



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

de Artes Visuais - VIS

Vera Marisa Pugliese de Castro

**Os *Sudários* de Bené Fonteles, o *Chemin de la Croix*
de Henri Matisse e as *Stations of the Cross* de
Barnett Newman: *pathos* e anacronismo na
Historiografia da Arte.**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de Grau
de Doutor em Arte (Teoria e História da Arte) do Curso de Pós-
Graduação em Artes da Universidade de Brasília, sob a orientação
da Prof^a Dr^a Grace Maria Machado de Freitas

Brasília – DF, 2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1013388.

Castro, Vera Marisa Pugliese de.
C355s Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix
de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett
Newman : pathos e anacronismo na Historiografia da
Arte. / Vera Marisa Pugliese de Castro.-- 2013.
xxviii, 385 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto
de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa
de Pós-Graduação em Arte, 2013.
Inclui bibliografia.
Orientação: Grace Maria Machado de Freitas.

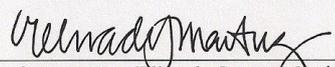
1. Fonteles, Bené, 1953-. 2. Warburg, Aby, 1866-1929.
3. Didi-Huberman, Georges. 4. Newman, Barnett, 1905-1970.
5. Matisse, Henri, 1869-1954. 6. Historiografia - Arte.
I. Freitas, Grace de. II. Título.

CDU 7(09)

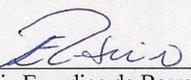
**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



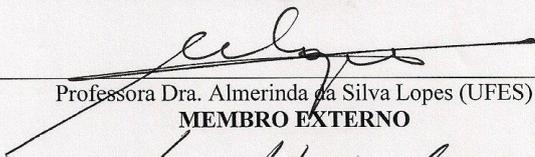
Professora Dra. Grace Maria Machado de Freitas (VIS/UNB)
ORIENTADORA



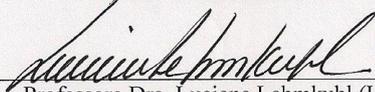
Professora Dra. Elísa de Souza Martínez (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO



Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro (VIS/UNB)
MEMBRO INTERNO



Professora Dra. Almerinda da Silva Lopes (UFES)
MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Luciene Lehmkuhl (UFU)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 29 de novembro de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

À Isabel,
minha amada filha

Agradeço

à Prof^a Dr^a Grace Maria Machado de Freitas, pela valiosa compreensão, orientação e apoio;

à Prof^a Dr^a Sandra Makowieck e à Prof^a Dr^a Elisa de Souza Martínez pelas significativas colaborações durante o Exame de Qualificação;

à Prof^a Dr^a Maria Eurydice de Barros Ribeiro, cujas sábias palavras sempre estiveram presentes, desde a orientação do Mestrado;

ao apoio de meus colegas e, em particular, à interlocução do Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, da Prof^a Ms. Cecília Mori e da Prof^a Dr^a Priscila Rufinoni;

a Bené Fonteles, cuja generosidade em dispor parte da matéria-prima deste trabalho, foi admirável;

aos meus alunos de outrora e de hoje, que sempre me instigaram;

aos amigos que me apoiaram e me auxiliaram direta ou indiretamente, durante ao anos de pesquisa;

à Prof^a Dr^a Myriam Mesquita Pugliese de Castro, minha mãe e conselheira, sem cujo apoio esta pesquisa não teria sido possível, ao companheirismo de minha irmã Ana Cristina e à minha filha, Isabel, que dividiu minha atenção com esta investigação, nos primeiros anos de sua vida e a quem dedico este trabalho.

SUMÁRIO

Resumo	XI
Abstract	XIII
Memorial	XV
INTRODUÇÃO	XIX
CAPÍTULO 1. Notas sobre a poética de Bené Fonteles	1
1.1 O corpo na arte	19
1.2 A poética de Fonteles e o princípio totêmico	37
CAPÍTULO 2. <i>Os Sudários / Auto-Retratos</i>, de Bené Fonteles	63
2.1 <i>Os Sudários</i>	73
2.2 Dos Sudários ao Caminho da Cruz	95
2.3 Do Sudário como <i>topos</i>	109
CAPÍTULO 3. O <i>Chemin de la Croix</i> de Matisse e as <i>Stations of the Cross</i> de Newman frente aos <i>Sudários</i>, de Fonteles	117
3.1 Notas sobre as poéticas de Matisse e Newman	131
3.2 <i>Le Chemin de la Croix</i>	153
3.3 <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i>	171
CAPÍTULO 4. O caminho da Cruz e o Sudário: obras e discursos	185
4.1 Os contextos expositivos do <i>Chemin</i> , das <i>Stations</i> e dos <i>Sudários</i>	189
4.2 <i>Lema Sabachtani</i>	209
4.3 Notas sobre os discursos teóricos	235

CAPÍTULO 5. A associação dos <i>Sudários</i>, do <i>Chemin</i> e das <i>Stations</i>: História da Arte e Antropologia das Imagens	251
5.1 A associação e a hipótese	259
5.2 <i>A Pathosformel: o tipo, a personificação e o gesto</i>	275
5.3 <i>Os Sudários e a ressurreição</i>	297
CONSIDERAÇÕES FINAIS	327
LISTA DE FIGURAS	345
REFERÊNCIAS	365
ANEXOS	373

Resumo

A presente investigação se debruça sobre a associação entre os *Sudários* de Bené Fonteles, que formam a série *Sudários / Auto-Retratos*, o painel cerâmico *Le Chemin de la Croix*, de Henri Matisse e a exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, realizada em 1966, por Barnett Newman, assim como sobre a natureza desta associação e como ela pode ser abordada pela História da Arte, teórica e metodologicamente. Esta pesquisa trata, portanto, da espessura do olhar entre aquele que vê a obra de arte e a própria obra porque trata dos espaço-*tempi* em que sua percepção se abre a uma rede de relações. Diante de uma obra nos desfiguramos e reconfiguramos enquanto sua imagem se modifica. Mas quando a obra concerne a uma transformação exemplar, esses conteúdos de desdobram e se redobram em inúmeras questões, como é o caso do tema da transformação mais recorrente em nossa cultura cristã e ocidental, no grande drama expresso pela Paixão. O interesse por essas obras, portanto, foi imposta pela expressa categoria de identificação autoimpingida do artista com o tema, com o *pathos* do processo de criação e com a temporalidade complexa que a constelação dessas obras acaba por sedimentar. Assim, a investigação levou à reflexão sobre o impacto do jogo entre o *pathos* e o anacronismo sobre o discurso na História da Arte como montagem de tempos heterogêneos, baseada em pressupostos oferecidos por Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman.

Palavras-Chave: Historiografia da Arte; *Pathosformeln*; anacronismo; Henri Matisse; Barnett Newman; Bené Fonteles; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

Abstract

The subject of this PhD research project is the association of Henri Matisse's *Chemin de la Croix*, Barnett Newman's *Stations of the Cross. Lema Sabachtani* Exhibition and Bené Fonteles' *Sudários*, as well as what the order of this association and how it can be brought up by Art History, theoretically and methodologically. Therefore, this research is about of the thickness of the outlook between the one who sees the artwork and the artwork itself, because it talks about the space-times in that perception that opens itself into a web of relations. In front of an artwork we desfigure and reconfigure ourselves as the image modifies. But when the artwork approaches to a model transformation, these contents unfold and refold themselves in numerous questions. That is the case of the more recurrent transformations in our Western Christian culture, in the great drama expressed by the Passion. The interest by these artworks, therefore, was imposed by the artist's self-inflicted identification category with the subject, with the *pathos* of the creation process and with the complexity of the temporality that the constellation of these works deposits. Thus, the inquiry induced to the speculation about the impact of the relation between the *pathos* and the anachronism about the discourse in the Art History as montage of heterogeneous times, based in presuppositions offered by Aby Warburg, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman.

Keywords: Historiography of Art; *Pathosformeln*; anachronism; Henri Matisse; Barnett Newman; Bené Fonteles; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

MEMORIAL

Entre os anos de 2002 e 2005, durante a pesquisa do Mestrado que resultou na Dissertação *Entre o anônimo La Vierge Enfant e o São Domingos, de Matisse: Imagem e Olhar na Historiografia da Arte*, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Eurydice de Barros Ribeiro, foi realizado um estudo preliminar sobre o *Chemin de la Croix* de Henri Matisse (1886-1954), na *Chapelle du Rosaire*, em Vence, erigida entre 1948 e 1951. Este painel é um dos três grandes murais desenhados sobre faiança, articulados às demais obras da capela provençal, em especial ao conjunto de vitrais que cria, com eles, uma harmonia de cores e linhas que reporta a toda trajetória da obra do artista. O *Chemin de La Croix* instigou interesses que extrapolavam a relação com o painel de *Saint Dominique* visada por aquela investigação, que se intensificaram quando da pesquisa de campo, em fevereiro de 2005. Mas o aprofundamento do estudo sobre o *Chemin* não pôde ser desenvolvido na ocasião, sob o risco de desviar-me do escopo daquela pesquisa.

Na mesma época, as *Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, exposição da série de 15 pinturas que Barnett Newman (1905-70) realizou entre 1958-1966, despertaram interesse a partir de dezembro de 2004, numa conferência proferida por Nelson Aguilar no I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP. A abordagem desta série apresentou instigantes questionamentos que, quando da pesquisa de campo na França, voltaram a gerar interesse, passando a ser associada ao *Chemin* de Matisse, desde a fase de conclusão da Dissertação de Mestrado. Nessa pesquisa, na qual a questão do processo de criação artística no qual se dá a formação da imagem foi abordada envolvendo a noção de estilo na Historiografia da Arte, o que indicava a necessidade de continuar a investigar a controvérsia desta problematização.

No nível teórico, os desdobramentos da pesquisa do Mestrado sobre a consideração da relação entre o olhar e a imagem a respeito da especificidade da obra de arte por meio da associação entre uma lousa funerária paleocristã, *La Vierge Enfant*, provavelmente do final do século V, e do *St. Dominique* de Matisse, da *Chapelle* de Vence, suscitaram questões desenvolvidas mediante o quadro teórico construído a partir da proposta teórica de Georges Didi-Huberman (1953), direcionadas ao cerne da discussão sobre a questão do *estilo* relativamente ao nexo forma/conteúdo na Teoria e Historiografia da Arte. Buscou-se compreender o alargamento do campo fenomenal da *história da arte crítica* proposta por Aby Warburg (1866-1929) que deslocava o sujeito em relação ao seu objeto de estudo, abrindo as imagens e seus processos poéticos à complexidade de subdeterminações, colocando o problema do estilo e do agenciamento das eficácias formais operados historicamente mediante o conceito de *Pathosformel*. Para

compreender o processo de figurabilidade como trabalho da imagem, em termos históricos mostrou-se necessário recorrer a conceitos de outros teóricos e historiadores da arte, pois, se para Erwin Panofsky (1892-1968) a *história dos estilos* era o princípio controlador do método iconográfico vinculado ao conceito de *Gestaltungswillen* (vontade da forma), para Alois Riegl (1858-1905), o estilo seria uma decorrência do *Kunstwollen* (querer artístico), que pode ser, em termos, aproximado ao de *vida das formas* de Henri Focillon (1881-1943).

Este campo aberto pelo itinerário das interrogações da pesquisa anterior permitiu novas associações que demandaram uma investigação a partir da associação entre o *Chemin* e as *Stations*, com a entrada de um terceiro termo, que representou, nesse processo, o ponto de inflexão do qual originou a presente pesquisa: os *Sudários / Auto-Retratos*, de Bené Fonteles (1953).

Tive a oportunidade de visitar a exposição dos *Sudários*, realizada em 2001, no Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul e no Espaço de Arte Contemporânea - ECCO, em Brasília, enquanto a série estava começando a ser produzida. Em maio de 2005, foi possível rever os *Sudários* na exposição *Palavras e Obras* no espaço expositivo da Caixa Cultural, na mesma cidade. Havia poucas peças da série nessa mostra que era integrada, entre outras obras, por *A Santa Ceia Brasileira*, que foi imediatamente associada aos *Sudários*. Mas apenas em 2006, ao folhear o catálogo desta exposição, no qual constavam fotografias da montagem da exposição na Estação Pinacoteca, em São Paulo, foi possível vislumbrar, num só golpe, a síntese dessas e de outras obras de Fonteles, sobredeterminadas ao longo de anos em minha memória. Mais que isso, a própria associação entre o *Chemin* e as *Stations* fora *perturbada* pelos *Sudários*, provocando certos questionamentos que se mantiveram em latência.

Somente em 2007, quando essa associação começou a emergir para a consciência com cada vez mais frequência e intensidade, tive o ímpeto de reler a Dissertação de Mestrado e as anotações sobre o *Chemin*, o Projeto do Doutorado começou a ser esboçado a partir da inquietação de como os agenciamentos poéticos dos *Sudários* colocavam à baila, no jogo da associação do *Chemin* e das *Stations*, os dispositivos recorrentes nas poéticas contemporâneas. Daí surgiu a questão de como a tragédia crística redobra o conteúdo da representação já que problematiza duplamente a criação da imagem e a provocação de uma proposta metodológica para abordar esse problema na História da Arte, a partir das inquietações que surgiram quando da conclusão da Dissertação.

Após uma pesquisa preliminar sobre os escritos de Matisse e de Newman sobre as respectivas séries¹, as entrevistas realizadas com Fonteles em 2007 e 2008 e as fortunas críticas sobre o *Chemin* e as *Stations*, conjugadas à potência anacrônica e à materialização dos questionamentos antropológicos dos *Sudários*, sobrevieram indagações sobre como abordar metodologicamente obras que parecem ter afinidades com questões teóricas impostas pela noção warburguiana de *Nachleben der Antike* (pós-vida; sobrevivência do antigo) em confronto com os *poderes da imagem*, na acepção de Louis Marin (1931-92) referentes ao campo semântico da imagem e concernente ao “sentido-*pathos*” proposto por Didi-Huberman, por mais que haja diferenças entre eles. Esses e outros conceitos começaram a se configurar na pesquisa, reportando-se à extensa discussão sobre a questão da interpretação da imagem, seus modelos teóricos ligados às complexas e controversas noções de *representação* e do nexos forma/conteúdo, em direção à discussão sobre a caducidade do conceito – e da conceituação – de estilo na História da Arte Contemporânea.

Em 2010, a entrada de uma última obra, familiar desde 2006, foi decisiva para redirecionar a pesquisa para a relação entre o discurso poético e o discurso historiográfico artístico como uma espécie de poética da montagem: a *Perilous Night*, que Jasper Johns (1930) realizou em 1982. Se a ênfase na relação entre o patético e o anacronismo nesta obra é indiscutível, é possível perscrutar uma sorte de discurso ao mesmo tempo da memória, da história e da imagem, cujo agenciamento permite compreender, em um vislumbre, a História da Arte como a articulação multidimensional de um políptico. Esta entrada esclareceu mais sobre o agenciamento dos conceitos suscitados pela associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, perturbando o discurso sobre ela, do que penetrou na própria associação.

A pesquisa do Doutorado levou à necessidade de investigar com mais profundidade os *Sudários* de Fonteles, compreendendo-os na relação contextual e poética de sua obra, que se desdobrou em uma investigação teórica que ganhou corpo, direcionando-se a conceitos relacionados à antropologia das imagens warburguiana e aos conceitos de *Nachleben* e de *Pathosformel*. No exame de qualificação, em outubro de 2012, a Banca Examinadora composta pela Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky, Prof^a Dr^a Elisa de Souza Martínez e Prof^a Dr^a Grace de Freitas, recomendou que a continuidade da pesquisa priorizasse a obra de Fonteles e que as questões teóricas suscitadas por ela, assim como suas relações com o *Chemin*, com as *Stations* e com outras obras fossem colocadas na chave das afinidades eletivas com os *Sudários*, evidenciando a centralidade desta série de obras, e as decorrências teóricas do fulcro dessas afinidades.

¹ Embora o painel de Matisse não possa ser estritamente considerado uma série, e sim uma sequência, eventualmente, junto às séries de Newman e Fonteles, ele será mencionado por meio deste termo quando se tratar do conjunto das obras da associação.

INTRODUÇÃO

A presente investigação se debruça sobre a associação entre os *Sudários* de Bené Fonteles, que formam a série *Sudários / Auto-Retratos*^{f. III}, o painel cerâmico *Le Chemin de la Croix*^{f. I}, de Henri Matisse e a exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*^{f. II}, realizada em 1966, por Barnett Newman, assim como sobre a natureza desta associação e como ela pode ser abordada pela História da Arte, teórica e metodologicamente. Esta pesquisa trata, portanto, da espessura do olhar entre aquele que vê a obra de arte e a própria obra porque trata dos espaço-*tempi* em que sua percepção se abre a uma rede de relações. Diante de uma obra nos desfiguramos e reconfiguramos enquanto sua imagem se modifica. Mas quando a obra concerne a uma transformação exemplar, esses conteúdos se desdobram e se redobram em inúmeras questões, como é o caso do tema da transformação mais recorrente em nossa cultura cristã e ocidental, no grande drama expresso pela Paixão.

O que se entende aqui como *expressão* não é um tratamento literal, meramente descritivo ou narrativo do tema em sua sequência linear, mas um problema quando o tema é assumido pelo artista essencialmente e sob a forma de uma projeção sobre seu protagonista, o autor da Paixão ou o sujeito do *pathos*. A Paixão *progride* como um caminho com *estações* simbólicas que marcam etapas fundamentais da transfiguração do Jesus terreno em Cristo celeste, ou ainda, do homem (Deus-filho) em Deus (Deus-Pai). Mas tal transformação, emblematizada pelo grande signo da cristandade, a Crucificação, é também a morte de um para que o outro possa nascer: símbolo da morte e ressurreição. Em outra instância é o reencontro do indivíduo com a totalidade da qual foi cindido, o que tangencia a questão do sublime.

Não interessa aqui penetrar estritamente no campo *simbólico* do tema, mas como e em que instância esse re-encontro foi assumido por Fonteles, Matisse e Newman que, de certo modo, tornaram-se protagonistas de seus próprios processos de criação por meio da identificação com o agente da Paixão. Por mais que os três processos que se procura compreender tenham tido implicações religiosas e simbólicas, eles se aproximam, sobretudo por meio de implicações formais, estéticas e filosóficas para a Teoria e História da Arte, uma vez que os artistas em questão se tornaram a um só tempo sujeitos do enunciado e da enunciação no tema central da metáfora da Encarnação (D.-HUBERMAN, 2007: 46-54, 112-124). Neste caso, encarnação da *própria* imagem.

Os *Sudários* que Bené Fonteles criou entre 2001 e 2004 – com adições e alterações até 2012 – compõem a série denominada *Sudários / Auto-Retratos*, tendo sido expostos em diferentes mostras em Brasília, Salvador, Curitiba, São Paulo e Florianópolis^{2 f. IV}. Embora esta série indiretamente seja concernente apenas ao que poderia ser decorrência de um "capítulo" da Paixão, a marca do corpo do Cristo supliciado e morto no pano que lhe teria servido de mortalha, o sudário pode ser visto não apenas como um estrato, mas com uma síntese da Paixão.



Fig. IV B. Fonteles, *Sudários / Auto-Retratos*, 2000-2012, mostra *Contempro*, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC, 2012

O painel cerâmico *O Chemin de la Croix*^{f. V} integra a *Chapelle du Rosaire* que Henri Matisse realizou entre o final de 1947 e 1951. Esta capela é sem dúvida a coroação da obra de um dos artistas modernistas mais ativos das Vanguardas Históricas do início do século XX, na França. Embora se trate de um único painel, ele concentra as estações da Via Crucis, sintetizando uma sequência que se relaciona com outras obras no interior do mesmo espaço, embora com diferentes concepções.

² Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul, em Brasília (2001), o Espaço Cultural Aliança Francesa, em Salvador (2001), o Espaço de Arte Contemporânea - ECCO, em Brasília (2001), a Casa Andrade Muricy, em Curitiba (2003), a Estação Pinacoteca, em São Paulo (2004), os Conjuntos da Caixa Cultural, em Brasília e em Salvador (2005), o Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis (2012).

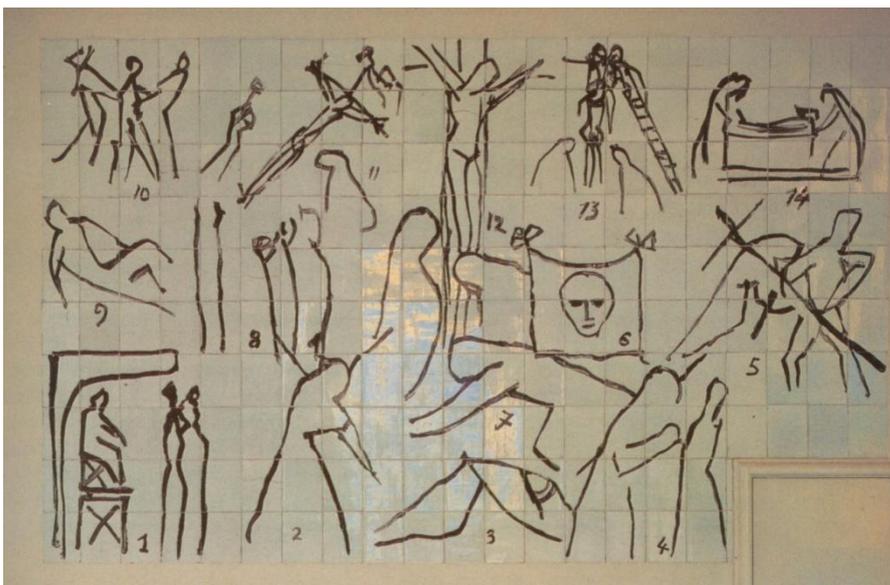


Fig. V H. Matisse, *Chemin de la Croix*, 1948-51, 5,25 x 3,50 m, *Chapelle du Rosaire*, Vence

The Stations of the Cross. Lema Sabachtani é o nome da mostra composta por quinze obras^{f. VI} que ocorreu no Guggenheim R. Solomon Museum, em New York, em 1966, que Barnett Newman pintou entre 1958 e 1966, e que hoje se encontram na National Gallery of Art de Washington.

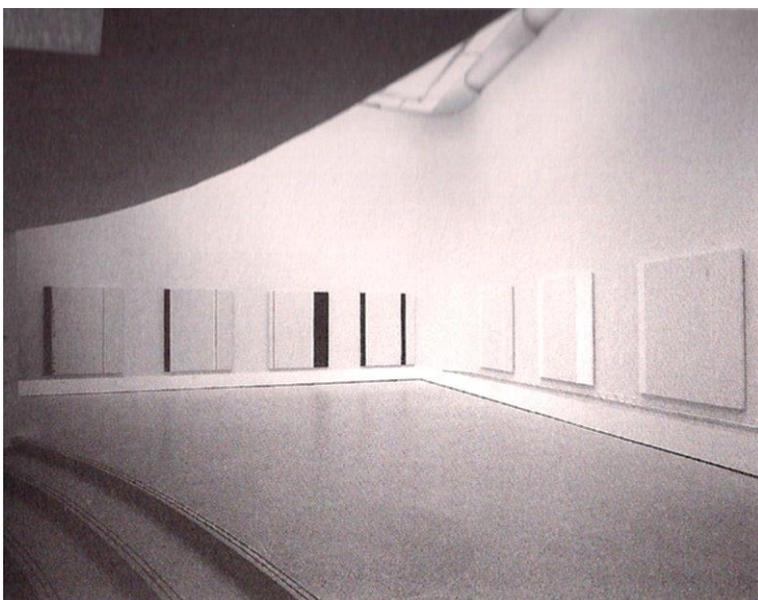


Fig. VI B. Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, 1958-66, óleo, polímero pigmentado e magna sobre tela, medida média: 198 x 152 cm, Guggenheim R. Solomon Museum, m New York, em 1966

Partindo da investigação dos *Sudários* de Fonteles, a associação com o *Chemin* e as *Stations* se impôs não por semelhanças formais e menos ainda figurativas que possam manter entre si ou especificamente à sua conjunção temática. Ela foi motivada pela investigação da relação entre o artista e sua obra, desdobrada na relação sujeito/objeto

como projeção do artista em sua obra. É ainda possível interpor o olhar – elemento principal dessa associação – para pensar a relação de outros indivíduos, seja o fruidor, o crítico ou o historiador da arte com a imagem. Daí a questão da categorização do sujeito a qual esse indivíduo se refere, metodologicamente, partindo-se do problema da situação da ordem epistemológica desse sujeito, desenvolvida na Pesquisa de Mestrado. Donde se pensar na distância entre a imagem e o olhar do sujeito diante dela como uma espessura, uma distância que envolve não apenas as temporalidades presentes na própria obra em seu diálogo com o tempo, inclusive com o tempo da História da Arte, como as diferentes temporalidades do sujeito que as projeta sobre a imagem.

O interesse por essas três séries de obras, portanto, foi imposta pela expressa categoria de identificação autoimpingida do artista com o tema, com o *pathos* do processo de criação como purgação em direção a uma ascese espiritual, que possui outra natureza, que poderia se relacionar com uma espécie de constrangimento formal pela *Darstellbarkeit* (figurabilidade), conceito que remete a um aporte psicanalítico na linhagem do pensamento de Hubert Damisch (1928) e Didi-Huberman.

A investigação sobre os *Sudários* de Fonteles não se restringe ao resultado de suas obras, mas ao interesse por seu processo poético. Ela se desdobrou na associação com o *Chemin* e as *Stations* quanto à questão da compreensão da relação entre o artista e sua obra, e a projeção desta sobre a relação sujeito/objeto. É ainda possível interpolar o elemento principal entre os extremos dessa relação que é o olhar. Uma questão preliminar que esta interpolação coloca é a das possíveis substituições desse "eu" diante da obra, esse "eu" que a vê.

Um dos problemas suscitados pela abordagem do processo de criação desses artistas é o da expressão plástica do conflito inerente ao tema, já que essas três séries pertencem a campos plástico-conceituais diferentes. Se é possível verificar, malgrado suas diferenças, todo um conjunto de elementos, fatores composicionais, funções sintáticas, dispositivos simbólicos, interesses, exigências, características recorrentes ao Expressionismo Abstrato e ao Informal europeu, com o qual Matisse teve contato no final da década de 1940, a obra de Fonteles provém de outro campo poético, envolvendo operações de conceptualização e apropriação, toda uma gama técnica e matéria de diferente natureza, que envolvem outras poéticas, que seriam as da contemporaneidade.

Por outro lado, a riqueza dessa associação talvez permita verificar a relação sujeito/objeto, segundo a questão da relação figura/fundo na Modernidade, juntamente com o problema da linguagem indicial, a abstração formal e a expressiva e, ainda, das operações sintático-conceituais contemporâneas, relacionando o sujeito da obra a seu próprio meio, em um viés trans-histórico. A metáfora do artista como demiurgo, por seu turno, faz a mediação dessa associação que instiga a pesquisa sobre a manifestação

formal e conceitual de tal metáfora em suas implicações e por meio de que dispositivos ela opera.

Ora, essa identificação, além de ser uma forma de remissão a Cristo como protagonista da Paixão em suas duas naturezas, divina e humana, ela seria o enfrentamento ao próprio Deus, devido justamente à projeção do artista, a tomada para si da Paixão, não como humanização da Criação, mas como deificação do processo de criação artística.

Este enfrentamento é, também, desobediência. A formação da imagem antropomórfica em si já é a transgressão ao Segundo Mandamento³, na cultura judaico-cristã. Ainda mais quando a imagem é a do próprio *criador* assumido como o artista. Para que este mortal possa alçar à categoria de demiurgo, o artista precisa mergulhar em um rito de passagem, um caminho ou processo exemplar de purgação, de purificação alquímica. Esse processo exige um *pathos* de sofrimento, de sacrifício – cujo símbolo maior é também o crucifixo. Mas do que, afinal, Matisse, Newman e Fonteles teriam aberto mão? O que eles teriam abandonado para buscar tal finalidade? De que morte se trata aqui para alcançar que espécie de imortalidade? Urge verificar se as imagens criadas por esses artistas, com vistas a esse *thelos*, expressam ou encarnam tal processo e se seria possível relacionar os modos e as naturezas dos agenciamentos da imagem nas três séries, possibilidade aberta pela associação entre elas.

Inicialmente, pode-se colocar como suspeita que os registros dessa identificação ou os níveis dessa associação sejam o intelectual, o que é reforçado pelos depoimentos dos artistas; o visceral, que seria coerente à suas experimentações pessoais a serem verificadas nos respectivos contextos poéticos dos processos de criação dessas obras; o que se pode chamar de registro simbólico, que remeteria no mínimo ao sistema de crenças de cada artista. É forçoso que se investigue também o registro dos desenvolvimentos formais nos quais se buscaram configurações de imagens que fossem eficazes nos registros anteriores, respondendo a demandas de diferentes naturezas, que serão abordadas por meio da proposição de dois paradigmas de sentido emprestadas de Didi-Huberman: o sentido-*sema* e o sentido-*aisthesis* (D.-HUBERMAN, 1985: 9-20). Mas para reponder à indagação sobre o que seria a eficácia da imagem relativamente à questão do olhar e da projeção em diferentes campos plástico-conceituais, será necessário retornar às entrelinhas dos discursos destes artistas sobre seus respectivos processos.

³ “Não fará para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima, nos céus, e abaixo, na terra, nem nas águas, debaixo da terra. Não te prostarás diante desses deuses e não os servirás, porque eu, laweh teu deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e quarta geração dos que me odeiam, mas que também ajo com amor até a milésima geração para aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos” (Ex 20, 1-6).

A partir do inventário dos dados preliminares dessa investigação, suspeitou-se que o problema da forma, ou melhor, o nexu forma/conteúdo nas respectivas obras fosse crucial para o desenvolvimento do tema, já que a dupla transgressão que ele envolve se refere a dar forma à condição humana: ao homem como imagem de Deus encarnado em Sua Paixão. Além disso, nos três casos, mediante concepções, propósitos e poéticas diferentes houve a negação da conformação plástica da imagem de Cristo na medida em que os artistas teriam buscado aludir à Sua natureza divina por meios indiretos nos procedimentos utilizados coerentemente a suas poéticas. Some-se a isso a presença nos depoimentos dos três artistas da rejeição ao conceito da forma como designação da figura, ou seja, de *representação (Vorstellung)*, o que deve ser analisado.

Suspeitou-se que essa rejeição tenha se materializado por meio do deslocamento da linguagem icônica para uma linguagem indicial, no caso de Matisse, de um processo de depuração da imagem como duas forças em paralelismo no campo da tela, no caso de Newman, e a transposição da imagem como marco inicial do processo conceitual de sua formação, no caso de Fonteles.

Esses três procedimentos são reverberados pelos discursos dos artistas, que deslocam a autoria da forma para um terceiro sujeito: a própria forma. De modos diferentes, a realização artística aparece como um constrangimento: pela *vontade* do tema, no caso de Matisse; por uma *vontade* expressiva da forma, para Newman; da *vontade* do processo de criação que tomou forma, em Fonteles. Assim, as figuras que *surgiram* pelas mãos dos artistas teriam sido, de certo modo, contingências de uma vontade além deles, ou que os ultrapassa, o que impõe problematizar o sentido de desejo inconsciente nesta reflexão, diferenciando-a de um querer consciente. Donde podemos perguntar: qual a natureza dessa *vontade da forma* que se transfigura sintomaticamente em imagem alterando suas intenções e propostas conscientes?

Assim, estabelece-se um problema que, malgrado os três artistas tenham desenvolvido suas séries mediante diferentes poéticas e contextos, permite cogitar que os desenvolvimentos dessas obras comportassem dispositivos de naturezas análogas coerentes à problematização do tema pelos próprios artistas. Daí a necessidade de indagar sobre os expedientes que remetem à relação entre a triangulação artista-obra-referente, interceptados pela lógica da projeção do artista sobre o referente que, tomando para si o tema, procurou encarná-lo na obra como sua própria *ressurreição*. O vestígio do artista na imagem formada poderia ser o do processo de formação da imagem como ato criador de sua própria restituição como imagem? Essa indagação tem como destinação a ordem visual, a ordem simbólica ou outra ordem do processo de criação? Quais as consequências metodológicas na Historiografia da Arte da adoção dessas

indagações para a compreensão dos processos de constituição de sentido nesse registro de agenciamento de imagens em uma poética artística?

Para compreender os *Sudários* no contexto da obra de Fonteles, foi necessário, no Capítulo 1, investigar sua poética, o que foi possível por meio da compreensão de seu processo de criação relacionado à questão do tempo, do corpo e de um princípio associativo presente em seus *assemblages* e suas instalações, aproximando-se de um conceito de montagem sob a ordem do *totem*. A compreensão dos interesses antropológicos do artista se fez presente para compreender o sentido de suas apropriações de *objets trouvés*, assim como de seu diálogo com a arte ínsita de diferentes regiões brasileiras, a partir de uma abordagem à sua obra por meio de uma metáfora que se mostrou reveladora: a da jangada cearense. Fez-se necessário realizar algumas ilações sobre a obra de Fonteles e de artistas modernos e contemporâneos, tanto no Brasil como no Exterior, para esclarecer sobre os critérios utilizados para compreender sua obra.

Como os *Sudários* acabaram por se impor como o vórtice da associação com o *Chemin* e as *Stations*, o Capítulo 2 é dedicado à análise detalhada da série de Fonteles, envolvendo, eventualmente, relações mais próximas com obras que apresentam conexões de diferentes naturezas com obras individuais ou com seu conjunto, seguindo a investigação sobre o próprio processo poético do artista, realizada no Capítulo anterior. Desta consideração surgiram diferentes desdobramentos que concernem à sua relação indireta e subterrânea com o Sudário de Turim, bem como questões oriundas das noções de *pathos*, anacronismo e das aproximações a uma antropologia das imagens. Além do princípio associativo (totêmico) que permite a constelação em suas obras de imagens, matérias, artefatos e gestos pelo artista-*collecteur*, aproximados pelas suas afinidades eletivas, impôs a apropriação de alguns termos por ele utilizados, que foram deslocados de sua acepção original para integrar o quadro teórico desta investigação, como os de transfiguração, transubstanciação, alumbramento (ligado aos conceitos de numinoso e de epifania) e comunhão. Com a intenção de oferecer maior compreensibilidade à associação dos *Sudários* com o *Chemin de la Croix*, de Matisse e a mostra *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, de Newman, introduzidos no Capítulo seguinte, foi necessário realizar uma digressão sobre a constituição do *topos* da Paixão, a partir de suas fontes bíblica, trágica e retórica, situando-o na iconografia cristã e, ao mesmo tempo, indicando sua relação com o *topos* do sudário.

O Capítulo 3 adquiriu a forma de um cotejamento dos processos poéticos de Matisse, Newman e Fonteles, em especial dos dois primeiros, uma vez que o último foi alvo de atenção integral no primeiro Capítulo. A partir das bases de formação de suas poéticas e de seus respectivos pontos de inflexão, foram verificados, ainda, os tratamentos específicos das séries e das obras que as compõem. Assim, foram identificadas, além das

diferenças entre as séries, noções comuns que permitiram apreender desta fase da investigação relações e conceitos significativos para a compreensão da associação. Levando em conta as especificidades do *Chemin* e das *Stations* em relação aos *Sudários*, emergiram recorrentemente duas questões nas análises das obras: a do *pathos* e a do anacronismo.

O Capítulo 4 é dedicado aos desdobramentos das relações entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários*, aludidas no Capítulo anterior, em direção à apreensão da associação. A partir do cotejamento dos contextos das situações expográficas das três séries de obras abriu-se paulatinamente a problematização da associação entre elas por meio dos depoimentos dos artistas e de alguns de seus críticos.

A consideração do *Chemin* de Matisse partiu da percepção de que a concepção da *Chapelle* acabou por ser modificada pelas transformações do painel, de modo à sua coerência interna não se encerrar no tema da Via Crucis que, tomada também como a *paixão* do próprio artista, perturba o campo da representação e da evocação presente em toda obra nos eixos do conteúdo e da forma. Esta perturbação remete, em outra esfera, aos problemas plásticos que sua *œuvre* colocou à baila ao longo de meio século e que se apresentam não de modo antológico, mas voltados para uma concepção espacial ímpar, no início dos anos 1950, explorando e transbordando a questão da *representação*, em particular na relação figura/fundo, além do uso frequente de operações transtextuais, sob as quais residem relações anacrônicas estruturais.

No cotejamento com a expografia da série de Newman, em 1966, a discussão sobre a associação se complexifica com a introdução do problema do abstracionismo, a partir das *Stations of the Cross* e de sua rica fortuna crítica que aproximou o artista judeu-norteamericano das discussões sobre os limites da interpretação em plena década de 1960, com a emergência da conceptualidade dos movimentos contemporâneos. Com suas intervenções teóricas em importantes vertentes da História da Arte e da Crítica de Arte, confrontou Erwin Panofsky (1892-1968) e Clement Greenberg (1909-94), colocando-se no eixo do debate teórico concernente, respectivamente, à Iconologia e ao Formalismo, nos Estados Unidos.

Além disso, foi possível detectar diferentes relações de Matisse e Newman com os princípios da Iconologia por meio da aparente adoção de um “programa iconográfico”, no primeiro caso, e de sua recusa no segundo, o que trouxe desdobramentos sobre a rejeição da abstração por Panofsky.

A partir das obras de Newman e Fonteles, o *topos* do sudário foi retomado não apenas como síntese da Paixão, como por sua potência metafórica das relações entre a *mimesis* e o gesto expressivo fundante da criação da imagem em suas séries. Na discussão sobre os

contextos expositivos das três séries, os *Sudários / Auto-Retratos* demandaram uma reflexão sobre a relação entre os *topoi* da Paixão e do sudário, para a qual foi retomada a noção do eixo transsubstanciação-transfiguração das montagens totêmicas de Fonteles, que está presente na lógica de suas diferentes expografias da série, levando em conta as transformações que os próprios *Sudários* têm sofrido ao longo dos anos.

Levando em consideração os contextos expográficos das três séries como discursos, foi feita uma análise a partir da bibliografia selecionada (a partir de um levantamento preliminar) referente aos depoimentos dos artistas – incluindo as entrevistas realizadas com Fonteles entre 2012 e 2013 –, bem como de seus principais interlocutores. Essa discussão ofereceu elementos que passaram a integrar o quadro conceitual sobre o campo de reflexão das séries pesquisadas, além de indicar problemas historiográficos artísticos relativos ao ensejo de compreender a ordem da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, que acabou por indicar a necessidade de uma discussão teórica sobre a fisiologia da associação, em direção ao Capítulo 5.

No Capítulo 5, os conceitos evocados anteriormente foram recolocados em uma discussão teórica que procurou esclarecer sobre os termos da hipótese da investigação, a partir da associação entre as três séries de obras, voltada para a questão do discurso historiográfico artístico, que pretende dar conta de trabalhar seu próprio nexos. Para tal, foram convocados conceitos operatórios provenientes das obras de Warburg, Walter Benjamin (1892-1940) e Didi-Huberman, assim como algumas reflexões que dialogam com os campos da Antropologia e da Psicanálise.

Esta reflexão permitiu a formulação da hipótese central desta investigação, de que a *impressão* do gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, juntamente com o eixo de designação formal que era intimamente conectado à questão da *representação*, para outros processos de formação da imagem, envolvendo o jogo imagético indicial no *Chemin*, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico nas *Stations*, as operações conceituais de apropriação de imagens e matérias nos *Sudários*, deslocando-se do princípio mimético que foi estabelecido como princípio fundante das Artes Visuais desde a Antiguidade Clássica, envolvendo, nesta operação, os fatores perturbadores do *pathos* e do anacronismo, na História da Arte.

Assim, procurou-se compreender a diferenciação entre o gesto, em Warburg, e o tipo, em Panofsky, a partir de suas fundamentações teóricas, que permitiram verificar as diferentes ordens dos conceitos de associação calcadas, de um lado, nas cadeias interpretativas do método iconológico e, de outro, pela noção operatória da montagem, em Warburg, constitutiva, em especial, pelas pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*.

Mas, para considerar o princípio heurístico da montagem em quadros homólogos dos discursos da História da Arte e dos quadros da produção artística no século XX concernentes ao objeto de pesquisa, a partir da especificidade da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, foi necessário penetrar na problemática dimensão do *pathos* e do anacronismo que essas envolvem. Buscou-se compreender em que medida se poderia assumir, metodologicamente, a abertura sintomal que os gestos dos artistas encarnaram fórmulas de *pathos*, deslocados do conceito de *mimesis* como imitação, para uma incorporação do gesto patético da tomada para si da Paixão, que tem por metáfora epistemológica o Sudário de Turim, em sua negatividade, em seu paradoxal mimetismo anímico.

Para tal, se por um lado se procurou compreender a lógica associativa das pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne* para apreender a lógica associativa das imagens no discurso historiográfico artístico, por outro, procurou-se abrir em sua dimensão patética a *Perilous Night*, de Jasper Johns, para compreender a dimensão da montagem no discurso artístico, que se voltava para um diálogo anacrônico com o *Retábulo de Isenheim*, de Mathias Grünewald, em diferentes camadas de relações que se imbricavam, justamente, no eixo transfigurador da imagem como encarnação-ressurreição, num gesto contemporâneo da condição trágica do humano, projetado na origem repetida de uma imagem-fênix (ou imagem-Cristo) que morre para renascer.

Nessa metáfora da subversão da questão do encadeamento temporal, lidando com brechas, fissuras, latências que o *Nachleben* necessariamente envolve, esboça-se a busca da compreensão das condições de possibilidade de trabalhar com as questões pertinentes ao *pathos* e ao anacronismo na História da Arte.

CAPÍTULO 1

Notas sobre e poética de Bené Fonteles

A obra de Bené Fonteles surgiu, no início dos anos 1970, mergulhada na poética contemporânea miscigenada à questão ambiental e mais às preocupações éticas aliadas à espiritualidade do que de um engajamento político-partidário. Tendo vivido em todas as regiões do país, sua produção artística se vincula às Artes Visuais, à Poesia e à Música, “sem discernir fronteiras entre o gesto e a matéria, entre o processo artístico e seu resultado final” (PUGLIESE, 2012b: 1520).

Ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, sua obra passou a adquirir importância crescente, na medida em que seus agenciamentos conceituais e plásticos começavam a provocar inquietações que, se concernem às poéticas contemporâneas, apresentam dificuldades por envolver intenções que normalmente seriam tomadas como extra-artísticas. O imbricamento de seus interesses de ordem antropológica, espiritual, ambiental e política se mesclam de modo orgânico às preocupações estéticas e à afirmação da importância de um peculiar enraizamento biográfico da produção artística visual, musical e da poesia, além de seus escritos críticos e sobre grandes nomes da cultura brasileira, de Câmara Cascudo (1898-1986) a Gilberto Gil (1942), de Luiz Gonzaga (1912-89) a Ney Matogrosso (1941), de Rubem Valentim (1922-91) a Athos Bulcão (1918-2008) e de seus projetos curatoriais como *Nem é erudito, nem é popular*¹, entre 2007 e 2009, em Belo Horizonte e Brasília.

Embora o objeto de investigação tenha suscitado uma dedicação maior à série dos *Sudários / Auto-Retratos*, a ausência de uma fortuna crítica sólida sobre a produção plástica de Fonteles implicou a investigação de sua produção como um todo, considerando-se a referida diluição de fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas.

Dos incontáveis modos de abordar sua obra, optou-se por iniciar este Capítulo por uma presença que tem se tornado marcante nas exposições, e que não pode ser reduzida a um tema: a jangada cearense.

¹ A partir da preocupação com a Arte e a diversidade cultural no país, o Projeto Teia, encabeçado por Fonteles, promoveu o encontro nacional dos pontos de cultura de diversas regiões do país, visando conectar entes e agentes culturais. Sua primeira edição ocorreu no Prédio da Fundação Bienal, em São Paulo, em 2005, seguido dos encontros de Belo Horizonte, no Palácio das Artes, em 2007 e de Brasília, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, entre 2008 e 2009. Nas duas últimas edições foi montada a mostra *Nem é Erudito, Nem é Popular. Arte e diversidade cultural no Brasil*. Em 2010, houve uma última versão do Projeto, no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, com uma versão da referida exposição, denominada *Pegando a Teia: tradição, atrito e ruptura*.

Normalmente, a jangada seria utilizada como uma metáfora de um veículo ou de um percurso, de uma trajetória, ou mesmo de uma travessia entre um ponto de partida e outro de chegada. Não é o caso. A jangada, na obra de Fonteles, não é um meio, mas a expressão vital de uma cultura, ela é o jangadeiro, sua vida, sua ética. É a relação entre jangada e jangadeiro, a materialidade de seu viver ético, estético e espiritual, de sua cultura. É a matéria da embarcação, sua lógica de navegação, os saberes de sua construção, a encarnação da cultura que envolve homens e mulheres ao longo de séculos. Na dinamicidade de sua história, a jangada está impregnada das relações culturais que de algum modo permanecem vivas em seus vestígios que o artista – como *collecteur* –, em seu *extrativismo cultural*, encontra nas praias do Nordeste ao Sul do país, junto a conchas e corais. Portanto, sua conexão com a jangada cearense e, de modo mais amplo, com o barco, não é um ponto de partida, mas de uma primeira *abordagem* para penetrar em seu universo poético.

Entre 2006 e 2007, Fonteles escreveu um ensaio intitulado *Memórias de jangadas e jangadeiros* (FONTELES, 2008: 55-64), sobre “esta *frágil* embarcação que nos vai marcar nordestinamente como símbolo heróico de bravura e resistência” (p. 55), mas de um heroísmo que não é épico. O artista relata ter sido marcado desde o primeiro encontro com as jangadas, ainda criança, com o modo de sua construção pelos jangadeiros, que parecia envolver simultaneamente simplicidade e complexidade, miscigenando os saberes do índio e do branco para enfrentar o mar. Esse saber, claramente envolvia, ainda, constituir cada um dos elementos que possuem função indispensável no processo da pesca e do retorno à praia, e sua manutenção, sem falar na arte da navegação de um barco sem leme (p. 56).

Na juventude, o que Fonteles (2008: 55-63) relata ter alimentado seu “imaginário jangadeiro” foi a obra do cearense Raimundo Cela (1890-1954), que se celebrou por retratar obsessivamente o jangadeiro e seu meio entre as décadas de 1930 e 1940, marcando a geração que envolvia desde Antônio Bandeira (1922-1967) a Aldemir Martins (1922-2006). Somado a isso, há o impacto sobre Fonteles da fotografia do cearense Chico Albuquerque (1917-2000), que, em 1942, realizou o *still* que registrou a vida dos jangadeiros para *All it's True*, de Orson Welles (1915-85), que não chegou a ser concluído². Dez anos depois, o fotógrafo retornou ao Ceará e realizou a série de ensaios *Mucuripe*, para cuja edição, em 2000, Carlos d'Alge (1930) escreveu:

... Esbeltos, musculosos, sadios, com mais roupa a protegê-los do sol e do mar, os jangadeiros, as suas companheiras, os seus filhos, as suas embarcações, espelham a aventura humana em busca de sobrevivência.

² Devido ao acidente no final da jornada dos jangadeiros que, queriam reivindicar melhores condições de vida ao então presidente Getúlio Vargas (1882-1954), ladeando com a jangada São Pedro a Costa brasileira até o Rio de Janeiro, em 61 dias.

São os nossos argonautas, os nossos possíveis heróis. (D'ALGE *apud* FONTELES, 2008: 57)

Em seu texto, Fonteles (2008: 58) explicita as transformações que as jangadas atravessaram desde a época de Cela e mesmo de Chico Albuquerque, não apenas em sua construção e manejo, mas nas expressões das modificações sociais que sofreram os jangadeiros e suas famílias. Em seu texto é possível depreender a manifestação de tais transformações na matéria das embarcações, que começaram a se tornar sintéticas, na substituição de símbolos antigos como estrelas e cometas, pintados em suas velas, que em novos tecidos perderam as manchas e passaram a exibir símbolos publicitários. Antes, “batizavam suas jangadas de nomes como *Rainha das Águas* e *Estrela do Mar*, evidenciando como no caso das estrelas, as fortes raízes culturais advindas de religiões anímicas como a umbanda”.



Fig. 1 B. Fonteles, *Sem Título*, 1990, areia das praias e jangadas de imbaúba e pano de Fortaleza/CE, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - UFCE, Fortaleza/CE.

O artista lamenta a descaracterização, nas últimas décadas, dessas artesanias e desses sentidos, mas insiste na resistência do jangadeiro em sua tradição. Ele evoca a voz dos poetas cearenses como Juvenal Galeno (1836-1931), Padre Antônio Tomás (1863-1941), compositores como o baiano Dorival Caymmi (1914-2008) e o pernambucano Gilvan

Chaves (1923-86). Mas insiste na importância da percepção do “etnólogo potiguar” Luís da Câmara Cascudo, que

melhor compreendeu esta poética vivencial, que ousou querer desvendar quase todo o mistério que acerca a cultura jangadeira. Seu testemunho verteu-se numa pesquisa feita em décadas de conversas à beira-mar que lhe rendeu o livro *Jangada: uma pesquisa etnográfica*, em que pontua: «A jangada frágil e simples, sempre marítima e não fluvial, prepara o homem para o oceano e vincula em sua alma um fidelismo profundo e constante. Explicar-se-á na permanência e fidelidade aos horizontes demarcados do mar». (FONTELES, 2008: 59)

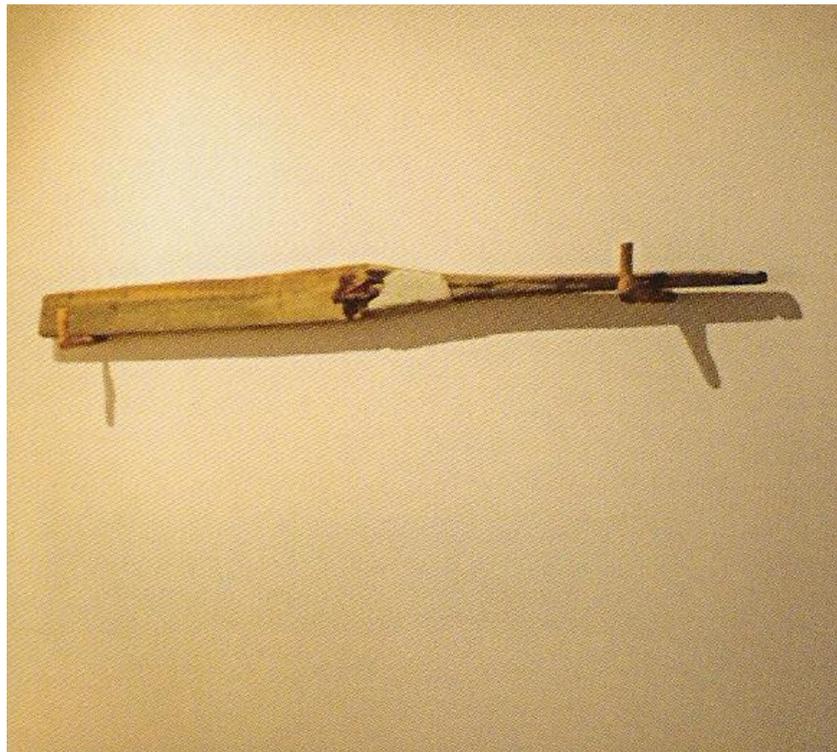


Fig. 2 B. Fonteles *O Remo*, 1990, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP

Quase vinte anos antes da escrita deste ensaio, no final da década de 1980, Fonteles começou a coletar nas praias cearenses os vestígios dessas matérias de um “mundo anímico e mágico dos jangadeiros e a plasticidade que davam às jangadas de tábuas”, conforme entendia Cascudo, com a intenção de “sentir um real pertencimento ao imaginário desta nação” (FONTELES, 2008: 59, 61). Esta tentativa deu origem à familiarização com as práticas jangadeiras, assim como sua transformação no tempo, em restos, indícios de seus instrumentos, caídos ou abandonados no mar, e que chegavam às areias e às pedras, que eram transformados por sua permanência nas águas.

Em 1990, uma das primeiras obras que surgiram desta preocupação foi uma instalação ^{f. 1} em uma exposição individual no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará na qual, sobre uma área retangular com areia da praia do Futuro, desenhada sobre o piso de uma das salas, dispôs pequenas jangadas de imbaúba com velas de pano, adquiridas em

Fortaleza. A situação dessas miniaturas sobre as areias locais, deslocava uma visão quase turística das jangadas nas praias, para sua presença em um espaço museal. Esse deslocamento evocava a evidência de sua beleza, mas também a ameaça de desaparecimento dessas jangadas e de seus saberes.



Fig. 3 B. Fonteles, *Sem Título*, 2001-2012, *Mostra Contemplo*, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC



Fig. 4 B. Fonteles, *Sem Título*, 2001-2012, *Mostra Palavras e Obras*, Conjunto Cultural da Caixa, Brasília/DF

Em *Memórias de Jangadas e jangadeiros*, Fonteles relata (2008: 62) uma passagem interessante desta época, na qual, ao caminhar pela praia do Cumbuco, no Ceará, observou um estranho remo que reconheceu pelas descrições de Cascudo. Deste

testemunho pode se depreender uma das duas estratégias de acumulação dos objetos de sua coleção, ao lado dos vestígios encontrados nas praias, *objets trouvés*, portadores de memórias de saberes. Este remo também chamou atenção pelo criativo conserto feito com o alumínio do fundo de uma panela. Após descobrir, com os moradores locais, onde morava o dono do barco e da difícil trajetória até sua casa, já obcecado pelo remo, Fonteles conseguiu, em uma negociação cheia de respeito ao jangadeiro, convencê-lo a criar outro remo para si, novo, e, quando ele estivesse pronto, o artista voltaria para buscar o mais antigo.



Fig. 5 B. Fonteles, Registros das caminhadas para recolhimento de material na Praia de Uruaú-CE

Imbuído e inspirado pela força simbólica que emanava de todo aquele material envolvido pela energia das conversas infinitas dos jangadeiros, percebi, aí, o grande fascínio e mistério exercido sobre meu imaginário, o mesmo que alimenta a rica herança mito-poética de todos os navegadores e pescadores que habitam o sonho da Terra. (FONTELES, 2008: 63)

Meses depois, após outra viagem plena de peripécias, ele uniu o remo ^{f. 2} a outros achados, que integrariam, dez anos depois, uma exposição individual no Espaço Cultural de Arte Contemporânea – ECCO, em que também foi mostrada a série *Sudários / Auto-Retratos*, em 2001.

Para compor esta instalação, *Sem Título* ^{f. 3, 79}, o artista encomendou dezenas de armadores de rede feitos das bifurcações dos galhos de mufumbo por Seu Diniz, da praia de Uruaú, resistentes ao peso e à maresia, nos quais pendurou os vestígios de jangadas encontrados nas praias, como redes, boias e utensílios, fósseis de madeira e outros materiais naturais e sintéticos impregnados pelo tempo. Posteriormente, em exposições realizadas em Curitiba, São Paulo, Salvador, Brasília e Florianópolis, esta instalação se transformou como um *work in progress*, agregando vestígios coletados no litoral de todo o país. Em suas mostras, o artista desenha as formas desses vestígios no espaço, através da luz que as integra às paredes da exposição. Assim, a luz surge como elemento de ligação com o espaço, um meio sutil de encarnação da obra no espaço expositivo ^{f. 4}.

Assim, é possível perceber, ao lado de alguns procedimentos de Fonteles, a própria questão do *collecteur*, do sentido de seus *objets trouvés*, os seus interesses etnográfico e antropológico, com os registros das caminhadas ^{f. 5}, quase como diários de campo visuais.

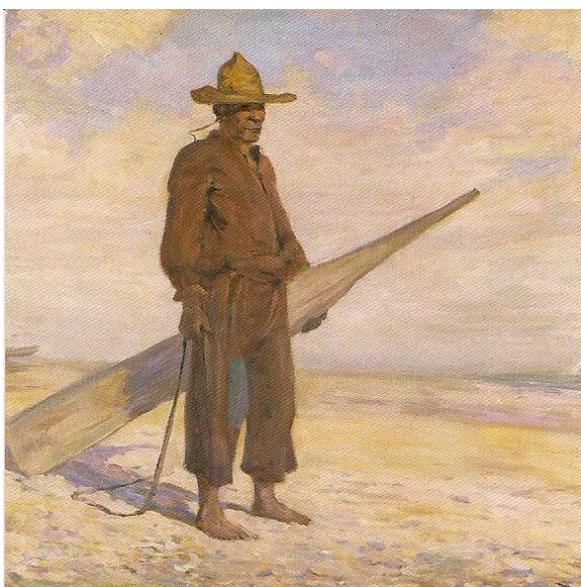


Fig. 6 Raimundo Cela, *Jangadeiro com Remo*, 1942, óleo s/ tela

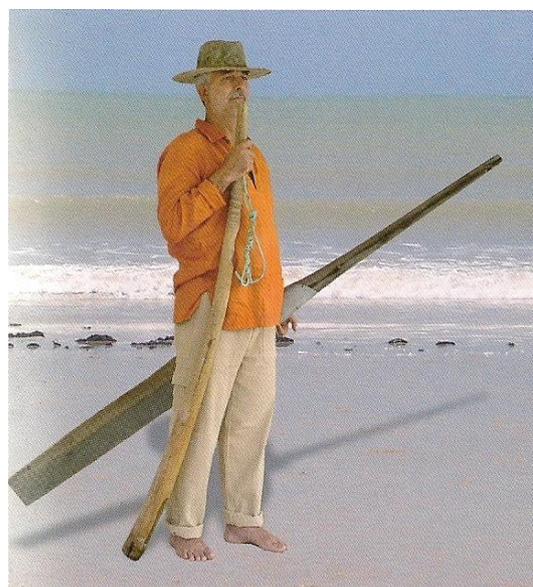


Fig. 7 Artista com remo, 2006, Fotografia de Mila Petrillo, montagem fotográfica de Licurgo Botelho, Fotografia de B. Fonteles com remo *d'après Jangadeiro com Remo*, de Raimundo Cela

Não há apenas uma identificação com o tema das jangadas, mas um lento processo de impregnação, que pôde se manifestar tanto na montagem fotográfica ^{f. 7}, por ele idealizada, a partir de *Jangadeiro com remo* ^{f. 6}, do “artista-jangadeiro” Raimundo Cela, quanto em uma revelação da intimidade do tempo e dessas matérias imantadas pela

cultura jangadeira: “A ação do tempo sobre as coisas me fez um aprendiz da sabedoria do pescador em suas idas e vindas ao mar” (Fonteles, 2008: 63).

O valor de uso da metáfora da jangada para abordar a obra de Fonteles comporta ainda verificar uma sobredeterminação: ela nos permite deslocar do litoral para interior, mais precisamente, para o Rio São Francisco. Ligada a um projeto mais extenso de proteção dos mananciais, a campanha para revitalização deste rio contou com o aporte do Projeto Caminho das Águas, promovido pelo Movimento Artistas pela Natureza, incluindo duas viagens, em 1999 e 2000 desde Pirapora/MG até sua foz, em Penedo/AL, passando por onze cidades desde sua nascente, na Serra da Canastra, em Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas. Educadores, artistas, cientistas, escritores, religiosos e ambientalistas, “interessados em conhecer e trocar informações com a rica e diversa cultura ribeirinha do sertão mineiro ao sertão nordestino” (FONTELES, 2010: 227) subiram o rio em um barco, oferecendo várias atividades culturais e socioambientais.

Nessa viagem de mais de 2000 km, uma pequena escultura de São Francisco em um barco com carranca³ navegou através das mãos do povo, transformando-se em um símbolo da luta pela preservação do rio São Francisco.



Fig. 8 B. Fonteles, da Sequência de fotografias do “Povo do Velho Chico” com a imagem de São Francisco em uma barca de com carranca, madeira, artesãos anônimos da desaparecida cidade de Sobradinho/BA

³Ambas as peças, unidas em uma só imagem, foram esculpidas em madeira por artesãos de Remanso, uma das cidades submersas pela Represa de Sobradinho/BA.

Fonteles fotografou dezenas de pessoas com esse santo-barco nas mãos^{f. 8}, em uma série que denominou “Povo do Velho Chico” que, embora não possa ser considerada uma realização artística, em certo sentido não pode ser dissociada, assim como a militância, de sua produção e preocupações estéticas.

De modo análogo, não pode deixar de ser associado à sua atuação em outras linguagens artísticas, em especial a poesia e a música. Em junho de 2000, visando promover este projeto, uma série de artistas gravou um CD, denominado *Caminho das Águas*. Na segunda faixa, pode-se ouvir a música *Por um fio*, com letra e melodia de Fonteles, em sua voz:

Meu corpo está por um fio,
Alma nascente de um rio.
Eternidade vazante,
Fraternidade de mar.
Cheio de beleza e cio,
Vontade, leveza, encanto,
Vaze, vazio, constante,
Cheio de água prá dar.

Ah, sou todo água de nascente.
Pingo, filete, córrego, riacho,
Rio que se ergue no espaço,
Prá alegria de mar. (Letra e música de B. Fonteles, 2000, CD *Caminho das Águas*)

Com aparente simplicidade, Fonteles parece identificar-se com o próprio curso do rio, desde o fio de sua nascente, até desembocar no mar, tornando-se, não mais o barco, mas o próprio leito do rio.

Sua participação neste projeto transita desde a sua própria concepção, a presença do *leitmotif* do santo-barco, a produção dos artistas que o integraram e sua promoção junto à comunidade, incluindo o próprio disco.

Nas duas *expedições*, de 1999 e 2000, foram realizados ateliês de bordado com a população, nas principais cidades da travessia, coordenados pela família Dumont, Dona Antônia e as filhas, Ângela, Sávia e Marilu, a partir de um desenho elaborado por Demóstenes Dumont Vargas, mostrando todo o trajeto do São Francisco, para bordar, com inúmeras mãos, uma grande obra^{f. 9} que emblematiza a riqueza natural e cultural que o rio propicia. No encarte de *Caminho das Águas*, ainda figuram dois bordados^{f. 10} com ribeirões em barcos neste rio, realizados pelo Grupo Matizes Dumont, para o lançamento do CD.

Este elemento, novamente mediado por Fonteles, na produção visual do disco⁴, parece apresentar a contrapartida feminina do trabalho do navegador/pescador, figura exaltada em outras músicas do disco. Seja a rendeira, seja a tecelã ou a bordadeira. O próprio Fonteles (2008: 56, 61) se refere à *paciência* da mulher rendeira, que estende sua maestria às redes dos jangadeiros no Ceará, em sua resignada espera que faz lembrar a mítica Penélope.



Fig. 9 Grupo Matizes Dumont e população ribeirinha do São Francisco, Rio São Francisco, 1999-2000, bordado

A metáfora da jangada/barco, por meio de sua ligação com o trabalho das rendeiras, tecelãs, bordadeiras, comum às mulheres das vilas de pescadores do litoral ao interior, liga-se à outra presença que permeia a obra de Fonteles, o tempo. Não um tempo abstrato, ideal, mas um tempo vivido, um tempo de trabalho, que se une aos *tempi* que imantam os objetos coletados em suas andanças, por meio do trabalho de artífices anônimos ou não, e se tornam relíquias em suas obras.

⁴ Fonteles também se notabiliza pelo *design* de capas e encartes de discos dele e de diversos compositores e cantores da Música Popular Brasileira – MPB, desde a década de 1970.

Em 1977, o artista realizou a “foto-colagem” *O Ser do Tempo*^{f. 11}, em que desenhou o símbolo do signo de Áries, os chifres de carneiro, com um cordão de couro com uma estrela de prata de seis pontas presenteada por Mário Cravo Neto (1947-2009), sobre um saco de estopa. Ao seu lado, colocou um recorte de sua fotografia segurando, sobre seu rosto, o relógio que o pai do artista adquiriu quando de seu nascimento. Nascido em 0° de Áries – início do ano astrológico e, portanto, de um ciclo cósmico –, Fonteles evocou seu signo junto ao relógio passou a contar o tempo de sua própria vida, unindo duas ordens de temporalidade diferentes, um tempo mítico e um tempo mensurável. Esta obra figura no Manifesto *Antes arte do que tarde* (Anexo 1), que foi divulgado quando a exposição homônima, realizada no Instituto Cultural Brasil-Alemanha – ICBA, em Salvador.

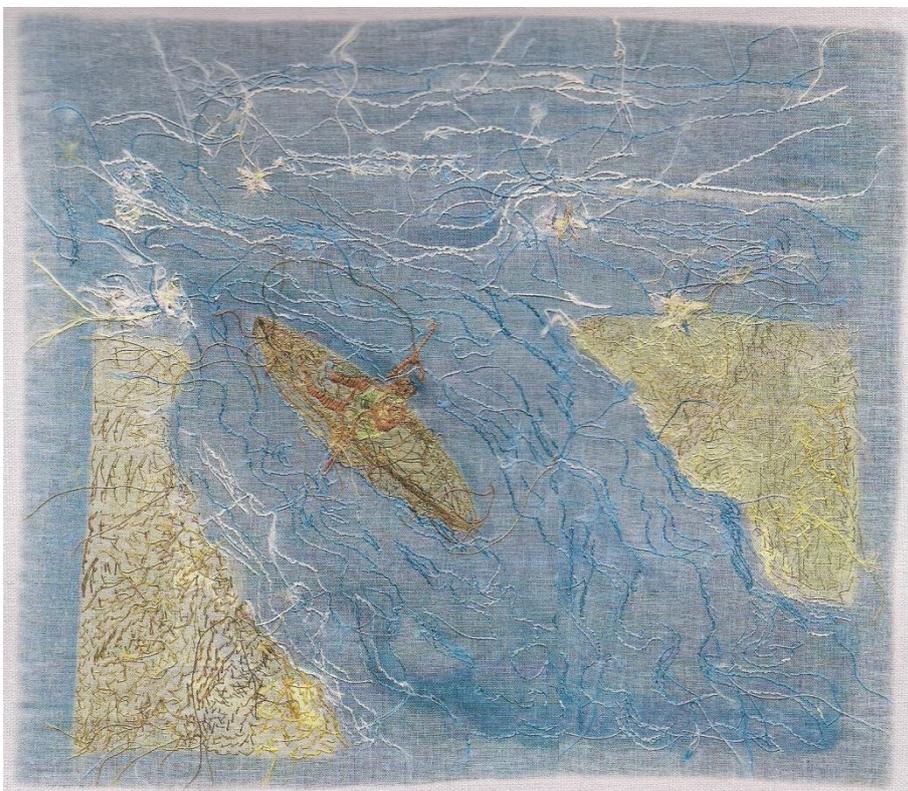


Fig. 10 Grupo Matizes Dumont, 2000, Bordado, Capa do encarte do CD Caminho das Águas, 2000

Este manifesto inicia com a asserção:

O Artista em relação corpo/ paisagem/ meio/ ambiente, passa a registrar através dos objetos de seu ritual, toda uma relação com o tempo, suas identificações ecológicas – e, em comunicação com formas místicas de expressão, com a intuição, passa a desmistificar a arte dos princípios mais mentais. (FONTELES, Manifesto *Antes arte do que tarde*, 1977)

A coextensividade da vida do artista ao meio ambiente, aos tempos que esta vida envolve, individual e coletivamente e ao seu corpo como obra, evidencia-se, permitindo

indagar se seria a questão do tempo na poética de Fonteles uma questão biográfica. Um indício da resposta, ou da tentativa de responder a ela, é o vínculo que ele estabelece entre a obra *O Ser do Tempo* e o referido Manifesto:

Tudo passa a seguir o próprio caminho do tempo – o artista passa a ser médium recebendo constantemente de todos os circuitos de informação uma "Antes Arte" que é devolvida a outros círculos de "arte" em forma de um compromisso com uma verdade / Uma estrela de dois triângulos: "o de ponta para cima, significa a comunicação do homem com um Deus, a consciência cósmica / a origem"/ "o de ponta para baixo, o da comunicação do homem com si mesmo, seu auto-conhecimento, suas gestações e sinceridade próprias."



Fig. 11 B. Fonteles, *O Ser do Tempo*, 1977, cordão de couro desenhando o signo do artista (Áries), estrela de prata de seis pontas dada por Mário Cravo Neto e o relógio que o pai do artista adquiriu quando de seu nascimento, "foto-colagem"

Embora o título do Manifesto tenha se tornado um lema, utilizado explicitamente em exposições^{f. 12} até, pelo menos, 2006, é importante ter em vista a conjuntura sociopolítica de sua criação, o que é evidenciado pela observação final e pela datação do texto:

Obs: esta mostra é dedicada a todos os sobreviventes que continuam resistindo e comunicando através do cinema, teatro, dança, artes plásticas e da imprensa.

SALVA _____ DOR
7 6 77

A conjunção dos elementos e fatores presente em seu fazer artístico em diferentes linguagens, assim de suas crenças, está presente em um dos três momentos que especifica em seu lema: antes / arte / do que tarde:

"Antes"

– abrigo/ abertura cósmica / o artista consciente de uma obrigação com o meio / espírito / ambiente / ecológico / sua oficina micro / macro / macrô / sua relação selvagem / calma com as novas forças / novas formas / novos gestos dos universos inreais / reais.



Fig. 12 Entrada principal da Pinacoteca do Estado de São Paulo realizada em 1982 com faixa de B. Fonteles *Antes Arte do que tarde*.

Mas essa conjunção ainda evoca a indação acima, presente como um lema na obra de Fonteles, título de seu manifesto, assim como em *O ser do tempo*, o que evoca uma espécie de existencialismo nesta como a constituição de um marco de sua *biografia alegórica*, regida pelo reino de Áries e do xamanismo, de seu tempo cíclico e de um relógio que não para de correr.

A desconfiança de que se pode pensar em uma *biografia alegórica*⁵, parece se impor mais pela evocação com o sentido vital da obra de Joseph Beuys (1921-86), a quem o Fonteles faz referências explícitas em sua obra *f. 103*, do que de uma entrada biográfica que evocaria a tradição vasariana na História da Arte.

Neste sentido, esta suposição, tem como referência, também, a “relação entre formas da narrativa biográfica” e a memória, em uma espécie de “reversão da obra sobre a vida”, como considerou Roland Barthes (1915-80) (BARTHES, 2004: 354-55) em relação à contestação da ilusão de uma biografia linear por Marcel Proust (1881-22), em *À la recherche du temps perdu*, na consideração de Maria de Fátima Morethy Couto (2011: 2202), preocupada com os limites da relação entre biografia e obra na História da Arte ocidental.

No caso de Fonteles, identificação do corpo, corpo de memória, com a matéria e suas transformações acaba por ligar-se a uma aspiração à eternidade, por meio da noção de impermanência.



Fig. 13 B. Fonteles, *Impermanência*, 2001, fóssil de peixe do Vale do Cariri/CE, Exposição *O ser na Casa*, Casa Andrade Muricy, Curitiba/PR

⁵ Trata-se do *Lebenslauf/Weklauf* (Curso de vida/curso de obra), o curriculum alegórico de Beuys, elaborado em 1964, que inicia a ferida umbilical de seu nascimento, em 12 de maio de 1921 (SANCHÍS, 1998: 7), portanto, envolvendo a questão do tempo e do corpo.

A obra *Sem Título*^{f. 13}, de 2001, tornou-se uma espécie de síntese da exposição *O ser na Casa*, realizada em 2001 na Casa Andrade Muricy, Curitiba. Entre o incomensurável espaço entre as duas metades de um fóssil de peixe do Vale do Cariri/CE, dois parênteses, restava o eloquente silêncio da palavra *impermanência*, com letras plotadas. Expansão do tempo, memórias fósseis, sobrevivências, tudo em um gesto que impressionou o curador e crítico Paulo Herkenhoff que, assim expressou seu impacto diante dela:

A obra *impermanência* é uma hipérbole absurda do átimo, materializado em um corpo que supera nossa capacidade de entender plenamente a existência, a morte. E também, está investida de tudo aquilo com que o gesto sensível, simples do artista, transforma o mundo e pode dar novo sentido à vida.

Quando abri o fóssil, o que vi vivo, suspenso no tempo, foi meu olho, sou eu. A fenda, a diferença, é o corte que solta o olhar-peixe em sua errância e fugacidade pelo mundo. Mais rápido ... só a luz. (Citação de Paulo Herkenhoff em email ao artista, FONTELES, 2008: 175)

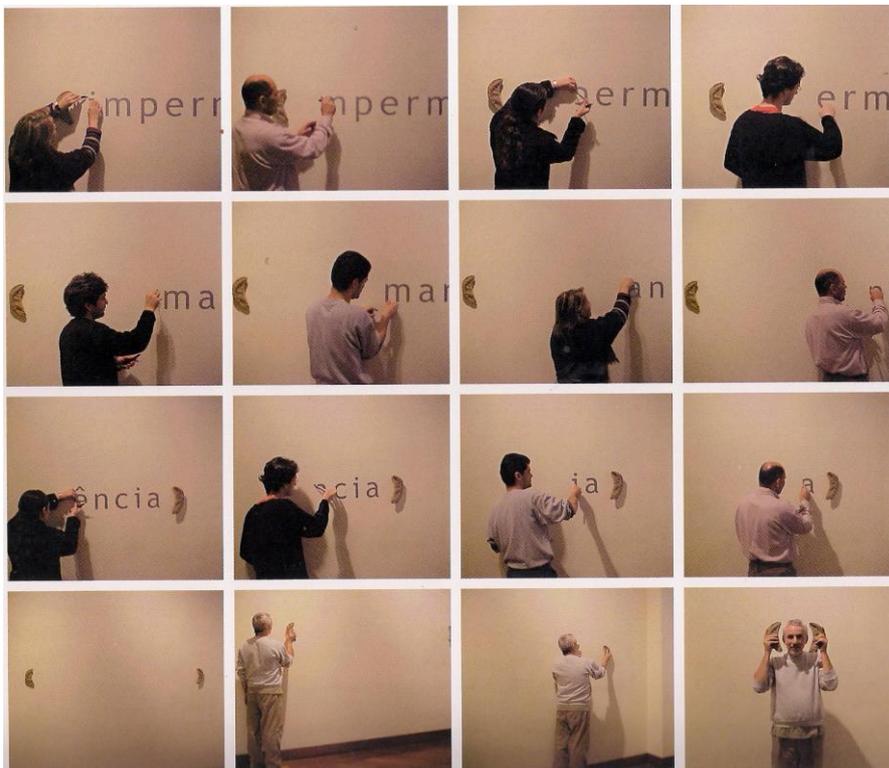


Fig. 14 Desmontagem da obra *Impermanência* (2003) de B. Fonteles, Exposição *O ser na Casa*, Casa Andrade Muricy, Curitiba

No término da mostra, a obra foi desmontada quase ritualisticamente pelos envolvidos na exposição, gesto registrado em fotografias^{f. 14}, quase como uma reafirmação do imperativo da impermanência que, durante a mostra, sintetizou o tempo geológico e o tempo da cultura, e agora se desfazia.

Essa intrincada relação do tempo com a matéria faz lembrar a célebre coleção de pedras, conchas, pedaços de ossos e madeira de Henry Moore⁶ (1898-1986), ou a obsessão de Max Ernst (1891-1976) e Alberto Giacometti (1901-66), em interferir em pedras já esculpidas pelo tempo⁷.

Num movimento anadiômeno, Fonteles é marcado por um olhar que escolhe, escolhe matérias, essas sim impregnadas passivamente pela ação cultural e pelo tempo, tornando-se não mais um objeto, mas um ser, um ser que é ativo estando *nas* obras, associando-se a outros seres organicamente, como um em um coral – presença constante em suas obras. Um ser que é no tempo.

Daí a metáfora, escolhida pelo próprio artista, que revela o caráter antropófago de sua poética, o *cozinheiro do tempo*, título de seu livro, editado em 2008, em que evidencia, por meio de uma coletânea de suas obras, frases e poetas, escritores, textos críticos, que evidenciam uma constante: buscar no tempo a atemporalidade, no gesto a impermanência, na tradição popular a erudição.

Ao se compreender sua obra como sacra (FONTELES, Depoimento, 2008) – e não como religiosa – na direção da encarnação da intenção criativa, a vida do artista não pode ser alienada do fazer artístico, bem como a arte não pode ser afastada da responsabilidade da educação como transformadora da sociedade (FONTELES, 2004a: 32-33) (PUGLIESE, 2012b: 1520).

Ele se coloca na esteira da apropriação de elementos diversidade cultural popular brasileira, notadamente da Amazônia e do Nordeste. A estratégia apropriativa concerne não apenas às operações marcadas pelas estratégias inauguradas pelo Dada e pelo Surrealismo, como o *readymade* e o *objet trouvé*, como se entrecruzam com seus interesses etnológico e antropológico que o fazem remeter a Mário de Andrade (1893-1945), Câmara Cascudo, Guimarães Rosa (1908-1967), Jorge Amado (1912-2001), Darcy Ribeiro (1922-1997) e Ariano Suassuna (1927) (PUGLIESE, 2012b: 1521).

Fonteles ainda se refere alguns artistas como seus arautos Tarsila do Amaral (1886-1973), Alberto Guignard (1896-1962), Alfredo Volpi (1896-88), Lina Bo Bardi (1914-92), Lygia Clark (1920-88), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-80), Regina Vater (1943) e, em especial Rubem Valentim, que “antropofagicamente comem as manifestações da arte

⁶ Esta coleção foi mostrada na exposição retrospectiva de Moore no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em 2005, em Brasília, após percorrer São Paulo (Pinacoteca do Estado de São Paulo) e Rio de Janeiro (Paço das Artes).

⁷ “Alberto [Giacometti] e eu estamos atacados de esculturite. Trabalhamos grandes e pequenos blocos de granito, na moraina da geleira Forno. Maravilhosamente polidos pelo tempo, pela geada e pelas intempéries, eles já são fantasticamente belos por si mesmos. Mão humana alguma consegue fazer isso. Portanto, por que não deixar o trabalho essencial à natureza e nos limitarmos a rabiscar sobre estas pedras as ruínas do nosso próprio mistério?” (Carta de M. Ernst de Maloja, datada de 1935, *apud* JAFFÉ: 234)

rupestre e os mitos indígenas, além dos elementos culturais de negros e migrantes colonizadores” (FONTELES, 2004a: 27).

Ao invés de afirmar-se no grande eixo São Paulo/Rio de Janeiro das galerias e museus para, eventualmente realizar mostras em outros centros culturais pelo país, Fonteles tem realizado, nas quatro últimas décadas, exposições em todas as regiões brasileiras, em museus e galerias de portes e projeções variadas. Sendo quase um seminômade, procura em suas viagens travar relações com a população local, longe da alta cultura artística, o que permitem mapear as diferentes estruturas culturais que se entrecruzam em cada região, muitas vezes descobrindo artistas e artífices que ainda não foram certificados em seus próprios meios, além de adquirir suas obras que passam a integrar suas próprias obras ou suas curadorias, como ocorreu, de modo emblemático, na mostra *Nem é erudito Nem é popular*, não por acaso dedicada a Lina Bo Bardi. Procura conhecer os artistas independentemente de sua projeção local, regional ou nacional e incentiva intercâmbios artísticos entre regiões, fugindo das galerias comerciais, além de promover atividades de educação estética e socioambiental (PUGLIESE, 2012b: 1520-1521). Evidentemente, tal ação não é apenas espontânea, mas integra os esforços de uma intenção consciente de integração, que o artista tomou como missão, pelo menos desde a década de 1980, e culminou no Projeto Teia.

1.1 O corpo na arte

Quando indagado sobre o que é mais relevante em sua produção artística, Fonteles não hesita em reponder: “o corpo na arte” (Depoimento, 2013). Num primeiro momento, esta frase pode causar alguma estranheza, mas, paulatinamente, parece revelar cada vez mais sentido na medida em que as conexões entre suas obras, exposições e, inclusive, ações político-ambientais, começam a ser investigadas.

Ele vivia em Fortaleza desde 1959, quando sua família se transferiu da pequena cidade pararense de Bragança, às margens do Rio Caetés, onde José Benedito Fonteles nasceu, para retornar ao Nordeste. É possível localizar já em 1970, com cerca de 17 anos, suas primeiras experimentações em pintura. Hoje, ele reconhece naquela época seu contato com o xamanismo, aspecto intimamente ligado à sua produção artística, quando foi iniciado na Umbanda, embora já tivesse certa familiaridade com práticas de pajelança próximas à sua cidade natal, quando criança. À época, sua obra também foi marcada pelo encantamento com ex-votos, que conheceu por meio de Aderson Medeiros (1948), artista preocupado com questões relacionadas ao meio ambiente, em São Francisco de Canindé/CE (FONTELES, Depoimento, 2013).

Em entrevista concedida em fevereiro de 2013, o artista se recordou de começar a esboçar uma identidade em seu trabalho, em 1971. Dois anos depois, conheceu Walter Zanini (1925-2013), então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP, que o convidou para integrar a mostra *Oitava Jovem Arte Contemporânea* no ano seguinte, assim como outras exposições dali em diante. Zanini teve uma importância significativa em sua carreira, não apenas por cedo ter compreendido a obra de Fonteles, como por se tornar um importante interlocutor ao longo de sua trajetória artística. Daí o artista ter dedicado a exposição *Palavras e Obras*, na Estação Pinacoteca, na qual mostrou em São Paulo os *Sudários/ Auto-Retratos*, em 2004 ao crítico e historiador da arte paulistano.

Em 1975, o artista se transferiu para Salvador, onde conheceu o Candomblé no terreiro de Mãe Menininha do Gantois (1894-1986), que o reconheceu como Oxalá, o que marcou fortemente sua obra (FONTELES, Depoimento, 2013) não apenas em termos temáticos, como é o caso do *Sudário / Oxalá*^{f. 81}, mas quanto à compreensão de sua relação com sua obra, a partir da crença no significado da função do orixá no panteão do Candomblé/Umbanda.

No ano seguinte, em que morou durante seis meses em São José/SC e começou a trabalhar esculturas com pedras – que depois chamaria de *ex-culturas*^{fs. 39 a 41} –,

intensificou também seu trabalho com corpo e começou a pensar no *Manifesto Antes Arte do que Tarde* (FONTELES, Depoimento, 2013), que foi lançado no ICBA, em Salvador, em 1977.



Fig. 15 B. Fonteles, *Antes Arte do que tarde*, 1977, registro fotográfico de performance, Instituto Cultural Brasil-Alemanha ICBA, Salvador

Pode-se aferir que este momento representa um marco em sua produção, com a *performance*^{f. 15} em uma sala hexagonal no ICBA, com fotografias fixadas nas paredes, na época compreendidas como foto-linguagem, paralelamente à exposição, na qual figuravam também artigos de jornais: *Situação do Espaço Urbano da Cidade de Salvador*, sempre sob a noção de não separar a vida espiritual, alimentos e arte e lançamento do manifesto (Anexo 1). Fonteles denominou esta performance como *ritual* não apenas por desconhecer o recente epíteto à época, mas principalmente porque o sentido de um ritual afirmava o caráter espiritual da obra, na qual vestia uma camiseta com desenhos de pontos dos caboclos da Umbanda (FONTELES, Depoimento, 2013) e dispunha objetos como conchas, estrelas do mar, artefatos indígenas em palha e plumária, além de alimentos, aproximando-se do sentido de objetos litúrgicos e oferendas em um altar^{f. 16}. O altar era formado por duas folhas de papel artesanal, enviadas de Firenze, por meio do processo de arte-postal, por Luciano Bartolini (1914-94).

As fotografias que contornavam o ambiente deste ritual-performance^{f. 17}, hoje desaparecidas, inauguraram o que Fonteles passou a denominar *Corpo em Obra*. As fotografias tinham como mote o corpo, no caso, o corpo do artista, a descoberta do corpo e suas potencialidades estéticas, sua afirmação, em plena década de 1970. Com a nomenclatura *Corpo em Obra*, o artista abrange séries e trabalhos individuais que envolviam a presença central do corpo na obra de arte. Este epíteto, que parece escapar

a qualquer abordagem taxonômica, persiste até meados da década de 1980 de modo mais explícito, mas não deixa de ecoar em obras bem posteriores.



Fig. 16 B. Fonteles, *Antes Arte do que tarde*, 1977, ICBA, Salvador.



Fig. 17 B. Fonteles, *Antes Arte do que tarde*, 1977, registro fotográfico de performance com fotolinguagem ao fundo, ICBA, Salvador.

Em 1979, de volta a Fortaleza desde o ano anterior, exibiu o trabalho *Corpo de Delito*, formado por cartazes didáticos de anatomia do corpo humano, interferindo com as denúncias de tortura no Brasil e no mundo, na exposição aberta por Darcy Ribeiro no Centro Médico Cearense (FONTELES, Depoimento, 2013).

O artista se transferiu para São Paulo três anos depois, onde integrou a Sala Especial de Arte Postal da XIV Bienal Internacional de São Paulo⁸, referente à sua extensa produção nessa linguagem. Sua curta estadia nesta cidade foi significativa por consolidar suas relações com artistas e críticos e por oferecer acesso exposições e que contribuíram para sua formação autodidata também como curador, sempre colecionando catálogos dos quais era leitor contumaz. Mas embora os catálogos fossem importantes, ele reconhece que sua “universidade” foi constituída pela relação visual com as inúmeras exposições visitadas em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza e em tantas outras viagens, bem como pela interlocução com críticos de arte como Zanini, Alberto Beuttemüller (1935), Olívio Tavares de Araújo, Frederico Moraes, Jacob Klintowitz, Aline Figueiredo, além dos próprios artistas. Posteriormente, realizou a doação de cerca de 500 catálogos para o ICBA, em Salvador (FONTELES, Depoimento, 2008).

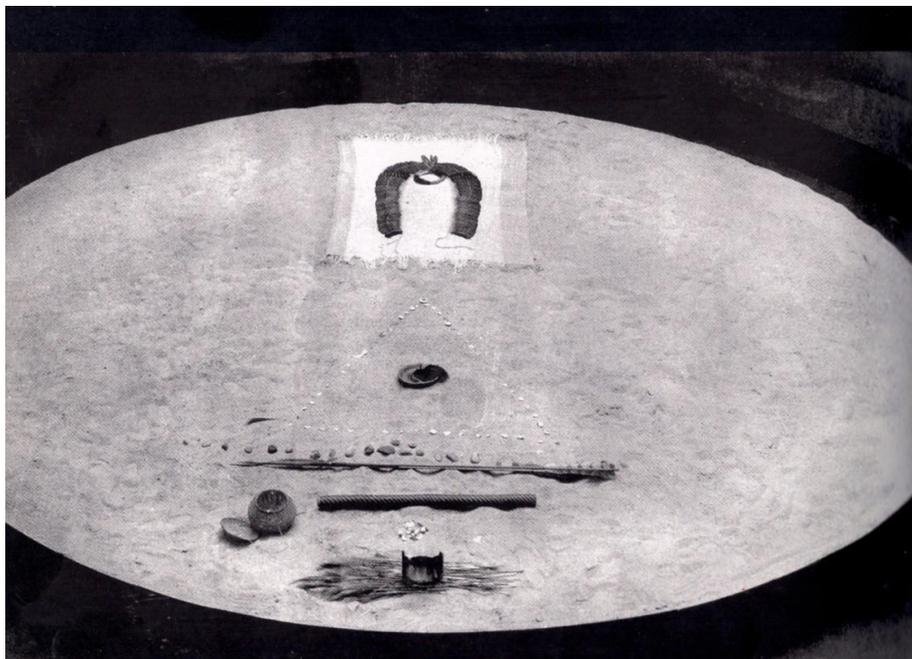
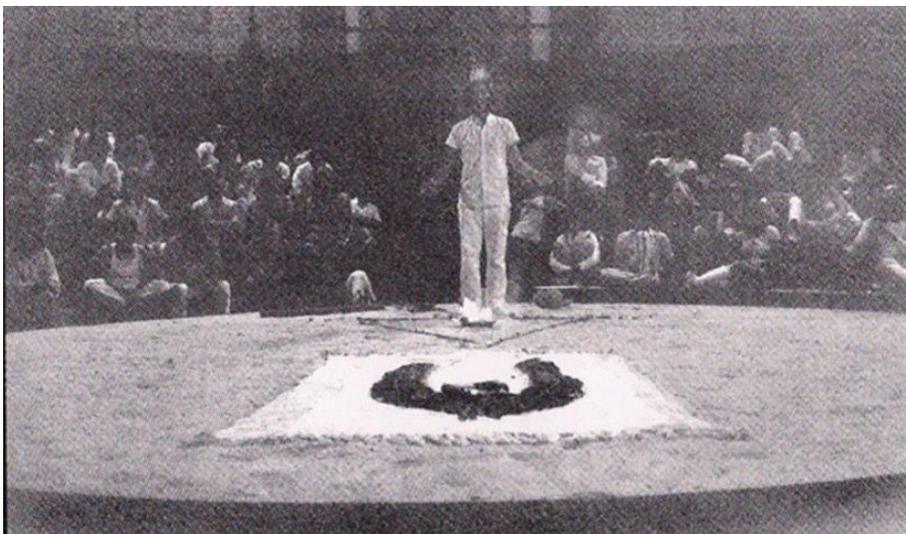
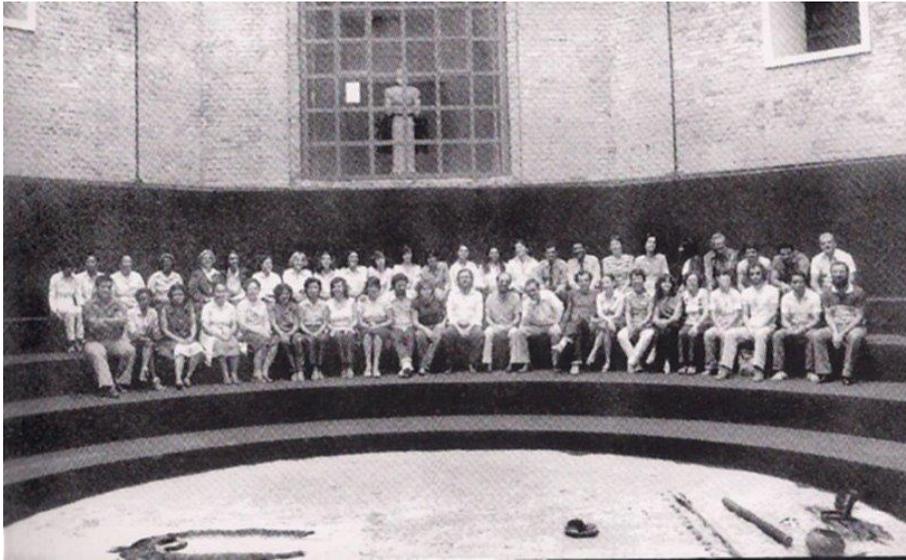


Fig. 18 B. Fonteles, *Terra – Ambiente Ritual*, 1982, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sua relação com o meio artístico São Paulo foi muito marcante, desde sua primeira passagem pela cidade, em 1973, e mesmo após a transferência para Cuiabá, ainda em 1981, passava longas temporadas na cidade com periodicidade quase anual, até sua transferência para Brasília, dez anos depois.

⁸ Antes de 1981, Fonteles participara das edições da Bienal Internacional de São Paulo em 1973, 75, 77, assim como integraria outras mostras coletivas importantes como o Panorama da Arte Atual Brasileira no Museu de Arte de São Paulo, em 1975, 80, 84, 87 e 88, e outras nos Museus de Arte Moderna - MAM de São Paulo e Rio de Janeiro, na Pinacoteca do Estado de São Paulo etc., além de individuais de peso, em especial a convite de Zanini, assim como outras exposições nesta cidade, com a qual não perderia mais o vínculo.

Fonteles realizou, em 1982 a obra *Terra – Ambiente Ritual*^{fs. 18, 19a, 19b}, que talvez possa ser compreendida como um depuração e uma mudança de escala em relação ao “ritual” de 1977, sendo simultaneamente uma instalação e uma performance no Teatro da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Segundo Fonteles (Depoimento, 2013), a performance que estava mesclada a fatores indígenas, espirituais e ambientais envolveu a participação de um monge zenbudista e da apresentação de cítara de Alberto Marsicano (1952-2013), que teve significativa repercussão no ambiente cultural paulistano.



Figs. 19 a, b B. Fonteles, *Terra – Ambiente Ritual*, 1982, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Durante esses anos, Fonteles montou dezenas de esculturas com pedras nos jardins das casas em Cuiabá e na Chapada dos Guimarães, às quais deu o nome de *ex-culturas*^{f. 39 a}⁴¹, o que, novamente, evidencia as preocupações ecológicas aliadas às antropológicas.

Preocupado com a integração do homem com a natureza, tomou o sentido poético da *participação* expresso pelas performances relacionadas ao princípio *Corpo em Obra*, que

foram celebrizadas pelas fotografias de Sérgio Guimarães e Mário Cravo Neto ^{f. 20}, nas quais, como uma quimera, Fonteles se associa a um tucano, tendo a segunda sido capa do Long Play *Bendito*, que o artista lançou em 1983.



Fig. 20 M. Cravo Neto, Fotografia que integra *Corpo em Obra*, a partir de performance de B. Fonteles, 1983, capa do LP *Bendito*

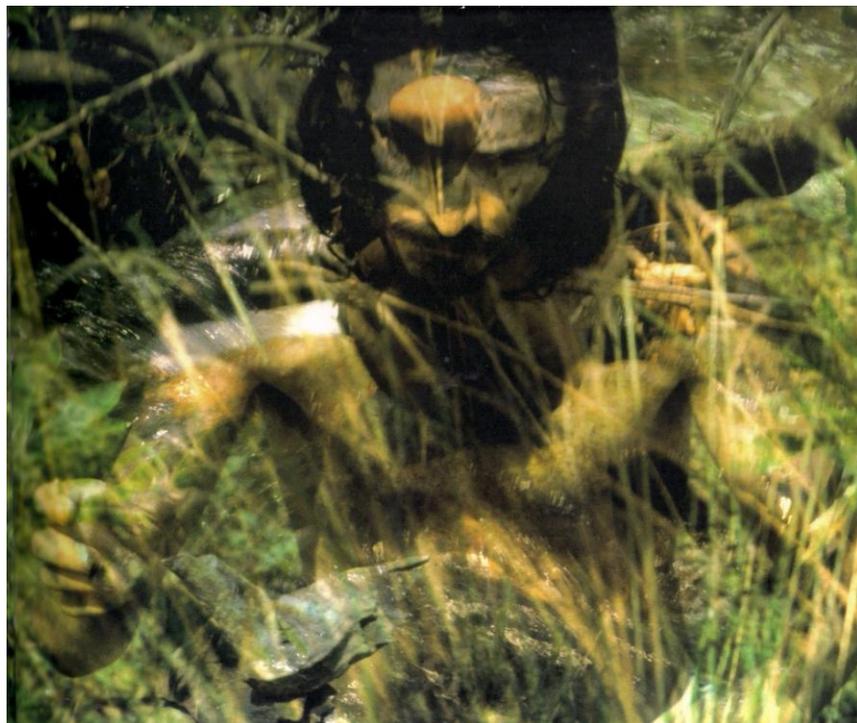


Fig. 21 B. Fonteles, *A Natureza do Artista*, 1985-86, Audiovisual com fotomontagens realizadas a partir de fotografias de Sérgio Guimarães

Paulatinamente, pode-se de dizer que houve a construção de sua imagem como artista que aliava arte à natureza, emblematizada por suas montagens fotográficas que, entre 1985 e 1986, contituíram o audiovisual denominado *A Natureza do artista* ^{f. 21}, com cerca de 80 diapositivos, a partir de fotografias do artista na natureza, realizadas por Sérgio Guimarães e Mário Friedlander (FONTELES, Depoimento, 2013). Nesta década, Fonteles foi um dos fomentadores da criação da Associação Matogrossense de Ecologia - AME.

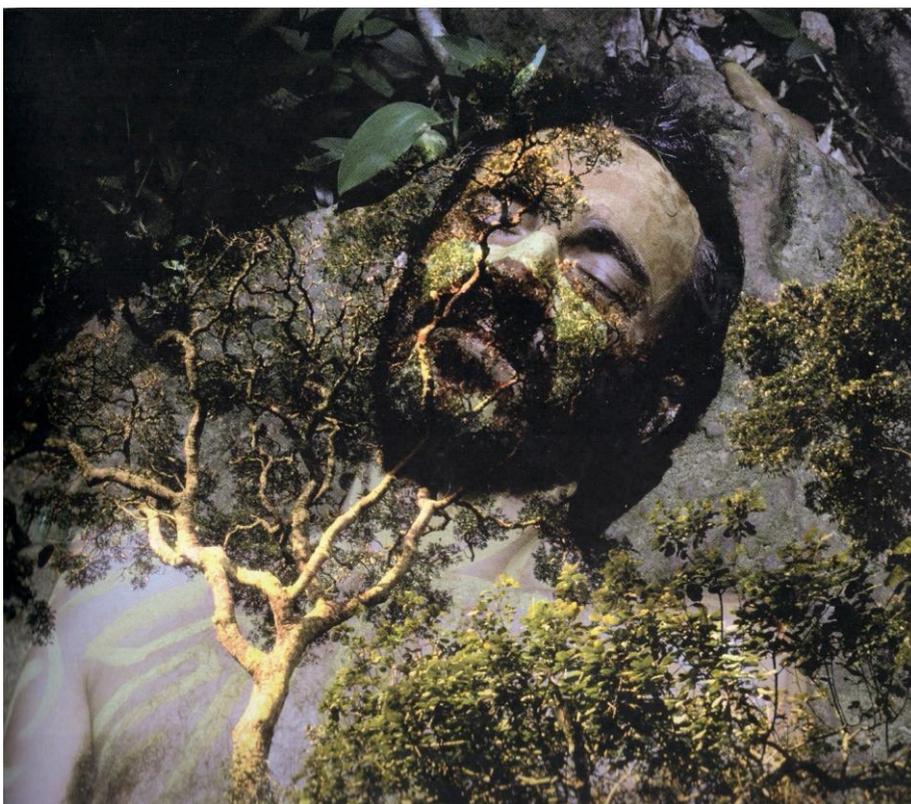


Fig. 22 B. Fonteles, *Bené Fonteles pintado com pigmentos naturais*, déc. 1980, Cachoeiras dos Maribomdos, Chapada dos Guimarães/MT, fotomontagem a partir de fotografias de Mário Friedlander

Paralelamente a estas obras de *Corpo em Obra*, Fonteles iniciou ações nas quais se dirigia à Chapada dos Guimarães, com artistas e ecólogos e recolhia o lixo despejado na natureza para devolvê-lo ao meio urbano ^{f. 23}, como modo de acusação da falta de consciência ecológica dos visitantes da Chapada.

Em 1987, houve a oficialização do Movimento Artistas pela Natureza na XIX Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria de Sheila Leirner (1948), expandindo o movimento que Fonteles já vinha coordenando havia três anos, em Cuiabá, para angariar a atenção da mídia para a questão ambiental. Ainda neste ano, lançou o movimento Arte e Cidadania (FONTELES, Depoimento, 2013).

Nesta época, o artista se envolveu em uma série de eventos que também questionavam os limites entre arte e ações político-ambientais, com cunho espiritual, como rituais-

performances que foram realizados também em comunidades indígenas, como foi o caso do ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso ^{f. 24a, 24b, 42}, em 1988, na região do Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá na Chapa dos Guimarães vinculado ao movimento ambientalista da AME, ARCA e Movimento Artistas pela Natureza.



Fig. 23 B. Fonteles em Ação de Devolução do lixo, Praça da República, Cuiabá/MT

Nesta ocasião, foi montado um altar com as pedras que foram utilizadas no altar *Xangô* ^{f. 43}, do ano anterior, que abriu a mostra *Panorama de Arte Atual Brasileira*, juntamente com o *Altar Sacramental Emblemático* de Rubem Valentim, devolvendo à Chapada dos Guimarães as pedras que centralizavam a obra da mostra do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP.





Fig. 24 a, b B. Fonteles, Ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso, 1988, pintura corporal com pigmentos naturais da região do Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, Chapada dos Guimarães

Ainda no mesmo ensejo, em 1988, Fonteles liderou o movimento de Criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães, que para ele era um ateliê a céu aberto, o lugar mais importante de suas descobertas. É um marco desse processo a Manifestação Contra as Queimadas que integrava a campanha nacional (FONTELES, Depoimento, 2013).

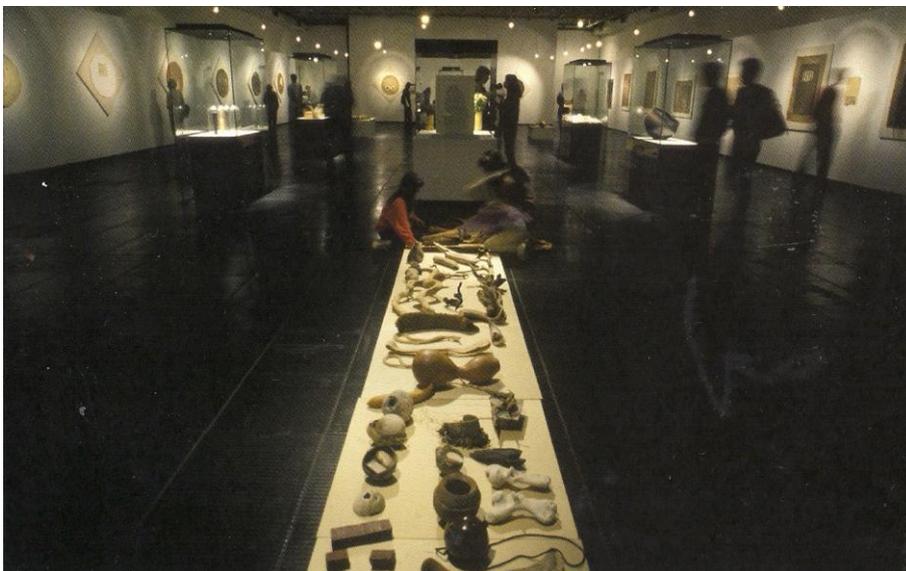


Fig. 25 B. Fonteles, Pormenor da Exposição *A casa do ser*, 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP

Após transferir-se para São Paulo no ano seguinte, realizou, em 1990, uma significativa exposição no Museu de Arte de São Paulo - MASP: *A Casa do Ser*^{f. 25}. Na mostra figuravam diversas obras com artefatos indígenas sobre tapeçarias e papel artesanal^{f. 48} e que foram afixadas às paredes, questionando os limites tradicionais entre matéria e suporte, enquanto, ao centro, inúmeras vitrines exibiam obras nas quais estavam presentes os

mais diferentes materiais, como couros e peles, madeira, corais, farinhas, ossos, fibras vegetais, pedras, cerâmicas, fotografias e eventuais obras de outros artistas.

O público era convidado a manipular alguns objetos e artefatos que possuíam diferentes sons e texturas, aproximando-se do que Helio Oiticica chamara de *polissensorialidade*, não deixando de beirar, também, as provocações de Lúcia Clark ao público, permitindo a ele se apropriar sensorialmente dos objetos e matérias.

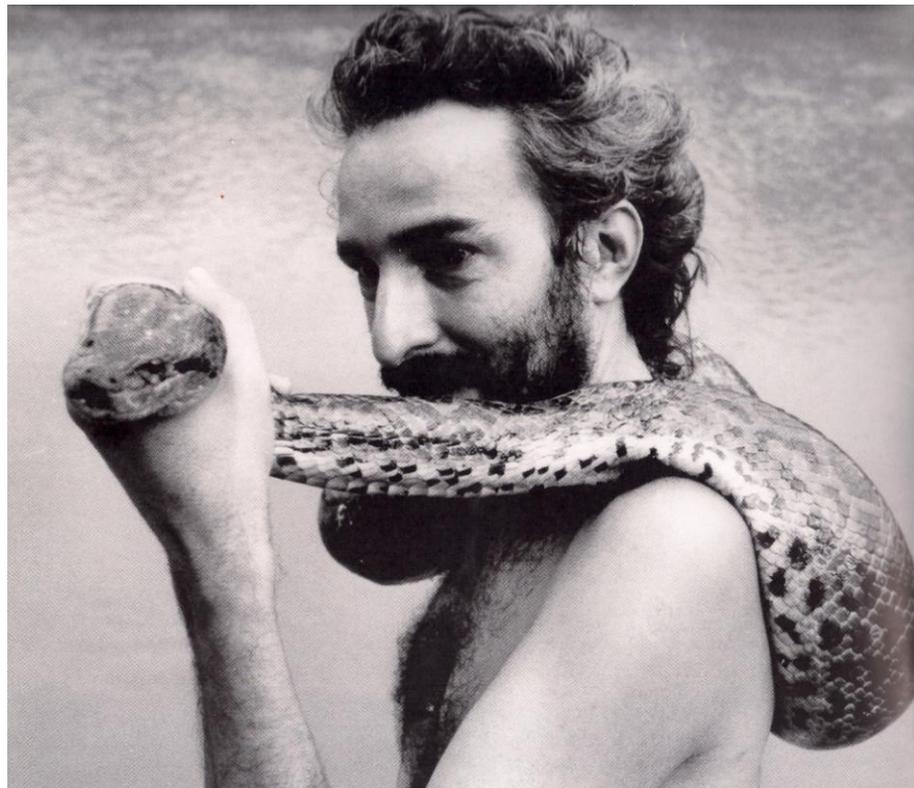


Fig. 26 M. Friedlander, Fotografia de B. Fonteles escolhida pelo artista para o convite da Mostra *A casa do ser*, 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP

Esta abertura à participação do público ressurgiria, posteriormente, em especial em instalações como *Tributo a Iberê Camargo* ^{f. 62, 64} e *Sem Título* ^{f. 99}, realizadas entre 2003 e 2004, permitindo ações educativas direcionadas principalmente a cegos, que podiam manipular as obras, no primeiro caso, “lendo” taticilmente o retrato de Fonteles no arame e, no segundo, sentindo o couro recortado e ouvindo os diferentes sons dos cocanhos cearenses.

Além da abertura à participação, *A casa do ser*, afirmava a relação da obra do artista com o corpo desde a fotografia de Mário Friedlander escolhida para figurar no convite da exposição ^{f. 26}. Fonteles pretendia habitar o espaço expositivo durante a mostra (o que não foi permitido pela direção do Museu), o que ecoa a intenção da artista da Arte Povera Marisa Merz (1931) habitou uma instalação – *Sem Título (Living Sculpture)* – montada em

seu atelier aberto à visitação, visando evidenciar a diluição de fronteiras entre sua vida e a sua obra.

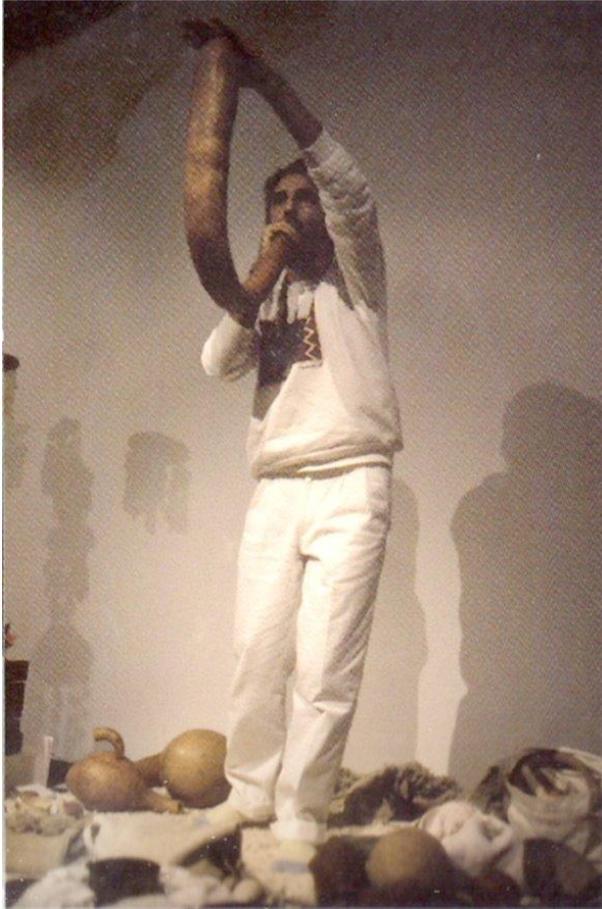


Fig. 27 a, b B. Fonteles, Recitais do artista no palco montado no espaço expositivo da Mostra *A casa do ser*, 1990, MASP

Nos finais de semana, Fonteles realizava apresentações diárias num pequeno estrado montado neste ambiente, que eram assistidas por visitantes, nas quais ele cantava músicas de letras de sua autoria e parcerias, tocava instrumentos indígenas e orientais, lia poemas, dançava ^{f. 27a, 27b}. É difícil discernir as fronteiras entre uma apresentação musical e uma performance, na qual os mesmos artefatos presentes na exposição eram utilizados.



Fig. 28: B. Fonteles lê o Manifesto *Revogação do Decreto 1775* junto a representantes de povos indígenas – coordenação do MAPN, na Praça dos Três Poderes, Brasília/DF, 1996. O artista colocou um cocar de índios Karajás/TO sobre a escultura de Alfredo Ceschiatti

Devido à coordenação do Movimento Artistas pela Natureza, Fonteles se transferiu para Brasília/DF, em 1991, onde reside atualmente, embora seu cronograma de exposições e projetos curatoriais faça que não raro passe a maior parte do ano em outras regiões.

No ano seguinte, criou o termo *ativista* durante os preparativos para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento - ECO-92, no Rio de Janeiro, e editou a *Carta dos Artistas para os Habitantes da Terra*. Novamente, ultrapassava a atuação política, ao convocar artistas para a realização de performances coletivas em suas aparições públicas vinculadas a protestos em defesa dos índios e das matas.

No ato político da leitura do Manifesto *Revogação do Decreto 1775* junto a representantes de povos indígenas, na Praça dos Três Poderes em Brasília, em 1996, o artista colocou um cocar de índios Karajás/TO sobre a célebre escultura *Justiça* ^{f. 28}, realizada em 1961 por Alfredo Ceschiatti (1918-1989). Dissolvia-se, assim, o limite entre uma ação estritamente política e sua obra, na medida em que seu gesto político está impregnado da pujança mitopoética de sua obra, ao sobrepôr a arte plumária à escultura moderna, ao sobrepôr o marco simbólico do poder e da sabedoria indígena ao marco simbólico da Justiça no centro simbólico do poder branco. Neste encontro e conflito de culturas, dotando a Justiça branca da sabedoria ancestral indígena, a ação estética de

Fonteles doa sentido à ação política, em uma camada específica de significação do ato da representação dos povos indígenas.

Esta conexão entre a criação artística e a ação política já estava presente nos altares-denúncia do início desta década, assim como em *Armadilhas Indígenas* ^{f. 56, 57}, de 1990, em que Fonteles convidou inicialmente 20 artistas a criarem obras com estacas de madeira (de cerca um palmo de altura) esculpidas por índios isolados de Rondônia que serviam para furar os pneus dos caminhões das madeireiras que invadiam a floresta para cortar e retirar ilegalmente o tronco de antigas árvores de madeira de lei.



Fig. 29 B. Fonteles, *Espiral 3*, 1998, pedras dispostas em espiral na Área de Convivência do SESC Pompéia, integrando a Mostra dos artistas da Aliança por um Mundo Responsável, Plural e Solidário, São Paulo/SP

Outro vínculo importante de sua obra com o corpo é a construção de labirintos, normalmente em espiral, como a *Espiral 3* ^{f. 29}, constituída na Área de Convivência do SESC Pompéia, em São Paulo, integrando a *Mostra dos Artistas da Aliança por um Mundo Responsável, Plural e Solidário*, da qual participara também Roberto Micoli (1953), Luiz Hermano (1954), Ricardo Ventura (1962) e Marlene Almeida (1942). A obra, assim, se configura como um convite à participação do público, que é também um convite ao engajamento na proposta dos artistas.

Este convite pode se estender à própria construção da espiral, como no caso daquela erigida na Fazenda Serrinha, em Bragança Paulista/SP, onde se realiza o Festival de Arte de Serrinha anualmente, desde 2001, e do qual Fonteles participa regularmente, promovendo oficinas de criação de arte e poesia.

A *Grande Espiral* ^{f. 30}, obra coletiva, que o artista considera um ponto de convergência mais do que um trabalho artístico, foi construída entre 2004 e 2006, com bancos e jardins de ervas aromáticas, e recebeu a pintura da Bandeira da Paz que o artista russo Nicolas

Roerich (1874-1947) concebeu em 1935, quando foi assinado o Pacto Roerich⁹, em Washington, com mais de 20 países, com adesões posteriores.



Fig. 30 B. Fonteles, *A Grande Espiral*, 2004-2006, Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP.

Desde sua construção, a *Grande Espiral* tem envolvido rituais, performances e ações, como foi o caso de *O Bailado do Deus Morto*^{f. 31}, célebre peça escrita por Flávio de Carvalho (1899-1973) em 1933, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (1937), em 2004.

Além da associação entre obra e corpo na produção de Fonteles, que se manifesta ora em performances-rituais, ora em ações estético-políticas, assim como em *assemblages* e instalações, obras interativas, fotografias e vídeos, colagens, xerografias, estas obras se aproximam da Land Art, seja no caso de *A Grande Espiral*, seja na ação de levar as pedras para um ambiente urbano e dispondo-as em um espaço expositivo como em *Espiral 3*, que não deixa de evocar a obra de Richard Long (1945), seja quando o artista britânico coleta materiais naturais em suas longas caminhadas para suas instalações em espaços museais, seja quando deixa seu rastro na própria natureza, resgistrando-os em fotografias como será o caso, também, das *ex-culturas*^{f. 3 a, 41}, de Fonteles.

⁹ Este pacto previa o respeito e a preservação de bens artístico-culturais como valores supremos da humanidade, mesmo em época de guerra. Assim, a Bandeira deveria ser hasteada em museus, escolas, bibliotecas, teatros etc. Nela figuram 3 círculos – a Arte, a Ciência e a Religião – inscritas na circunferência da Cultura. A partir dos anos 1970, a bandeira passou a ser vista como um símbolo de resistência de movimentos pela paz e irmandade entre os povos, envolvendo a questão ambiental.

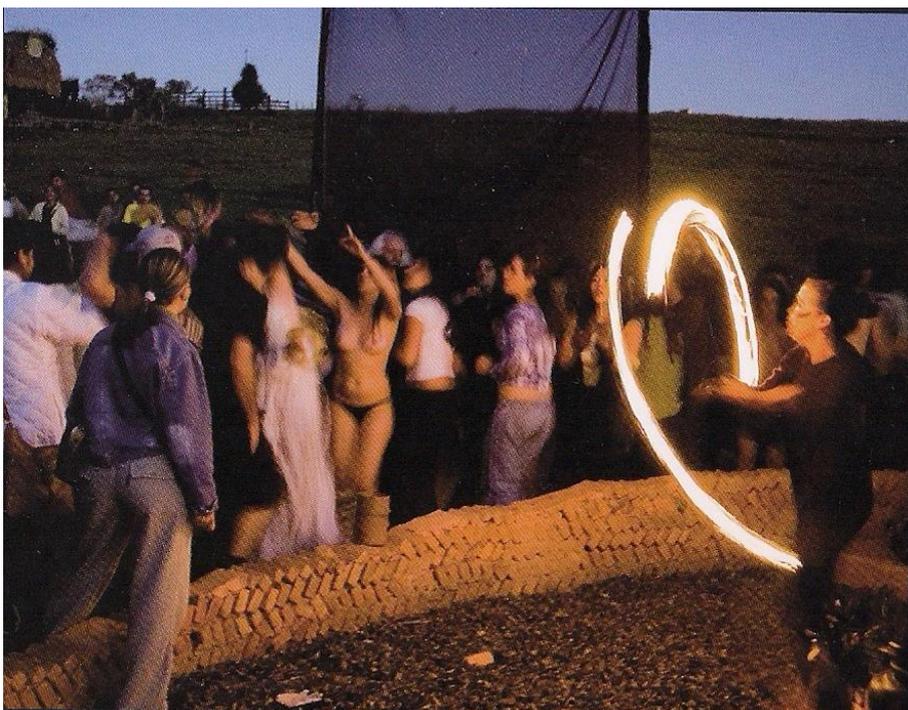


Fig. 31 Encenação de *O Bailado do Deus Morto*, 1933, de F. de Carvalho, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, 2004, *A Grande Espiral*, Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP.

Mas outra faceta de Fonteles é a apropriação de reproduções de obras de artistas que, de modos diferentes trabalharam a questão do corpo, o que leva a pensar a importância do conceito da expressão em sua poética.



Fig. 32 B. Fonteles, *Sem Título*, 2005, sobre o livro *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci, interferência sobre o fax símile editado em Paris, em 1977, com conchas, pedras marinhas e corais recolhidos nas praias do Ceará, *Mostra Contemplo*, 2012, MASC, Florianópolis

É o caso da interferência *Sem Título* (2005) ^{f. 32, 33, 234}, que Fonteles realizou com conchas, pedras marinhas e corais coletados nas praias cerarenses sobre pranchas com reproduções dos retratos desenhados por Leonardo da Vinci (1452-1520), pertencentes ao *Tratatto de Pittura*, editado originalmente em Bolonha, em 1651, por meio de um facsímile editado em Paris, em 1977.

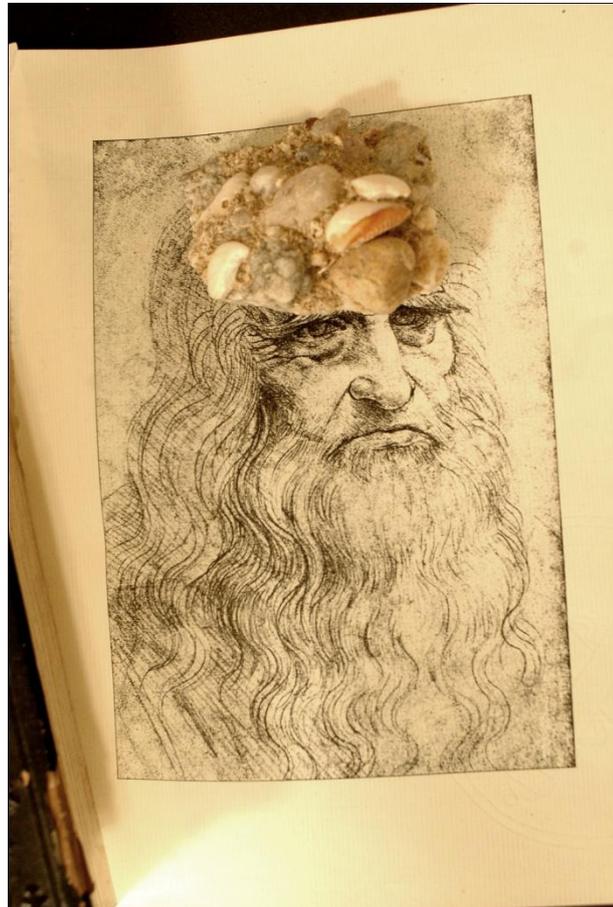


Fig. 33 B. Fonteles, *Sem Título*, 2005, Exposição Palavras e Obras, Caixa Cultural, Brasília, 2005

Outro trabalho mais recente *Sem Título*, de 2010 ^{f. 34}, evidencia a operação apropriativa de Fonteles de modo talvez ainda mais conceitual. Ele *coletou* reproduções da figuração humana na História da Arte desde o Paleolítico até a Arte Contemporânea e *engarrafou* – em garrafas de suco de uva, provenientes do Rio Grande do Sul, que consome diariamente – reproduções fotográficas desses corpos. Garrafas menores com imagens ou citações intercalam as maiores, em estreitas prateleiras que se perfilam à meia altura na parede do espaço expositivo.

Quase de modo lúdico, Vênus pré-históricas são mostradas junto àquelas do Renascimento, Josef Beuys na performance *I love America and America loves me*, a reprodução do corpo de Arman (1928-2005) impregnada de azul por Yves Klein (1928-62), o protesto de Yoko Ono (1933) e John Lennon (1940-80), os nus de Michelangelo

Merisi da Caravaggio (1571-1610), a estatueta esvaída de Alberto Giacometti, dialogam com versos de Manoel de Barros (1916), o Rai-Kai de Paulo Leminski (1944-89).



Fig. 34 B. Fonteles, *Sem Título*, 2010, garrafas de suco de uva do Rio Grande do Sul com imagens de obras de arte desde a arte rupestre à arte contemporânea, com garrafas pequenas com frases de artistas e poetas, Mostra *Contemplo*, MASC, Florianópolis

No contexto expositivo, Fonteles revela o sentido desta obra, a partir da passagem de Umberto Eco (1932):

A beleza de crescer e amadurecer consiste em se dar conta de que a vida é uma acumulação de saber. Talvez seja melhor continuar, pelos anos que me restam, a deixar mensagens em uma garrafa para aqueles que virão, e esperar aquela que São Francisco chamava Irmã Morte. (ECO *apud* FONTELES, 2012: 28)

Essas pequenas embarcações humanas, de diferentes passados e marcos artístico-culturais, não deixam de evocar as garrafas com mensagens destinadas a chegar à praia, a serem descobertas e consumidas em diferentes presentes, formam um corpo coletivo que é a própria obra.

O corpo, associado à ação do tempo sobre ele próprio, permite que a produção visual de Fonteles transite pela utilização do corpo como obra como suporte, como matéria e até como objeto, em obras segundo o que reconhecemos como categorias de linguagem como a performance, a fotoperformance, ações, obras interativas, interferências e apropriações, enfim, o que Fonteles congrega sob o nome *Corpo em Obra*. Mas há algo mais, um sentido de intimidade entre certas matérias e objetos que o artista coloca em comunhão, em algumas obras, por meio de um gesto de escolha e aproximação. Daí ser necessário investigar a fisiologia de suas associações de objetos, obras, matérias, na formação do que se poderia compreender como *assemblages* e instalações, assim como o próprio gesto associativo.

1.2 A poética de Fonteles e o princípio *totêmico*

Desde a pesquisa preliminar sobre os *Sudários* e do conseqüente levantamento de obras, muito mais extenso, que deu base para a seleção de imagens elencadas neste Capítulo, impôs-se a supeita de que o que rege a aproximação de matérias, artefatos, imagens e gestos nas obras de Fonteles poderia ser compreendido como um princípio metaforizado pelo *totem*.

O sentido de totem aqui utilizado, não provém da relação entre *totem* e *tabu*, abordada diferentemente pela Psicanálise, em Sigmund Freud (1856-1939) e pela Antropologia, desde James G. Frazer (1857-1941) e Émile Durkheim (1858-1917), retomada principalmente por Claude Lévi-Strauss (1908-2009)¹⁰, mas da constituição plástica dos *totem poles* (colunas-totens)^{f. 35} por indígenas norteamericanos¹¹.



Fig. 35 Haida Totems, Queen Charlotte Island, British Columbia , Canada, fotografia de 1890

¹⁰ Com interesses distintos, Freud e Lévi-Strauss (FREUD, 1962; LÉVI-STRAUSS, 2010) contribuíram para a análise da proibição do incesto como tabu, preocupados com as raízes da formação psicossocial do homem para compreender o seu comportamento. O totem é considerado uma forma de objetivação da relação do homem com seu meio socioambiental, via criação de mecanismos e estratégias para lidar com a natureza, tendo sua contrapartida no tabu, mecanismo de regulação social, em especial no que concerne às relações de parentesco, como a proibição do incesto, que incide sobre os desejos naturais dos homens e mulheres das sociedades ditas totêmicas, em relação à sua construção cultural, opondo as ordens biológica e social.

¹¹ Os totens da América do Norte mais conhecidos apresentam-se sob a forma de colunas de madeira esculpida, provenientes dos grupos Haida e Ojibwe localizados, respectivamente, no Oeste do Canadá, e no Superior Lake, na região dos Grandes Lagos, nos Estados Unidos.

Da expressão *odoodem* (marca do irmão/irmã, marca da família), dos índios Ojibwe da América do Norte, o totem (ou *dodaem*) agrega principalmente animais, além de plantas ou outros símbolos sagrados, adotados como emblemas por grupos linguísticos, que os consideram como seus ancestrais e protetores. Essas sociedades se organizam em torno do totem, como um princípio de proteção ancestral, característico de culturas tribais, para as quais o totem está no centro da vida religiosa e rege as principais normas a serem rigorosamente cumpridas por essas sociedades, sendo suas transgressões os tabus (*taboo*). Em algumas delas, ele poderia ser materializado em esculturas, que se tornavam o emblema de um clã.

Essas longilíneas esculturas em madeira policromada são comumente associadas a um sentido heráldico. Cada imagem dessas colunas, normalmente esculpidas de baixo para cima, incorpora estágios da ancestralidade do clã, oferecendo um marco material de sua participação com seres da natureza, por meio de símbolos culturais que seriam habitados pelos próprios entes, unidos segundo vínculos míticos.

A suspeita que se constituiu ao longo da pesquisa é de que o princípio associativo aqui metaforizado pelo *topos* do totem seria um conceito operatório na poética de Fonteles, que permitiria a aproximação da compreensão da fisiologia da lógica associativa subjacente à poética do artista.

No mesmo ano da significativa mostra *A Casa do Ser*, que pode ser considerada um marco do reconhecimento nacional da obra de Fonteles, chama atenção a instalação *O xamã*^{f. 36}. Talvez esta obra seja a primeira, numa visão retrospectiva, a evocar de modo mais contundente conceitos constitutivos da série *Sudários / Auto-Retratos*, que começaria a surgir dez anos mais tarde.

Nesta obra, sobre uma borduna de cedro dos índios do Xingu presenteada por Ailton Krenak (1953) e impregnada ritualisticamente com tinta de urucum por Davi Yanomami (1956), Fonteles posicionou o traje do orixá Omulu adquirido em Salvador, coroado por um artefato plumário dos Ava-canoeiro/PA. Por trás, foi afixado à parede, um círculo de papel de fibras vegetais de Miriam Pires e, no piso, meio círculo foi formado por farinha de mandioca proveniente do Pará. Nesta miscigenação das culturas africana e indígena, o artista evoca a figura de Omulu, orixá cujo mito se relaciona com a cura das pestes, em especial a varíola, como xamã¹², outro *topos* frequente na obra do artista. O orixá, também conhecido pela evocação de Obaluaiê, tem grande relevância no panteão do

¹² O termo xamã (*shaman* = aquele que enxerga no escuro) tem origem no grupo linguístico Manchu-Tungu, localizado no Leste da Sibéria, foi generalizado para sociedades tribais em que homens ou mulheres são portadores do poder de penetrar em outras dimensões e entrar em contato com espíritos ancestrais, de animais, plantas e minerais, possuindo a função mágico-religiosa de manter o equilíbrio entre forças naturais e sobrenaturais, em benefício da comunidade, bem como, frequentemente, assumem a figura de um/a curandeiro/a que incorpora os males dos doentes, para poder expurgá-los.

Candomblé e da Umbanda, conhecido por transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos. Sua vestimenta, materializada em palha da costa, simboliza simultaneamente a eternidade e a transcendência, vinculando-se à imortalidade e à ressurreição, assim como à cura e à proteção dos maus espíritos (PRANDI, 2001: 204-221). Nesta obra, o traje cerimonial de Omulu, que na mitologia cobre seu corpo com chagas, apresenta-se como um índice do corpo ausente, assim como ocorrerá em alguns *Sudários* (FONTELES, Depoimento, 2013).



Fig. 36 B. Fonteles, *O xamã*, 1990, traje do orixá Omulu de palha da costa, Salvador/BA, plumária dos Avacanoieiro/PA, borduna de cedro dos índios do Xingu/MT dada por Ailton Krenak e “preparada” com tinta de urucum por Davi Yanomami, papel de fibras vegetais de Miriam Pires e farinha de mandioca do Pará

Outra possibilidade de manifestação do sentido totêmico da obra de Fonteles é a realização do *Altar à Terra III* ^{f. 37} que reverbera a recorrente presença do *altar* em seu trabalho, que dialoga com o sentido de ritual acima comentado. Esta obra, em especial, foi um altar-denúncia que atuou como o pivô da Sentinela pelo povo Yanomami, na Embaixada dos Povos da Floresta, junto aos líderes indígenas Ailton Krenak e Davi Yanomami, na Casa do Sertanista, em São Paulo.



Fig. 37 B. Fonteles, *Altar à Terra III*, 1991, Sentinela pelo povo Yanomami, Embaixada dos Povos da Floresta, São Paulo



Fig. 38 B. Fonteles, *Sem Título*, 2004, âncora de pedra, peça de madeira, rolete de carnaúba,

Se ainda retornarmos ao mote da jangada cearense, pode-se perceber como o *collecteur*, a própria jangada, o corpo e o totem estão presentes na obra *Sem Título*, de 2004 ^{f. 38}, realizada com uma âncora, sobre uma peça de madeira, por sua vez, apoiada em um antigo rolete utilizado para levar e trazer de volta a jangada da areia da praia para o mar.

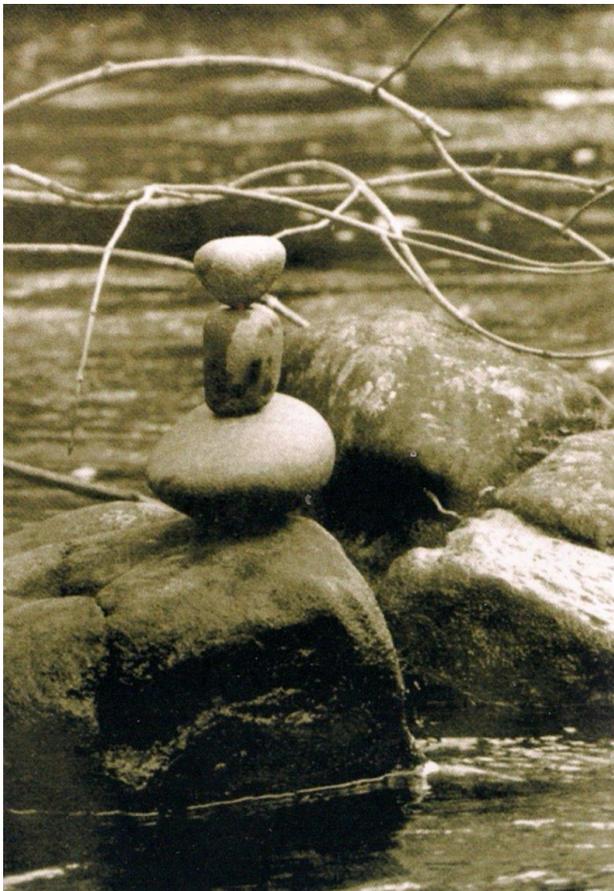


Fig. 39 B. Fonteles, *Ex-cultura*, 1983, Rio Manso, Chapada dos Guimarães/MT

Outra remissão, agora à década de 1980, reconhece nas *ex-culturas* supracitadas ^{f. 3 a 41} não apenas o germe do *totem* como o título se abre a diferentes temporalidades, seja o tempo geológico que age sobre a pedra desde sua formação até seu desgaste, de sua relação com as águas, da formação das esculturas pela eleição do *collecteur*, interferindo com a cultura sobre a natureza e da devolução desta *ex-cultura* à natureza, o que volta a dizer da impermanência, sem deixar de evocar a estrutura da palavra *ex-voto* e seu sentido simpático. Seja, ainda, o tempo que incide sobre a *ex-cultura* para apreender as mudanças da luz durante o dia, preocupado com o *tempo* em suas duas acepções, climática e cronológica, Fonteles dialogou conscientemente com as *Catedrais* de Claude Monet (1840-1926) por meio de incontáveis fotografias, que apreendiam as *ex-culturas* em diferentes horas do dia, nas Estações locais: os tempos da seca, das chuvas e das flores (FONTELES, Depoimento, 2013).

Junte-se a isso a questão da escala da escultura, com a qual Guto Lacaz (1948) jogou, em 1989, em uma série de montagens fotográficas apropriadas do desenho da fachada do MASP, por Lina Bo Bardi ^{f. 40}, pensando também num tempo *mais-que-imperfeito* ou *futuro do pretérito* (conjugação do tempo inspirada em D.HUBERMAN, 2000: 19-20), de esculturas que jamais seriam realizadas.

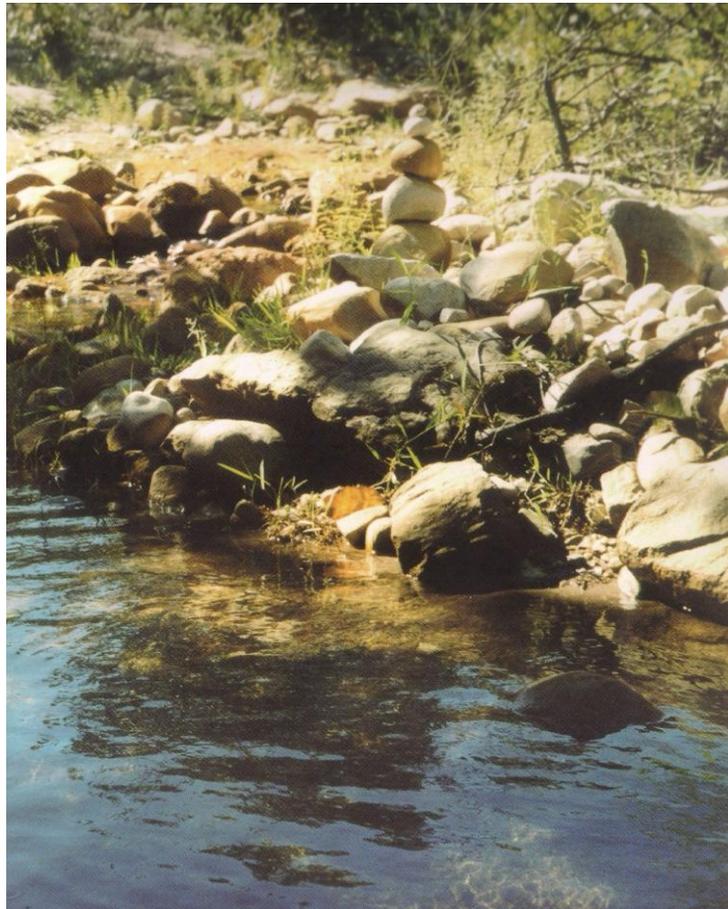


Fig. 40 B. Fonteles, *Ex-cultura para Frei Luiz Cappio*, Riacho da Comunidade de Nazaré/BA.

Mas se o princípio que se suspeita totêmico das *ex-culturas* parece se dirigir inevitavelmente para uma arte cada vez mais conceitual, ele também parece estar presente em rituais que o artista realizou junto a comunidades indígenas, como foi o caso daquele realizado no Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jmacá, ^{f. 24a, 24b, 42}, no qual utilizou pedras de outra instalação-altar, proveniente da própria Chapada dos Guimarães, denominada *Xangô* que, juntamente com o *Altar Sacramental Emblemático* de Rubem Valentim ^{f. 43}, abriu a exposição *Panorama de Arte Atual Brasileira*, a convite do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. Assim, as pedras, que haviam sido associadas à terra do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, um ano antes, retornavam à sua origem, envolvida, no entender de Fonteles (Depoimento, 2013), em outro ritual de “transmutação de energia”.

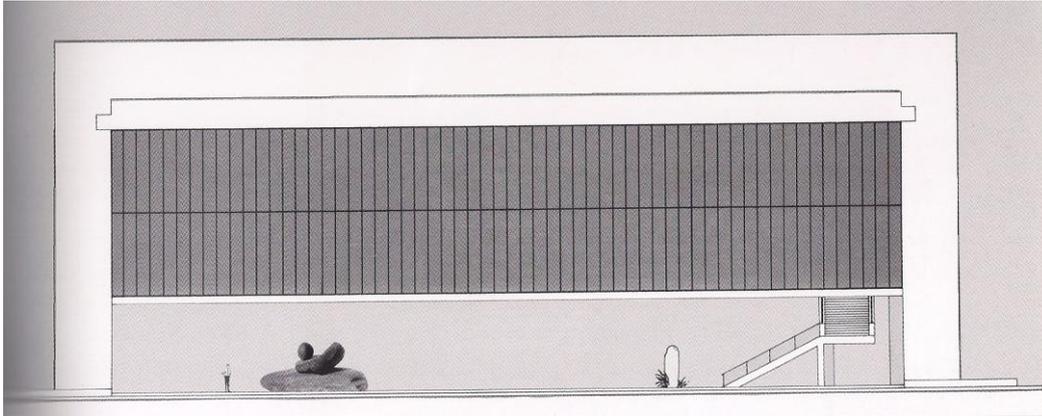


Fig. 41 Guto Lacaz, Desenho da Série de Interferências realizadas sobre projeto arquitetônico do MASP por Lina Bo Bardi com reprodução de *ex-cultura* de B. Fonteles, 1989

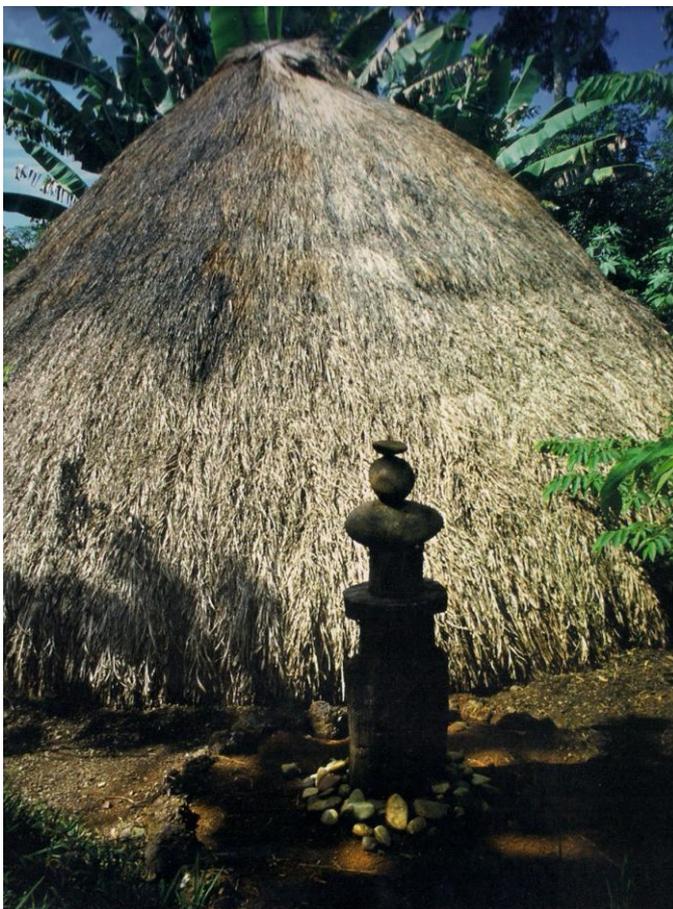


Fig. 42 B. Fonteles, Altar do Ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso, 1988, Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, Chapada dos Guimarães

Novamente, há que se mergulhar num universo antropológico, doador de outra camada de sentido da obra, para compreender a associação entre materiais e obras de Fonteles, que não deixa de citar o *Alfabeto Kitônico* de Valentim ^{f. 43}. Esses pictogramas estão presentes nos relevos e totens do *Altar Sacramental Emblemático* do artista baiano, que Fonteles montou conjugado ao altar-instalação *Xangô* ^{f. 44}, igualmente estruturados sob a lógica do totem.

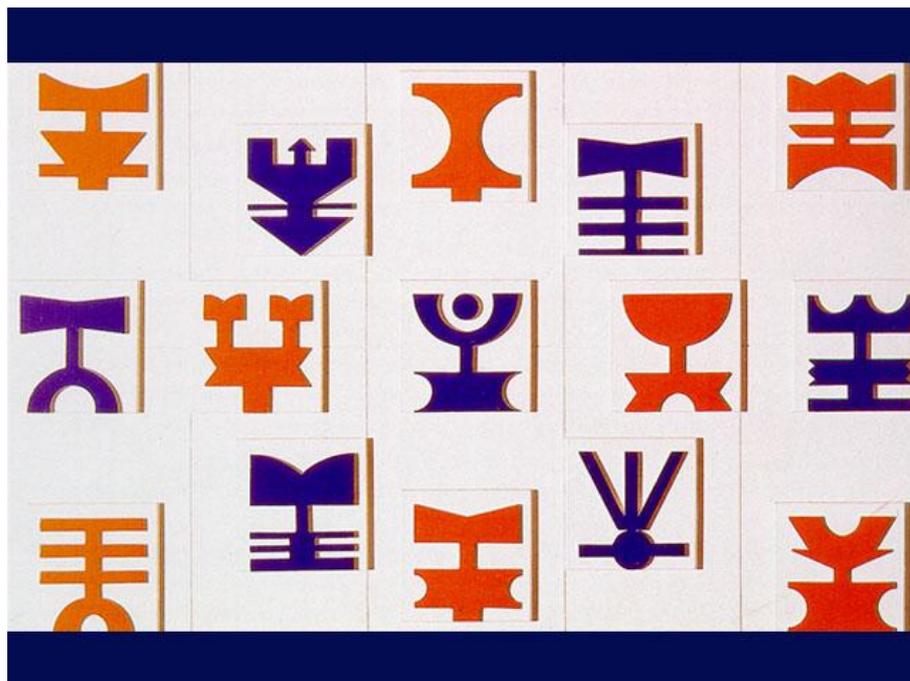


Fig. 43 R. Valentim, *Painel Emblemático (Alfabeto Kitônico)*, 1974, acrílica s/ madeira, 44 x 70 cm



Fig. 44 B. Fonteles, *Xangô*, 1987, pedras da Chapada dos Guimarães/MT sobre terra do Parque do Ibirapuera-SP. Ao fundo, R. Valentim, *Altar Sacramental Emblemático*, montado por B. Fonteles, que abriam a mostra *Panorama de Arte Atual Brasileira*, 1988, Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, São Paulo/SP

Daí ser necessário compreender a importância dos traslados das pedras que centralizam este altar à maneira das *ex-culturas*, que vinculam São Paulo à Chapada dos Guimarães, desde sua origem até o ritual no Vale de Jamacá, um ano depois, vinculam-se ao orixá

evocado pela obra, Senhor da Montanha, que *participa* da potência das pedras (PRANDI, 2001: 286-287).

O sentido participativo da obra ainda se redobra à evocação de um vínculo entre a cultura indígena e as religiões de matriz africana no Brasil, reverberada pelo painel de Valentim. Tudo isso como “ante-sala”, vestíbulo de entrada da exposição *Panorama de Arte Atual Brasileira*, constelando, portanto, aquelas potências culturais com a arte contemporânea no Brasil. Inverte-se a situação do *nartex* das igrejas, desde o Paleocristianismo, último espaço profano que dava acesso ao espaço sagrado.

É possível notar a presença marcante de altares, já em *Antes arte do que tarde* (1977) ^{f. 15-17} e *Terra – Ambiente Ritual* (1982) ^{f. 18-19b}, impulsionados pelo *Altar à Terra I* ^{f. 46}, de 1988 que, podem ser aproximados à noção de altar presente em algumas obras do italiano Mario Merz (1925-2003), proeminente artista da Arte Povera, como é o caso de *Tavola Spirale* ^{f. 45}, exposta pela primeira vez em 1982.



Fig. 45 M. Merz, *Tavola Spirale*, 1982, alumínio, vidro, frutas, vegetais, galhos e cera de abelha, d = 548,6 cm

Merz utiliza amiúde mesas de várias formas e dimensões em seus trabalhos e em suas instalações. Por vezes utilizou mesas como materialização *social* da progressão numérica de Fibonacci [c.1170-c.1250].

Outras vezes, as mesas são utilizadas como pisos para apoiar essencialmente frutas e verduras frescas que recordam por um lado o sentido da mesa como centro do altar doméstico e lugar em cujo entorno gira a vida da família e por outro, a forma do altar sobre o qual

se colocam as oferendas para a divindade. (GUGLIELMINO, 2002, tradução nossa)

Não são de causar espanto outras possibilidades de aproximação entre as obras de Merz e Fonteles, como é o caso da utilização de matérias e objetos da vida cotidiana, que pode ser evidenciada junto à *Tavola Spirale*. Na análise que Giorgio Guglielmino desenvolveu sobre a especificidade do vocabulário plástico-conceitual de Merz, afirma que:

Essencialmente, o jornal faz pensar na relação com o tempo. O jornal é um fotograma do tempo, a materialização de um momento no devir sem fim dos dias. «Uso os jornais porque são a reprodução de palavras e pensamentos». Os pacotes de jornais representam o passar do tempo não em um contexto natural, mas em sua dimensão social.

A história e a sociedade estão registradas nas páginas dos jornais e progridem em perpétuo crescimento. Não é à toa que nesses pacotes estejam normalmente anotados os números de Fibonacci em neón. (GUGLIELMINO, 2002, trad. nossa)



Fig. 46 B. Fonteles, *Altar à terra I*, 1988, terra, pedras, água da Chapada dos Guimarães/MT, ervas, incenso, pedras, corais, redes de tucum, adereços e cerâmicas dos índios de Mato Grosso e Pará, cerâmicas de Seu Clínio, São Gonçalo, Cuiabá/MT

É importante ressaltar que Fonteles vinculou o sentido dos três *Altars à Terra* às suas preocupações político-ambientais, no contexto do início da conscientização nacional relativas à questão ambiental e à questão indígena, que vinham sendo bandeira de movimentos político-sociais há, pelo menos, uma década. Além de dar visibilidade a tais questões, os *Altars à Terra*, assim como outros altares de Fonteles, como é o caso de

Xangô, evidenciam a presença do princípio totêmico em sua poética. Contudo, outras obras, que não são propriamente altares aglutinam elementos diversos, cujo nexos é oferecido pelo mesmo princípio.

A escala dessas relações também se modifica, como é o caso dos *ninhos*^{f. 47}, que não deixam de ser obras efêmeras, numa lógica semelhante à das *ex-culturas*, mas suas montagens variáveis derivam do meio cultural como artefatos indígenas em material perecível, da configuração em obras de arte e de sua diluição, novamente, no meio cultural, como artefatos. É interessante que Fonteles, além de se interessar plasticamente pelas texturas dos materiais, também fotografou os *Ninhos* em diferentes horas do dia, sobre a preocupação com as luzes e sombras.



Fig. 47 B. Fonteles, *Ninho*, 1988, obra efêmera montada no quintal da casa do artista com adereços dos índios Kaiapós e Apaláy do Pará; redes indígenas de fibras vegetais e algodão, cocares, cerâmicas de Seu Clínio, São Gonçalo, Cuiabá/MT; mói de fios de juta de Capina Grande/PR, musgos secos da Chapada dos Guimarães/MT sobre tecelagem Paraíba

Após a realização de uma série de obras, entre 1984 e 1988, com artefatos de povos indígenas dos Estados de Mato Grosso e Pará sobre papéis artesanais de Miriam Pires ou de papeleiros anônimos, chama atenção um conjunto de obras exposto em *A Casa do Ser*, em 1990, que pode ser considerado uma referência precursora dos *Sudários*. Nessas obras, que medem em média 150 x 100 cm, materiais como madeiras trabalhadas pela ação do tempo encontradas sob a terra e dentro dos rios; cabaças, corais, lonas, maços de piaçaba para cobertura de casas de taipa^{f. 48} e palhas da Ilha do Cabeço, foz do rio São Francisco/SE; artefatos indígenas de Mato Grosso e da Amazônia brasileira, foram colocados sobre peças de tecelagem em algodão cru e cascas de árvores processadas, montadas em madeira e afixadas verticalmente às paredes da mostra.



Fig. 48 B. Fonteles, *Sem Título*, 1990, maços de piaçaba para cobertura de casas populares de taipa da ilha do Cabeço, foz do Rio São Francisco/SE sobre papel artesanal montado em tecido sobre madeira, 150 x 100 cm

Mas dois anos antes desta exposição, evidencia-se uma aproximação com o *modus operandi* que se consagraria posteriormente nos *Sudários*, quando o artista começou a trabalhar com tapeçarias em algodão cru como suporte e matéria de obras. Esta aproximação se dá pela orientação da obra, mas principalmente por certo antropomorfismo que resulta em uma diferente relação da obra com o observador em escala natural, assim como no *Sem Título*, de 2004^{f. 49}, em que se tem a sensação de que a obra se relaciona com o público como um sujeito.

Outras obras, expostas em *A Casa do Ser*, incorporam o princípio de associação em orientação horizontal, como é o caso da *Sem Título*^{f. 50}, de 1990, na qual ele depositou corais sobre algodão causando estranheza ao remeter à antiguidade da vida do coral, cujas formas lembram às das circunvoluções do cérebro humano, contrastando com o informe algodão.

A referida exposição apresentava, ainda, o *Mito da Criação do Mundo*^{f. 51}. Há muito, este mito Karajá foi narrado a Fonteles (Depoimento, 2013) por meio da sintética frase: “O sapo caga a pedra e a pedra vira a Terra”. Do sapo cósmico nasceu a grande pedra, no espaço que depois ele transformou num Paraíso que seria habitado pelos índios.



Fig. 49 B. Fonteles, *Sem Título*, 1988, mói de pavio de lamparina do Ceará, tapeçarias e adereço indígena sobre tecelagem de algodão cru da Paraíba



Fig. 50 B. Fonteles, *Sem Título*, 1990. corais sobre tecelagem indígena e algodão cru, Mostra *A casa do ser*, MASP, São Paulo

Sobre uma cama de farinha de mandioca, base da dieta alimentar dos Karajás, o artista atualizou o mito ao colocar uma escultura de cerâmica desta cultura, atrás do qual depositou, dentro de uma caixa de papel artesanal, um meteorito esférico, que ganhara de uma amiga há anos. Atrás dela, em outra caixa aberta, a reprodução da Terra vista do espaço. Assim, o artista ritualiza o mito Karajá em uma obra na qual sintetiza totemicamente o Ser da criação, materializado na escultura em terra cozida pelo próprio índio, a pequena pedra que veio do espaço e mimetiza nosso Planeta, bem como sua imagem capturada por meio da tecnologia contemporânea, tudo isso sobre o produto da própria terra, identidade cultural desse homem.



Fig. 51 B. Fonteles, *Mito da Criação do Mundo*, 1990, farinha do Pará, sapo de cerâmica dos índios Karajás/TO, caixa de papel artesanal com fotografia da Terra vista da Lua e meteorito encontrado na Paraíba, Mostra *A casa do ser*, MASP, São Paulo

Assim, na ação cultural a nós contemporânea, Fonteles incorpora na matéria um mito de criação indígena por meio de um gesto restaurador, que o conecta, a um só tempo, à origem Karajá e ao nosso próprio sentido de origem. Se lembrarmos da compreensão de Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*, de 1964, baseado na expedição que realizara no Brasil, entre 1935 e 1936, em que apresentou 187 mitos de criação de grupos linguísticos, em especial dos Borôro, esses mitos remetem à codificação transmitida pela literatura oral

do momento em que o homem teria se percebido como ente diferente da natureza, o momento em que o estágio de natureza seria diferenciado do estágio de cultura. O antropólogo belga, assim, verificou a importância desses mitos na constituição cultural de tais sociedades por meio da manipulação do fogo para o cozimento de alimentos, diferenciando o cru do cozido, donde a presença da farinha e da cerâmica, nesta obra de Fonteles, novamente remetendo a uma temporalidade ancestral.

Novamente, a referência à obra de Merz se faz presente, conforme o comentário de Guglielmino sobre o *Deslocamento do Sol e da Lua sobre um eixo*^{f. 52}, de 2002:

Não há nenhum outro tipo de animal cuja presença resulta tão imediatamente vinculada à sensação de tempo como os pré-históricos (...) [Eles] recordam eras muito antigas ... e portam contrastantes sensações: a vida e a morte, o imediato movimento do animal e o peso do tempo que passou (...) eles recordam também o nascimento do homem e, portanto, o aparecimento das primeiras formas de agregação social (...).

[Para] Mary Jane Jacob, Merz «se serve dos animais como veículos de antigos mitos e como símbolos do passado ancestral do homem. Mais que as espécies domésticas, ele prefere animais de aspecto pré-histórico (...). [Eles] são, neste caso, uma configuração do próprio artista ...» (GUGLIELMINO, 2002, trad. nossa)



Fig. 52 M. Merz, *Spostamenti della terra e della luna su un asse* (*Deslocamento do Sol e da Lua sobre um eixo*), 2003, Iglus com estrutura tubular em ferro, vidro, pedra, neon, lâmpadas, argila, d = 6 m e d = 3 m

Se as associações de Fonteles, por vezes, se tornam evocações de um mito, como é o caso do *Mito da criação do mundo*, tendo a questão da mortalidade humana no horizonte, em outras obras, elas se reportam a um sentido mais evidente do totem ligado ao altar, como é o caso do *Altar*-obra dedicado a Rubem Valetim^{f. 53}. Neste altar, tanto Oxalá, por meio da escultura-totem homônima do escultor baiano se faziam presentes. Diante dela, uma estatueta de Santo Onofre e, atrás, um cocar afixado em um quadro de papel artesanal. As oferendas desse altar, sempre mantido com a vela acesa – o que demandou uma intensa negociação com o museu –, presentificam os quatro elementos da natureza,

relacionados aos reinos mineral e vegetal, todos altamente simbólicos, como lâminas de machado neolíticas e cristais ao lado de uma cuia com água de nascentes matogrossenses, vasos de bambu com urucum e flores – muitas vezes ofertadas pelo próprio público –, um fogareiro indígena brasileiro com um maço de sálvia seca preparado por índios norteamericanos. Novamente, a obra como lugar de conexão de culturas: a formação de nosso povo, como asseverava Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995).



Fig. 53 B. Fonteles, *Altar-Obra dedicado a Rubem Valentim*, 1990, Escultura em madeira *Oxalá*, de R. Valentim (1977), cocar indígena sobre papel artesanal, escultura popular de Santo Onofre, dois machados pré-históricos de pedra da Paraíba, um meteorito, cerâmica japonesa com águas das nascentes da Chapada dos Guimarães/MT, sinos budistas, fogareiro indígena de cerâmica com maço de sálvia feito por nativos norteamericanos, cristais, vasos de bambu com urucum e flores trazidas pelo público, vela acesa, Mostra *A casa do ser*, MASP, São Paulo

Outras explorações podem ocorrer como em *Século XXI – Resíduos e vestígios – Vitrine/cápsula*, de 1990^{f. 54}, em que há uma aproximação por analogia e estramento de formas, na obra em exposição permanente na Estação República do Metrô de São Paulo, em que corais do Nordeste são erguidos por hastes evocando cérebros, pensamentos, ideias, o elemento ar, que resiste à gravidade da matéria. Ao lado da base das varetas, um antigo cocho proveniente da Fazenda Serrinha, em Bragança Paulista, repousam peças circulares de cerâmica texturizada.

Em entrevista, Fonteles (Depoimento, 2013) relatou seu encanto com figuras de codorna que Seu Clínio, de São Gonçalo/MT, realizava, e que possui em sua coleção, mas que a imitação da ave o incomodava para esta obra, daí encomendá-las ao artesão sem a

cabeça nem a cauda. Fonteles parece estar interessado em outra espécie de mimetismo, entre os corais e as orgânicas texturas da cerâmica. Como o corte de um diorama, vemos essa alusiva vida sobre os estratos da areia e da pedra. Se levarmos em conta o espaço expositivo da *Vitrine/cápsula*, um inóspito ambiente urbano, ambiente de trânsito, a obra parece causar ainda mais estranheza e pode-se indagar sobre a relação do público com ela, em uma situação em que, devido à iluminação, a Estação de Metrô é parcialmente duplicada pelo vidro ^{f. 55} que espelha o público, fazendo-o penetrar virtualmente na própria obra.

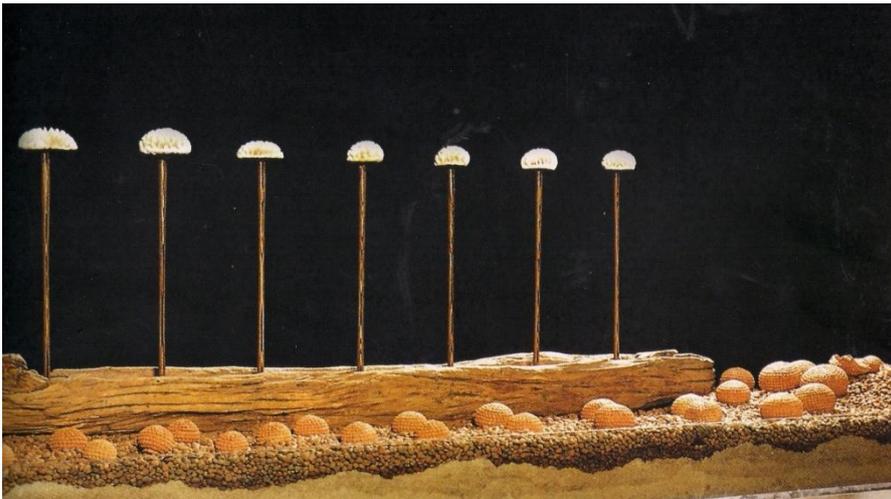


Fig. 54 B. Fonteles, *Século XXI – Resíduos e vestígios – Vitrine/cápsula*, 1990, cocho de madeira do curral da Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP, cerâmicas do Seu Clínio de São Gonçalo/MT, corais do mar nordestino sobre varetas de compensado naval feitas por Vicente Sampaio, Estação República, Metrô de São Paulo



Fig. 55 B. Fonteles, *Século XXI – Resíduos e vestígios – Vitrine/cápsula*, 1990, Estação República, Metrô de São Paulo

Mas a abertura da possibilidade de utilização de materiais culturalmente impregnados tomou vulto coletivo no já mencionado projeto de grande repercussão denominado

Armadilhas Indígenas. Cada um dos convidados¹³ por Fonteles recebeu um dos estrepes de madeira confiscados no Vale do Guaporé/RO e doados a ele, para a realização de obras que seriam expostas no MASP. Em 30 de janeiro de 1990, a mostra *Armadilhas Indígenas* foi aberta, dedicada à luta da União das Nações Indígenas, em associação ao Movimento Nacional de Artista pela Natureza.

Antes da entrega das estacas aos artistas, o fotógrafo Romulo Fialdini (1947) realizou um ensaio fotográfico em seu estúdio, em que evocou a situação das armadilhas indígenas fincadas na terra, com as marcas dos pneus dos gigantes caminhões das madeireiras. Uma dessas fotografias^{f. 56}, de forte impacto visual, foi escolhida para figurar no convite da exposição.

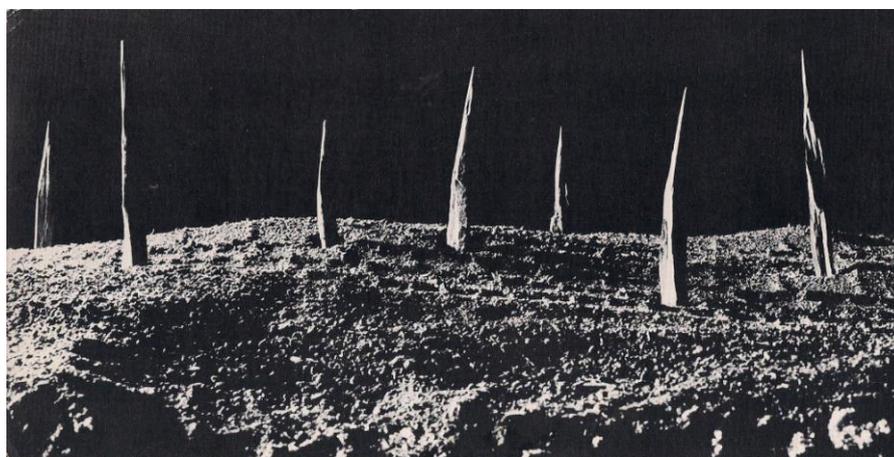


Fig. 56 R. Fialdini, *Armadilhas Indígenas*, 1990, fotografia. Convite da exposição homônima, realizada no MASP, entre Janeiro e Fevereiro de 1990 no MASP e em Março, na Galeria Sérgio Millet da INAP, FUNARTE, no Rio de Janeiro

A liberdade que cada artista teve de realizar sua obra em sua própria poética proporcionou um encontro ímpar de vertentes da arte contemporânea brasileira, em conexão com a questão indígena. Na impossibilidade de discorrer sobre todas as obras, sob o risco de desviar do escopo da pesquisa, é digno de menção o modo como artistas fortemente conceptualistas, como Cildo Meireles (1948), evidenciaram o caráter contundente da denúncia emblematizada pelo Projeto^{f. 57}.

Sua obra e o vínculo com questões político, sociais e ambientais levaram Fonteles a se transferir para Brasília, em 1991. Simbolicamente, este deslocamento se revela como a assunção de uma posição no coração do país. Assim, novamente, a questão da temporalidade complexa e do encontro entre culturas aparece em *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central*^{f. 58}, de 1992.

¹³ Athos Bulcão, Carlos Martins, Celeida Tostes, Cildo Meireles, Guto Lacaz, Luiz Hermano, Lygia Pape, Manfredo de Souza Neto, Megumi Yuasa, Marcos Coelho Benjamin, Mário Cravo Neto, Roberto Micoli, Rômulo Fialdini, Rubem Valentin, Ruben Grilo, Siron Franco, Tomie Ohtake, Wesley Duke Lee e Xico Chaves, além do próprio Fonteles.

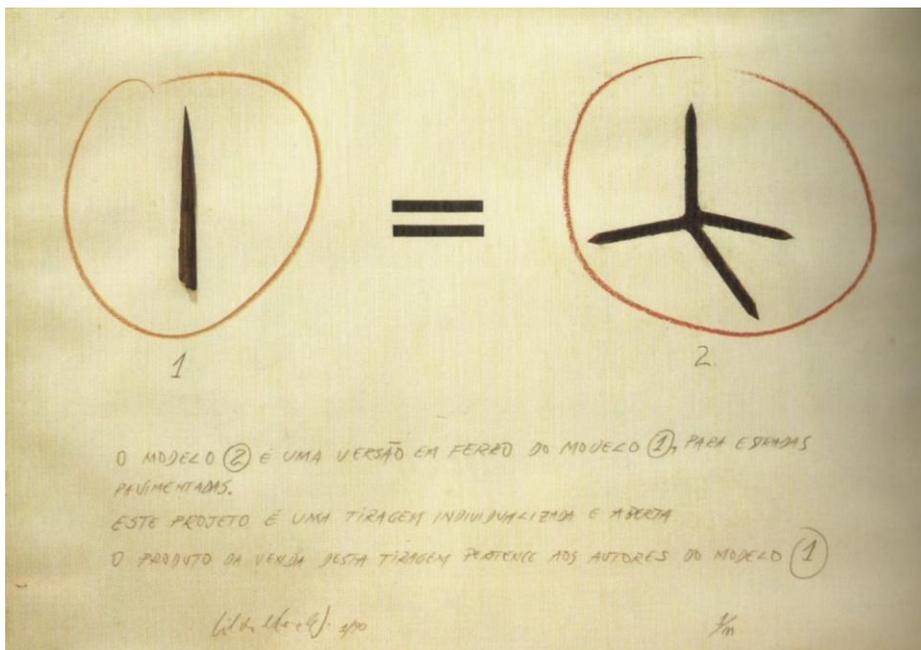


Fig. 57 C. Meireles, *Armadilhas Indígenas*, 1990, desenho e armadilha indígena sobre papel

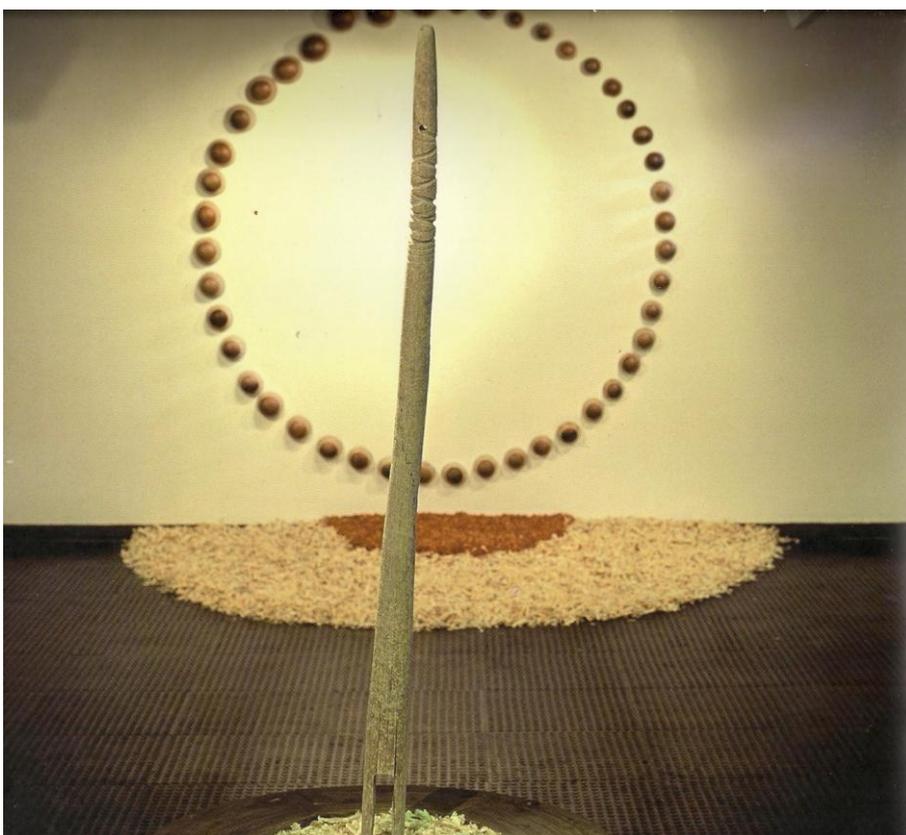


Fig. 58 B. Fonteles, *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central*, 1992, cuias, Belém/PA, peça de jangada, Taíba/CE, terra, serragem de Brasília, Exposição da Galeria da Empresa Brasileira de Correio e Telégrafos - ECT, Brasília/DF

Nesta instalação, um leme de jangada surge falicamente ao centro de um altar, com as marcas de cordas, amarradas ao longo do tempo. O próprio leme se torna o eixo de um simbólico relógio de Sol, que não deixa de ecoar os antigos menires, que marcaria

virtualmente o tempo no espaço da arte e da cultura. Na parede distante alguns metros, é possível ver, através deste altar-relógio de Sol, uma circunferência formada por cuias de Tacacá cujos diâmetros crescem em sentido horário, mas que é ao mesmo tempo, para Fonteles (Depoimento, 2013), um Uroboros. Ao chão, meio círculo com serragem proveniente de Brasília em duas cores diferentes.

Talvez, se pudesse pensar em uma relação característica das igrejas, de respaldar o altar com o retábulo, mas a espacialidade que a instalação impõe é circular, gira em torno do *gnômon* deste relógio de sol, marco da chegada do artista ao Cerrado... talvez um ritual de territorialidade e uma homenagem ao Sol. O leme^{f. 79}, que dá a direção ao barco ao centro, como o centro do Brasil, mas impregnado do sentido do Litoral, em sua própria matéria. O relógio-Uroboros afixado na parede parece propor um diálogo entre diferentes temporalidades. Este círculo parece contar a vida de Fonteles em cuias paraenses, o que faz dobra, quinze anos depois, com *O Ser do Tempo*^{f. 21}, a biografia anagramatizada do artista: o tempo de sua vida decorrido, como um relógio de areia, ou de serragem; a materialização da sua memória em objetos da memória coletiva da cultura.

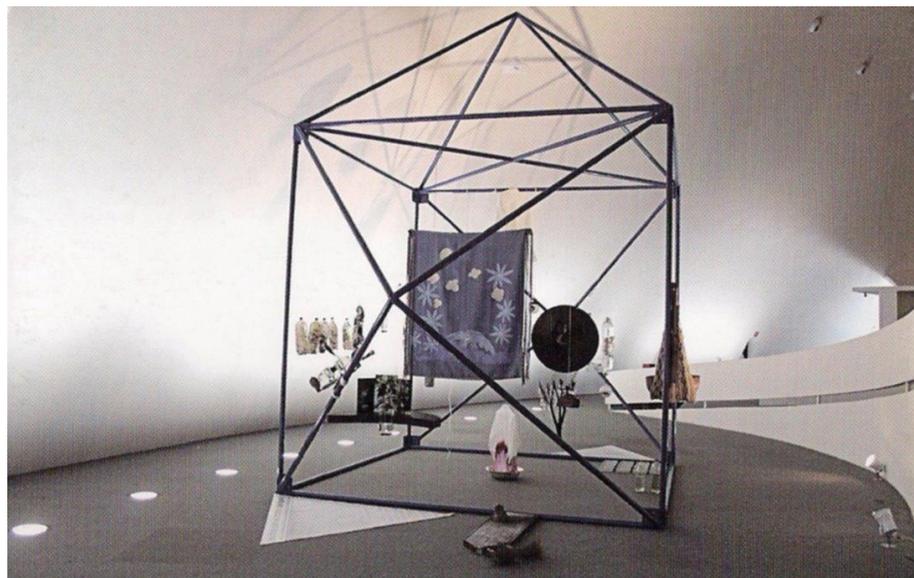


Fig. 59 B. Fonteles, *Encontro das águas*, 1998, escultura móvel com tubos de PVC e águas das principais nascentes da Paraíba, realizada por Carlos Meigue, Gervane de Paula, Elyeser Szturm, Glênio Lima, José de Quadros, José Rufino, Luiz Gallina Neto, Maria Tomaselli, Mário Simões, Marlene Almeida, Regina Vater, Rômulo Andrade, Ronaldo, Ton Bezerra, Xico Chaves, entre outros

Em 1998, com o lançamento do CD *H2O Benta*, outra ação do Movimento Artistas pela Natureza que envolveu artistas para impactar a mídia, Fonteles propôs uma escultura coletiva, o *Encontro das Águas*, que foi realizada junto à Lagoa de João Pessoa, no centro

da cidade. Vários artistas locais¹⁴ foram convidados a criar objetos com as águas das principais nascentes do Estado da Paraíba, que foram afixados em uma grande estrutura de tuboss de PVC. Em 2013, houve, no Museu Nacional, em Brasília, uma nova edição do *Encontro das Águas* f. 59, com 23 artistas de todas as regiões do Brasil¹⁵, que trouxeram para a estrutura de PVC obras com águas limpas e sujas de nascentes, rios, igarapés e de praias de todo o país. Esses dois *Encontros*, além de serem característicos das propostas curatoriais de Fonteles, guardam íntimas relações com sua poética, por marcar, antes de tudo, encontros entre gestos, além das matérias, imagens, obras, artefatos.

As estruturas de PVC, em ambos os casos, sintetizam o encontro de desejos, emoções. Talvez possa se pensar em votos, votos em intenção de uma causa, a ambiental, assim como outras obras materializam encontros íntimos, como ocorre em *Ex-votos / obra aberta* f. 60, que retoma a questão do ex-voto, assim como o do suporte têxtil sobre a parede. Ofertas, objetos fortemente marcados pela amizade, que Fonteles recebeu de amigos ao longo de mais de 20 anos, foram costurados em um pano, um manto, que chegou a ser vestido por Célia Porto para o ensaio fotográfico do CD *Palhaço Bonito* f. 61.



Fig. 60 B. Fonteles, *Ex-os-votos / obra aberta*, 1999-2006, objetos ofertados por amigos e conhecidos de 1976 a 99, costurados sobre fundo de rede do Ceará, Mostra *A Dessacralização da Arte*, SESC-Pompéia, São Paulo/SP

¹⁴ Alice Vinagre, Fabiano Gonper, José Rufino, Mário Simões, Marlene Almeida, Murilo Campelo, Sandoval Fagundes e outros.

¹⁵ André Santangelo, André Nascimento, Eliberto Barroncas, Carlos Meigue, Gervane de Paula, Elyeser Szturm, Glênio Lima, José de Quadros, José Rufino, Lia do Rio, Luiz Gallina Neto, Maria Tomaselli, Mário Simões, Marlene Almeida, Narcelio Grud, Regina Vater, Rômulo Andrade, Ronaldo Moraes Rego, Selma Parreira, Silvana Leal, Ton Bezerra, Xico Chaves, Zuarte.



Fig. 61 A cantora Célia Porto veste Ex-os-votos / obra aberta, para o encarte do CD Palhaço Bonito, de 2000

É evidente que a questão do têxtil como suporte, assim como a simbologia do manto como atributo do sacerdócio, que evoca a participação do xamã no sagrado, assim como a referência do *Manto de Apresentação* de Artur Bispo do Rosário (1909/11-1989) estavam no horizonte da criação de Fonteles, desde, pelo menos, dez anos antes.

Mas um acidente marcaria sua trajetória artística de modo indelével. Vinculado a projetos ambientais para a defesa de mananciais hídricos ao relacionar arte e educação socioambiental desde 1991, o artista acabou por formular propostas que se concretizariam na constituição do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães e integrariam o Projeto de Revitalização do Rio São Francisco, que envolveu o Caminho das Águas, com as viagens fluviais entre 1999 e 2000^{f. 8,9} (FONTELES, 2004a: 81).

Em 2000, quando preparava o almoço para a tripulação, sofreu um acidente na cozinha do navio. O artista que sempre procurou a luz passou por um difícil período de restabelecimento de sua saúde, sem saber o quanto seu corpo, meio, matéria e suporte de obras de arte, ficaria comprometido. Foi uma espécie de catábase. Além da dor e do desconforto, Fonteles não suportava ambientes iluminados. O acidente interrompeu vários projetos, pela primeira vez em trinta anos.

Intimamente ligado ao período de sua convelescença, surgiram algumas obras que se suspeita, nesta investigação, fazerem confluír, de modo emblemático, o *corpo em obra* e o princípio totêmico de suas associações. Trata-se de *Para cada dor uma cor*^{f. 70} e das

primeiras peças da série *Sudários / Auto-Retratos*^{f. 106, 107, 108, III}, realizados ainda em 2000. No entanto, a série continuaria a ser constituída nos próximos anos, relacionada a algumas obras que se configuraram como tributos a artistas, como ocorreu com alguns *Sudários*, envolvendo a questão do patético que, suspeita-se nesta investigação, ser capital para a compreensão não apenas da série, como da obra de Fonteles, como um todo, além de ser o vértice da associação dos *Sudários* com o *Chemin de la Croix*^{f. 110, I}, de Henri Matisse, e da mostra *Stations of the Cross*^{f. 198, 199, II}, de Barnett Newman.

A partir de um desenho em que Iberê Camargo (1914-94) retratou o artista paraense em 1987^{f. 62}, surgiu a instalação *Tributo a Iberê Camargo* (2003-04), na qual essas reproduções foram redesenhadas por Fonteles com pedaços de arame utilizados para afixar cartazes na campanha presidencial de 2002, presos com tachinhas de sapateiro^{f. 63, 64}. A iluminação da instalação visa projetar as sombras do desenho tridimensional em arame sobre os facsímiles do retrato de Fonteles pelo artista gaúcho.

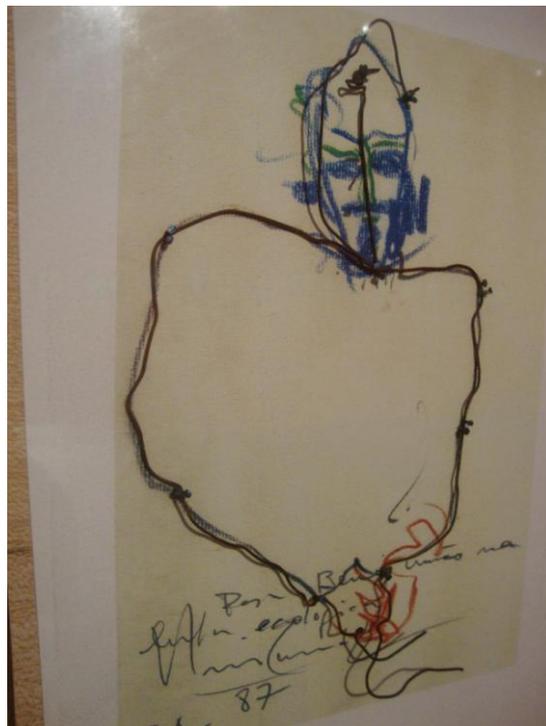


Fig. 62 I. Camargo, I. *Retrato de Bené Fonteles*, 1987, crayon sobre papel, integrando da Instalação *Tributo a Iberê Camargo*, 2003-2004, de B. Fonteles, Mostra *Contemplo*, 2012, MASC, Florianópolis

Fig. 63 B. Fonteles, Pormenor de *Tributo a Iberê Camargo*, 2003-2004, facsímiles do *Retrato de Bené Fonteles* realizado por I. Camargo em crayon (1987), arames utilizados na campanha presidencial de 2002, tachinhas de sapateiro, Mostra *Contemplo*, 2012, MASC, Florianópolis

Em seguida, ele realizou outro tributo em *Promessas*^{f. 64}, em que reproduções emolduradas dos 38 autorretratos de Vincent Van Gogh (1853-90) foram expostas. Em cada uma delas, ele amarrou fitas coloridas conforme a tradição nordestina de se prender

essas fitas nas imagens dos santos como votos milagreiros, retomando o interesse por ex-votos.



Fig. 64 B. Fonteles, Pormenor de *Tributo a Iberê Camargo*, 2003-2004, facsímiles do *Retrato de Bené Fonteles* realizado por I. Camargo em crayon (1987), arame utilizados na campanha presidencial de 2002, tachinhas de sapateiro



Fig. 65 B. Fonteles, *Promessas*, 2004, reproduções fotográficas dos 38 autorretratos de Van Gogh emolduradas, fitas de tecido coloridas, Mostra *Palavras e Obras*, 2004-2005, Caixa Cultural, Brasília

No ano seguinte, quando Arcangelo Iannelli (1922-2009) encontrava-se enfermo, Fonteles realizou uma obra ^{f. 66} na qual fixou pedras azuis na altura de sua cabeça, em fotografias do amigo artista (de convites de uma exposição), projetando a cura de sua doença.



Fig. 66 B. Fonteles, *Tributo a Iannelli*, 2005, Mostra *Palavras e obras*, Brasília, 2005



Fig. 67 B. Fonteles, pormenor de *Sem fronteiras II*, 2005, reproduções fotográficas emolduradas de Van Gogh, Malevitch, Gandhi, Caymmi, Klein, Duchamp, Beyus, Hundertwasser, Jonh e Yoko, Gonzaga e Valentim; garragas com pigmentos da praia de Tambaba/PB; duas garrafas de vidro, ruínas da ferrovia Madeira-Mamoré, rio Madeira/RO; cerâmica dos índios kadiweu, Mato Grosso do Sul; agogô dos filhos de Gandhi, Salvador/BA; Ferramenta de Oxóssi, Salvador/BA; "Caboclo da Mata", Barra/BA; "Sereia" de Geraldo, Barra/BA; pedras da Chapada dos Guimarães/MT; "São Jorge", Barra/BA; "Jogo do Bicho", oito esculturas em madeira de Antônio Celestino, Juazeiro/CE; bota de couro de Seu Expedito Seleiro, Nova Olinda/CE; "Reco-reco", Grupo Uakti, Belo Horizonte/MG; escultura em madeira de Mário Cravo Júnior, Salvador/BA; lamparinas do Ceará, Goiás e Rondônia; "Caboclo Boideiro", Barra/BA; esculturas em madeira de Campina Grande/PB; bilha de cerâmica, Barra/BA; e pedra sobre madeira de Rubem Valentim/Brasília, Mostra *Palavras e obras*, Brasília, 2005

O interesse antropológico de Fonteles unido ao seu princípio de afinidades eletivas regeu associações em *Sem fronteiras II*^{f. 67, 119}, de 2005, em que se pode reconhecer um tributo coletivo a entes culturais, mestres espirituais, artistas, artesãos, artefatos e matérias, num espírito que, em breve, estaria presente na mostra *Nem é Erudito, nem é popular*. À altura da cabeça, fotografias foram afixadas nas paredes, à maneira dos progenitores numa sala de estar, que intercalavam prateleiras, como nos *secos e molhados* de outrora, onde se encontram peças de cerâmica, os artefatos aludidos por Lina Bo Bardi em *Tempos de Grossura* (1994).

Neste mesmo ano, em que Fonteles montou a exposição *Palavras e Obras* em Brasília, ele realizou duas instalações que guardam profunda intimidade com os *Sudários: A Santa Ceia Brasileira*^{f. 97} e *O encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha*^{f.108}, em que imperam o princípio associativo da montagem totêmica e o da obra como vórtice do encontro de culturas.



Fig. 68 B. Fonteles, *Sem Título*, 2009, chifres de búfalo da Ilha de Marajó/PA encontrados no mercado de São Joaquim em Salvador/BA e arcos de ferro do Jardim Trianon/SP, Mostra *Contemplo*, 2012, MASC

Entre as obras mais recentes, destaca-se, na mesma linha, a instalação *Sem Título*^{f. 68} de 2009, em que o artista estabelece um ritmo horizontal com arcos de ferro que ladearam, durante décadas, os canteiros do Parque Siqueira Campos (conhecido como Jardim do Trianon), em São Paulo, nos quais inscreveu chifres de búfalo da Ilha de Marajó, que adquiriu no Mercado de São Joaquim em Salvador.

CAPÍTULO 2

Os Sudários / Auto-Retratos, de Bené Fonteles

A série *Sudários / Auto-Retratos* de Bené Fonteles foi exposta em diferentes mostras, em Brasília, Salvador, Curitiba, São Paulo e Florianópolis, entre 2001 e 2012, em conjuntos e montagens variáveis, sempre constituindo instalações. Embora o título da série seja composto, as obras que a constituem recebem o nome *Sudário*, seguido, em cada peça, de uma referência individual. É inevitável que o título comum a todas as peças remeta ao Sudário de Turim mas, ainda que o artista explicita que sua atribuição seja indireta (FONTELES, Depoimento, 2012), a nomenclatura revela uma escolha que não deixa de reportar a um núcleo de questões que envolve o conceito de sudário em nossa cultura.

Marca do corpo do Cristo supliciado e morto, o sudário não pode ser visto apenas como um extrato, mas com uma síntese da Paixão por sobredeterminar os Passos anteriores à crucificação e induzir aos seguintes. O *topos* do sudário não concerne diretamente ao clímax da tragédia crística, mas surge como seu duplo fantasmático, concatenando, a um só tempo, seu início – o suplício – e seu termo – a morte. O índice negativo da presença do divino – transposição da imagem da face de Cristo em um pano – que prefigura o Sudário de Turim envolve uma criação da imagem que independe da intervenção da figuração humana de Jesus, já que o nome da pretensa agente, Verônica, se dá pela contração de *vero* e de *icona*, o essencial simbólico da *verdadeira imagem* de Cristo.

Em 1949, Henri Matisse chegara, no *Chemin de la Croix*, a sentir dificuldades em representar essa personagem em seu gesto de conforto e de doação ao "Mestre" com uma pureza que permitiu que o *vero icona* de Cristo fosse impresso em seu próprio véu na assunção de Seu sofrimento como se fosse o próprio sofrimento de sua seguidora (PUGLIESE, 2005: 31).

A solução encontrada foi substituir a quase interdita figuração de Verônica pela suspensão do véu com a face estilizada do Filho de Deus^{f. 69}. Marie-Thérèse Séligny e Zia Mirabdolbaghi (2001: 12) acreditam que Matisse se inspirou numa passagem do *Quarto Canto do Servo*, no *Livro de Isaías*, no qual se simboliza a expiação do servo que, humilhado pelos homens – como ocorreria com Jesus no Pretório – ofereceu sua vida para libertar o Povo de Israel.

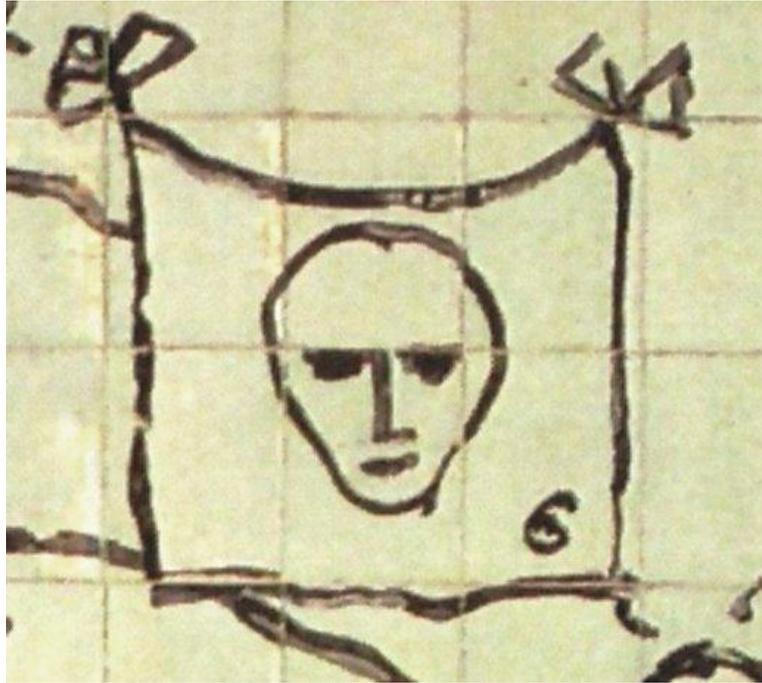


Fig. 69 H. Matisse, *Pormenor do Chemin de la Croix*, 1948-1951, *Chapelle du Rosaire*, Vence

[O Servo] não tinha beleza em esplendor que pudesse atrair nosso olhar (...) Era desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade, como uma pessoa de que todos escondem o rosto. (Is 53: 2-3)

A supressão da imagem de Verônica, personagem da passagem apócrifa¹⁶ é coerente à passagem que alude ao tema da projeção do humano sobre o divino por meio da imagem, bem como o tema do autossacrifício, porque ela própria teria se transfigurado ao assumir o sofrimento de Jesus, o que eliminaria sua qualidade individual. É como se a ação ocorresse em voz passiva, sendo Jesus e não sua seguidora seu verdadeiro protagonista. É interessante que a menção ao seu nome – proveniente da contração de *vero* e *icona* – também esteja ausente de qualquer caráter de individualidade.

Levando em conta a crença apostólica romana das duas naturezas de Jesus, divina e humana, diferentes porém indissociáveis, a fórmula dessa *paixão* é da própria Paixão de Jesus terreno, submetido ao sofrimento da alma ao ser despojado de sua dignidade humana, ao sofrimento do corpo ao ser supliciado, morto, mergulhando em uma catábase ao visitar a “mansão dos mortos” por três dias para iniciar sua anábase em direção ao Pai, agora como Cristo celeste, que se identifica em sua totalidade com Ele, ao ponto de unir-se a Ele como Um só.

¹⁶ A passagem pertence aos *Atos de Pilatos do Evangelho de Nicodemos*, apócrifo escrito provavelmente entre os séculos II e V.

Ora, submeter-se a uma *paixão* como *procedimento* para criar a imagem – e não qualquer imagem: a imagem do Deus encarnado –, poder-se-ia ocorrer pela projeção da própria encarnação da forma na matéria.

Fonteles não pretendeu referenciar explicitamente o Sudário de Turim, mas ao utilizar este epíteto, de algum modo, o mantém no horizonte de sua criação, o que permite convocar a reflexão de Georges Didi-Huberman que, longe de buscar conceitos operatórios como mensagem, usos ou funções para abordar a imagem, pretende considerá-la em um nível mais profundo, a partir do motivo motor da encarnação, por ser a imagem um veículo privilegiado das entradas antropológicas.

A encanação como motor é um desejo, um colocar em movimento que porta e realiza as imagens através de seus próprios valores fronteirços. No campo da arte, o *incanart* não se refere ao vasto campo cultural exploratório da encarnação no cristianismo, mas de um fantasma, a encarnação da imagem animada,

desejante e que abre seu corpo ao corpo do espectador. Mas por ser um fantasma, a *encarnação da imagem* assim entendida não é menos eficaz e, como se verifica historicamente, operatório. O que ela imita então não mais o corpo, mas a *conversão* na qual o corpo se materializa no sintoma, com seu modo perturbador de se oferecer, de sofrer e de se abrir ao olhar de um espectador. (D.-HUBERMAN, 2007: 31, grifos do autor, trad. nossa)

Assim, estabelecem-se as bases para a percepção de uma economia da questão do corpo nas imagens e do corpo das imagens.

Retornando à questão do acidente de Fonteles e da relevância em considerar seu impacto em sua produção artística – e sua intimidade com ela –, particularmente no ano de 2000, quando iniciou *Para cada dor uma cor* e os *Sudários*, cabe refletir sobre o problema da aproximação, ainda que pontual a uma passagem biográfica, sem contratar, contudo, com um viés teórico-metodológico biográfico.

Ainda durante a convalescença, ele realizou as obras que depois receberiam o nome de *Para cada dor uma cor*^{f. 70}. No início, elas não surgiram estritamente como um processo artístico, mas foram motivadas pela identificação do artista com uma menina negra de Joannesburg que, apanhada furtando uma peça de roupa em uma feira, foi humilhada e punida publicamente. Pode-se compreender que ela foi martirizada, uma vez que seu corpo foi coberto com cal. Em sua fotografia no jornal, tinha o rosto e o corpo coberto por óxido de cálcio, que a um só tempo *branqueou* e queimou a vítima de um ataque sobredeterminado de ódio à etnia (PUGLIESE, 2012b: 1522). Branqueada à força como um golpe à sua alma e queimada pela cal, como um golpe ao seu corpo, o artista identificou-se com seu martírio.



Fig. 70 B. Fonteles, *Para cada dor uma cor*, 2000, Exposição *Palavras e Obras*, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP, 2004



Fig. 71 B. Fonteles, *(Menina de Joannesburg)*, 2000, Série *Para cada dor uma cor*, cadeno de jornal encolado e acrílica s/ pano de algodão cru

Ao "sentir a dor do outro", indignou-se com a "indiferença diante de tanta informação" causada pelo choque de ver, na página de jornal, a imagem da menina justaposta a notícias completamente heterogêneas e irrelevantes, além de propagandas, Fonteles (Depoimento, 2008) "inverteu a operação de Warhol" e anulou as notícias "ao sobrepor

várias camadas de tinta acrílica branca em torno da referida fotografia, de modo a *emudecer seu entorno*"^{f. 71} (PUGLIESE, 2012b: 1522). O caderno do jornal foi endurecido pela colagem das páginas, montada sobre um pano de algodão virgem pintado de branco, à exceção da referida imagem, operação que remete à prática que o artista vinha desenvolvendo ao fixar matérias sobre papéis artesanais ou têxteis, desde meados da década de 1980^{f. 48}. O branco agora eliminava o mundo para restaurar a dignidade daquela menina como um *processo de cura* que o artista dedicou a ela (FONTELES, Depoimento, 2010). O jornal, objeto que facilmente se torna metonímia do cotidiano – o que faz lembrar Mario Merz^{f. 45} –, foi associado ao pano de crepe de algodão alvejado, que possuía a finalidade corriqueira da limpeza de chão, numa metáfora da purificação dos atos violentos do cotidiano, teve uma de suas imagens auratizada a partir da projeção patética do artista. Este pano, lençol e suporte da dor da protagonista desta *paixão* se tornara o primeiro de uma série de peças, que o artista não considera como obras individuais, mas que formam uma única obra¹⁷.

Evidentemente, a associação de um processo de cura a um fenômeno artístico não parece se coadunar com a concepção de um objeto de arte na contemporaneidade, o que motivará, oportunamente, uma atenção especial a este vínculo, que impregna o discurso de Fonteles sobre sua produção.

Esse foi o início do retorno de Fonteles à atividade artística, ainda que, posteriormente, ele reconheça não ter tido plenamente esse discernimento (Depoimento, 2010). Isso pode se dever não apenas à sua falta de distanciamento em relação a este trabalho como à marca de sua obra sempre ter sido a coextensão de sua ação espiritual e política à arte, desde os gestos cotidianos e íntimos e até as manifestações públicas.

Em seguida, a série começou a *tomar forma* quando, segundo o mesmo processo, apropriou-se de fotografias de jornal de um menino vitimado por um terremoto na Turquia, outra de rapazes em um protesto na Palestina, em que um deles está sendo baleado e a de uma mãe que ficou sem poder ver o filho durante 50 anos na Korea por motivos políticos^{f. 72}, entre outras. Já imbuído de uma intenção que paulatinamente emergia para sua consciência, o artista diz ter sido motivado também pela "atração pela estética da foto" em termos formais, mas que sempre foi um "trabalho de indignação".

¹⁷ Para a melhor legibilidade das referências às imagens, as indicações técnicas de cada peça dessa obra complexa traz um nome entre parênteses.



Fig. 72 B. Fonteles, (*Encontro entre mãe e filho na Korea, após 50 anos*), 2000, Série *Para cada dor uma cor*, cadeno de jornal encolado e acrílica sobre pano de algodão cru

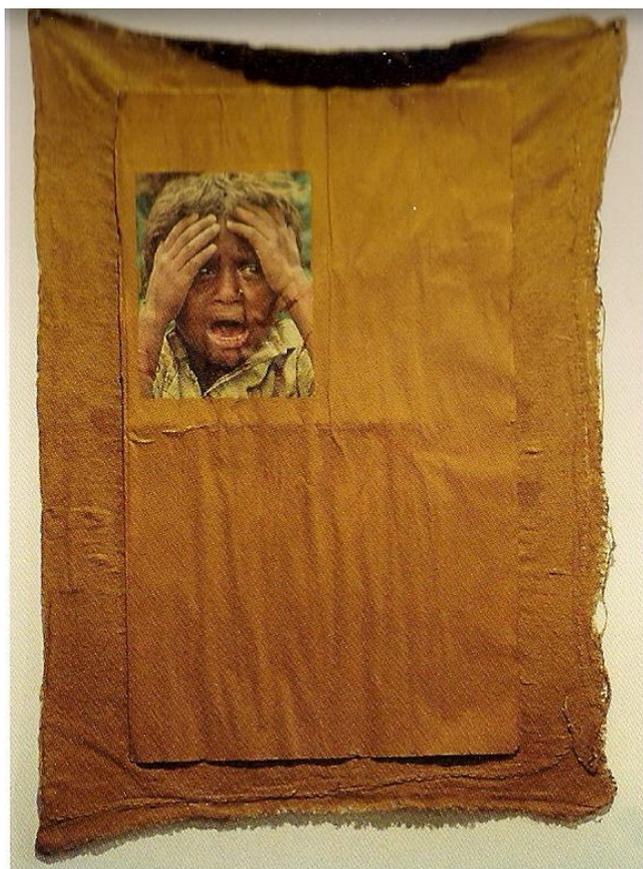


Fig. 73 B. Fonteles, (*Menino da Kashemira*), 2000, Série *Para cada dor uma cor*, cadeno de jornal encolado e acrílica sobre pano de algodão cru

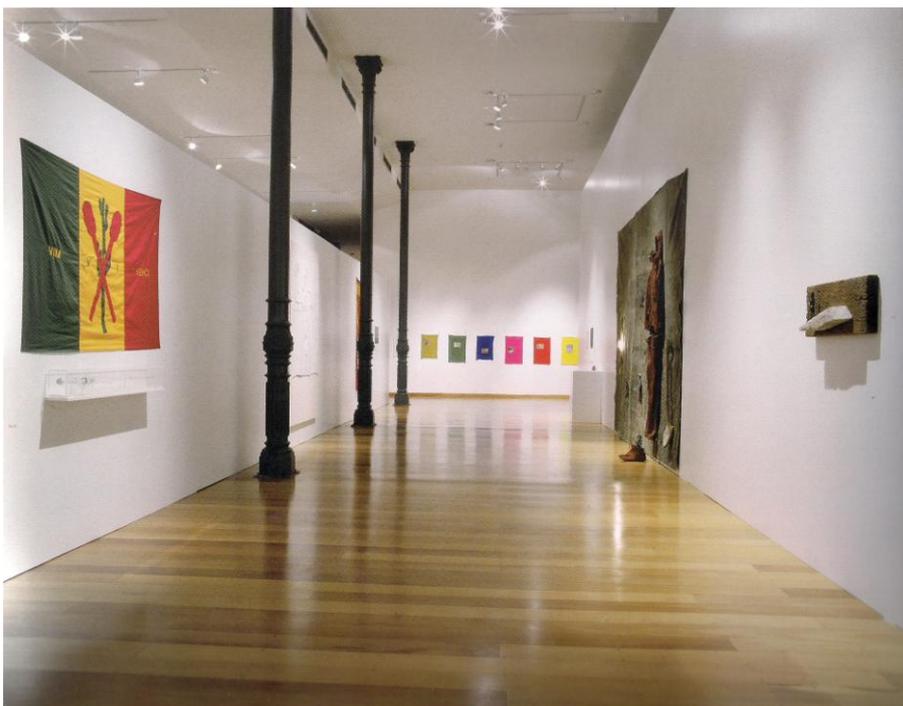
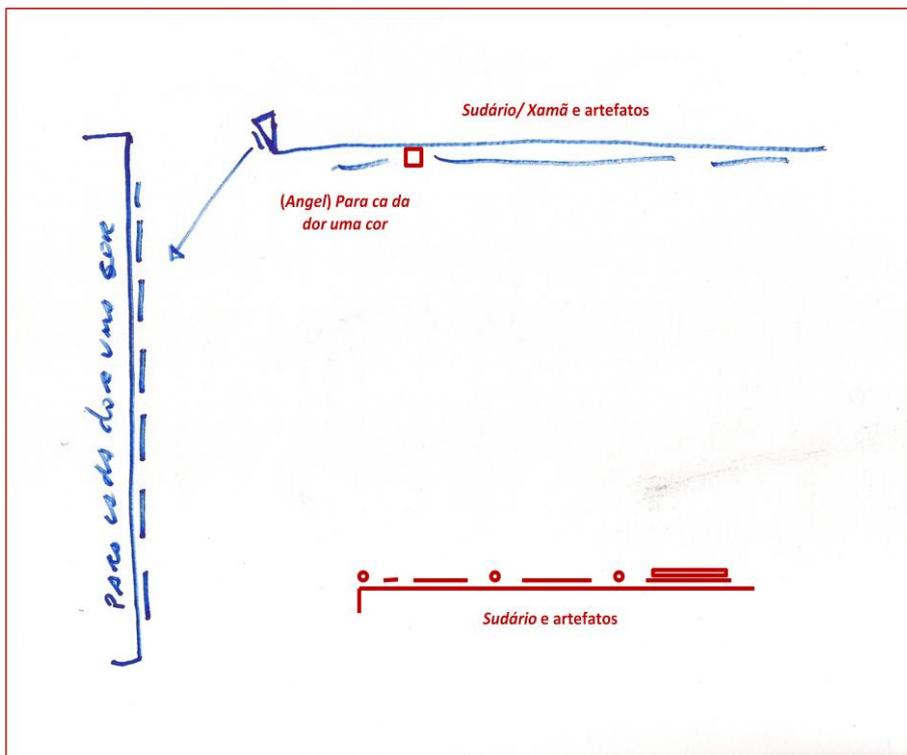


Fig. 74 a, b Planta baixa e Contexto expositivo de *Para cada dor uma cor*, 2000 (ao fundo), na mostra *Palavras e Obras*, 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP

Em cada caso, ele escolhia uma *cor significativa* para cada trabalho, como o do menino vendo o pai e outras 99 pessoas na Kashemira serem executados, pintado com a cor de açafreão ^{f. 73}. Segundo o artista, "era como pintar com a matéria", "fazer do tempo escultura" (Depoimento, 2008). Ao comentar sobre esta série em 2010, o artista (Depoimento, 2010) revelou, em um *insight*, que ela era uma espécie de "pré-sudário",

quando indagado sobre as semelhanças e relações de afinidade entre esta série e os *Sudários*.

As marcas das dobras dos jornais e de seu enrugamento com o processo de colagem e pintura e da própria guarda das peças no *atelier* de Fonteles evidenciam que as obras continuavam em processo, assimilando o tempo de uso, de exposição e de guarda, cujos vestígios na textura do jornal se tornaram paulatinamente indelévels ^{f. 72}. Fonteles comentara (Depoimento, 2008), dois anos antes, como esta série representou para ele o início de sua cura e, em uma lógica que se poderia compreender como *participativa*, da cura daqueles retratados, também, segundo suas crenças.



Fig. 75 B. Fonteles, (*Anjo*), 2000, *Série Para cada dor uma cor*, cadeno de jornal encolado com reprodução de Ron Mueck, *Angel* (1997), técnica mista e acrílica sobre pano de algodão cru

A montagem da série implica uma relação projetiva com uma das obras na qual, identificando-se com o artista, e mais ainda, seu olhar através do olhar do artista, figura o autorretrato de Ron Mueck (1958), posicionada de modo a *ver* todas as outras imagens em uma atitude compassiva de lamentação ^{f. 75, 230}. Não por acaso, o artista escolheu uma obra em que o escultor australiano retratou-se como anjo. Mas o artista-anjo, antes de olhar para frente, parece se recolher ensimesmado, como parece compreender Fonteles,

em sua própria dor, diante de tanta tristeza e desespero, nas demais obras de *Para cada dor uma cor*.

Mas se Fonteles faz *readymade* da obra de Mueck e dos jornais, ele ultrapassa essa operação apropriativa ao buscar a participação, também, dos fotógrafos que *capturaram* as demais imagens, referindo-se em um texto na própria exposição a um “tributo aos fotógrafos jornalistas que arriscam a vida denunciando a violência do mundo” (FONTELES, 2008: 114), o que afirma também uma identificação com seu próprio olhar sobre a condição humana encarnada em suas imagens.

2.1 Os Sudários

Ainda em 2000, após cerca de três meses do acidente, numa de suas primeiras tentativas de sair de casa, Fonteles visitou seu ateliê. Seu depoimento (2007) revelou que naquela época reconhecia no apartamento que alugava para trabalhar e guardar suas obras, *objets trouvés* e sua prolífera coleção de “arte popular” como apenas um acúmulo de materiais. As peças recolhidas nos últimos trinta anos não pareciam apresentar a possibilidade de serem associadas a qualquer prática artística naquele momento. Nesta visita, diante dessa identificação com seu ateliê – que descreveu que naquele momento aparentava mais ser “um depósito frio e escuro” – deitou-se numa colcha que o amigo que o acompanhava ajudou a estender sobre o chão para acomodá-lo.



Fig. 76 B. Fonteles, (1º) *Sudário / A cura*, 2000, contorno do corpo riscado por Carlos Meigue, forro de algodão de colcha de retalhos de linho de Goiás/GO e fios de algodão de Unaí/MG, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

De fora para dentro, o artista iniciou este processo entendendo-o como uma cura, em um nível de consciência mais corporal do que verbal, embora já tivesse levado a colcha para o

ateliê, com a intenção de riscar o contorno de seu corpo ^{f. 76}. Dias depois, metros de fio foram utilizados para *encarnar* esse corpo sobre o linho, matérias tradicionais para o uso de telas. Ao final, o artista chegou a um vórtice que surge no ventre da figura como um centro de força a partir do qual esse cordão umbilical pôde dar corpo à própria imagem, como que conectando sua alma ao seu corpo (PUGLIESE, 2012b: 1522-1523).

É digno de nota que Fonteles (Depoimento, 2007) revela compreender a purificação da alma e do corpo como duas naturezas indissociáveis do homem, rejeitando a tradicional dicotomia entre elas em algumas religiões, tanto no Ocidente quanto no Oriente.



Fig. 77 B. Fonteles, (2º) *Sudário / Os Gatos*, 2000, contorno do corpo riscado por Vera Michels, colcha de algodão esgarçada por gatos e fios de algodão de Unai/MG, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Pouco tempo depois, realizou outro trabalho sobre um pano que cobria há tempos um sofá arranhado por gatos em sua casa, com o corpo preenchido com o mesmo fio, e uma terceira peça, sobre uma colcha proveniente de Mato Grosso, que também estava impregnada de lembranças, possuidora de uma carga semântica que tornava esse suporte índice de sua própria história ^{f. 77}, como a primeira. Nesse sentido, novamente, impõe-se pensar essas colchas não como suportes, mas como matérias, numa relação deliberadamente ambígua.

Há que se compreender que dois processos de diferentes naturezas se imbricam nesses trabalhos que o artista identifica em seu depoimento como sendo “de cura” (Depoimento, 2008). Evidentemente, esses materiais e suportes portam uma carga semântica que é agenciada nas obras de modo a relacionar suas procedências e suas propriedades materiais. Entra aqui até a carga semântica, por assim dizer, dos elos afetivos dos amigos que riscaram o contorno de seu corpo sobre os suportes, de seus gestos.

Mas, além de uma operação [imagética], entra em ação outra ordem inscrita nos gestos dos amigos e nas matérias utilizadas, a imantação desses materiais por seu próprio corpo e pelos meios culturais em que se originaram, bem como a *philia*, o gesto íntimo e respeitoso dos amigos que participam de sua criação. (PUGLIESE, 2012b: 1523)



Fig. 78 B. Fonteles, (3°) *Sudário / Santo Onofre*, 2000, colcha de algodão de Cuiabá/MT, fios de algodão de Unai/MG, pavios de lamparina de algodão de Campina Grande/PA, imagem de Santo Onofre, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Encantado pela a imagem de Santo Onofre eremita, preencheu o contorno de seu corpo com mói de pavio amarrado com fio de imbirá, destacando ainda mais o plexo ^{f. 78}. Ao criar sua imagem como a do próprio eremita nesse terceiro trabalho, ou seja, do artista como um *outro* – assim como projetara em *Para cada dor uma cor* a sua dor na dor do

outro – Fonteles se deu conta de que estava realizando, também, uma série de obras, o que passou a assumir conscientemente. É importante perceber que o próprio conceito de eremita com o qual o artista se identificou envolve um conjunto de características: isolamento espacial e temporal; *pathos* do sacrifício e identificação com Cristo no sofrimento, mimetização do martírio, auratização de seu gesto e de sua imagem.

Fonteles ainda agrega à obra, no contexto expositivo e editorial, a *Oração de Santo Onofre*. Por outro lado, insiste que esta escolha também se deveu à “beleza icônica da imagem” (FONTELES, Depoimento, 2013).

Santo Onofre, que venceste
o vício do álcool, com a
penitência e a oração, olhai
por todas as nossas famílias
que sofrem por causa dessa
doença. Afastai delas as
terríveis conseqüências
desse mal, que tem causado
a destruição de muitos lares.

Livrai, também, meus
amigos e toda a juventude
dos males do nosso
tempo: álcool, drogas, más
companhias, diversões
permissivas.

Volte a reinar a paz e
a alegria a fim de que
alcancemos todos, um dia, o
Reino eterno. Amém!

Versado há muito tempo no “universo simbólico”, Fonteles passava a compreender cada etapa do trabalho como um gesto ritualístico, na medida em que se desenrolavam, mas sem planejar, os passos vindouros, até que, após certo distanciamento da primeira colcha, colocou-a na vertical e pôde vê-la efetivamente como obra. Segundo ele, o nome Sudário “veio da linguagem” (Depoimento, 2010) e não especificamente do Sudário de Cristo, elo que demandou uma reflexão mais aprofundada, como se verá oportunamente.

A idéia seria imprimir o corpo do espírito como autorretratos, baseado no conceito de transfiguração da matéria depreendido da poesia de Manoel de Barros, remete-se ao trato de “escavar as palavras”, expressão que ressurgiu no recente *Memórias inventadas* (BARROS, 2010) e de sua convivência com o poeta (Depoimento, 2012). E, por que não, escavar as imagens? Contudo, não apenas há vários pontos de contato entre os *Sudários* e certos aspectos do Sudário de Turim no que se poderia chamar de *plano simbólico*, como também é possível perceber fortes ligações com a própria Paixão de Cristo. “O interesse dessas ilações não se reduz a aspectos religiosos, mas às suas implicações teóricas e antropológicas no processo crítico da construção historiográfica artística da obra do artista” (PUGLIESE, 2012b: 1523-1524).

Essa negação de Fonteles busca evitar a associação de seu trabalho com o sentido literal de uma obra religiosa, institucionalmente marcada, descartando nexos simbólicos recorrentes na iconografia cristã, assim como ocorreu com Barnett Newman em relação às *Stations* (ALLOWAY, 1966: 14), como se verá a seguir. A presente pesquisa pretende perceber as “associações acima referidas em outro nível, relacionadas ao processo formador da imagem, em seu sentido semântico, formal e patológico” (PUGLIESE, 2012b: 1524). Daí a adoção, em seu quadro teórico, dos paradigmas de sentido que Didi-Huberman apresentou em *La peinture Incarnée* (1985: 9, 92-114), respectivamente, do sentido-*sema*, sentido-*aisthesis* e sentido-*pathos*, sendo especialmente o último de interesse para esta pesquisa.

Esses sentidos partem do conceito da imagem compreendido como *sintoma da memória*, “interpenetrando criticamente o passado e o presente e considerando a memória não como um depósito de tempos passados, mas como um jogo de *presentes reminiscents*”¹⁸, mas como um jogo de lembranças que, longe de serem estáticas, apresentam-se como lembranças que atuam dinamicamente na memória, imbricando temporalidades diversas no ato de rememoração.

Este conceito ainda se conecta com o pensamento de Jean-François Lyotard (1924-98) relativamente à “relação sintomatal e não meramente arbitrária entre signo e significante” (LYOTARD, 1979: 88) e daí o ponto de discordância com o pensamento semiológico de Ferdinand de Saussure (1857-1913) assumido por Didi-Huberman, que impõe o sentido-*pathos* no jogo com os outros dois paradigmas relacionados, cada um deles às categorias do visual da imagem na História da Arte: o visível, o legível e o invisível (D.-HUBERMAN, 1990: 22-26). Os três paradigmas de sentido devem remeter ao sujeito e seu olhar sobre a imagem, levando em consideração as ferramentas conceituais e metodológicas exigidas pelas diferentes dimensões da relação entre o sujeito e a imagem em cada sentido, envolvendo deslocamentos epistemológicos do sujeito (PUGLIESE, 2005: 294-295).

A partir de 2000, os *Sudários* evocavam, em diferentes suportes e sempre mediante uma estratégia de identificação – mais ou menos consciente –, anseios, facetas da personalidade de Fonteles, que sempre revelavam surpresas para ele. Entre autorretratos, retratos do artista que são e que não são, que poderiam ser, com suas respectivas memórias, inclusive as de lembranças do que não ocorreu. Retratos de alguém que o artista viria a ser, daquilo que ele não era mais, retratos das várias mortes de Fonteles, esses corpos foram realizados ao longo de anos.

¹⁸ Trata-se de uma expressão recorrente na obra de Didi-Huberman, emprestada de Pierre Fédida (1934-2002) (D.-HUBERMAN, 1998: 176-7, grifos nossos).

Paralelamente, conforme se viu no Capítulo 1, as primeiras mostras dos objetos encontrados em praias pelo artista-*collecteur*, provenientes de jangadas na Costa do Ceará, como cordas e redes de *nylon* e remos de madeira ^{f. 3, 4} que eram como as *concretizações* ou *cristalizações* das memórias dos pescadores que retornavam às areias após serem esculpidos pelo tempo e pelas águas.

Para invadir o imaginário do outro, resolvi também me expor através do que estava imantado nos nós das cordas, nas marcas particulares pintadas ou cavadas nas bóias de isopor, que viraram quase fósseis, e nos outros tantos utensílios que nem cheguei de todo a querer desvendar qual o seu real destino. (FONTELES, 2008: 63)



Fig. 79 B. Fonteles, *Sem Título*, 2001-2014, Exposição *Palavras e Obras*, Estação Pinacoteca, São Paulo

Além desta questão evidenciar aspectos antropológicos das memórias de jangadeiros, a reapropriação de alguns desses vestígios e artefatos na obra de Fonteles diz da reelaboração da própria memória que eles envolvem, como a presença de um leme ^{f. 79}, que integrara, em 1992, *O tempo / Marco de chegada no Cerrado do Planalto Central* ^{f. 58}.

Some-se a isso a compreensão de que a criação dos *Sudários* como mosaicos da memória do artista em associações de objetos coletados que referem simultaneamente dimensões da vontade – e, talvez do desejo – projetadas em personalidades culturais e entes da natureza, não numa sucessão de Passos como a sequência da Paixão, mas numa *paixão* de “eus” que se entrecruzam anacronicamente nos *Sudários/Autorretratos*.

Essa reflexão suscita a suspeita de que a transfiguração de Fonteles em *Sudários* forma uma cadeia em que cada obra poderia ser considerada por meio dos conceitos

warburguanos de *Nachleben der Antike* e de *Pathosformel*, que jogam tanto com o paradigma do sentido-*pathos* como com a noção de anacronismo, numa abertura sintomatal que emerge do deslocamento do sujeito-artista provocada pela própria fenda das diferentes temporalidades envolvidas pela criação dos *Sudários* ou, pelo menos, de alguns deles que, abaixo da superfície figurativa, conectam-se com o sentido negativo (da ausência e presença fantasmática por meio do vestígio) do Sudário de Turim. Daí ser interessante, pensar em algumas obras, inclusive precedentes, como é o caso de *O Xamã* f. 36, de 1990, em que se pode falar em “corpo ausente”, expressão utilizada pelo próprio Fonteles (Depoimento, 2013), mas não necessariamente com o mesmo sentido, questão que será retomada adiante.



Fig. 80 B. Fonteles, (4º) *Sudário / Imira e eu*, 2001, contorno dos corpos riscados por Bené e Imira Fonteles, colcha indiana, fios de algodão de Unai e duas partes de uma bolsa de côco de Aracaju/SE, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Em 2001, após o terceiro *Sudário* e imbuído do propósito de realizar uma série mais extensa, o que envolve agenciamentos mais complexos entre a obra individual e a identidade de seu conjunto, o artista se deitou sobre uma colcha velha, com o tecido já esgarçado e em algumas partes rasgado, que ganhara de um amigo e que o acompanhava há cerca de vinte anos. Deitou-se ao lado de sua filha Imira, que estava grávida, e deram-

se as mãos. Após um longo diálogo mudo, pediu a ela que contornasse seu corpo, o que fez lentamente, de modo que talvez o artista possa ter aguçado sua identificação com sua própria imagem, que passou a jazer sobre a colcha. Sua filha então se deitou ao lado de seu contorno e ele riscou a silhueta de seu corpo. Voltaram a deitar em silêncio.

No ano seguinte, ele preencheu aquele vazio de corpos duplicados, deixado pelo contorno com o pavio de candeeiros que ainda se usam no nordeste, comprados há muito tempo numa feira no Ceará, sem uma finalidade específica. Um fio contínuo foi utilizado para encarnar esses corpos de mãos dadas, *animando* seus membros até chegar a um vórtice de força que residia no ventre de cada um, que foi coberto com meia casca de côco maduro envernizada, vindo de uma bolsa artesanal que fora desmanchada, perfurada e enlaçada pelo cordão de algodão ^{f. 80}.



Fig. 81 B. Fonteles, (5º) *Sudário / Oxalá*, 2001, colcha e fios de algodão de Unaí/MG, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Paulatinamente, a pesquisa revelou que a urdidura dessa memória encarnada nas matérias fazia parte da construção de sentido não apenas de obras individuais, mas para a compreensão do próprio processo poético de Fonteles, como um todo, o que suscitou um questionamento, a ser trabalhado posteriormente: haveria uma distinção entre o *corpo em obra*, o princípio totêmico paradigmático nos altares e os sudários? Se sim, qual a ordem dessa diferença?

Conscientemente trabalhando a relação entre o corpo individual e o corpo universal do homem, no próximo sudário^{f. 81}, Fonteles é Oxalá como corpo transcendido. Este sudário é de particular importância por se tratar do orixá com quem Fonteles foi identificado, em termos religiosos. Oxalá é o orixá diretamente vinculado ao mito de criação yorubá. Seu primogênito, Obalá, Senhor do Pano Branco, criou o homem a partir do barro (PRANDI, 2001: 502-506).

Este *Sudário* pode ser associado à passagem bíblica da Transfiguração, segundo Fonteles (Depoimento, 2008). Assim, a potência da imagem redobraría aquela do próprio processo de criação dos *Sudários* que, para o artista, parece se dar numa relação a um só tempo poética, patética e espiritual entre *Idea*, projeção e o *invisível*.

O conceito cristão de *transfiguração* remete à passagem em que Jesus subiu num alto monte para rezar com Pedro, João e Tiago Maior. Diante dos apóstolos a aparência do Mestre se transformou. A imagem do Cristo celeste tomou o lugar do Jesus terreno, seu rosto resplandeceu e de seu corpo e seu traje alvo emanaram uma luz branca, ofuscando os olhos de seus seguidores que acabaram por perceber ao Seu lado a presença dos profetas Moisés e Elias, que “personificavam a Lei que Jesus viria para cumprir” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985: 1871). Integra essa visão fulgurante o surgimento de uma nuvem luminosa, da qual saiu uma voz, que dizia “Este é o meu Filho amado, em que me comprazo, ouvi-o!” (Mt 17: 5).

No plano legitimador dos Evangelhos frente ao Antigo Testamento tal aparição, que evoca metaforicamente este monte ao Sinai, o texto legalista de Mateus anuncia o Cristo como o novo Moisés (Mt 17: 1-13), diferentemente do que ocorre em Marcos e Lucas (Mc 9: 2-8; Lc: 9- 28-36). O Evangelho de Marcos ressalta o caráter epifânico da aparição do Cristo em Glória, que jazia oculto no Jesus terreno (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1895: 1910) e o de Lucas, “a experiência pessoal de Jesus que, durante uma oração ardente e transformante, recebe a revelação sobre a «partida» (*exodus*), isto é, a morte ... (Sb 3,2: 7,6; 1, 15)” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985: 1947).

O conceito de *sudário como transfiguração* parece justamente se relacionar a este caráter epifânico e transcendente da aparição em que um “corpo material sublima-se em espiritual”. Mas se Fonteles (Depoimento, 2012) não se conecta estritamente ao sentido cristão, ele contrata o sentido espiritual de *iluminação* e, ainda mais, de “alumbramento”. O *alumbramento*, termo recorrente em seu discurso – e evocativo de Manoel de Barros –, “sintetiza tanto este sentido espiritual quanto o da memória individual, no qual seus alumbramentos estéticos doam sentido às apropriações de objetos, matérias e gestos”, que se estendem, “encarnados em suas obras, imprimindo uma memória coletiva, da qual o artista *participa*, e o conecta a um sentido mais amplo do que compreende como

cultura brasileira" (PUGLIESE, 2012b: 1529), que se manifesta na vida e "no sonho do povo" (FONTELES, Depoimento, 2011).

Faz-se necessário, portanto, diferenciar o sentido que Fonteles dá, em seu discurso sobre os *Sudários*, aos termos transfiguração e alumbramento, assim como aquele do termo transubstanciação e da acepção destes e outros termos que se construiu ao longo desta investigação, e que se tornaram conceitos operatórios para a compreensão da poética do artista na dimensão de um discurso teórico sobre sua obra.



Fig. 82 B. Fonteles, (6º) *Sudário / Van Gogh*, 2001, contorno do corpo riscado por Clayton Lira, colcha e fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB e 30 postais com reproduções de obras de Van Gogh, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Seu sentido alargado de cultura faz com que Fonteles também procure enlaçar os arautos da cultura estética da qual se sente parte. Deste mecanismo emergem seus tributos a artistas com cuja vida e obra se identifica, sempre preocupados com a questão da condição humana e que a sentiram em sua própria carne.

No sexto *Sudário*, Fonteles é Vincent Van Gogh, com 30 reproduções de obras em cartões postais sobrepostos colados sobre seu coração^{f. 82}. Segundo Fonteles, "esta obra tinha a idéia de guardar essa memória" (Depoimento, 2008, grifos nossos), com o corpo de pavios de Campina Grande sobre uma colcha de Unaí, com fio de tecelagem.

Nesse processo altamente empático da produção dos *Sudários*, o artista paraense se identifica novamente com um artista em sua dor, em aspectos biográficos, na evocação de um processo de cura, como ocorrera com o *Tributo a Ianelli*^{f. 66} e *Para cada dor uma cor*^{f. 70}. É interessante que na fotografia de Ianelli escolhida por Fonteles, a silhueta do artista paulistano apareça como um espectro que quase se funde, como uma camada de cor, à sua pintura.

Essa conexão íntima, que atravessa tempos e espaços, dirige-se à percepção desses artistas como mestres – também no sentido espiritual do termo – a quem Fonteles se conecta com o afeto do amigo e com o respeito de um discípulo. Para ele, esses arautos teriam, de certo modo, tomado para si a dor do mundo, expiando-a por meio de suas enfermidades físicas e da alma. Deste modo, os *Sudários* também se constituem em uma espécie de devoção a esses artistas.



Fig. 83 Pormenor da Exposição *Contemplo*, de B. Fonteles, com as instalações *Promessas*, 2004, à esquerda, e *Tributo a Iberê Camargo*, à direita

Este *Sudário* está relacionado a outra obra, *Promessas*^{f. 65}, que na montagem da exposição *Contemplo*, em 2012 no MASC, foi colocada de frente ao *Tributo a Iberê Camargo*^{f. 64, 83}. Assim, os “retratos” de Fonteles passaram a *espelhar* os autorretratos de Van Gogh, num jogo especular de retratos-autorretratos e de apropriações que se desdobram no tema da identificação e autoidentificação do artista, bem como de auratização – paradoxalmente por meio de reproduções –, miscigenando as intenções devocionais e propiciatórias do ex-voto a processos de cura da doença da alma dos artistas, envolvendo também Iberê Camargo.

Em seguida, surgiu o *Sudário / Oxóssi* sobre um tapete de chão pintado de branco, com o corpo riscado em grafite coberto com pêlo de carneiro de Sergipe e ferro de Oxóssi, orixá defensor da mata e associado ao conhecimento, à cultura e às artes ^{f. 84}. Este *Sudário* também se refere à questão da intervenção do homem na natureza e da questão cultural do homem das matas, que recorrentemente surge em sua trajetória artística. Nesse “autorretrato primitivo”, a sombra do ferro interage com a luz do ambiente.



Fig. 84 B. Fonteles, (7°) *Sudário / Oxóssi*, 2001, tapete de algodão cru com couro de ovelha e ferramenta de orixá, Exposição *Contemplo*, MASC, 2012

A oitava peça, que tem como suporte um edredon antigo parcialmente pintado ^{f. 85}, originou-se da experiência de uma amiga que viu a imagem do corpo do irmão marcado no chão, após seu suicídio. No *Sudário / Morte e Ressurreição*, o artista figurou o sexo como a cabeça de um carneiro, suscitando um corpo movente e, no plexo, a concha que evoca o infinito, aludindo ao tema do desprendimento da alma em relação ao corpo. Fonteles (Depoimento, 2010) relatou que foi apenas nesta ocasião que se deu conta de que o traçado dos *Sudários* poderia remeter ao contorno do corpo pela perícia criminal, o que evidenciou as questões da ausência e da perda que os sudários comportam. Talvez, devido a essa conexão, este tenha sido o primeiro sudário a ser apresentado no chão e a

apresentar seus braços desprendidos do corpo, além da coincidência do amigo que riscou o contorno de seu o corpo solicitar essa posição.



Fig. 85 B. Fonteles, (8º) *Sudário / morte e ressurreição*, 2001, contorno do corpo riscado por Hamilton Leitão, edredon pintado, fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB, concha marinha, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Outro indício de que Fonteles não abandona a série dos *Sudários* como um processo de cura – dele próprio e daqueles com quem se identifica empaticamente –, é que na obra seguinte, *Sudário / O negro* f. 86, se apropriou do chapéu que utilizava durante a convalescença, envolvido com fios de algodão junto a uma cadeira que foi encontrada queimada na Reserva de Educação Ambiental de Cristalina. Para o artista, houve mais que uma identificação com a matéria, um sentido de *participação*: "me senti irmão da matéria que também foi queimada" (Depoimento, 2010), compreendendo-a como corpo da obra, encarnação do essencial simbólico do corpo espiritual.

Contudo, consciente de sua poética, o artista não perde de vista o "resultado plástico da queimadura da cadeira" (Depoimento, 2010). Cada elemento tem uma íntima relação com sua história, como uma espécie de mitologia pessoal capaz de doar significado à matéria, literalmente, um corpo e uma *incorporação* de significados operados pela livre associação: camisa pintada com pó de concha da ilha de Itamaracá; fotografias de Mário

Cravo Neto, com quem Fonteles privara de profunda amizade; pedras "como uma espécie de natureza morta".



Fig. 86 B. Fonteles, (9°) *Sudário / O negro*, 2001, sem risco, edredon, camisa peruana pintada com podes conchas da Ilha do Meio, Itamaracá/PE, cadeira queimada e enferrujada, Cristalina/DF, chinelos de pneu da Chapada Diamantina/BA e duas fotografias de M. Cravo Neto, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012

Esse *mecanismo* de associação, além de ser afim às poéticas contemporâneas, acende a suspeita de que possa, em outro nível, ser um mecanismo de *transubstanciação*, o que parece ser reverberado pelo discurso do artista, que enfatiza o sentido não apenas imagético das associações, como também o *simpático*, ou seja, envolvendo o sentido de *participação*, que está na base do conceito wargburguiano de *Pathosformel*.

Índices da ausência, cadeira e chapéu, cada um imantado de modos diferentes pela violência do fogo, pela ação do tempo, na natureza e no homem ^{f. 87}. As montagens dos *Sudários* também sofrem diferenças. O chapéu que testemunhara a convalescença de Fonteles acabou por se desfazer e já não estava presente na montagem de *Contemplo* (2012), do MASC, deixando, acima da cadeira, um lugar vazio.

De modo semelhante, o lençol pigmentado com a terra de Brasília do *Sudário O Encontro* ^{f.95}, passaria, em 2005, a ser reutilizado como toalha da mesa de *A santa ceia brasileira* ^{f.97}, o que acarreta significativas implicações. De modo semelhante, cada montagem da instalação *Sem Título* ^{f. 3, 4, 79}, ligada ao ensaio *Memórias de Jangadas e Jangadeiros* (FONTELES, 2008: 55-64), que foi apresentada pela primeira vez em 2001, no Espaço de Arte Contemporânea - ECCO, em Brasília. Ela já passou por inúmeras transformações, a cada montagem recebe novos objetos relacionados à atividade pesqueira, coletados pelo

artista ao longo da Costa brasileira, entrecruzando cordas, pedaços de remos, boias, âncoras, que são transmutados pelo mar e pelo tempo.



Fig. 87 B. Fonteles, pormenor do *Sudário / O negro*, 2001, cadeira queimada e enferrujada, chapéu de aba larga, Mostra *Palavras e Coisas*, 2005, Caixa Cultural de Brasília

O décimo *Sudário* é composto por quatro peças ^{f. 88}, cada uma com o couro de bode de Aracaju/SE, adquiridos em Bom Jesus da Lapa. A utilização do couro se deve à intenção do artista de expor seu sentimento sobre "como nós nos igualamos aos animais os comendo como eles fazem, diferentemente do que os primitivos faziam, que rezavam pela alma deles" (Fonteles, Depoimento, 2008). Haveria aqui uma projeção sobre o sofrimento dos próprios animais ^{f. 89a}. Neste *Sudário* é possível verificar, novamente, ao lado de uma operação mais mental até no jogo simbólico, a entrada da *transubstanciação* na qual o vidro da cúpula que protege a imagem do Buda ^{f. 89b}, metaforizando a ilusão. Sobre ele há uma ponta de machado neolítico suspensa e, ao lado, um banco de Lençóis/BA para que o observador possa sentar e se tornar ele mesmo o Buda da Compaixão – bem como a identificação como participação –, imagem que depois foi levada ao templo budista de Sobradinho/DF. Sob a escultura foram colocadas *reliquias* e, depois, a abertura inferior da cúpula foi selada.



Fig. 88 B. Fonteles, (10º) *Sudários da Compaixão*, 2001, lençóis, couro de bode de Aracaju/SE, imagem de Buda de bronze da Índia, tamboretas de madeira e couro de Lençóis/BA, ponta de machado neolítico no Planalto Central, Mostra *Palavras e Obras*, Estação Pinacoteca, São Paulo

O próprio Buda foi transformado em uma *stupa*: o corpo como templo. O Rai-Kai de Olga Savary (1933) que sintetizaria os *Sudários da Compaixão* como prece, compõem a instalação:

Se fosses um Buda
eu seria a pedra
de tua frente.



Fig. 89 a, b B. Fonteles, pormenores dos *Sudários da Compaixão*, 2001

Segundo o depoimento do artista (2008), esse trabalho é sobre compaixão. Fonteles diz ter perguntado ao seu mestre qual sua missão. A resposta que recebeu foi que era a de "ter compaixão de você mesmo e do outro". Aqui, compaixão pelos animais.

No *Sudário* seguinte, *O poeta/xamã* ^{f. 90} o artista materializou de modo mais explícito seu autorretrato. A partir de seu discurso, pode-se compreender o *Sudário* também como um processo de sublimação, no sentido físico da passagem do sólido ao gasoso: "fomos terra, minerais e queremos ainda ser anjos". Esse sudário "evoluiu" em diferentes montagens. O casaco foi impregnado com a terra vermelha de Brasília, *que lhe deu a forma*. Ao seu lado, instrumentos para a lida com a terra e com a construção: enxada e pá. Os cactos aparecem como pés "porque esse poeta caminha pelos desertos, inclusive de sua alma, da solidão" ^{f. 91a}. A cabeça é a pretensão desse poeta-xamã ser o buda, não o Buda mítico, mas *um* buda.



Fig. 90 B. Fonteles, (11° *Sudário*) *O poeta/xamã*, 2001, sem "riscação", lona de caminhão, "o coração de mãe" iluminado, de Duarte, Salvador/BA, enxada de Gameleira/BA, salamandra de ferro proveniente do Oriente, antiga moeda (em X) africana de bronze, roupas do artista impregnadas com a terra de Brasília, botas de couro de Bragança Paulista/SP com cactos, cabeça de Buda de madeira da Indonésia, pá de pedreiro com cimento de Salvador/BA, Exposição *Contemplo*, MASC, 2012

Seus pertences foram tratados como objetos sagrados de cura do xamã ^{f. 91a, 91b, 92}. Estão presentes fósseis de protozoários e conchas, primeiras formas de vida que existiam na Terra: "a marca da vida congelada em pedras ferruginosas da Chapada dos Guimarães de

4 bilhões de anos" (FONTELES, Depoimento, 2008), uma estatueta de ébano presenteada por um xamã do Gabão.

Esse xamã [africano] tem uma história que é a de que se tornou artista por ser renegado na tribo por não ter função social. Ficou doente e no delírio dele foi ao outro mundo. Via a rainha da floresta com outros seres ao redor de seu corpo, pedindo para ele lhe revelar como era este mundo, tornando o invisível visível. Sua cura seria trazer suas imagens para o mundo visível. A estatueta fazia parte de seus instrumentos rituais. Um artista se torna um xamã para não enlouquecer (FONTELES, Depoimento, 2008).



Fig. 91 a, b B. Fonteles, Pormenores do *Sudário O poeta/xamã*, 2001

Novamente a compreensão convergencionista do espírito aparece no discurso de Fonteles ao explicar esse elemento como uma "evolução da forma". Mas ele nega a associação fácil e mecânica de sua obra com a iconografia religiosa. A ligação que o artista estabelece, pelo contrário, é com Paul Klee (1879-1940), no sentido de tornar visível o invisível (KLEE, 2001: 82-83).



Fig. 92 B. Fonteles, Pormenor do *Sudário O poeta/xamã*, 2001

Ao seu lado, na expografia da Estação Pinacoteca, em 2004 ^{f. 74b, 94}, o artista fixou à parede, uma tábua de cortar peixes, em conexão com o Sudário *O poeta/xamã* e com vários *topoi* mapeados no Capítulo 1: o jandageiro/barco/águas, a vida animal, operações apropriativas, associação totêmica no espaço expositivo, a impregnação da temporalidade complexa da cultura: "O que me interessa é a marca da ação do tempo sobre as coisas" (FONTELES, Depoimento, 2008).



Fig. 93 Tábua de Cortar peixe, Mostra *Palavras e Obras*, 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo

Neste mesmo espaço, compartilhado com outro *Sudário*, que pertence ao acervo de sua filha, além de *Para cada dor uma cor*, de um lado, e o *Sudário / O negro* ^{f. 86}, o artista agregou outras obras e objetos significantes, como um livro de contos de Jalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-73), afixado à parede com pregos de aço; a espada de vidro que o artista paulista Roberto Aguilar (1941) lhe ofertou, sobre a qual dispôs a bandeira de Petrolina, com a frase romana "Vim, vi, venci", em referência à migração nordestina para o Sudeste; o poema visual *Ter substancia / perder liberta*, de autoria de Arnaldo Antunes (1960) e de B. Fonteles, em referência ao desapego pregado pelo Budismo; a porta de seda com os oito nãos do Budismo¹⁹, que asseveram sobre a vacuidade do ser. Ele associa a este *Sudário*, também, a fase do xamã mexicano Don Miguel Ruiz (1952): "você é o sonho e o sonhador" (FONTELES, 2008: 27).

¹⁹ Não nascimento e não morte; não permanência e não dissolução, não ir e não vir; não um e não muitos.

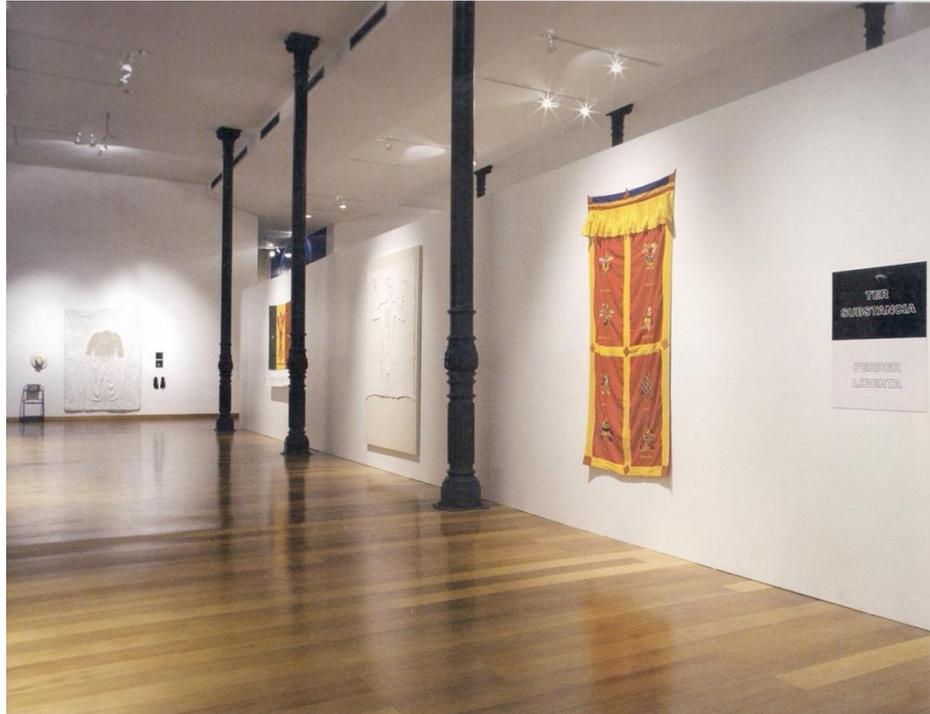


Fig. 94 Contexto expositivo de *O poeta/xamã*, 2001, Mostra *Palavras e Obras*, 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP

Interessa destacar uma questão apresentada por esta montagem é que alguns dos objetos não considerados obras de arte pelo artista, não se tratando, portanto, de apropriações na acepção da arte conceitual, mas não deixam de agregar segundo o princípio totêmico, conforme foi discutido no Capítulo anterior, pois reafirmam drasticamente o modo de agenciamento de imagens do artista, no espaço expositivo, remetendo às suas potências mágicas, como evocações da memória e das crenças do artista.

Contador de histórias, Fonteles associa objetos numa relação totêmica na lógica projetiva do *topos* do sudário como o do décimo segundo Sudário / *O Encontro*: lençol impregnado com a terra vermelha de Brasília como pigmento^{f. 95}. Nesta obra, há um rasgo no lugar em que seria, mimeticamente, o de sua cabeça, que já existia no lençol, também muito usado, e que estava imantado pelo seu corpo. Ao centro, onde se induz o lugar do sexo, um antigo travesseirinho de ervas e, sobre ele, a pá de uma enxada que há muito tempo sua ex-companheira lhe dera e que remete, além do símbolo fálico da enxada e seu cabo, ao seu pai que era lavrador^{f. 96}. Mas o artista não encaixou o cabo da enxada, deixando apenas o orifício de prendê-lo, numa possível alusão ao sexo feminino (PUGLIESE, 2012b: 1531).

No lugar dos pés, colocou uma cuia de tacacá com o interior pintado de azul, “invertendo o céu brasiliense” e na qual depositou inúmeras carcaças de cigarras, como uma espécie de *memento mori*^{f. 253}. Fonteles (Depoimento, 2008) as colocou lá por ceder ao “fascínio

da transformação do tempo”, que remete ao mestre japonês do Hai-Kai, Matsuo Bashô (1644-94), compreendendo sua própria poética como uma espécie de “esculpir o tempo” (Depoimento, 2007), e cita:

Casca oca
A cigarra
Cantou-se toda



Fig. 95 B. Fonteles, (12º) *Sudário / O encontro*, 2001, sem “riscação”, enxada de Cuiabá/MT sobre travesseiros de ervas medicinais e aromáticas e lençol, ambos pigmentados com a terra de Brasília, cuia de beber tacacá de Belém/PA com cascas de cigarras de Brasília/DF

Em sua *geografia do encontro*, o artista une Brasília ao Mato Grosso e ao Pará em um gesto que une a lavra da terra, a urbanidade do Distrito Federal e sua intimidade, a lembrança da infância, do casamento, de sua vida em Cuiabá e de seu presente, em uma *arqueologia do tempo*, com estratos da memória individual de suas moradias, com extratos de uma memória coletiva de matérias e artefatos.

Transubstanciação, Transfiguração. Os *Sudários* parecem sintetizar o eixo da obra de Fonteles: do espírito que desce à matéria, encarnando em substâncias que, comprometidas com a inelutável mortalidade do homem, nos recordam da condição humana e da matéria que se faz espírito, num alumbramento, numa potência da imagem

que ignora limites, transcende, transborda o humano. Mas a matéria do artista não é só coisas, é tempo, é sentido, é a ação do tempo sobre a vida de homens e de mulheres (PUGLIESE, 2012b: 1531-1532).

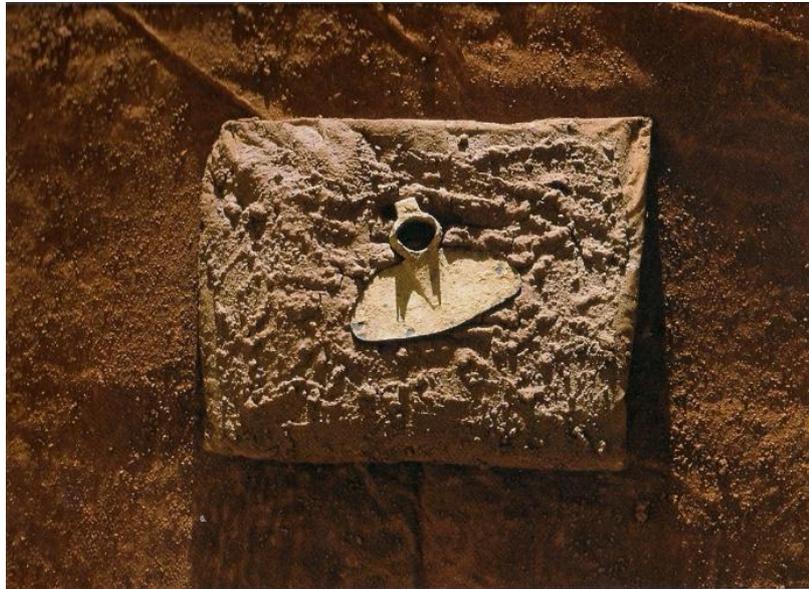


Fig. 96 B. Fonteles, Pormenor do Sudário / O encontro, 2001

Mas como não tomar essa reflexão apenas no contexto extra-artístico da obra de Fonteles? Esses conceitos parecem se remeter seu processo poético no que respeita ao nexo entre forma, conteúdo, que envolve o próprio processo formador da obra, o agenciamento de imagens, matérias e gestos que, se é integrado por operações conceituais, vincula-se também a operações de sacralização da própria obra ou, pelo menos, de auratização dessas imagens e matérias por meio de gestos rituais.

2.2 Dos *Sudários* ao Caminho da Cruz

Em 2005, Bené Fonteles reapropriou o lençol do *Sudário / O Encontro* como uma toalha pintada com terra vermelha sobre a qual, evocando o caráter antropofágico da Eucaristia, os alimentos – como oferenda – foram colocados em recipientes de barro e madeira que continham imagens religiosas da *arte popular*, recolhidas ao longo de anos (PUGLIESE, 2012b: 1532), em viagens ao Nordeste ^{f. 97}.



Fig. 97 B. Fonteles, *A Santa Ceia Brasileira*, 2005, mesa de madeira, cerâmicas de Geraldo e Élson Alves da Barra/BA, de Seu Clínio de São Gonçalo/MT, dos índios Karajás da Ilha do Bananal/TO e anônimos, panelas e pratos de pedra, madeira, barro e ninhos de pássaros; lençol pigmentado com a terra de Brasília do *Sudário / O Encontro* de B. Fonteles; garrafas de vidro com sementes do Cerrado, reproduções do *Estudo de Árvore* de L. Da Vinci, placas de identificação de árvores do Parque Olhos d'Água de Brasília/DF da instalação *Árvore não tem nome* (2005); bancos de madeira e pele animal da Barra/BA, ferramentas de agricultores de Santa Maria/RS, som da Missa dos Quilombos rezada por Dom Hélder Câmara (1982), Mostra *Palavras e Obras*, 2004

Em torno da mesa evocativa da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci (1452-2519), dispôs oito bancos de assento de pele animal²⁰, que pertenceram à comunidade rural franciscana do

²⁰ Esses tamboretos já haviam participado de obras, assim como as ferramentas da lavoura do Rio Grande do Sul, que figuram em *A Santa Ceia Brasileira*, na Exposição *Visões espanholas/Poéticas Brasileiras*, Conjunto Caixa Cultural, Brasília/DF. Além disso, os bancos populares típicos do Nordeste se transformaram também num *topos* da obra de Fonteles, como foi o caso do Projeto realizado em 2002, na localidade de Gameleira, entre Xique-Xique e Barra, na Bahia, a partir de um tamborete, pivô de todo um trabalho com a comunidade, que rendeu o livro *Ausência e presença em Gameleira do Assuruá*, dois anos depois. Neste livro, Fonteles o trata como o próprio banco e como “metáfora: o substrato poético de madeira e couro

ermitério de Frei Luís (1946), Bispo de Barra²¹, cujo couro dos assentos havia sido parcialmente comido por ratos.

Em volta da mesa, apresentou a instalação *Árvore não tem nome*^{f. 98} com reproduções do *Estudo de Árvore* que Da Vinci, que Fonteles realizou em 2005 associadas a placas de identificação de árvores do Parque Olhos d'Água²² afixadas às paredes e garrafas com sementes do Cerrado sobre prateleiras.



Fig. 98 B. Fonteles, *Árvore não tem nome*, 2005, instalação que integrou *A Santa Ceia Brasileira*, 2005, Mostra *Palavras e Obras*, 2004

Ferramentas enferrujadas que pertenceram a trabalhadores rurais de Santa Maria do Rio Grande do Sul foram colocadas sobre os bancos. Integra a instalação o som em *off* da locução a *Missa dos Quilombos*, de Pedro Casaldáliga (1928), por Dom Hélder Câmara (1909-99), rezada em 1982, auge da época da luta pela Anistia no Brasil²³ (Anexo 2), som que reverberava por toda a Exposição *Palavras e obras*, realizada em 2005, no Complexo da Caixa Cultural, em Brasília. A apropriação das matérias, provenientes da arte e de artefatos populares, de instrumentos de trabalho, assim como a apropriação da voz de Dom Hélder, reberberava o *pathos* no Sermão da *Missa dos Quilombos* por toda a exposição.

curtido, feito pela carpintaria anônima no município de Gentio do Ouro, no estado da Bahia” (FONTELES, 2004b: 37).

²¹ Dom Luís Flávio Cappio, da Ordem dos Frades Menores, fundada por Francisco de Assis, bispo da Diocese da Barra (BA), tem se dedicado, desde a década de 1970, à conscientização da comunidade como um todo sobre a necessidade de revitalização do “Velho Chico”. Notabilizou-se internacionalmente por duas greves de fome (2005 e 2007) em protesto contra a transposição do Rio São Francisco, tornando-se o principal líder e um símbolo de resistência do rio e da população ribeirinha a todas as formas de ameaça.

²² Fonteles (Depoimento, 2008) furtou – faz questão que se utilize esse verbo “para denunciar um crime maior” – essas placas que são presas aos troncos das árvores ainda jovens por meio de arames que passam a estrangulá-las, alterando o desenvolvimento de seu crescimento natural e muitas vezes impedindo que ela sobreviva.

²³ A *Missa dos Quilombos* é uma das faixas do Disco homônimo de Milton Nascimento (Ariola, 1982), chamada de *Invocação a Mariama*.

O vínculo da série dos *Sudários* que se estabeleceu com a passagem bíblica do Cenáculo reitera o paradoxo do sentido da transubstanciação, pois se carne e vinho, no principal rito cristão, o Sacramento da Eucaristia, o pão e o vinho são transmutados substancialmente na carne e no sangue de Cristo, isso só pode ocorrer porque esta carne e este sangue, a própria vitalidade de Cristo, foram transubstanciados em pão em vinho. Tal paradoxo é complexificado pelas duas naturezas de Cristo, divina e humana, unidas do espírito encarnado na matéria, que propiciou este rito fundador. Pode-se pensar que o próprio *Sudário / O Encontro* foi transubstanciado em *A Santa Ceia Brasileira* (PUGLIESE, 2012b: 1532), sendo a inflexão dessa operação mágico-estética o lençol do *sudário* que se transforma em toalha, a base da eucarística da *Santa Ceia Brasileira*. É digno de nota que esta operação também parece envolver a ambiguidade dos sentidos do suporte e da matéria na obra de Fonteles, que ora se unificam, ora são coextensivos.

A estratégia conceitual do artista contemporâneo se torna *anacrônica* ao entrar em *comunhão* com as forças culturais e espirituais que encarnam na matéria da qual *participam* para poderem, em uma temporalidade complexa, revelarem-se através de um processo eucarístico e *patético*, em um processo poético que faz *sintoma* na forma da *montagem*. (PUGLIESE, 2012b: 1533)

Evidentemente, o sentido de *comunhão* na construção de um quadro conceitual para dar conta dos *Sudários / Auto- Retratos*, não se reduz a uma noção religiosa, mas procura uma aproximação mais coerente à sua poética. Trata-se de uma *comunhão cultural*, nunca abstrata, sempre propiciada pelo encontro vital de entes e artefatos que dinamicamente participam da cultura do povo.

Quanto ao vínculo de *A Santa Ceia Brasileira* com o conceito de cozinheiro do tempo, resta ainda mencionar a associação do artista do poema *Hotel Toffolo*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-2002), de 1951, cujos últimos dois versos, no entender de Fonteles (2008: 19), *cozinheiro do tempo*, evocam o sentido antropófago de Oswald de Andrade (1890-1954).

E vieram dizer-nos que não havia jantar.
Como se não houvesse outras fomes
e outros alimentos.

Como se a cidade não nos servisse o seu pão
de nuvens.

Não, hoteleiro, nosso repasto é interior
e só pretendemos a mesa.
Comeríamos a mesa, se no-lo ordenassem as Escrituras.
Tudo se come, tudo se comunica,
tudo, no coração, é ceia. (DRUMMOND, 2011)

Como notou Adolfo Montejo Navas, a aproximação da poética de Fonteles se dá mais com Joseph Beuys do que com Marcel Duchamp (1887-1968), mais com a Arte Povera – ou com o Pós-Minimalismo – do que com o Minimalismo.

Muito mais incorporação – exigência espiritual, ancestral, cultural e até religiosa – que apropriação. (...) A elaboração antropológica e as ressonâncias coletivas do primeiro [Beuys] estão mais presentes que a conceitualização objetual do segundo [Duchamp] (ainda que a apropriação descontextualizadora exista, o respeito e distância dos elementos escolhidos da natureza ou do artesanato permite outra equação mais vinculante, menos alheia). (NAVAS, 2008: 84)



Fig. 99 B. Fonteles, *Sem Título*, 2004, couro de boi tacheado sobre placas de madeira e chocalhos de latão do Ceará

Desse modo, pode-se falar que o processo de criação de Fonteles concerne a uma força mitopoética que se dá como *figurabilidade*. A obra *Sem título*^{f.99}, de 2004, parece guardar uma relação com os *Sudários*, em sua estrutura formal e em sua lógica conceitual, além de possuir uma intrincada relação entre matéria e suporte. Em uma peça de couro de boi, o artista recortou retângulos que remontou na própria peça. Sobre esses fragmentos, que recompõem geometricamente a pele do animal, fixou chocalhos de latão. Esses sinos remontam à longa tradição pastoril na qual, no Nordeste, auxiliam o reconhecimento de cada animal pelo som particular que cada chocalho produz e que se irmanam na marcha

do rebanho. O deslocamento dos recortes de pele gera uma estranheza aliada ao som dos sinos, que podem ser tocados pelo público, como evocações de sensações que as pessoas tiveram em sua infância.

Nesta época, entre 2003 e 2005, Fonteles retomou a série *Sudários / Auto-Retratos*, cujo primeiro período da criação havia encerrado em 2001, com a obra que evoca a poesia e a amizade com o artista paranaense Paulo Leminski. Sob a forma de um tributo (autorretrato como Leminski), este *Sudário* ^{f. 100} se oferece ao espaço em um diedro, avançando no espaço tridimensional.



Fig. 100 B. Fonteles, (13º) *Sudário / Tributo a Paulo Leminsky*, 2003, contorno do corpo riscado por Suely Deschermayer, endredon com ideogramas, colchão de Curitiba/PA pintado com terra de Brasília/DF, concha marinha do Ceará, pavios de lamparina de Campina Grande/PB, travesseiro de ervas medicinais e aromáticas pintado com pó de conchas da Ilha do Meio, Itamaracá/PE

A noção da imagem como duplo se faz ainda mais presente, associada à síntese da presença e da ausência, da vida e da morte, da imanência e da transcendência. É possível questionar se Fonteles realizou esta obra em associação com o princípio sintético e propositivo do Hai-Kai. No sentido dos polos de materialidade e imaterialidade, bem como da questão de que, de certo modo, a obra forma a si própria enquanto o artista a forma, ele ainda agrega ao *Sudário* do Hai-Kai de Leminski:

Soprando este bambu
Só tiro
O que lhe deu o vento (LEMINSKI *apud* FONTELES, 2008: 108)

Considerando as três vertentes do Hai-Kai no Brasil, a que atenta para a questão formal, com a conservação de 17 sílabas, aquela na qual o Hai-Kai deve fazer uma referência às Estações do ano e, finalmente, a que procura valorizar seu conteúdo expresso de modo altamente conciso, além de possuir um sentido de condensação e a presença da emoção e da intuição, pode-se supor que os *Sudários* de Fonteles poderia se aproximar da última linhagem. Ocorre que seus quatro princípios estão na base da conduta do adepto do Zen-Budismo, do qual Fonteles procura se aproximar, além de não serem alheios ao que se propõe compreender como um princípio totêmico de sua poética. Além disso, as citações de Hai-Kais em suas exposições são tão frequentes quanto os versos de Manoel de Barros e outros poetas, assim como as frases lapidares de artistas, pensadores e mestres espirituais. Quando indagado a respeito da existência relação entre os *Sudários* e o Hai-Kai, após meditar longamente, Fonteles (Depoimento, 2011) respondeu em uma entrevista: “o sudário não é tão sintético”. De todo modo, é possível aferir que, assim como a poesia, e alguns poetas em particular, o Hai-Kai esteja no horizonte de sua poética.

Em 2004, ele finalizou o autorretrato como *Sudário* dedicado aos irmãos Ogum e Oxóssi ^{f. 101}, que havia começado em 2001. Como outro encontro, o Senhor da Floresta, Oxóssi, é unido a Ogum, primeiro orixá que teria descido do Céu à Terra e ensinou os homens a forjar o ferro, sendo uma evocação da artesanaria humana, além da agricultura (86-99).

Em 2004, o artista foi convidado a inaugurar o quarto pavimento da Estação Pinacoteca de São Paulo, no edifício que sediara o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – DEOPS/SP (1940-83), durante a época da Ditadura Militar. Identificado aos sofrimentos dos presos políticos que lá foram torturados, o artista lhes prestou um tributo por meio do 15º *Sudário* ^{f. 102}, cujo contorno do corpo foi formado por pedras semipreciosas e cristais, convocando seu poder curativo. Na expografia da mostra, foi colocado um painel atrás do expositor em que se encontrava o *Sudário*, propiciando um efeito inesperado, que era a projeção do reflexo da luz das pedras na superfície do painel branco.

No documentário *Cozinheiro do tempo*, dirigido por André Luiz Oliveira (2009), Marcelo Mattos Araujo destaca a singularidade de Fonteles no panorama da arte brasileira contemporânea pela presença da vitalidade em sua obra. O diretor da Estação Pinacoteca assim descreveu *Palavras e Obras*, que inaugurou o 4º Andar do espaço museal, em 2004:

Em um espaço impregnado de memória e marcado pela dor – o prédio da Estação Pinacoteca abrigou durante décadas a sede do DEOPS paulista e foi palco de algumas das mais tristes páginas da história

política de nosso país – a arte corajosa de Bené Fonteles nos ajuda a expurgar tristes lembranças e nos faz repensarmos caminhos de vida.

São suas, estas palavras: «me fascina o uso que os humanos fazem dos objetos e como eles vão ganhando uma aura de energia e sinergia com a ação do tempo sobre as coisas que extrapola, vaza pela matéria e está também além dos significados e significantes. É isso que eu chamo do corpo da transcendência.»

A mim, o que fascina na sofisticada e altamente elaborada arte da Bené Fonteles é a capacidade de nos despertar, de provocar, de emocionar e de fazer pensar. Impossível passar incólume diante destas construções que articulam popular e erudito, experiência e pensamento, matéria e alma. (In: FONTELES: 2004a: 7)

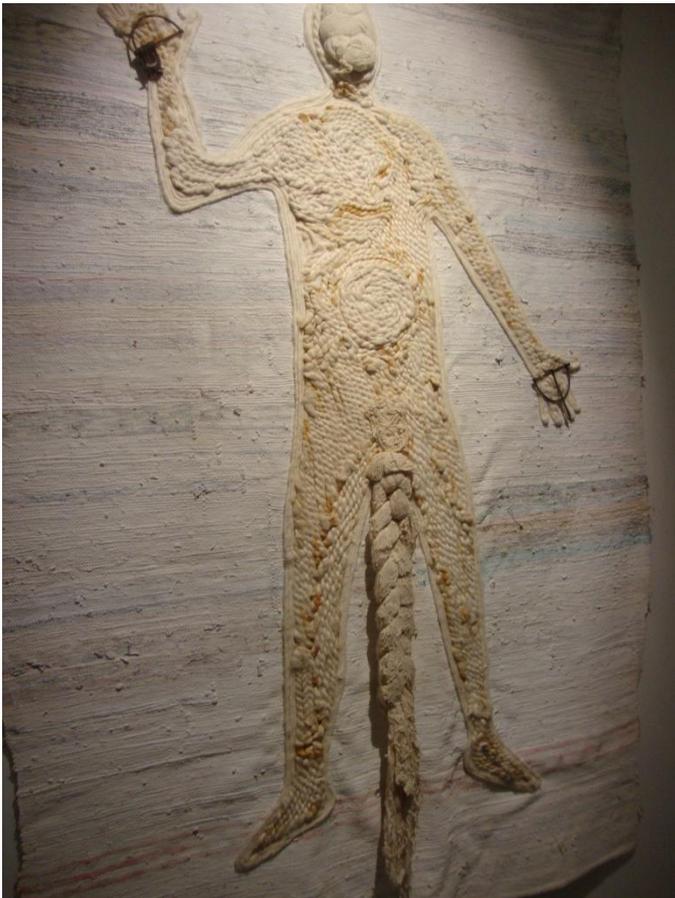


Fig. 101 B. Fonteles, (14°) *Sudário / Ogum-Oxóssi*, 2001-2004, contorno do corpo riscado por crianças da Escola-Parque da 211/212 Norte, tapete de chão pintado, fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB envolvidos com azeite de dendê da Bahia e duas ferramentas de orixás

Fonteles (Depoimento, 2012) declarou que não voltará a montar esse *Sudário* em outra exposição, por “não fazer sentido”, compreendendo-o efetivamente e desde sua elaboração como um rito de cura mais do que como uma “obra de arte”.



Fig. 102 B. Fonteles, 15° Sudário / Tributo aos presos políticos do DEOPS, 2004, pedras preciosas e cristais lapidados de Goiás e Minas Gerais, pano sobre painel

O CONCEITO DE CAMPO AMPLIADO não é uma teoria, mas uma forma de procedimento que afirma que o olho interior tem mais poder de decisão que as imagens externas imediatas.

Um importante requisito para que uma obra de arte se torne possível de ser colocada em um museu, é que sua imagem interior, isto é, a forma do pensamento, da imaginação e do sentir possua a qualidade que é preciso, necessariamente, obter da arte.

Assim, remeto a obra ao seu lugar de origem e volto à frase: "No princípio era o Verbo". O verbo, a palavra, é uma figuração. E o princípio criativo; nada mais. Ele pode surgir, irromper no ser humano, porque a antiga criação já foi concluída.

Esta é a razão da crise.

Tudo que de novo acontecer sobre a Terra terá que consumir-se através do ser humano. Porém nada acontecerá se ele estiver cego, isto é, se na origem não houver uma forma.

Por isso eu exijo uma melhor forma de pensar, de sentir e de querer. Estes são os verdadeiros critérios estéticos.

Não poderão porém ser julgados somente por suas formas externas, mas também terão que ser julgados no interior do ser humano, onde se tornam contempláveis.

Nós daremos conta então, subitamente, de que somos seres espirituais e o que é contemplável em nosso espírito, que se torno figuração e possui sua matemática interna, é o princípio criativo.

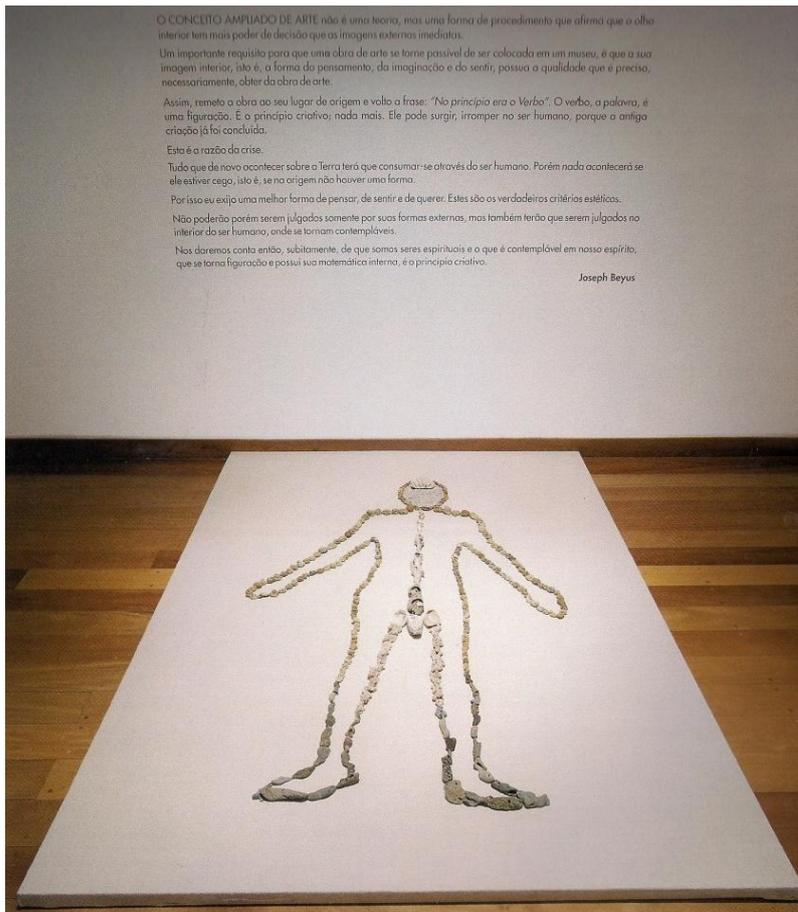


Fig. 103 B. Fonteles, (16°) *Sudário / Corpo-Mar*, 2004, contorno do corpo riscado por Eduardo e Afonso, pano artesanal sobre painel de madeira, fragmentos e resíduos de corais, conchas e búzios recolhidos nas praias do Ceará

O último *Sudário* deste período foi realizado em 2005 ^{f. 104}, na mostra da Caixa Cultural de Brasília. Devido ao extravio de suas peles, não pode ser montado novamente. A máscara de um rito de passagem africano fazia, novamente conexão com a evocação do xamã, com as peles e uma vestimenta que o artista utilizara inúmeras vezes em rituais e performances.

Após sete anos, Fonteles decidiu realizar uma última peça da série *Sudários / Auto-Retratos*, que foi exposta na mostra *Contempro*, em Florianópolis, o *Sudário Eu a Xamã* ^{f. 105}, o artista se conecta ao princípio feminino do xamã. A imagem de seu corpo foi riscado em Brasília e ela foi finalizada durante a montagem da exposição, incorporando um vestígio de madeira queimada encontrada na praia do Jurerê, na Ilha de Santa Catarina. É significativo que esta peça tenha ocupado o lugar do rosto do autorretrato, encerrando a série iniciada como um processo ao mesmo tempo estético e de cura de uma queimadura, doze anos antes.



Fig. 104 B. Fonteles, (17^o) *Sudário (Africano)*, 2004, sem “riscação”, casaco de crepe de algodão, peles e pantufa, corais, máscara africana

Além do bacheiro – presente também em *Encontro-Conflito entre as civilizações do couro e da borracha* ^{f. 108} –, das peles e das conchas, a salamandra em bronze, que já havia aparecido no *Sudário O Xamã* ^{f. 36} – contrapartida masculina da última peça –, evoca a simbologia ancestral, analisada por Jean Chevalier (1906-93) e Alain Gheerbrant (1920-2013), o que reforça o vínculo com o sentido da série, como uma evocação de uma imagem-fênix:

[A salamandra é uma] Espécie de tritão que os Antigos supunham ser capaz de viver no fogo sem ser consumido. Foi identificado ao fogo, do qual era uma manifestação viva.

Por outro lado, por ser fria, também lhe era atribuído o poder de apagar o fogo. Para os egípcios, a salamandra era um hieróglifo de homem morto de frio. Francisco I pôs em seus brasões uma salamandra no meio do fogo e adotou esta divisa: *Nele vivo e o extingo*.

Na iconografia medieval, representa o *Justo que, em meio às tribulações, não perde a paz da alma e a confiança em Deus*.

Para os alquimistas, *é o símbolo da pedra fixada no vermelho...deram-lhe o nome ao seu enxofre combustível*. A salamandra, que se alimenta de fogo, e a fênix, que renasce de duas cinzas, são os dois símbolos mais comuns deste enxofre (TERS). (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 798)

A referência de Fonteles (Depoimento, 2013) à salamandra é a do animal mítico que liga o visível ao invisível, topos constantes em sua obra.



Fig. 105 B. Fonteles, *18° Sudário / Eu a xamã*, 2012, Contorno do corpo riscado por V. Pugliese, colcha de algodão, couro de boi e bacheiro de pele de boi, novelo de algodão para confecção de colchas de Unai, madeira queimada encontrada na praia de Jurerê da Ilha de Santa Catarina, Florianópolis/SC, escultura oriental de salamandra de bronze, Mostra *Contemplo*, MASC, 2012



O processo de criação dos *Sudários*, iniciado em 2000 culminara, em 2005, com *A Santa Ceia Brasileira*, invertendo significativamente a ordem Via Crucis. Entre duas paredes com os *Sudários* afixados na Estação Pinacoteca, em São Paulo, Fonteles criou uma passadeira ^{f. 106} com a citação de William B. Yates (1865-1939):

Eu semeei meus sonhos onde você está pisando agora, pise suavemente, porque você está pisando nos meus sonhos. (YATES *apud* FONTELES, 2008: 29)

Entre os *sudários* e a *Santa Ceia*, simbolicamente estendeu-se o caminho dos passos da cruz, que numa ainda forte tradição brasileira, em diversas regiões do país, é ritualizado e reatualizado anualmente na procissão do Corpus Christi com serragem colorida pela prática da própria população. Quando indagado a respeito da relação esta passadeira bordada e os “tapetes de serragem colorida” do Corpus Christi, o artista respondeu que

esses tapetes portam “os sonhos da terra que são o imaginário do povo” (FONTELES, Depoimento, 2010), envolvendo em seu sentido ecológico a cultura desse povo. Posteriormente, Fonteles (Depoimento, 2013) revelou que a passadeira não foi realizada ou exposta como obra, mas como um objeto relacionado a ela e ao contexto da criação, trazidos para o espaço museal.



Fig. 106 B. Fonteles, Passadeira, tapete de algodão com letras bordadas em seda, no contexto expositivo de *Sudários / Auto-Retratos*, na Mostra *Palavras e Obras*, 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo

Contudo, a relação com o processo-fênix da morte-ressurreição evocada por essa associação das obras de Fonteles (*Sudários*, *A Santa Ceia Brasileira* e a *Passadeira*, tomada como elemento constituidor da exposição), já aparecia em sua produção antes do acidente que sofreu em 2000 e, portanto, de *Para cada Cor uma Dor* e dos *Sudários*. Trata-se da prática do enterramento de seu corpo até o pescoço, rito difundido entre muitos povos e ligado à transmutação e à limpeza do corpo em contato com a terra, sem que na ocasião houvesse a intenção de uma performance artística. Mas posteriormente, percebendo a relação de anterioridade dessa prática com os *Sudários*, a fotografia de um desses eventos realizado em c.1997, no qual flores do Cerrado foram depositadas sobre seu corpo, foi exposta junto à série na mostra paulistana de 2004 (Depoimento, 2001). Segundo Fonteles, a passagem de *He Wishes For the Cloths of Heaven*, que Yates escreveu em 1899, guarda profundas relações com este ritual^{f. 107}.

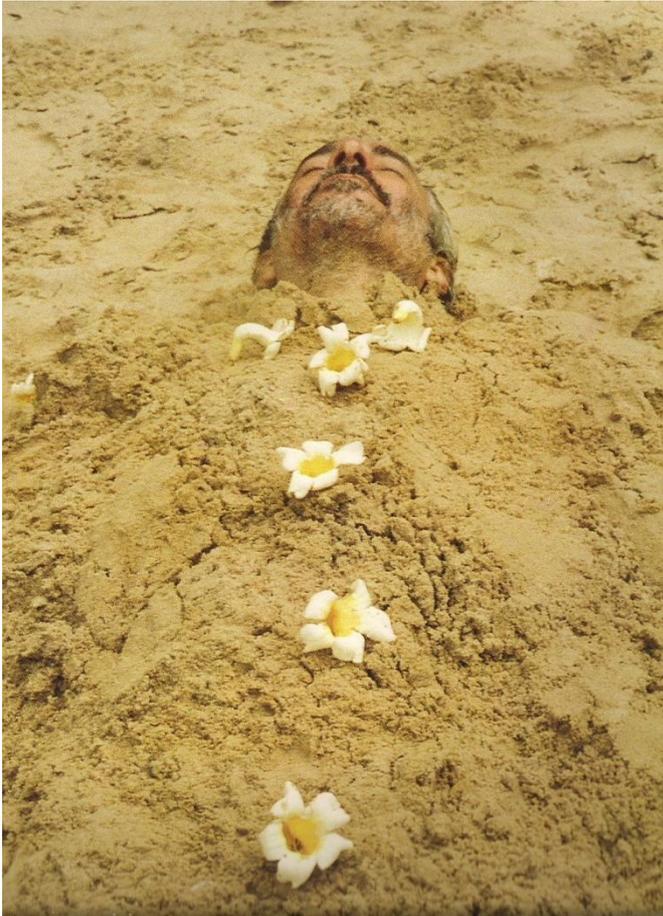


Fig. 107 B. Fonteles, artista em “tratamento terapêutico xamânico”, c.1997, Pirenópolis/GO

Ao longo das seis longas entrevistas realizadas com o artista, entre 2007 e 2013, as suas constantes referências às afinidades entre as imagens, artefatos, matérias e gestos em seu processo de criação permitem depreender de seu discurso que sua poética parece estar impregnada de uma espécie de *constrangimento da vontade* do processo de criação que tomou forma. Assim, as imagens que *surgiram* pelas mãos do artista, de certo modo, seriam contingências de tais constrangimentos. Esta noção está impregnada também nas expografias de suas mostras, que não deixam de ser, também, discursos em que o artista/curador propõe a mediação do público com suas obras, o que deve ser problematizado. Daí deriva a necessidade de perguntar qual a natureza dessa vontade da forma que se transfigura em obra alterando as intenções conscientes, propostas e até projetos do artista? Em que medida ou de que modo pode-se cotejar, na História da Arte, o discurso do artista e sua obra para compreender obras individuais ou séries de obras?

2.3 Do Sudário como *topos*

Devido às relações desenvolvidas entre o sentido da série *Sudários / Auto-Retratos* e certas noções de ordem teórica relacionadas ao eixo definido como transubstanciação/transfiguração, reportadas à poética de Fonteles, por sua vez, coerentes à acepção beuysiana de campo ampliado, faz-se necessária uma breve digressão para compreender a constituição da Via Crucis. Essa digressão ainda é necessária para oferecer maior compreensibilidade à associação dos *Sudários* com o *Chemin de la Croix*, de Matisse e a mostra *Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, de Newman, que serão introduzidos no Capítulo 3.

Sua tradição remonta à prática dos peregrinos à Terra Santa desde o século IV, de *refazer* (tomar para si, vivenciar a experiência de Jesus) o caminho de Cristo, seguindo – eventualmente a ordem inversa –, do Santo Sepulcro até o Pretório, a exemplo de Maria, que no sentido cronológico visitaria diariamente Estações da Paixão desde o Cenáculo, passando pela casa de Anás e Caifás, o Calvário, o Santo Sepulcro, o Pretório, o Getsemani, o Horto, o Vale de Cedron e a Fortaleza de Antônia no Sião, segundo uma tradição ainda mais antiga (ALSTON, 2013). Séculos depois, com o aumento da peregrinação ocasionado pelas cruzadas desde o século XI, os franciscanos, marcados pela identificação de São Francisco (1182-1226) com Cristo por meio das chagas, retomaram essa prática no século XIII, construindo doze pequenas capelas de pedra para marcar cada Estação, ainda utilizadas hoje. A inserção das duas últimas Estações data do século XIV, juntamente com as imagens dos sete passos de Jesus na Coluna – *Ecce Homo* –, as imagens da Procissão do Encontro, o Corpo do Senhor morto. Apenas no século XVIII, houve a fixação das catorze estações pelos papas Clemente XII, em 1731, e Bento XIV, em 1742. A tradição aceita ainda uma Décima Quinta Estação com o advento da Ressurreição (ALSTON, 2013). Em 1991, João Paulo II propôs a alteração da Via Crucis porque as passagens de Verônica, das Três Quedas de Jesus e do Encontro de Jesus com Sua Mãe não são relatados nos Evangelhos, retirada que foi rejeitada pelos fiéis.

Como afirmou Richard Alloway (1933), curador da *Stations of the Cross, Lema Sabachtani*, no catálogo da mostra (1966: 14), a partir do século XV tornou-se tradicional a representação da Via Crucis ao longo das naves das igrejas, devido à grande importância devocional do tema. Faz-se necessário enfatizar a relação da peregrinação da Via Crucis, como processo altamente empático ao crente, em conexão com estigmatização de São Francisco de Assis. Não é sem motivo que seu devoto incontestado, Giotto de Bondone (1267-1337), que fixara a iconografia da vida do santo nos afrescos da Igreja de San

Francesco d'Assisi ^{f. 244}, entre 1297 e 1299, contribuiu fortemente para a formação da iconografia da Paixão, desde seu prólogo, em 11 dos 40 afrescos sobre a vida de Cristo na Cappella Scrovegni da Arena de Padova, pintados entre 1304 e 1306, sendo 7 deles especificamente consagrados à Via Dolorosa.

Tendo os *Sudários* esta tradição como fundo, é possível supor que, em meio às projeções do corpo do artista, o processo formativo da imagem ultrapasse o paradigma do sentido-*sema* se, como transfigurabilidade da Paixão, ele emerge como *trabalho da imagem* no sentido do *trabalho do sonho*²⁴, aproximando-se do sentido-*pathos*. Assim, os *Sudários* parecem se dirigir ao âmbito do processo formador da imagem como *re-encontro*, como a busca incansável de retornar à integridade *original*. Trata-se do desejo de suturar a angústia causada pelo sentimento do sublime: a própria figurabilidade (*Darstellbarkeit*) como a projeção de uma ponte capaz de *re-ligar* o indivíduo ao Todo transpondo o inelutável abismo, pela fenda abissal da cisão, da separação estrutural entre o sujeito e o mundo no qual o indivíduo participava do absoluto. Uma espécie de Éden Psíquico, de modo que a Queda seria o selo da separação entre o eu e o não-eu, entre o eu e o Outro. Estaria, então, a imagem, e antes ainda, o processo formador da imagem, ligada à persistência de conteúdos inconscientes reprimidos em reaparecer por meio de representantes, conteúdos manifestos (imagéticos)? Seria o processo de conformação da imagem uma espécie de vontade da forma ou a projeção do desejo do sujeito nessa vontade ou no querer artístico?

Sem considerar, por ora, o tempo de fruição da obra de arte na espessura do olhar, na dupla distância entre a imagem e o sujeito que vê a obra, esta investigação se dirige às diversas temporalidades envolvidas pelo próprio ato formador da imagem dos *Sudários* de Bené Fonteles que, como uma montagem totêmica, associa imagens impregnadas semanticamente e transsubstanciadas patologicamente na construção desse duplo fantasmático de si como imagem de Deus e como a própria negação dessa imagem. Trata-se ainda de verificar como este particular processo de formação da imagem se dá como aquele de uma desfiguração do próprio sujeito, levando-se em conta a noção da transformação exemplar da tragédia *patética* (do grego *pathétikós* = capaz de sofrer ou de causar sofrimento ou tristeza, comovente, próprio para comover ou do latim *patheticus* = comovente, impressivo) de Cristo, cujas peripécias são os passos do Julgamento até a chegada o Monte Calvário (da caveira) e o *pathos* (clímax, paixão) da

²⁴ O trabalho do sonho em Freud é um conjunto de operações que envolve a formação das imagens do sonho, de modo a dar a perceber a relação entre os conteúdos manifestos do sonho seus pensamentos oníricos latentes, que subjazem aos primeiros (FREUD, 2001: 276). A transposição de seus dois mecanismos fundantes, o trabalho de condensação e o trabalho de deslocamento é recorrentemente utilizada por autores como Hubert Damisch, Jean-François Lyotard e Didi-Huberman, sob as expressões trabalho da imagem, trabalho da poesia e trabalho da pintura, assim como a acepção de *Darstellbarkeit*.

tragédia, que é a própria crucificação. Seu desfecho teria sido *impresso* no próprio *Sudarium* a imagem positiva do corpo de Cristo, invisível, e seu negativo, visível.

No plano da constituição do discurso, o *pathos* é um dos três pilares fundamentais da Retórica ao lado do *logos* e do *ethos*. Levando-se em conta que a estruturação grecorromana da retórica é de uma arte – uma das sete artes liberais – de persuadir pelo discurso ao mesmo tempo em que investiga os meios de persuasão, as quatro partes fundamentais da retórica são a invenção, a disposição, a elocução e a ação.

A invenção (*heréusis, inventio*) busca os argumentos e outros meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso. Esta é a fase de compreensão do assunto pelo retor, assim como da reunião de argumentos do *ethos* e do *pathos* que possam lhe servir. Se por um lado a invenção é um inventário dos meios retóricos disponíveis, por outro ela também é a criação de novos instrumentos para o discurso.

A segunda parte é a *táxis (dispositio)*, que ordena os argumentos e outros meios obtidos pela invenção. A função heurística da *dispositio* é justamente interrogar-se a respeito do método do discurso e de suas partes e subpartes. Ela faz com que as demais partes nasçam logicamente em determinada *ordo* (estrutura), e esse plano orgânico se revelará após a *elocutio*. A elocução (*lexis, elocutio*), por sua vez, não diz respeito à palavra oral, mas à redação escrita do discurso e ao seu estilo. Esta é a parte que compreende as figuras, a métrica e a correção da linguagem a serviço do sentido e do estilo. Finalmente, a quarta parte da retórica é a ação (*hypocrisis, atione*), a proferição efetiva do discurso, com tudo o que implica em termos de efeito de voz, mímica e gestual.

Essa última parte do discurso retórico clássico era a que mais evidentemente lançava mão do *pathos (passio)*, que era a ação do orador que incorporava com seus próprios gestos e entonação as volições e emoções que pretendia suscitar no auditório, interferindo em sua disposição de alma e tornando-o mais receptivo a certos aspectos antevistos em sua invenção, disposição e elocução. A utilização do *pathos* pelo retor/orador tinha por função emocionar (*emoveo* = mover, *movens* = que move) o auditório, alterar psicologicamente seu estado de ânimo, predispondo-o a atingir *empaticamente* sua meta. Daí a importância constituinte da emoção de Dom Hélder, ao rezar a Missa dos Quilombos, apropriada por Fonteles em *A Santa Ceia Brasileira* ^{f.97}.

Finalmente, é preciso levar em consideração a importância dos *topoi* da retórica. O lugar (*topos, locus*), seja um argumento-tipo ou um tipo de argumento, seja ainda uma pergunta-tipo para encontrar um argumento, sejam lugares mais ou menos comuns, é uma espécie de argumento cuja premissa já é pressuposta pelo uso, ou tem seu esquema conhecido formalmente e seu tema transposto de outro *topos*, reconhecível por meio dele. Neste sentido, é possível tratar o sudário como um *topos* que tem suas bases

conceituais e suas conexões com a filosofia e a história culturalmente demarcados pelo uso do *nome sudário* por Fonteles, como um argumento-tipo.

Além disso, na remissão do uso da retórica na História da Arte, no Renascimento a *dispositio* se torna *composizione* em Leon Battista Alberti (1404-72) no século XV e no século XVI, *disegno*. A própria disposição é um argumento, tomando a metáfora do caminho (*hodós*), já que conduz o ouvinte por certas etapas até o objetivo (*meta*). As três partes da imagem como discurso retórico foram forjadas no neoplatonismo renascentista, voltadas para as artes visuais como

- inventio* ▶ concepção
- dispositio* ▶ composição (*composizione*)
- elocutio + actio* ▶ realização

de modo a serem assimiladas segundo os *lugares comuns* – que podem ser entendidos como *temas* da iconografia, no sentido da Iconologia. A principal temática renascentista engloba a iconografia cristã ao lado da retratística e uma de suas mais recorrentes subtemáticas foi o lugar-tipo da Paixão de Cristo, no interior do Novo Testamento. Os temas da Última Ceia e a Crucificação foram os *topoi* retóricos mais comuns da Paixão e seus precedentes e tiveram seus principais paradigmas iconográficos fixados no Renascimento, tomando a primeira o lugar do prelúdio da *tragédia* crística e a segunda, seu clímax. A transubstanciação do corpo de Cristo anunciada na Última Ceia se tornou o principal sacramento: a Eucaristia, como encarnação diuturna do corpo e do sangue de Cristo no ritual católico.

Levando em consideração o ambiente do pensamento bíblico como confluência do pensamento judaico e do pensamento grego neoplatônico quando da escrita dos quatro evangelhos na Jônia, no final do século I, e sua sistematização, em torno do século V, não é de estranhar que elementos gregos da retórica e da tragédia tenham sido assimilados pelo discurso cristão ainda que em suas formas tardias sua presença seja tácita.

Nesse sentido, é possível reconhecer partes da tragédia, examinadas pela *Poética* de Aristóteles (384-22 a.C.), como sendo a *hybris*, sentimento ligado à transgressão da lei divina desafiada pelo *herói* (semi-deus): que possuía duas naturezas, humana (mortal) e divina (imortal). A *hybris*, como reação irada dos deuses, efetivavam o cumprimento do *anankê* (destino), que conduzia o herói ao *pathos*, estado de sofrimento derivado da impotência proporcionada pelo *ágon* (donde o sentido de agonia), o conflito em que é colocado pela condição humana de sua natureza diante da força divina (onipotente). A *peripécia* segue como ação dramática da inversão dos acontecimentos que levam ao *anagórise*, o reconhecimento como identificação do herói com um novo Eu, então transmutado. Finalmente, o desenlace: a *catástrofe*, que anunciava o *clímax* (ponto culminante) que visa à *katharsis* (catarse) como purificação do *pathos* do herói, e por

identificação, ou melhor, por empatia, a catarse do público, por meio do *phobos* (terror) e da (*eleos*) *piiedade*, provocada pela a punição exemplar que o herói necessariamente recebe.

Evidentemente, o *pathos* do herói, representado na encenação da tragédia por um *ator* (outro) é potencializado no clímax, sem o que não haveria a possibilidade do *extasis* (estado fora de si; sair de si, em oposição à *estase*), condição para a catarse, tanto do protagonista como do espectador, associado ao seu *pathos*, ou seja, identificado empaticamente com sua dor. É possível identificar a Paixão de Cristo com a fórmula da tragédia no sentido, inclusive, de perceber a resistência de Jesus a ceder ao seu destino, no último momento em que sua natureza humana se manifesta: “*Eli, Eli, Lema Sabachthani?*” (Pai, Pai, por que me abandonastes?) (Mt 27, 46; Mc 15, 34). Muito provavelmente, essa passagem é uma transposição veterotestamentária do lamento do Rei David para os evangelhos de Mateus e de Marcos como uma fala de Jesus na cruz:

Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste [Eli, Eli, Lema Sabachtani]? por que estás afastado de me auxiliar, e das palavras do meu bramido? Deus meu, eu clamo de dia, porém tu não me ouves; também de noite, mas não acho sossego. (Salmo 22)

Não se trata de uma fala qualquer, mas do pranto que expressa a própria condição, "condição humana" do Deus encarnado, o que aponta para uma divergência em relação à aproximação da Paixão à estrutura da tragédia grega. Essa é, ainda, a base da empatia do artista judeu norteamericano Barnett Newman com Jesus em suas *Stations of the Cross*, assim como se pode aproximar de sua conexão com o *Chemin de la Croix*, de Henri Matisse.

Mas uma importante objeção à associação direta da tragédia grega à Paixão foi estabelecida pelo filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957), sob o argumento de que, malgrado a morte exemplar de Cristo como herói, a Ressurreição representaria seu retorno, o que seria inadmissível na estrutura grega trágica (AUERBACH, 2004: 61-62, 133).

Na tragédia, o herói (semi-deus) infringe voluntariamente e por arrogância a Lei divina e por isso enfrenta o *destino trágico*, enquanto Cristo possui duas naturezas, a divina e a humana, pela condição contingente da *encarnação*. Diferentemente, Suas duas naturezas são distintas, porém indissociáveis enquanto Ele permanece encarnado. Ele não transgrediu a Lei, mas – na leitura cristã – os interesses mundanos dos sacerdotes autodenominados representantes de Deus. Ele não *precisaria* se submeter ao curso da tragédia. O destino não Lhe foi imposto, Ele o aceitou e empaticamente se identificou ao homem comum e à sua dor. *Ele mimetiza o homem* e não o contrário. Para isso, Ele devia

encarnar a humilhação e a dor do homem como único modo de incorporar a condição humana em sua *vida terrena*.

Como Ele não *necessita* de redenção, oferece-se em sacrifício ao homem – e não a Deus – e assim, oferece a redenção a esse homem, ao mesmo tempo em que exemplifica o livre-arbítrio, o que não deixa de guardar uma relação com o Sacrifício de Abraão. A catarse crística visa, portanto, não apenas à educação do cristão, mas anuncia o tema da Graça, inédito nas religiões antigas, vinculado à salvação da alma. A redenção seria, então, a da própria condição humana, condição na qual e pela qual o Jesus terreno pranteou na cruz. Esta inversão da tragédia se torna possível por meio da figura de Cristo como imagem-fênix, *duplicada* na imagem do sudário. A Imagem emblematizada pelo grande signo da cristandade – a Crucificação – é também a morte de um para que o outro possa nascer, sempre negativamente, sempre por meio da ausência e dos vestígios de uma presença que ora não existe mais. Ser que, portanto, só pode estar presentificado por meio de uma operação de transubstanciação, que sofre um deslocamento poético e é operada por Fonteles por meio de estratégias apropriativas que a um só tempo são características de sua poética (contemporânea) e de sua crença nos poderes participativos da matéria na constituição de totens.

Supeita-se poder estabelecer como baliza desta operação o caso do que se configurou na pesquisa como um crucifixo, criptografado na abertura da exposição *Contempro*, sintetizando a *paixão* e o *êxodo* dos próprios progenitores de Fonteles.

O *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha* ^{f. 108}, instalação montada pela primeira vez em 2005, sintetiza em uma chave totêmica o sentido da percepção antropológica do fazer artístico na obra de Fonteles. Na parte superior, a cerca de 3 metros de altura, abre-se, na horizontal, um protetor de couro, com pelo de boi para por sobre a sela fixado em um suporte de madeira. Dele pende uma corda de couro de boi para laçar e amarrar animais, confeccionada pelo mestre Expedito Seleiro de Nova Olinda/CE. A outra ponta da corda é “plugada” (FONTELES, Depoimento, 2012) em um cilindro de borracha que pousa sobre mais duas peças desse látex bruto extraído da seringueira. Assim, a *civilização* nordestina do gado, da qual o artista descende, ao migrar para a Amazônia em um *encontro-conflito* com a *civilização* da borracha, gera uma zona de tensão, simultaneamente de choque e de enlace, de um matrimônio do qual o artista é fruto, tendo nascido e sido criado na cidade de Bragança/PA, numa curva do rio Caetés.

Neste vórtice de culturas, “vendo os índios do outro lado do rio” (FONTELES, Depoimento, 2010), tendo seu nome dedicado a São Benedito, José Benedito Fonteles cresceu vivenciando esse encontro de culturas, expresso cotidianamente por comidas, cheiros, cantos, danças, gestos, crenças, cores. Pelo “jeito” dos homens e mulheres extraírem da

terra as suas matérias e darem forma aos seus utensílios, seus instrumentos de trabalho e de devoção.



Fig. 108 B. Fonteles, *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha*, 2005, bacheiro de couro e pele, corda de couro feita pelo mestre Expedito Seleiro de Nova Olinda/CE e peças de borracha, Exposição *Contemplo*, MASC, 2012

Tendo vivido uma infância marcada pelas difíceis condições vida dos migrantes nordestinos na Amazônia e pela morte prematura de sua mãe, Fonteles tomou para si a tarefa de servir. Cunhado pela cozinha, pela transformação dos alimentos, ele reconhece no tempo o grande operador das mudanças, o que impregna sua poética que não pode ser separada de sua vida. Assim, passou a compreender a si próprio como um *cozinheiro do tempo* que mescla elementos da cultura em sua vida e em sua obra, aludindo aos poderes taumatúrgicos do santo homônimo²⁵.

O agenciamento das *culturas* das quais provém em estado de tensão, apresenta-se em *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha* em um sutil elemento

²⁵ “Nosso quintal onde ela [sua mãe] criava galinhas para ajudar em nosso sustento, dava para o arraial de festas das marujadas em louvor ao padroeiro que intercedeu no céu, por mim, através da fé materna. São Benedito, o único santo negro do mundo cristão, era africano e um franciscano que santificou-se cozinhando. Na cozinha levitava e operava milagres de multiplicação de alimentos para dar aos pobres, quando não transformava a comida em flores para enganar o monge superior” (FONTELES, 2008: 15).

absorvido de nossa cultura que é o ato de “plugar” o Nordeste à Amazônia ^{f. 237}, de conectar em uma rede de transmissão – por meio desta referência à tecnologia contemporânea –, de contato, de diálogo, por meio de um elemento estranho que anacronicamente ressignifica a obra, em uma inconsciente forma de cruz, que carrega os elementos do êxodo e da paixão das gentes do Brasil, de sua expressão vital.

Sem pensar em um Caminho da Cruz de um modo linear, os *Sudários* sintetizam a obra de Fonteles, jogando com *A Santa Ceia Brasileira*, com a *Passadeira* e com o *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha*, com referências de reportam à noção de *figurabilidade no processo formador da imagem* no campo ampliado da arte contemporânea no Brasil, fazendo *comungar* no eixo *transubstanciação-transfiguração* referências da religiosidade – não apenas cristã –, da Antropologia e do *retorno à origem* da imagem como *duplo* fantasmagórico da projeção *simtomática* do artista como sujeito da obra. Mas justamente o elemento antropológico, imbricado ao religioso, parece desestabilizar a possibilidade de inserir sua obra na arte contemporânea de modo claro e distinto como ocorre com tantos artistas, devido à evocação de outros princípios que, embora se aproximem das religiões orientais e do xamanismo indígena ou afrobrasileiro, não deixam de estar impregnados da mística cristã, também impregnada de sobrevivências anímicas.

Após os racionalistas, a comunhão instituída por Cristo seria uma sobrevivência das antigas crenças totêmicas, ainda vivas em todos os povos primitivos, após as quais se incorporam as virtudes de um ser, qual seja ele – divino, humano ou animal – absorvendo sua substância: sua carne ou seu sangue.

A teofagia ou *manducalion* de Deus procede dos mesmos instintos pré-históricos que a antropofagia. Trata-se menos de satisfazer sua fome do que de se apropriar das potências do ser que se incorpora à sua própria substância. A ingestão de uma substância divina, seja ela simbólica, como a hóstia ou o vinho de missa, é uma participação da pujança de Deus, em todo caso, uma garantia de saúde.

O que a os historiadores das religiões e os folcloristas afirmam é que a comunhão eucarística tenha raízes profundas na mais antiga humanidade, assim como os primeiros comungantes e mesmo os fiéis adultos que se aproximam da Santa Mesa não têm a menor ideia. A Igreja cristã tem apagado essas origens, sublimado essas grosseiras realidades proclamando o dogma da Transubstanciação, ou seja, da presença real de Cristo na hóstia e no vinho do cálice. A comunhão não é mais uma operação mágica, mas um símbolo ou uma comemoração do sacrifício voluntário de Cristo sobre a cruz. (RÉAU, 1957, Tomo II: 417)

Capítulo 3

O *Chemin de la Croix*, de Matisse e as *Stations of the Cross*, de Newman frente aos *Sudários*, de Fonteles

A pesquisa da presente investigação não se restringiu à consideração da obra de Bené Fonteles e, ainda menos, apenas à série dos *Sudários / Auto-Retratos*, embora, como se viu acima, ela tenha conquistado um crescente papel ao longo da pesquisa. A motivação para o estudo dos *Sudários / Auto-Retratos* ocorreu mediante a associação com *Le Chemin de la Croix*, de Henri Matisse e da exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, de Barnett Newman em função da própria associação entre estas séries, a partir da qual foram identificados princípios norteadores desta investigação, visando compreender o estatuto de tal associação na produção de conhecimento em História da Arte.

Pretende-se, neste Capítulo, apresentar a associação entre estas obras, depreendendo do viés comparativo como e porque obras tão díspares em termos de resultados estéticos, poéticas e contextos históricos podem guardar relações intrincadas, tomando-se como hipótese inicial a viabilidade da aproximação de certos aspectos do processo formador da imagem das obras de Fonteles, Matisse e Newman e no que concerne ao problema do nexo entre forma e conteúdo dessa associação.

As três séries de obras se encontram em contextos específicos que, e que sintetizam momentos cruciais dos processos poéticos dos artistas em questão, tendo o *Chemin* e a mostra das *Stations* gerado polêmicas que merecem análises atentas.

A concepção da *Chapelle du Rosaire* é considerada a síntese plástica da obra de Henri Matisse, englobando tanto seu interior quanto o exterior. Há anos, o artista profetizava a realização de uma obra que abriria a sua pintura espacialmente, antevendo, em termos, o conceito de instalação (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 10; 72). Os painéis cerâmicos brancos brilhantes delineados em negro que a compõem são os de *Saint Dominique*, recuado em relação ao *Vierge et l'Enfant* na face Norte e o terceiro, na parede Leste, o *Chemin de la Croix*^{f. 110}. A capela é branca e banhada pela luz e pela cor dos três conjuntos de vitrais amarelos, verdes e azuis com motivos fitomórficos dispostos nas paredes Sul e Oeste, formando, respectivamente, a *Arbre de la Vie* e a *Jérusalem Celeste*^{f. 111}. Matisse compreendia que a *Chapelle* era em si uma obra orgânica e não um conjunto de obras^{f. 109}.

As críticas que a *Chapelle* recebeu quando de sua inauguração se deviam principalmente ao *Chemin de la Croix*, pressupostamente por possuir um caráter *indicial* que parece se sobrepôr ao espírito mimético que tradicionalmente incide na concepção plástica da Via Crucis. Embora o painel seja figurativo, cada Passo da Paixão é uma referência "sinalética" (MATISSE, s.d.: 169) em que cada momento seria um marco da subida do Calvário, iniciada com a condenação de Jesus à morte. Seu interesse está colocado no “caminho da cruz” propriamente dito e como ele foi apropriado pelo artista.

Eu sei, critica-se o meu *Caminho da Cruz* por ser demasiado simples, demasiado prematuro, e alguns bons amigos até! Mas não terão compreendido que o que tratei de modo alusivo, que é uma representação voluntariamente *sinalética*? É como um painel, um total de sinais. (MATISSE, s.d.: 169)

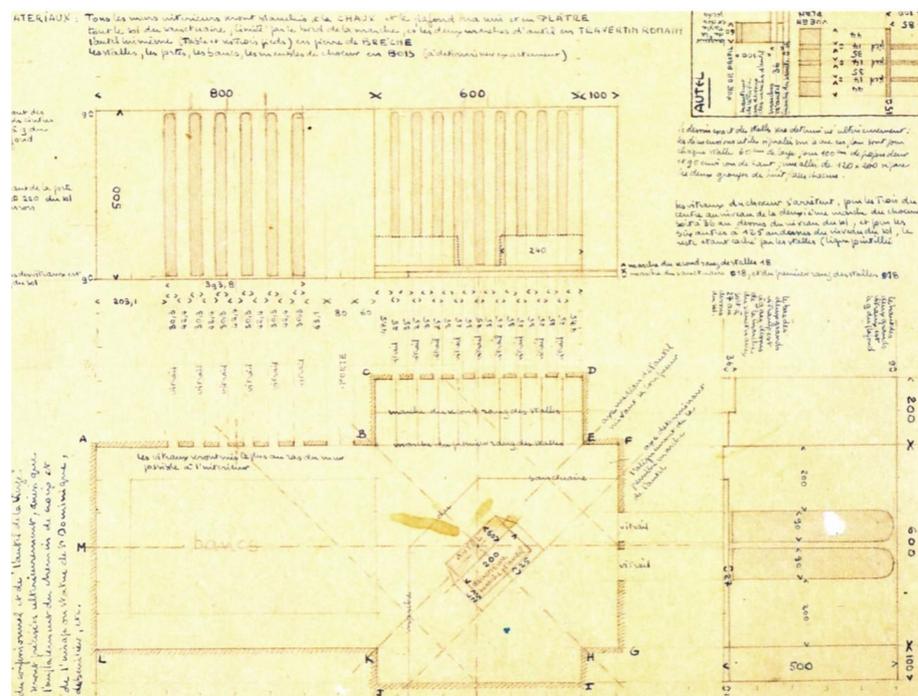


Fig. 109 Frei Rayssiguier, *Planta da Chapelle du Rosaire*, 1948

Matisse revelou textualmente que a capela como um todo e, em especial o *Chemin*, foram concebidos como um “programa iconográfico” (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 69), o que apresenta um problema adicional que é o da utilização poética do conceito historiográfico artístico proveniente do método que Erwin Panofsky apresentou em 1939 (PANOFSKY, 1982: 19-28).

A apropriação da expressão *programa iconográfico* por Matisse releva um aporte teórico da História da Arte que o artista introduzira em toda sua obra, numa chave metalinguística e que reside no uso recorrente de arquitextos, ou seja, de citações de gênero em sua poética. Deste modo, as relações entre os elementos de uma obra e, no caso da *Chapelle*, as relações das obras com seu conjunto, são agenciadas organicamente

de modo a incorporar uma discussão sobre categorias, operações estéticas e conceituais e jogos de linguagem que remetem a um fundo teórico familiar às discussões da Historiografia da Arte e da Crítica a ele contemporâneas. Mas por não ser constrangido a convenções iconográficas e formais como os artistas do passado, Matisse pode fazer uso do conceito de *programa iconográfico* segundo suas próprias necessidades.



Fig. 110 H. Matisse, *La Vierge à l'Enfant* e *Chemin de La Croix*, respectivamente nas paredes Norte e Leste da *Chapelle du Rosaire*, 1948-1951, painéis de azulejos de faiança

Assim, as relações entre os elementos constituintes da *Chapelle*, cuidadosamente entrelaçados – painéis, vitrais, o altar, objetos litúrgicos, paramentos dos oficiantes etc. –, reportam a um só tempo a diversos recortes, como as remissões à tradição da arte religiosa no Ocidente relativas à decoração de igrejas, ao caráter exegetico impresso em suas escolhas plásticas passíveis de diferentes registros de leitura, à sua própria trajetória artística, que já contava com mais de cinquenta anos, presentes nos multifacetados aspectos transtextuais do templo, que portam temporalidades diversas e, finalmente, aos peculiares nexos entre as obras envolvidas nesta obra complexa.

A relação entre os painéis e os vitrais toma um lugar central nesta rede, concernindo à pintura mediante diferentes técnicas à linguagem à qual Matisse se dedicou, em especial, desde o início do século XX. Mais especificamente, ao problema plástico representado pela relação entre linha e cor na pintura, o que demanda a compreensão da poética de Matisse, donde poderá ser situada a especificidade do *Chemin de la Croix*.

Historicamente, a presença de 14 pinturas *retratando* as Estações da Via Crucis tornou-se lugar comum nas igrejas, de modo a se transformar, frequentemente, numa unidade

quase independente do restante das decorações do templo, ao longo do século XX. Daí a necessidade de se compreender sua história nos templos e sua eleição em detrimento de outras narrativas.



Fig. 111 H. Matisse, pormenor de *L'Arbre de la Vie* e *Jérusalem Celeste*, vitrais respectivamente nas paredes Sul e Oeste da *Chapelle du Rosaire*, 1949-1951

Nesse sentido, interessa refletir sobre a relação entre a tipicidade da figuração tradicional da Via Crucis e o *Chemin* no que respeita tanto à estrutura interna da obra quanto à sua função no jogo com as demais obras da *Chapelle*. Coloca-se como hipótese que a relação projetiva de Matisse com a Paixão tenha subvertido significativamente a função característica deste *tema* em um templo, assim como pode ter implicado uma subversão de sua própria obra.

Com vistas a compreender elementos fundamentais da poética de Matisse, faz-se necessário considerar que ele era tributário do processo que Pierre Francastel (1905-70) denominou destruição do espaço plástico, introduzido no século XIX (FRANCASTEL, 1990: 107-177), processo que teve como auge o Pós-Impressionismo, assim como os outros artistas das Vanguardas Históricas do século XX. Assim, a revolução do espaço plástico promovida por esses movimentos artísticos pôde conquistar condições inéditas de liberdade temática bem como questionou o estatuto da *figura* mediante a introdução da abstração (PUGLIESE, 2013b).

Yve-Alain Bois (1952) credita especialmente ao diálogo plástico entabulado por Matisse e Pablo Picasso (1881-1973) a problematização da imagem na arte figurativa frente aos desenvolvimentos contemporâneos da arte abstrata (BOIS, 1999: 24-30). Digno de nota, a questão da *mimesis* na pintura implica não apenas a figura na obra de arte, como

problemas estruturais vinculados à própria configuração da imagem, envolvendo o cerne da composição que incide principalmente na constituição do espaço pictórico e na relação entre figura e fundo. Deste modo, os papéis destes dois artistas se mostraram significativos na construção de uma "nova ordem visual" (FRANCASTEL, 1990: 179-244; PUGLIESE, 2013b: 3907).

O que Bois entende como "sistema de Matisse", portanto, circunscreve uma série de expedientes desenvolvidos pelo artista ao longo das décadas, marcados por uma peculiar relação entre a utilização da linha e da cor em sua pintura. Para a constituição deste *sistema* concorreram elementos que o artista apropriou e transformou do conceito plástico do *cloisonnisme* que implica certo uso de linha e cor na estruturação da composição; de elementos formais e fatores composicionais provenientes das artes têxteis orientais, em especial de matriz árabe, e do agenciamento das imagens do Cubismo Sintético que implica a relação figura/fundo em uma lógica própria que mantém em tensão a expansão e a concisão dos elementos na obra de arte.



Fig. 112 M. Rothko, *Sem Título (Multiform)*, 1948, óleo s/ tela, 118,7 x 144 cm

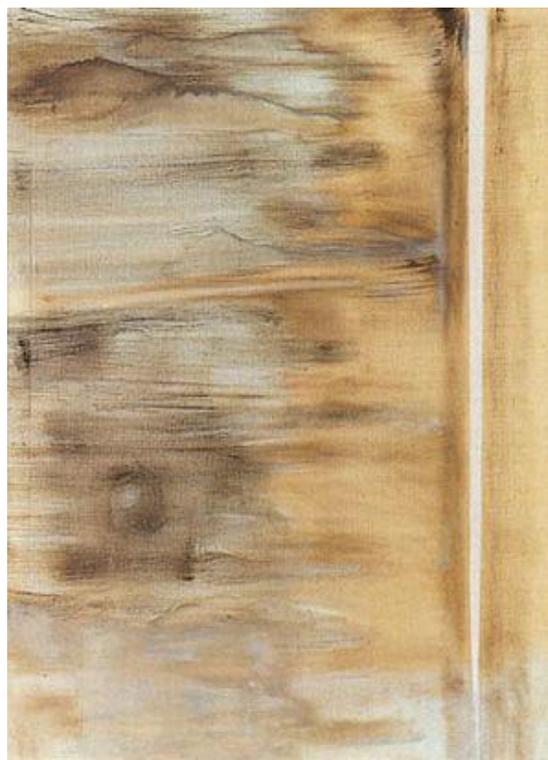


Fig. 113 B. Newman, *The Word*, 1946, óleo s/ tela, 122 x 91,5 cm

A exploração desses fatores acabou por levar o artista a propor, a partir dos anos 1940, a questão da plasticidade da pintura por meio da transgressão às fronteiras rígidas das categorias de linguagem visual, que convergiram para uma sorte de espacialização do diálogo entre o sistema linear e o sistema cromático-tonal, transbordando a relação figura/fundo *através* da relação entre o próprio artista como sujeito e a obra (PUGLIESE,

2013b: 3908). Embora esta discussão plástica se originasse da trajetória do artista, ela estava na ordem do dia do Informal europeu que, como se sabe, guarda certas relações com o Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos.

Assim, Matisse criava a *Chapelle* contemporaneamente à livre expansão da Arte Informal na Europa e ao jorro da primeira geração do que se compreendeu como Expressionismo Abstrato, nos Estados Unidos. Pouco tempo depois, o mercado de arte norte-americano começaria a absorver a segunda geração deste movimento, em paralelo à tentativa de discernir dois grandes ramos da segunda geração da American Type-Painting – epíteto, criado por Clement Greenberg. Este crítico de arte percebeu a polarização entre *brush painting*, que qualificou como uma tendência mais expressiva, gestual e, eventualmente, matérica (ainda que de modo muito mais sutil do que no Informal europeu) e *colour-field painting*, do qual se destacam Newman e Mark Rothko (1903-70), cujas pesquisas formais se colocavam a serviço das intenções expressivas em telas de grandes dimensões.

Entre 1947 e 1949, Rothko compreendeu uma série de telas sob o nome de *Multiforms*, que se tornariam títulos das respectivas obras, após sua morte. A crítica, de um modo geral, tem considerado esta série como um momento de *transição* entre obras que tinham como horizonte o Surrealismo, desde o final dos anos 1930, e a obra mais característica do pintor russo, a partir dos anos 1950. Interessa notar, em paralelo à cronologia da obra de Newman, que este período circunscreve a penetração em uma pintura propriamente abstrata, na qual se insinuam campos de cor. Em *Sem Título (Multiform)*^{f. 112}, de 1946, uma das últimas telas dessa série, em que Rothko compreendia suas pinturas como “dramas”, é possível notar a absorção de zonas de manchas coloridas pelo fundo, enquanto outras manchas parecem se afirmar como polígonos com contornos imprecisos, numa espacialidade pervasiva que Giulio Carlo Argan (1909-92) reconheceu como uma experiência empírica do espaço, em paisagens cromáticas formadas por um gesto pictórico, onde praticamente se dissolvem limites entre figura e fundo, identificando espaço e cor (ARGAN, 1993: 623-624). No mesmo período, entre 1946 a 1948, a pintura de Newman se abria, a partir de um diálogo com bioformismos do Surrealismo, nos anos precedentes, à construção de um espaço subjetivo, como é possível perceber em *The Word I*^{f. 113}, de 1946 que, se contratava com a temática da Origem, referia-se simultaneamente à origem da própria pintura. No ano seguinte, em *The first man was an artist*, Newman (1990: 158) afirmou que “a primeira expressão do homem, assim como seu primeiro sonho, foi estética. A fala foi um clamor poético antes de ser uma exigência da comunicação”. É neste sentido que emerge, em sua tela *The Word*, a primeira palavra, ao lado de *The Beginning* e *The Command*, do mesmo ano. Na tela vertical, o artista criou um campo em que as relações entre as formas passavam a fazer sentido apenas em função dos próprios limites da pintura (ROSE, 1995: 95), fosse

nas manchas horizontais em tons de terra sobre ocre, que deixam entrever a tela, fosse na força vertical de uma nova afirmação poética, em função da qual as relações anteriores se modificavam.

Um ano depois, Newman escrevia no mesmo ensaio, publicado originalmente no catálogo da mostra na Betty Parsons Gallery, na qual seus trabalhos foram expostos juntamente com obras de Rothko, Ad Reinhardt (1913-67) e Clyfford Still (1904-80), entre outros,

A pintura do artista kwakiutl sobre uma pele não concernia a ele próprio sobre as coisas pouco importantes que constituíam as opulentas rivalidades sociais do cenário do Noroeste indígena dos Estados Unidos; nem tampouco em nome de uma pureza superior, renunciava no mundo vivo em favor do materialismo sem significado do desenho. A forma abstrata que usava toda a sua linguagem plástica era dirigida por uma vontade ritualística por meio da compreensão metafísica. Ele deixava as realidades cotidianas aos fabricantes de brinquedos e a agradável prática de padrões não-figurativos para as mulheres que faziam cestos. Para ele, a forma era algo vivo, um veículo para um complexo de pensamentos abstratos, um portador de sentimentos temerosos que experimentava diante o terror do desconhecido. A forma abstrata era, portanto, real, e não uma “abstração” formal de um fato visual, com sua conotação de natureza já conhecida. Tampouco era uma ilusão purista, com sua sobrecarga de verdades pseudocientíficas. (NEWMAN, 1990: 107-109, trad. nossa)

Neste ensaio, Newman parece propor a diferenciação entre as pinturas do Ocidente e as tribais, sendo as primeiras uma experiência objetiva e as segundas, subjetiva. Esta subjetividade estaria presente, de modo análogo na obra e nos textos críticos de Rothko, que escreveu, também em 1947, em *The romantics were prompted*:

Eu penso meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens. Eles foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço e de executar gestos sem vergonha.

(...) A mais importante ferramenta que o artista cria com a prática constante é a fé em sua habilidade em produzir milagres quando são necessários. Os quadros devem ser milagrosos: no instante em que um deles é concluído, a intimidade entre a criação e o criador termina. Ele passa a ser um estranho. O quadro deve ser para ele como é para qualquer outro que o experimenta depois, uma revelação, uma solução inesperada e sem precedentes de uma necessidade eternamente familiar.

Das formas:

Elas são elementos únicos em uma situação única.

Elas são organismos com volição e uma paixão pela autoafirmação.

Elas se movimentam com liberdade interna e sem necessidade de se conformar ou de violar o que é provável no mundo familiar.

Elas não têm associação direta com qualquer experiência específica visível, mas nelas reconhecemos o princípio e a paixão de organismos.

A apresentação desse drama no mundo familiar nunca foi possível, a não ser nas ações cotidianas pertencentes a um ritual aceito como referente a um mundo transcendente. (ROTHKO, 1992: 563-564, trad. nossa)

Assim como Rothko, Newman rejeitou tanto a alcunha de sua pintura como abstrata – em oposição à de figurativa – como a de *colour-field*, que era de fato problemática, embora, desde o final da década de 1940, já criasse os chamados campos de cor, ora mais chapados em cores, saturadas ou não, ora mais manchados com a mesma força pictórica que caracterizou os momentos mais inflamados da abstração expressiva da época. Ora, ele trabalhava com conceitos altamente expressivos restritos a uma imposição autoimpingida de economia formal. Nessa época, interessante notar quase um evitamento por parte de Greenberg em abordar diretamente a obra de Newman, fazendo-o em função da comparação com outros artistas (GREENBERG, 1996: 230).



Fig. 114 B. Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, óleo s/ tela, 242,2 x 541,7 cm

Em 1951, a grande tela de Newman, *Vir Heroicus Sublimis*^{f. 114}, tornou-se um marco do Expressionismo Abstrato ao propor, inelutavelmente, os campos de cor que flutuavam em um denso vermelho entre os *zips*, estabelecendo uma relação ímpar entre o observador e a obra no contexto expositivo, em uma experiência subjetiva, irredutível a uma leitura formal e a um ponto de vista objetivo.

Simultaneamente, às pinturas de Newman e Rothko^{f. 115} na virada dos anos 1950 para os anos 1960, uma vertente mais conceitual da pintura, relacionada de um lado ao espírito de investigação formal do Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) na França, de outro, relacionado ao experimentalismo formal e conceitual do Black Mountain College, nascia nos Estados Unidos como uma espécie dissidência da Colour-Field, o Hard Edge²⁶, que

²⁶ A expressão Hard Edge foi cunhada pelos críticos Peter Selz (1919) e Jules Langster para caracterizar um movimento californiano que possuía semelhantes características. Mas, a partir da repercussão de sua segunda exposição, organizada por Langster em 1964, esta expressão passou a ser associada a um *estilo* formalista, que primava pela clareza e economia formal de construções de campos de cor uniformes,

passaria a se aproximar mais da Post-Painterly Abstraction e da pintura minimalista, partindo da pintura na qual grandes áreas, normalmente geométricas, eram cobertas por cores sólidas (sem nuances), caracterizando a impressão de um espaço plano (*flatness*) às suas obras (ROSE, 1995: 77).



Fig. 115 M. Rothko, *Vermelho, Branco e Castanho*, 1957, óleo s/tela, 252,5 x 107 cm

A conjugação de características como o *colour-field* e o *flatness* a preocupações mais formais, que paralelamente ocorriam na Europa derivadas em certa medida das pesquisas sobre movimento desde a Bauhaus e mais recentemente, da Arte Concreta, como o Zerogruppe (1957ss), em Dusseldorf, o Grupo Nul, em Amsterdã, o Grupo N (1959) em Padova, e o GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1955-1968), além da Art Cinétique e da Op Art, avançando nos anos 1970.

A segunda geração do Expressionismo Abstrato tendeu à justaposição dos campos de cor para, entre outros fatores, provocar uma inquietante vibração óptica devido à acomodação da retina aos contrastes cromáticos e tonais, junto ao interesse pela opticidade das relações mais abruptas entre as cores, utilizando tintas e suportes industriais, que alteravam as características das cores, envolvendo outra natureza de

podendo se estender a artistas norteamericanos, canadenses e até europeus, mas direcionados também para o aspecto conceitual pintura e das artes visuais em geral.

visualidade, deliberadamente artificial, que passou a existir. Isso acabou por gerar uma dissidência, de certo modo formalista, em artistas que passaram a ser identificados por outros termos. Entre eles, destacam-se os integrantes da Washington Colour School e a Colour Field Movement que se interessava pelos efeitos de movimento na pintura.



Fig. 116 D. Judd, *Untitled*, 1963/1988, óleo s/ madeira e cano de ferro esmaltado, 121,7 x 55,5 cm

Esse desenvolvimento conceptual renderia mais um termo cunhado por Greenberg, Post-Painterly Abstraction, ainda em 1964, na ânsia por determinar a especificidade de diferentes grupos que orbitavam certos preceitos da abstração formal-conceitual na contemporaneidade, que *ultrapassariam* a Colour-Field Painting, formando outra tendência artística norteamericana que, de certo modo, faria intersecção com movimentos ainda mais conceituais, como a Minimal Art, com artistas como Frank Stella (1936) e Donald Judd (1928-94), cujas pesquisas iniciais se aproximavam sobremaneira das de Ellsworth Kelly (1923).

De um lado, embora possa haver uma aparente semelhança entre a obra de artistas como Kelly, Stella, Kenneth Noland (1924-2010) e até Judd ^{f. 116} com Newman, nos primeiros anos da década de 1960, em especial no que concerne à problematização dos limites da pintura – ou do *quadro* –, qualquer espécie de aproximação cai por terra sob um olhar mais profundo, revelando a possibilidade de associar a obra de Newman de modo mais coerente a Rothko. De outro, a obra de Newman, especialmente em *18 Cantos* ^{f. 201, 219 a 221}, que foi muito mais uma incursão no campo pictórico do que da gravura, sua

sensibilidade parece também se aproximar de Josef Albers (1888-1976) ^{f. 117} e, principalmente, de Reinhardt ^{f. 118}, embora com preocupações diferentes.

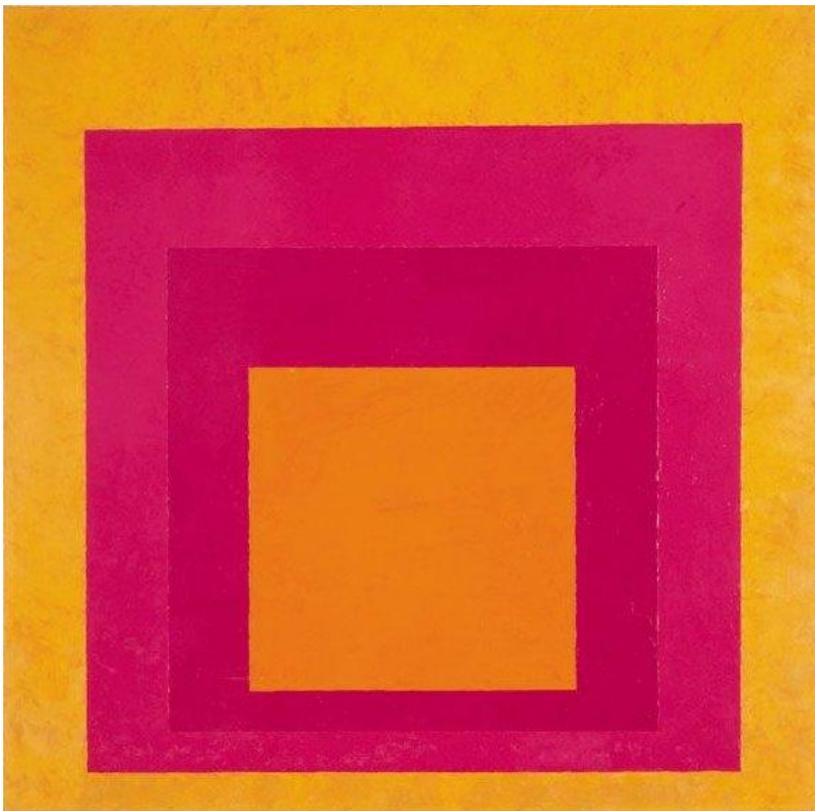


Fig. 117 J. Albers, *Study for Hommage to the Square*, 1957, óleo s/ painel, 55,9 x 55,9 cm

Neste contexto, a Exposição *Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, realizada em 1966, teve um significativo papel, fosse pelo debate sobre seu tema e pela expografia, fosse pelas reações críticas e as respectivas respostas por Newman, que explicitavam suas exigências teóricas ao participar ativamente da polêmica gerada pela mostra.

No célebre ensaio “Crise da arte como *ciência européia*”, Argan (1992: 570-73) estabeleceu lapidares balizas para tratar desta ambígua aproximação. Em seu entender, os Estados Unidos haviam se tornado a imagem-depositário da intelectualidade européia na década de 1930, mas seus valores teriam sido transformados. A noção de vanguarda, que caracterizara o Modernismo europeu teria perdido seu sentido no novo ambiente norte-americano, o que, para historiador da arte italiano, implicava o aumento do interesse dos artistas pelo abstracionismo. Seria tributário desta produção do Segundo Pós-Guerra na Europa o aparecimento do Informal como poética da incomunicabilidade (falência do conceito de arte como linguagem: expressão da crise da ciência européia). Assim, a arte não deveria possuir *telos* ou razão. Daí a asserção de Newman, de que “a primeira expressão do homem, como seu primeiro sonho, foi estética. A fala foi um clamor poético antes de ser uma exigência da comunicação” (NEWMAN, 1990: 158).

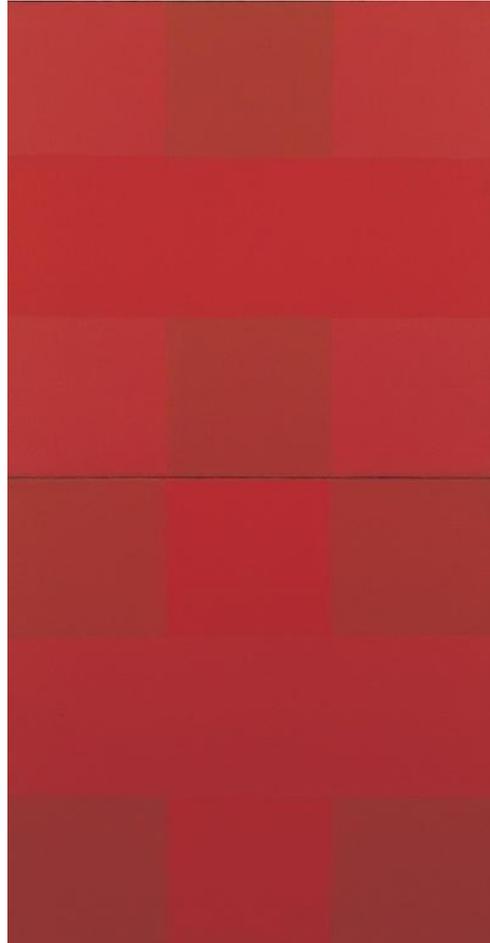


Fig. 118 Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Red*, 1952, óleo s/ tela, 76,5 x 38 cm

Newman não foi um caso exemplar no Expressionismo Abstrato, donde a dificuldade da crítica em situá-lo ansiosamente na rápida emergência de tendências nas décadas de 1950 e 1960, nos Estados Unidos. A Exposição *The Stations of the Cross* emblemiza esta dificuldade, assim como sua repercussão. A mostra foi realizada no Solomon R. Guggenheim Museum, em New York, sete anos após a conclusão da revolucionária construção do edifício projetado por Frank Lloyd Wright (1867-1959). Mesmo para um museu que tinha como proposta expor a arte moderna e contemporânea norte-americana e europeia não apenas abstrata, como era sua intenção quando da fundação da instituição em 1937, esta mostra era um empreendimento arriscado, tanto pela provocação de conteúdo como pela forma (TEMKIN, 2002: 60).

A amizade entre Newman e Richard Alloway, que fora importante na insurreição do Independent Group e da posterior Pop Art britânica, começou com a exposição individual do artista norte-americano na New Gallery do Bennington College em Londres, em 1958. Em 1963, o crítico britânico passou a integrar o *staff* do Guggenheim e acordou com Newman duas exposições, sendo a primeira a das *Stations* e, a segunda, uma retrospectiva que não chegou a ser realizada.



Fig. 119 B. Fonteles, pormenor de *Sem fronteiras II*, 2004-2005, Exposição *Palavras e Obras*, Caixa Cultural de Brasília

Na constituição das *Stations*, apenas depois de pintar a tela que se chamaria *Second Station*, o artista decidiu concretizar uma série que só passou a ser chamada de *The Stations of the Cross* quando pintou a tela que ocuparia o lugar da *Fourth Station*, sendo as duas primeiras de 1958 e a terceira e a quarta, de 1960. Ann Temkin acredita que essas pinturas possam ter sido uma resposta a *Seasons and Moments*, exposição de obras de Claude Monet organizada por William Seitz (1914-74) no Museum of Modern Art - MoMa, New York, na primavera de 1960. Esta mostra englobava temas do final da vida do pintor impressionista, cada um formando uma série como as *Cathedrais* de Rouen (1894). Temkin (2002: 60) afirma que a especificidade das séries de Monet teria cativado Newman, que já manifestara admiração pelo impressionista em 1953, desde a aquisição de sua primeira obra pelo MoMa. Esta acepção de *série* parece se fundar na escolha do diferencial entre cada pintura de uma mesma série pelo pintor francês em comparação com o que ocorre com Newman, muito embora a obra deste não tivesse referências miméticas como ocorrera para o artista impressionista²⁷. Essa interpretação é interessante por retirar das *Stations* a preocupação exclusiva com a sequência da Via Crucis na concepção de Newman, que teria realizado uma espécie de analogia com os conceitos específicos de *Seasons* de Monet que, do mesmo modo, não se refeririam meramente às estações do ano.

²⁷ Jed Perl (2008: 275) afirma que “ A Ninféias de Monet foram a imagem pastoral fundamental do século XX (...) que remetem a um tempo primitivo, aos primórdios mesmo da natureza”, causando forte impacto na arte nortemericana, mas não refere a especificidade de que trata Temkin a respeito da própria concepção das Estações do impressionista.

É digno de nota que, ainda que Newman não considerasse propriamente a concepção de uma Via Crucis como Matisse, havia o inelutável nome de sua série, diferentemente dos *Sudários* de Fonteles, que não teriam nascido de um vínculo consciente com este tema. Não obstante, como foi verificado no Capítulo 2, são perfeitamente coerentes não apenas a conexão dos *Sudários* com outras obras com a Via Crucis, como é o caso mais explícito de *A Santa Ceia Brasileira*, como a própria rejeição da conexão dos *Sudários* com o Sudário de Turim, o que demandará um exame mais atento.

Conforme foi apresentado no Capítulo 1, desde suas primeiras obras, Fonteles, ainda que imerso no ambiente artístico brasileiro da década de 1970, não se consignou declaradamente a uma vertente conceitual, mas pode ser aproximado do Pós-Minimalismo norte-americano, de movimentos europeus como a Arte Povera, e ainda de artistas e práticas do Fluxus, assim como a elementos do Neoconcretismo, em especial Lygia Clark e Helio Oiticica, além da obra de artistas como Franz Krajberg (1921), Amélia Toledo (1926), Regina Vater (1947) e Karin Lambrech (1957), utilizando-se de expedientes que ultrapassam as fronteiras entre as categorias de linguagem como as acepções tradicionais do desenho, da pintura e da escultura e engajando sua obra em outros interesses, especialmente antropológicos.

Contudo, Fonteles parece tratar dessas aproximações como afinidades eletivas, formando tramas em que as apropriações de artefatos feitos de latas ou cabaças, esculturas da arte ínsita, vestígios de outras matérias, instrumentos litúrgicos do candomblé (ferros de santos), fotografias referenciais de artistas e mestres espirituais, num gesto que descompartmentaliza e desierarquiza diferenças consagradas pela tradição, ressignificando, por meio da própria associação em parataxe, imagens, objetos e obras, conforme aparece na instalação que, não por acaso, se denomina *Sem Fronteiras II*^{f. 67}.

3.1 Notas sobre as poéticas de Matisse e Newman

Tomando em conta os processos poéticos de Matisse, Newman e Fonteles, pode-se reconhecer três instâncias de procedimentos diferenciadas, mas das quais derivam conceitos que podem ser aproximados, em especial quando se considera a associação entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários*.

Quanto a Matisse, pode-se creditar parcialmente seus primeiros desenvolvimentos da problematização entre o sistema linear e o cromático-tonal ao conceito de *cloisonnisme* que Paul Gauguin (1848-1906) desenvolvera a partir da repercussão de uma obra japonista do simbolista Louis Anquetin (1861-1932) em *Avenue de Clichy* sobre Émile Bernard (1868-1941) (PUGLIESE, 2005: 169-175). Se Bernard (*Bretonnes au Pardon* ou *Bretonnes dans la prairie*, 1888) aliou aspectos estruturais da composição dos vitrais góticos aos elementos visuais extraídos por Anquetin da xilogravura japonesa e, no entender de Édouard Dujardin (2011: 1018-19), do *cloisonné* merovíngio, assistimos à sobredeterminação das diversas temporalidades e seus respectivos sentidos de um expediente técnico.

Mas para Gauguin, o *cloisonnisme* fora elevado à categoria de poética, permitindo agenciar as imagens ao utilizar a linha como um elemento de armação bidimensional que conflitava com o espaço perspéctico numa relação complexa em que tanto o sistema linear quanto o cromático-tonal fossem intensificados. Negava-se, assim, a primazia renascentista-neoclássica da linha sobre a cor-luz ou a primazia barroco-romântica – do Impressionismo ou de Redon – da cor-luz sobre a linha. Os dois sistemas podiam ser valorizados em medidas equivalentes, causando um paradoxo ou um perpétuo estado de *tensão*. Composicionalmente, o *cloisonnisme* permitia a substituição de agenciamento em hipotaxe – segregação de planos – por outro em parataxe sem, portanto, uma hierarquização “formal ou conteudista tradicional, em que as porções da obra são equivalentemente exibidas em relação de coordenação” e não de subordinação (PUGLIESE, 2005: 178; 2013b: 3910).

Além disso, o *cloisonnisme* gerava condições, a um só tempo, para a invenção da abstração sem, contudo, realizá-la: a deformação expressiva ou estilização formal da figura; subversão da cor-local ou naturalista; a subversão do espaço mimético; a bidimensionalização do espaço pictórico; a subversão da relação tradicional figura/fundo (de subordinação do fundo à figura); a introdução de figuras não-miméticas ou de difícil reconhecimento (ou de estranheza) na obra (PUGLIESE, 2013b: 3912).

Matisse não teve contato direto com Gauguin e valorizou sua filiação ao *cloisonnisme* associando-o aos simbolistas e não a ele – talvez por uma censura moral ao artista. Mas sua orientação, seminal no Favismo, foi marcada por *Le bonheur de Vivre* ^{f. 120}, pintada entre 1905 e 1906, na qual Matisse envolveu tanto elementos temáticos do primitivismo quanto o valor de uso formal do *cloisonnisme* (PUGLIESE, 2005: 178; 2013b: 3913).

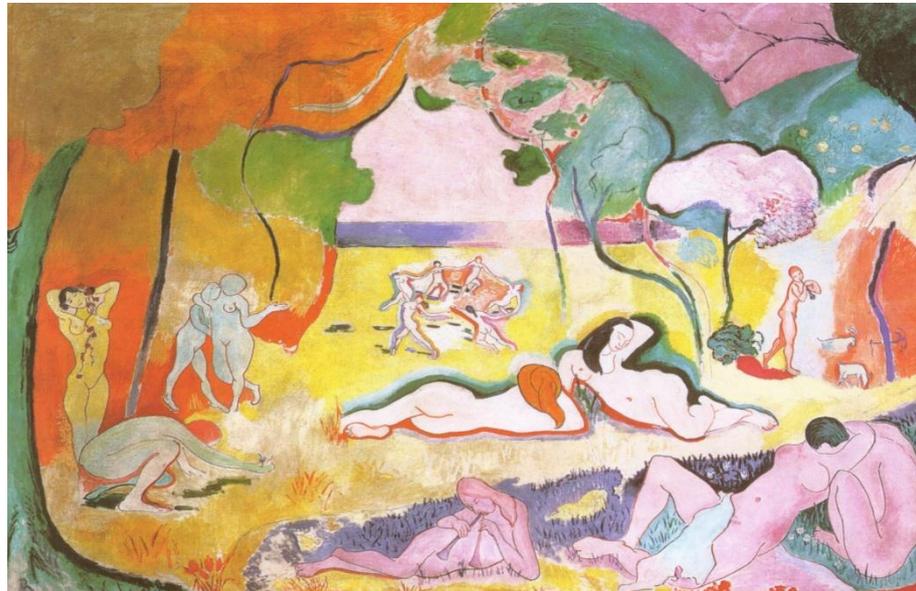


Fig. 120 H. Matisse, *Le bonheur de vivre*, 1905-06, óleo s/ tela, 174 x 238,1 cm

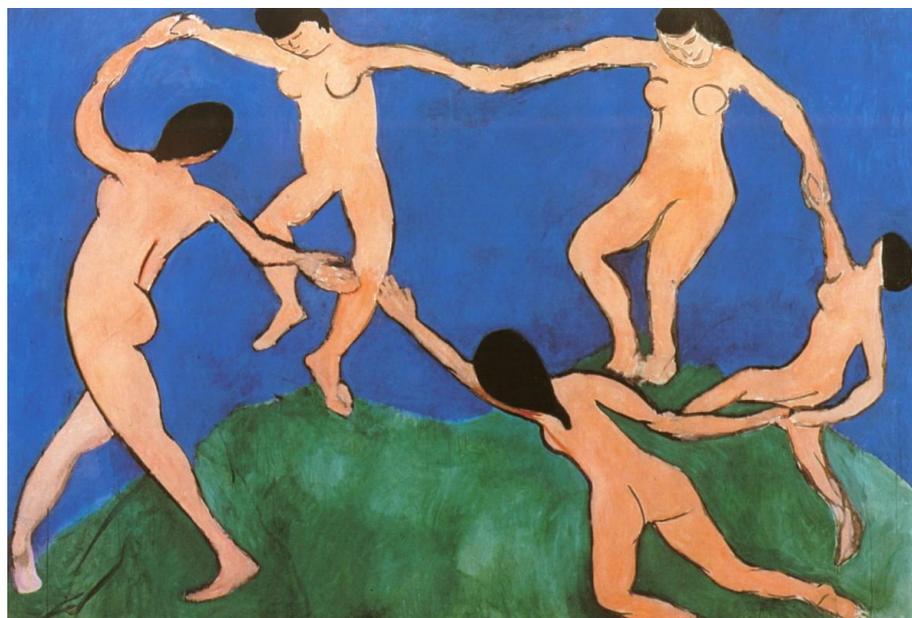


Fig. 121 H. Matisse, *La Danse*, 1909, óleo s/ tela, 259,7 x 190,1 cm

A economia formal pretendida e operacionalizada por uma linguagem que compartilha princípios e propriedades do *cloisonnisme* unidos a preocupações específicas de Matisse acabou por reger uma série de obras, chegando ao ápice em *La Danse*, de 1909 ^{f. 121} (PUGLIESE, 2013b: 3913).

Paralelamente, ele vinha se preocupando com a representação de espaço mediante a potencialidade formal dos elementos ornamentais da arte islâmica, como se evidencia em *Harmonie rouge* e *La Conversation* entre 1908 e 1909. Embora o próprio Matisse indique a exposição *Meisterwerke muhammadanischer Kunst*, realizada em Munich em 1910 como o momento da “revelação” do Oriente para ele (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 130), ainda neste ano viajou para a Andaluzia e, no ano seguinte, ao Marrocos (NÉRET, 2002: 70-76). Thomas Whittemore, que fundaria o Bizantine Institute of America, em 1930, chegou a comentar que uma túnica iraniana do século XVI presente nesta mostra ^{f. 122} tinha sido “feita à maneira de Matisse”, assim como o historiador da arte Hugo van Tschudi (1851-1911) reconheceu a importância do diálogo entre obra de Matisse e da arte islâmica para a Arte Moderna (LABRUSSE, 2004: 53-54; PUGLIESE, 2013b: 3913).



Fig. 122 Anônimo, *Túnica em lã e seda*, século XVI, h = 112 cm, proveniente do Irã

A conjunção desses elementos na construção de complexas estruturas orgânicas não naturalistas, desde o final dos anos 1900, alcançava, onze anos mais tarde, alto grau de complexidade em *Nature morte avec aubergines* ^{f. 123}, em que o artista criou pelo menos três problemas plásticos: a relação ambígua do elemento floral *mauve* com a perspectiva do ambiente; a dificuldade de reconhecer uma mesa com a natureza-morta com berinjelas diante do biombo, que num olhar apressado pode parecer o *topos* do quadro dentro do quadro; a dificuldade de reconhecer a reflexão da mesa no espelho à esquerda. Para evidenciar as deliberadas ambiguidades da pintura, há alguns diálogos intratextuais

entre os primeiros motivos fitomórficos e os do biombo e da toalha da mesa; entre os elementos ortogonais da parede, janela, base da mesa e cortina ao fundo; das relações cromáticas entre o espelho e a janela (PUGLIESE, 2013b: 3914).

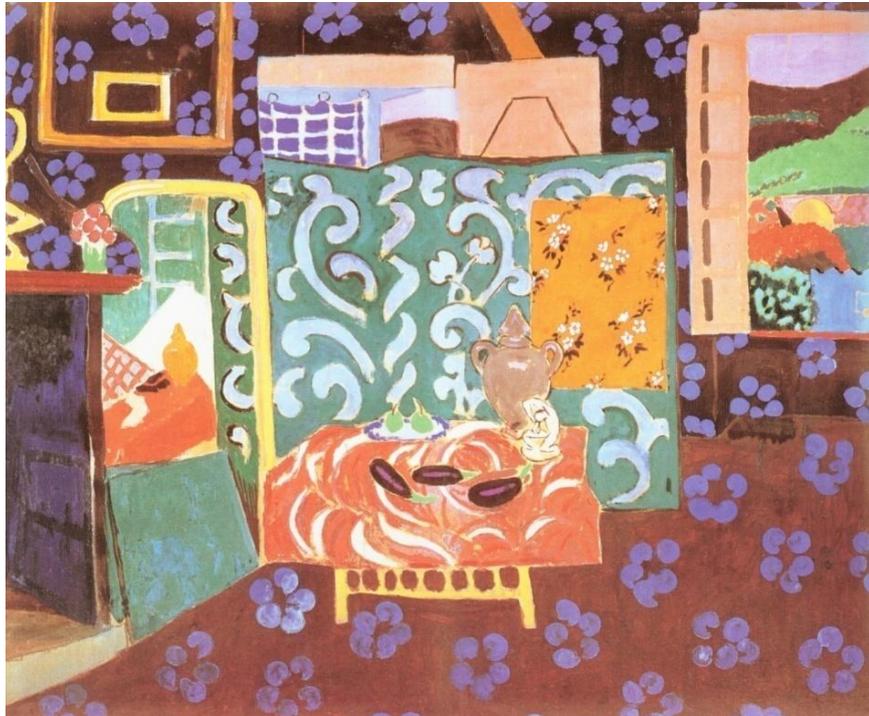


Fig. 123 H. Matisse, *Nature morte avec abergines*, 1911, óleo s/ tela, 212 x 246 cm

Ele se apropriou do sentido do arabesco, no qual sutis *telas* quase invisíveis com motivos que se interpenetram proliferamente em uma mesma superfície, formam uma aporética intersecção entre a forma e o intangível. Mas ao introduzir este estado vertiginoso do *décoratif* numa obra ocidental, ele evocou todas as condições para o nascimento da pintura abstrata de modo ainda mais radical que Gauguin, contrastando com a escolha da dimensão figurativa de sua pintura. Talvez até numa certa zona de litígio entre *mimesis* e abstração. (PUGLIESE, 2013b: 15)

Ao atentar para esta aproximação, nos primeiros anos da década de 1910, da obra de Matisse com sentido de *decoratif* associado à valorização das artes têxteis orientais por Aloïs Riegl, Rémi Labrousse (2004: 48) percebeu a tônica da “infinita relação” entre as próprias formas em uma “superfície subjetiva”.

O importante diálogo com Picasso e Juan Gris (1887-1927) estabelecido durante a Primeira Grande Guerra, propiciou o mergulho

na linguagem da síntese cubista e realizando experiências formais que ampliariam o questionamento do espaço, por meio da exploração das relações entre a linha e o campo-de-cor. A percepção de Gris do conceito do sintético em sua carga de abstração formal e conceitual está presente na obra de Matisse unido ao princípio metonímico também presente no *collage*. (PUGLIESE, 2005: 182-183)

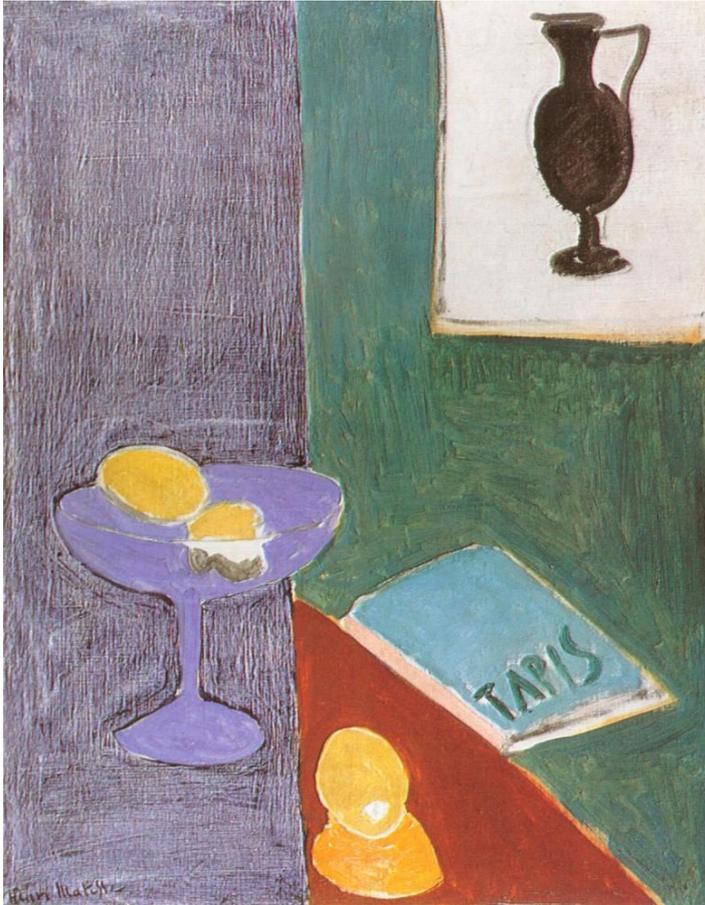


Fig. 124 H. Matisse, *Nature morte aux citrons dont les formes correspondent à celles d'un vase noir dessiné sur le mur ou les citrons*, 1914, óleo s/ tela, 70,5 x 55,2 cm

Além da célebre *Intérieur, bocal de poissons rouges*, em *Nature morte aux citrons dont les formes correspondent à celles d'un vase noir dessiné sur le mur*^{f. 124}, também de 1914, Matisse jogou simultaneamente com o sentido da *origem* da pintura, evocando o mito de Plínio, o velho (2004: 86), e com elementos do Cubismo Sintético mais diretamente relacionados à conceptualidade de sua estratégia metonímica. Assim, a imagem de um livro intitulado *Tapis* é indício dos tapetes marroquinos presentes em suas pinturas; os poucos limões e a compoteira são indícios de suas naturezas mortas; a ambiguidade do que parecem ser uma mesa (terra) e um balcão (azulado) indicam os jogos espaciais presentes em quase toda a produção anterior e propiciada pelo *cloisonnisme*, assim como a parede que se prolonga em pavimento, parede em que se encontra a silhueta de uma ânfora – indício da *origem* pliniana do retrato e, por extensão, da *mimesis* (PUGLIESE, 2013b: 3916).

Portanto, Matisse não se *converteu* ao Cubismo Sintético, mas se apropriou de elementos deste período do movimento liderado por Picasso que agenciou segundo sua própria poética, em pleno desenvolvimento, representando sua primeira virada. Esta apropriação ocorreu não apenas em obras que se relacionavam mais estreitamente com a visualidade do Cubismo Sintético, como voltaria a ocorrer na década de 1930 em obras como *Grande*

nature morte au guéridon (1931), como invocava os poderes sintéticos da montagem cubista na própria estrutura das obras, problematizando o espaço pictórico, a relação figura/fundo e o princípio da *mimesis* (PUGLIESE, 2013b: 3916).

Elementos oriundos da linguagem do *cloisonnisme*, da arte têxtil de matriz oriental, principalmente da árabe, e do Cubismo Sintético foram apropriados e transformados em um sistema coerente e orgânico que, em sua dinamicidade, persistiam com diferentes acentuações, retornos e experimentações nos anos 1920. Nesta época, conhecida como "período das odaliscas", Matisse exilou-se em um processo introspectivo em Nice que, se fez com que ele se tornasse alvo de críticas de conservadorismo, propiciou descobertas que transformariam sua poética, evidenciando a segunda virada de sua poética (PUGLIESE, 2013b: 3917).



Fig. 125 H. Matisse, *Odalisque à La culotte Grise*, 1926-27, óleo s/ tela, 54 x 65 cm

Quase um século depois, “busca-se compreender esta fase como um amadurecimento de um vocabulário próprio longe da intelectualidade e das pressões do meio artístico”, uma espécie de período de encubação da síntese que emergiria mediante o *collage*, na qual ele se dedicou ao acurado exercício de observação

cuja produção apresenta a complexificação das imagens em contextos visualmente saturados permitiriam, principalmente a partir de 1927, a elaboração de subversões da relação de subordinação do fundo à figura, quando Matisse introduziu o que foi chamado de efeito estroboscópico (ELDERFIELD, 1992: 38). Conjugada à operação de elevação de elementos *decorativos* ao *status* de figura e ao rebaixamento de figuras a motivos decorativos, a estratégia de efetuar aproximações formais entre elementos que não se relacionariam figurativamente ou

conteudisticamente já tinha sido experimentada na década de 1900, em *Harmonie rouge ou Intérieur aux aubergines*. (PUGLIESE, 2005: 183-184)

A conceituação do efeito *flash* por John Elderfield (1943) procura dar conta de compreender a sensação da neutralização da figura, quase ofuscada pelo efeito óptico do jogo entre elementos formais e a quase reversibilidade figura a elementos decorativos do *fundo*, como se fosse um *flash* disparado diante do observador da obra (BOIS, 1999: 34). Mas como essa inversão não chega a ser concluída, ela gera uma tensão formal insolúvel, o que impõe a constatação do caráter paradoxalmente abstrato dessas obras figurativas (PUGLIESE, 2005: 183-184). É o caso da *Grande Odalisque* (1925), de *Odalisque à la culotte Grise* (1926) ^{f. 125}, de *Harmonie jaune* (1928) ^{f. 239}, entre outras, nas quais, o encavalgamento dos planos se dá por meio do agenciamento formal de elementos ornamentais, fitomórficos ou geometrizes, cuja elétrica vibração óptica oferece ora uma subordinação da figura ao fundo, ora sua coordenação por hipotaxe, ou ainda, a absorção da figura pelo fundo até sua quase supressão. Tudo isso em um pulsar que provocou uma cuidadosa análise de Bois, que rejeita o conceito de *efeito flash* em prol de outra teoria (PUGLIESE, 2013b: 3918), suscitando a noção de cegamento.

Apropriando-se de um comentário de Matisse sobre este mecanismo em sua pintura como uma espécie de “*le retenir sans le tenir*”, Bois toma a frase como um lema de seu sistema pictórico (MATISSE, 1908 *apud* BOIS, 2009b: 74-76, 100), retomando três metáforas de sua fortuna crítica para caracterizá-lo: a da ondulatória e a da circulação (em um sistema), provenientes da Física e da Biologia, cunhadas por Leo Steinberg (1920-2011) e da respiração, criada pelo próprio Matisse. Elas dizem respeito, respectivamente, aos sentidos de expansão, circulação e tensão de sua pintura, direcionando-se às percepções ondulatória, circulatória e pneumática, que desenvolve em suas potencialidades analógicas (PUGLIESE, 2013b).

Ao verificar as similaridades entre as três analogias: expansão, circulação e tensão, o historiador da arte francês depreende o nexo de uma arte de superfícies que necessariamente implica o sentido de dinamismo por meio de um equilíbrio de forças. Daí, começa a gerar sua própria metáfora em direção a um sistema elástico, de uma elasticidade tensa: uma raquete de tênis (BOIS, 2009b: 79). Ao mesmo tempo, essa expansão paradoxalmente joga com a centrifugacidade da obra (PUGLIESE, 2013b: 3919), característica que faz Bois (2009b: 137-138) relacioná-la ao sistema de Barnett Newman, malgrado as diferenças das obras de ambos os artistas.

Esta força expansiva é identificada por Bois com a *força vital* da obra – que para Labrusse (2004: 53) deriva da noção de *élan vital*, de Henri Bergson (1859-1941) – e se explica por sua natureza expansiva a partir das relações internas de escala e de tensão das relações entre figura/fundo e cor (BOIS, 2009b: 80). Pode-se acrescentar que essas relações ainda

envolvem o anacronismo por meio das operações de transtextualidade, assim como os próprios elementos formais são historicamente sobredeterminados, jogando, ambos, com diferentes temporalidades em uma estrutura acêntrica, até policêntrica. Para tal estrutura colaboram tanto os elementos marginais da arte islâmica, ressignificados, quanto à construção sintética que reporta ora a Picasso e Georges Braque (1892-1963), ora a Gauguin (PUGLIESE, 2013b: 3919).

Matisse transmite a difusão do seu olhar, coloca a periferia no centro de seu quadro e, acima de tudo impede que nosso olhar pause ou se assente em algum ponto. Ele nos ensina a não olhar, ou seja, a realmente ver; ele se propõe a nos cegar, a anagramatizar o visual, a operar abaixo do limiar da percepção e a entrar no campo do subliminar. (BOIS, 2009b: 98)

Imediatamente após o chamado *período nicense* seguiram-se viagens ao “Taiti de Gauguin” e aos Estados Unidos, além do agravamento de seu estado de saúde. Ainda em 1930, quando Matisse começou a elaborar os painéis *La Danse* para a Barnes Foundation *Harmonie jaune* (1928) ^{f. 126}, os elementos deste campo de forças pulsante passam por novo processo de síntese reintroduzindo o conceito do *cloisonnisme*. Esta encomenda de Albert Barnes (1872-51) unia o desafio de ocupar uma área de mais de 46 m² de painel aos seus primeiros *collages*.



Fig. 126 H. Matisse, *La Danse de Merión*, 1931-33, colagem, 1037 x 450 cm

Coerentemente à sua poética, o artista conseguiu desenvolver a técnica do *collage* a partir de um processo em que cobria de guache folhas de papel cartão (*papiers gouachés*) que, uma vez recortados (*découpés*) poderiam ser colados (*collés*) sobre suportes de grandes dimensões ou sobre uma parede, com a ajuda de um auxiliar, sob sua supervisão. Devemos compreender a potência heurística do *papier gouaché, découpé et collé*: Matisse criava o próprio campo-de-cor, livre de qualquer limite. Com a tesoura, desenhava este (e não *neste*) campo-de-cor moldando-o como o pedaço de vidro do *maître vidrier* medieval – desenhando a cor no espaço – e, finalmente, compunha diretamente o espaço pictórico com a cor (PUGLIESE, 2013b: 3920).

Paulatinamente, o artista passava a explorar os *papiers gouachés, découpés et collés* associando-os de modo cada vez mais consequente com seu desenvolvimento poético, o que representava sua terceira virada e, em parte, o que também se adequava às restrições que a convalescença da última cirurgia lhe impuseram. Em 1941, o editor Tériade (Stratis Eleftheriades, 1889-1983), encomendou vinte colagens para a composição de um livro que se chamaria *Jazz* ^{f. 127}. Mas o projeto se estendeu pelos próximos anos devido aos questionamentos advindos do processo de realização e impressão de suas obras em litografia (PUGLIESE, 2013b), assim como ocorria, duas décadas depois, com o projeto dos *18 Cantos* de Newman ^{f. 201, 219 a 221}, que levaria o artista norteamericano a um embate entre as especificidades da pintura e da gravura.

Para Matisse, o *collage* não era uma técnica, um meio para a realização de uma determinada finalidade, mas uma potencialidade de linguagem plástica que ansiava poder aperfeiçoar sem ter que submetê-la às impressões para um livro (CASTLEMAN, 1992: VII-VIII; PUGLIESE, 2013b: 3920).



Fig. 127 H. Matisse, páginas 69 e 70 do livro *Jazz*, 1947

Apenas no final desta década, seus recortes se encontravam perfeitamente inseridos “em um contexto de extrema depuração da imagem, limpeza do campo plástico, valorização da relação polarizada entre linha e campos de cor em equilíbrio” (PUGLIESE, 2005: 186), emblematizada pelo interesse pelas iluminuras românicas do Beato de Saint-Sever, do século XI, nas quais anacronicamente Matisse reconheceu sua própria obra (NÉRET, 2002: 212).

Nos anos seguintes, o planejamento da *Chapelle* de Vence culminou o processo poético de Matisse que não deixaria de envolver expansão, circulação e tensão em um campo de forças que agora relacionava diferentes superfícies em um espaço tridimensional. A ímpar

relação entre os sistemas linear e cromático-tonal (ou cromático-luminoso, neste caso) derivava, em certa medida, da exploração do *cloisonnisme*, que redobrava a apropriação de elementos formais de sistemas plásticos exógenos à arte ocidental em sua estrutura renascentista – fossem medievais ou islâmicos – de modo a negar a concepção de espaço e os princípios composicionais estruturados desde o Renascimento (PUGLIESE, 2005: 155). Imbricado a isso, o aporte do Cubismo Sintético que, desde os anos 1910, participava da poética de Matisse, passava a ser assimilado e modificado a partir da década de 1930, pela poética do *collage* (PUGLIESE, 2013b: 3920), transmutada pelo artista, tudo isso num cadinho de temporalidades complexas tanto formalmente quanto em seus processos de significação.

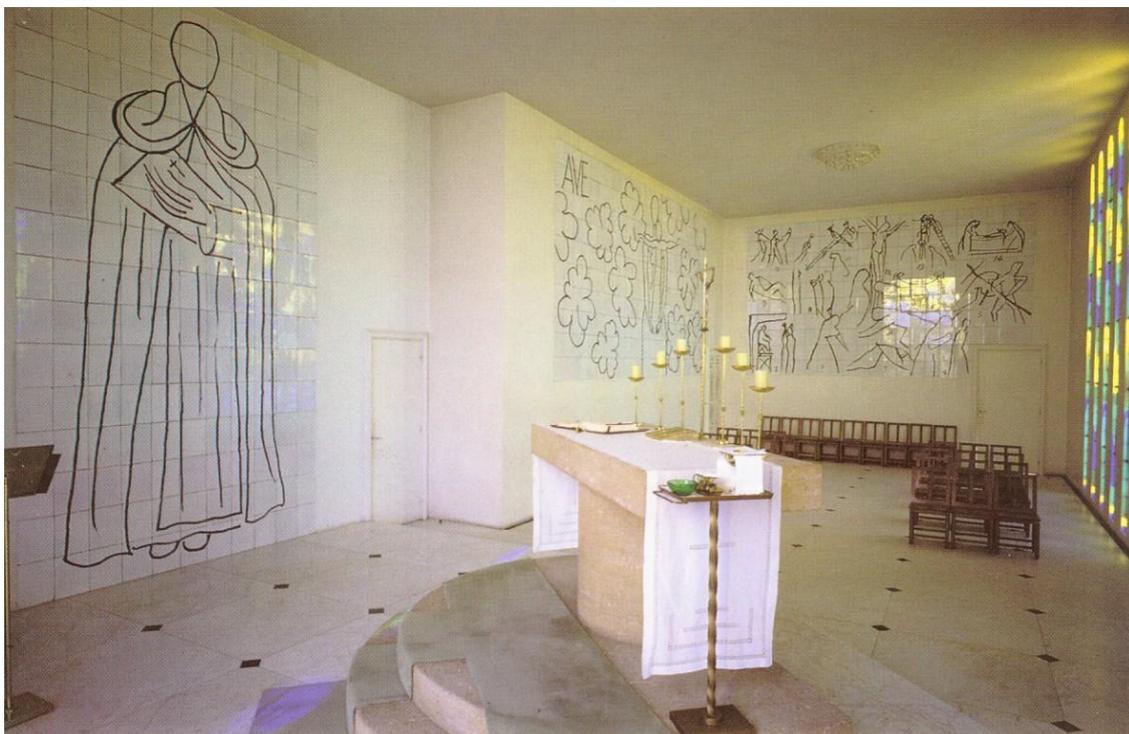


Fig. 128 H. Matisse, vista interna das faces Norte e Leste da *Chapelle du Rosaire*, 1948-1951

Na *Chapelle*, as linhas negras desenhadas sobre os azulejos cerâmicos dos painéis são banhadas pelas luzes coloridas dos vitrais durante o dia, através das faces Sul e Oeste do templo^{f. 128}. Assim, na coerência da poética de Matisse, os vitrais *pintam* seus painéis em seu duplo sistema linear/cromático-luminoso (PUGLIESE, 2005: 87). Esta projeção impõe a assunção de que qualquer obra da *Chapelle* não pode ser considerada de modo estritamente isolado, embora possa ter certa autonomia.

Matisse ainda metaforizava a história da *Chapelle* como uma "floração" (MATISSE, s.d.: 182), que teria iniciado quase por um mal entendido entre ele Frei Rassyguier, que acabou por ser incumbido do apoio técnico da construção, até que, em julho de 1948, o artista recusasse a indicação de Le Corbusier (1887-1965), substituindo-a pela de Auguste Perret (1874-1954) como o arquiteto do templo (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER,

1993: 70-71). Matisse pensava na *Chapelle* como a espacialização de sua obra, interferindo, evidentemente em questões arquitetônicas. Ele a compreendia a como a esperada oportunidade de realizar uma grande composição espacial, destinada a ser sua obra-prima (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 10; 72).



Fig. 129 B. Newman, *Gea*, 1944-45, óleo e crayon s/ cartão, 70,5 x 55,7 cm

Não raro se encontra a aproximação de certos aspectos da *Chapelle du Rosaire* com a *Rothko Chapell* (1964-1971), como ocorre no Prefácio de Dominique de Menil (1908-97) à compilação das cartas trocadas entre Matisse, o Frei Louis-Bertrand Rayssiguier e o Monsenhor Marie-Alain Couturier, entre 1947 e 1951 (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 5-6). Esta aproximação ultrapassa o âmbito de uma citação de capelas realizadas por artistas modernos, assim como os comentários consistentes com a esfera religiosa, e se direciona à compreensão dos modos como ambos os artistas criaram, a partir de diferentes concepções de pintura, uma espacialidade tridimensional. Neste sentido, as duas obras complexas são ainda associadas à expografia da mostra *Stations of the Cross*, de Newman, reportando-se ora à aproximação do painel do *Chemin de la Croix* relativamente à criação de um “espaço participativo” (*participative space*) (ALLOWAY, 1966: 15), ora às respectivas relações de seus processos poéticos, que culminariam, de certo modo, nas três obras.

A questão do espaço na obra de Newman já se mostrava presente nas telas do início dos anos 1940, como em *Gea*^{f. 129}, que Bois refere como uma das “fantasias de germinação” materializada em “desenhos *automáticos*” da época que explorava expedientes surrealistas, conforme uma acepção norteamericana, ao lado de Jackson Pollock (1912-56) (*Pasiphae*, 1944) e Rothko (*Acquatic Drama*, 1946). Daí seguir um impulso primitivo:

A base de um ato estético é a idéia pura. Mas esta é necessariamente um ato estético. Daí o paradoxo epistemológico que constitui o problema do artista. Não a delimitação ou a construção do espaço; não a construção ou a destruição fauvista; não a linha simples, reta e estreita, nem a linha torturada, deformada e humilhante; não o olho preciso, todo dedos, nem o olho selvagem do sonho, piscando; mas sim a idéia – complexo que estabelece contato com o mistério – da vida, dos homens, da natureza, do duro e negro caos da morte, do túmulo, do caos mais suave que é a tragédia. Pois só a idéia pura tem significado. Tudo o mais tem tudo o mais. (NEWMAN, 1990: 108, Trad. nossa)

Em *Genesis*^{f. 130}, assim como em *Pagan void*, ambas de 1946, é possível perceber o surgimento de um diálogo mais direto com a própria tela, num afastamento de biomorfismos característicos da abstração onírica, catalisado por aberturas que se organizam de modo ligeiramente geométrico malgrado a presença de pinceladas rápidas e expressivas, gestuais.

Se Newman apelava para uma recusa à tradição europeia da pintura, não se pode deixar de lado a repercussão que as recentes mostras de artistas europeus causavam nos Estados Unidos, em especial Vassili Kandinsky (1866-1944), cuja primeira mostra retrospectiva após sua morte ocorreu no Solomon R. Guggenheim Museum, em 1945 (CATÁLOGO, 1963). É justamente a partir da consideração de Kandinsky que Herbert Read (1893-1968) discutiu a relação entre a abstração expressiva e a abstração geométrica, para compreender a “pintura caligráfica” norteamericana dos anos 1930 e 1940. Assim, Read (2001: 252) estabelece uma diferença “entre a projeção espontânea da imagística inconsciente (ou melhor, pré-consciente) e o reconhecimento, nos efeitos casuais ou nos gestos espontâneos, das formas que têm uma significação incalculada e indeterminada”. Para ele, o Expressionismo Abstrato – incluindo a Europa, mas dando ênfase a Pollock – seria a “extensão e elaboração desse expressionismo caligráfico”, partindo de uma necessidade interna.



Fig. 130 B. Newman, *Genesis – The Break*, 1946, óleo s/ tela, 61 x 68,5 cm

Mas para Newman, a idéia de uma pintura ideográfica – e não caligráfica – parecia ir de encontro a um princípio de economia formal, que já se constata em *The Word I* ^{f. 113} e, ainda mais, em *Genetic Moment* (1946), *Euclid Abyss* (1946-47) e *The Euclidean death* ^{f. 131}, de 1947. Nesta última, as formas parecem flutuar sem se mesclarem, havendo um contraste entre as faixas irregulares amareladas que avançam enquanto o fundo negro manchado recua à exceção de um enigmático círculo negro. Ao mesmo tempo em que a obra porta certo formalismo, ela se encerra em si mesma.

É, ainda, recorrente a hipótese de que a presença de bandas verticais na obra de Newman se deva ao contato que ele teve com a produção indígena no Noroeste da América do Norte, em especial com os totens Kwakiutl (TEMKIN, 2002: 29; SHIFF, 2004: 81-82). O interesse do artista pelas *First Nations* não pode ser apartado do interesse da geração contemporânea de judeus emigrados do Leste Europeu, que foi a primeira a marcar culturalmente a vida intelectual e artística nos Estados Unidos, integrando seu processo identitário de afirmação no Continente, que se materializou na formação de coleções e museus de arte. Essa conjuntura foi emblemática pela afirmação do escritor Alfred Kazin (1915-98) numa passagem do *Contemporary Jewish Record* (1944): “... como muitos outros americanos, eu tive de fazer minha própria cultura”, o que parece sintetizar o mito norteamericano do *self made man* e o mito bíblico do judeu errante (TEMKIN, 2002: 26, trad. nossa). Não obstante, a peculiaridade da motivação de Newman ainda se caracterizava, de um lado, pela reação contra a tradição da pintura europeia,

incluindo as Vanguardas Históricas, de outro, pelo interesse a-histórico pela plástica da arte indígena, ainda que sua visão reconhecesse nela uma vitalidade mítica. Daí sua participação como curador em mostras como *Pre-Columbian Stone Sculpture*, na Wakefield Gallery, em 1944, e *Northwest Coast Indian Painting* ^{f. 132}, na Betty Parsons Gallery, dois anos depois, acompanhadas dos respectivos ensaios homônimos, publicadas nos dois catálogos, além dos ensaios *The Ideographic Picture* (1947) e *Ohio 1949* (1949) (NEWMAN, 1990: 61-65, 105-108, 174-175).



Fig. 131 B. Newman, *The Death of Euclide*, 1947, óleo s/ tela, 40,6 x 50,8 cm

A evidência da voga da *primitive art* em Nova Iorque, à época é a mostra *Art of South Seas*, realizada no MoMa, no início de 1946, sucedida em setembro, pela exposição na Betty Parsons Gallery. Para a *Northwest Coast Indian Painting* – para a qual Newman (1990: 98-103) foi incumbido de realizar uma crítica homônima –, ele atuou junto ao American Museum of Natural History, do qual integrava o *staff*, e conseguiu o empréstimo de 16 peças dos Tlingit, Kwakiutl – do grupo linguístico dos Kwakwaka'wakw ^{f. 133} – e Haida ^{f. 35}, provenientes do Canadá e do Alasca, documentadas pelo fotógrafo Aaron Siskind (1903-91).

Nos primeiros anos do Pós-Guerra, paralelamente à sua produção artística, o artista se interessou profundamente pela arte *primitiva*, em cuja acepção particular estabeleceu um esquema de compreensão que envolve a questão do sublime, classificando três modos da cultura primitiva – Africana; Americana ou Pré-Colombiana; dos Mares do Sul ou da Oceania – segundo suas diferentes experiências de terror, frente àquela

recentemente vivenciada pelos povos modernos, percebendo relações com o Surrealismo e com o Expressionismo Abstrato (SHIFF et al., 2004: 81).

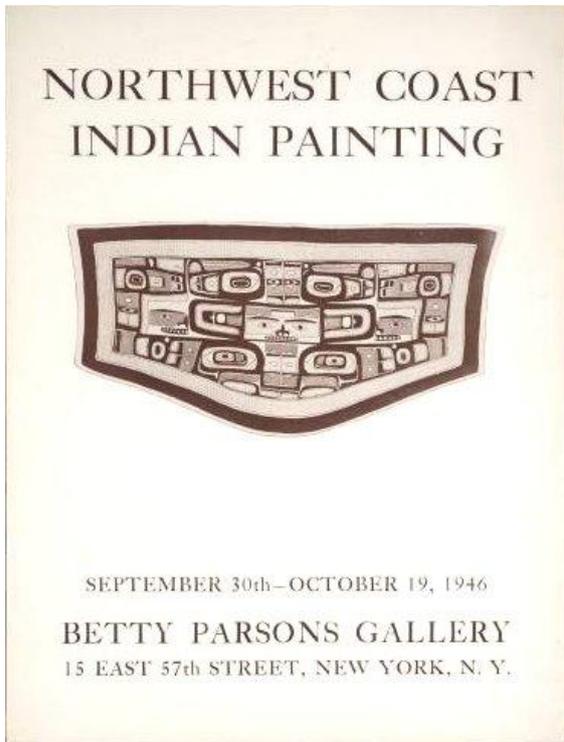


Fig. 132 Capa do Catálogo da mostra *Northwest Coast Painting Exhibition*, Betty Parsons Gallery, New York, com curadoria de B. Newman, 1946



Fig. 133 Máscara de Transformação, Cultura Kwakwaka'wakw, British Columbia, Canada, presente na mostra *Northwest Coast Painting Exhibition*, Betty Parsons Gallery, New York, 1946, fotografada por Aaron Siskind

Em 1946, ele escreveu em *Art of the South Seas*:

Toda vida é cheia de terror. A razão da proximidade da arte primitiva e da mente moderna é que nós, vivendo no tempo do grande terror do mundo que conhecemos, estamos em posição de apreciar a aguda sensibilidade do homem primitivo. Mesmo que todo homem viva em

terror, são os objetos de terror que contêm em seu interior elementos da interpretação cultural que permite a diferenciação de suas várias expressões subjetivas. O homem moderno possui seu próprio terror. (NEWMAN, 1990: 100)

Dois anos depois, Newman escreveria em *The Sublime is now*:

Acredito que aqui nos Estados Unidos alguns de nós, livres do peso da cultura européia, estamos encontrando a resposta, negando totalmente que a arte tenha qualquer preocupação com o problema da beleza e de onde encontrá-la. A questão que surge agora é como, se vivemos em uma época sem lenda ou mitos que possam ser chamados sublimes, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação nas relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos criar uma arte sublime? (NEWMAN, 1990: 173, trad. nossa)



Fig. 134 B. Newman, *Moment*, 1946, óleo s/ tela, 76,2 x 40,6 cm

Lytard (1987: 85) chamou atenção para a importância do tema da pintura para Newman, sobre a qual o artista havia asseverado em 1945, em *The Plasmic Image*, responsável por criar um uma exigência sem a qual uma obra abstrata poderia se tornar ornamental. Ao iniciar o ensaio com a afirmação: “O tema da criação é o caos” (NEWMAN, 1990: 139), ele privilegiava a noção da idéia paradoxal do *começo* – ou ao “despertar do mundo tal como o apresenta a mitologia ou o Velho Testamento” (BOIS, 2009a: 227) –, como evidenciam

títulos de suas obras²⁸. Para Lyotard, o começo é uma antinomia pois

ocorre no mundo como sua diferença inicial, o início de sua história. Não faz parte desse mundo uma vez que o engendra; cai de uma pré-história ou de uma a-história. Este paradoxo é o da performance ou da ocorrência. A ocorrência é o momento que vem ou chega imprevisivelmente, mas que uma vez aí toma lugar na cadeia do que aconteceu. (LYOTARD, 1987: 86)

Este paradoxo parece estar sintetizado em duas obras precisamente deste período, tanto individualmente, como em sua relação: *Moment*^{f. 134} e *Onement*^{f. 135}, respectivamente de 1946 e 1948.



Fig. 135 B. Newman, *Onement I*, 1948, óleo s/ tela, 68,5 x 40,6 cm

Após pintar *Moment*, com uma longa faixa longitudinal sobre um fundo preparado, Newman se deteve num estado que Bois (2009a: 227) descreve como uma profunda introspecção até sua “conversão”, referindo-se ao texto basilar de Thomas Hess (1920-78), *Barnett Newman*, de 1971. Esta *conversão* refere-se a *Onement*, pintada após um

²⁸ *Pagan Void*, *Genesis – The Break, The Beginning*, *The Word*, de 1946; *Genetic Moment*, de 1947; *Onement*, de 1948; *End and Silence*, *Abraham*, *Argos*, *Dyonisus*, *Be I*, *The Name*, *The Promise*, de 1949; *Joshua*, *Eve* de 1950; *Vir Heroicus Sublimis*, *The Way*, de 1951; *Day One*, *Day Before One*, *Adam*, *Ulysses*, *Prometheus bound*, *Achilles*, de 1952; *The Gate*, *Primordial Light*, *White Fire*, *Uriel*, de 1954; *Outcry*, de 1958; *Jericho*, *Chartres*, de 1969; além de *The Stations of the Cross* e *Be II*, entre 1958 e 1966.

intervalo de cerca de 18 meses de *Moment*, em que o *zip* surge alterando as relações do campo de forças que é a tela. O próprio Newman acreditava ter conseguido uma solução que transformava, significativamente, as bases da relação tradicional que objetivava de modo hierárquico figura e fundo, presentificando um espaço subjetivo da pintura em relação aos seus próprios limites. A partir daí uma sequência de telas, cujos nomes concernem ao sentido de *criação* – da Criação –, permitiriam ao artista explorar a potencialidade de uma concepção de pintura expressiva de significativa eficácia formal irreduzível à geometria, daí as referências à “morte de Euclides”.



Fig. 136 B. Newman, *The Wild*, 1950, óleo s/ tela, 243 x 4,1 cm

Bois refere o nascimento do *zip* na obra de Newman – termo utilizado pelo próprio artista (NEWMAN, 1990: 278) – como uma revelação de seu tema na pintura, que há tanto buscava, como a grande virada de seu processo de criação:

A lateralidade do campo enunciada pela simetria é anulada pela ilusão de profundidade rasa. Como Newman diria posteriormente desta obra [*Onement*] e de outras pinturas da época (...), ela transmite uma «sensação de plano de fundo atmosférico», de algo que pode ser concebido «como atmosfera natural» (Entrevista com D. Sylvester, em *Abstract Expressionism*, organizado por M. Auping, 1987: 143-4). Ou, como ele também diria mais tarde: ele estivera «manipulando o espaço»

e «manipulando a cor» a fim de destruir o vazio e o caos que existiam antes do princípio de todas as coisas (SECKLER, “Frontiers of Space”, 86). O resultado foi a produção de uma *imagem*, algo que não era coerente com seu campo, mas *aplicado* a ele, algo que existira em sua imaginação antes de ser pintado na tela e que, portanto, podia fingir estender-se além de seus limites. (BOIS, 2009a: 229)



Fig. 137 a B. Newman, *Outcry*, 1958, óleo s/ tela, 218,3 x 12,2 cm

Fig. 137 b B. Newman, *Outcry*, 1958, óleo s/ tela, 218,3 x 12,2 cm, em exposição

Ainda em 1948, Newman começou uma produção febril que só seria interrompida em 1957, com seu primeiro enfarte. Em 1950, Newman explorou o *zip* radicalmente em *The Wild* ^{f. 136}, em que, em um formato inusual para uma pintura, 243 x 4,1 cm, acreditou manter na relação da obra com a parede a relação de espacialidade que os *zip* tinha com as telas a partir de *Onement*. Disso deriva a importância da escala da obra para Newman e a questão da espacialidade da própria pintura e da necessária relação do observador no espaço expositivo. Era como se a pintura fosse essencializada no próprio *zip*, em relação à parede da galeria ou do museu, subvertendo a própria noção de “quadro”.

Data desta época uma série de grandes telas horizontais, sendo as mais conhecidas *Vir Heroicus Sublimis* ^{f. 114}, pintada entre 1950 e 1951 e *Cathedra*, de 1951, que afirmaram, decididamente, um lugar proeminente para Newman na produção novaiorquina dos anos

1950.

Dez anos após *Onement I*, Newman retomou em *Outcry*^{f. 137a, 137b} algumas experiências de cerca de 1950, em especial *The Wild*. Paralelamente às primeiras experiências da Minimal Art nos Estados Unidos, talvez esta obra se aproximasse mais daquelas de Yves Klein na França e, principalmente, de Lucio Fontana (1899-1968)^{f. 246}, na Itália, além da obra de Mark Rothko.

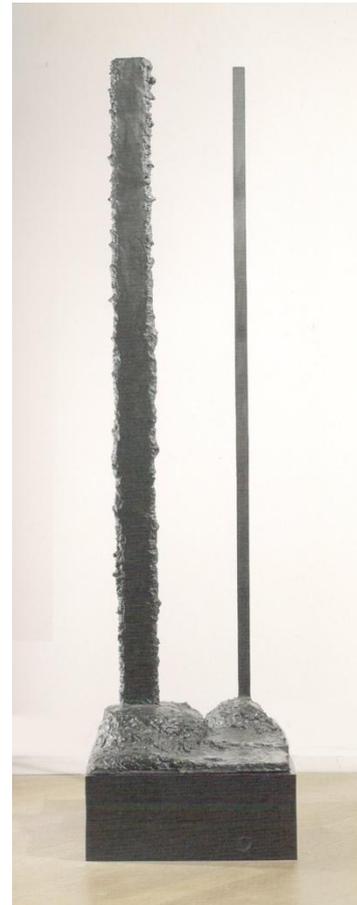


Fig. 138 B. Newman, *Here I (to Marcia)*, 1950/62, h = 273,4 cm, bronze com patina negra

Ao mesmo tempo em que esta tela, que de certo modo questionava mais uma vez a tradição pictórica ao materializar o *zip* sob a parede, passava a participar da obra não sendo apenas um suporte, *Outcry (Clamor)* evocava, para a crítica posterior às *Stations*, o brado de Cristo na Cruz, sendo considerada pela crítica uma alusão à recuperação do enfarte que Newman sofrera em 1957 e, retroativamente, um prólogo da série que seria exposta em 1966.

Estas obras ainda parecem ter uma forte conexão, assim como os *zips* com a pequena, mas significativa, produção escultórica de Newman, em especial *Here I (To Marcia)*^{f. 138}, em suas versões de 1950 e 1962, que não deixam de ser associadas, assim como suas bandas verticais nas pinturas de 1946 e 1948, aos totens da British Columbia^{f. 35, 133},

muito embora em um registro radicalmente diferente da menção dos mesmos totens para metaforizar o princípio associativo que Fonteles utiliza em suas obras, particularmente os *Sudários*.

São evidentes as diferenças entre os processos poéticos que permitiram levar a cabo o *Chemin de la Croix*, as *Stations of the Cross* e o *Sudários* por artistas tão díspares quanto Matisse, Newman e Fonteles, sem falar da diferença de repercussão entre a obra de cada um nos níveis nacional e internacional, assim como dos respectivos meios artísticos e suas fortunas críticas. Se há uma sorte de postulado tácito na História da Arte, bem como na Crítica, que só artistas pertencentes a *status* equivalentes podem ter suas obras aproximadas, cotejadas, serem alvos de análises comparativas etc., seria extremamente impróprio ensejar uma experiência como esta. Não obstante, a própria História da Arte estuda diálogos, desde que realizados por artistas, entre a arte gótica e a gravura japonesa, a arte moderna e os têxteis do Oriente Médio, a arte merovíngia e o Pós-Impressionismo, a arte indígena norteamericana e o Expressionismo Abstrato, que criam pontos de contato entre produções visuais tão diferentes, em vários níveis. Isso, sem falar de diálogos entre as Artes Visuais e as demais linguagens ou mesmo conceitos teóricos da História da Arte, principalmente quando se tem em vista ultrapassar as pseudossemelhanças e aproximações meramente temáticas.

Assim, ao buscar a fisiologia da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, torna-se necessário penetrar nas fisiologias dessas séries, a partir de suas formações – como ocorreu com os *Sudários*, no Capítulo 2 – até seus respectivos contextos expositivos, para verificar outros níveis de associação que elas comportam e propõem, como ocorrerá no Capítulo 4, quando a associação entre as três séries e sua natureza, objeto de investigação desta pesquisa, talvez ainda se torne mais claro por meio da leitura dos discursos que os artistas e críticos ofereceram sobre elas.

3.2 *Le Chemin de la Croix*

Para que se possa compreender a especificidade das três séries em associação, faz-se necessário discorrer sobre a constituição do *Chemin de La Croix* e das *Stations of the Cross*, como foi feito com os *Sudários / Auto-Retratos* no Capítulo 2, sem perder de vista o objeto desta investigação: a associação e sua natureza.

A ordem dos 14 passos do *Chemin* de Matisse se torna compreensível apenas pela enumeração das Estações ^{f. 1}. Isso garante a legibilidade do conjunto numa espécie de relação texto/imagem que, em elipse, referencia cada Passo como emblema. Mas a tradicional relação legenda/emblema é paradoxalmente negada pelos fatores estruturais da sequência, que acaba por se revelar como montagem de diferentes *pathos* de seu protagonista em parataxe, que se sobredeterminam e não apenas precedem a Crucificação. A opção do artista por submeter esta sequência ao *bustrophedon*²⁹, além de complexificar a obra e de portar em si um anacronismo, parece inserir uma nova ordem – formal – de perturbação da leitura, que rompe com a expectativa de uma leitura demasiadamente linear e ilustrativa da Paixão como ocorrência, quinze anos mais tarde, com a expografia de *Stations of the Cross*. *Lema Sabachtani* de Newman.



Fig. 139 A. Mantegna, *Giudizio di San Giacomo*, 1453, afresco, Cappella Ovetari na Igreja de Eremitani, Padova

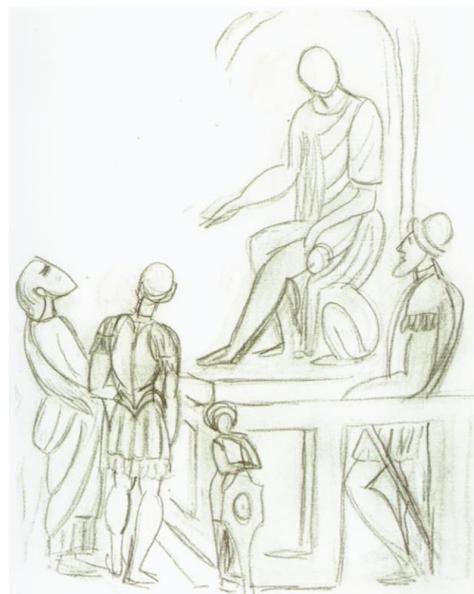


Fig. 140 H. Matisse, esboço para 1º Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est condamné à mort*, 1949, crayon s/ papel

²⁹ Modo de escrita grega arcaica na qual a sequência de cada linha era realizada na linha seguinte invertendo sua ordem como um arado que percorre o campo.

O *Giudizio di San Tiago*^{f. 139}, de Andrea Mantegna (1431-1506), pintado no final do século XV e praticamente destruído por um bombardeio em 1944, serviu como base³⁰ para a preparação da Primeira Estação, *Jésus est condamné à mort*^{f. 140}.



Fig. 141 H. Matisse, esboço para 2ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est chargé de sa croix*, 1949, crayon s/ papel

Mas Matisse se afastou gradualmente desta referência, enfatizando simultaneamente as duas naturezas de Cristo diante do poder imperial. Atrás e acima desta plataforma, à direita – fundindo a referência iconográfica do arco e do baldaquino –, figura uma proteção que se prolonga perpendicularmente acima de sua cabeça, como que para sinalizar o respaldo do governador, quase alcançando as cabeças das duas personagens em pé que se encontram à sua frente, que seriam a de Cristo e seu algoz. Na medida em que o artista, ainda de modo narrativo, coloca o governador da Judéia protegido por todo um aparato para estar diante daquele homem, ele evidencia a força interior do preso. Pilatos se encontra em perfil esquerdo, sentado mais em uma cadeira do que em trono, colocado sobre uma base, ambos contendo um X em suas laterais substituindo ornamentos que honrariam a sua tribuna. Este Passo serve para introduzir o tema, que se

³⁰ Além das referências em correspondências e diários em *La Chapelle de Vence: journal d'une création* (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993), a análise iconográfica de Marie-Thérèse Séligny e Zia Mirabdolbaghi (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 2-53), subsidiada pelas próprias declarações de Matisse, fundamentaram algumas das fontes iconográficas ora mencionadas.

torna um problema a partir da Segunda Estação, quando a projeção de Matisse no sofrimento de Cristo realmente começa.

As relações iconográficas estabelecidas por Matisse no *Chemin* revelam diferenças de registros transtextuais significativos, que apresentam, ao menos, duas implicações. Uma referente à remissão de Matisse à iconografia religiosa, que comportaria intertextos (citações de elementos de obras conhecidas) e paratextos (citações de referências à obra) e outra, a remissão do artista à sua própria obra, estendida à *Chapelle* como um todo orgânico, comportando hipertextos (citações de obras conhecidas, visuais ou não) e metatextos (citações de elementos da linguagem pictórica) (GENETTE, 1982).



Fig. 142 H. Matisse, esboço para 3ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est chargé de sa croix*, 1949, crayon e nanquim s/ papel

Para a Segunda Estação, *Jésus est chargé de sa croix*, o artista se baseou no livro de Paul Claudel (1868-1955) *Le Chemin de la Croix* (1911) que havia sido reeditado em 1946, a respeito do qual Matisse relatou extensos questionamentos (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 4), que concorreram para a assunção do patético em sua obra, a começar pela substituição da imagem inicial de um Jesus supliciado pela de um homem imponente (CLAUDEL, 1946: 147). Sua figura em pé, voltada para a direita e um pouco inclinada, estende seus braços unidos para a diagonal descendente. Da altura de seu pescoço surge a cruz como duas diagonais perpendiculares entre si que se estendem até a figura superior, o Oitavo Passo, no qual Maria é sustentada pelas mulheres que a acompanhavam. Diferentemente dos esboços anteriores^{f. 141}, o sofrimento de Cristo já é

uma nota pungente, cedendo sob o peso da cruz, e acaba por se relacionar com a dificuldade de sustentação de Maria de seu próprio corpo.

Na Terceira Estação, *Jésus tombe pour la première fois*, Matisse teria começado a "fundir a cruz e o corpo de Jesus em uma só unidade" (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 6), tornando a imagem quase ilegivelmente sintética sem as referências mais icônicas que aparecem nos esboços ^{f. 142}. A figura aparece deitada, curvada para baixo, formando uma parábola na metade inferior da altura média da primeira linha do painel.

Após a primeira queda, *Jésus rencontre sa mère*, é o Quarto Passo. Nos primeiros estudos ^{f. 143}, ela aparecia diante do Filho ajoelhado ou não, portando a cruz. Mas a solução encontrada foi a do acompanhamento processional de Maria como aceitação do destino de Jesus. Ambos aparecem como personagens inclinadas como o Cristo do Segundo Passo, reforçando o direcionamento da leitura da esquerda para a direita nesta linha do painel, de modo a Jesus aparecer à esquerda ou atrás de sua mãe, pressupostamente num plano mais avançado.



Fig. 143 H. Matisse, esboço para 4º Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus rencontre sa mère*, 1949, crayon s/ papel

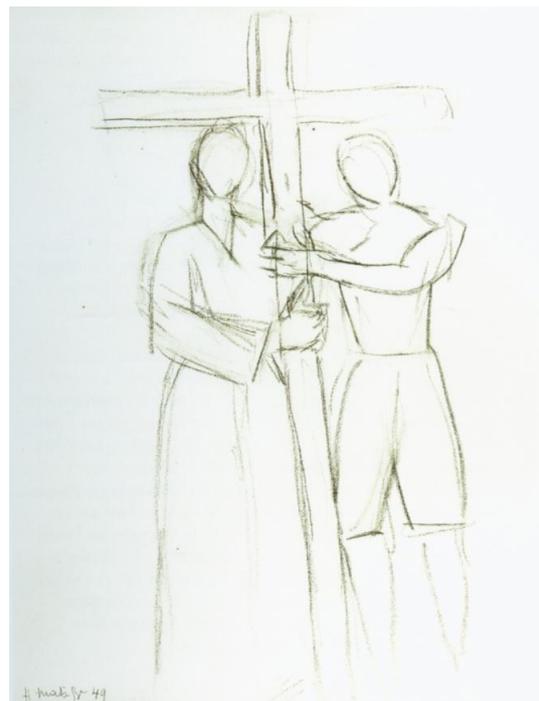


Fig. 144 H. Matisse, esboço para 5º Estação do *Chemin de la Croix*: *Simon porte la croix de Jésus*, 1949, crayon s/ papel

Subindo para a segunda linha, o sofrimento de Jesus como homem foi enfatizado no Quinto Passo, *Simon porte la croix de Jésus*, contrastando com sua postura ainda resignada da Segunda Estação. O Nazareno se apóia em Simão de Cirene, que recebera a ordem de um soldado de ajudá-lo a carregar a cruz (Mt 27, 32).

Nos primeiros esboços ^{f. 144}, no entanto, havia apenas o encontro das duas personagens e não a cumplicidade entre elas e a fragilidade de Cristo no momento em que eles carregam a grande cruz simultaneamente. A fraqueza física de Jesus parece enfatizar a sua força interior, até porque se pode perceber mais a disposição de Simão em ajudar e compartilhar esta etapa de seu martírio do que a postura de Jesus em aceitar sua ajuda, pois o peso da cruz continua incidindo sobre este.



Fig. 145 H. Matisse, esboço para 6º Estação do *Chemin de la Croix*: *Véronique essuie le visage de Jésus*, 1949, crayon s/ papel

O Sexto Passo é particularmente interessante por se tratar do problema de como figurar Verônica, justamente por concernir, como se viu no Capítulo 2, à questão da *impressão* de Cristo no sudário da crente. Portanto, uma metaquestão da arte religiosa que toca o problema da transgressão ao Segundo Mandamento e, ao mesmo tempo, da identificação do devoto ao *pathos* do sofrimento do Jesus terreno por meio da remissão à expiação do fiel (Is 53, 2-3). Na medida em que se afastava de uma iconografia tradicional ^{f. 145}, Matisse chegou a desenhar as mãos de Verônica como flores ^{f. 146}, mas acabou por decidir aludi-las ao invés de representá-las e, ressubstanciando-as, sublimou-as. Um pano retangular parece ser suspenso horizontalmente pelos vértices superiores pelos laços-mãos ^{f. 69}. Não obstante, não está visível a força que o suspende. Ao centro deste pano figura o rosto humano de Jesus de modo simplificado. Em todo interior da *Chapelle* é a única face desenhada e a imagem de Cristo é transposta sem que houvesse por parte de um ser humano a intenção de representá-la.

Jésus tombe pour la deuxième fois, a Sétima Estação, reforça o *pathos* da Via Dolorosa, aludindo à ascese espiritual por meio das *quedas* do Jesus terrestre, já incapaz de se sustentar^{f. 147}. A tentativa de superação da própria fraqueza da carne permite fortalecer o espírito, que já se encontrava pronto para perseverar em sua missão. Este tema é importante para a compreensão de que Jesus se doou em sacrifício. Ainda numa chave iconográfica, duas célebres passagens bíblicas podem ser aproximadas desta intenção, a do Horto, omitida por Matisse, na qual após perceber a sua solidão, Jesus diz “... o espírito está pronto, mas a carne é fraca” (Mt 26, 41; Mc 14, 38) e a que Matisse também ignora, mas que será a tônica nas *Stations of the Cross*, “Pai, pai, por que me abandonastes” (Mt 27, 46; Mc 15, 34), seguido pelo último brado (Mt 27, 50).



Fig. 146 H. Matisse, esboço para 6º Estação do *Chemin de la Croix*: *Véronique essuie le visage de Jésus*, 1949, crayon s/ papel

Caindo em perfil esquerdo^{f. 147}, o corpo de Jesus cria uma diagonal que se liga às Estações 4, 6 e 12, situando-se na zona intermediária das duas primeiras linhas do painel. A Décima Segunda Estação, a *Crucificação*^{f. 139, 245}, que se estende pelo eixo vertical da obra desde o Sétimo Passo até o alto, separando as Estações precedentes da Oitava, na qual uma mudança de postura de Jesus se afirmará.

Jésus rencontre les femmes de Jérusalem, começa por separar as essências humana e divina de Jesus, transpondo a dor e a fragilidade para seu vínculo terreno, Maria. Há aqui uma alteração do Passo no qual Cristo busca consolar as mulheres que seguiam o seu cortejo^{f. 148}, mas a essa cena se uniu a outra, tradicionalmente ligada à sua crucificação,

envolvendo sua mãe³¹.

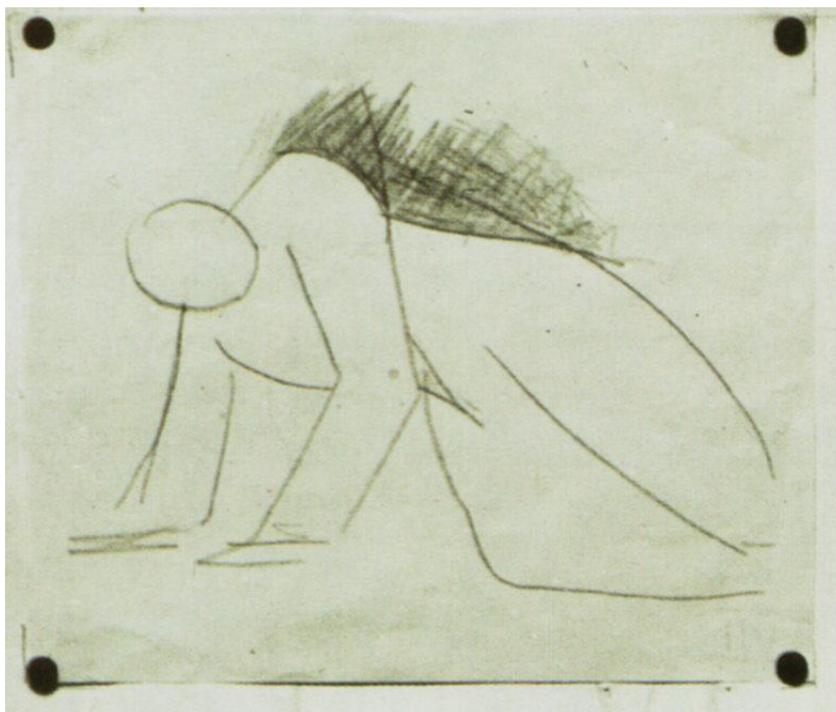


Fig. 147 H. Matisse, esboço para 7º Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus tombe pour la deuxième fois*, crayon s/ papel

Novamente, Mantegna foi a principal fonte adotada nos estudos de Matisse, que apreendeu o detalhe que teria ocorrido ao pé da cruz, e não no Caminho do Calvário, do grupo de mulheres do painel central da pedrela do retábulo do altar-mor da igreja de San Zeno de Verona ^{f. 150} pintado entre 1457 e 1459. Matisse depurou a cena das mulheres apoiando Maria em seu próprio sofrimento até chegar a duas linhas que oferecem retaguarda a ela, todas em perfil, enquanto Cristo com a cruz se tornaram duas verticais paralelas, a da direita cortada sutilmente pelo braço da cruz ^{f. 149}. De todos os grupos, este seria o mais enigmático na ausência de esboços que registraram o processo de depuração da fonte, que evidencia, também, o deslocamento de uma concepção icônica para uma concepção indicial, conforme os esboços da composição ^{f. 186, 194, 195}.

³¹ Basicamente, ela figura na Anunciação (Lc 1, 26-35), precedida por sua prima Isabel, no casamento com José (Mt 1, 18-20; Lc 1, 27), na Natividade (Mt 2, 1-6; Lc 2, 4-7) e na Adoração (Mt 2; Lc 2). Durante a infância de Cristo, ela aparece na passagem de seu Filho diante dos doutores no Templo (Lc 2), quando Cristo retorna de seu desaparecimento (Lc 2) e depois quando nota que o vinho acabou nas Bodas de Caná e pede para Ele realizar Seu primeiro milagre (Jn 2, 1-11). Finalmente ela aparece aos pés da cruz (Jn 19, 25) e no Pentecostes (At 1, 4) (FOUILLoux et. al: 1977: 160-161).

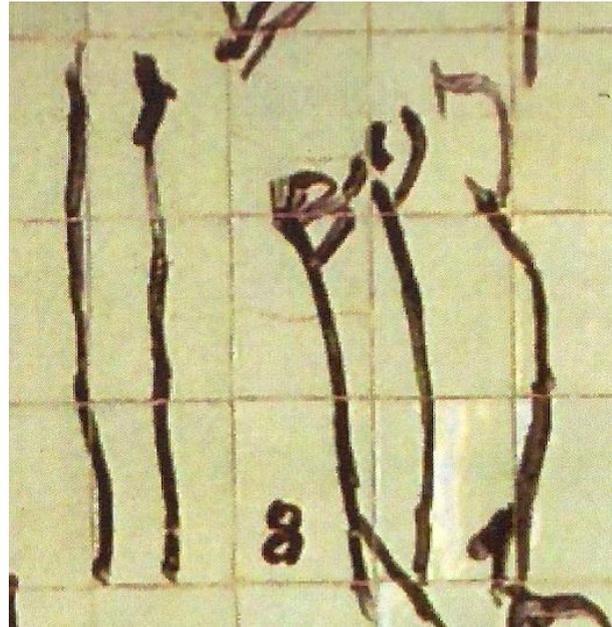


Fig. 148 H. Matisse, esboço para 8º Estação do *Chemin de la Croix: Jésus rencontre les femmes de Jérusalem*, 1949, crayon s/ papel

Fig. 149 H. Matisse, 8º Estação do *Chemin de la Croix: Jésus rencontre les femmes de Jérusalem*, Pormenor do *Chemin de la Croix*, 1951, Chapelle de Vence, faiança

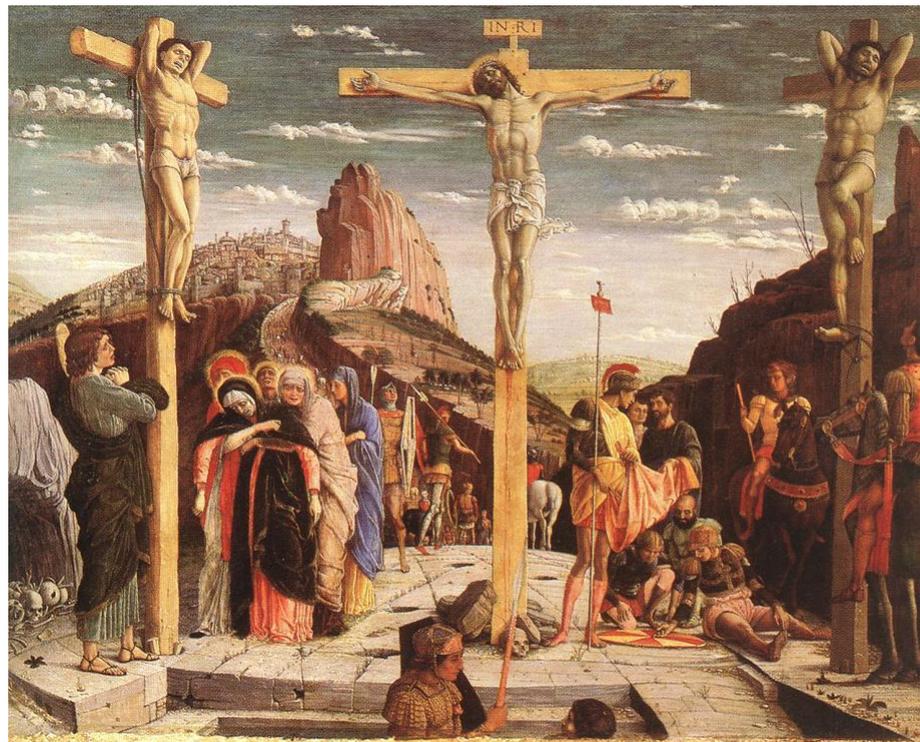


Fig. 150 A. Mantegna, *Crocifissione*, quadro central da predela do retábulo de San Zeno, 1457-59

Na Nona Estação, *Jésus tombe pour la troisième fois*, que aparece em um nível superior ao da linha mediana do painel, Jesus já aparece resignado a se levantar e persistir até o fim. Contrastando com a Segunda e principalmente com a Sétima Estação na qual, no conjunto da obra, Ele se encontraria aos pés da sua própria crucificação, Jesus aqui está

voltado para o céu e não para a terra, reforçando a idéia da *ascese* como processo de purificação (PUGLIESE, 2005: 100) por meio do sofrimento, além de seus esboços evidenciarem a dificuldade de Matisse em chegar a uma solução plástica suficientemente satisfatória ^{f. 151}. Este é literalmente um ponto de virada que dá o acesso à linha superior do *bustrophedon* e ao cumprimento das profecias. É interessante notar que Ele consegue se levantar sem qualquer apoio, mas também sem a cruz ^{f. 139}.

Em *Jésus est dépouillé de ses vêtements*, a Décima Estação, fixa Jesus com dois soldados colocados simetricamente ao Seu lado como evocação simultânea da violência que Ele sofreu e da humilhação de ter Suas vestes retiradas e divididas, o despojamento do seu orgulho humano e a dilaceração de seu corpo ^{f. 152, f. 153}. O espelhamento de seus algozes equilibra esta pequena cena, compensando a composição geral com o do Décimo Quarto Passo ^{f. 139}, o que evidencia as preocupações formais de Matisse com relação à composição e à legibilidade do painel.



Fig. 151 H. Matisse, esboço para 9ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus tombe pour la troisième fois*, 1949, crayon s/ papel

A Décima Primeira Estação, *Jésus est cloué sur la croix*, teria sido inspirada (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 22) pelo painel central do tríptico do *Retábulo da Elevação da Cruz* ^{f. 154}, pintado em 1610 por Peter Paul Rubens (1577-1640). Na versão definitiva, Matisse abandonou parte da dramaticidade do Barroco flamengo que acentuava a diagonal da cena ^{f. 155}, possivelmente para enfatizar a verticalidade do próximo Passo.

Jesus já foi representado morto na cruz na *Décima Segunda*, *Jésus meurt sur la croix*. Nenhum de Seus dois gritos ou mesmo a expiração de Seu espírito, relatadas por Mateus,

Marcos e Lucas são mencionados diretamente³². Digno de nota que é justamente a passagem em elipse se relaciona com as *Stations* de Newman, ecoado desde o título da exposição em cada uma das 14 pinturas.

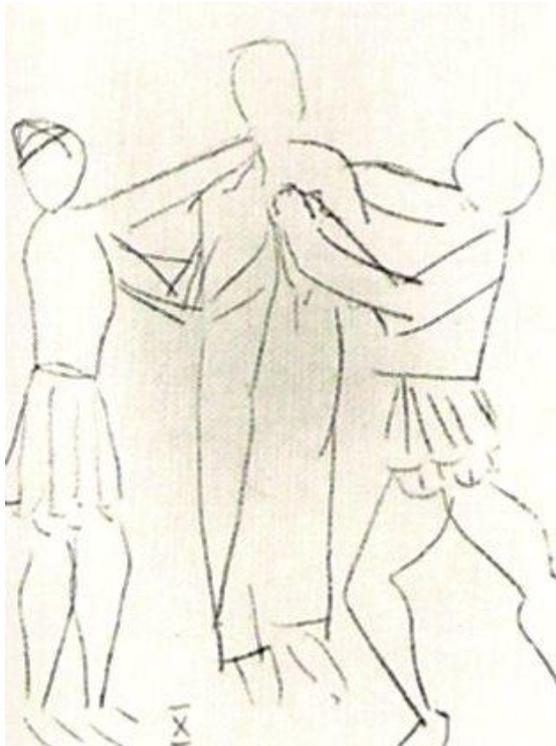


Fig. 152 H. Matisse, esboço para 10ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est dépouillé de ses vêtements*, 1949, crayon s/ papel



Fig. 153 H. Matisse, esboço para 10ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est dépouillé de ses vêtements*, 1949, nanquim s/ papel

Matisse parece ter optado pelo Evangelho de João – “«Está consumado!» E, inclinando a cabeça, entregou o espírito” (Jo 19, 30) – como fonte porque é o único que não relata o grito de desespero de Jesus, visando deixar emergir e serena majestade de Sua morte sacrificial, diferentemente da opção de Newman. Ele denota as forças e a ação do homem Jesus e não da divindade crística. Assim, a cruz como antropomorfização de Cristo em sua postura de entrega e redenção, melhor alude ao *axis mundi* do humano ao divino, em ascensão, "religando a terra ao céu":

O eixo da crucificação se prolonga na arquitetura da própria capela. Na transição simbólica, [os vitrais da] *Árvore da Vida* estão ligados à representação da cruz, como em certas pinturas de tradições evangélicas, por exemplo, *L'Albero della Vita* de Pacino di Buonaguida^{f. 156} [ativo 1303-39], (...) ou a de Taddeo Gaddi^{f. 157} [c.1300-66] em um

³² “Lá pela nona hora, Jesus deu um grande grito: “«Eli, Eli, lema sabachtani?» ...” (Mt 27, 46; Mc 15, 34); tornando a dar um grande grito, entregou o espírito”. (Mt 27, 50) “...dando um grande grito, expirou” (Mc 15, 37). “Jesus deu um grande grito: Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito. Dizendo isso, expirou.” (Lc 23, 46).

afresco executado para o convento franciscano de Santa Croce” em c.1340 (...). (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 24, trad. nossa)



Fig. 154 P. P. Rubens, *Elevação da cruz*, 1610, óleo s/ painel, painel central = 460 x 150 cm



Fig. 155 H. Matisse, esboço para 11° Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est cloué sur la croix*, nanquim s/ papel



Fig. 156 P. Buonaguida, *L'Albero della Vita*, 1310-15, 148 x 151, têmpera e ouro sobre madeira

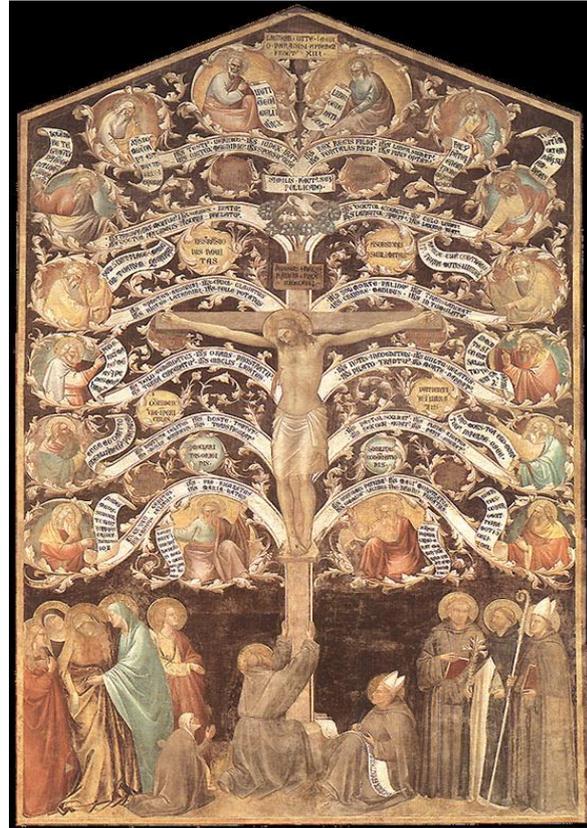


Fig. 157 T. Gaddi, *L'Albero della Vita*, c. 1340, afresco, Santa Croce, Firenze

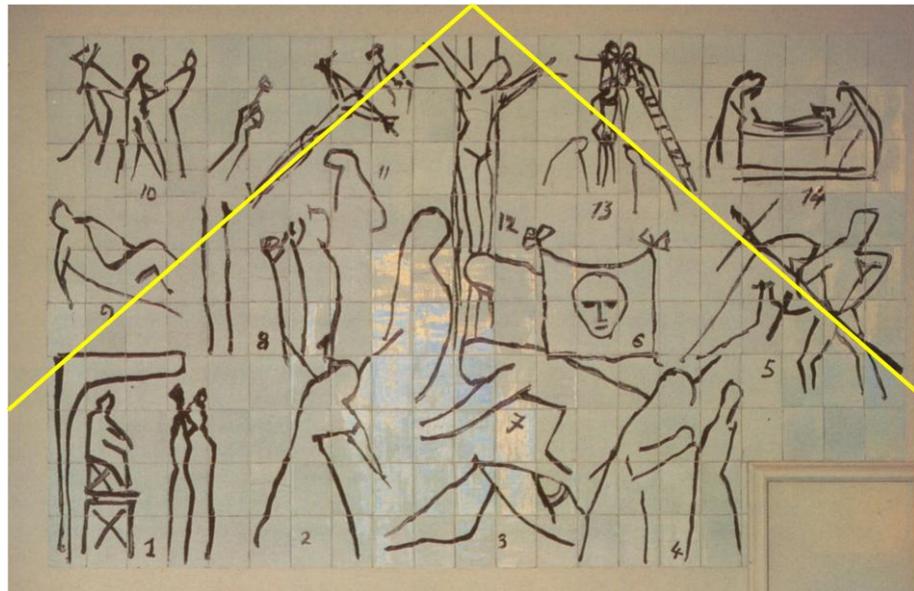


Fig. 158 Triângulo composicional do *Chemin de la Croix* de H. Matisse, 1951, Chapelle Du Rosaire, Vence

Exatamente ao centro do painel encontra-se a haste da cruz. A cabeça de Cristo está tombada e suas pernas se alongam até o centro da grande composição na qual se encontram as duas personagens veladas de Maria e João ^{f. 158}. É importante notar que o ápice da cruz – ponto de inflexão do painel e do interior da *Chapelle* – parte do próprio

corpo de Jesus tombado pela segunda vez na *Sétima Estação*, evocado como homem, finalmente, pranteando sua morte, antes ainda da crucificação. Talvez esse passo remeta à passagem do Horto na qual dificilmente Ele aparece representado com a aura na iconografia tradicional, justamente por ser identificado ao Jesus terreno e não do Cristo celeste ^{f. 159}. "Assim, o *Cristo na cruz* – tratado em negro e branco – situa-se face ao vitral de *L'Arbre de la Vie* – resplandecendo em cores –; este efeito cria uma distância simbólica entre a morte e a fertilidade, fonte da ressurreição" (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 24, trad. nossa). Possivelmente, a aparente desproporção da imensa cruz sobre o telhado azul e branco da *Chapelle* ^{f. 192} devesse cumprir similar função a partir do pequenino templo, mas de modo mais velado.

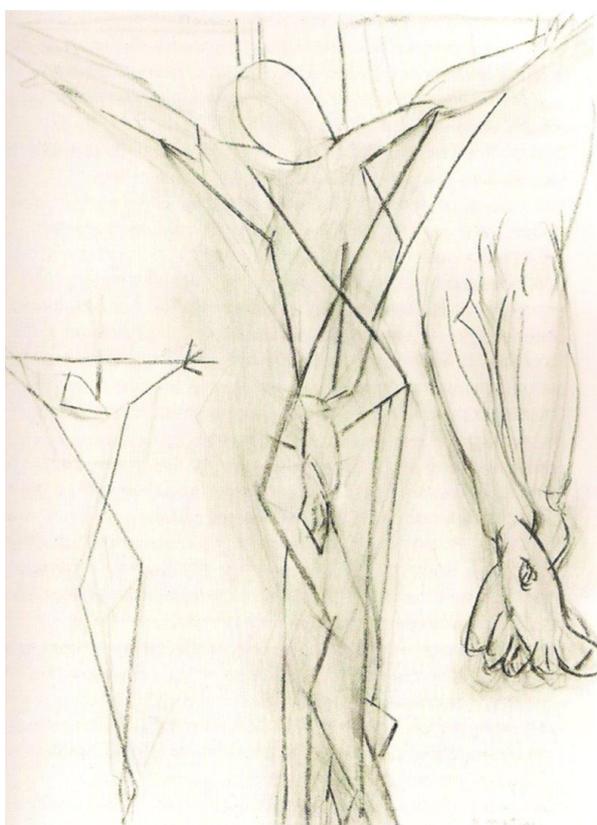


Fig. 159 H. Matisse, *Le Christ em croix*, 1949, esboço para 12° Estação do *Chemin de la Croix: Jésus meurt sur la croix*, crayon s/ papel

Jésus est déposé de la croix, le coté ouvert, o penúltimo Passo, teria tido como fonte iconográfica direta a *Descida da Cruz* ^{f. 160} do painel central do tríptico do *Retábulo da Deposição da Cruz* pintado por Rubens entre 1612 e 1614, também para a Catedral da Antuérpia, conforme a imagem tradicional relacionada a José de Arimatéia, na qual Cristo foi deposto da cruz por intermédio de um pano, "...formando um entrelaço de linhas para melhor restituir o movimento desta cena..." (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 26). Mas percebe-se nos esboços ^{f. 161} um afastamento desta referência. A composição interna da cena anterior praticamente se repete, mas em menor escala, retornando ao alinhamento

do terço superior do painel *f. 139*. Os dois vultos ao pé da cruz se afastam e se erguem ligeiramente, tornando-se praticamente simétricos. Uma escada é apoiada no topo da cruz, formando uma diagonal do lado direito. José de Arimatéia começa a retirar Jesus da cruz (Jo 19, 38).



Fig. 160 P. P. Rubens, *Deposição da cruz*, 1611-14, óleo s/ painel, painel central = 421 x 311 cm



Fig. 161 H. Matisse, esboço para 13ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est mis au tombeau*, 1948-49, crayon s/ papel

Na última estação do *Chemin, Jésus est mis au tombeau*, o artista optou por representar a colocação do corpo de Jesus em um sarcófago ^{f. 162} por duas personagens simétricas, possivelmente José de Arimatéia e Nicodemos. A cena, já isenta da dramaticidade da Paixão, torna-se uma calma transição para a *Arbre de la Vie*, tema dos vitrais que partem exatamente deste ponto da capela, coincidindo com a porta de acesso dos fiéis.

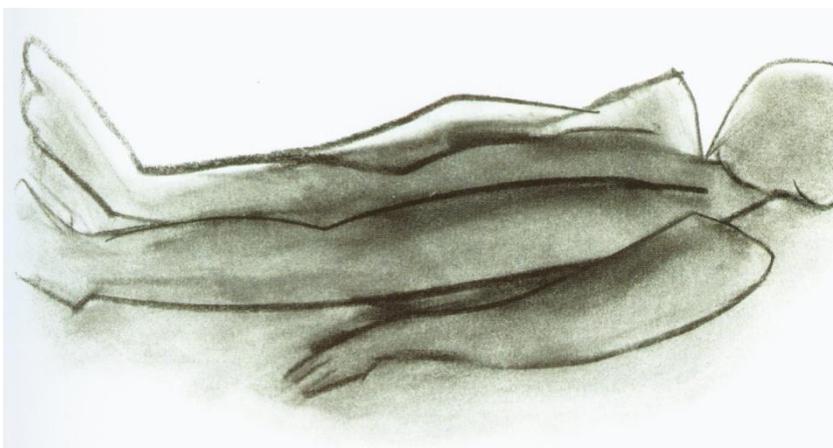


Fig. 162 H. Matisse, esboço para 14ª Estação do *Chemin de la Croix: Jésus est déposé de la croix, le côté ouvert*, 1949, crayon s/ papel

Diante da dificuldade de perceber os limites e a própria forma de algumas figuras, a legibilidade de algumas cenas só é viabilizada pelo conhecimento *a priori* da Via Crucis e de sua sequência fixada pela tradição, sendo que Matisse optou estritamente pela subida do Calvário e não pela narrativa desde a Última Ceia. Em alguns dos Passos aparecem linhas de correção das figuras, o que dificulta a visibilidade das cenas e talvez manifeste uma hesitação que Matisse optou por deixar registrada em sua obra. Daí os críticos do painel do *Chemin* terem depreciado a “falta de acabamento” da obra, o que faz lembrar o conceito de acabamento de Maurice de Merleau-Ponty (1908-61), como um vestígio da ênfase no processo artístico e não em seu resultado, na Modernidade, assim como o signo das diferentes percepções do objeto pelo artista, o que é, também, evidenciado pelos esboços.

Para além da dificuldade de situar o modo de figuração dos Passos de fonte icônica, mas com estrutura indicial, o escorço de uma leitura do *Chemin* como obra autônoma é ainda imposto pelo problema da espacialidade que envolve as cores dos vitrais e linhas dos painéis cerâmicos. Diferente do que ocorreria em uma pintura na qual o traçado das figuras e sua estrutura linear estão indissociavelmente relacionados ao modo de utilização da luz e da cor em um sistema plástico em determinado espaço pictórico, a relação entre o sistema linear e o cromático-luminoso na *Chapelle* se dá por meio de um espaço a um só tempo tridimensional, gráfico e *pictórico* (PUGLIESE, 2005: 87-88), o que se relaciona ao conceito de arquidesenho de Matisse de Bois (2009a: 4). Este sistema

comporta ainda as modificações que ocorrem com as variações ocasionadas pelo movimento diário do Sol, bem como com as mudanças mais lentas que se sucedem ao longo do ano segundo diferentes condições de luminosidade, qualidade da luz e zonas de sua projeção sobre as paredes brancas da *Chapelle*³³.

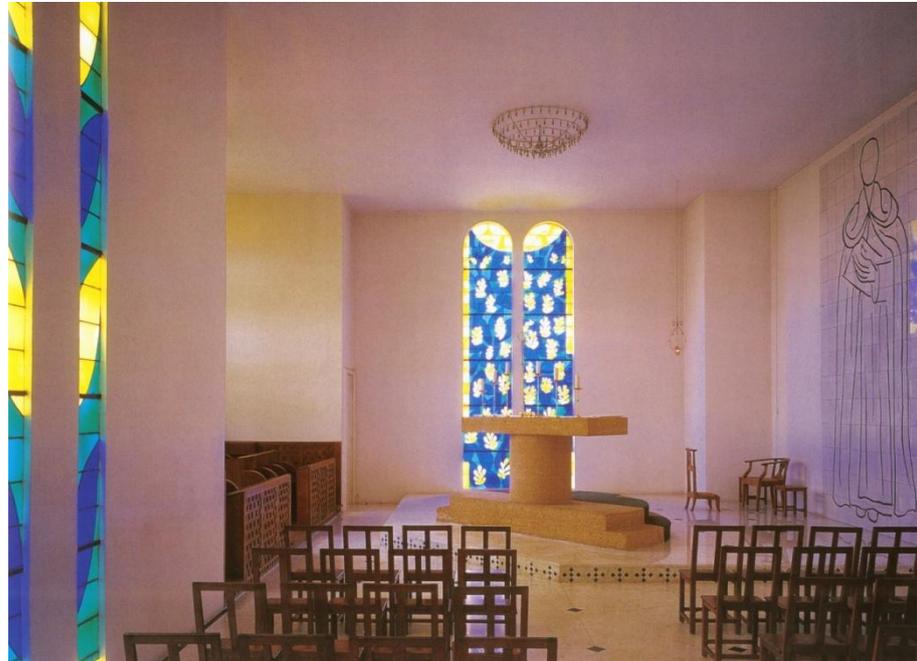


Fig. 163 H. Matisse, vista interna da *Chapelle du Rosaire* em direção ao Oeste, 1948-1951

Matisse utiliza os vitrais em uma concepção moderna, diferente da tradição medieval, embora tenha se inspirado nela, integrando os desenhos em negro sobre branco ao cromatismo das cores dos vidros e da presença de uma luminosidade magenta³⁴, que surge sobre o branco como cor-contraste do verde^{f. 163}.

Matisse ainda interferiu nas questões espaciais fosqueando apenas os vidros amarelos, deixando os verdes e azuis perfeitamente transparentes, permitindo ver o jardim através destes últimos, ao mesmo tempo em que separou o interior da capela do jardim por meio dos amarelos translúcidos. Assim a articulação imagética do conjunto da obra se tornou mais presente em cada uma de suas partes, o que pode indicar uma nova concepção de relação figura/fundo.

Signo da preocupação com essas relações é sua escolha por Auguste Perret como arquiteto em detrimento de Le Corbusier, que fatalmente acabaria por impor sua própria

³³ "A estação mais favorável [para visitar a capela] é o Inverno. A melhor hora, então, são as 11 horas da manhã. Por causa dos vitrais, cuja missão, como se sabe, é transfigurar o preto e o branco que dominam esse santuário dominicano e fazer raiar todo o prisma celeste" (MATISSE, s/d: 265).

³⁴ "Graças aos componentes do vidro azul, o sol, todo o dia, projeta através dos vitrais sobre o pavimento branco, e no inverno, até sobre os azulejos das paredes opostas, manchas de luz que vão do *mauve* ao púrpura, enquanto que o amarelo despolido oferece reflexos ocres" (MATISSE, 1996: 17, trad. nossa).

concepção arquitetônica à compreensão de espaço do pintor. Na prática, o artista monopolizou a concepção espacial da construção, embora não detivesse os conhecimentos técnicos e estruturais necessários para reger o projeto. De qualquer modo, a tomada para si da responsabilidade da espacialidade da obra por Matisse, é uma atitude que, em certa medida, pode ser relacionada à de Newman, em relação à expografia da série, em 1966 e, de modo mais brando, de Fonteles em relação às montagens dos *Sudários* em suas curadorias das exposições individuais.

Confrontada à poética de Matisse, a pesquisa sobre o *Chemin* e sua fortuna crítica permite levantar uma suspeita. O painel parece de certo modo subverter todo o sistema de um modo paradoxal. Se por um lado ele decorre de uma consistente síntese das grandes viradas do processo de criação do artista por décadas ao se conjugar aos demais elementos da *Chapelle*, ele parece negar alguns de seus princípios, introduzindo elementos exógenos àquela poética, em sua conformação. Ou ainda, pode-se supor que o *Chemin* catalisou uma última grande virada em seu processo poético, impressa em toda a *Chapelle*.

3.3 *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*

Embora o interesse desta pesquisa se refira mais à expografia e à repercussão da Exposição *The Stations of the Cross, Lema Satachtani*, faz-se necessário tecer alguns comentários a respeito de suas obras. Desde a *First Station*, Newman utilizou a tinta a óleo e três tintas sintéticas diferentes, o que lhe permitiu uma grande variação de brilhos e texturas, malgrado a limitação cromática do preto e do branco condizentes com sua premissa de economia formal. Na maior parte da série, a tinta foi utilizada diretamente sobre a tela crua, sem imprimação, tornando-se um discurso sobre a própria pintura e sobre suas diferentes temporalidades. O comportamento das tintas sobre a urdidura da tela de algodão é um capítulo especial deste processo, que comportou o surgimento de nódoas âmbar na tela, sobrecarregada de óleo em áreas *manchadas* que passaram, ao longo dos anos, a se transformar em pintura, numa relação suporte/matéria que penetra no campo da dualidade manifesta pelos *zips*³⁵ verticais que caracterizam a série. Se para Bois (2002: 29-45) os *zips* se armam numa estratégia de lateralidade, pode-se dizer que o próprio campo de forças foi complexificado pelos modos de associação entre as tintas de diferentes naturezas sobre a tela. Na primeira obra das *Stations of the Cross*, de 1958, Newman fixou uma faixa esquerda em negro, larga e rígida como um esteio no limite da tela crua, que sustentaria as primeiras quatro obras e só começou a ser questionada na 5th *Station*. Sempre com o auxílio de fitas adesivas como guia, Newman desenhou com lápis negro, à direita, os limites de um *zip* deixado cru, no negativo ^{f. 164}. Com uma pincelada expressiva e quase sempre seca, essa pintura negra surge como a presença de um esboço, de uma hesitação que mais *suja* a tela do que a cobre. No interior do *zip*, a tela deixada crua marca uma ausência de pintura por contraste com seus limites, esses sim positivos, pintura esfregada (*sfregato*). As faixas e os *zips*, à esquerda e direita do plano pictórico não podem ser compreendidos como personagens, mas sua relação é colocada não como tema, mas como *problema plástico* a ser resolvido. Nesta tela, evidencia-se a relação à banda esquerda, firme, delineada, grave, que oferece sustentação à obra com a aparente e até calculada hesitação em torno do *zip* à direita.

A série trata do pranto humano, do humano em relação a outra *força*, impalpável, talvez uma alusão à própria divindade. Mas não se pode interpretar esta dualidade como uma relação referencial de Cristo com outrem mas, como o que aqui se esboça, como lateralidade de dois agentes num campo de forças, cujo fórum é a própria pintura.

³⁵ Optou-se por não traduzir *zip*, termo utilizado pelo próprio Newman, porque a tradução por *fecho* limitaria a percepção de que ele também pode ser considerado uma potência de abertura da imagem.



Fig. 164 B. Newman, *1th Station*, 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm

É necessário afirmar também a desconfiança em relação a uma abordagem fisiognomônica dos *zips*, que correria o risco de uma literalidade apoiada nos ecos de premissas iconográficas, mesmo que Newman insistisse em alguma espécie de dualidade e, não por acaso, realizou 14 Estações, em conformidade com a tradição cristã milenar que induziria os temas de cada Passo da Paixão, mas ao mesmo tempo deixou claro que cada pintura não corresponderia a um Passo (ALLOWAY, 1966:12).

Na *Second Station* a banda esquerda recebeu mais óleo, causando uma mácula âmbar que ultrapassa seus limites negros mais precisos ^{f. 165}. A faixa da direita aparece como um duplo negativo. As manchas de tinta esfregada da primeira tela desaparecem dando lugar a uma espécie de simulacro da outra banda, só que cinza, de um cinza não-homogêneo, mas dominante, dentro do qual, a partir de precisos limites lineares em negro, surge, deslocado para a esquerda, novamente um “vazio”, a não-pintura de um *zip* vertical deixado cru.

A *Third Station* insinua-se como uma assunção da dualidade da tela como um todo na aproximação entre dois *zips* à direita, positivo e negativo, que parecem se opor à impassível banda esquerda ^{f. 166}. Os *zips* da direita parecem reencarnar a *1th Station* em um modelo em miniatura, que dialoga como uma repetição (em *mise en abîme*) na terceira tela das *Stations*.

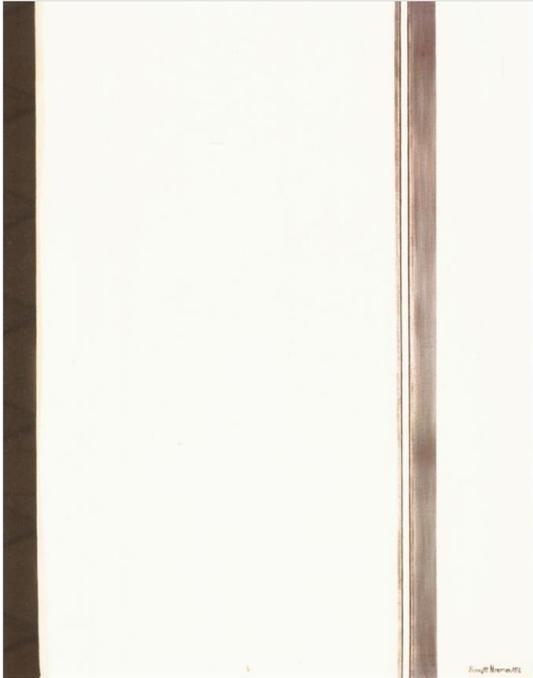


Fig. 165 B. Newman, *2nd Station*, 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm

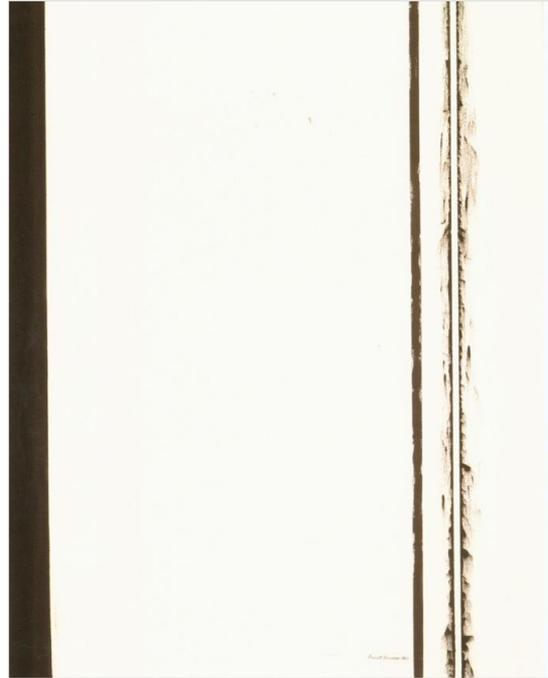


Fig. 166 B. Newman, *3th Station*, 1960, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

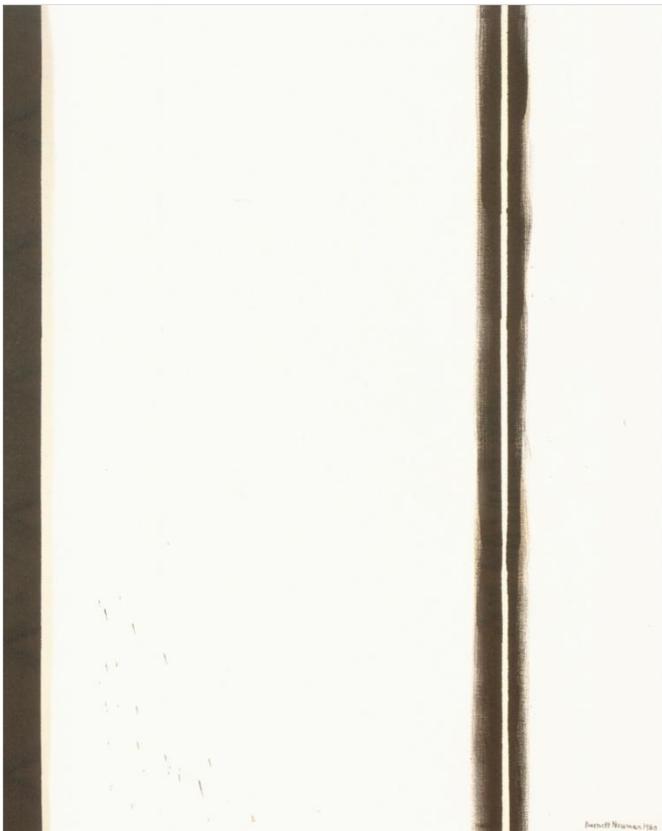


Fig. 167 B. Newman, *4th Station*, 1960, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

Na próxima pintura, a *Fourth Station* ^{f. 167}, uma mudança sutil ocorre nessa dualidade. A banda da direita agora se aproxima do negro e sua delimitação, ainda que menos regular,

garante uma largura semelhante à outra, o que parece sintetizar a relação entre *Moment* f. 134 e *Onement I* f. 135. Dentro dela surge ainda um *zip* em negativo, da cor crua da tela, mas sem hesitações, como que a assunção do negativo no interior do positivo, mas sem conflito. Pela primeira vez, o equilíbrio entre os dois lados da tela se realiza, uma vez que as bandas passam a encarnar pesos visuais equivalentes. É interessante notar que a mácula do óleo que se dissipou a partir da banda esquerda está mais uniforme, formando um duplo, mais evidente do que na penúltima tela, como se desta vez a hesitação tivesse ocorrido naquela faixa que até então se mostrara inflexível. Além disso, respingos de tinta preta marcam a zona inferior esquerda da obra, como uma espécie de abertura a novas transfigurações.

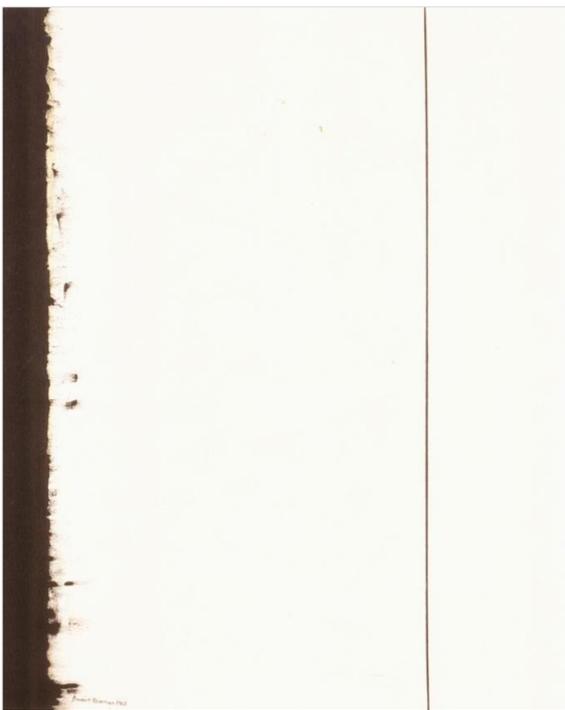


Fig. 168 B. Newman, 5th Station, 1962, óleo e emulsão de polímero pigmentada s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

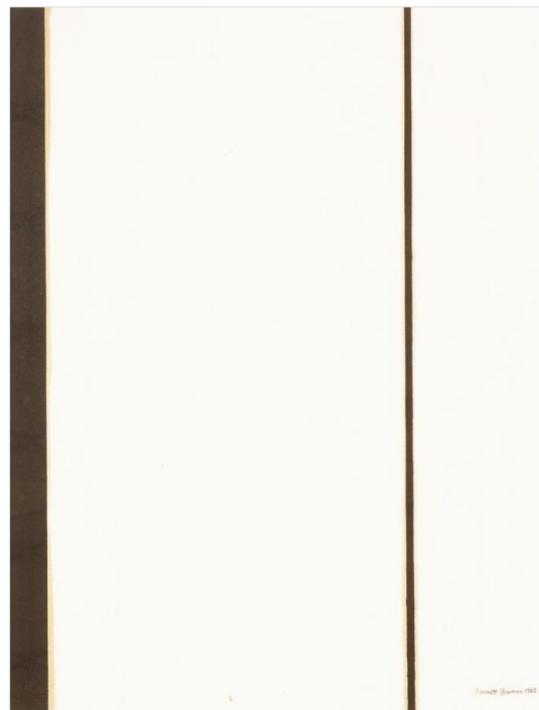


Fig. 169 B. Newman, 6th Station, 1962, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

É de grande interesse a *Fifth Station* f. 168, até porque é a primeira a ser realizada em 1962, após a definição da Via Dolorosa como tema da série. Aqui a banda que teria sido o esteio das composições anteriores, a parte até agora pouco variável, que sofre uma alteração mais significativa, pois o *sfregato* perverte a anterior imobilidade de seus limites. Ela parece se desfazer e passa a tender à porção direita da obra. Enquanto isso, a banda da direita se torna um sutilíssimo *zip* que mantém seu lugar com um esforço último de marcar presença.

O *zip* esquerdo volta a se enrijecer na *Sixth Station* f. 169, deixando transparecer a mancha oleosa irregular enquanto aquela linha negra da última estação volta a se tornar uma

banda que emana, como um duplo, a base da própria tinta negra, seu aglutinante e veículo, o óleo de linhaça. Com o exame da sequência das obras começa a esboçar a sensação de um diálogo entre a matéria da tinta e seu suporte, envolvendo a urdidura da tela, sua crueza, o *medium* da tinta, seu pigmento negro, a pincelada, tudo pode ser associado a um processo de significação do problema da imagem encarnada na obra, o *incarnat*. Some-se a isso um diálogo que parece reviver da “conversão” de Newman, a espessura do tempo da reflexão entre *Moment* e *Onement I*.

Foi nesta época que ocorreu o significativo interstício de cerca de dois anos no qual Newman interrompeu temporariamente a série em virtude, entre outros motivos, da realização das litografias de *18 Cantos* ^{f. 201, 219 a 221} (1963-1964), que guarda uma relação com o Jazz de Matisse.

Em 1964, a *Seventh Station* ^{f. 170} testemunha uma inversão radical da lateralidade da composição, tornando preeminente o peso do lado direito da obra, com uma larga faixa negra, ocupando cerca de um quarto da tela, sobre o qual apenas se esboça uma tênue linha deixada em negativo à esquerda. Ao lado esquerdo, na altura do limite da antiga banda, resta apenas um *zip* irregular em negro, aparentemente hesitante.

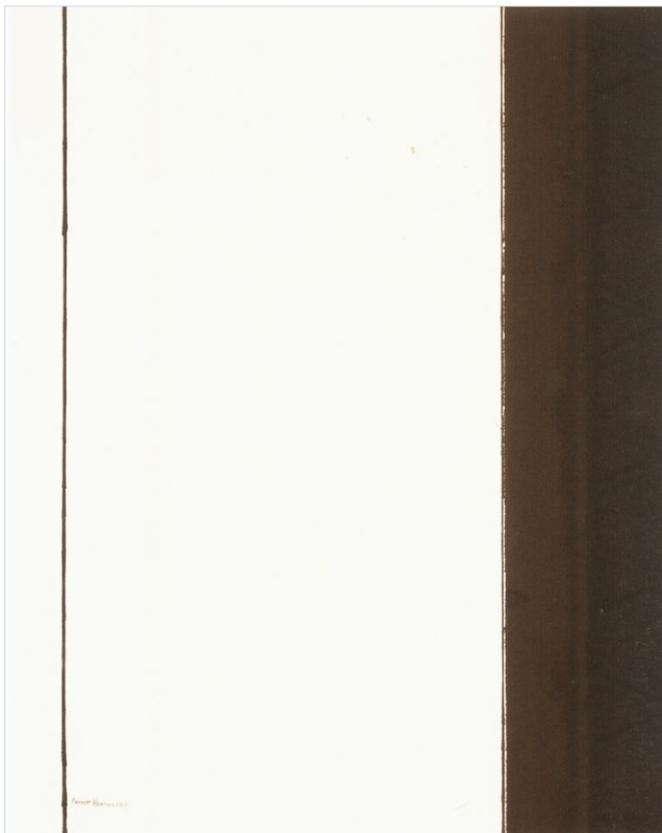


Fig. 170 B. Newman, *7th Station*, 1964, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

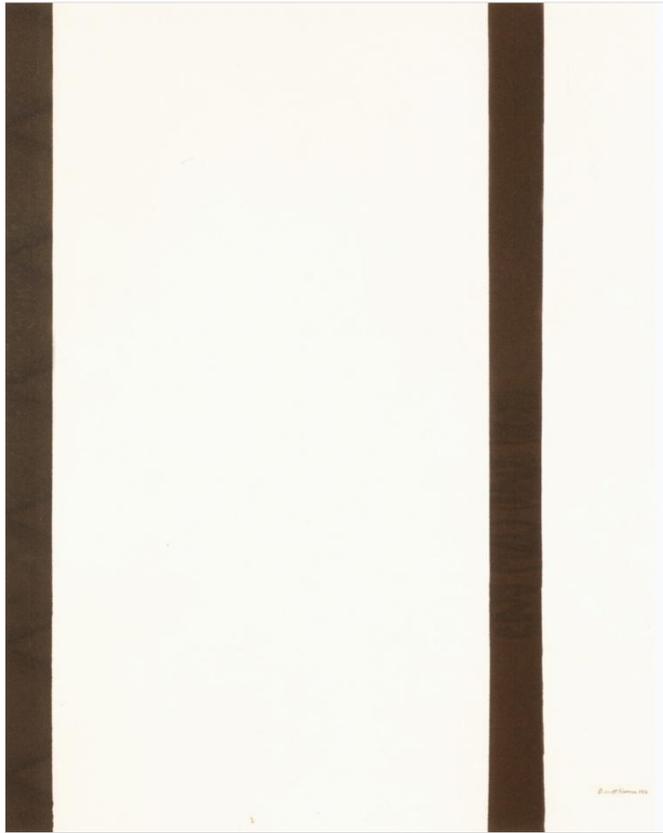


Fig. 171 B. Newman, *8th Station* 1964, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm



Fig. 172 B. Newman, *9th Station*, 1964, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

Na *Eighth Station* (1964), a relação entre as bandas, agora, aparentemente idênticas, ambas com a mesma largura assegurada pela faixa esquerda nas primeiras telas, cria um pseudo equilíbrio ^{f. 171}. Equilíbrio pela identidade das duas bandas que até então se relacionaram mediante diferentes modalidades de contraste. E *pseudo* porque, diferentemente da sensação de segurança garantida pelo apoio da extremidade esquerda da obra, a banda direita, na medida em que ganha um peso na faixa em si equivalente à outra, oferece uma sensação de isolamento, solidão, em meio ao campo plástico causado pelo suporte da tela crua, limpo.

Há uma mudança radical na *Ninth Station* ^{f. 172}, ainda neste ano. A tela crua passa a ser dominante, com a faixa esquerda, conforme ao último passo, mas pintada em branco e à direita dois *zips*, estreitos e muito próximos, também em branco. Há um sentido de sublimação da própria pintura, que se torna nitidamente monocromática. É inevitável que a tela não remeta, assim como a próxima Estação, à série branca de Kazimir Malevich (1878-1935), inaugurada com a *Composição suprematista: branco sobre branco* (1918), a qual Lyotard (1993: 23) refere como emblemática de um dos “axiomas das vanguardas pictóricas, na medida em que se consagram a aludir ao *impresentificável* através de *presentificações* visíveis”, aludindo a questão do sublime.

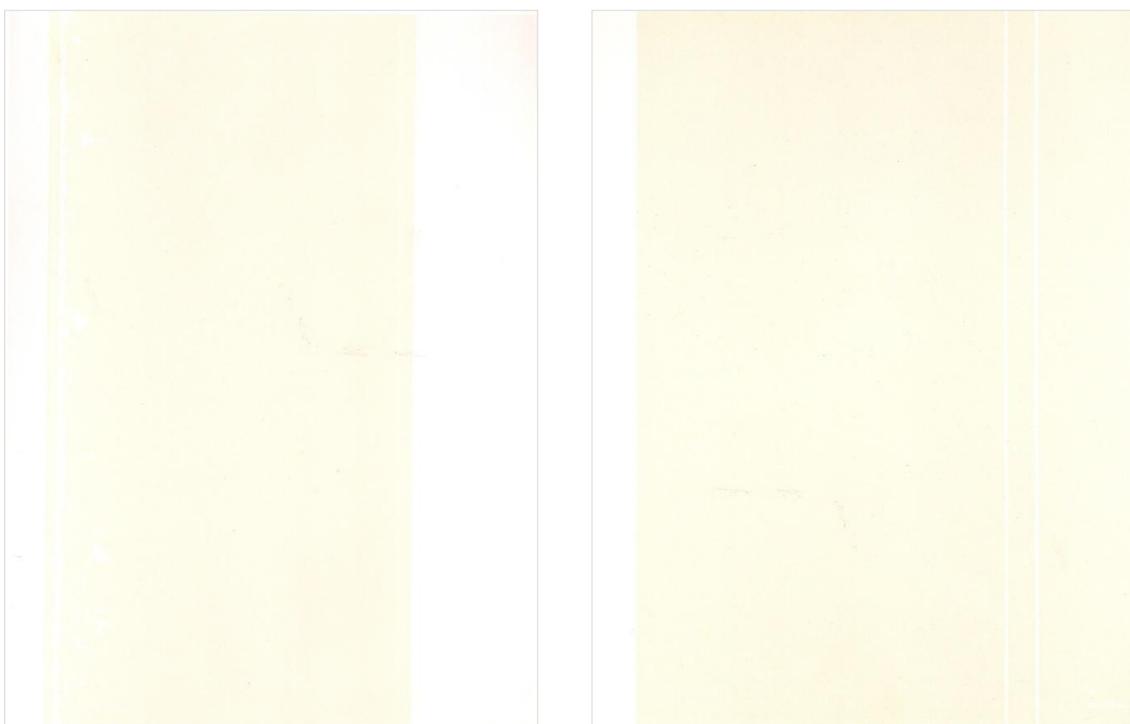


Fig. 173 B. Newman, *10th Station*, 1965, magna e emulsão de polímero s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

Fig. 174 B. Newman, *11th Station*, 1965, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

A *Tenth Station* ^{f. 173}, pintada em 1965 assim como as próximas duas, data do ano da viagem de Newman ao Brasil para a VIII Bienal Internacional de São Paulo, e marca o início da última fase das pinturas da série. O *zip* direito se engrandece e se torna

dominante. Percebe-se ainda que a tela se relacione em negativo com a *Seventh Station*.

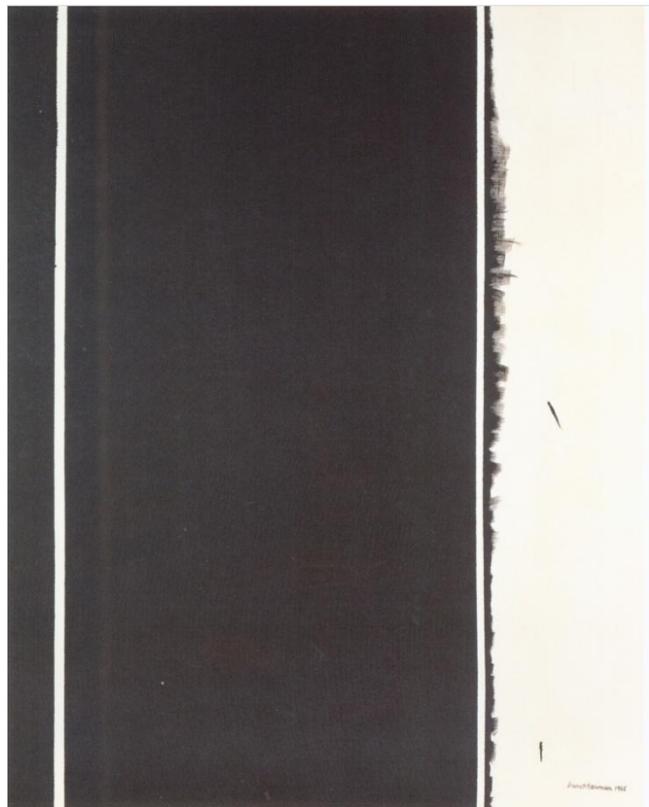


Fig. 175 B. Newman, *12th Station*, 1965, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

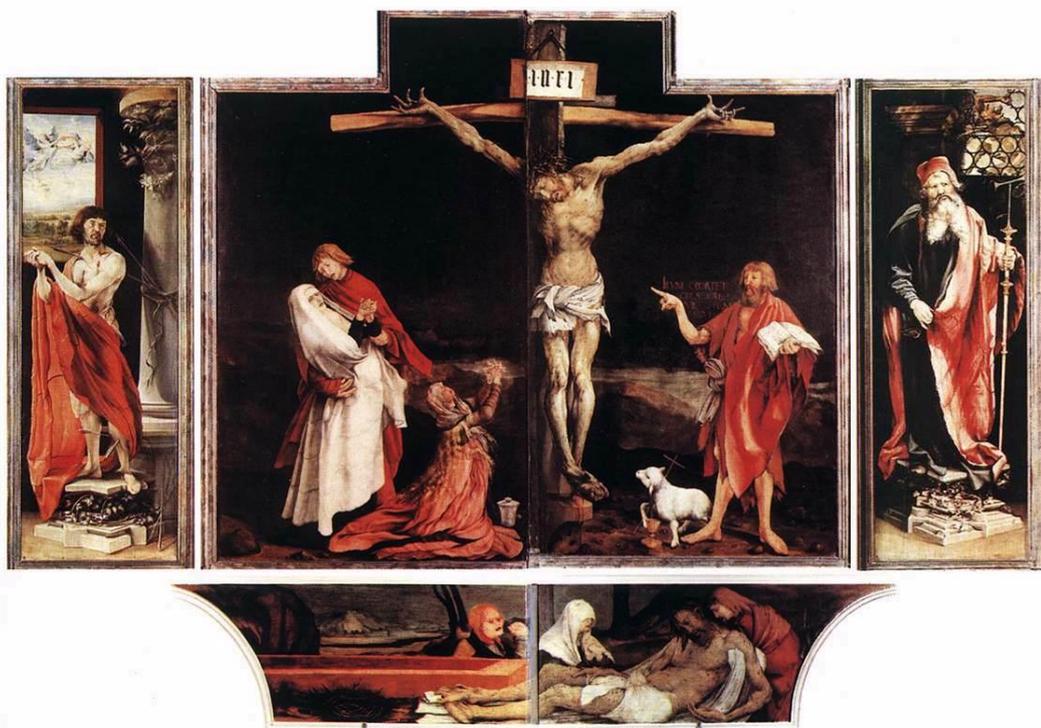


Fig. 176 M. Grünewald, *Crucificação*, c.1515, painel central da primeira abertura do *Retábulo do Altar de Isenheim*, óleo s/ madeira

Na Estação seguinte, a *Eleventh* ^{f. 174}, o contraste entre as faixas se apresenta finalmente

como um par dialético, complementar. Positivo e negativo perdem o peso de uma oposição, ainda em branco sobre a tela crua. Percebe-se quase um deslizamento do *zip* esquerdo da tela anterior, que se aproxima do *zip* direito nesta tela, formando duas linhas paralelas.

A *Twelfth Station* ^{f. 175} volta a ser predominante negra, com negativos espaços de algodão cru, que revelam o *zip* à esquerda, como num espasmo, e à direita apresenta um *zip* ainda mais estreito ao lado de uma zona negra *sfregata*, na qual tinta e tela se integram de modo perturbador. Dois rastros de tinta negra “sujam” a zona à direita deixada crua, na tela, como um vestígio do esforço pictórico. Após três telas em *branco sobre branco*, além de toda a série em que até aqui predominava a própria tela, a pintura em negro dessa tela se apresenta de modo chocante, evidenciando a materialização da encarnação da tinta.

Mas a referência que o próprio Newman apresentou, não para a obra em si, mas para o sentimento da condição humana manifesto pelo último brado foi a Crucificação do *Retábulo de Eisenheim* ^{f. 176}, pintado pelo renascentista alemão Mathias Grünewald (1470-1528), em c.1515 (GODFREY, 2002: 52).

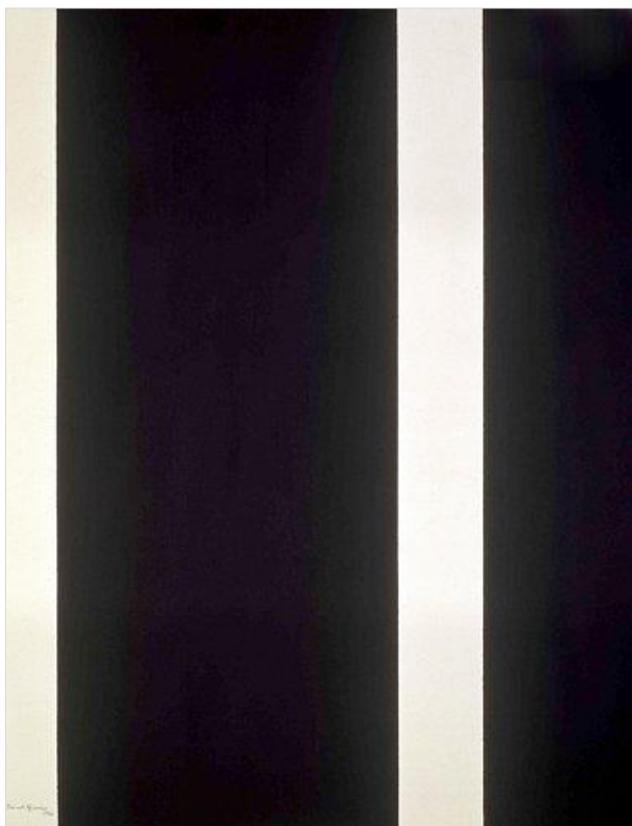


Fig. 177 B. Newman, *13th Station*, 1965-66, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

Na *Thirteenth Station* ^{f. 177}, certamente finalizada após a viagem de Newman ao Brasil, não há mais perturbações. A banda da esquerda, à maneira de *Moment*, em cru justaposto ao

negro, embaixo do qual Newman assinou, cede à força da banda à direita, mais larga. O equilíbrio se refez. Há silêncio aqui. É digno de nota que a presença da obra de Newman na VIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, não tenha provocado grande repercussão local, ainda que ele fosse o principal artista da representação norteamericana na exposição, como notou Carlos Zilio (1995: 76). No entanto, após seu retorno aos Estados Unidos, sua produção foi prolífera, tendo encerrado a tempo as últimas *Stations* para a mostra no Guggenheim³⁶.

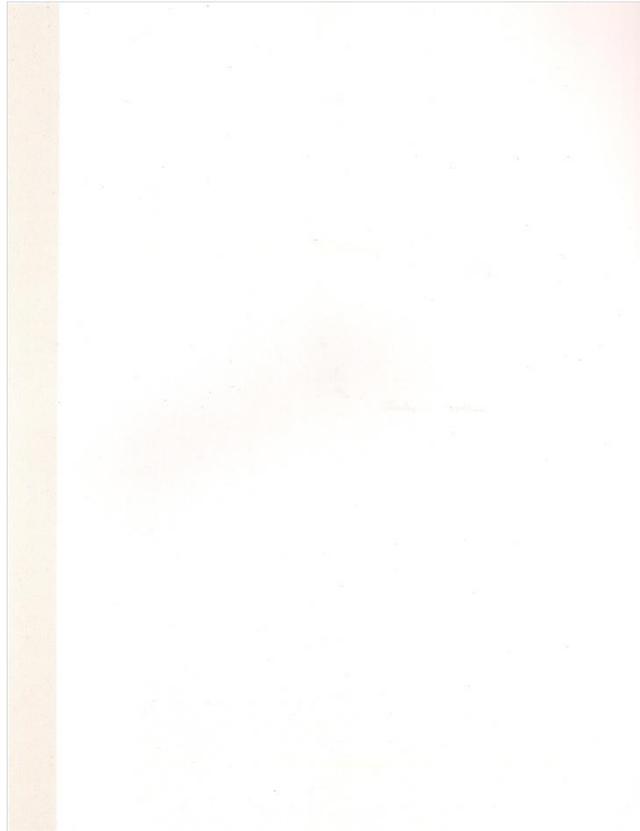


Fig. 178 B. Newman, *14th Station*, 1965-66, acrílica e Duco s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm

Na *14th Station* f. 178, pintada entre 1965 e 1966, assim como a precedente, não há mais *zips* do lado direito, mas apenas o negativo de tela crua em relação à superfície dominante pintada com tinta branca. Newman não assinou esta obra, o que, como se verá, é significativo.

O artista, finalmente, acrescentou a tela: *Be II* f. 179, maior que as outras e em formato mais próximo do quadrado, iniciada em 1961 e retomada em 1964, após a viagem à Europa na qual pode ver o *Retábulo de Isenheim*. Ela foi exposta pela primeira vez na Allan Stone Gallery, cujo proprietário a denominou como *Ressurreição*. Pela conotação

³⁶ É possível que o artista tenha conhecido a Via Sacra de Aleijadinho (1730-1814), no Santuário de Bom Jesus dos Matozinhos em Congonhas do Campo, durante a viagem a Belo Horizonte e Ouro Preto, a convite de Elizabeth Bishop (1911-79), que residia na capital mineira, mas a comprovação dessa suposição será objeto de pesquisa futura.

temática da Via Crucis, no “Décimo Quinto Passo”, a Ressurreição, Cristo, já unido ao Pai, ascende desde um sarcófago de pedra portando a bandeira com a cruz vermelha, no terceiro dia. Contudo, o título foi rejeitado por Newman (TEMKIN; PENN; HO, 2002: 229).

Toda a superfície da tela é coberta de tinta branca, com as extremidades acabadas por um *zip* proporcionalmente estreito em vermelho, com acabamento irregular à esquerda, e outro em negro, com acabamento preciso, à direita. Esta e mais doze *Stations* foram assinadas no canto direito inferior. É digno de nota que a referência que Newman fez ao impacto diante do *Retábulo de Eisenheim* de Grünewald, que se tornou o mote de outra obra importante, a *Perilous Night*^{f. 264}, que Jasper Johns realizaria em 1982 e, ao mesmo tempo a rejeição à literalidade do tema, assim como a da série.



Fig. 179 B. Newman, *Be II*, 1961-64, acrílica, óleo, emulsão polímera pigmentada e magna s/ tela, 204,5 x 183,5 cm

Diferentemente de Matisse, Newman não tinha a intenção de realizar um “programa iconográfico”, até porque rejeitava veementemente a abordagem de Panofsky, de quem chegou a criticar a perplexidade diante da abstração e a respectiva condenação: “como diz Barnett Newman com certo exagero, não devemos esperar muito de «alguém que sempre se tem mostrado insensível diante de qualquer obra de arte desde Dürer»” (NEWMAN, “Letter to the editor”, *Art News*, setembro de 1961: 6 *apud* BOIS, 2009a:

XXVI). Daí uma abordagem das *Stations* que buscasse eles iconográficos mostrar-se problemática, uma vez que remeteria à *história da tradição*, princípio controlador do método iconológico (PANOFSKY, 1982: 29).

Nesta crítica a Panofsky, Newman concordou apenas que a arte abstrata realmente não seria um objeto de investigação adequado ao seu método, ainda que por razões diferentes do que foi suscitado pelo iconólogo, o que deverá ser retomado adiante. Além disso, a relação de Newman com a *Ressurreição* de Grünewald ^{f. 180, 260} pode ser relacionada com o fato de Panofsky ter utilizado justamente esta obra para explicitar as limitações e potencialidades da cadeia interpretativa no ensaio “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst” (Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras de arte figurativa), de 1932 (PANOFSKY, 2005: 83-109), cujo método foi sistematizado e instaurado como um marco da História da Arte no Estados Unidos em 1939, na introdução do livro *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (PANOFSKY, 1979: 19-40). Além disso, o diálogo metatextual com essa obra foi intensamente redobrado na *Perilous Night*, de Johns, ressignificando, de certo modo, o impacto da Iconografia na História da Arte os diálogos entre pesquisa em arte e pesquisa sobre arte.

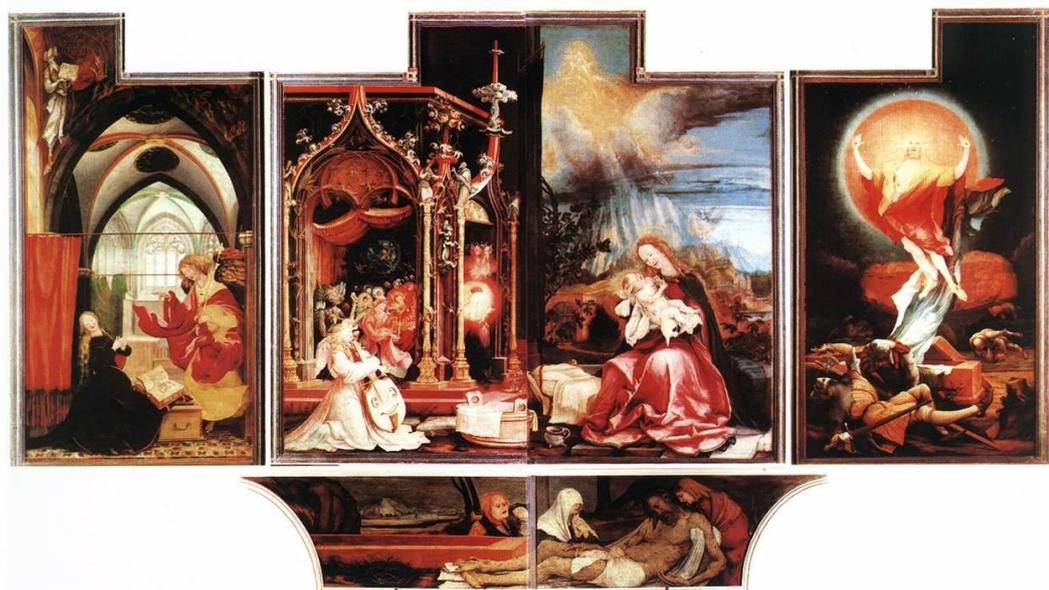


Fig. 180 M. Grünewald, *Ressurreição*, c.1515, painel direito da segunda abertura do *Retábulo do Altar de Isenheim*, óleo s/ madeira

Longe desta polêmica, a série *Sudários / Auto-Retratos* se insere em outro contexto. Sua constituição é claramente diferente do painel de Matisse e da série de Newman, além do evidente caráter conceitual de suas obras, que reverberam princípios e práticas da Arte Contemporânea, ainda que com certas especificidades. Em nenhum momento Fonteles teve o propósito de entabular um diálogo com questões da Iconografia/Iconologia, nem

como Matisse, que declarou possuir um programa iconográfico, nem com Newman, que a rejeitou veementemente.

Não obstante, é possível pressentir na análise das três séries, nos Capítulos 2 e 3, mesmo que de modo isolado, ainda que sem cotejá-las, um núcleo de problemas comuns relativos à presença do *pathos* e de temporalidades complexas que as obras envolvem, que problematizam, em seus contextos expositivos, a relação sujeito/objeto. Outra questão que se insinua é a dos discursos dos artistas sobre suas obras que, suspeita-se, indicam a possibilidade de escavar a ordem de seus discursos plásticos. O problema que se impõe numa investigação no campo da História da Arte é a da ordem de seu próprio discurso diante desta associação.

O Caminho da Cruz e o Sudário: obras e discursos

Conforme foi mencionado no Capítulo anterior, a investigação sobre a fisiologia da associação entre os *Sudários / Auto-Retratos*, de Fonteles, o *Chemin de la Croix*, de Matisse e as *Stations of the Cross*, de Newman, suscita a investigação das fisiologias dessas séries, a partir de seus respectivos contextos expositivos, para viabilizar o acesso a outros níveis de associação que elas comportam e propõem, assim como da leitura de discursos teóricos que artistas e críticos ofereceram sobre elas.

Uma preocupação constante ao longo da pesquisa sobre a associação das três séries, que evocam repertórios tão distintos, foi a de que o espraçamento das referências imagéticas, históricas, artísticas e teóricas abrisse um leque, especialmente no Capítulo 3, que inviabilizasse o aprofundamento da investigação. Diante desta inquietação, a opção metodológica adotada foi assumir que o caminho da própria investigação, em direção ao aprofundamento de seu complexo objeto, comportaria alargamentos e digressões, bem como retornos, estreitamentos em direção à compreensão da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations* e da profundidade que a investigação propunha, tendo como escopo uma reflexão teórica sobre este objeto.

Para tal, uma categoria de fonte de pesquisa se mostrou propícia para ingressar no agenciamento das obras no discurso historiográfico artístico que se ensejou: os próprios discursos dos artistas sobre as respectivas obras.

Assim, o Capítulo 4 tem como objetivo, por um lado, expor tais discursos, sempre cotejados às obras, para verificar se – e como – eles se entrecruzam, e quais as implicações deste imbricamento, por outro, impôs-se o levantamento de algumas questões sobre as possibilidades de desenvolvimento de um discurso em História da Arte sobre esta ordem de associação, que se suspeita pertencer não apenas ao plano imagético, posto que os problemas que as três séries de obras apresentam, como foi dito, um núcleo de questões comuns, que incide sobre a problematização do ato formador dessas imagens.

Quanto aos textos teóricos, não se pretende realizar aqui uma extensa revisão das fortunas críticas de cada série, que mereceriam pesquisas individualizadas, mas situar a tônica dos escritos sobre cada conjunto de obras, em seus pontos comuns e em suas

controvérsias, visando, ainda, identificar os principais elementos de convergência do teor desses discursos.

Duas dificuldades se apresentam para tal intenção: a diferença de *status* dos três artistas e o distanciamento histórico em relação à crítica a Matisse e a Newman, que inclui polêmicas que também já se tornaram históricas, o que permite certa acomodação do repertório utilizado para abordá-los, ao lado de fornecer balizas críticas assentadas na tradição, permitindo o acesso a uma densa crítica já constituída em parâmetros fiáveis. Não obstante, essa acomodação pode engessar novas abordagens críticas que, embora temerárias pela falta de respaldo na tradição historiográfica artística pode dificultar a abordagem das obras a partir de um olhar favorecido por outras condições de compreensibilidade, oferecidas pelas atuais discussões sobre os problemas da Historiografia da Arte que se intentam contemporaneamente (Cf. questão problematizada em SALZTEIN, 2009: 8-9).

Essa dificuldade ainda se desdobra na constatação da escassez de balizas sólidas para a consideração da obra de Bené Fonteles que, embora se possa dizer que seja um artista reconhecido nacionalmente que, com mais de três décadas de um trabalho consistente, não possui a repercussão internacional dos outros dois e nem uma fortuna crítica consolidada que respalde uma abordagem que, necessariamente, deve assumir o risco inerente à crítica de arte contemporânea.

Para obter certa homogeneidade na abordagem das respectivas referências a estes três artistas, optou-se, em primeiro lugar, por considerar os seus próprios discursos sobre as obras em questão, que partem, evidentemente, da intenção de oferecer cartas de princípio ao público. Para tal, a leitura de seus textos se baseou na reflexão de Fátima Morethy (2011: 2200) sobre a validade de um modelo de escrita e de pensamento que reporta à relação biográfica do artista contemporâneo com sua obra, mas naquilo que concerne à sua poética e suas escolhas intencionais, à formação de seus vocabulários próprios e não de suas biografias segundo o tradicional modelo vasariano.

Parte-se, então, dos textos que Matisse e Newman escreveram sobre, respectivamente, a *Chapelle du Rosaire* (Anexo 3) e do *Statement* sobre a mostra das *Stations* (NEWMAN, 1966: 9), assim como das respostas que ambos escreveram aos críticos de suas obras, em especial das críticas de Greenberg a Newman e a resposta do artista a ele (NEWMAN, 1990: 161-164, 202-203) e da polêmica com Erwin Panofsky (NEWMAN, 1990: 216-219), além do ensaio que Alloway (1966: 11-16) escreveu no catálogo da exposição de 1966. De modo semelhante, pretende-se considerar o *Depoimento: Sudários / Auto-Retratos* que Bené Fonteles escreveu em 2012 (FONTELES, 2012: 49-57), além dos textos do artista e de críticos, em especial de Adolfo Montejo Navas, compiladas em *Cozinheiro do Tempo* (FONTELES: 2008) e em artigos em periódicos. Faz-ne necessário mencionar as entrevistas

que foram realizadas com Fonteles, em 2007, 2008, 2010, 2012 e 2013, tendo as duas primeiras ocorrido quando da constituição do Projeto desta Pesquisa.

Um problema adicional, no último caso, é o tom que parece nortear a incipiente fortuna crítica desenvolvida sobre Fonteles que, com raras exceções, polarizam breves descrições de suas obras que negam sua relação com o *patético*, ainda que seja por omissão, e apresentações laudatórias que valorizam o papel da espiritualidade em sua vida política e em sua obra, muitas delas, no livro mencionado. Certa abertura ocorreu no recente documentário *O Cozinheiro do tempo* (2009) do diretor André Luiz Oliveira (1948), com entrevistas tanto de críticos de arte, curadores, artistas plásticos e músicos quanto a ecólogos e religiosos. Ainda assim, ela se refere mais à edição que procurou considerar os entrecruzamentos da obra do artista com suas preocupações artísticas, antropológicas, espirituais, éticas, políticas e ecológicas, do que com o teor de alguns depoimentos, que não escaparam de um registro laudatório, malgrado tenham oferecido importantes opiniões e informações para a pesquisa.

No que concerne à relação entre estes textos e os demais interessa, sobretudo, perceber quais os principais argumentos de defesa ou de crítica às três séries de obras e seus contextos expositivos, visando diagnosticar, de um lado, os termos das polêmicas levantadas às obras de Matisse e Newman, de outro, à dificuldade de abordagem crítica à obra de Fonteles.

Esses discursos acabaram por oferecer entradas no quadro conceitual relativo ao campo de reflexão sobre as séries pesquisadas, assim como revelaram problemas historiográficos artísticos pertinentes aos olhares sobre elas, nos qual reside uma preocupação desta pesquisa, que a reflexão sobre a ordem da associação entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários*.

4.1 Os contextos expositivos do *Chemin*, das *Stations* e dos *Sudários*

No contexto do projeto e da realização da *Chapelle du Rosaire*, a liberdade exigida por Matisse era a de poder agenciar as obras, principalmente os painéis e os vitrais, segundo seus próprios pressupostos que, abertos pela heurística do *collage*, pôde se lançar ao espaço. Talvez possa se cogitar a possibilidade da própria *Chapelle* ser uma espécie de *collage* na qual as partes se relacionam sob o princípio da síntese. Para tal, urge verificar essas obras que a compõem para compreender a fisiologia de uma obra tão complexa e a função do *Chemin de la Croix* no que Matisse denominou *programa iconográfico*.

O conjunto dos vitrais se diferencia pelos motivos e pela localização. Os vitrais das paredes Sul ^{f. 181}, *L'Arbre de la Vie* conservam o mesmo motivo. O terceiro conjunto de vitrais, na parede Oeste, *Jérusalem Celeste*, compõe com o *St. Dominique* a função de retábulo. O altar se situa na diagonal, a 45° da nave e do presbitério – e, portanto, de todos os painéis (de cerâmica e vidro) – de modo a catalisar a circulação das imagens no interior do edifício.

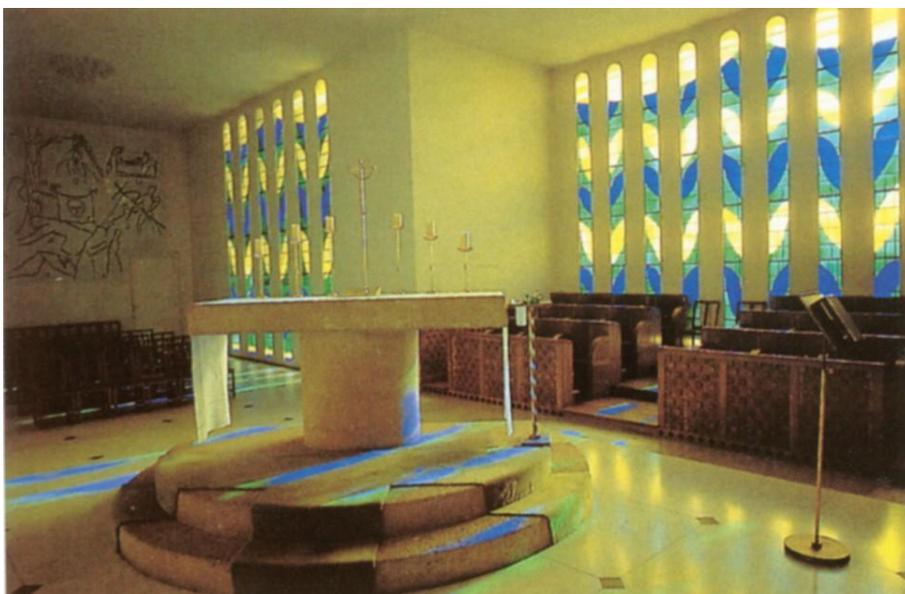


Fig. 181 H. Matisse, *L'Arbre de La Vie*, 1949-1951, *Chapelle du Rosaire*

Enquanto projetava os vitrais da *Chapelle*, o artista empreendeu uma viagem a Chartres, onde relatou ter tido a "revelação do vitral" (BILLOT, 1993: 70; 225), a descrição de um *alumbramento*, embora seu sentido em uma pequena capela luminosa difira radicalmente do grandioso ambiente das catedrais medievais, o que remete novamente ao conceito de *cloisonnisme*.

Assim como com os vitrais, que tiveram duas versões anteriores, Matisse depurou o projeto do pavimento até chegar à solução definitiva, substituindo as decorações fitomórficas pelo delicado engaste de losangos de pedras negras entre as peças maiores de mármore branco à maneira clássica. Este piso possui polimentos diferenciados de modo à elevação onde se situa o altar espelhar a *Jérusalem Celeste* e o *St. Dominique* ^{f. 182} como cor e desenho.

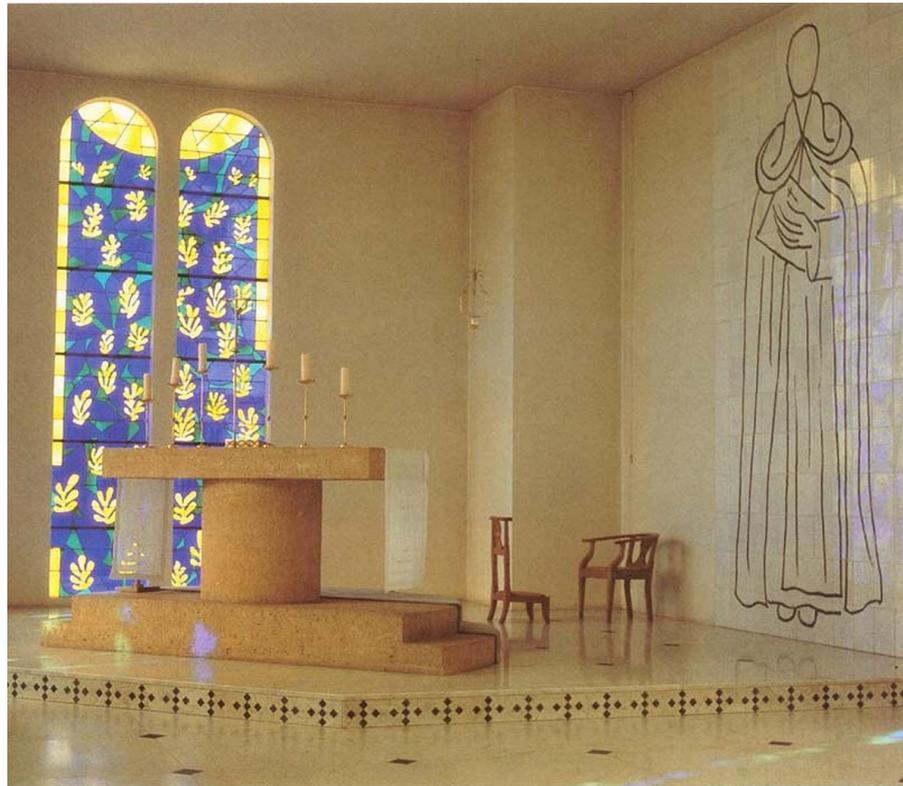


Fig. 182 H. Matisse, *Jérusalem Celeste*, *St. Dominique* e Altar, *Chapelle du Rosaire*, 1949-1951

Essas minúcias são de ordem semelhante à da diferenciação das texturas dos vidros utilizados por Matisse ^{f. 205} e sua relação com o espaço e a comunicação interior/exterior do templo, que permite transparecer o jardim através do vitral, ao mesmo tempo em que o separa dele:

O vitral é iluminado por transparência e a tela pintada diretamente. Uma superfície pintada pode dar a sensação de estar iluminada *por dentro*, o que é muito mau, pois deve oferecer aos olhos a resistência de uma superfície, sem o que é insuportável. (MATISSE, s.d.: 199)

No *St. Dominique* ^{f. 183}, na parede Norte, o preto da capa do hábito dominicano e o seu rosto tendem a desaparecer já em 1949, assim como o livro, desde os primeiros esboços, reduzido a uma lâmina de papel, o que diminui seu "peso". Este atributo, na tradição iconográfica, ainda costumava ser erguido ostentando a mensagem do Senhor na iconografia tradicional, além de uma série de atributos que foram suprimidos por Matisse (PUGLIESE, 2005: 93). O artista optou por um monge que leva a Palavra ao coração num

gesto mais próximo do conceito de devoção do que de pregação. Além do rosto, outro elemento que desaparece é a aura convencional tanto neste painel quanto no da *Vierge et l'Enfant*.

Os outros dois painéis de faiança esmaltada têm orientação horizontal, situando-se o da *Vierge et l'Enfant* ^{f. 184}, também na parede Norte. Seu motivo principal é ligeiramente deslocado para a direita. A identificação da Virgem com o Menino no colo é também possibilitada pelo conhecimento do tema, uma vez que a concepção de desenho é muito aberta, causando, entre outros fatores, a ambiguidade da situação espacial do Menino que parece simultaneamente estar no colo da Mãe e levitar com os braços abertos em cruz, provavelmente evocando seu destino. Esta figura composta ocupa cerca de um quarto da largura do painel, de modo a deixar a extensão restante para as nuvens estilizadas e, no canto superior esquerdo, equilibrando a descentralização do motivo principal, a palavra AVE figura em capitais romanas.

Após algumas controvérsias sobre a figuração, sobre suas dimensões e altura em relação ao pavimento, este painel também teve um desenvolvimento prolongado desde 1948. “O artista atribuía a "atmosfera bizantina" da *Chapelle* principalmente a essa imagem, tratada como um *ícone*, tendo-se inspirado em El Greco (1541-1614) para a figura do Menino Jesus” (PUGLIESE, 2005: 94)



Fig. 183 H. Matisse, *St. Dominique*, 1948-1951, *Chapelle du Rosaire*, faiança esmaltada

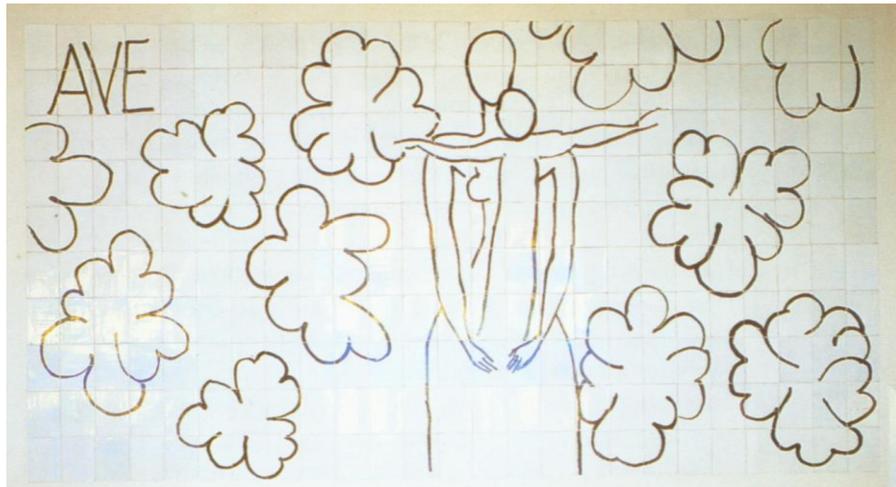


Fig. 184 H. Matisse, *La Vierge et l'Enfant*, 1948-1951, *Chapelle du Rosaire*, faiança esmaltada

O *Chemin de la Croix*^{f. 1, 185}, na parede Leste, não forma um retângulo perfeito devido ao canto inferior direito dar lugar à moldura da porta de acesso dos fiéis à capela. Os quatorze Passos foram enfileirados em três níveis, enumerados com algarismos arábicos, iniciando a Primeira Estação à esquerda da linha inferior e terminando no canto superior direito, segundo a fórmula do *bustrophedon*.



Fig. 185 H. Matisse, *Chemin de La Croix*, 1949-1951, faiança esmaltada, 355 x 635 cm

Em uma entrevista do Frei Rayssiguier com Matisse, em 9 de abril de 1949 (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 171), o artista explicou a composição do painel ^{f. 186}, animada com o esquema abaixo, cuja legenda era:

- ↗ movimento
- X estabilidade
- O especial

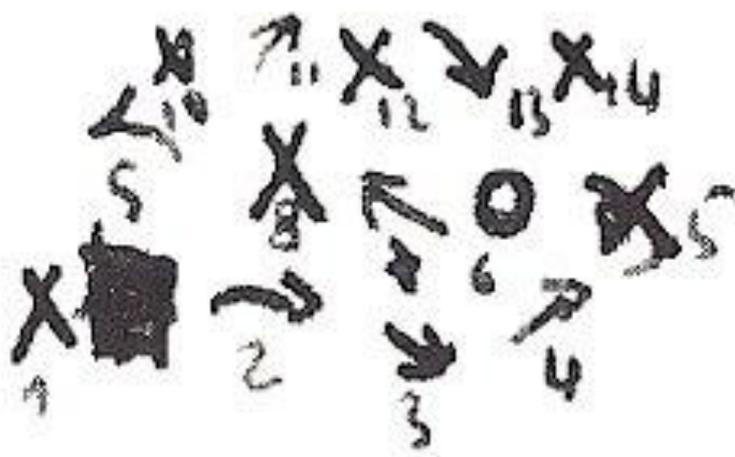


Fig. 186 H. Matisse, esquema dos movimentos da composição de *Chemin de La Croix*, 1949

Assim, ele esclarecia sobre o equilíbrio gerado pelas Estações “estáticas” (1ª, 5ª, 8ª, 10ª, 12ª e 14ª), bem como pelas direções dos movimentos das Estações 2ª, 3ª, 4ª, 7ª e, principalmente, pelos movimentos ascendente da 11ª e descendente da 13ª – que reforçam o triângulo composicional ^{f. 158}, e pela importância da passagem da 9ª para a 10ª Estações que, comentada no Capítulo anterior, quando Jesus se recompõe da terceira queda para assumir sua missão ^{f. 1}. Além disso, a também mencionada 6ª Estação, da passagem apócrifa do sudário de Verônica ^{f. 69}, recebe uma acentuação “especial”, nem tanto em termos formais, como as demais indicações, mas por seu vínculo com a questão do *incarnat* da imagem, *topos* comum a Matisse, Newman e Fonteles.

Começando pela *Arbre de la Vie* e encerrando no *Chemin de La Croix*, as cinco grandes obras – dos 3 painéis e os dois vitrais – nucleiam o diálogo plástico entre a linha e a cor de Matisse no templo, aqui tomado como espaço expositivo, mas são entrecruzados por elementos que podem ser compreendidos como *periféricos*, responsáveis por complexificar este *programa iconográfico*. Contudo, a responsabilidade pela urdidura das cinco grandes obras da *Chapelle* recai, justamente, sobre eles, função análoga ao elemento ornamental da arte islâmica que rege a organicidade dos têxteis que Matisse estudou por tantos anos.

Junto aos dois grandes painéis horizontais nota-se a porta de ferro fundido ^{f. 187} no canto da parede Norte contígua à Leste, que dá acesso ao confessionário. Pintada de branco,

ela exibe motivos ornamentais rendilhados em oito retângulos. Pode-se atribuir estes elementos justamente à remissão à utilização de motivos ornamentais islâmicos na trajetória do artista, normalmente provenientes de têxteis, em especial, marroquinos ^{f. 188} (PUGLIESE, 2005: 94).

No interior do confessionário, voltada para o crente, ainda há uma *Crucificação* ^{f. 189} que se relaciona com uma imagem de mesmo tema situada na sacristia ^{f. 190}. Ambas realizadas em negro sobre azulejos brancos, apresentam a peculiaridade de serem praticamente negativo e positivo da mesma imagem. Pode-se deduzir que o artista teria aludido à reflexão sobre a dupla natureza de Cristo que o monge, como homem e como representante de Deus, não deve olvidar em seu sacerdócio, o que reporta à questão da identificação.

Após o culto, ao deixar a capela, o fiel deveria retornar à escada de acesso, podendo notar a existência de um último vitral ^{f. 191} predominantemente branco, no vestíbulo de entrada do edifício. O próprio artista relatou sua intenção: aludir ao o peixe como "o pescador preso nos filetes da tentação enquanto que no alto brilha a estrela da Salvação", em azul (MATISSE, 1996: 59). Esta seria uma lembrança ao crente de que deveria levar consigo os ensinamentos cristãos para a vida.

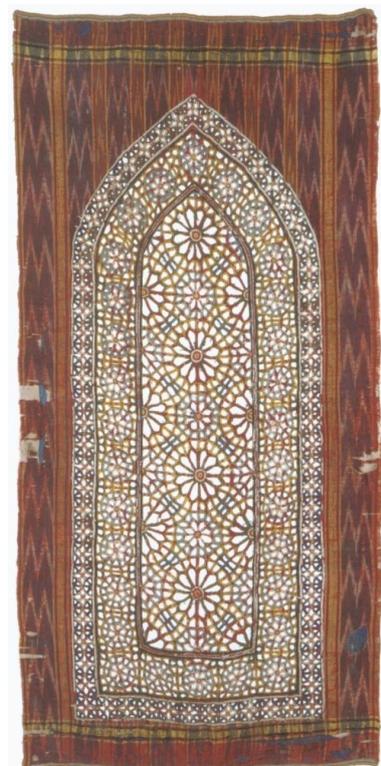


Fig. 187 H. Matisse, *porta do confessionário*, 1951, *Chapelle du Rosaire*

Fig. 188 *Haitienne*, tecido da África do Sul, séc. XIX ou início do séc. XX, coleção de H. Matisse



Fig. 189 H. Matisse, *Crucifixion*, 1951, Confessionário da *Chapelle du Rosaire*, faiança esmaltada

Fig. 190 H. Matisse, *Crucifixion*, 1951, Sacristia da *Chapelle du Rosaire*, faiança esmaltada



Fig. 191 H. Matisse, *Vitral da escada*, 1951, *Chapelle du Rosaire*, vitral

Ainda no interior da *Chapelle* existem duas pias de água benta inspiradas em anêmonas, associadas ao imaginário polinésio que o artista desenvolvera a partir de sua viagem ao

Taiti, em 1930 e que, assim como a porta do confessionário, os instrumentos litúrgicos e os paramentos para os oficiantes parecem mais coerentes ao vocabulário do artista do que às obras dominantes da iconografia do conjunto – para usar o termo de Matisse –, num jogo intertextual.

No exterior do templo, sobressaem mais duas obras de desenho sobre faiança. No pequeno pórtico de entrada, um pequeno painel retangular que sintetiza os painéis do *St. Dominique* e o da *Vierge et l'Enfant*, sempre sem as faces detalhadas. Tudo isso arrematado por um telhado azul e branco em que nuvens estilizadas geometricamente zigzague que assistem à elevação de uma imensa cruz ^{f. 192}.

A *Chapelle du Rosaire* foi projetada e discutida em cada pormenor, visando a produzir determinados efeitos no visitante: a previsão de *sintomas*, como atesta a compilação da correspondência entre Matisse e Rayssiguier, além dos relatos das reuniões com Couture e Perret (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993). Há certamente uma unidade de concepção, mas não se pode dizer que ela se refira unicamente à Modernidade do Pós-Guerra. Os depoimentos de Matisse evidenciam sua consciência de trabalhar com diferentes modelos de tempo, o que está manifesto no trato do altar (PUGLIESE, 2005: 233).



Fig. 192 H. Matisse, visão externa da *Chapelle du Rosaire*, a partir da rua de acesso

O lugar de convergência do sagrado do templo, atribuição simbólica do centro litúrgico, está presente no altar ^{f. 193} projetado por Matisse desde sua relação espacial com o presbitério e a nave, unindo-os em um mesmo corpo dentro da capela, o Corpo de Cristo,

o Corpo Eucarístico, que é o próprio altar. A matéria escolhida para este corpo é a *Pierre de Rogne*, pedra calcária recorrente nas igrejas românicas provençais, como um arquitrave evidente também no despojamento da peça. Seu corpo é unificado pela coluna cilíndrica que economicamente “resolve seu equilíbrio físico enquanto oferece uma sensação de fortaleza pétrea que contrasta com a limpeza de sua silhueta”, além de inscrever o sacrário que guarda o ostensório – novamente o Corpo de Cristo – e a taça com o vinho – Seu Sangue. A escolha desta pedra foi realizada por sua textura e cor mimetizarem o pão (MATISSE, 1996: 31), transubstanciando o altar no próprio pão eucarístico, evocando o sacramento central da Igreja (PUGLIESE, 2005: 235), o que pode ser aproximado de *A Santa Ceia Brasileira*, de Fonteles ^{f. 97}, portadora de um jogo anacrônico de matérias, objetos e obras de arte, culminando no *altum*, numa espécie de centro litúrgico, o que é coerente ao som, em *off*, da Missa dos Quilombos.



Fig. 193 H. Matisse, Altar, 1951, *Chapelle du Rosaire*

De modo análogo, concorrem para a evidência de que a síntese de Matisse comporta anacronismos: a lâmpada do Santíssimo Sacramento sustentada por arabescos desenhados no ar, que remete ao óleo do Santo Sepulcro, em Jerusalém; as referências bizantinas ao painel da *Vierge et l'Enfant* tanto pela bidimensionalidade quanto pelo alongamento remetem a El Greco, que no século XVI já reverberava ecos bizantinos em outra lógica de figuração, em pleno Maneirismo; o *AVE* desta obra alude à Antiguidade Cristã; o *bustrophedon* da ordem dos passos do *Chemin* ecoam a Antiguidade arcaica grega; os vitrais que reportam tanto ao Gótico quanto ao *cloisonnisme* novecentista, ao *cloisonné* merovíngio e à gravura japonesa do século XVIII; a remissão aos tecidos marroquinos presentes na porta do confessionário e o altar que reporta ao Românico (PUGLIESE, 2005: 235).

Trata-se de citações anacrônicas à Modernidade, utilizando-se de estratégias modernas para realizá-las segundo a escolha consciente do artista. Mais que intertextos, o artista experimentou diálogos que colocam vários tempos da Cristandade a conviverem sincronicamente na Capela do Rosário. (PUGLIESE, 2005: 37)

Não obstante, o painel do *Chemin de la Croix* ainda parece ter sido o único a ser animado por outra lógica, outro modo de agenciamento das imagens, ou ainda, outras exigências poéticas. Por motivos diferentes dos vitrais, ele se tornou uma fonte de preocupação desde o início dos trabalhos. Os primeiros esboços seguiam uma ordenação mais convencional, que foi paulatinamente modificada até ser substituída por uma estrutura *sinalética* em 1950. Esta Via Dolorosa só se torna legível devido à indicação numérica, de modo a cada cena ceder lugar a uma referência icônica de cada Estação, transformada em um índice da respectiva passagem (PUGLIESE, 2005: 95).

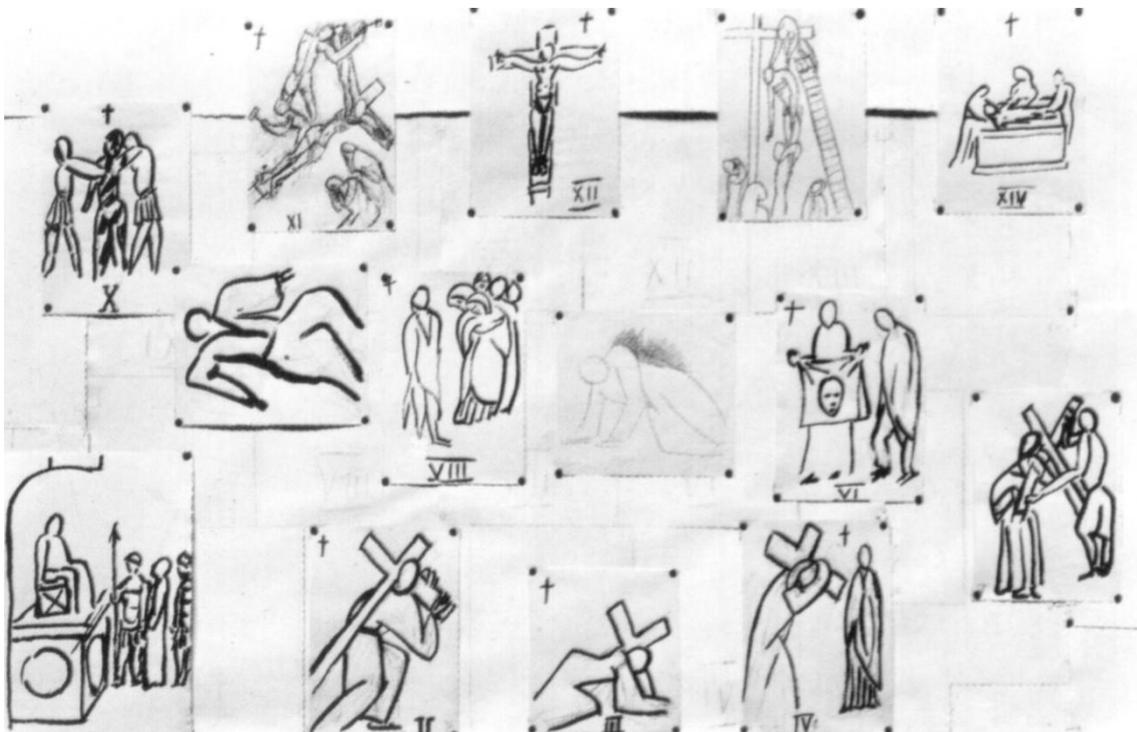


Fig. 194 H. Matisse, esboço do *Chemin de la Croix*, *Chapelle du Rosaire*, 1949

Some-se a isso, que o *Chemin* não se inicia na passagem do Cenáculo, origem do rito eucarístico, que tradicionalmente é situada como o prelúdio da Paixão, nem na passagem do *Horto*. A *Prisão*, o *Beijo de Judas* e todo o julgamento religioso do processo ao qual Cristo foi submetido, que constam em figurações tradicionais que precederiam a Via Crucis (RÉAU, 1957: 427-447) não estão presentes. A escolha de Matisse foi pelos *passos* que concernem estritamente

ao sofrimento de Cristo a partir do encerramento do julgamento político, cuja única referência é a cena de Cristo diante de Pilatos, remetendo o conjunto à subida ao Calvário, o próprio *caminho da cruz*, e

à Sua *Crucificação* – salientada pela figura superior central –, a *Deposição* e a preparação do corpo para a inumação. O único rosto que se apresenta – em toda a capela – é também um índice, o pano de Verônica, que aparece simplesmente suspenso. (PUGLIESE, 2005: 95)

Já nos esboços de 1949, é possível perceber uma mudança substancial entre cenas destacadas, desenhadas individualmente, que foram fixadas sobre um suporte. Há um célebre registro fotográfico que mostra uma cadeira diante deste esboço, que tinha a função de maquete, onde o artista sentava por horas para meditar sobre o desenvolvimento de obra ^{f. 194, 195}. Não se tratava de realizar meramente uma simplificação de cada Estação da Paixão, mas da transformação da própria natureza das figuras, que não deveriam mais *representar* os Passos, mas encarnar o sofrimento de Jesus. O próprio Matisse esclareceu sobre esse processo, em um artigo publicado no periódico *Illustration*, no Natal de 1951, *A Capela de Vence, conclusão de uma vida*, o que coloca em jogo seu discurso sobre a obra e a obra em si, em que procurava dissipar as surpresas causadas justamente pelo painel do *Chemin*, desde a consagração do templo, em junho deste ano (MATISSE, s.d.: 257-259; Vide Anexo 3).



Fig. 195 H. Matisse, esboço do *Chemin de la Croix*, *Chapelle du Rosaire*, 1949

É interessante perceber como Matisse montou um *setting* para poder visualizar a *construção* da Via Dolorosa, e rearranjar as imagens ^{f. 196}. O referido registro fotográfico é um indício de que se pode-se falar em impregnação passiva do modelo, pode-se analogamente falar em impregnação passiva da própria composição, diante da qual,

Matisse passava horas a uma distância e em uma escala que lhes permitia, provavelmente, mergulhar na obra³⁷.

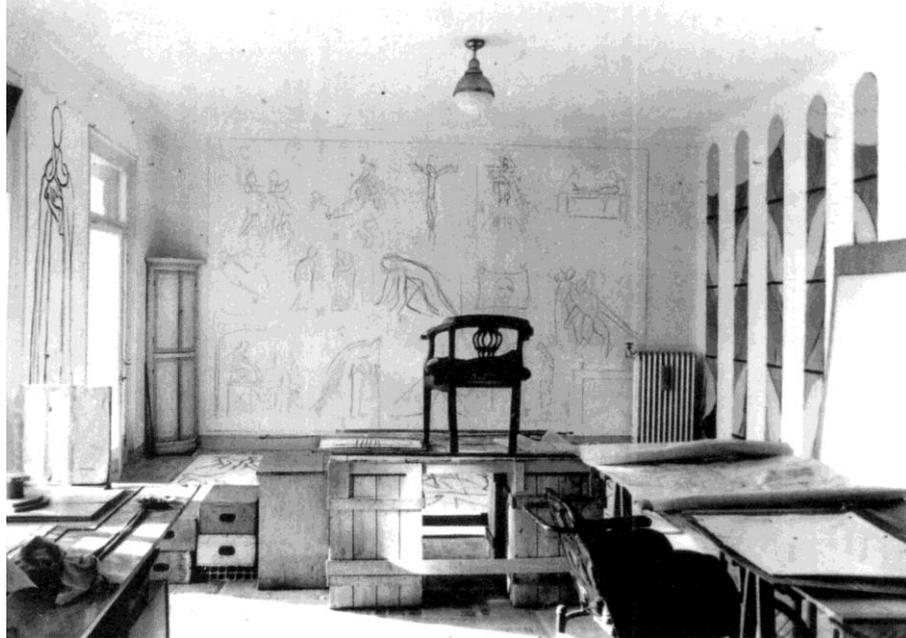


Fig. 196 Fotografia com a cadeira de Matisse diante de um esboço do *Chemin de la Croix*, 1949

Diferentemente do que faria Newman alguns anos mais tarde, Matisse tratou a Via Dolorosa de “modo alusivo”, ou seja, referindo-se efetivamente dos passos da subida ao Calvário. Interessava-lhe não o aspecto narrativo-descritivo da Via Crucis, mas o Caminho da Cruz como alusão ao percurso do humano, ao seu próprio percurso, consciente de sua condição precária no mundo, da condição humana. Esta exigência não é um posicionamento biográfico no sentido de sua história pessoal, mas de uma identificação com o “ator” desta tragédia no sentido de uma projeção patética. Isto é acentuado com a afirmação de que, se tratava-se de uma representação, ela era “voluntariamente *sinalética*”, o que coloca a *mimesis* em outro registro que não seria o icônico e tampouco o simbólico (no sentido da Semiótica), mas o indicial. Ora, esta asserção retoma o expediente sintético do *collage* cubista que foi transformado por Matisse nos anos 1910 e não deixa de estar presente nas viradas sucessivas de sua poética, o que se torna ainda mais explícito com o comentário do artista: “É como um painel, um total de sinais” (MATISSE, s.d.: 169).

Contudo, por mais abstrato que seja o agenciamento das imagens de Matisse, não se pode dizer que ele ultrapassou a esfera do mimético, como ocorreu com Newman. Mas há outra diferença fundamental na identificação patética de Matisse e Newman em

³⁷ Bois (1999: 25) opõe as relações com o modelo em Pablo Picasso e Matisse, sendo a primeira marcada pela interpretação e a segunda pela identificação, ocorrendo esta por meio de um “processo de lenta impregnação”.

relação à tomada do tema da Via Dolorosa, e que estará presente nos *Sudários de Fonteles* a questão da *repetição*.

A exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani* foi montada no primeiro andar da rampa espiralada e na Galeria Alta do Guggenheim ^{f. 197}, na qual foram colocados quatro quadros. As obras exibidas nesta galeria eram visíveis de dentro, parcialmente de fora, através da construção da rotunda e, ainda, de cima através de uma janela arqueada ao longo da segunda rampa, como veduta. As paredes da Galeria Alta são estreitas e curvas e em cada uma se encontram cantos arredondados. Primeiramente, Alloway montara a exposição completa nesta galeria, mas Newman rejeitou essa opção, veementemente (ALLOWAY "Nots on Barnett Newman", In: *Art International*. V. 13, nº 6, 1969: 36 *apud* TEMKIN, 2002: 60).

As Estações foram, então, separadas e distribuídas ao longo dos nichos da Rampa 1, em painéis à esquerda da entrada da Galeria Alta, nesta galeria e num painel à direita, no topo do andar térreo da Rotunda na rampa ascendente do museu ^{f. 198}, regida pela praxe de montagem do Guggenheim, direcionada pela própria arquitetura.

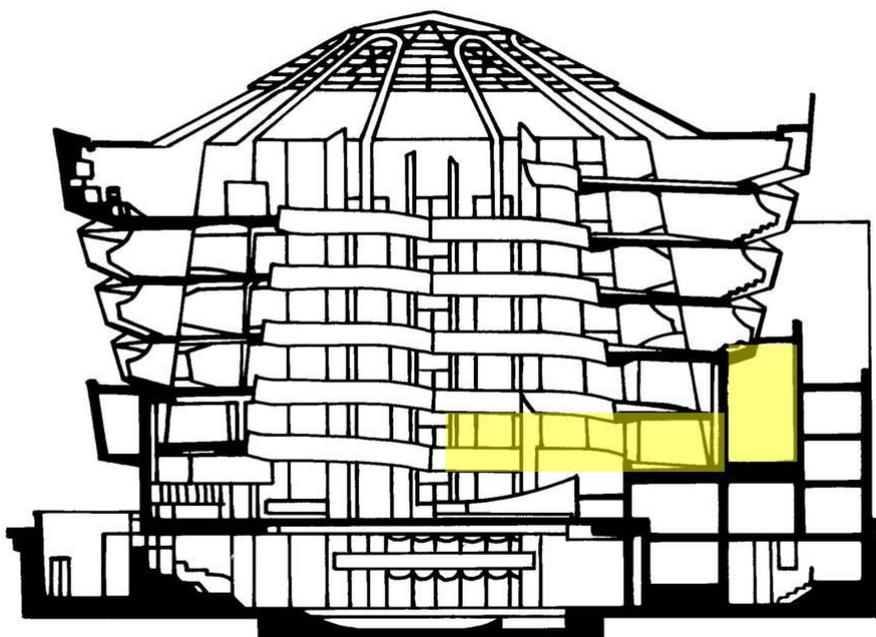


Fig. 197 Corte do Solomon R. Guggenheim Museum, New York, com primeiro andar da rampa espiralada e na Galeria Alta destacados

Temkin (2002: 61) descreve a montagem, situando as quatro primeiras *Stations* nos dois painéis à esquerda. As dez telas seguintes ocuparam a Galeria Alta, sendo que da *Fifth* até a *Eighth Station* ficaram sobre a parede leste, da *Ninth* até a *Thirteenth* foram afixadas à parede sul, diante do centro do museu ^{f. 256}, a *Fourteenth* foi colocada sobre a parede Oeste e *Be II* ^{f. 199} foi afixada sozinha no painel direito da Galeria Alta.



Fig. 198 B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, sendo visíveis as 3th e 4th Stations na rampa e as 10th, 11th e 12th Stations, na Galeria Alta, ao fundo

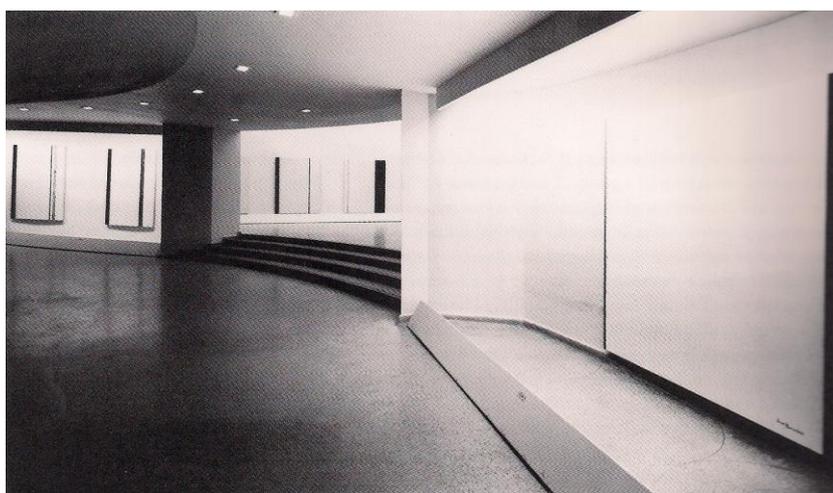


Fig. 199 B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, sendo visíveis as 3th e 4th Stations na rampa, as 6th e 7th Stations na Galeria Alta e *Be II*, à direita

O resultado se impõe tanto na visão sincrônica quanto diacrônica da série, ou seja, diferentes telas podem ser vistas parcialmente ao mesmo tempo, enquanto, elas poderiam também ser seguidas na sequência, em uma espécie de zigue-zague. Era possível tomar um único olhar entre todas as pinturas enquanto se colocava na entrada da Galeria Alta, mas sob nenhuma circunstância elas podiam ser vistas simultaneamente do início ao fim. O observador foi chamado a andar, sob a ordem esquerda-direita ditada pelo ponto inicial da *First Station*, o que guarda certa relação com o *bustrophedon*, estrutura espacial que Matisse utilizou no *Chemin*.

Após as primeiras pinturas, iniciadas em 1958, o ritmo da elaboração das *Stations*

aumentou com mais quatro telas, entre 1960 e 1961, que, assim como as seguintes, mediam cerca de 198 x 152 cm, além da *Be II*, a décima quinta tela, de maiores dimensões, que completaria a série a título de coda. A criação de um “sistema de temas e variações” (TEMKIN, 2002: 229), conceito que se relaciona com a apreciação das séries de Monet por Newman, tornava-se clara na medida em que a série se configurava.



Fig. 200 B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross*. Lema Sabachtani, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, 1st a 4th Stations, na rampa da Rotunda

Ainda em 1961, a primeira pintura da série ^{f. 164} foi enviada para uma exposição beneficente para a New York Association for the Blind, mas com o nome de *The Station*, e figurou sob o título ainda mais cauteloso de *The Series #1* na *Art in América* (GRAY, Cleve The American Art Show. In: *Art in America*. V. 49, n° 4, 1961: 94-101 *apud* TEMKIN, 2002: 60, 75). As 5th ^{f. 168} e 6th ^{f. 169} *Stations* só foram realizadas em 1962. No ano seguinte, Newman interrompeu temporariamente a série devido à dedicação ao conjunto de litografias denominado *18 Cantos* ^{f. 201, 219 a 221}, realizado entre 1963 e 1964, que cita o título da obra de Ezra Pound (1875-1972), *Cantos*, com 120 poemas que escreveu ao longo da vida e, por sua vez, aludia aos poemas homéricos. Paradoxalmente, se essas gravuras exacerbam as cores que contrastam com a monocromia das *Stations*, as duas séries estão intimamente relacionadas, assim como *Jazz* ^{f. 127} à *Chapelle*, em Matisse. Como Newman chegou a dizer, as gravuras "podem sustentar-se por si sós", mas alcançam seu pleno significado "quando são vistas com as outras", como as *Stations*, possivelmente por se tratar da mesma espécie de exploração (NEWMAN, 1990: 183; TEMKIN, 2002: 60).

Newman deveria fazer a exposição das *Stations* na primavera de 1964 (Carta de Alloway para Newman, 02/07/64, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York *apud* TEMKIN, 2002: 60), mesmo ano em que pintou a 7th, 8th e 9th *Stations* ^{f. 170, 171, 172},

totalizando apenas cerca de metade da série no início deste ano. Alloway propôs, então, que ela fosse apresentada na primavera de 1965 e a retrospectiva no inverno do mesmo ano, restando apenas cerca de oito meses para completá-la. O museu sugeriu ao artista que a primeira mostra fosse realizada em setembro de 1964, e finalmente a ordem das exposições e suas datas foram modificadas para que a panorâmica ocorresse no inverno de 1965 e as *Stations* na primavera de 1966.



Fig. 201 B. Newman, *18 Cantos*, 1963-64, litografias, dimensão média = 49,8 x 38,1 cm (mancha = 37,9 x 32,7 cm)

O projeto da retrospectiva acabou por arrefecer, enquanto o das *Stations* foi confirmado para a primavera de 1966. É possível que ele não tenha realizado a exposição retrospectiva no Guggenheim devido ao convite do Jewish Museum. Mas após assistir a um simpósio chamado *What about Jewish Art?* com Dore Ashton, Arthur A. Cohen e Paul Brach, em janeiro de 1965, ele recusou este convite por acreditar que não se poderia restringir nem a sua produção nem a de qualquer outro artista a uma categoria de arte judaica. A rejeição de Newman era coerente ao seu posicionamento não proselitista em relação a certas valorizações, inclusive de mercado, referentes a mostras ou obras envolvendo o conceito do que seriam causas judaicas (GODFREY, 2002: 47-48).

É interessante perceber o quanto o processo de criação das obras como série não foi planejado até a 4th *Station* f. 167, de 1960, quando houve a eleição do tema da Via Crucis e o projeto de sucessão de 14 telas, que se refere antes de tudo à própria pintura (TEMKIN,

2002: 229), mas também ao pranto humano encarnado em imagens. Suas dimensões permitem tanto a aproximação ao detalhe quanto a apreensão de cada tela como um todo, como viria a ocorrer também na concepção expográfica da mostra no Guggenheim (NEWMAN, 1990: 190).

Como foi visto, a concepção dos *Sudários / Auto-Retratos* como série ^{f. III}, só veio para Bené Fonteles com a terceira peça ^{f. 78}, embora a primeira já tivesse este título, assim como Newman também não iniciou a série deliberadamente, enquanto Matisse tomou a Via Crucis como tema em um templo católico, ainda que de modo muito peculiar. Se Newman, de certo modo laicizou suas *Stations* em um célebre museu de arte moderna, expandindo a noção do brado de Cristo como o brado humano nas 14 pinturas (15, a se considerar o *Be II*) ^{f. II}, o vínculo dos *Sudários* de Fonteles com Cristo nunca foi explícito ou direto, tanto nas obras individuais quanto na série como um todo.

Isto não implica, entretanto, que não haja diferentes níveis de relação dos *Sudários* com a Paixão e, em especial, com o polissêmico Sudário de Turim. Em relação ao próprio uso termo, há a coextensão do *topos* do sudário a este Sudário, o que se abre a uma reflexão que concerne a uma entrada teórica e até filosófica da História da Arte, na esfera da linguagem. Se pensarmos nas relações dos *Sudários* com outras obras, em especial com *A Santa Ceia Brasileira*, a noção do sudário como síntese da Via Crucis se evidencia, complexificando esta reflexão com a entrada do eixo de conceitos operatórios desenvolvimentos como transubstanciação-transfiguração, que está no cerne dos agenciamentos de imagens, matérias, objetos, obras e gestos de Fonteles, que a enriquecem com os conceitos de *pathos* e de anacronismo, convocando, de um lado a Psicanálise, de outro, a Antropologia.

Esta reflexão, cujas bases se configuraram a partir da pesquisa preliminar sobre os *Sudários / Auto-Retratos*, em sua associação com o *Chemin* e as *Stations* parece ressignificar o próprio objeto, permitindo compreendê-lo em outro patamar, com outras exigências teóricas e implicações metodológicas que colocam à baila uma discussão historiográfica artística. Mas estas implicações, ao longo da investigação, só se tornaram evidentes na medida em que houve a entrada de uma quarta obra, a *Perilous Night* de Jasper Johns, em especial no que concerne ao seu agenciamento de imagens, como se verá adiante.

De qualquer modo, a se lembrar da frequente associação entre a *Chapelle du Rosaire*, a *Rothko Chapel* e a expografia das *Stations*, em 1966, é interessante poder verificar conceitos comuns ao que a arte contemporânea estabeleceu como pertinentes à instalação, o que também envolve os *Sudários* de Fonteles que nunca são exibidos estritamente sob o estatuto de um *quadro* afixado em uma parede. Dentre esses

conceitos, podem-se elencar: transformação da qualidade de um espaço; hibridização com outras categorias de linguagem visual como desenho e pintura, escultura etc.; sensação de penetração em um espaço imersivo ou participativo, que absorve o visitante, que se torna sujeito da obra; incorporação do tempo de interação; espaço como suporte da obra; transformação do sistema de percursos no espaço, em função da obra, assim como criação de uma escala própria da obra com o visitante.

Se a relação entre as *Stations*, consideradas como sequência de obras que possui em si um princípio orgânico ^{f. I}, e o seu contexto expositivo na rampa espiralada e na Galeria Alta do Guggenheim ^{f. 198} pode ser evocada para que se compreenda semelhante relação concernente aos *Sudários*, como série ^{f. III}, e aos *Sudários / Auto-Retratos*, como instalação que participa de diferentes mostras ^{f. 74b, 202}, há que se considerar também suas diferenças. No segundo caso, é preciso ter em conta que alguns *Sudários* sofreram transformações com o tempo, como *O Negro* ^{f. 86}, ou deixaram de existir, como o caso de *O Encontro* ^{f. 95}, ambos do mesmo ano, por ter seu lençol sido reapropriado pela *Santa Ceia Brasileira* ^{f. 97} – que joga, ainda, com um fator ainda mais complexo, aqui compreendido sob o nome de transfiguração –, ou ainda pelo desaparecimento de elementos constituintes, independentes da vontade do artista, como em *Sem Título (Africano)* ^{f. 104}, de 2004. Além disso, em cada aparição, o número de *Sudários* pode variar de acordo com a mostra e novas sequências podem ser estabelecidas em função da exposição ou das instalações do espaço museal. Como se viu, o contexto expositivo de *O poeta/xamã*, de 2001, na mostra *Palavras e Obras* ^{f. 74a, 74b} na Estação Pinacoteca, envolvia objetos e obras ^{f. 93, 94} em um arranjo específico que não se repetiu na mesma exposição montada na Caixa Cultural de Brasília, no ano seguinte. Quando da montagem de *Sudários / Auto-Retratos* na mostra *Contempro* no Museu de Artes de Santa Catarina, em 2012, ele ^{f. 90} foi exposto junto a outros *Sudários* ³⁸, mas sem os objetos e obras a ele associados em 2004 e 2005.

A dificuldade apresentada pelos contextos expositivos dos *Sudários / Auto-Retratos*, portanto, refere-se à montagem da série que é variável inclusive quanto às peças que são expostas em cada ocasião, à relação entre a série com outras obras quando é exposta em mostras que compreendem outras séries e obras isoladas, além de ser o próprio artista, Bené Fonteles, o curador dessas mostras.

Há ainda que se considerar a prática, de Fonteles, que já estava esboçada em *A Casa do Ser* ^{f. 25}, em 1990, de expor em suas mostras individuais um *recorte antológico* de sua obra, sempre parcial, sempre envolvendo, a um só tempo, o atual estado de sua trajetória

³⁸ Nesta mostra, foram expostos, em ordem cronológica em sentido horário: os *Sudários / A Cura* ^{f. 76}, *Os Gatos* ^{f. 77}, *Santo Onofre* ^{f. 78}, *Imira e eu* ^{f. 80}, *Oxalá* ^{f. 81}, *Van Gogh* ^{f. 82}, *Oxóssi* ^{f. 84}, *O negro* ^{f. 86}, *O poeta/xamã*, *Ogum-Oxóssi* ^{f. 101}, *Eu e a xamã* ^{f. 105}, à exceção do *Sudário / morte e ressurreição* ^{f. 85}, que foi exposto sobre o piso da sala.

e remissões a obras individuais e séries mais antigas. A aparente contradição deste recorte passa a fazer sentido se levarmos em conta o corpo de sua obra em constante transformação, as peças de sua coleção, que são transubstanciadas em outras obras em que vestígios de suas andanças pelo Brasil, *objects trouvés*, peças de artesanato e arte popular, frases e fotografias de artistas, teóricos e mestres espirituais, poemas e rai-kais, objetos que possuem um valor quase litúrgico, reproduções de obras de arte dele e de outros artistas, que são justapostas em construções variáveis.

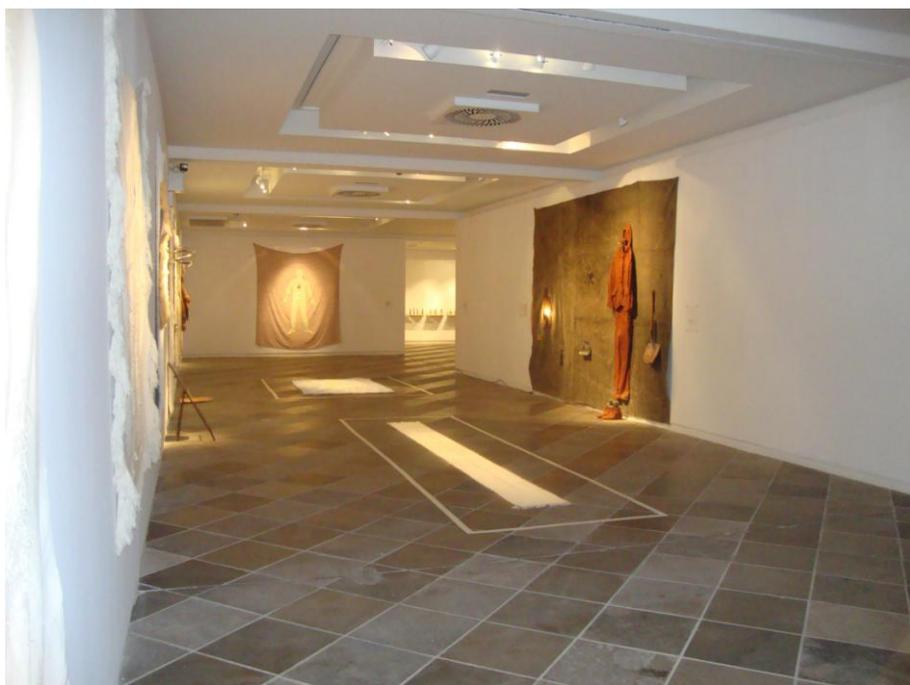


Fig. 202 B. Fonteles, *Sudários / Auto-Retratos*, 2000-2012, Exposição Contemplo, MASC, 2012

É o caso da instalação *Sem Título* ^{f. 3, 4, 79}, que vem sendo montada desde 2001, juntamente com o ensaio *Memórias de jangadas e jangadeiros* afixado à parede e fotografias referentes ao processo de constituição da obra ^{f. 5}. A cada mostra, vestígios de redes, âncoras, remos e outros objetos coletados em praias do Nordeste ao Sul do país são rearranjados nos suportes de secagem de rede, que o artista fixa nas paredes de galerias e museus.

É o caso, também de *Sudários / Auto-Retratos*, que compartilha o espaço expositivo com outras obras/séries em cada mostra. Separadas ou não por paredes ou painéis, estas séries ora mantêm relativa independência entre si em espaços pervasivos, ora são intencionalmente associadas – como no caso dos tributos a Iberê Camargo ^{f. 62, 64}, Van Gogh ^{f. 65, 83} e Da Vinci ^{f. 32, 33}, – ou traçam percursos mais ou menos labirínticos pela obra do artista. De diferentes modos, suas obras são colocadas incessantemente em diálogos espaço/temporais.

Trata-se também do diálogo entre suas atividades de artista e curador, que acabam por não possuir um limiar preciso. A mesma lógica de suas expografias já havia sido manifesta em sua poética e em cada exposição de uma obra, cuja montagem pode variar, como foi visto acima. Diferentemente da fixidez do espaço expográfico da *Chapelle* e da espacialidade peculiar à mostra de *The Stations of the Cross*, no Guggenheim, os deslocamentos de sentido da poética de Fonteles parecem ser incorporados em cada expografia dos *Sudários*. Não obstante, analogamente à situação das obras de Matisse e Newman, malgrado suas especificidades, os espaços expográficos de *Sudários / Auto-Retratos* parecem se constituir como ambientes que perturbam a relação do espectador, transformado em sujeito que participa da obra. Parecem oferecer a ele o convite a participar de uma experiência de imersão neste espaço, a envolvê-lo no jogo de uma relação específica entre sujeito e objeto, que ressignifica sua percepção da imagem e a percepção de si *na* obra.

Na montagem da exposição Contemplo, em 2012 ^{f. 216}, o ambiente, no qual a luz sempre possui um significativo papel, a sala dos *Sudários* apresentava-se quase como um ambiente religioso, de quietude, diferente das demais salas, mais amplas, mais iluminadas.

4.2 Lema Sabachtani

No mencionado escrito *A Capela de Vence, conclusão de uma vida* (MATISSE, s.d.: 257-259; vide Anexo 3), Matisse tinha a intenção de se posicionar em relação às críticas à sua obra, sendo um texto ao mesmo tempo descritivo e marcado por certo tom crítico. Seu discurso não se detém às questões iconográficas, envolvendo também questões técnicas e formais. De certo modo, conduz seu leitor a imergir na *Chapelle* para vivenciar as relações propostas por ela a partir de seu próprio olhar.

Se ele escreveu este texto explicitamente com o propósito de "dissipar" as "surpresas" provocadas pelos seus painéis, notadamente o *Chemin de la Croix*, implicitamente, parece responder às críticas dirigidas à *Chapelle* como um todo, assim como ao seu engajamento na arte religiosa.

Devido talvez à imaterialidade das relações espaciais, cromáticas e transtextuais, à complexidade das temporalidades envolvidas e do caráter patético que vibra em toda a capela, pode-se desconfiar que o ataque da crítica se direcionou para

o que havia de mais palpável, evidente, *visível*, ... as figuras. O ponto material, imagético, mais reconhecível e mais próximo do *discurso* sobre arte eram as figuras. Aquilo que mais se relacionava com as fontes hagiográficas de São Domingos e com as fontes evangélicas da Paixão eram as figuras. (PUGLIESE, 2005: 115)

Esta hipótese aponta para o fundo epistemológico em que se baseiam os discursos entrecruzados no texto de Matisse: o discurso do artista, aqueles dos críticos e o discurso visual, cujas ordens colocaram-se em litígio.

Matisse iniciou o documento aparentemente como uma mera descrição da técnica utilizada, mas rapidamente se percebe que estava a falar de questões formais, salientando que a claridade do branco do azulejo derivava da relação com as linhas negras, dando a “perceber que o branco da faiança esmaltada (brilhante) *existe* devido ao negro do desenho, que só aparece – é visível – de modo tão flagrante pelo forte contraste tonal” (PUGLIESE, 2005: 115).

Essa percepção é aguçada em sua afirmação de que no conjunto «domina o branco». Sem dúvida ele dizia respeito à claridade da *Chapelle* relacionada à simplicidade, limpeza formal e depuração de sua poética, não se referindo a uma relação quantitativa, mensurável, “mas de como o branco não foi *visto*, uma vez que não era um mero suporte ou fundo neutro, mas parte integrante da imagem, visível apenas nas linhas negras que, de outro modo, não existiriam sem a superfície branca” (PUGLIESE, 2005: 115).

Quando se lê, por exemplo, em uma ficha catalográfica, *desenho sobre papel*, espera-se ver um desenho em linhas negras sobre o fundo branco. O branco é um fundo neutro, invisível, não sendo compreendido como imagem. Ele não existe, não é visto como imagem, não é um *significante* no sentido da linguística (SAUSSURE, 1929: 81; LYOTARD, 1979: 90-92).



Fig. 203 H. Matisse, *Le Chevellure*, 1931-32, ilustração para *Poésies* de S. Mallarmé (1932), água forte, 33,5 x 25 cm

Se tomarmos por um instante uma obra anterior, a gravura *Le Chevelure* ^{f. 203}, de 1932, será facilmente perceptível que Matisse *animou* o branco do fundo, que passa a participar ativamente da obra. Não é por acaso que se trata de uma ilustração de um livro, *Poésies*, de Stéphane Mallarmé (1842-98). O poeta simbolista francês se celebrou, principalmente, pelo poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado em 1897 com folhas não numeradas, que desconstruía simultaneamente a métrica, a rima, a organização formal da tradição da poesia ocidental, a relação texto-imagem, a linearidade da leitura foneticamente marcada ^{f. 204}. A obra, também conhecida como *Le Poème*, é metalinguística e interativa. Sua leitura pode ser rearranjada em infinitas organizações, relacionando visualmente as palavras – com fontes e tamanhos diferentes – com o papel, desrespeitando os conceitos gráficos então vigentes.

Na poesia visual novecentista, a invenção de um espaço que joga visualmente com a escritura, que foi explorada sob o epíteto de *espaço mallarmaico*, evidentemente rendeu seus frutos nas Artes Visuais devido à potencialidade transgressora das relações convencionais entre figura e fundo³⁹. Ao ilustrar um livro com poemas de Mallarmé, Matisse parece ter incorporado o espaço mallarmaico em suas águas fortes para a ilustração de *Poésies*, num jogo entre o branco do papel e a escritura visual de suas figuras que convocaram o fundo a participar da obra, além do evidente *pathos* da cabeleira, que evoca o sentido das *Pathosformeln* de Warburg.

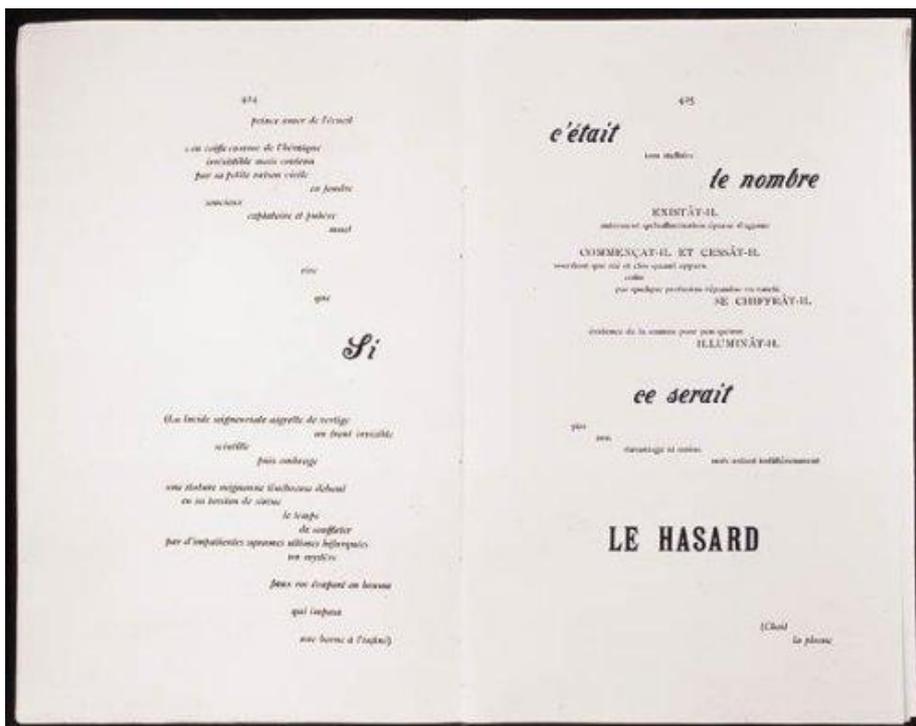


Fig. 204 S. Mallarmé, Páginas de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897

Em uma entrevista do Frei Rayssiguier com Matisse, em 19 de abril de 1948, a propósito da relação entre seus desenhos e os painéis da *Chapelle*, o artista discorreu sobre o equilíbrio entre desenho e cor e mencionou *Le Chevelure*, na qual a disposição das linhas sobre o papel acabou por criar uma sensação de cor, suscitada justamente pelo que se pode compreender por uma sorte de ativação do fundo (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 57).

Pode-se suspeitar que o espaço da *Chapelle du Rosaire*, à "equivalência visual de um grande livro aberto", cita o espaço mallarmaico de modo mais complexo que em *Le Chevelure*, apoiando na "densidade" do branco o equilíbrio que se forma com a "parede

³⁹ Em 1915, a reedição do *Poème* insuflara, em especial, o experimentalismo do Cubismo Sintético com o poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), o Futurismo, com Filippo Marinetti (1876-1944) e o Dada, somados, ao longo do século, à dimensão crítica de ruptura de narrativa de James Joyce (1882-1941), Ezra Pound e E. E. Cummings (1894-1962).

oposta, formada por vitrais" (MATISSE, s.d.: 257-58). Desse modo, o que joga com o colorido dos vidros é a massa visual branca que é tornada ainda mais branca devido ao contraste com as linhas negras, e não o próprio desenho, a figura em si.

Mas a "parede oposta" não é apenas vitrais, uma zona colorida de folhas amarelas e azuis sobre fundo verde^{f. 181}, é um plano, um limite bidimensional

formado por vitrais que vão do chão ao tecto e que exprimem, com formas vizinhas, uma idéia de folhagem, sempre a partir de uma árvore característica da região: o cacto com folhas achatadas guarnecidas de espinhos, com floração amarela e vermelha. (MATISSE, s.d.: 257)

As folhas a que o artista faz menção neste texto não *representam* o cacto nem são meros motivos pitorescos: são a presença da tradição provençal e a plástica da folhagem em seu sentido "decorativo", relacionado à sua função formal.

... as folhas não são apenas uma espécie de símbolo – ou *índice* no sentido da semiótica – da fé popular regional a São Domingos registrada na capela, mas a encarnação da paisagem no corpo da capela, como os motivos fitomórficos dos tapetes orientais manifestam no interior das tendas beduínas a abundância da natureza dos oásis. (PUGLIESE, 2005: 116)

Aqui, a relação do modelo com a obra de Matisse conquista um estatuto de integridade, como bem notou Bois (1999: 28) a partir da noção da "impregnação passiva do modelo", ou seja, a própria Provence *está* naquelas folhas estilizadas porque já estavam presentes no processo criativo, atual e efetivamente, assim como as folhas de plátano da *Arbre de la Vie*, na parede Sul. Este procedimento típico de Matisse revela um processo de identificação com o modelo, visando a transmissão empática de sua emoção diante do observado para a obra, uma relação de presença e não meramente uma sensação, o que convoca a questão a eficácia simbólica da imagem (PUGLIESE, 2005: 117).

Além disso, retornando ao sentido peculiar do "espírito decorativo" dos painéis de St. *Dominique*^{f. 183} e da *Vierge*^{f. 184}, pode-se relacionar a asserção de Labrusse de que Matisse estaria "em acordo com a teoria do decorativo islâmico desenvolvida vinte anos antes por Riegl", no sentido de que

a forma é interiormente atualizada – segundo as leis, em cada ocorrência, da relação infinita e da superfície absoluta. O uso matisseano dos têxteis responde a elas de duas maneiras de colocar o espaço pictórico sob tensão: o ritmo e a dobra⁴⁰ (...). A possibilidade de uma absorção pela imagem é assim conjurada e o olhar duplamente liberado: pela expansão rítmica, ele é conduzido para fora das margens do quadro; pelas dobras e telas, ele é mantido à distância. Finalmente,

⁴⁰ "A repetição rítmica dos motivos é o princípio fundador de uma abolição dos limites (...). Quanto às dobras – o que produz um efeito análogo – as compartimentações criadas pelas sobreposições e justaposições de telas permitem, sempre segundo as categorias de Riegl, a aparição de puras superfícies ópticas (...)" (LABRUSSE, 2004: 56, trad. nossa).

por essas duas vias, ele próprio é chamado a agenciar sua percepção, numa combinatória infinita de relações entre as formas cuja responsabilidade lhe retorna e que se estende naturalmente do plano pictórico ao espaço ambiente. (LABRUSSE, 2004: 55-57, trad. nossa)

Embora por caminhos diferentes, Bois e Labrusse colocam questões relativas à tensão entre forças convergentes e divergentes nas superfícies pictóricas de Matisse, entre a concisão e a expansão, além da justaposição de “telas”, de superfícies infinitas cujas relações paradoxalmente afirmam espaços bidimensionais e os ultrapassam, opticamente, o que se redobra de modo ainda mais complexo na *Chapelle*.

Da forma, da espacialidade e da identificação com o modelo, Matisse conduz o leitor de sua declaração à questão da matéria dos vitrais: os vidros, que possuem "três cores bem nítidas, a saber: um azul ultramarino, um verde-garrafa, um amarelo-limão, reunidas nas diversas partes do vitral". Ele percebia essa matéria em duas instâncias: o próprio vidro (transparente e translúcido, quando fosqueado) e suas cores que, sendo "vulgares quanto à qualidade", existiriam apenas "na realidade artística pela relação de quantidade que as enaltece e as espiritualiza" (MATISSE, s.d.: 257-258), relação qualitativa que as transforma por meio da composição.

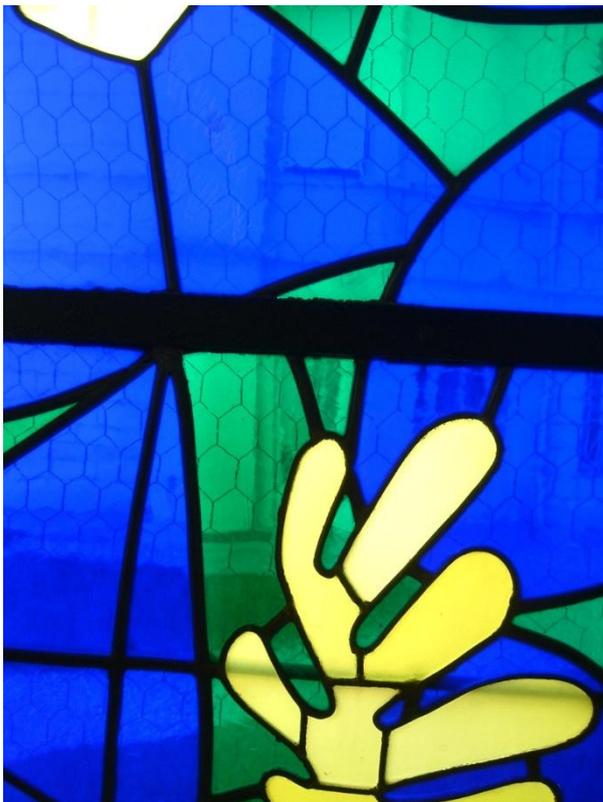


Fig. 205 H. Matisse, pormenor de *Jérusalem Celeste*, *Chapelle du Rosaire*, 1949-1951

Novamente, a partir da exposição de questões técnicas, o texto do artista toca a essência das relações formais-espaciais da *Chapelle*, quando insiste, com cuidado equivalente à

eleição dos motivos fitomórficos, na escolha das cores "vulgares" e de sua diferenciação pelo fosqueamento do amarelo ^{f. 205}. Este ínfimo detalhe material permite o salto da concepção do "*le retenir sans le tenir*" (MATISSE, 1908 *apud* BOIS, 2009b: 74-76, 100), pois o espectador, sujeito da obra, é obrigado a *jogar* com dois espaços simultaneamente, o que Roberto Tassinari (2001: 13-18) assinala como característica fundamental do espaço moderno.

... o limite do espaço interno é justamente a densidade visual do amarelo "vulgar", fosqueado, a *encarnação* da natureza, enquanto que a transparência do azul e do verde permite que o espectador perceba, do interior da construção, "através do vitral, uma pessoa a passear no jardim, colocada apenas a um metro dele, ela parece pertencer a um mundo totalmente diferente do da capela" (MATISSE, s.d.: 258). Um mundo de outra natureza, tangível apenas pelo olhar. (PUGLIESE, 2005: 118)

A "expressão espiritual" dos vitrais, que para Matisse é "incontestável", dá a perceber que eles não são apenas uma superfície colorida, pois ao mesmo tempo em que se identifica com a parede, permite transcendê-la, assumindo a função, que remonta ao Gótico, de transformar a qualidade espacial do ambiente, além de ser uma metáfora da Encarnação (SIMSON, 1991: 41-64), filtrando a emanção da luz que se manifesta nos raios coloridos no interior da *Chapelle* (PUGLIESE, 2005: 118).

O imbricamento dos vitrais e dos painéis ainda se revela pela função do brilho dos azulejos, que espelham as janelas. Este jogo foi projetado para ressaltar "a diferença entre os dois grandes lados da capela que, decorados de maneira diversa, se suportam, opondo-se" (MATISSE, s.d.: 258).

A complementaridade entre os sistemas linear e o cromático-luminoso que o artista explorou em diferentes relações e por meio de estratégias ao longo de sua vida se presentificam como "a equivalência visual de um grande livro aberto, em que as páginas brancas têm sinais explicativos da parte musical constituída pelos vitrais" (MATISSE, s.d.: 258), numa analogia recorrente entre as cores e as notas musicais, consistente com a tradição moderna, como ocorreu com Wassili Kandinsky e Paul Klee.

Matisse afirmou serem os painéis de faiança "o essencial espiritual e explicam a significação" da obra, aproximando o *St. Dominique* e, principalmente, a *Vierge et l'Enfant* ^{f. 206}, que teriam o mesmo "espírito decorativo" e possuiriam uma serenidade caracterizada por um "tranquilo recolhimento que lhes é próprio", e que neles estaria "ilustrado". O uso do termo *decorativo* não concerne meramente à ilustração de um tema literário, mas à "encarnação" do tema, assim como o "espírito decorativo" se reporta à utilização dos arabescos antes da primeira virada de seu processo poético ^{f. 123}, e que retonavam subrepticamente na segunda ^{f. 125}. O contraponto deste caráter com um

"espírito diferente" estaria expresso no "tempestuoso" *Chemin de la Croix*, que é "o encontro do artista com o grande drama de Cristo, que faz derramar sobre a capela o espírito apaixonado do artista" (MATISSE, s.d.: 259, grifo nosso).

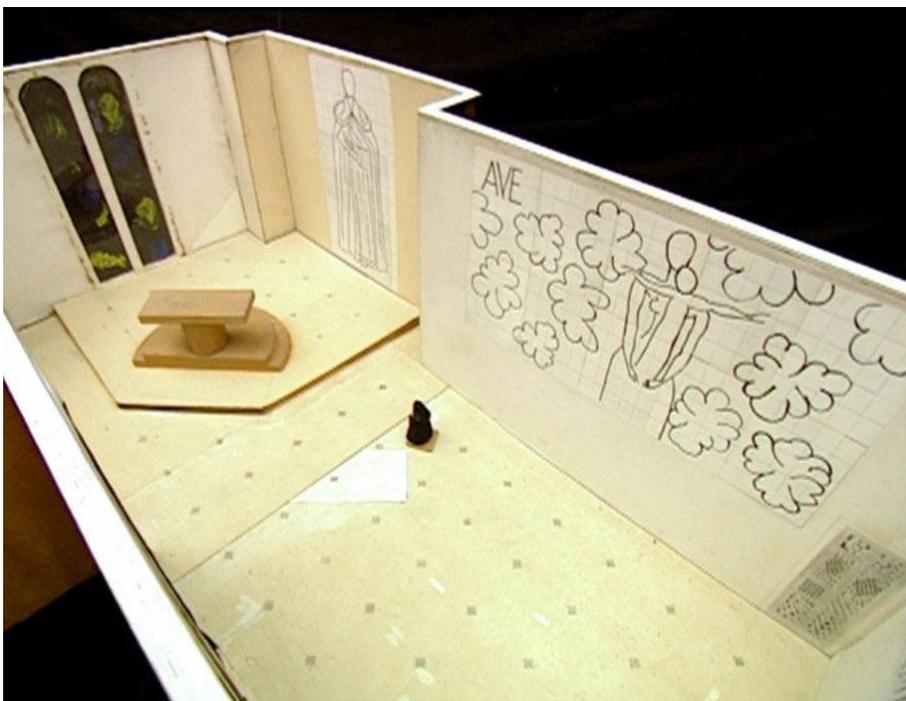


Fig. 206 H. Matisse, maquete da *Chapelle Du Rosaire*, 1949

Todo o texto se dirige a explicitar o nexos entre as obras da *Chapelle* para chegar ao ponto de discordância da crítica: o *Chemin*, que negava o princípio decorativo dos demais painéis e dos vitrais. É interessante que uma das vozes que se levantaram contra a concessão de Matisse à arte religiosa foi a de Picasso, chegando a dizer que ele estava se prostituindo (CABANNE, 1975: 209), o que acirrou as discussões sobre a *Chapelle*. Mas foi o próprio artista andaluz a sair, quase isolado, em defesa deste painel, compreendendo, possivelmente, seu espírito sintético, o que aproximou os dois artistas no final da vida de Matisse (BOIS, 1999: 212).

O artista francês diz tê-lo "concebido inicialmente com o mesmo espírito dos dois primeiros painéis", descrevendo uma "procissão pela sucessão de cenas", com o caráter linear manifesto em suas primeiras versões ^{f. 194} (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 94), mais próximas da *grande narrativa* como encontramos na maior parte das representações da Paixão. Mas durante os estudos para sua preparação ^{f. 195}, confessou ter "ficado preso ao patético desse drama tão profundo", que acabou se sentindo impelido a alterar "a ordem da sua composição" (MATISSE, s.d.: 259), o que evoca a questão da *empatia*, que aparece diversas vezes em sua obra, desde o processo de criação, na relação com o modelo. Esta questão deve ser compreendida em referência direta ao problema da relação sujeito/objeto, remetendo ao desenvolvimento do

conceito do sentido-*pathos* por Didi-Huberman. O "patético" a que Matisse faz referência implica uma experiência de *envolvimento, participação*, em conexão com a questão do sujeito diante da imagem (PUGLIESE, 2005: 118).

Isso se confirma pela explicação da *transformação* pela qual o *Chemin* passou: "O artista tornou-se naturalmente seu principal actor: em vez de reflectir esse drama, viveu-o e exprimiu-o assim". Trata-se da assunção da relação do sujeito-artista com a imagem, na qual ele "tem plena consciência do movimento de espírito que a passagem da serenidade ao dramatismo provoca no espectador" (MATISSE, s.d.: 259) uma previsão de *sintoma*. Mas essa transformação é também a do próprio artista, que se transfigura diante do painel, alterando seu plano inicial.

Durante a pesquisa de Mestrado (2003-2005), essa relação suscitou três indagações fundamentais que ora se colocam na compreensão da associação entre o *Chemin*, os *Sudários* e as *Stations*:

Seria esta assunção um posicionamento epistemológico ou meramente de uma postura passional? Matisse procurou transmitir por empatia sua própria identificação como drama "ilustrado": "Mas não será a Paixão de Cristo o que há de mais comovente nestes três motivos?" (MATISSE, s.d.: 259). Não se trata, portanto, de uma ilustração no sentido comum do termo, mas em seu sentido etimológico de "ação de esclarecer", por extensão, "descrição viva e enérgica, brilho" (KOOGAN & HOUAISS). Não seria *sintomático* que a rejeição pela crítica de arte moderna ao conjunto da obra tenha sido engatilhada precisamente pelo *Caminho da Cruz*? (PUGLIESE, 2005: 121)

Some-se a estas, a indagação acima insinuada: teria o *Chemin* catalisado a rejeição da crítica à *Chapelle* porque ele concentra a perturbação anacrônica inerente a ela como um todo, unida a esse incomensurável *patético*, inabordável pela Iconologia anunciada pela menção a um *programa iconográfico*? Donde se pode ainda questionar se a irreduzibilidade do painel ao legível provocaria discussões sobre os limites da interpretação da imagem, não apenas no nível metodológico, mas no epistemológico.

Se o *Chemin* se reporta iconograficamente a *L'Albero della Vita* de Pacino Buonaguida ou de Taddeo Gaddi ^{f. 156, 157} (SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001 : 24), ele também "serve de conjugação formal entre os espaços vibrantes e coloridos dos vitrais, cujo tema é a própria *Árvore da Vida*, e a lateral da nave que se sutiliza com a *atmosfera bizantina* da *Virgem e Menino Jesus*", que conduz à capela-mor, consagrada pelo altar e elevada pelo *St. Dominique*. O grande triângulo composicional sobredetermina a relação interna entre as Estações em *bustrophedon* e o grande crucifixo que ascende do centro remetem iconograficamente às duas pinturas do início do Quattrocento, doando unidade interna ao painel e à própria *Chapelle*.

Este dispositivo, que atua na estrutura abstrata da obra, é um elemento formal que articula o *visual* da imagem dispondo a inteligibilidade do *visível*, que demanda um princípio de ordem, enquanto organiza o discurso visual permitindo sua *legibilidade*. Contudo, o expediente formal, embora também seja regido por convenções, que neste caso é a do grande triângulo isósceles consagrado pela composição renascentista, faz parte do ato formador que transcende a esfera de conteúdo, transferindo a discussão da imagem para o campo plástico, ou seja, de sua especificidade formal. (PUGLIESE, 2005: 277)

Todas essas relações concernem ao nexos forma/conteúdo da imagem, reportando ao seu ato formador; à indagação sobre as escolhas – o que Panofsky (1986: 20-21) chamou de “volições conscientes” do artista –; às prescrições estilísticas, a que Gombrich (1990: 116) denominou “norma” ou, ainda, a um nível abaixo da linha da consciência, ou simplesmente deslocado de sua circunscrição, o que convoca a questão do ato *formador* da imagem e de suas volições.

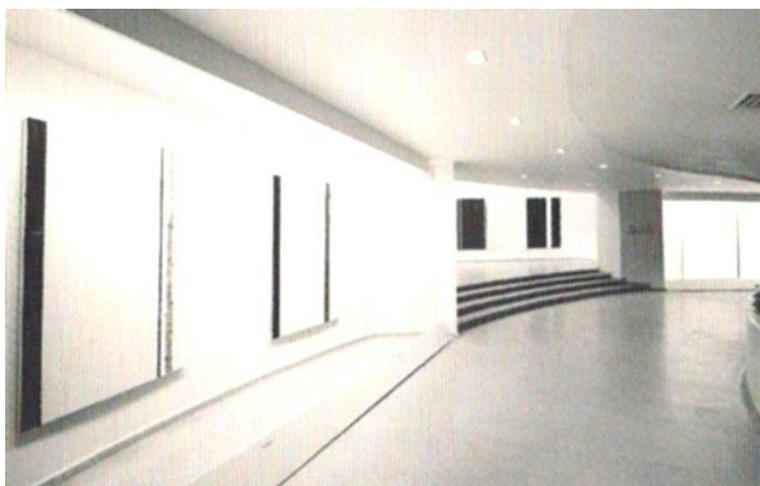


Fig. 207 B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sendo visíveis as 3th e 4th Stations na rampa, as 12th e 13th Stations na Galeria Alta e *Be II*, à direita

Assim como Matisse no *Chemin*, na mostra *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*^{f. 207} nem Newman nem Alloway quiseram uma montagem de caráter explícito ou meramente progressivo, que se valeria da fácil sequência da rampa da Rotunda^{f. 197}, para evitar a literalidade de uma peregrinação óbvia. A escolha da expografia se deveu à intenção de que as obras jamais poderiam ser mais que vislumbradas em conjunto, demandando do observador a presença diante de cada uma delas, numa relação de intimidade. Essa questão implicou uma má compreensão na época, mediante interpretações como a de Lucy Lippard (1937) para quem "infelizmente, todos os 14 painéis não puderam ser afixados em uma única sala" (LIPPARD, L. New York Letter. In: *Art International*, Vol. 10, nº 6 Summer-1966: 108 *apud* TEMKIN, 2002: 61), presumindo

que se fosse essa a intenção da curadoria que, por algum motivo idenpendente de sua vontade, teria sido frustrada⁴¹.

Temkin crê ser possível que tais expectativas se devessem a um desejo de confronto da sucessão das *Stations* com a *Rothko Chapel*^{f. 208}, em Houston. A capela comissionada por Dominique e John de Menil em 1964, guarda em comum, entre outros fatores, a ênfase no projeto da disposição espacial das obras, entabulando um diálogo principalmente com a *Chapelle* de Matisse (ALLOWAY, 1966: 13). De modo mais drástico do que ocorreu com o artista francês, a exigência da prerrogativa sobre o espaço arquitetônico por parte de Rothko o levava também a romper o contrato com o Edifício Seagram em 1960 e a retardar o futuro projeto para sua sala na Tate Gallery de 1966 a 1970 (BAAL-TESHUVA, 2003: 62). Mas se Matisse habilmente conseguiu substituir a indicação de Le Cobusier, que construiu sua própria capela em Ronchamp, ainda na década de 1950 – *Notre Dame Du Haut* –, por seu amigo, o arquiteto Ferret, Rothko estabeleceu um conflito inconciliável com Philip Johnson, o arquiteto dos Menil. Hoje, assim como os painéis e os vitrais de Matisse, as pinturas de Rothko parecem pertencer inextricavelmente à arquitetura, mesmo que o edifício de Houston permaneça inacabado e a colocação das obras de Rothko tenha sido posterior à sua morte⁴². É ainda digna de nota a escultura – dedicada a Martin Luther King –, não por acaso de Newman, o *Broken Obelisk*^{f. 209}, de 1963-69, que antecede a *Rothko Chapel* sobre um espelho d'água. Mas, diferentemente de Rothko, e ainda de Matisse, “Newman nunca concebeu suas pinturas em termos de uma cenografia arquitetônica” (TEMKIN; SCHIFF, 2002: 61).

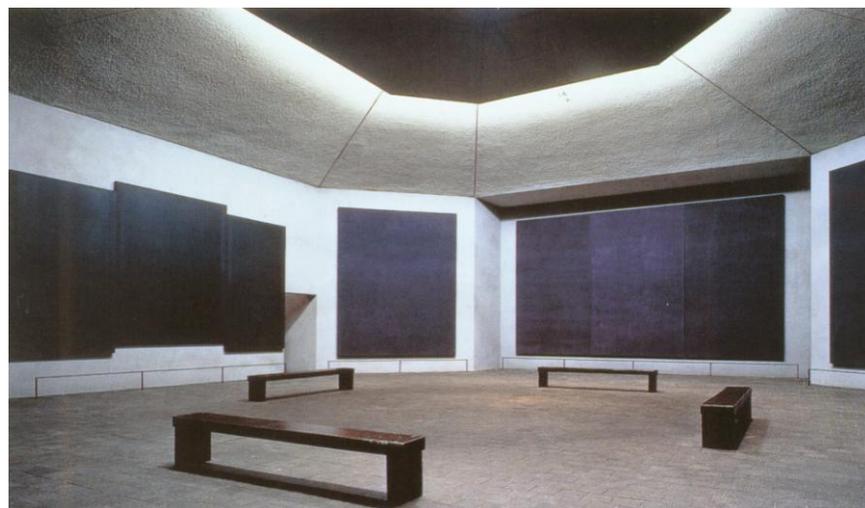


Fig. 208 M. Rothko, interior da *Rothko Chapel*, 1964-76, Huston, Texas

⁴¹ A omissão da mostra *Stations of the Cross. Lema Sabachtani* de Lippard (2001) no célebre *6 Years: The desmaterialization of the art object*, publicado em 1973, evidenciando que a crítica de arte não considerava a exposição de Newman como uma referência necessária a respeito da discussão sobre as fronteiras estéticas no período de 1966 a 1972.

⁴² Rothko criou, à maneira de Matisse, com seus *collages* em tamanho real, uma réplica do espaço da *Chapel* em seu ateliê, em New York.

Também diferente de Rothko, Newman se orgulhava das *Stations* não terem sido uma encomenda, mas uma série demandada por suas próprias necessidades, que veio a ser a primeira mostra individual de um artista norteamericano em um grande museu deste país, contrastando com as exposições antológicas dos artistas europeus consagrados. Contudo, ele sabia que a crítica questionaria se um museu moderno era o local adequado para mostrar pinturas religiosas: “... para Newman o museu oferecia uma montagem adequada para uma experiência espiritual, mais do que se sua pintura fosse oferecida como um veículo” de uma mensagem religiosa (TEMKIN, 2002: 64). De certo modo, a *Rothko Chapel* já possuía essa ligação com a religião, embora a intenção do artista fosse espiritual e não institucionalmente religiosa, assim como para Matisse – e Fonteles –, ainda que sua *Chapelle* fosse a de um convento dominicano. Para Newman, aliás, toda sua pintura era espiritual e as *Stations* evidentemente não constituíam uma exceção, o que faz lembrar a resposta de Matisse a Joseph Barry⁴³. Mas há que se considerar a pressão da cultura artística novaiorquina, que desde a época do convite de Alloway, em 1960, até o período da mostra no Guggenheim, em 1966, havia mergulhado nas questões da Pop Art, da Minimal Art e da Post-Painterly Abstraction, que rejeitavam qualquer traço de transcendência na arte contemporânea (JUDD, 1987: 115-124).



Fig. 209 B. Newman, *Broken Obelisk*, adro da *Rothko Chapel* de M. Rothko, 1967, Huston, Texas

A recusa à vinculação direta com a religiosidade, que em Matisse é mais frágil e em Newman aparece em um contexto crítico febril, nos anos 1960, também está presente no discurso de Fonteles, ao rejeitar uma relação mecânica dos *Sudários* com o Sudário de

⁴³ Trata-se do protesto do artista à crítica de Barry de que a *Chapelle* poderia ser uma remissão ao paganismo de sua juventude: “À minha maneira, cantei sempre a glória de Deus e das suas criações” (em “Matisse Turns to religious art”. In: *New York Times Magazine*, 26 de dezembro de 1948, p. 8, 24) (MATISSE, s.d.: 263).

Turim, ou mesmo a aproximação de seus agenciamentos imagéticos com a religião. Esta rejeição se manifesta no discurso do artista norteamericano, mais do que em relação a uma iconografia religiosa, à expressão de um contexto de uma religiosidade institucional, em especial, a católica, de modo similar ao que ocorre com Fonteles a respeito dos *Sudários*.

Há outro ponto importante do contexto da Modernidade, e principalmente da Modernidade do Pós-Guerra nos Estados Unidos, com um corpo intelectual e de cultura artística europeia sedimentado, após a migração de judeus europeus ao longo da década de 1930, quando da ascensão dos regimes totalitários na Europa. Assim como ocorreu para muitos judeus norteamericanos de sua geração, a forte identificação étnica de Newman como judeu não se estendeu frequentemente à observância religiosa em uma sinagoga. Ao invés disso, artistas e escritores do pós-guerra atraídos pela idéia de que a base moral e ética do judaísmo pode sobreviver, até mesmo ser expressa por meio da cultura secular do Modernismo (TEMKIN, 2002: 64).

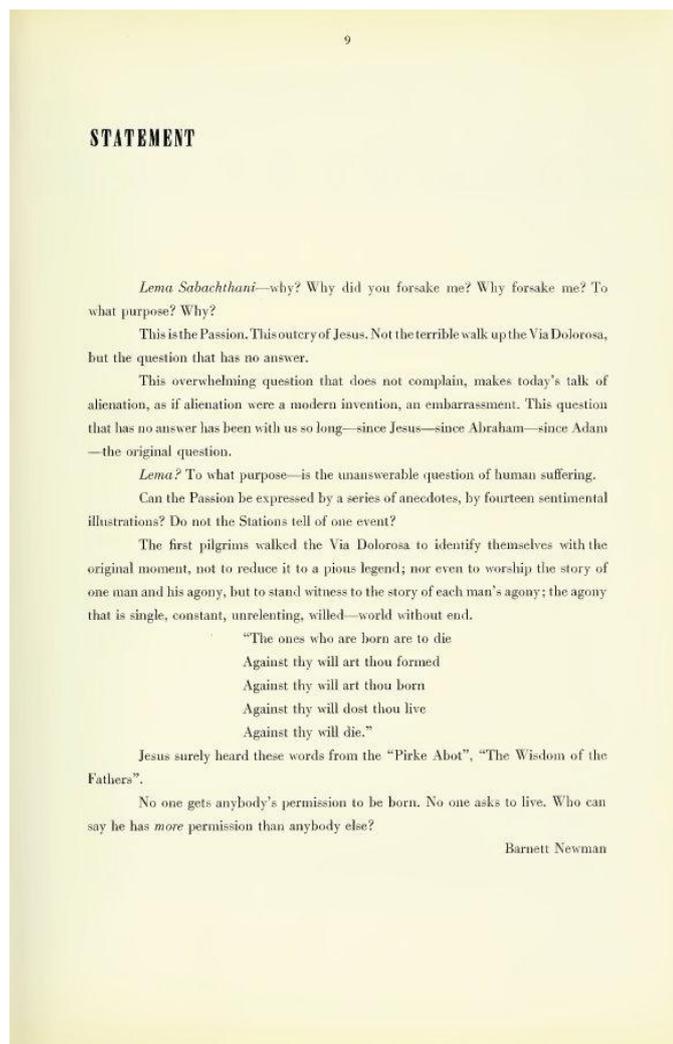


Fig. 210 B. Newman, *Statement*, *Catálogo da Exposição The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1966, p. 9

Esses mesmos fatores ajudaram a constelar a formação do Jewish Museum em New York, não apenas responsável por exposições como também por outros eventos culturais. Seus administradores criaram um “programa a partir de um foco exclusivamente judaico em direção da vanguarda da arte contemporânea, independente da religião dos artistas”⁴⁴ (TEMKIN, 2002: 64). Este processo compreendia o envolvimento de artistas judeus agnósticos como Newman e Rothko, cujas pinturas abstratas, embora provenientes de processos individuais, acabaram se hibridizando na mesma época com contextos cristãos.

É certo que a exposição das *Stations* geraria controvérsias, que começaram justamente pelo seu título que foi considerado desde "piegas" até "pretencioso" (TEMKIN, 2002: 64). Na crítica positiva de Lippard os problemas gerados pelo tema não deveriam ter ocorrido para a alta cultura artística, “mas apenas para o público leigo que procurou em vão por uma iconografia familiar” (LIPPARD, 1966: 108 *apud* TEMKIN, 2002: 61). Mas houve detratores como John Canaday, do *New York Times*, cujo artigo começava com uma imagem de Newman e Alloway suicidando-se enforcados em uma viga do museu, e interpretava que o nome da exposição foi escolhido com malícia, considerando-se que ele era judeu⁴⁵ (CANADAY, *New York Times*, April 23, 1966: 26 *apud* TEMKIN et al., 2002: 64).

Newman prontamente admitiu que suas *Stations* eram uma tomada pessoal de um tema que envolvia uma franca manipulação da tradição. A despeito desta, o artista enfatizou que as telas não retratavam os momentos específicos da narrativa do progresso de Jesus ao longo da Via Dolorosa, o que de desautorizaria uma leitura fisiognômica das obras – ainda que tentadora –, que buscasse reconhecer nos aspectos formais das obras segundo sua numeração, cada um dos quatorze passos da Via Crucis. Para abordar o sentido da Via Dolorosa, ele deveria ter envolvido a si próprio antes em "imagens" (*pictures*) do que em "pinturas" (*paintings*) sobre as quais ele se dedicou ao longo da vida. Ao invés disso, ele enfatizou que a série inteira concernia uma coisa: o pranto de Jesus na cruz: “*Lema sabachthani*” (Por que me abandonastes?)” (NEWMAN, 1966: 9). Antes de ser uma série de cenas episódicas, as quinze pinturas somam um clamor coletivo.

Em seu entender, sua obra encarnou um “impulso vocativo”, como estabelece no *Statement*^{f. 210} (Anexo 4) que precedia o ensaio de Alloway no catálogo da exposição, e que também constava em um painel da própria montagem junto à rampa espiralada do Guggenheim, prática antecedida por mostras na Betty Parsons Gallery desde o início dos anos 1950. Ele também escreveu uma explanação para edição de maio de 1966 da *ARTnews*, na qual o catálogo foi reimpresso (NEWMAN, 1990: 189-190). Além disso,

⁴⁴ Tanto é que no início dos anos 1960 o museu proporcionou as primeiras exposições individuais de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns.

⁴⁵ Para este crítico, as bandas verticais pretas e brancas das pinturas eram filactérios desenrolados nas pinturas de Newman, em resposta a Arthur Ochs Sulzberger, o diretor do *Times*, acusando Canaday de antissemitismo (Newman to Arthur Ochs Sulzberger, may 28, 1966, BNFA *apud* TEMKIN, 2002: 64).

realizou inúmeras entrevistas, em especial com Thomas Hess (1920-78), no auditório do Guggenheim: "Eu apenas me concentrei sobre isso nesse tema. Isso é o que as pinturas significam para mim. O pranto" (NEWMAN, 1990: 273-285).

Newman também ofereceu pontos de referência judaicos para a série: Adão e Abraão, o que retorna aos temas da criação, presentes em sua pintura desde meados dos anos 1940. Numa ligação entre Antigo e Novo Testamentos, o tema do pranto não era inédito se pensarmos que o pranto de Jesus, relatado por Mateus, que justamente escreve o texto mais legalista dos quatro Evangelhos, direcionado aos judeus, para relacionar a Tora à palavra de Cristo, para mostrar que Ele não era um discidente, mas um continuador de Moisés. Retomada pelo evangelista grego Marcos, que escreveu para os não-judeus, é uma citação direta do Salmo 22, de David, considerado como a lamentação do rei, o pranto como uma *condição humana*, a qual que Newman reporta a sua obra: "Lema [por quê]? Para qual finalidade — é a questão irrespondível do sofrimento humano" (NEWMAN, 1966: 9):

Deus meu, meu Deus, por que me abandonaste? As palavras do meu rugir estão longe de me salvar! Meu Deus, eu grito de dia, e não me respondes; de noite, e nunca tenho descanso. (Sl 22, 2-3)

Muitos historiadores da arte consideraram posteriormente o pranto das *Stations* no contexto do Holocausto que, na década de 1960, tornava-se um tema de discussão, inclusive no campo artístico, mas o artista jamais admitiu essa conexão. Ao contrário, Newman descreveu este pranto como particularmente seu, o que permite compreender *Outcry*^{f. 137^a}, de 1958, a primeira pintura que o artista realizou após seu ataque cardíaco no final de 1957, como um preâmbulo dessa série. As suposições de críticos de que as *Stations* se referiam ao Holocausto podem parecer desde uma projeção até uma espécie de proselitismo. Tentando escapar a esta relação mecânica, Mark Godfrey (2002: 48) compreendeu as *Stations* não como alguma sorte de representação do Holocausto, mas da alusão à *memória* do Holocausto. Esta memória estaria abaixo do limiar de consciência, impregnada por memórias de holocaustos, uma condição patética que seria expressa pelo próprio artista, quando indicou o momento em que teve o *insight* de realizar a série com este título, ao pintar a quarta tela: "... foi no momento em que a intensidade que eu senti que as pinturas me fizeram pensar nelas como as Estações da Cruz. É como eu trabalho, de modo que a própria obra começa a produzir um efeito sobre mim. Assim como eu afeto a tela, ela me afeta, também" (NEWMAN, 1990: 189, trad. nossa)

Se a "auto-identificação com Cristo foi um *topos* comum em parte dos artistas e escritores judeus no início do século XX" (TEMKIN; 2002: 65), a enfática projeção de Newman sobre seu *tema* diferia agudamente das gerações seguintes devido ao seu

engajamento pessoal: "Eu fui um peregrino como fui um pintor" (NEWMAN, 1990: 188). É importante ressaltar que à época da mostra das *Stations* no Guggenheim a estética resoluta, autônoma e impessoal da Minimal era celebrada na exposição *Primary Structures, on view three blocks away* no Jewish Museum. Poder-se-á pensar em outra dimensão essa oposição plástica, estética, ideológica?

A própria história do desenvolvimento das *Stations* evidencia que o artista trabalhou mais por intuição do que por um programa, até porque os parâmetros estritos para suas telas não podiam ser reduzidos ao sistema das variações como repetições das estruturas minimalistas (ALLOWAY, 1966: 13), como torna evidente o choque provocado pela inversão da *Ninth Station*^{f. 172, II}, para não falar do forte caráter expressivo da série.

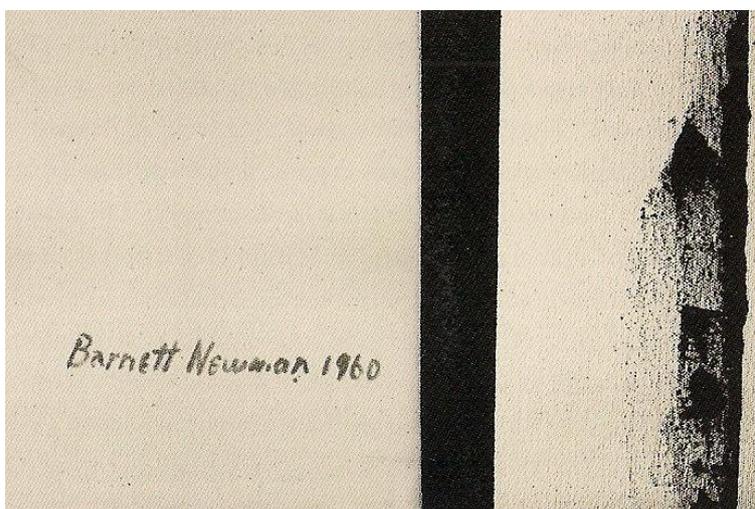


Fig. 211 B. Newman, 3th Station, 1960, detalhe da assinatura, óleo s/ tela crua

A experiência da apreciação de cada pintura depende, em parte, de ser percebida em sua semelhança e distinção com suas vizinhas. Newman teria trabalhado sobre o que para ele era um plano espiritual da pintura. "Louvar a Deus que distingue entre o que é sagrado e o que é secular", diz o pregador quando recita o Pessa, coincidindo com o fim do Sabbath (NEWMAN, 1966: 9). Enquanto é completamente honesto diferenciar o sagrado do secular, é o reino do divino a distinguir entre níveis de sacralidade (no caso acima, o Sabbath substitui o Pessa) (TEMKIN, 2002: 65).

Some-se a estas a controversa questão das assinaturas de Newman. Embora muitos autores tenham criticado sua proeminência em relação às dimensões das obras, que numa série como as *Stations* se torna ainda mais evidente, a colocação peculiar e a cor das inscrições nas obras da série indicam que elas eram um problema composicional para o artista. Isso é evidenciado pela manutenção da assinatura, segundo a tradição, no canto inferior direito nas *First*^{f. 211}, *Second*, *Fourth*, *Sixth*, *Eighth*, *Eleventh*, *Twelfth Stations* e no *Be II*, sendo que na *Eleventh* ele assinou em branco^{f. 174}. Na *Thirteenth* ele deslocou a assinatura em direção ao centro^{f. 177} e na *Fifth* e na *Seventh*^{f. 168, 170}, o deslocamento é

simétrico, ficando a primeira à direita da banda esquerda da obra, e a segunda, para a esquerda das bandas da direita. A *Thirteenth Station* possui a assinatura ao pé da faixa esquerda e as *Ninth, Tenth* e *Fourteenth*^{f.172, 173, 178} não possuem assinatura.

As críticas a elas já eram notórias antes dessa exposição, mas nesta ocasião, assumiram novo corpo, pois os detratores do artista passaram a ver aí uma prova de que os *clamores* ao sublime de Newman, como é o caso de *Vir heroicus sublimis*^{f. 114}, seriam uma impostura, sendo na realidade um vasto exercício de ego. Até os defensores do artista lamentavam seu “mal-julgamento em sujar uma grande expansão da cor transcendente com a distração de uma deselegante assinatura” (TEMKIN, 2002: 65). É interessante notar que ele normalmente assinava as pinturas, quaisquer que fossem, apenas quando estavam para deixar o *atelier* para uma exibição ou venda, o que é constatado, no caso das *Stations*, pelas fotografias em seu apartamento antes das obras seguirem para o Guggenheim, sem as assinaturas^{f. 212}.

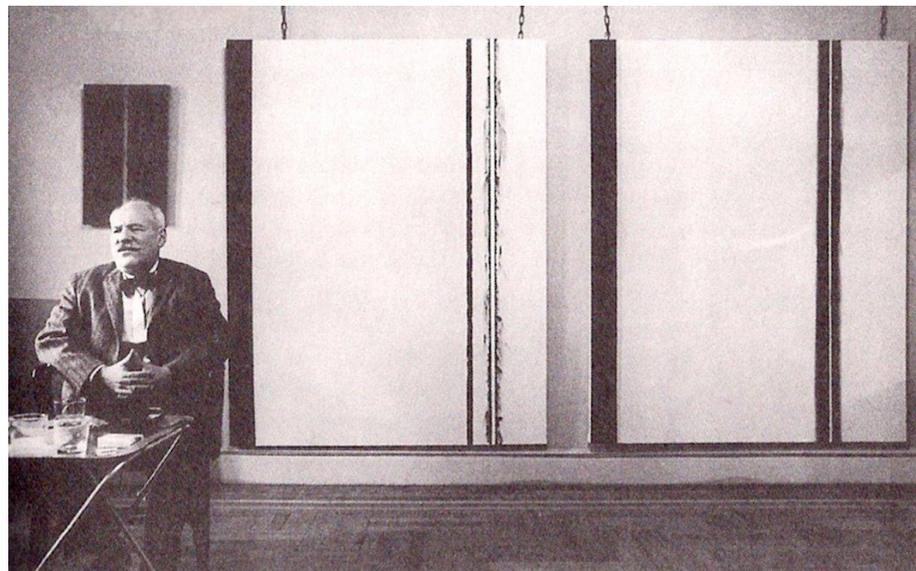


Fig. 212 Fotografia do atelier de B. Newman com as *Stations* (3th e 4th) sem assinatura, 1965

É necessário, contudo, não cair na fácil armadilha da assinatura como presença do artista como Cristo na obra. Ann Temkin propõe outro argumento quando afirma que as assinaturas incomodam porque são realmente desconfortáveis e o são conscientemente por parte do artista⁴⁶. De qualquer modo, as assinaturas colocaram em ação sobre as

⁴⁶ Para a historiadora da arte, as assinaturas colocariam a baila o próprio significado das pinturas como da propaganda do ego do artista, expondo de modo perturbador o conflito vivenciado em toda a obra de Newman. Tratar-se-ia de um conflito proveniente de sua experiência, mas um conflito do próprio homem, que é o da aspiração ao universal pelo particular, o paradoxo que tangencia o problema do sublime, que encontra uma metáfora legível na mortalidade e imortalidade de Cristo. Como um artista, apenas por ser mais profundo e particular o *si próprio* pode alguém fazer arte ascender à transcendência de *si mesmo*, deixando isso atrás para desaparecer na imortalidade da arte de alguém. Nesse raciocínio, difícil de defender, o propósito do artista por sua arte pela singular teoria sido igualado apenas pelo seu propósito por ser universal, e vice versa.

telas os paradoxos que assediam o encontro da individualidade e eternidade (TEMKIN, 2002: 65).

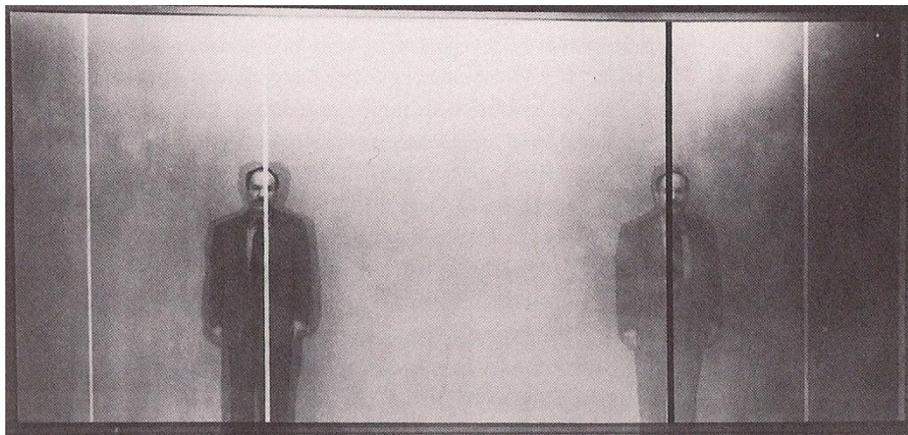


Fig. 213 H. Namuth, B. Newman diante do *Vir Heroicus Sublimis*, 1951, fotografia de dupla exposição

Ainda que essa discussão pareça ser supervalorizada, não se pode desprezar a célebre fotografia em dupla exposição de Newman diante do *Vir Heroicus Sublimis* que Hans Namuth (1915-90) realizou em 1951^{f. 213}. A encanação indelével da imagem do artista sobre os zips contaminou a percepção sobre a relação entre o sujeito e o espaço e entre os *zips* e os campos de força das telas como superação da relação figura/fundo, estendendo-se a proposta de outra relação entre sujeito e objeto, de modo ao sujeito imiscuir-se no próprio objeto.

Para Newman, a elaboração do *zip* era idêntica à elaboração do Eu (*self*), que ele se esforçou durante três décadas para alcançar. Para toda a sua geração, o Eu forneceu o assunto cardeal para a arte. Seu conceito foi formulado de modos diferentes por Pollock, Rothko, Still e outros nas várias declarações que eles faziam para revistas, museus e galerias. (TEMKIN, 2002: 45, trad. nossa)

Temkin (2002: 45-46) ainda reafirma, além de metáforas evidentes como *Onement I*^{f. 135}, a importância de seus principais comentadores terem ecoado os argumentos de Newman: fosse a descrição da invenção do *zip* por Hess (1971: 65) como "uma conversão: Saul na estrada de Damasco", fosse a insistência de Rosenberg de que a "banda ou faixa ... era a extensão reconhecida por Newman como seu Signo; este ficou para ele como um Eu transcendental" (ROSENBERG, 1978: 51). Esses comentários se tornaram basilares para o direcionamento que tomaria a fortuna crítica da obra de Newman e, em especial, das *Stations*, polarizando a crítica ora com contra-argumentos referentes ao seu vínculo com o pensamento judaico⁴⁷, ora contrastando seu fundo *romântico* ao acepismo e agnosticismo da Minimal Art.

⁴⁷ Como a análise de André Payot (2012: 263-287) sobre a *Onement* e os consequentes comentários sobre as *Stations*, com base em asserções de Gershom Sholem (1897-1982).

O evento capital da fotografia de Namuth foi fulminante para a concretização da metáfora do *zip* como o signo do *self* – e, ao mesmo tempo, como um *herói do sublime* –, na exposição na Betty Parsons Gallery, embora Arnold Newman já tivesse exibido fotografias do irmão Arnold diante de suas obras na mostra *New York painting and Sculpture: 1940-1970*, realizada no Metropolitan Museum of Art.

A associação dos *Sudários*, do *Chemin* e das *Stations*, impõe a percepção da relação desse vulto de Newman, essa impressão da imagem fantasmática do artista no pano de sua obra, com o *topos* do *sudário*. Carregado da intensidade de seus elonquentes discursos sobre o sublime, a imagem plasmática e a identificação patética com a obra, é difícil não correr o risco de interpretar de modo romântico essa projeção do artista no *zip*, essa brecha, fissura da imagem, que reorganiza todo o espaço da pintura, a relação entre o sujeito e o mundo do qual participa. Mas é necessário tomar a precaução de não ecoar de modo acrítico o sucesso da fotografia e buscar na contradição entre a busca silenciosa da alusão ao sublime e da retórica do artista-teórico na fisiologia de sua poética, na entrada das *Stations*.

Este cuidado não pode ser abandonado na apreensão dos *Sudários* de Fonteles como autorretratos, ainda que conjugados em diversas temporalidades, ainda que, tantas vezes, evocação paradoxal de si mesmo e do *outro*. Do mesmo modo, não se pode deixar de questionar a rejeição de Fonteles a qualquer associação entre os *Sudários* e o *Sudário* de Turim:

A lição com a dor foi transformadora, e os *Sudários* – que nunca quis comparar ao de Cristo – me fizeram pensar que eram também autorretratos que transfiguravam meu corpo físico e iam além da matéria em constante impermanência e transmutação. São autorretratos espirituais. E mais do que querer somente mostrar a forma ou a percepção sensorial do corpo do artista, os *Sudários* são a transfiguração desse corpo para mostrar mais a poesia que reside na alma, o corpo sutil e uma consciência assimilada além da matéria e por ela transcendida. (FONTELES, 2012: 52)

Mas antes de se problematizar essa rejeição, faz-se necessário explicitar como se constituiu o *topos* do *sudário* e em que medida ele se torna relevante nesta investigação.

Historicamente, o termo *sudário* apareceu pela primeira vez relacionado a Cristo nos *Atos de Pilatos* do *Evangelho de Nicodemos*⁴⁸, apócrifo escrito provavelmente entre os séculos

⁴⁸ Há outras referências não evangélicas de um *sudário* antes de sua *descoberta* no século XIV, como o chamado Ícone de Edessa que seria *acheiropoieton* (que não foi feito pelas mãos humanas). Seria uma peça de tecido quadrado com o rosto que se acreditou ser de Cristo, descoberto sob uma ponte em Edessa, em 544. Contudo, na obra iconoclasta *Sobre as imagens sagradas*, João Damasceno (675-749) descreveu essa peça como a transferência da imagem de Jesus de corpo inteiro, ainda vivo, sobre uma faixa comprida de tecido. A *reliquia* teria chegado a Constantinopla em 944, marcando a data da festa da Igreja Ortodoxa, em 16 de agosto, e desapareceu sob a festa da Dormição da Virgem (15 de agosto). Gregorio Referendarius

II e V⁴⁹, na passagem que foi consolidada pela tradição iconográfica cristã como *Verônica limpa o rosto de Jesus*. A cena encarna o Sexto Passo na qual esta personagem teria enxugado o sangue do rosto de Jesus em um véu, passagem que também pode ser chamada de *Sudarium*, o lenço utilizado para enxugar o suor.

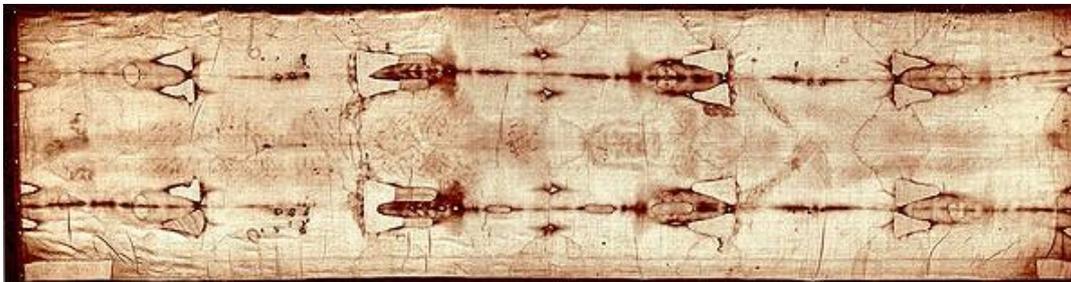


Fig. 214 Sudário de Turim

Já no senso comum, o nome *sudário* se refere à peça de linho de 4,4 x 1,1 metros ^{f. 214}, que pertenceu ao acervo da Capella della Sacra Sindone do Palácio Real de Turim, desde c.1578, quando foi transferida para a Catedral da cidade italiana, como propriedade da Igreja. Lá permaneceu até 1983, quando foi doada à Igreja pela Casa de Saboia. O chamado Santo Sudário é praticamente invisível a olho nu, transparecendo apenas em negativo fotográfico. Sua história sofreu uma reviravolta, quando foi fotografado por Secondo Pia (1845-1941), em 1898 ^{f. 215}. Conta-se que o fotógrafo amador quase deixou cair a chapa quando percebeu claramente a imagem negativa de um homem morto.

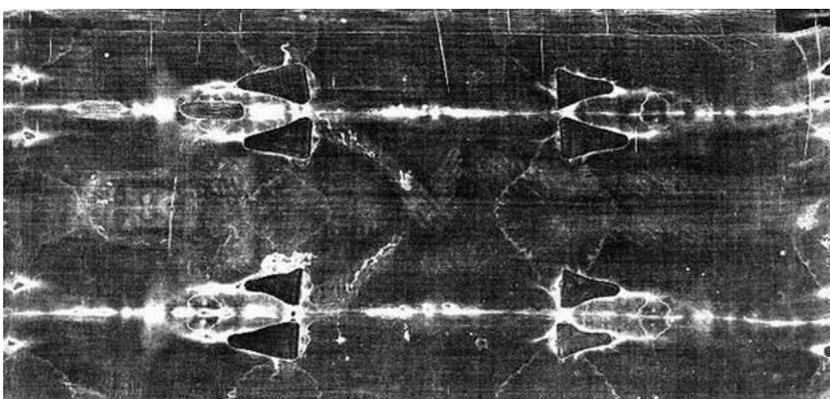


Fig. 215 Sudário de Turim fotografado por Secondo Pia, em 1898

As projeções ortogonais da frente e do dorso de um homem de cerca de 1,75 m de altura, com cabelos compridos e barba divididos ao meio, com feridas compatíveis às descritas nos Evangelhos como as marcas do suplício de Cristo emergiram do linho através de seu

relatou o evento em um manuscrito descoberto em 2004 nos Arquivos do Vaticano (GUSCIN, 2004. BELLIS, 2004). No sermão, o arqui-diácono da Hagia Sophia descreveu o Sudário de Edessa como a imagem estampada de um corpo que continha nódos de sangue. O *Codex Vossianus Latinus* (SCAVONE, 2002), do mesmo acervo, endossa igualmente sua existência.

⁴⁹ Os *Atos de Pilatos* são apresentados como um relatório oficial do julgamento de Jesus ao imperador romano Tibério (24 a.C-37 AD), que isentam o governador da Judéia da culpa da tortura e morte de Cristo.

próprio negativo. As referências bíblicas associadas ao Sudário de Turim aparecem em Mateus (27: 59), que mencionou o envolvimento do corpo de Cristo em um pano de linho virgem por José de Arimatéia, conforme aos costumes judaicos, e em João (19: 38 - 40), que ainda citou os lençóis dobrados, vistos por Pedro e João no túmulo vazio de Cristo após a Ressurreição (Jo 20: 6 - 7).

Outra fonte utilizada como argumento de comprovação é uma iluminura do *Manuscrito Húngaro de Preces* (BERKOVITS, 1969: 110), de 1192, na qual corpo de Jesus é preparado para o sepultamento, numa posição consistente com a imagem impressa no Sudário de Turim⁵⁰. De qualquer modo, mesmo as divergências geradas pela necessidade dessa linha interpretativa – que ultrapassa a historiografia em busca da confirmação da crença –, tem seu valor histórico na alimentação da aura e do mistério que envolve tal relíquia, ainda que diante de provas físico-químicas, recorrentemente contestadas, evidenciando a força da eficácia da imagem e sua sede no desejo do crente. Faz-se necessário atentar para o caráter aurático do sentido do termo relíquia que, etimologicamente reporta a *reliquæ* (restos, aquilo que fica, que sobrevive), nome dado a vestígios corporais ou de objetos que pertenceram ou que teve contato com o corpo de um santo. Reside aqui um processo simpático (*sin-pathos*) por pertencimento, contiguidade e até por analogia, presente na tipificação antropológica da magia simpática relacionada ao dito *pensamento mágico*. Esse princípio refere-se, portanto, à crença de que a proximidade, a analogia ou a visualização de uma relíquia permitiria ao crente *participar* das propriedades ou da essência mágica, sagrada ou divina do santo ou deidade à qual uma relíquia é reputada.

Mas a iluminura daquele manuscrito, ao invés de ser tratada como uma imagem que tem como fonte literária as passagens bíblicas acima referidas, é assumida pelo crente como evidência, como prova de verdade da existência da mortalha de Cristo que seria, posteriormente, identificada ao Sudário de Turim.

Ainda há menções em 1203 e 1205 a respeito do Ícone *de Edessa* ter sido pilhado pelos franceses, passando a ser conhecido sob o nome *Mandylion*⁵¹. Resta a controvérsia, baseada em textos quase sempre ensaísticos de que ele seria o próprio Sudário de Turim⁵².

⁵⁰ A pintura, tida como evidência pela vertente mais crente da sindonologia (*Sindos*, linho, em grego), pode nem sequer ser um indício do Sudário de Turim, uma vez que refere uma prática corrente de inumação entre os judeus, descrita na Bíblia e comprovada recentemente pela arqueologia (SAN MARTÍN), além de não ser excepcional à tradição iconográfica cristã.

⁵¹ As peripécias desse rapto seguem as mesmas instâncias que os roubos e traslados que justificam os deslocamentos de relíquias na Idade Média, consoantes à fórmula narrativa das romances medievais (*Robert of Clari's account of the Fourth Crusade*).

⁵² Os indícios documentais indicam que a Relíquia de Edessa teria sido levada de Constantinopla em 1362, bem como referências de poucos anos antes de que ela já estaria no Ocidente (DAMON, 2002).

Novamente, essa ruína de rastros parcialmente apagados que remontam quase à Antiguidade é *lugar comum* nos extensos discursos que se pretendem legitimadores de relíquias antigas que atravessaram a Idade Média. Atributos surpreendentes deste mecanismo são as próprias dúvidas e lacunas que suas menções suscitam na medida em que são assimiladas pela tradição, tornando-se provas negativas da autenticidade do objeto em questão, assim como o túmulo vazio de Jesus seria prova da Ascensão de Cristo.

A *fantástica* história do Sudário de Turim começou em 1357, quando foi exibido na igreja de Lirey pela viúva do neto do templário Geoffroy de Charnay, que poderia tê-lo trazido do Oriente⁵³. Depois dos danos devido a um incêndio em Chambéry e às próprias tentativas de contê-lo, em 1532, o Sudário foi transferido juntamente com os principais tesouros do Ducado de Saboia para sua nova sede em Turim, em 1562 e para a Cappella della Sacra Sindone, em 1578.

Após o marco de sua história representado pela fotografia de Secondo Pia, só em 1977 foi permitido submeter o Sudário a uma pesquisa científica, cuja análise detectou a presença de pigmento ocre sobre o tecido. No ano seguinte, uma nova equipe utilizou diferentes técnicas analíticas, com exceção do Carbono-14, cuja permissão só ocorria em 1988, indicando que ele remontava a uma faixa entre 1260 e 1390⁵⁴.

Essa datação criou ainda mais polêmica, gerando acusações de erro nas análises, que ressurgiram quando da publicação, em 2005, de um estudo que atestava que as amostras colhidas 17 anos antes seriam de uma porção de pano posterior ao tecido original – que, ao longo de séculos, foi inúmeras vezes restaurado, alterado, decalcado, duplicado e talvez até pintado para reforçar a imagem para ser mostrado aos fiéis –, além da possibilidade das amostras terem sido alteradas pelo incêndio do século XV (FOLLAIN). Outros cientistas acreditam que essas controvérsias derivam apenas do desejo de autenticação do sudário (TRIVEDI). A pesquisa mais recente realizada pela Oxford University, em 2008, revê a datação pelo Carbono-14 a partir das mesmas amostras retiradas em 1988 e indica com maior probabilidade a aproximação ao ano 1260, devido à aceleração do Carbono provocada pelo incêndio⁵⁵.

⁵³ Sua adoração foi imediata, sem que se questionasse sua procedência até o reinado de Charles VI (1368-1422), que o declarou uma impostura e proibiu sua adoração baseado na denúncia do Bispo Pierre d’Arcis (?-1395) de que ele seria uma fraude, em 1389. A fim de evitar seu confisco, os fiéis passaram a deslocá-la por inúmeras igrejas francesas até ser reconhecido pelo papa Clemente VII (1478-1534), que fomentou a peregrinação à relíquia (PICKNETT & PRINCE, 2008), assim como à disseminação da representação da Via Dolorosa nas Igrejas.

⁵⁴ Três amostras foram estudadas em diferentes laboratórios reconhecidos mundialmente, na Suíça (Zurich), Inglaterra (Oxford) e Tucson (Estados Unidos).

⁵⁵ Essa suposição também tem sido colocada em xeque, sob o pretexto de uma infecção bacteriana na mostra ou até das sucessivas tentativas de restauração ao longo de séculos.

Interessa desse debate a análise que se tem feito da imagem em si, já que os resultados das pesquisas científicas, que seriam pretensamente objetivas, demonstraram o contrário. Contudo, as controvérsias sobre os exaustivos estudos sobre o que teria propiciado a formação da imagem não são menores (FANTI, 2005). É digno de nota que os grupos de estudos são formados por cientistas praticantes das mais diferentes religiões e até por ateus, justamente na tentativa de atribuir maior credibilidade às suas pesquisas.

A imagem é superficial ao tecido e não é pigmentada, como ocorreria em uma pintura. Há ainda estrias formadas pela justaposição de linhas de tecido descoloridas e não descoloridas na urdidura. Outro dado que causa estranheza é que a concentração de pigmento está presente fora da área da imagem, enquanto nas porções que contêm a imagem o tecido não foi descolorido⁵⁶.

Novas pesquisas ainda podem ser comprometidas pela polêmica da inexplicável restauração permitida em 2002 pela Igreja⁵⁷. Resta ainda o debate que visa explicar ou levantar um indício de fraude sobre a presença de sangue no Sudário, que nega práticas funerárias vigentes na época de Cristo, cujo corpo deveria ter sido limpo, o que é corroborado pela própria Bíblia (João 19: 40). Mas em Lucas (23: 50 a 24: 6) e Marcos haveria uma sugestão de que seu corpo poderia ter sido preparado às pressas em virtude do *Sabbah* do Pessa. Daí a célebre passagem das mulheres que se dirigiam à tumba para terminar a preparação do corpo e a encontraram a vazia (15: 42-47 a 16: 5).

É particularmente interessante perceber como a argumentação para explicar o vestígio de sangue humano utiliza a Bíblia como fonte histórica primária e direta se baseia em uma prática medieval, inaceitável para a historiografia atual, ainda mais para provar o que os próprios Evangelhos afirmam, envolvendo uma circularidade que não resistiria a um exame metodológico sério.

Se especulações se devem em parte às divergências entre os métodos utilizados e as teorias que sustentam certas conclusões pró ou contra a autenticidade do Sudário (S.T.U.R.P.), elas são multiplicadas pelo fator complicador da recusa do Vaticano em

⁵⁶ A hipótese da Reação de Maillard é a mais aceita para explicar o fenômeno da imagem por descoloração, que se torna interessante especialmente porque seria consistente com a presunção da impressão como projeção do corpo de Jesus logo após a morte e com a sucessiva Ressurreição. Além disso, oferece uma explicação para a alteração química apenas em uma camada microscópica da superfície do tecido. Ao lado desta hipótese, há a controvérsia a respeito da própria projeção do corpo, que é ortogonal, quando ele deveria corresponder mais a uma Projeção de Mercator (cujo conhecimento data de 1569), como projeção *cilíndrica* sobre um anteparo. Porém, as pequenas distorções na imagem poderiam ser causadas pela irregularidade de um envolvimento não tão firme do tecido, o que gera uma especulação infundável (BARNES, 2003; LATENDRESSE).

⁵⁷ Este processo não foi acompanhado por cientistas e recebeu inúmeras acusações da comunidade de pesquisadores por prejudicar amostras de futuras investigações, uma vez que procurou retirar do tecido as marcas causadas pelos danos do incêndio no século XV e pelas posteriores restaurações (Para a explicação da restauradora, cf. FLURY-LEMBERG, 2002; para críticas que vêem esse restauro como um “desastre científico”, cf. MEACHAM).

permitir novas análises com base em amostras do tecido justamente nos locais onde a imagem se encontra. Isso alimenta o mistério, pois, novamente, os argumentos se baseiam em critérios de autoridade. A Igreja parece entender que não se trataria apenas de uma perda irre recuperável de material mas da profanação do próprio corpo de Cristo, embora esse argumento não seja expresso. Ao invés de se investigar cientificamente a legitimidade da *reliquia* com todos os meios contemporâneos disponíveis, a própria mortalha, colocada sob suspeita, incorpora o dogma da Ressurreição, sendo o milagre da impressão do Corpo Santo, sua *mimesis* como o milagre renovado de Cristo – *mimesis* por contato, por adência, impressão do Corpo Santo.



Fig. 216 B. Fonteles, *Sudários / Auto-Retratos*, 2000-2012, Exposição Contemplo, MASC, 2012

Aparentemente, o que está em jogo é um diálogo impossível entre a busca da Verdade por meio da Fé e a crença a partir do “ouvir dizer”, características da Idade Média, em confronto com o primado moderno do “ver”. O que está em risco é a perda da aura do *Sudarium*, reduzido a tecido, a amostras, a imagens negativas, a curvas espectrais. Se o *corpus* da religião cristã partiu de uma ausência, da ausência do corpo de Jesus na tumba que foi dada como prova da Ressurreição de Cristo – o índice da ausência como prova fundante da crença –, o Sudário é uma *mimesis* não só do corpo de Cristo, mas de sua ausência, o que legitimaria ou pelo menos reforçaria o milagre do dogma central do Credo cristão, crença instauradora do Cristianismo. De acordo com esta tradição, os cientistas deveriam assumir o papel das antigas testemunhas ^{f. 258a, 258b} cuja tarefa era dizer “eu vi, estive lá!”, o que é incoerente aos seus princípios científicos de testar, questionar, comprovar e refutar. Mas ao invés da polêmica desestimular o fiel a crer, ela parece mostrar a fragilidade desses “pobres homens de pouca fé”, atônitos por não conseguirem provar sua pequena verdade diante do Corpo Santo, segundo o olhar crente. Assim, o *topos* do sudário se assenta sobre a questão da impressão de uma aparência da imagem *original*, que para Didi-Huberman (2007: 30) reporta ao fundo do pensamento

warburguiano que, imbricando corpo e imagem, contato e semelhança, abriria-se a uma antropologia das imagens. Para ele, a *revelação* da imagem no negativo por Secondo Pia, que reorganizou o aspecto daquele “arquipélago de manchas”, que objetivou a referência do milagre em sua imagem oculta, refundou sua aura

dando ao próprio objeto uma recíproca de seu estatuto semiótico. O santo sudário tornou-se a *impressão negativa* do corpo de Cristo, seu *índice luminoso* milagrosamente efetuado e milagrosamente invertido no próprio ato da ressurreição, evento fundador de toda uma religião – doravante pensado em termos fotográficos. (D.-HUBERMAN, 2007: 36)

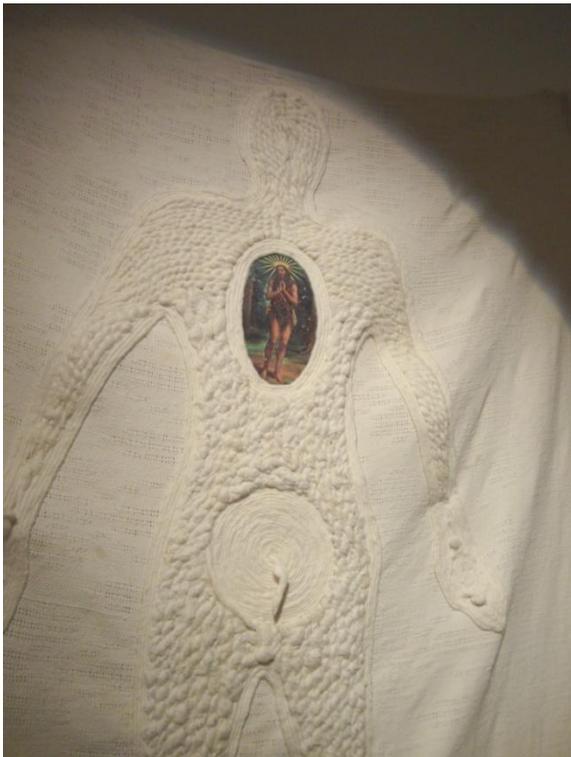


Fig. 217 B. Fonteles, pormenor do *Sudário / Santo Onofre*, 2000, Exposição Contemplo, MASC, 2012

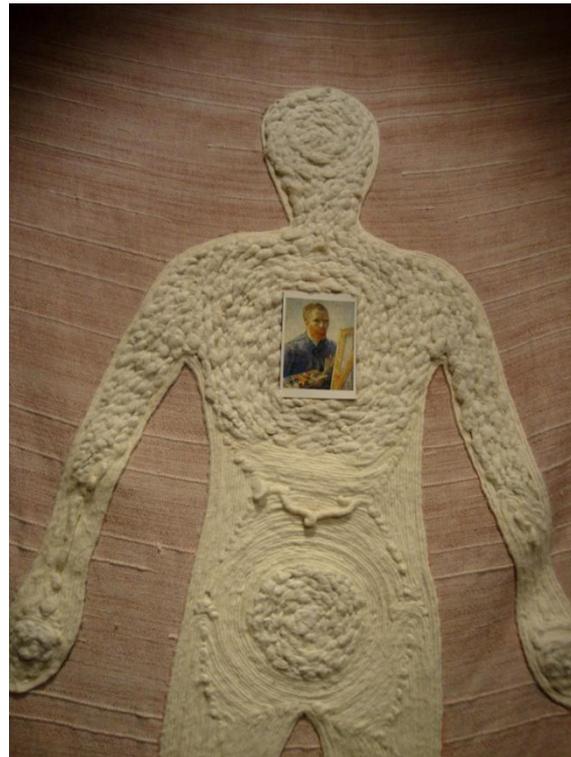


Fig. 218 B. Fonteles, pormeno do *Sudário / Van Gogh*, 2001, Exposição Contemplo, MASC, 2012

Deste modo, o *topos* do sudário acaba por implicar, em nossa cultura, a imposição de uma série de protocolos, afins aos conceitos apreendidos da investigação sobre os *Sudários*, de Fonteles (2012: 52), que estão presentes, paradoxalmente, em sua própria negação desse vínculo (“que nunca quis comparar ao de Cristo”). Assim, a presença de uma *paixão* (“A lição com a dor foi transformadora”); a identificação patética e a *participação* (“me fizeram pensar que eram *também* autorretratos”), o processo de transfiguração (“autorretratos que transfiguravam meu corpo físico”), o envolvimento em uma temporalidade complexa e no processo da transubstanciação (“da matéria em constante impermanência e transmutação”). Tudo isso sob a *evidência* da impressão do corpo em uma imagem duplicada que passa a ser aurática e apresentada como relíquia em um espaço (expositivo) ^{f. 216} que evoca remotamente os circuitos realizados pelos fiéis

às capelas laterais de uma igreja, que se colocam diante das imagens hagiográficas e de suas relíquias^{f. 217, 218}.

Mais ainda, deve-se problematizar oportunamente essa rejeição, percebendo as diferenças em relação às de Matisse e Newman, o primeiro a compreender o *Chemin* como arte religiosa e, principalmente, como representação tradicional da narrativa da Via Crucis, ainda que em uma capela e, o segundo, a compreender as *Stations* não apenas como não sendo arte religiosa quanto a ser uma representação ou alusão direta à Via Dolorosa.

A ponderação sobre os discursos de Matisse, de Newman e de Fonteles, assim como os discursos críticos sobre eles foi ensejada em algumas passagens deste escrito até aqui, em função das imagens que os suscitaram. É chegada a hora de tomar os próprios discursos e seu lugar na investigação sobre a associação entre as três séries de obras, e de sua natureza.

4.3 Notas sobre os discursos teóricos

Em seu *Statement* sobre a exposição de 1966, Newman esclareceu, a partir de seu subtítulo (*Lema Sabachtani*), que o que o interessava do tema da Via Dolorosa era a “questão original” que as 14 *Stations*, como um todo, condensam: a pergunta sem resposta, “devastadora” (*overwhelming*), que é constituinte da condição humana. A Paixão, para ele, era um assunto universal sobre a possibilidade do homem suportar a consciência de sua própria mortalidade. A vigésima segunda récita do Capítulo IV da “Sabedoria dos Pais” evidencia a inexorabilidade da perda de modo cabal, dirigida à reflexão do homem: “Contra tua vontade morrerás” (*Against thy will die*), expressa pelo clamor de Cristo na Cruz, seguido de um brado, um brado que ecoaria por todas as *Stations*, em seu conjunto (Anexo 4).

A intensidade desta afirmação foi, na sequência do Catálogo, ponderada e contextualizada frente ao público norteamericano pela apresentação de Lawrence Alloway, em uma estrutura discursiva peculiar. Primeiro, o crítico e curador britânico explicitou a emergência das obras, cuja concepção da série, como foi dito acima, só ocorreu com a quarta tela, que teria sido, para o artista, uma epifania. Se Newman, antes disso, chegara a pensar nos títulos *Adam* e *Eve* para as duas primeiras pinturas – mais tarde, a *First* e a *Second Stations*^{f. 164, 165} –, o que já endereçaria ambas as obras à Criação, Alloway (1966: 12) indicou quase uma *compulsão* do artista em estendê-las em um conjunto maior («I knew I would do more»). Esta intenção já estava implícita na denominação da primeira obra como *The Series I*, que a *First Station* recebera, quando exposta em 1961. Neste arrazoado, o curador aproveitou para comentar as características formais comuns às obras da série, o que retomaria ao final do texto de apresentação do catálogo, com mais vagar.

Em seguida, ele passou para a explanação do próprio sentido da série que, se apresentava uma limitação numérica, uma padronização das dimensões e uma paleta monocromática, não incorreria na criação de um esquema preexistente a ser explorado enquanto tal. Diferentemente de uma encomenda na qual haveria a imposição de um tema ao artista, Newman trabalhou o sentido da série durante a própria realização de cada obra e de suas conexões internas e externas, a partir da *Fifth Station*^{f. 166}, num processo que o curador entendeu como um “autorreconhecimento das obras ao tema”. Deste modo, a série se tornava “um projeto, uma extensão especulativa em direção ao futuro, demandando pinturas para sua realização” (ALLOWAY, 1966: 12). Ele ainda comparou a receptividade aos resultados de cada momento do processo à poética de Jackson Pollock, em relação às

obras individuais, o que, se esclarecia sobre o desenvolvimento das obras de Newman nas *Stations*, procurava o respaldo de um processo já reconhecido pela crítica em um artista contemporâneo, oriundo do mesmo movimento que Newman.

ALLOWAY (1966: 12) esmiuçou o processo do artista nesta série ao comentar que ele “desejou fazer um marco e então desenvolveu ou o opôs outros marcos até alcançar um ponto no qual exauriu os estímulos do trabalho para avançar”. Dito de outro modo, a estrutura da série emergia *pari passu* ao surgimento de cada obra, num diálogo que alimentava e tornava consciente simultaneamente a cada pintura individual, assim como o jogo entre elas, como conjunto coerente sem partir de um projeto traçado *a priori* para ser executado. Deste modo, ele consignou Newman, em pleno auge da Minimal Art e do Hard Edge, à exploração da lógica do Expressionismo Abstrato, na década de 1960.

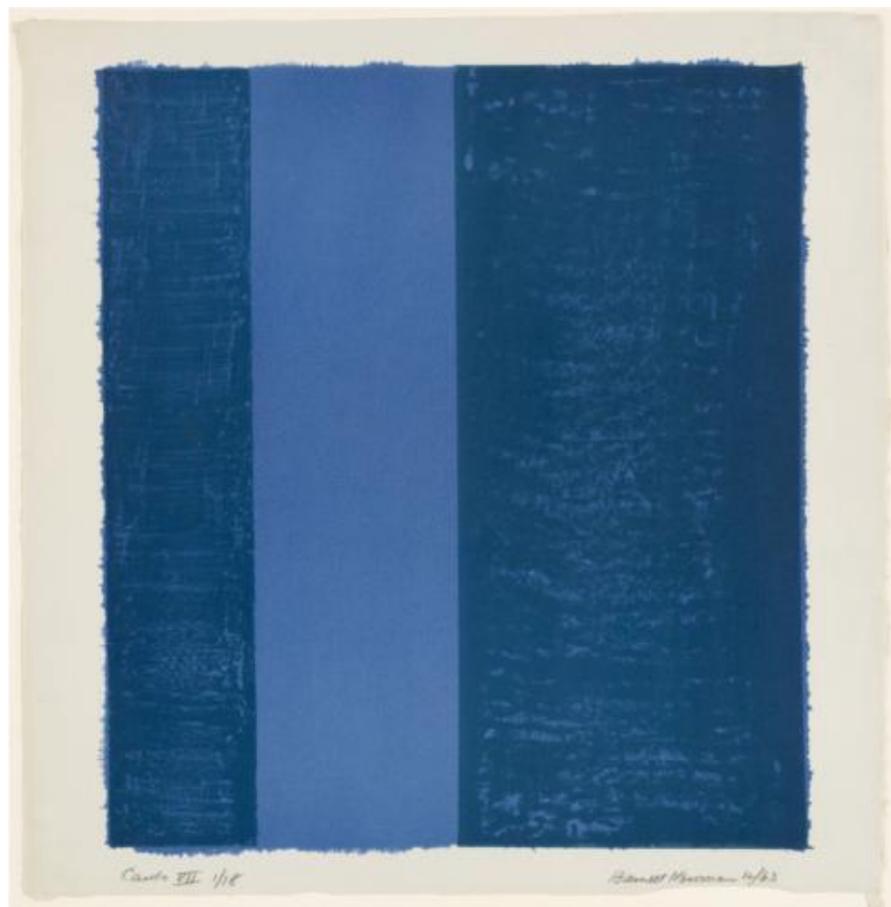


Fig. 219 B. Newman, *Canto VII*, 1963, litografia s/ papel, 41,9 x 40,3 cm (mancha = 37 x 32,9 cm)

Alloway ainda lançou mão de uma analogia com o processo de realização das *Stations*: a conformação dos *18 Cantos* ^{f 201}, cujo número e, portanto, o conjunto da série de litografias, foi estabelecido e modificado algumas vezes enquanto as gravuras eram preparadas e impressas, sextuplicando o número de obras previsto originalmente. O difícil processo de tornar coerente a produção das gravuras de Newman e as exigências da impressão litográfica ^{f 219}, mitigada à questão da cor que dialogava com a monocromia

Stations, foi apresentada como uma exploração da complementaridade entre as duas séries, que alimentou a ambas. Isso teria ocorrido, principalmente, no que se refere à conquista da espacialidade da obra e à consideração do campo de forças potencializado pelos *zips*, assim como a questão da espacialidade que alcança a relação entre o observador da obra no espaço expositivo, no caso das *Stations*, e do problema representado pela margem, no caso das litogravuras ^{f 220, 221}. De modo semelhante, o crítico colocou a questão da relação entre a autonomia das obras – pinturas e gravuras – e a relação entre elas nas duas séries. Além disso, citando o próprio Newman (Motherwell, Robert and Reinhardt, 1951: 15 *apud* ALLOWAY, 1966: 35), ele indicou a necessidade do título como “fenômeno social”, que integrava a abertura da legibilidade da obra sem, contudo, escravizá-la ao título (ALLOWAY, 1966: 12).



Fig. 220 B. Newman, *Canto XIV*, 1963-64, litografia s/ papel, 41,6 x 34,7 cm (manha = 37,5 x 31,9 cm)

Fig. 221 B. Newman, *Canto XV*, 1964, litografia s/ papel, 39,5 x 35,6 cm (mancha = 37,5 x 32,1 cm)

Esta última digressão possibilitou ao curador introduzir implicitamente a relação entre as *Stations* e a serialidade que estava na ordem do dia no ambiente artístico novaiorquino: “Sob os termos da pintura serial, a continuidade das sequências tende a ultrapassar determinada forma de cada obra individual. Um problema de trabalhar com a forma serial é saber quando parar” (ALLOWAY, 1966: 12). No caso das *Stations*, o número de telas atuaria como um regulador da série e como um símbolo, malgrado cada pintura não correspondesse a um Passo da Via Crucis, não permitindo uma análise iconográfica, mas ainda assim, incorporando uma ordem significativa das obras, diferentemente da serialidade na Minimal Art, por exemplo.

Alloway dissertou sobre o estabelecimento histórico das 14 Estações, mas indicou ser “possível colocar em paralelo as pinturas com a jornada de Cristo na base de uma analogia entre os eventos do problema do tema e o evento da pintura da série”, a partir da asserção do próprio Newman de que “a intenção do artista é que doa uma forma específica ao objeto” (*Frontier's of Space, Art in America*, 1962, Interview by Dorothy G. Seckler *apud* ALLOWAY, 1966: 35). Mas a preocupação do artista não era relacionar a sequência das *Stations* com a narratividade, fosse aquela imposta pela iconografia tradicional da Via Crucis, fosse por um viés autobiográfico, mas, insistiu o crítico, a afirmação das origens não-funcionais do “discurso” plástico em sua especificidade, isto é, na retirada da apreensão da obra do campo discursivo que a relacionaria com a Via Dolorosa como “fonte” (ALLOWAY, 1966: 13), nos termos panofskyanos. Trata-se do vínculo de Newman com o universo mítico não como eixo temático mas como afirmação de uma analogia da pintura com o ato criativo que, em certa medida, é a transgressão do ato formador da imagem pelo homem: “O que é a explanação do movimento da semelhança insana do homem ser o pintor ou poeta se não um ato de desafio contra a queda do homem e uma asserção de que o retorno ao Adão do Paraíso do Éden?” (NEWMAN, 1990: 160, trad. nossa).

Mas Newman fez esta afirmação no campo da pintura, problematizando-a. Não interessava, pois, o caráter episódico da Via Dolorosa marcado pela peregrinação, mas o âmbito em que o peregrino, identificando-se com Cristo, reduz a distância histórica em relação a Ele, acessando a universalidade de Sua agonia, o que retorna à questão original da condição humana, o que o *Statement* buscava deixar claro ^{f. 210}. O eixo que permite fazer coincidir as temporalidades do crente e de Cristo é o *pathos*, o vínculo participativo da peregrinação, a *compaixão*, o que parece ser o vértice da associação entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários*.

Alloway (1966: 14) enfatizou o sentido sutil das *Stations* como “tema e variações”, evidenciando que sua acepção meramente formal pela crítica seria extremamente pobre, devendo-se apreender desta expressão a acepção newmaniana da imposição do *Lema Sabachtani* ao título *The Stations of the Cross*. Isso indicaria que um aspecto altamente patético da Via Dolorosa, seu clímax, dissemina-se por todas as *Stations*, *tornando-as uma* e, ao mesmo tempo, estendendo sua duração, tornando a série a expressão, encarnação pictórica do próprio brado do homem, que teria sido “abafado pelas formas oficiais da arte católica tardia”. Uma expansão incomensurável do tempo que faz lembrar a célebre passagem da memória involuntária (PROUST, 2006: 71) em *La Recherche du temps perdu* (1908-09 e 1922), de Marcel Proust, em termos da abertura proporcionada pela fratura temporal provocada pela reminiscência, no caso, lembrança da dor e do temor da morte, terror (*phobos*) constituinte do sofrimento humano.

Não faltaram, também, referências biográficas para a série, fosse pelo recente enfarte que Newman sofrera em 1957, alguns meses antes de iniciá-la, fosse pela utilização de elementos familiares às *Stations* na *Shining Forth (To George)* ^{f. 222} (ALLOWAY, 1966: 14). Esta seria uma homenagem ao irmão que havia falecido em fevereiro de 1961, o que suscitaria uma discussão sobre sua projeção ao tema, não em termos estritamente biográficos, mas da possibilidade da abertura patética do tratamento das *Stations*, e que participa dos mesmos princípios formais e expressivos da série.

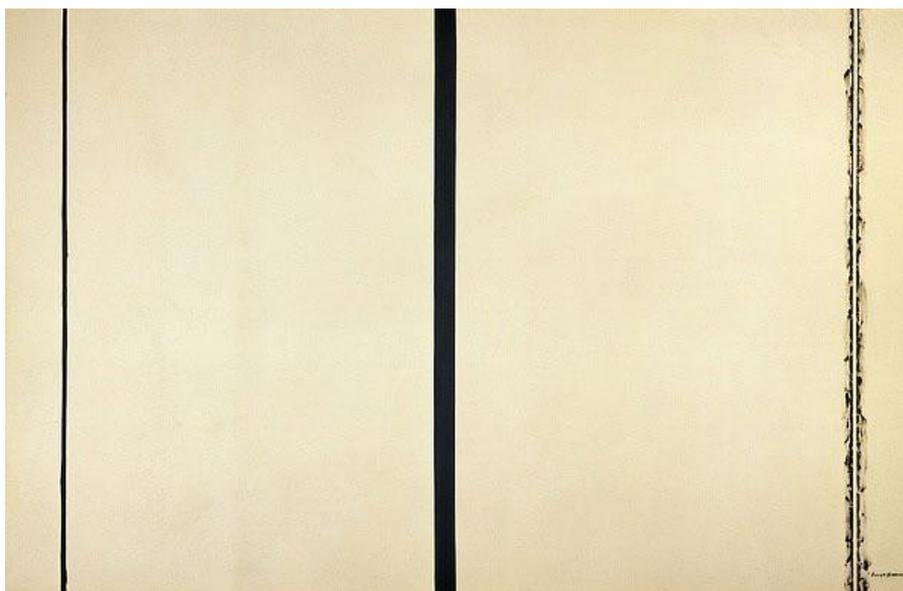


Fig. 222 B. Newman *Shining Forth (to George)*, 1961, óleo s/ tela, 290 x 442 cm

Mas voltando-se para a questão da universalidade do tema, o crítico britânico o relacionou à repercussão de *The Idea of the Holy*, de Rudolf Otto (1869-1937), o telólogo germânico que retomou o problema do sublime e afirmou ser "o mais efetivo significado da representação do numinoso" (Rudolf Otto. *The Idea of the Holy*, 1923, *apud* ALLOWAY, 1966: 14). Embora o curador relacionasse as alusões ottonianas ao sublime como "magnitude", "escuridão", "silêncio" e "vazio" a termos recorrentes das análises formais das obras de Newman, ele alertou sobre o perigo das pinturas serem mecanicamente reduzidas por tal viés e propôs a consideração das *Stations* em outra chave. Se a Via Dolorosa teve tradicionalmente grande importância devocional, sua presença nas igrejas era restrita às naves laterais dos templos, diferentemente do destaque dado aos grandes retábulos das capelas-mores, por exemplo. Mas, se por um lado o curador não comentou a importância da elevação deste tema nos programas iconográficos das igrejas no Renascimento, por outro, reportou-se à ruptura que as Vanguardas Históricas do início do século XX realizaram em relação à "cultura cristã-hebraica-clássica" por meio do apelo à arte e à cultura primitivas (ALLOWAY, 1966: 14), como ocorrera com Matisse, ainda que através de uma visão *primitivista*, em alguns casos. Tributário desta ruptura, Newman se interessou pela arte pré-colombiana, em especial pela cultura indígena da América do

Norte, no que concerne ao sentido do mítico e cosmogônico em sua produção visual. Por conseguinte, ele acrescentou que

A apreciação [por Newman] da arte primitiva é parte do mesmo impulso que o guia a usar títulos hebraicos e clássicos para suas pinturas e, agora, um tema cristão. Ele pode usar as *Stations of the Cross* como uma ocasião metafísica, sem sacrificar o envolvimento e a elaboração se sua própria tradição ou o impacto e intensidade de outras crenças tribais. (ALLOWAY, 1966: 14, trad. nossa)

Desse modo, a radicalidade de Newman estaria, o que nem sempre foi bem compreendido pela crítica, numa percepção ampla da História da Arte que lhe permitiu estabelecer paralelismos entre as produções visuais dos renascentistas e dos primitivos, reconhecendo certas sobrevivências do antigo no moderno, o que permite que aproximemos essas considerações, em termos, do pensamento de Aby Warburg sobre o *Nachleben der Antike*. Tal afinidade, que será retomada oportunamente no Capítulo 5, torna-se ainda mais evidente na passagem da apresentação do catálogo das *Stations*, em 1966:

Refletindo sobre a figura humana como um tema, Newman observou: "A arte do mundo ocidental sempre suportou um objeto, alguém altamente heróico, com certeza, ou alguém de beleza, ainda que seja importante quando glorificado, é apenas um objeto" (Wakefield Gallery, New York, February 7-19, 1944, Adolph Gottlieb. Introduction). Assim, alguns anos antes, Newman usou a escultura como uma ocasião para discutir que o herói tinha se tornado uma imagem sem uso, os *gestos* que ele outrora fez, como no Renascimento, devem agora ser realizados sem o suporte do corpo como um objeto. "Para insistir no gesto heróico e sobre o gesto em si, o artista fez do estilo heróico a propriedade de cada um de nós, transformando, no processo, seu estilo desde uma arte que é pública até uma que é pessoal" (Betty Parsons Gallery, New York, December 1947, Herbert Ferber. Introduction). (ALLOWAY, 1966: 15, trad. e grifos nossos)

Qualquer possibilidade de consideração dessa passagem como mera coincidência em relação às preocupações de Warburg se dissipa quando, na sequência, a análise da série de Newman se aproxima ainda mais do historiador da arte alemão, especificamente à questão das *Pathosformeln* no âmbito moderno:

O gesto se transformou no ato do artista, não em seu tema, e em sua forma é acessível sem as particularidades da musculatura e panejamento. Então, quando Newman pinta as Stations of the Cross em termos de seu gesto, ele está tomando posse do tema tradicional em seus próprios termos, mas esses termos incluem sua homenagem ao conteúdo original. Seu cuidado com o conteúdo religioso e mítico nunca oferece um ídolo, mas uma presença. A presença de alguém que o artista partilha com qualquer herói ou deus evocado porque está em seu trabalho que a presença é construída e revelada. (ALLOWAY, 1966: 15, trad. e grifos nossos)

Não é por acaso que exatamente neste ponto do texto, Alloway (1966: 15) citou o *Chemin de la Croix* de Matisse em sua relação com a *Chapelle du Rosaire*, ao mencionar a exigência das *Stations* de Newman de “uma incorporação serial no espaço”, a que hoje poderíamos reconhecer segundo o conceito de espaço imersivo. Mais ainda, em um espaço “*participativo*”, que aqui se compreende não como interativo, mas como invólucro concreto onde se dá a *comunhão* do público com a obra *no patético*, e não por meio dele.

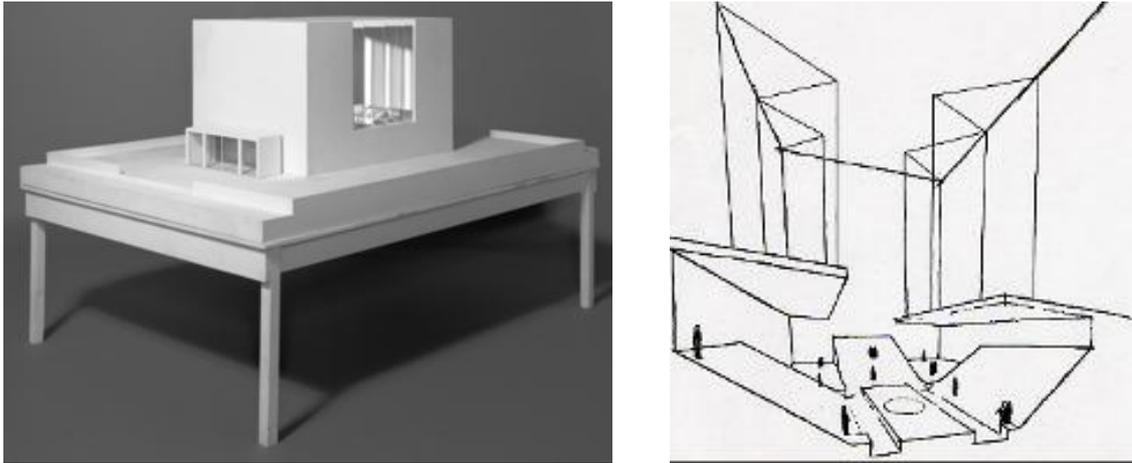


Fig. 223a, b B. Newman, *Projeto para Sinagoga*, 1963, Maquete de Robert Murray, madeira pintada e plexiglas, 183 x 121 x 58 cm e desenho esquemático de seu interior

O curador ainda relacionou a série que Newman realizou entre 1958 e 1966 ao seu *Projeto para Sinagoga* f. 223a, 223b, 224, para a mostra *Recent American Synagogue Architecture*, no The Jewish Museum, em 1963, na qual teve que se defrontar com uma solução plástica no espaço tridimensional: “A ação do ritual determina a forma da arquitetura, de modo que o culto da congregação se torna uma estrutura, e não meramente uma atividade sem conteúdo” (ALLOWAY, 1966: 15, trad. nossa).



Fig. 224 B. Newman e R. Murray, Maquete do *Projeto para Sinagoga*, 1963, madeira pintada e plexiglas, 183 x 121 x 58 cm.

Essa relação foi expressa, três anos mais tarde, na exposição do Guggenheim, como a necessidade, já mencionada, de realizar uma expografia que ao mesmo tempo interrompesse a linearidade da ordenação das *Stations*, sem deixar de explorar os nexos entre as obras adjacentes e, simultaneamente, não dissolvesse a unidade espacial do conjunto nem impedisse que cada obra pudesse ser fruída individualmente. Para tal, Alloway citou o próprio Newman, na mostra de 1951, na Betty Parsons, em que exibiu *Vir Heroicus Sublimis* ^{f. 114}, na qual afirmou que "há uma tendência a olhar quadros grandes à distância. Os quadros grandes nesta exibição têm a intenção de serem vistos a curta distância" (NEWMAN, 1990: 178). É compreensível a preocupação de Newman em explicar a postura adequada para que o observador pudesse ser "engolfado pela cor" e se relacionar com o "espaço participativo" dessas grandes telas, uma vez que no início desta década outros pintores como Pollock e Rothko⁵⁸ lançavam justamente este desafio dos grandes formatos que alteravam as coordenadas espaciais de uma situação expográfica mediante o fenômeno ocasionado pela escala dessas obras (ALLOWAY, 1966: 15, trad. nossa), o que ainda era digno de nota quando da mostra das *Stations*.

Mas Alloway (1966: 15) ainda reportou esta sensação de espacialidade à prenhe experiência que Newman vivenciou em 1949, ao conhecer os Montes Tumulares Indígenas do Meio-Oeste ^{f. 225}, suscitada pela afinidade com seu "senso pessoal de espaço, simplicidade e com o monumento humano", mais do que por motivos formais. "Eu insisto sobre minhas experiências de sensações no tempo – não o sentido do tempo, mas a *sensação* física do tempo" (NEWMAN, 1990: 175, trad. nossa, grifo do autor).



Fig. 225 Miamisburg Mound, Ohio, 800 a.C.-100 AD, Cultura Adena, h = 19,8 m

⁵⁸ Pode-se citar uma passagem de Rothko: "Pinto quadros grandes porque quero criar um estado de intimidade. Um quadro grande é uma relação imediata: leva-nos para dentro dele" (ROTHKO, da Conferência no Pratt Institute, 1958, *apud* HARRISON, 1991: 141), o que nos conduz, novamente, para o sentido de um espaço imersivo que Newman compreendia como uma *ocasião*.

Se em Matisse, Newman e Fonteles, de modos diferentes, mais ou menos conscientes, a identificação do clamor do artista com o do protagonista da Paixão diz respeito à dupla natureza de Cristo, dela deriva o enfrentamento ao próprio Deus devido à tomada para si da Paixão pelo artista, como deificação do processo de criação artística e não como Sua humanização. Mas se é problemático cogitar se o ultrapassamento, ainda que parcial, da especificidade icônica da *mimesis* de Matisse no *Chemin* para uma concepção indicial da imagem que, de certo modo, tornaria a *mimesis* indireta poderia ser uma escolha – consciente ou não – do artista francês de responder a este Mandamento, a apreensão abstrata do brado de Cristo por Newman não poder ser totalmente desvinculada de uma referência judaica ao Decálogo.

A desobediência ao Segundo Mandamento⁵⁹, que em Newman é mais evidente, também ocorre porque a imagem que se faz a partir do humano poder de criá-la, projetando-se no Criador assumido em alguma instância como o próprio artista⁶⁰, o que retorna à indagação: "O que é a explanação do movimento da semelhança insana do homem ser o pintor ou poeta se não um ato de desafio contra a queda do homem e uma asserção de que o retorno ao Adão do Paraíso do Éden?" (NEWMAN, 1990: 160).

De modo semelhante, não se pode olvidar a presença constante da noção de sublime – ainda que em uma acepção peculiar – nas escolhas de Newman. O segundo Mandamento é justamente a passagem que, no entender de Immanuel Kant (1724-1804) seria a mais sublime de toda a Bíblia:

O próprio Kant indica a direção a seguir, nomeando o *informe, a ausência de forma*, um indício possível do "impresentificável". Também diz da *abstracção* vazia que sente a imaginação à procura de uma "presentificação" do infinito (outro "impresentificável") que esta abstracção em si mesma é como uma "presentificação" do infinito, a sua "*presentificação*" negativa. Cita o "Não farás para ti imagem de escultura, etc." (Êxodo 2, 4) como a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer "presentificação" do absoluto. (LYOTARD, 1993: 22-23)

O fundo dessas conexões em artistas como Newman, Rothko, Clifford Still e, principalmente, Adolph Gottlieb (1903-74) foi questionado por Greenberg em função do

⁵⁹ "Não fará para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima, nos céus, e abaixo, na terra, nem nas águas, debaixo da terra" (Ex 20, 4) (*Bíblia de Jerusalém*, 1985: 134). Outras referências a essa proibição existem em: Ex 23, 24; Ex 34, 12-14; Lv 26, 1; Nm 25, 1-13; Dt 4, 15-20; Dt 27, 15; 2Mc 12, 40; Is 37, 19, além das alusões a sinais visuais de transferência da imagem divina para suportes naturais que concernem à possibilidade da própria imagem de Deus, bem como a punição tendo como referência a passagem do Bezor de Ouro, em Ex 32, 1-4 e 28 (BESANÇON, 1997: 106-21).

⁶⁰ Isso reporta, também, à afirmação de Alain Besançon (1997: 126-127) de que "pode-se falar de artistas judeus, mais propriamente do que de arte judaica" e indica que em sua "emancipação" moderna das interdições bíblicas, os artistas acabaram por escolher ou por nutrir-se do repertório da iconografia cristã, como o teria feito Marc Chagall (1887-1985), ou se tornaram abstracionistas, como Gottlieb e o próprio Newman.

simbolismo de uma “nova escola nativa”, em uma crítica à obra do último na revista *The Nations*, em 6 de dezembro de 1947:

Eu me questiono sobre a importância que essa escola atribui ao conteúdo simbólico ou "metafísico" de sua arte; há nisso algo de imaturo e revivalista, de uma maneira americana bem conhecida. Mas, se esse simbolismo serve para estimular uma pintura ambiciosa e séria, divergências ideológicas podem ser deixadas de lado por enquanto. A prova está na arte, não no programa. (GREENBERG, *The Nation*, 1947 *apud* NEWMAN, 1990: 161, trad. nossa)

Ao responder à crítica, a convite do próprio Greenberg, Newman, reagiu à denominação de um pretensório programa que uniria esses artistas em uma “escola” e, em especial, ao que o crítico chamou de “conteúdo metafísico”:

Não há qualquer esforço para chegar ao fantástico por meio do real, ou ao abstrato por meio do real. Ao contrário, o esforço visa extrair do não-real, do caos do êxtase algo que evoque a memória da emoção de um momento experimentado de total realidade. Isso, é claro, pode ser uma noção metafísica; mas não é mais metafísica do que a ideia de que a realização, por Cézanne, de sua sensação completa e pura de suas maçãs ultrapassar as próprias maçãs (...). O que, para mim, é o mesmo tipo de misticismo. (NEWMAN, 1990: 163-164, trad. nossa)

Ainda que tenha por base a noção de sublime mediada por Otto, é impossível nessa asserção não reconhecer passagens célebres da *Analítica do Sublime* de Kant (2002: 107-109), no qual é afirmado que o homem possuiria uma vocação para ultrapassar o sensível mediante uma faculdade suprassensível:

Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. (KANT, 2002: 107)

Pode-se dizer, a partir dessas referências, que o campo de forças estabelecido em cada *Station* joga simultaneamente com a aproximação do sublime ao numinoso e com a materialidade da expressão da condição humana, ultrapassando as relações formais, que encarnariam subjetivamente a expressão do artista por meio de um gesto, que é o do homem diante da inexorabilidade do absoluto no próprio ato formador da imagem.

Se a crítica à série Newman rejeitava essa pretensão, isso também ocorreu em virtude do que seria uma reiteração da própria crítica do vínculo de sua obra com a religião que, para o artista, estaria aquém do drama que procurou expressar nas *Stations*, não se tratando da alusão a uma ideia, mas da encarnação do gesto, que jamais buscou *representar* o tema análogo.

Daí ser possível retomar a rejeição de Matisse à literalidade da Via Crucis no *Chemin*, assim como a de Fonteles nos *Sudários*, em relação à iconografia cristã e especificamente ao Sudário de Turim. No caso de Matisse, o problema incidia sobre a questão da autonomia da obra de arte, conquista da arte moderna que o próprio artista concorreu para formar.

Se a participação de Matisse na *Chapelle* surgiu, praticamente de um mal entendido⁶¹, ele passou a se dedicar quase exclusivamente à sua construção, entre 1948 e 1951. Mas a polémica sobre suas obras veio à tona desde o ano anterior à consagração do templo, com a exposição que ocorreu na Maison de la Pensée Française⁶², reduto de intelectuais e artistas comunistas em Paris à época (EDELFIELD, 1992: 418). Em 5 de julho de 1950, foi aberta a mostra que revelava, entre outras obras, desenhos, pinturas e maquetes da *Chapelle* a um público que reagiu veementemente contra a vinculação da obra do artista a um templo católico.

Pode-se compreender a tônica da crítica por meio do questionamento de André Lejard, em 1951: “A arte deve ter um conteúdo religioso ou espiritual? Ela não basta a si mesma? Pode-se dizer que a pintura moderna, por exemplo, deve ser uma arte de deleite?” (À Propos de Henri Matisse, *Amis de l’Art*, nº 2, 1951 *apud* MATISSE, s.d.: 263). Embora indagações como essas que, notadamente, estavam prenhes de críticas fossem respondidas pontualmente, o texto de Matisse *A Capela de Vence, conclusão de uma vida* (Anexo 3) pretendeu ser uma resposta ao próprio teor das críticas, em “dissipá-las”. Daí, como se viu acima, o artista ter se concentrado, primeiramente, no que havia de mais concreto na *Chapelle*, os aspectos materiais e formais; esclarecido suas escolhas temáticas; citado as obras principais comentando sobre seu tratamento e, finalmente, ele se dedicou a explicar porque deu um tratamento diferenciado ao *Chemin*, com o qual se identificou no nível patético. Neste ponto de seu depoimento, pode-se perceber que Matisse pretendeu responder a uma indagação que subjazia ao teor da crítica que defendia a autonomia da arte de seu engajamento cristão, recusado por ele.

⁶¹ “No outono de 1947, o jovem irmão dominicano Louis-Bertrand Rayssiguier visitava Saint-Paul de Vence em convalescença de uma doença. Muito interessado pela arte, dirigiu-se ao convento das irmãs dominicanas de Vence e perguntou por artistas que morassem nos arredores, ficando muito interessado em conhecer Matisse, hospedado em Vence. A madre superiora o aconselhou a se aproximar do artista (...), dispondo-se da amizade entre Matisse e a irmã Jacques-Marie (...). A madre superiora sugeriu que Rayssiguier utilizasse como pretexto para o contato a solicitação de algumas sugestões para a construção da futura capela das irmãs dominicanas a ser erguida naquela cidade, embora o irmão que era um arquiteto amador não tivesse, naquela altura, qualquer espécie de relação com o projeto. Espantosamente, daquela conversa nasceria o plano de um árduo trabalho conjunto entre o artista e o padre para a realização do templo, que rendeu numerosos encontros nos próximos anos, com a colaboração essencial de Jacques-Marie sob a supervisão do padre Marie-Alain Couturier.” (PUGLIESE, 2005: 90)

⁶² Paradoxalmente, a mostra – que foi concretizada pela mediação de Picasso – pretendia, inclusive, angariar fundos para o término da construção da capela.

Ao penetrar no domínio do patético, Matisse entendeu ter aderido não à iconografia cristã em termos de seus tipos ou mesmo suas configurações⁶³, mas ao que concerne ao drama humano, que é fundante desta religião, marcada pela identificação ao drama de Cristo, sua Paixão. Daí o contraste do painel com a leveza da capela. Esta polaridade (*Poralität*) parece exaltar o caráter dionisíaco da paixão do artista⁶⁴ diante da claridade e da clareza das relações lineares e cromáticas da *Chapelle*.



Fig. 226 H. Matisse, esboço para 11ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est cloué sur la croix*, 1948-49, nanquim s/ papel

A própria dificuldade de “resolver” certas passagens parece evidente em seu traçado hesitante nos esboços do painel, que parecem se suceder com esforço^{f. 141, 145, 151, 162, 226, 227}, diferente das suaves e decididas linhas onduladas que caracterizam seu desenho^{f. 203}. No painel, destaca-se a angulosidade das formas, seu “espírito diferente”, que parecem se contrapor, de certo modo, à sua própria poética, que reverbera por todo o espaço.

Mas a relação biográfica mais direta com o início da série é oferecida por Fonteles (2012: 52), ao relatar o processo de elaboração dos *Sudários* no catálogo da mostra *Contempro*, realizada no MASC, em 2012: “Tudo isso foi-me trazendo a verdadeira cura, não só

⁶³ Por exemplo, a referência à tradição da arquitetura cristã da planta cruciforme^{f. 109}, ainda que partes das paredes Sul e Norte pareçam, num olhar rápido, apresentar-se ligeiramente recuadas. Num olhar mais atento, esses recuos afirmam uma planta em cruz, ainda que irregular.

⁶⁴ Não se pode ignorar o estado cada vez mais precário do artista ao longo da construção da *Chapelle*, devido ao câncer que o levou à morte, de modo que não teve condições de participar da própria consagração da capela, em 1951.

externa, mas também interna, por meio da compreensão do acontecimento que me tirou de cena da viagem pelo rio e de qualquer atuação profissional”.



Fig. 227 H. Matisse, esboço para 14ª Estação do *Chemin de la Croix*: *Jésus est déposé de la croix, le coté ouvert*, 1948-49, nanquim s/ papel

Não obstante, este texto, que o artista intitulou *Depoimento Sudários / Autorretratos*, contrasta com dados obtidos ao longo da presente pesquisa, nas 6 entrevistas realizadas com Fonteles, entre 2007 e 2013. Não há dúvida de que ele relacione tanto *Para cada dor uma cor* f. 70 quanto os *Sudários* a um processo de cura, mas em seu escrito toda a intensidade de sua fala parece racionalizada, de modo a criar uma escrita concisa e lógica de um processo que se estendeu por anos, entremeados a outros processos.

Esta situação demandou o cotejamento de cada depoimento e foi possível perceber que a tentativa de estabelecer um texto de apresentação no Catálogo parece muito mais pertinente à sua atividade de curador do que a do artista, que detalhou nas entrevistas uma série de circunstâncias significativas da elaboração de cada *Sudário*, que parece se contrapor à linearidade do *Depoimento* (FONTELES, 2012: 49-57). A sensibilidade da matéria, a recorrência às memórias dos artefatos e gestos, as diferentes temporalidades envolvidas, presentes nas obras, parecem ter se dissolvido em seu discurso. Mas a principal característica diferencial entre o *Depoimento* e os depoimentos é a da rejeição absoluta a qualquer vínculo de sua obra com a iconografia cristã, bem como dos *Sudários* com o Sudário de Turim.

Ao mesmo tempo, é interessante notar na fortuna crítica de Fonteles a presença marcante da oposição entre relatos que negam sua relação com o *patético* – assim como com a crença do artista é separada de seu envolvimento com movimentos ecológicos – e

textos que valorizam, justamente, sua ligação com o universo do simbólico e do espiritual em sua obra⁶⁵.

A dificuldade desses olhares sobre a obra de Fonteles parece residir na dicotomização da premissa racionalista/conceitual da arte contemporânea e do *parti pris* da concepção poética do artista, como se fosse necessário escolher um lado para poder apreciar sua obra, como se não houvesse uma coerência inerente em sua poética. Suspeita-se que esta dicotomia repouse na tomada demasiadamente literal de títulos como *Sudário* ou *A Santa Ceia Brasileira*, ou de termos como transfiguração e transmutação. Se o artista possui determinadas crenças que estão na base de sua obra, não cabe à crítica assumir ou rechaçar essas crenças, mas compreender os processos de significação de sua obra e, neste sentido, o papel de suas crenças em suas escolhas.

Quanto aos *Sudários*, não se pode reduzi-los a autorretratos – por mais fecunda que seja esta seara – sem levar em conta a abertura heurística de sua conexão com diferentes camadas de sentido do Sudário de Turim em nossa cultura, a partir do próprio princípio de duplicação do *Eu*, da emergência de um *Outro* por contato, impressão, aderência, por sua vez vinculada ao *topos* do nascimento da imagem como *mimesis*. Nesse sentido, embora um capítulo da obra de Fonteles que foi apenas mencionado, a xerografia e a arte postal⁶⁶, pudesse indicar a existência de um embrião do princípio da aderência da imagem, é na fundação bastante específica de seu autorretrato em sua obra, em 1977, com *O Ser no Tempo*^{f. 11} e em obras não antropomórficas como *O Xamã*^{f. 36} e *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central*^{f. 58}, respectivamente de 1990 e 1992, que encontramos as raízes dos *Sudários*.

⁶⁵ “E assim a sua iconologia mestiça afro-ameríndia-nordestina responde a uma simbologia estético-politeísta, mais sintética que discursiva, muito mais epifânica que retórica. “Profana divindade?” como diz o artista. Ou um sentido do sagrado quase cotidiano, em nada circunscrito às lendas pasteurizadas? Ou como procura do transcendente dos limites?” (NAVAS, 2008: 94)

⁶⁶ Em 1974, Fonteles começou a relizar experimentações com cópias reprográficas, que permitiam, a um só tempo, concretizar colagens – que realizava há anos –; reproduzi-las; criar interferências com cores e texturas; criar ações em rodoviárias a espaços museais nos quais utilizava sua capacidade de reproduzir para atuar de modo mais intenso na rede da Arte Postal. Frederico Morais cita trechos do depoimento do artista que esclarecem sobre seu processo de experimentação com a xerografia, “tirando dela seus recursos gráficos e montando colagens de tamanhos variados (...) O importante é fazer, a reprodução fica como meio, é algo que continua ao lado, paralelamente, ao trabalho da peça única. O uso da xerografia é apenas o suporte para a criação da colagem. (...) O uso das mãos para mim é de enorme importância. Aracy Amaral quando escreveu um texto sobre meu trabalho, deu-lhe o nome de “artesanato pela máquina” (...). Não tenho nenhum preconceito em relação a essa palavra, hoje quase folclórica. Precisamos recorrer à artesanaria e ter a paciência dos simples (...). Considero a máquina xerox como uma prensa de gravura contemporânea (...). A arte precisa ser múltipla, editada, para sair deste elitismo em que está atolada. A máquina torna popular a pesquisa de arte.” (MORAIS, 1982)



Fig. 228 B. Fonteles, *Universo do Futebol*, 1982, xerografia, 18 x 14 cm, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, MAM/RJ

A xerografia e a ampliação do circuito da rede da arte postal, para Fonteles, era também uma ação, dando a perceber que não utilizava deliberadamente a potência mitopoética da *impressão* como mote, mas sua possibilidade de experimentação por meio da reprodutibilidade como meio de aproximação da pesquisa em arte “do povo” – não apenas do público que frequenta museus –, portanto, fazendo um uso consciente e contemporâneo de desaturização da obra de arte (BENJAMIN, 1993: 165-196) que, aparentemente, opõe-se aos *Sudários*. No entanto, é possível encontrar em alguns de seus trabalhos em xerox⁶⁷, alguns expedientes que lembram os *Sudários*, ainda que em uma atmosfera de clara contestação política, como é o caso de *Universo do Futebol* f. 228⁶⁸, de 1982, em que denunciava a manipulação ideológica deste esporte no Brasil – por meio de uma manipulação transgressora que deslocava as referências sígnicas de diferentes

⁶⁷ Convidado para participar da mostra *Universo do Futebol* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, que pretendia homenagear o esporte, Fonteles realizou algumas xerografias de 70 x 50 cm, a partir da fotografia de um indígena com seus atributos característicos – pintura corporal, indumentária, artefatos plumários e armas –, dispôs elementos característicos do futebol, como a bola e a rede, substituindo a cabeça do índio por uma bola. Foram impressos postais com uma das versões, com a frase: “Ele não foi pra Copa”. 28 amigos fizeram interferências em cartões foram enviados com antecedência e, na mostra todo este material foi exposto, juntamente com a máquina Xerox na qual prosseguia o trabalho junto com o público interessado (MORAIS, 1982).

repertórios –, em contraste com a consciência da “miséria e da dor do povo”, de “sua condição de subdesenvolvido” e com as políticas de dizimação das populações indígenas: “Gostaria que o povo sentisse mais a cultura do índio e sua infinita criatividade, como exemplo de alegria e de vocação democrática”. Daí Frederico Morais afirmar que

Com os trabalhos de Arte pelo Correio, Bené Fonteles pretende destacar aqueles artistas que romperam alternativamente o circuito habitual da arte, dando à mostra sobre o futebol um posicionamento crítico. Quer mostrar que num espaço reduzido em metragem, cabem brilhantes idéias estéticas e conceituais. (MORAIS, 1982)



Fig. 229 B. Fonteles, *Sem Título*, 2010, Exposição *Contemplo*, MASC, Florianópolis/SC

Mas se as escolhas de Fonteles em suas colagens e xerografias das décadas de 1970 e 1980 não estão divorciadas do princípio associativo de sua poética em outros suportes e matérias, fica claro que há uma sutileza, em obras posteriores, como *Sem Fronteiras II*, de 2004 ^{f. 67, 119}, a utilização de reproduções, no caso, fotográficas de artistas e mestres espirituais, possuem um valor paradoxalmente aurático. Mais recentemente, em *Sem Título* ^{f. 34, 229}, de 2010, o artista retomou as cópias reprográficas, agora coloridas e de alta definição, para aludir a questão do ciclo da vida, do nascimento à morte e sua inexorabilidade, e sua paradoxal negação, as sobrevivências das imagens que passam a navegar na memória para poderem retornar, constituindo-se a instalação como um totem de imagens *consagradas* de nossa cultura: a temporalidade complexa que envolve a imagem do corpo desde as representações primevas até a duplicação mecânica.

Capítulo 5

A associação dos *Sudários*, do *Chemin* e das *Stations*: História da Arte e Antropologia das Imagens

Bené Fonteles, em sua fala, assevera sobre o caráter dos *Sudários* como autorretratos, conforme o título da série, embora identifique as obras individualmente apenas como *Sudários*. Além da necessidade de investigar o sentido destes autorretratos, é preciso verificar a relevância do nome das obras que, para o artista, “vem da linguagem” (FONTELES, Depoimento, 2010), além do sentido, visto acima, do sudário como *topos*, ou seja, como uma fórmula literária, um lugar recorrente na retórica, conectado aos *topoi* da Paixão e, mais especificamente, da Crucificação e da Ressurreição.



Fig. 230 R. Mueck, *Angel*, borracha de silicone e técnica mista, 110 x 87 x 81 cm

Mas além de penetrar na esfera deste aparente despojamento da ligação da série com o Sudário de Turim relativo ao uso da linguagem – que já denuncia a associação de base, realizada pelo próprio Fonteles –, é premente compreender que o referido Sudário já porta o sentido do índice negativo da presença de Cristo, lançando este *topos* tanto a questões filosóficas, religiosas, históricas e científicas quanto ao campo da Teoria da Arte, sendo este último o que interessa para a presente reflexão. A importância do Sudário de Turim também reside, independentemente de sua autenticidade, na síntese a Paixão, uma vez que porta a impressão das marcas de todo o suplício do Jesus terreno, desde Sua prisão, sua ascensão ao Calvário, até a Crucificação e a Descida da Cruz. Deste modo, é uma

imagem complexa que alude às diferentes temporalidades de Seu sofrimento, até sua morte.

Mas se por um lado o sudário é um índice da crença instauradora do Cristianismo, por outro ele surge como *mimesis* da ausência do Corpo Santo. Assim, ainda que sua autenticação gere controvérsias em vários níveis, ele acaba por ser considerado uma relíquia, sendo possuidor de uma aura nele projetada pelos crentes, há séculos, na dimensão cultural. Esta crença é de que aquela peça de linho participou, de certo modo, da Paixão, cujos eventos foram estampados, sem a intervenção humana (*acheiropoieton*), no suporte do tecido por analogia, segundo a lógica de um processo simpático que metaforiza, na esfera da Teoria e História da Arte, o próprio nascimento da *mimesis*.



Fig. 231 P. Klee, *Angelus Novus*, 1920, nanquim e aquarela s/ papel, 31,8 x 24,2 cm

Partindo da noção do agenciamento de imagens patéticas como projeção de Fonteles, apenas em parte consciente, o que envolve a noção de *participação*, foi apresentada no Capítulo 2 a série *Para cada dor uma cor*, evocada no discurso do artista sobre seu ato formador segundo o sentido de “fazer do tempo escultura” (FONTELES, Depoimento, 2008). Esta série, que ele entende como frações de uma única obra, foi realizada a partir de seu olhar compassivo diante da condição humana. Olhar que se redobra nos olhares dos fotojornalistas que captaram o sofrimento de homens, mulheres e crianças das mais

variadas partes do mundo, elegendo momentos particularmente intensos de cada uma dessas dores, colocadas no registro da condição humana.

Para cada dor uma cor é, ainda, colocada na perspectiva do olhar de Ron Mueck ^{f. 230}, como anjo da história, o que evoca, também, o *Angelus Novus* de Klee ^{f. 231}. Fonteles faz *readymade* do autorretrato do escultor australiano redobrando em uma espécie de *mise em abîme* o deslocamento do sujeito que se projeta sobre seu objeto, tornado sujeito. Mas, paradoxalmente, na escultura hiperrealista o autorretrato é ensimesmado, olhando para baixo, de modo que, na montagem de Fonteles, aquilo que “olha” para as demais peças desta instalação é a própria obra de Fonteles ^{f. 75}.

Abrindo-se a esta questão da identificação que complexifica a relação sujeito/objeto, a *Série Sudários / Auto-Retratos* compartilha, em seu nascimento, dos desdobramentos de *Para cada dor uma cor*. O artista iniciou o primeiro *Sudário, A Cura*, como uma impressão de seu próprio corpo mortificado pelo processo de remissão das queimaduras que sofrera havia poucos meses, como um corpo encarnado em algodão sobre linho ^{f. 76, 232}. Como, também, um processo que o artista reconheceu como o de cura, de uma espécie de ritualização de sua própria imagem, tornada obra.



Fig. 232 B. Fonteles, pormenor do 1º *Sudário / A cura*, 2000, contorno do corpo riscado por Carlos Meigue, forro de algodão de colcha de retalhos de linho de Goiás/GO e fios de algodão de Unai/MG

Se por um lado há que se reconhecer a carga semântica dos materiais utilizados, matéria prima do artista, por outro, seu discurso sobre a obra versa sobre a imantação energética de cada um deles, de modo aos *Sudários* sobredeterminarem matérias ^{f. 84, 233} e suas histórias, gestos, intenções. Assim, chegou-se à suspeita de que o processo formador da imagem dos *Sudários / Auto-Retratos*, assim como o *Chemin* e as *Stations*, deviam ser investigados segundo três diferentes sentidos: o semântico, o formal e o patológico. Daí a entrada dos paradigmas de sentido referentes à apreensão do objeto artístico apresentados por Didi-Huberman (1985: 9): o sentido-*sema*, referente ao legível da imagem, a seu campo discursivo; o sentido-*aisthesis*, referente ao visível da imagem, à sua constituição formal, e o sentido-*pathos*, considerando o deslocamento devido à presença do sujeito diante da imagem, na relação com o mundo do qual *participa*.



Fig. 233 B. Fonteles, pormenor do (7º) *Sudário / Oxóssi*, 2001, tapete de algodão cru com couro de ovelha e ferramenta de orixá

Considerando os *Sudários* a partir de sua complexidade constitutiva, a presente investigação evocou também o conceito de imagem como *sintoma da memória*, que reporta à noção dos presentes reminiscentes agenciados a partir da memória individual e coletiva convocadas por Fonteles. A compreensão da complexidade deste jogo poético, e não apenas poético, demanda, ao que parece, deslocamentos do sujeito-historiador da arte, talvez um deslocamento epistemológico levando-se ainda em consideração a abertura dos aspectos antropológicos das associações das matérias que se entrecruzam anacronicamente nos *Sudários*. Esta consideração parece exceder os aspectos estritamente artísticos e demanda uma abordagem tanto teórica quanto metodológica que parta do problema apresentado pela associação entre esta série, o *Chemin* e as

Stations, a partir da hipótese de partida de que a conexão pressentida nas três séries não se reduzia *strictu sensu* ao tema.

Para tal, buscou-se nesta reflexão encontrar parâmetros teóricos para pensar metodologicamente o desenvolvimento da obra de Bené Fonteles, em especial dos *Sudários*, a partir dos conceitos que emergem da própria análise dos trabalhos, como é o caso da noção de transfiguração, relacionada à de alumbramento, por sua vez, conectada ao conceito de epifania, além de suas imagens, objetos, matérias e gestos que, encarnados na obra, imprimem a memória coletiva da diversidade cultural da qual o próprio artista *participa*.

Tudo isso entrecruzado em um jogo especular de retratos e autoretratos, como no diálogo entre *Tributo a Van Gogh* e *Tributo a Iberê Camargo* ^{f. 83}, no centro do qual surgem os estudos de Leonardo da Vinci ^{f. 32, 33, 234}, na exposição *Contemplo*, em maio de 2012. Sobre a reprodução destes estudos, outra operação simpática: no interior de uma vitrine, Fonteles sobrepõe conchas, pedras marinhas e corais cujas formas desenvolvem diálogos particulares com as formas orgânicas da anatomia vinciana, evocando, novamente, a cura e a participação, numa obra que Fonteles dedica a Giordano Bruno (1548-1600), além de aludir às longas durações das formas de vida e da cultura.



Fig. 234 B. Fonteles, pormenor de *Sem Título*, 2005

A pesquisa sobre os *Sudários* / *Auto-Retratos*, que integra a investigação sobre sua associação com o *Chemin* e as *Stations*, suscitou a hipótese de que o sentido de transfiguração depreendido da obra de Fonteles está intimamente relacionado ao paradigma do sentido-*pathos* e à noção de anacronismo, na abertura sintomatal que emerge do deslocamento do sujeito-artista provocado pela fenda das diferentes temporalidades, sobrevivências envolvidas na criação dos *Sudários*, ou ao menos de alguns deles que, sob a superfície figurativa, conectam-se ao sentido negativo (da

ausência e presença fantasmática por meio do vestígio), emblematizados, em nossa cultura, pelo Sudário de Turim.

Além disso, o agenciamento conceitual de imagens, objetos, matérias e gestos significativos por afinidades eletivas em sua obra, em particular nos *Sudários*, além de se relacionar com as poéticas contemporâneas, permitiu formular a hipótese de se tratar de uma operação de *transubstanciação*, termo que também está presente no vocabulário do artista – embora com outra acepção – tanto no que tangencia a questão das operações conceituais de apropriação, como num registro simpático da associação totêmica, envolvendo a noção de *participação*, donde a evocação o conceito wargburguiano de *Pathosformel*.

Assim, transubstanciação e transfiguração formariam um eixo conceitual da poética de Fonteles, sintetizado nos *Sudários*. Este eixo se dá do sentido físico da encarnação do espírito/idéia na matéria, ato que contrata com a assunção da mortalidade do homem, assim como a noção que da matéria se faz espírito em um alumbramento que transborda o humano. A espinha dorsal deste eixo seria o tempo, o tempo das transformações da matéria e do próprio homem, um tempo vivenciado, cultural, e não um tempo abstrato. Um tempo que também é o da memória sobre as matérias e gestos, das intenções e dos desejos em latência, o que exige um modelo complexo de tempo, sem o qual a obra de Fonteles se tornaria inabordável.



Fig. 235 B. Fonteles, Pormenor da *A Santa Ceia Brasileira*, 2005, mostra *Palavras e Obras*, 2005, Caixa Cultural, Brasília/DF

Se podemos reconhecer um eixo formado pelas noções tornadas conceitos operatórios desta reflexão, ele parece se relacionar com o caráter antropológico (antropofágico, a se retomar a noção de *manducalion*) da Eucaristia, evocada, em especial, por *A Santa Ceia Brasileira* ^{f. 97, 235}, donde a noção de *comunhão*, voltada para a percepção da força

mitopoética da imagem em Bené Fonteles. Mas este quadro que começa a ser esboçado se identifica com o conceito de campo ampliado, na acepção de Joseph Beuys^{f. 103}.



Fig. 236 B. Fonteles, Passadeira, tapete de algodão com letras bordadas em seda, no contexto expositivo de *Sudários / Auto-Retratos*, na mostra *Contemplo*, 2012, MASC

A associação das obras de Fonteles evocadas no Capítulo 2 (*Sudários, A Santa Ceia Brasileira* e mesmo a *Passadeira*^{f. 236}) reporta a um o sentido de morte-ressurreição, da imagem-fênix. Daí os dispositivos conceituais do artista que, ainda que se reportem às poéticas contemporâneas, tornam-se, em certa medida, anacrônicos, uma vez que entram em *comunhão* com forças culturais e espirituais encarnadas na matéria da qual *participam*, por meio das próprias operações conceituais. Esta comunhão envolve uma temporalidade complexa, que emerge de um processo eucarístico e *patético*, sintomatizado na montagem de cunho totêmico, inerente à poética do artista.

Daí a suspeita suscitada pela hipótese de partida, de que nesta poética a realização artística se daria por meio de uma sorte de constrangimento da vontade do próprio processo de criação, que tomou forma, o que demanda a investigação sobre a natureza

dessa vontade da forma que se transfigura em obra, ultrapassando as intenções conscientes do artista. É justamente este o sentido da transfigurabilidade da Paixão como *trabalho da imagem*, que se quer descobrir se estaria no âmbito do próprio processo formador da imagem como *re-encontro*, como a busca obsessiva de retornar à integridade original. Daí, também, a suspeita de se tratar do desejo inconsciente de suturar a angústia causada pelo sentimento do sublime, que gera o sentido do trágico. De certo modo, da própria percepção da condição humana.

Estas questões demandaram uma investigação do *Chemin* de Matisse e da exposição das *Stations* de Newman, e de suas repercussões, no sentido da busca de compreensão da função do *pathos* numa espécie de retórica da imagem da *Paixão*, donde o cotejamento com a função do *pathos* na tragédia, malgrado as diferenças entre a tragédia crística e a estrutura da tragédia grega. Nas três séries de obras, é possível reconhecer a expressão do pranto pela condição humana. Mas este problema impõe uma abordagem teórica e uma metodologia próprias, que jogam com conceitos que parecem se constelar a partir da associação dos *Sudários / Auto-Retratos* com o *Chemin de la Croix* e as *Stations of the Cross*.

5.1 A associação e a hipótese

Um exame mais aprofundado dos *Sudários / Auto-Retratos* permitiu supor que o corpo do artista, mortificado e transmutado poderia ser presentificado por meio de uma operação de transubstanciação do que seriam os poderes participativos das estratégias apropriativas, sob o princípio aqui chamado de totêmico, assim como ocorre no crucifixo criptografado *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha* ^{f. 108, 237}, que manifesta a tensão do choque e do enlace num agenciamento de culturas.



Fig. 237 B. Fonteles, *Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha*, 2005, pormenor das peças de borracha e corda de couro, Exposição *Contemplo*, MASC, 2012

O entrecruzamento das obras de Fonteles pesquisadas nos Capítulos 1 e 2 parece reportar à noção de *figurabilidade* no *processo formador da imagem* no campo ampliado da arte contemporânea no contexto brasileiro, fazendo *comungar* no eixo *transubstanciação-transfiguração* referências simultaneamente da Antropologia, que comporta o anacronismo e a noção de participação, e da Psicanálise, no sentido do *retorno à origem* da imagem como *duplo* fantasmagórico da projeção *sintomática* do artista como sujeito da obra, revelada pelo patético. Assim, ambos os elementos, provocam uma perturbação na consideração de Fonteles.

Se considerarmos na relação entre o *pathos* e o anacronismo no *Chemin* de Matisse, é possível verificar que ele abordou a *Chapelle* segundo um sentido de agenciamento sinalético das imagens, no interior do que compreendeu como sendo um *programa iconográfico*. Como foi visto acima, ele criou uma rede transtextual de imagens que opera

um regime sobredeterminado por diferentes temporalidades. Assim, tornou-se necessário cotejar a função da figuração da Via Dolorosa no interior dos templos católicos e a acepção do *Chemin*, no que respeita à estrutura interna do painel e à sua relação com as demais obras do templo como espaço expositivo. Daí, a hipótese que a relação projetiva de Matisse com a Paixão tenha subvertido significativamente a função característica deste *tema* em um templo, assim como possa ter implicado uma subversão de sua própria obra.



Fig. 238 Matisse, *Porte-Fenêtre à Collioure*, 1914, óleo s/ tela, 116,84 x 90,17 cm

Daí, também a necessidade de se investigar o papel de Matisse nas Vanguardas Históricas e a peculiaridade de sua contribuição em relação à construção de um novo espaço plástico; à sua premissa de liberdade temática; à sua problematização da imagem diante da abstração nascente no início do século XX; às suas investigações poéticas sobre a relação entre figura e fundo, donde uma breve pontuação sobre o que Bois denominou “sistema de Matisse”, mas que foi tratado segundo a concepção processual da poética. Assim, verificou-se a ênfase da relação entre a linha e a cor em sua obra, reportado a um uso particular do *cloisonnisme*, bem como sua apreensão da síntese advinda do Cubismo, conduzindo-o a um *sistema* que compreende operações de tensão, expansão e concisão, no qual a relação figura/fundo problematiza a relação sujeito/objeto, propondo novas

questões composicionais, voltada para uma sorte de potência formal das soluções plásticas que não deixavam de conter uma carga expressiva.

Como artista moderno, Matisse lutou pelo *status* da soberania do artista ao lado da autonomia da obra de arte. Desde o início de sua produção, ele lançou mão de procedimentos transtextuais, metalinguísticos. É possível identificar o primeiro momento da constituição de sua poética como a busca de uma economia formal, sucedida pela descoberta da potência formal dos elementos ornamentais, que reporta à arte árabe, mas trabalhados como problemas plásticos em diálogo com questões da abstração. A primeira virada ^{f. 238} de sua poética ocorreu em resposta ao contato com o Cubismo Sintético, donde surgiram novas experiências formais e outra ordem do questionamento do espaço plástico, além da possibilidade de um agenciamento sintético de imagens em uma estrutura abstrata, ainda que em obras figurativas, utilizando-se recorrentemente de uma estratégia metonímica, em paralelo ao uso do *collage* pelos cubistas, em meados da década de 1910 (PUGLIESE, 2013b: 3908), apresentando problemas espaciais que seriam tratados, posteriormente, pelo Expressionismo Abstrato, em especial, por Newman, como é o caso de *Porte-Fenêtre à Collioure*, de 1914.



Fig. 239 H. Matisse, *Harmonie Jaune*, 1928, óleo s/ tela, 88 x 88 cm

Esta inserção do conceito de *montagem* permitiu a re colocação do problema da representação por Matisse ao lado do amadurecimento de seu vocabulário, o que se evidenciou em sua segunda virada, na década de 1920, na qual desenvolveu o que Edelfield (1992: 38) exaltou como “efeito flash”, conceito que Bois contesta ao

desenvolver o sentido do “*le retenir sans le retenir*” (BOIS, 2009b: 74), donde a proposta das três metáforas para compreender a obra do artista: a ondulatória, a circulatória e a pneumática. Nesta arte de superfícies, somada a um sentido de dinamismo que reporta aos têxteis orientais, o historiador da arte reconhece a busca constante de um equilíbrio de forças e um sentido de continuidade que entende como uma tensão pneumática em que a utilização formal dos elementos decorativos proporciona um sistema elástico de forças dinâmicas, ou seja, uma circulação com tensão na qual expansão e centrifugacidade se equilibram mutuamente, como no “sistema de Barnett Newman” (BOIS, 2009a: 31; 2009b: 80, 137). Bois compreende esta força expansiva da obra como sua força vital, cuja natureza repousa nas relações internas de escala e de tensão das relações figura/fundo, agenciando elementos de diferentes temporalidades em uma estrutura acêntrica, disruptiva. Este agenciamento promove, então, uma sensação de espaço que, junto à mencionada combinação de forças, provoca o que seria uma “expansão por pulsação estroboscópica”, a partir de uma impregnação passiva no observador da obra, recorrendo a uma sorte de memória sinestésica ^{f. 239} (PUGLIESE, 2013b: 3919).

Se é possível, aproximar a circularidade pulsante de Matisse e a expansão da pintura a partir do *zip* de Newman, não se pode perder de vista o movimento anadiômico dos retornos de reapropriações de matérias impregnadas passivamente pela ação cultural e pelo tempo de Fonteles, que reportam aos movimentos emblematizados pela jangada.

Mas quanto aos retornos anadiômenos de Matisse, como na terceira virada de sua poética, no início dos anos 1930, a utilização do *collage*, embora circunstancial, era coerente aos princípios de sua produção e a fatores das viradas anteriores, reintroduzindo o *cloisonnisme* no campo de forças pulsante que já não poderia ser chamado estritamente de pintura, apresentando, ainda, novos problemas composicionais. A potência heurística da *collage*, fosse na grande *La Danse* para a Barnes Foundation ^{f. 126, 240}, fosse no *Jazz*, ocorreu no contexto de uma nova condensação e depuração da imagem ^{f. 127, 241}.

Mas a pesquisa sobre o *Chemin* suscitou a indagação de representar a *Chapelle* uma quarta e definitiva virada em sua poética, cuja “floração” ocorreu de modo complexo na relação entre os painéis e os vitrais, em uma grande composição espacial. Poder-se-ia dizer, num espaço imersivo que coloca o observador no interior do campo pulsante de forças como uma instalação *avant la lettre*.



Fig. 240 H. Matisse, *La Danse*, 1931-33, colagem, 1037 x 450 cm, Barnes Foundation, Merion, Philadelphia

Assim, seria a própria *Chapelle* um *collage* que comporta um regime de diferentes temporalidades, tendo o altar como catalisador das relações entre forma e conteúdo, entre os vitrais como sistema cromático-luminoso que traz o alumbramento do *cloisonnisme*^{f. 242}, e as figuras em negro sobre branco neste espaço mallarmaico em que Matisse grafa imagens, tendo como ponto de inflexão, ou melhor, plano de inflexão no espaço tridimensional, o *Chemin*, para onde tudo começa, na *Arbre de la Vie*, e onde tudo se encerra, para abrir-se novamente, metáfora da Ressurreição.



Fig. 241 H. Matisse, páginas 13 e 14 do livro *Jazz*, 1947, litografia

Nas relações entre os painéis, poder-se-ia perceber uma polaridade, contrastando a calma e a elevação de *La Vierge et l'Enfant* e do *St. Dominique* ao *pathos* do *Chemin*, que caracterizaria seu “diferente espírito” (MATISSE, s.d.: 259).

É de especial importância o contexto, relatado por Matisse, da modificação do plano original para o *Chemin* ^{f. 243} em função do *pathos*, transformação que manteve a legibilidade da obra devido à numeração dos Passos, ainda que na forma anacrônica do *bustrophedon*, que quebra, em parte, a linearidade de sua sequência tradicional por meio de um esquema mais dinâmico ^{f. 186}.



Fig. 242 H. Matisse, *L'Arbre de la vie*, 1949, *papier gouaché, découpé et collé s/ cartão*, 515 x 525 cm



Fig. 243 H. Matisse, *La Vierge à l'Enfant, Chemin de La Croix e L'Arbre de la Vie*, respectivamente nas paredes Norte, Leste e Sul da *Chapelle du Rosaire*, 1948-1951, painéis de azulejos de faiança e de vitrais

Retomando a noção autoproclamada da existência de um programa iconográfico, compreendeu-se que Matisse pressupunha criar uma cadeia interpretativa mediante a decifração das relações entre os elementos transtextuais, reportados à sua própria obra e à História da Arte, envolvendo o anacronismo de modo deliberado. Mas, como ocorreria com Fonteles em relação às matérias, este anacronismo está animado pela vitalidade das *origens* das imagens que, como presentes reminiscentes, estão ativos na memória individual e coletiva.



Fig. 244 Giotto 1297-1300, Estigmatização de São Francisco, afresco, 270 x 230 cm, Igreja Superior, San Francesco, Assisi

Resta ainda a questão do sacrifício/sofrimento que, na expressão de indícios da dupla natureza de Cristo, permite a projeção do artista. Na dimensão cultural, a identificação do homem com Cristo é emblematizada pela Estigmatização de São Francisco de Assis⁶⁸. *Mimesis* da Paixão, corporificação do sofrimento de Cristo, a Estigmatização logo se tornaria um importante *topos* da iconografia cristã, que tem como paradigma o afresco de Giotto (1297-1300) *f.* 244. Evidentemente, este *topos*, que se afirma no âmbito da

⁶⁸ Jacques Le Goff (2004: 22-24) entendeu que durante uma meditação no dia da Festa da Exaltação da Cruz, em 1224, o santo teria visto, em uma aparição, um homem com seis asas pregado a uma cruz, e sentiu formarem-se em seu corpo, à imagem de Cristo, as cinco chagas. Neste estado de êxtase, teria sentido ao mesmo tempo prazer e dor, seu corpo se tornara a prova encarnada do sofrimento de Jesus.

figuração, se conecta com o da Crucificação e, ainda, com sua imagem indicial, o Sudário – tanto de Verônica quanto, principalmente, o de Turim.

No *Chemin* de Matisse, o próprio corpo de Jesus na Crucificação, a 12ª Estação ^{f. 245}, torna-se, por um lado, o *axis mundi*, evocando simultaneamente a Ascensão e, portanto o *relegare*, por outro, o antropomórfico e expressivo eixo da obra, que permite a conexão com os vitrais, assumindo também uma função formal. Trata-se, em certa medida, da própria noção de *incarnat*, convocando o conceito de eficácia formal e simbólica da obra, mais do que isso, a noção de presenciabilidade da imagem.



Fig. 245 H. Matisse, Pormenor do *Chemin de La Croix*, 1951, *Chapelle du Rosaire*, azulejos de faiança

Assim, pode-se cogitar se o painel teria subvertido a poética de Matisse de um modo paradoxal, negando seus princípios, ou teria catalisado uma última grande virada em seu processo poético, em uma síntese de elementos endógenos e exógenos a ela, manifesto em toda a *Chapelle*, cujo branco, como espaço mallarmaico, coloca o desenho em tensão circulatória com a força cromática e estridente dos vitrais. Diante da suspeita da segunda opção, a leitura do texto de Matisse (Anexo 3) pode ser compreendida como um guia para a imersão na *Chapelle*, envolvendo a obra como discurso e o discurso do artista sobre a obra, donde a hipótese: o *Chemin*, em seu *pathos* exacerbado, teria catalisado a crítica à *Chapelle* devido à imaterialidade das relações espaciais, cromáticas, transtextuais, à complexidade das temporalidades envolvidas e do caráter patético do templo.

Matisse revelou ter "ficado preso ao patético desse drama tão profundo", sentindo-se impelido a alterar "a ordem da sua composição" (MATISSE, s.d.: 259), donde compreendemos o deslocamento do sujeito segundo uma força autônoma, assim como Newman (1990: 189) relatou "que a própria obra começa a produzir um efeito sobre mim". Daí a visceral noção de empatia, nos planos epistemológico e psíquico da relação sujeito/objeto, que suscitou a desconfiança de que o estranhamento diante da *Chapelle* pela crítica de arte moderna tenha sido provocada pela rejeição ao *Chemin*, o que seria *sintoma* da recusa ao *pathos* não codificado pela convenção do tratamento do tema. Daí, também a discussão, no Capítulo 4, sobre a dificuldade de abordagem do patético da exposição de Newman pela crítica e dos *Sudários* de Fonteles, frente à crítica de sua obra, bem como a menção, pelos artistas, das forças que os impeliram a constituir suas obras.

O objeto desta pesquisa, a associação dos *Sudários/ Auto-Retratos*, do *Chemin de la Croix* e da exposição *Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, abre-se, assim, à problematização da natureza epistemológica da ordem da própria associação e suas implicações teóricas e metodológicas na Historiografia da Arte. Parte daí a recolocação da hipótese central desta investigação de que o nexos desta associação se daria não pelo estilo ou tema, mas pela sobrevivência de fórmulas de *pathos* que, transformadas ao longo da História, passaram a ser manifestas segundo novos expedientes poéticos na modernidade e na contemporaneidade, no deslocamento da figuração em Matisse, no interior da lógica da abstração em Newman e na do conceptualismo por Bené Fonteles.

Este nexos, portanto, não seria mais o da forma e do conteúdo que repousava na *mimesis* como fundamento da produção artística ocidental, mas do grande giro do século XX, do agenciamento das imagens e das proposições dos artistas, referendadas por certas exigências que nasceram do questionamento da *mimesis* como fundamento da arte, com a abstração e com o agenciamento conceptual das imagens. Assim, deve-se problematizar o contraste de uma História da Arte também fundamentada na *mimesis* e uma exigência crítica da História da Arte Contemporânea como poética da montagem, donde a suposição de que esta abordagem deve envolver temporalidades complexas e uma antropologia das imagens, baseada no quadro teórico que parte de conceitos warburgianos como o *Nachbelen der Antike* e a *Pathosformel*.

Daí a consideração da situação específica da montagem da Exposição de 1966 de Newman e das críticas a ele, no que concerne à rejeição ao *pathos* de sua obra pela crítica. É ainda importante dar-se conta do sentido das *Stations* em sua ligação com a especificidade das *Seasons* de Monet, no sentido da série (tema e variações) ^{f. II}. Após uma breve contextualização de Newman que o situa no quadro no Expressionismo Abstrato norteamericano, em especial na Colour-Field Painting, e sua relação com a obra de Mark Rothko diante das pressões dos movimentos contemporâneos nos Estados

Unidos, que pendiam para vertentes formalistas ou conceptualistas da abstração, evidenciou-se a questão da intitulação das primeiras quatro *Stations*^{f. 164 a 197} e a relação da série com os *18 Cantos*^{f. 201}, em uma analogia parcial com o *Jazz*^{f. 127, 241}, de Matisse. Há que se atentar para a questão da rejeição, por Newman do epíteto de “arte judaica”, conduzindo à noção da universalidade do pranto humano nas *Stations*, o que evolui certas exigências críticas da expografia escolhida por Alloway e por ele, voltada para a promoção da possibilidade de uma relação de intimidade do visitante com as obras.

Bois (2009: 224-250) identificou a mutação epistemológica da virada da poética de Newman na *descoberta* situada entre *Moment* e *Onement I*^{f. 134, 135}, compreendida por Hess de *conversão*, indicando o nascimento do *zip* em sua obra. Faz-se necessário mencionar uma aproximação com o *taglio* de Fontana^{f. 246}, no sentido do *concetto spaziale*, que abria a bidimensionalidade da pintura, a partir de 1949, à possibilidade de outra espacialidade por meio de uma cesura, de um *taglio*, em termos da negatividade do *zip*, como abertura da imagem, como fissura constitutiva da própria imagem. Mas se a declaração espacial de Newman se fez em relação aos limites da tela, a de Fontana estava fundada na sombra de um traço (DAMISCH, 1995: 187-188).

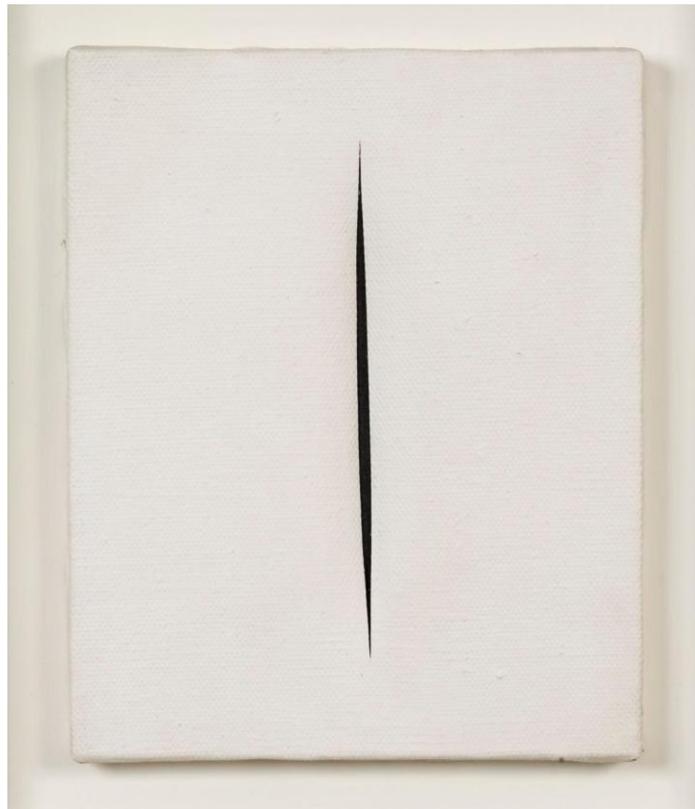


Fig. 246 L. Fontana, *Concetto Spaziale – Attesa*, 1965

Nos termos do contexto da criação da *First Station* a partir de *Outcry*^{f. 137b}, que Temkin (2002: 216) identifica como um precursor do sentido das *Stations* como materialização do *zip* na parede e, portanto, invadindo um espaço empírico, a questão biográfica da

remissão de Newman mostra-se relevante, assim como em Matisse e Fonteles, como obras que nasceram de experiências de perda, do sofrimento carnal, da inexorabilidade da morte. Mas o vínculo com a Via Dolorosa foi mediado e materializado por diferentes menções a ela, mais ou menos diretas, coerentes aos desenvolvimentos poéticos dos três artistas.

Foi apresentada a importância nas *Stations* da relação dos *zips* como duas entidades no campo de forças da pintura (BOIS, 2002: 26-27), assim como os sentidos do trabalho sobre a tela crua na série e da não literalidade dos Passos da Via Dolorosa – como ocorre hoje na expografia da Sala das *Stations* na National Gallery of Art de Washington ^{f. 247} –, de modo diverso das referências de Matisse à tradição do tema. Newman buscou conscientemente evitar o risco da iconografia, de modo semelhante à recusa da relação direta do Sudário de Turim com os *Sudários*, por Fonteles.

É possível destacar, em especial a emergência da 9th *Station* ^{f. 172} como quebra da repetição protocolar do Minimalismo portando a questão da própria pintura como poética, para o que foram convocados os conceitos de *incarnat* e de presenciabilidade da imagem. Pode-se, mesmo falar no drama humano encarnado na pintura. Outra questão significativa é a da constituição de uma série que, a partir da discussão evocada sobre as *Stations*, que se pode estender a Fonteles ^{f. III}, ainda que os *Sudários* comportem o problema da materialidade e dos agenciamentos de imagens, matérias e artefatos. Há, também, que se mencionar a retomada das *Stations* após o retorno da viagem à Europa, em 1964, onde ocorreu o alumbramento com o *Retábulo de Isenheim* ^{f. 176}, – e ao Brasil, em 1965 –, donde a necessidade de se mencionar a aproximação do *Be II* ^{f. 179} com a Ressurreição ^{f. 180}, cujo nome foi rejeitado por Newman. Além disso, como o artista que também teorizava sobre a arte, não apenas sobre sua própria produção, Bois (BOIS, 2009a: XXVI) menciona a crítica de Newman à Iconologia panofskyana, no que concerne à rejeição à abstração por Panofsky. A contenda entre eles, inaugurada por um erro tipográfico⁶⁹ no título de *Vir Heroicus Sublimis* ^{f. 114} (Homem, heróico e sublime), estava na superfície de um embate muito mais profundo, sobre o “*éthos* da representação mimética que a arte moderna como um todo queria questionar”, devido à presença e à luta

⁶⁹ A querela entre Panofsky e Newman começou com uma repreensão pública do iconólogo na edição da *ARTnews*, da qual ele era editor, em abril de 1961. Com a intenção de desqualificar o artista, Panofsky utilizou-se de seu arcabouço teórico para criticar uma utilização pretensamente errônea de *sublimis* como *sublimus*, referente ao artigo *The Abstract Sublim* de Robert Rosenblum, que mencionava a *Vir Heroicus Sublimis*, que acabou por se revelar como um erro tipográfico. Visando responder aos ataques que o historiador da arte vinha fazendo à arte abstrata, Newman aproveitou a oportunidade para rechaçar a ambas as críticas, na coluna de cartas da revista, em que revelou referências da Literatura Latina, afirmando que mesmo que o título de sua obra incluísse o termo *sublimus*, em sua forma arcaica, ele não estaria errado, criticando Panofsky em sua própria esfera de conhecimento. Após Panofsky apresentar referências ainda mais específicas, afirmou que mesmo na forma arcaica, a utilização estaria equivocada, a que o artista respondeu com uma impecável análise filológica, reiterando a correção de ambos os termos no contexto do artigo do crítico de arte (NEWMAN, 1990: 216-220).

ideológica em defesa da abstração. Este reduto é uma disciplina que teria enfeitado a História da Arte norte-americana: a Iconologia, segundo o modelo de Panofsky (BOIS, 2009: XXXII-XXXIII).



Fig. 247 B. Newman, *The Stations of the Cross e Be II*, 1958-1866, pinturas s/ tela, The National Museum of Art, Washington

Daí a necessidade de insistir nas tônicas ora iconológica ora formalista (Greenberg) que caracterizam a fortuna crítica das *Stations*, evidenciando que os conceitos colocados à baila remetiam a um debate que estava no horizonte intelectual e artístico de Newman e, em termos, de Matisse, dez anos antes, na França.

O fortalecimento da Iconologia nos Estados Unidos foi inversamente proporcional à abertura de estudos sobre a “possibilidade de significado, da estrutura da significação enquanto tal”. Mas além da questão da polissemia e do anacronismo na interpretação da obra de arte, Bois está interessado na “possibilidade estrutural da flutuação semiológica dos signos” (BOIS, 2009: XXXV). Ele chega a interpretar a própria advertência de Panofsky em relação à “mania iconológica” e a extensão do método à arte abstrata, que são de interesse do historiador da arte francês no que toca, entre outros motivos, a reação de Newman ao iconólogo, chamando a atenção para a passagem em que Panofsky restringiu a prescrição temática de seu método no ensaio introdutório de *Studies in Iconology*, de 1939:

a menos que lidemos com obras de arte nas quais toda a esfera da temática secundária ou convencional seja eliminada e haja um esforço em fazer uma transição direta dos *tema* para o *conteúdo*, como acontece com a pintura europeia de paisagem, natureza-morta e gênero: isto é, com fenômenos excepcionais que caracterizam as fases tardias e supersofisticadas de uma longa evolução. (PANOFSKY, 1979: 23)

Passagem que, na reedição do ensaio, em *Meaning in Visual Arts*, de 1955, sofreu o acréscimo da menção à arte abstrata: “... como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte «não-objetiva»” (PANOFSKY, 1986: 54).

Mas a restrição à utilização do método à arte abstrata, no entender de Bois, refere-se à “perplexidade” de Panofsky em relação a esse fenômeno, como bem notou Newman nas cartas citadas (Newman, 1990: 216-220). Panofsky não explicitou que não se tratava de um problema do método ou até do objeto, restringindo-se a afirmar que a Iconologia não era uma ferramenta adequada para abordá-lo (BOIS, 2009: XXXVI). É interessante notar que a rejeição de Newman ao método é uma reação à rejeição da abstração pelo método iconológico. Este jogo de negações é bastante significativo para compreender a insuficiência do método para dar conta de um fenômeno que não parte do fundamento da arte figurativa, o que é revelador de sua insuficiência para dar conta de outros modos de agenciamento de imagens que, assim como a abstração, não tenham seu fundamento na *mimesis*, como é o caso da arte conceitual, mais que isso, de uma interdição epistemológica.

Daí ser possível perceber uma exigência do objeto de investigação, a associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, que deve ser aberto à problematização por uma história da arte que, do mesmo modo, não parta de sua fundamentação teórico-metodológica na *mimesis* e nem das cadeias associativas a ela estritamente relacionadas. Trata-se, portanto de uma exigência teórico-metodológica, de fundo epistemológico, que veio à tona ao longo da pesquisa, envolvendo, no que concerne a Newman, às questões da abstração e do sublime.

Além do problema da assinatura das obras, que os comentadores acabam por remeter a esta questão – donde o retorno à proximidade de Rothko e Newman, emblematizada pela presença do *Broken Obelisk*^{f. 209} diante da *Rothko Chapel*^{f. 208} –, que retorna ao problema da identificação do artista com o tema, ainda que não de modo literal, mas com o pranto de Jesus na cruz, como clamor coletivo, assim como à menção da possibilidade de associação de Newman aos *zips*, revelado pela fotografia de Namuth^{f. 213}.

Daí a referência a artistas do Segundo Pós-Guerra, particularmente nos Estados Unidos, atraídos pela idéia de que a base moral e ética do judaísmo pode sobreviver, e mesmo ser expressa por meio da cultura secular do Modernismo. Neste sentido, foi relacionada a interdição à imagem do divino – e antropomórfica – pelo Segundo Mandamento, assim como o sentido da *conversão* de Newman e a remissão vocabular aos nomes evocativos de obras desde *Genesis* até *Be II* (BOIS, 2009: 227).

Quanto a Matisse, interessa trazer novamente à baila o sentido vertical do eixo da *Crucificação* do *Chemin*^{f. 245}, em que, ao pé da cruz, parece residir o próprio Jesus, que tomba pela terceira vez^{f. 151}. O sentido de ascese, evidentemente, dirige-se não apenas à Ressurreição, mas à Ascensão, o encontro do Filho com o Pai em Um (*onement*). Se o gesto do artista, em sua *paixão* não abandona o vínculo com a *mimesis*, ainda que de modo litigante, e com o sistema discursivo trágico/retórico da *Paixão*, Newman,

abandona a *mimesis* num gesto que se dirige ao pictórico e cria um campo em que duas forças ora se opõem, ora se equilibram, ora se unem, expandindo o brado da Paixão^{f. II} como sua *paixão* em 14 telas nas quais matéria e suporte se unem, transcendendo o campo discursivo ao mesmo tempo em que as relações cromáticas se tornam irreduzíveis à pura forma. Já no processo de formação de seus autorretratos, Fonteles se conecta à Paixão ao encarnar sua imagem em *Sudários* que, obsessivamente, repetem sua *paixão* que, se produzem um tipo, partem de um gesto em que comungam a transfiguração e a transubstanciação da matéria, de objetos culturais e de sua própria imagem, segundo uma lógica totêmica da ordem da montagem, constitutiva de sua poética.

Nos três casos, a condição humana comportaria o conflito humano de sua aspiração à eternidade e de sua impotência em relação à sua própria morte, sempre aludida pelos *memento mori*, sempre materializada, em nossa cultura, pela Paixão, cuja metáfora é a Crucificação, que traz a promessa da Ressurreição, e seu duplo negativo, o Sudário, este pano que recebe a projeção do *pathos* de Cristo, por meio de sua imagem impressa, de suas chagas estampadas.

As *Stations* e o *Chemin* se dobram no *pathos* de Jesus e em seus *tempi*, na participação de Sua dor como compaixão, e dobram-se ainda no *pathos* de suas paixões, redobrado pelo pano do sudário, dos *Sudários*, em que tantas paixões são encarnadas nos objetos, matérias, corpos culturais, de modo compassivo. Se a encarnação pictórica do brado humano foi abafada “pelas formas oficiais da arte católica tardia” (ALLOWAY, 1966: 14), ele parece retornar obsessivamente nos atos poéticos dos três artistas, na construção de discursos próprios, que só poderiam ter se constituído a partir do próprio patético, sua assimilação e sua reação, por parte dos artistas, reação de defesa.

Em relação aos discursos críticos, à situação das fortunas críticas em seus pontos de convergência e divergência, foram suscitados três problemas: a diferença de *status* dos três artistas, com a acomodação do repertório crítico em relação a Matisse e Newman; a falta de balizas consistentes para a apreciação da obra de Bené Fonteles e, principalmente, como considerar metodologicamente os discursos dos artistas sobre suas próprias obras.

Esta investigação procurou tratar das relações contextuais dos argumentos, o que se desdobrou em problemas historiográficos relativos aos olhares sobre as obras. Se, de um modo geral, a Historiografia da Arte contemporânea às Vanguardas Históricas utilizou quadros criteriológicos para a consideração de objetos da História da Arte anteriores ao século XX que se baseavam em conceitos operatórios como, principalmente, o estilo e os gêneros, as tipologias iconográficas, parâmetros advindos do que Panofsky chamou de *história da tradição*, foi demandada a criação de outros conceitos operatórios para considerar a produção artística do próprio século XX. Daí a recolocação da questão do

estilo pela Iconologia. Este quadro inclui a história dos tipos iconográficos, a crise estilo provocada pela quebra da unidade estilística e a crise da tradição pictórica ocidental paralela à do conceito de estilo e à formação das vertentes da Iconologia, da História Social da Arte e do Formalismo novecentista, sob o impacto da chamada virada linguística e do advento da Psicanálise.

Assim, torna-se necessário situar os parâmetros teóricos para compreender a associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, para além do sentido-*aithésis* e do sentido-sema da *imagem*, fundando a investigação sobre o objeto no paradigma do sentido-*pathos*.

5.2 A *Pathosformel*: o tipo, a personificação e o gesto

A pesquisa sobre a associação entre os *Sudários* de Bené Fonteles, o *Chemin de la Croix* de Henri Matisse e as *Stations of the Cross* de Barnett Newman conduziu a questionamentos de ordem metodológica no que respeita à abordagem dessas séries de obras que acabaram por promover a emergência de um desdobramento – de ordem teórica – do objeto de investigação na constituição de um quadro de conceitos que fosse capaz de dar conta da complexidade que as obras *em associação* – marcadamente os *Sudários* – envolvem. Este deslocamento foi orientado pela assunção da proposta da compreensão da História da Arte como antropologia das imagens que Georges Didi-Huberman fundamenta, em especial, em Aby Warburg. A utilização deste arcabouço teórico é centralizada pelas noções de *Nachleben der Antike* e de *Pathosformel* sob o alargamento do campo fenomenal da produção da imagem voltada para seu processo formador que, no caso dos objetos empíricos pesquisados, deu-se como uma *transfiguração* do próprio artista.

Essa transfiguração implicou um processo de criação no qual os artistas relataram terem sido constrangidos, em alguma medida, pela vontade da própria obra. Impregnada do sentido da matéria e do gesto do artista em seu ato formador, a forma parece surgir como um duplo fantasmático de seu próprio corpo – ainda que não necessariamente de modo antropomórfico –, que passaria a *incorporar* sua memória individual e a memória coletiva de seu meio. A abertura do objeto empírico da investigação em um desdobramento teórico se revelou como o problema do eixo de designação formal da imagem em seu processo de criação. Este desdobramento permite reconhecer o deslocamento do sujeito em relação ao seu objeto de estudo proposto por Warburg, abrindo as imagens e seus processos poéticos à complexidade de subdeterminações formais. Mas, aparentemente, o problema do estilo não teria lugar no atual debate da Historiografia da Arte, donde a necessidade de refletir sobre as implicações metodológicas e até epistemológicas que essa discussão impõe a respeito da questão do discurso historiográfico artístico como montagem de tempos anacrônicos, conforme é sustentada por Didi-Huberman. Assim, impõe-se a consideração de fenômenos artísticos pertinentes à arte moderna e contemporânea, bem como a recolocação do problema das unidades de sentido, do agenciamento das eficácias formal e simbólica e do agenciamento conceitual de imagens, operado histórica e antropologicamente mediante a noção de *Pathosformel*.

Historicamente, o tema da eficácia simbólica da imagem é um ponto nevrálgico da cisão entre o Formalismo e a Iconologia, justamente no tocante à relação entre o conceito de

estilo e de eficácia simbólica. A discussão sobre o conceito de estilo no que respeita ao nexos forma/conteúdo envolve, além das aninomas wolfflinianas, o conceito de *Kunstwollen* de Riegl (2002) que seria uma força inerente ao artista em manifestar a *Weltanschauung* de um *Zeitgeist*, mas ligada inconscientemente à configuração estrutural das formas que se impõem à criação artística independentemente da intenção consciente do artista. Daí Germain Bazin (1901-90) propor a noção de “pulsão da forma” como tradução do termo *Kunstwollen*, no lugar de *vouloir artistique* (BAZIN, 1989: 131-132).

Se essa questão se relaciona ao Formalismo, ela está intimamente ligada à da projeção do artista na imagem por meio do seu próprio *ato formador*, o que também interessou a Lyotard: "o segredo talvez resida nesse poder do sensível que consiste em atrair a si o signo segundo o eixo da designação. Porém este poder não é mais que o da *fantasmática* que aspira a realizar o desejo em imagens" (LYOTARD, 1979: 24), problema que, se respeita ao paradigma do sentido-*sema*, envolve necessariamente outro paradigma de sentido, que reporta às preocupações da Psicanálise: o sentido-*pathos*.

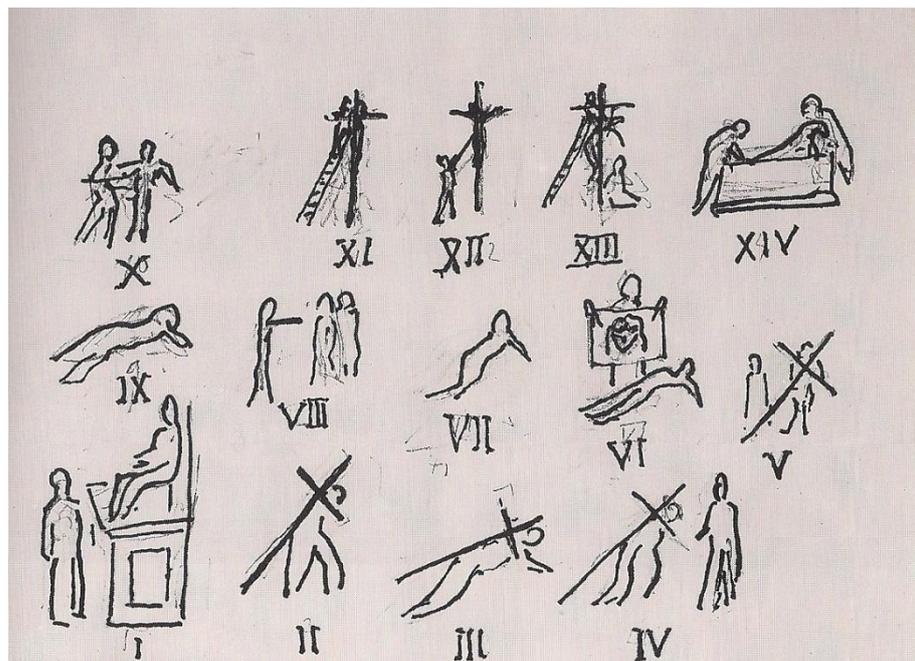


Fig. 250 H. Matisse, Estudo do conjunto para o *Chemin de la Croix*, 1948-49, crayon e nanquim s/ papel

A noção de concatenação temporal dos estilos e seu determinismo ainda entra em conflito com a problematização do tempo em Warburg, mediante o conceito de *Nachleben der Antike* (D.-HUBERMAN, 2002: 42). Isso permite a Didi-Huberman perceber o anacronismo de diferentes modelos de tempo por meio do deslocamento epistemológico do sujeito diante da obra de arte, pressentindo o tempo complexo da imagem que dialoga com a sobredeterminação do próprio sujeito, uma vez que a desterritorialização da imagem e do *tempo histórico* combate o cunho evolucionista que impregna a noção tradicional de estilo, ainda que controversa.

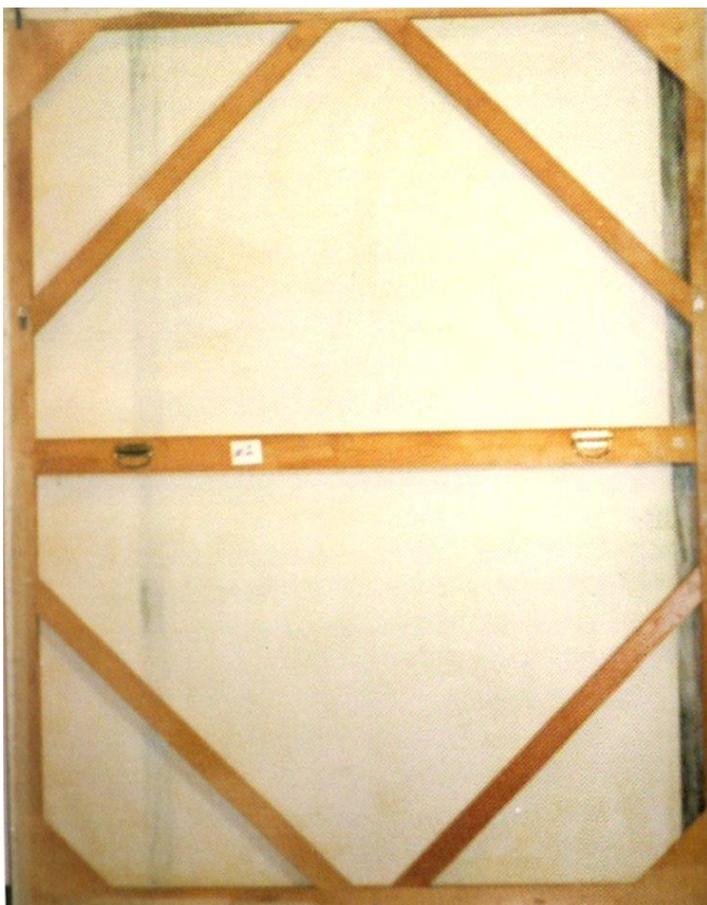


Fig. 251 B. Newman, verso da 2nd Station, 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm

A sobredeterminação de diferentes tempos se manifesta nas três séries, de modos coerentes às poéticas dos respectivos artistas. Em Matisse, para não mencionar o jogo de anacronismos presente nas obras da *Chapelle* que contém remissões transtextuais à sua própria trajetória artística, pode-se retomar a questão do *Bustrophedon* do *Chemin* ^{f. 250}, que remete a um modo de escrita arcaica grega, portanto, ao século VI a.C.. Mas a se pensar no jogo entre a sequência temporal das passagens e na apreensão sincrônica dos Passos, especialmente no caso comentado acima da conexão entre as Estações 7 e 12 ^{f. 245}, a questão da temporalidade complexa em Matisse se torna evidente.

Em Newman, além da expansão temporal do *Lema Sabachtani* em suas 14 – ou 15 – telas, há que se notar uma questão da própria pintura, das nódoas de óleo que surgiram e se intensificaram com o correr dos anos, além do resultado das décadas na tela crua, que além de escurecer, provoca *craquelés* na pintura, vestígios de um tempo latente, da própria pintura ^{f. 251}. Há, ainda, o tempo da apreensão das obras, que remeteria à vivência de uma peregrinação não linear pelas obras, no contexto expositivo do Guggenheim.

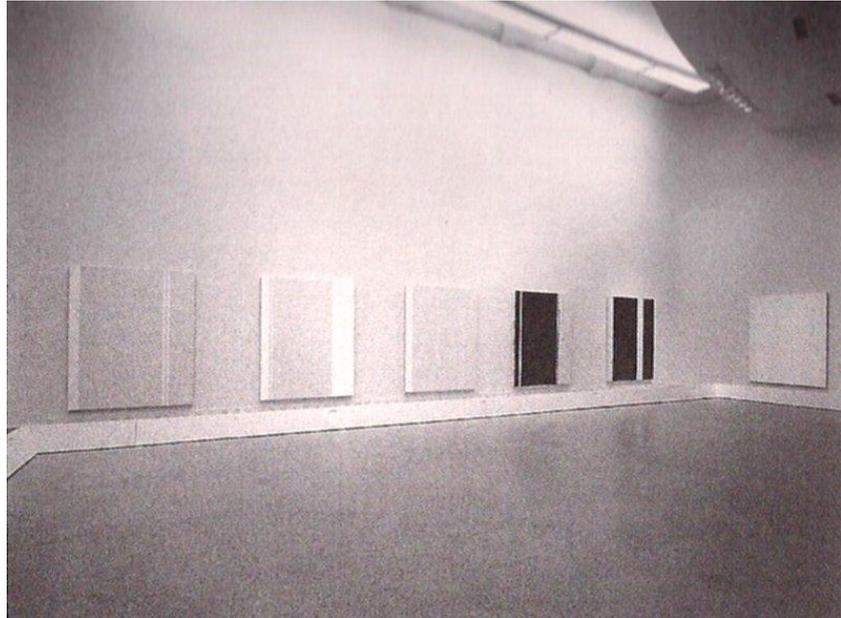


Fig. 252 B. Newman, fotografia parcial da Exposição *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, 1966, 9th a 14th Stations, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Resta, ainda, o tempo da sobreposição histórica desta mostra, realizada em 1966, e de seus escassos registros fotográficos, que participam do olhar sobre as obras hoje, na National Gallery of Art, de Washington ^{f. 247}, que reproduz apenas algumas partes da mostra antológica ^{f. 252}.

Já nos *Sudários*, a transubstanciação dos *tempi* se revela no próprio agenciamento das imagens, objetos, poemas, matérias. Eventualmente, tempo chega ser citado literalmente, como é o caso do *Sudário / O Encontro* ^{f. 95}, que traz as cascas de cigarras no interior da cuia de tacacá ^{f. 253}, conectado ao Rai-Kai de Bashô sobre a efemeridade da vida. Este pormenor da obra, que foi destacado no Capítulo 2 como um *memento mori*, entrecruza-se com os demais elementos da própria obra da série dos *Sudários* e com outras obras, principalmente em *A Santa Ceia Brasileira* ^{f. 97, 98, 235} que assimilaria o *encontro* ao assimilar o lençol como toalha. Na base de tudo, está o anacronismo da apropriação do nome Sudário – e de seus sentidos. Mas este tempo, não é abstrato, ideal, ele, ou melhor, os *tempi*, são tempos antropológicos, vividos culturalmente.

Mais do que isso, são *tempi* experimentados pelos artistas, por meio do patológico processo de identificação com a Paixão. Eles *participam* da obra, em diferentes declinações, assim como foi visto no *Chemin* e nas *Stations*, do passado (perfeito, imperfeito, mais que perfeito), do presente (indicativo e subjuntivo) e do futuro (do pretérito), sem falar de uma latência (particípio presente) (D.-HUBERMAN, 2000: 19-20).

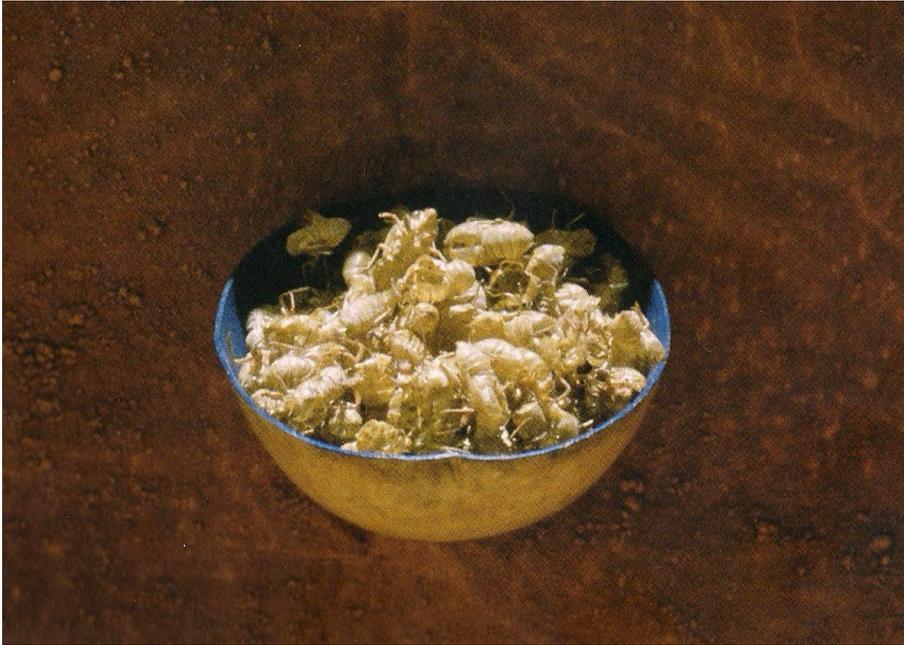


Fig. 253 B. Fonteles, Pormenor do *Sudário / O encontro*, 2001

O conceito de *Pathosformeln* deriva, entre outras referências teóricas, do conceito de *participação mística* proposto por Lucien Levy-Bruhl (1857-1939), assentado na relação de indivisibilidade do binômio sujeito/objeto (LEVY-BRUHL, 2008: 437-443). O sujeito *participaria* das propriedades do mundo por meio da similaridade ou contiguidade de imagens, que se manifestariam por meio de uma latência que estaria na base de sua eficácia simbólica, que é expressa recorrentemente por Bené Fonteles ^{f. 254}, e que está presente em sua obra, desde a década de 1970 ^{f. 11}.

A questão dessa eficácia revelaria a noção dos *poderes da imagem* (MARIN, 1993: 16), que não seriam frutos de um determinismo histórico ou estilístico, mas marcados por uma *condensação* da cultura em um momento histórico de modo particularmente significativo na temporalidade. Por um lado, ambas as noções se tornariam inteligíveis por meio da noção de *pujança mitopoética* da imagem, não sendo a eficácia uma mera convencionalização de tipos, mas a revelação de certas *Pathosformeln*. Estas fórmulas de *pathos* sobreviveriam no tempo mediante sobredeterminações culturais na memória coletiva. Por outro lado, a noção de *poderes da imagem* foi trabalhada em outro registro, no interior da Semiologia, por Louis Marin, que questionou a arbitrariedade do signo, por meio da noção da transfiguração ontológica do corpo em imagem, numa espécie de *ressurreição* do referente como eficácia fundante da imagem, o que volta a se aproximar de Didi-Huberman.

Homologamente, em termos de uma postura metodológica, a categoria cognitiva do sujeito capaz de dar conta do paradigma perceptual de sentido-*pathos* caracteriza-se pelo deslocamento epistemológico sofrido pelo sujeito mediante uma experiência subjetiva,

jogando dialeticamente com o sujeito analítico que investiga as categorias do visível e do legível da imagem por meio dos paradigmas de sentido a que Didi-Huberman denominou, respectivamente, *sentido-sema* e *sentido-aisthesis*, referentes à apreensão do objeto artístico. Esse deslocamento se deve à presença do sujeito diante da imagem também dialética e sobredeterminada, que porta o paradoxo visual do visível e do legível, e que percebe sua relação com o mundo do qual *participa*.



Fig. 254 B. Fonteles, *A Natureza do Artista*, 1985-86, Audiovisual com fotomontagens realizadas a partir de fotografias de Sérgio Guimarães

A necessidade da investigação formal ainda leva ao problema dos campos plástico/conceituais a partir dos quais o artista dá forma à imagem – retornando ao problema do estilo – e visa a estabelecer parâmetros conceituais e metodológicos que se relacionam com a investigação da visibilidade e legibilidade da imagem na constituição do discurso da História da Arte.

É possível, então, compreender o conceito da imagem como sintoma da memória, por meio das sobrevivências de fórmulas antigas do patético, imiscuindo o passado no presente anacrônica e criticamente, já que ela opera um jogo de *presentes reminiscentes*. O conceito de sintoma relacionado ao invisível da imagem demanda o *sentido-pathos* e diz respeito à relação sintomatal que Lyotard (1979: 254) questiona no postulado linguístico da arbitrariedade entre signo e significante, ainda que de modo diferente de Marin.

A necessidade de refletir sobre a associação entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários* surgiu da conscientização da estrutura – nem tipologia, nem morfologia – de suas obras como duplo fantasmático do artista, que pode ser análogo ao conceito-função do sintoma e opera as categorias do *visível*, do *legível* e do *invisível*, embora suas respectivas imagens atravessem deslizamentos do conceito de imagem tanto em discussões teóricas como plásticas. O sintoma, esse *poder da imagem*, não é intrinsecamente transcendente ou numinoso, mas revela o desejo do sublime e da imagem como restituição de um *outro* por parte do artista, bem como seria a negação deste desejo, fenômeno que impõe um alargamento das fronteiras dislinas da História da Arte, bem como se mostra presente nas três séries, em especial no clamor de Newman.

Didi-Huberman ainda recorre a Benjamin para acusar a postura do historiador da arte que busca “uma restituição” do passado como um recalque sintomatizado pela *grande narrativa*, pelo rigor do método e pela doutrina da certeza, partindo de dogmas obsedantes tomados como axiomas, acusados, então, de serem *sintomas* da cegueira funcional de uma historiografia evolucionista e, portanto, teleológica. Ele prevê o caminho da problematização da História da Arte estruturada como montagem por meio de uma heurística negativa que dialetize os dois sentidos dessa disciplina, o genitivo objetivo e o genitivo subjetivo.



A questão da identificação nas três séries levou a uma reflexão sobre a noção da personificação da imagem, nesta pesquisa, a partir da leitura de obras capitais de Warburg, o que envolveu uma digressão sobre a relação entre a personificação e o gesto significativo, diferenciando-se da noção de tipo, na Iconologia.

Não é sem motivo que em vários idiomas a noção de personificação, inclusive como figura de linguagem, chega-nos como dar corpo a algo, ou ainda no sentido de dar alma a um corpo inanimado. Em alemão, o verbo *verkörpern* pode significar tanto incorporar ou encarnar quanto personificar, assim como o sentido de *embodiment* inglês. De certo modo, há aqui um paradoxo presente no mito do nascimento da *mimesis*⁷⁰ relativo à noção de impressão, estampa, *printing*, da forma da matéria – enformação –, e ao mesmo

⁷⁰ Trabalhando com a terra, Butades de Sición, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro; dizem que teria sido conservado no Santuário das Ninfas até Múmio destruir Corinto. Há quem refira que foi em Somos que, antes de quaisquer outros, Roeco e Teodoro inventaram a arte da modelagem (...). (PLINIO, 2004: 86)

tempo, da alma, na forma⁷¹. Aquilo que lhe atribui um sentido de ser. Aquilo que faz com que determinada matéria deixe de ser uma substância bruta e passe a ter uma especificidade, uma individualidade, um *nome*. O ato de individualizar, por sua vez, é associado ao ato de nomear e, evidentemente, àquilo que nos permite reconhecer algo nessa matéria ou reconhecê-la como *algo* específico, diferente dos demais objetos do mundo.

Mas se o *nome* personifica, diferencia em relação a algo, podemos dizer que a personagem em uma imagem surge de uma tipificação. O sentido lato da noção de tipo em iconografia como, por exemplo, de orante, ofertante, penitente etc., ou de imagens em que reconhecemos representantes ou grupos de pastores, agricultores, soldados, caçadores etc. em um afresco egípcio, um relevo com nobres medos ofertando presentes ao rei no relevo junto à escadaria de Persépolis, as carpideiras na *prothesis* (lamentação do morto) e os guerreiros na *ekphora* (cortejo fúnebre em carros) da cerâmica arcaica grega ^{f. 255}, em soldados que marcham ou lutam em um relevo romano que narra uma guerra, em haías de um *gobelin* flamengo seiscentista ou pessoas na fila do pão durante a Recessão norteamericana, numa instalação de George Segal (1934) ^{f. 256}. Indiferenciados entre si, os integrantes desses grupos humanos anônimos são caracterizados como coletividades cujo sentido se dá pelo pertencimento ao grupo e sua função social, seja pela inexistência histórica do conceito de indivíduo, nos primeiros casos, ou por sua supressão, no último.

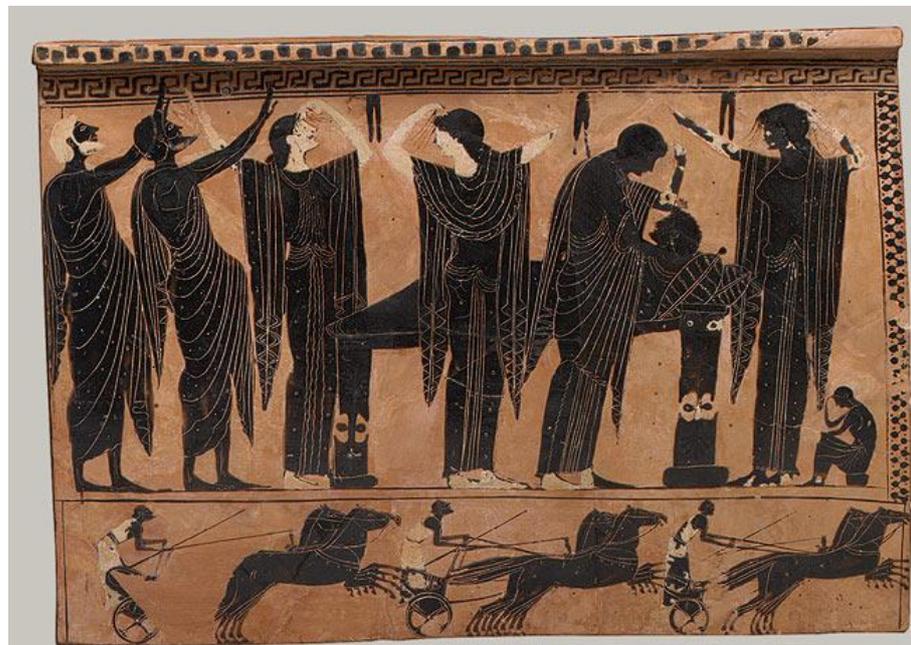


Fig. 255 Anônimo, Placa Funerária, c.520-510 aC, Grego Arcaico, figura-negra, Ática, terracota, h = 26,04 cm

⁷¹ Daí Didi-Huberman dedicar-se à passagem pliniana sobre as máscaras mortuárias e a fundação jurídica da imagem em Roma, opondo a imagem-matriz por aderência ao retrato por imitação óptica, a imagem “originária” de Plínio à arte histórica de Vasari, *tradere e permutatio* (D.-HUBERMAN, 2000: 69, 76).

Ao trabalhar justamente com essa noção, Segal ironicamente moldou a si próprio para caracterizar quatro *anônimos* da fila, evocando, mais uma vez a questão da *mimesis* do mito pliniano, assim como a questão da projeção do artista na obra e da formação da imagem por aderência, a estampagem das máscaras mortuárias romanas, o que evidencia um modo do deslocamento da questão da *mimesis* na contemporaneidade, consonante à poética do artista, que utilizava recorrentemente a moldagem em gesso.



Fig. 256 G. Segal, *Depression Bread Line*, 1991, FDR Memorial, Washington, DC

Mas para abordar certos pressupostos da iconografia cristã referentes à questão da Paixão pertinente à presente investigação, faz-se necessário digredir à discussão sobre a formação de *normas* provenientes da transposição iconográfica da arte romana para oferecer condições de legibilidade às imagens desde as primeiras décadas do Paleocristianismo. Para tal, pretende-se retomar brevemente um grupo de imagens paradigmático pesquisado durante o Mestrado (PUGLIESE, 2005: 56-60), que permitiram o desdobramento dessa reflexão. Trata-se dos relevos do sarcófago paleocristão de *Saint Sidone* da Cripta da Basílica de Sainte-Madeleine em Saint-Maximin, na Provence, datado provavelmente do final do século IV ^{f. 257}.

Nas quatro cenas junto ao tema central da Ressurreição na fachada frontal do sarcófago, a presença das figuras em baixo relevo, quase aplainadas, difere das outras, em médio e em alto relevo: trata-se do tipo iconográfico da testemunha ^{f. 258a}. O tipo-testemunha é um *topos* protocolar de uma convenção iconográfica, que remonta à Antiguidade, e se relaciona com a lógica da leitura da passagem bíblica no mármore. Em oposição, há, em cada uma dessas cenas, a figura principal que é a de Jesus, reconhecível também pela

convenção gestual – o símbolo do Verbo e da Criação, com o indicador e o dedo médio da mão direita (*dextra Dei*) esticados – e pelos Seus atributos, que se instituiu como um tipo da referida personagem. Ela se faz notar pela repetição e, principalmente, pelo gesto, assim como cria uma espécie de jogo com aquele que recebe o milagre e com o indivíduo que o apresenta ao Messias. Este jogo formal permite criar uma dinamização que, em certa medida, rompe a excessiva simetria da disposição lateral das cenas na fachada frontal do sarcófago, devido às suas mãos superdimensionadas. Ainda mais, cria uma espécie de *dança e contradança* em cada seção do sarcófago, que nos acessa, ainda, a uma questão temporal da passagem bíblica ^{f. 258a}. Das presenças de Jesus, do fiel e da testemunha, do pedido do milagre, da ação e da reação a ele, ou seja, de pelo menos esses quatro tempos sintetizados em cada uma das passagens bíblicas.



Fig. 257 Anônimo, Sarcófago de St. Sidone, séc. IV, Cripta da Basílica de Ste.-Madeleine

Mas o exame destas imagens trouxe um terceiro e decisivo fator para a presente reflexão, além da personagem e do tipo: o gesto. Mais que os atributos que podem individualizar um tipo, personificando-o ou não, é o gesto que o anima – *anima* –, que lhe dá expressão, movimento, dinâmica, que encarna sua vitalidade. Nas Artes Visuais, o tempo é expresso por meio da dinamicidade da obra e/ou de convenções, sendo tardia a invenção de mídias que envolvem o tempo real. É a dinamicidade, essa expressão do movimento, que insufla vida à matéria e lhe permite atuar no espaço, física e virtualmente. Além disso, ainda que num sarcófago paradoxalmente houvesse o contraste entre essa vitalidade e a função

fúnebre da peça – a própria idéia da Ressurreição – esta imagem central da arte funerária evoca a vida *post-mortem* como a promessa da salvação da alma materializada no mármore, por meio também da *repetição*, bem como das temáticas, como é o caso da Ressuscitação de Tabita e do tema anastático, que integram este mesmo sarcófago.

Mas na medida em que ultrapassamos os limites da iconografia panofskyana e pensamos na dimensão cultural do gesto, aproximamo-nos de seu significado em direção à questão da expressão (*Ausdruck*) humana, envolvendo, inevitavelmente, a consideração do conceito de *Pathosformel* conectada à questão da antropologia das imagens.

As *Pathosformeln*, que expressam [o] encontro traumático entre o homem e o mundo, é o resultado de uma fixação visual, cuja fonte é um processo mimético de algumas qualidades suportáveis (biomórficas) das forças ameaçadoras, que os deixava petrificados e fixados como uma imagem. O referente original é o que excede os limites da consciência cotidiana humana, e que ameaça sua segurança e coerência. Esse processo é típico das sociedades e culturas primitivas. (EFAL, 2000-2001: 221, trad. nossa)



Fig. 258 a, b Anônimo, Cura do cego de nascença (St. Sidone) e Negação de Pedro, relevos contíguos ao centro do Sarcófago de St. Sidone, séc. IV, Cripta da Basílica de Ste.-Madeleine

De 1924 até sua morte, em 1929, Warburg se dedicou, com a colaboração de Fritz Saxl (1890-1948) e Gertrud Bing (1892-1964), à constituição do *Bilderatlas Mnemosyne*. Este projeto era constituído por pranchas com reproduções de imagens associadas em *função*

de temas em “um inventário dos modelos antiquizantes preexistentes que repercutiram na representação da vida em movimento e determinaram o estilo artístico na época do Renascimento” (WARBURG, 2010: 3). Dedicado à Deusa Mnemosyne, o mapa de imagens (*Bilden*) da memória era composto por três séries de pranchas nas quais foram dispostas cerca de 1000 reproduções de imagens associadas por temas motivados por duas preocupações centrais: a psicologia da criação do artista e seus processos de produção (PUGLIESE, 2011a: 3).



Fig. 259 A. Warburg, Painel 4 do *Bilderatlas Mnemosyne*, contendo a reproduções fotográficas de sarcófagos e desenhos e gravuras baseadas em relevos de sarcófagos grecorromanos, em especial dos Mitos de Fáeton e Hércules

No *Painel 4* do *Bilderatlas*, Warburg associara, em sua maioria, imagens provenientes de sarcófagos para aludir à ascensão, queda e libertação de heróis da mitologia grecorromana, marcadamente de Faeton e Hércules (Anexo 5a). Sua breve inscrição que referencia sua associação é:

Luta. Rapto (gigantes). Trabalhos de Hércules. Mundo subterrâneo?
Laços terrenos (deus fluvial, julgamento de Paris), e ascensão. Ascensão

e queda (Faéton), O libertador sofredor (Prometeu, Roubo do Fogo, Arrogância). (WARBURG, 2010: 21; Vide Anexo 5a)

Este painel integra um pequeno conjunto com as lâminas 5, 6 e 8, que Warburg indica como “Modelos Antigos”, em que agrupa imagens (completas e alguns pormenores) com figuras em movimentos violentos. A exacerbação da expressão dos gestos nesses sarcófagos se relaciona com conteúdos que podem abranger desde a punição pela arrogância de Faeton, redimido pelas lágrimas de suas irmãs até a redenção e das peripécias de Hércules, envolvendo seu processo de depuração pelo sofrimento (BRANDÃO, 1991: 427-428; 537-541).

Mas tudo leva a crer que Warburg não pensava em uma associação das imagens pelas vias de uma evolução descritiva ou narrativa de tipos iconográficos. A tensão provocada pela disposição das imagens em parataxe em cada prancha causa uma sorte de estranhamento que desloca a atenção do observador para o fator e a natureza dessas imagens tanto em seus aspectos formais quanto de conteúdo, bem como permite, além dos limites da iconologia, abrir-se a um quadro plurívoco de significações, que coloca em jogo o próprio mecanismo de inteligência da associação que é operada pela apresentação das imagens e, ainda, a natureza desta associação.

Segundo Warburg,

É característico da mentalidade mitopoética (Vignoli, *Mito e Ciência*) que para qualquer estímulo, seja visual ou auditivo, uma causa biomórfica de uma natureza definida e inteligível é projetada de modo que as capacidades da mente tomam medidas defensivas (...). Esse tipo de reação defensiva para estabelecer uma ligação entre o sujeito ou o objeto com seres de máximo poder que podem ainda ser abarcados em sua extensão é o ato fundamental da força da existência. Este pode ser compreendido como uma medida defensiva na força pela existência contra inimigos vivos na memória, em um estado de incitação fóbica, que tenta compreender em sua mais distinta e lúcida configuração enquanto também avalia seu pleno poder de modo a tomar as mais efetivas medidas defensivas. Essas tendências estão sob o limiar da consciência. A imagem substituta objetiva o estímulo causando a impressão e cria uma entidade contra a qual defesas podem ser mobilizadas. (WARBURG *apud* GOMBRICH, 1970: 217)

Pode-se aproximar esta noção do *encontro originário* à alusão de Barnett Newman, em seu ensaio, *The first man was an artist*, de 1947: “O homem original, gritando suas consoantes, o fez em gritos de pavor e de ira diante de seu estado trágico, de sua percepção de si mesmo e de sua impotência diante do vazio” (NEWMAN, 1990: 158).

Além da noção de *participação mística* de Levy-Bruhl, o conceito de *Pathosformel* deriva da noção de *survival* de formas cristalizadas da cultura, do antropólogo britânico Edward Tylor (1832-1917), que convergiram para a proposta warburguiana da *história da arte como antropologia das imagens*. O sujeito *participaria* das propriedades do mundo por

meio da similaridade ou contiguidade das formas, que se manteriam em latência na memória coletiva e estaria na base de sua própria eficácia simbólica, sem cair em um arquetipismo ou mesmo em um evolucionismo de tipo spenceriano (PUGLIESE, 2012b: 10-11).

Tylor oferece, em *Primitive Culture* exemplos de survival relativos a elementos formais de ornamentação, entendendo-os como étimos da noção de estilo. Para ele, tratava-se da *sobrevivência das formas* em termos de estampa (*stamp*), de modo que dizer que “o presente porta a marca de múltiplos passados é dizer antes de tudo da indestrutibilidade de uma impressão do tempo – ou dos *tempi* – sobre as próprias formas de nossa vida atual” (D.-HUBERMAN, 2002: 56, trad. nossa), o que faz retornar à questão da criação da imagem por aderência.

Não por acaso criador do conceito de animismo, o antropólogo britânico estabeleceu a noção da «tenacidade das sobrevivências» que, numa metáfora emblemática, relacionou os dois sentidos de cultura, o biológico e antropológico: «os velhos hábitos conservam suas raízes em um solo perturbado por uma nova cultura» (TYLOR, 1871, I: 64 *apud* D.-HUBERMAN, 2002: 56, trad. nossa). Daí Didi-Huberman (2002: 57) relacionar a expressão “tenacidade das sobrevivências” com a fragilidade (*tenacité* e *tenuité*) de suas aparições no tempo histórico, por meio de detalhes ínfimos, como Warburg iria perceber em elementos considerados periféricos (*in parergon*) ou ornamentais nas obras – daí a importância dos pormenores –, e não no que, no âmbito figurativo, seria a figura, hierarquicamente superior a elas, equivalente à hierarquia do sujeito em detrimento do objeto, posto que a separação do sujeito e do objeto (que *superaria* o estado anímico da condição primitiva do homem), marco fundador da modernidade.

Assim, Adi Efal compreende que:

A imagem fixa carrega consigo traços do encontro traumático com a ameaça de forças externas: a imagem, que é o resultado do encontro, registra a excessiva vitalidade das forças externas em formas que usualmente expressam movimento. Tendo sido criada, a imagem magicamente "capacita" o homem a usar a força do caos primordial de acordo com suas necessidades. As *Pathosformeln* têm sua base na ação e na experiência mágica que caracteriza o estágio "primitivo" do desenvolvimento humano e contêm a identificação e a união em direção ao externo, estrangeiro, ameaçador, "Outro" e força não-humana, com a imagem, as quais imprimem consigo mesmas a presença primordial. Nessa consciência mágica, a imagem atua como direcionadora e unificadora. As *Pathosformeln* carregam consigo dois tipos de memória: de um lado, ela carrega a memória do encontro traumático com a força ameaçadora; de outro, ela lembra o ato defensivo, fixador que a consciência do receptor desempenha em relação a esse encontro. (EFAL, 2000-2001: 222, trad. nossa)

O *Nachleben formal* do gesto trágico, que mimetizara a própria ameaça do meio externo no evento do encontro originário estampado em seu corpo passa a persistir, a retornar obsessivamente na História dos homens, em sua cultura, bem como a emergir em diferentes civilizações. Apropriando-se do antigo como base legitimadora de sua reação ao gótico e à *maniera grieca nuova* (arte bizantina), o Renascimento teria *atualizado*, em sua própria cultura – ao lado das valorizadas referências imagéticas de uma Idade de Ouro apolínea – as fórmulas patéticas latentes do antigo, anímicas, que Warburg reconheceu nos panejamentos, cabeleiras, na expressão da dor, no confronto com a morte, no medo da perda e do perecimento, transfiguradas no desejo de imortalidade e de ressurreição dos semideuses, desses heróis trágicos cujos gestos haviam sido impressos nos mármores lapidários do *Painel 4* do *Bilderatlas*.

No curso do tempo, as *Pathosformeln* são fixadas como um produto cultural, o qual, como a história desenvolve, é capaz de expressar conteúdos diferentes e particulares (...) Em seu desenvolvimento genealógico, as *Pathosformeln* atravessaram numerosos estágios: no estado mágico primitivo, a Presença Caótica e o Signo são totalmente identificados um com o outro; mas no último estágio, o referente caótico continuamente perde sua presença no signo visual, o qual é ainda capaz de ser usado como um veículo cultural. O fato de um pintor, um escritor etc. usar uma imagem que teve sua fonte nas *Pathosformeln* é, para Warburg, evidência da necessidade da cultura se conectar com movimentos e qualidades primordiais que animam a imagem primitiva. Warburg encontrou importantes exemplos desse processo em pinturas de Botticelli e na cultura florentina do Quattrocento.” (EFAL, 2000-2001: 222, trad. nossa).

A *repetição* desses retornos marca a História da Arte nos tempos modernos, com remissões ao primitivo que aparecem, diferentemente em Matisse, Newman e Fonteles – além do próprio Warburg (2005: 9-29) – e com emergências anacrônicas de sentimentos que se pode suspeitar convergirem para a noção de sublime, tal como parece ocorrer com Newman, no Segundo Pós-Guerra:

A questão que se levanta agora é como, se estamos vivendo em uma época sem uma legenda ou mitos a que se possam chamar sublimes, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação em relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos criar uma arte sublime? (NEWMAN, 1990: 173).

Retomando a hipótese central desta investigação, é possível inferir que a impressão deste gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, juntamente com o eixo de designação formal que era intimamente – e epistemologicamente – conectado à questão da representação, para outros processos, anímicos, de formação da imagem, envolvendo o jogo imagético, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, operações conceituais de apropriação de imagens e matérias, deslocando-se do princípio mimético que foi estabelecido como princípio fundante das Artes Visuais desde a Antiguidade

Clássica. Ora, Matisse realizou tal deslocamento por meio de estratégias em que transfigurou as imagens de seu sentido icônico para o indicial, Newman, ao criar a tensão entre a lateralidade dos *zips* como entidades na pintura como campo de forças vital e Fonteles o fez por meio de operações apropriativas que atravessam conceitualmente e materialmente a diversidade cultural no Brasil, nos três casos, envolvendo o *pathos* e o anacronismo.

Assim, talvez se possa considerar, pensando nas relações entre Artes Visuais, Teatro e Dança, levantadas pelo próprio Warburg (2005: 10) a respeito da *bassanza* do Trecento e do Quattrocento, dos rituais indígenas norte americanos e da pintura florentina do século XV, que na Modernidade o gesto intenso do teatro de Bertold Brecht (1898-1956) não meramente representaria ou expressaria o drama burguês, mas emergiria significativamente dos gestos mais elementares do cotidiano, que têm sua raiz no primitivo – vale ressaltar que *verkörpern* e *embodiment* também se referem à interpretação de uma personagem por um ator (*outro*). Na mesma época, Rudolf von Laban (1879-1958) criava o Tanztheater e o Tanz-Ton-Wort (Dança-Tom-Palavra), um sistema de movimentos baseado em improvisações que incorporava o movimento cotidiano e o movimento abstrato ou puro, fosse de modo narrativo, cômico ou abstrato, que questionava os limites entre Teatro e Dança. Posteriormente, na contemporaneidade, Pina Bausch (1940-2009) uniu a estas duas experiências o conceito de *repetição* de Jacques Lacan (1901-81), intensificando a derrubada das fronteiras entre as linguagens artísticas, aproximando-se também das Artes Visuais, especialmente da Performance, cuja teoria, em última instância, poderia ser revista à luz do conceito de *Pathosformel*.

O conceito brechtiniano de *Gestus* ou *Gebärde* enfatizava uma combinação de ações corporais e palavras como um gesto socialmente significante, não ilustrativo ou expressivo. Através de tais efeitos, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador, e sua ação e tomada de decisão para mudá-las.

(...) Pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive. A repetição é um método e um tema crucial na dança teatro de Bausch. Como um instrumento estético, a repetição em seus trabalhos questiona a história e a psicologia desta arte cênica. (...) Mediante a repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança teatro alemã, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas (...). (FERNANDES, 2007: 22, 26)

Para Warburg, na Modernidade haveria uma gradativa perda da “força de unir e direcionar antes existente entre o referente e o significante, que foi válido no estágio mágico-associativo”, que teria como marco tardio da *Pathosformel* o *Déjeuner sur l’herbe* que Édouard Manet (1832-83) pintou em 1863. Ele remeteu esta pintura, que é também

marco do Impressionismo, a fontes do século XVI e de sarcófagos antigos (EFAL, 2000-2001: 223-24).

A posição de Warburg conduz para uma compreensão da atividade das *Pathosformeln* como que de um agente independente, cultural, impessoal, que se faz presente em imagens de vários períodos, injetando qualidades dionisiacas na imagem, mas sem a vontade direta do artista, e que pode apenas ser lida e revelada no curso da investigação histórica. Estamos falando, portanto, de um tipo de inconsciente, memória cultural latente que é encriptada em imagens particulares, mas cuja decifração e decodificação é possível apenas por meio da pesquisa histórica das fontes. (EFAL, 2000-2001: 224, trad. nossa)

Daí a *Pathosformel* poder ser, de certo modo, aproximada parcialmente do *Kunstwollen* ao mesmo tempo em que evidencia o motivo da rejeição ao teor transgressivo de Panofsky e do Warburg Institute como um todo à sua obra, posto que os dois conceitos centrais de Warburg, a *Pathosformel* e o *Nachleben* minam a estrutura operatória da noção formalista de estilo por meio da problematização do nexos forma/conteúdo que ultrapassa os limites da consideração do sentido-*aisthésis* e do sentido-*sema* da imagem, ao introduzir os elementos desestabilizadores do patético, do anacronismo e o diálogo com a Antropologia.

Diferentemente do que ocorreria com a iconologia panofskyana, Warburg se interessou pela Filosofia, pela História das Religiões e pela Antropologia, e ensejou o que se constituiria como uma teoria da empatia (*Einführung*). Daí nasceria o conceito das *Pathosformeln* como gestos intensos, condensados, que poderiam ser reconhecidos tanto na obra de arte quanto nos códigos gestuais de uma sociedade (WARBURG, 1999: 405-431). A busca de criação – ou da apreensão – de categorias imagéticas com base em suas associações era pontuada por breves textos que aludiam ao nexos das imagens, sem explicá-las de modo discursivo, tornando o *Bilderatlas* uma obra visual, uma sistematização gráfica que dinamicamente associa imagens de épocas diferentes, impregnadas pelas sobrevivências do antigo.

Diferentemente, para demonstrar a premência do conhecimento de convenções de cada época e evitar o risco do anacronismo na leitura iconográfica, o próprio Panofsky (1979: 24) forneceu, em *Studies in Iconology* (1939), exemplos de como utilizações aparentemente semelhantes de figuras em obras de épocas distintas podem diferir quanto ao significado. Uma sinonimização destes usos a partir da semelhança formal e/ou figurativa resultaria em erro a ser necessariamente eludido. Segundo seu método, o processo de identificação dos tipos e temas desenvolvidos durante a análise iconográfica implicaria o reconhecimento e cruzamento de fontes literárias da época estudada e anteriores (desde que o artista possa ter tido acesso a elas, mesmo que indiretamente), de fontes iconográficas (em que se buscam pelo menos indícios de que o artista possa tê-

las conhecido) e de imagens ou temas correlatos que tivessem sido elaborados contemporaneamente que possam ter relações horizontais diretas ou indiretas ou *fontes* comuns. Evidentemente, devido à objetividade pretendida por Panofsky, a investigação documental era tão fundamental quanto o conhecimento erudito do iconólogo, visando à atribuição correta de cada imagem, por mais marginal que ela parecesse frente aos grandes conjuntos da qual fizesse parte (PUGLIESE, 2005: 11-12), nos chamados *programas iconográficos* em igrejas ou palácios. Daí Matisse utilizar, doze anos depois, esta expressão para explicitar a relação íntima entre os elementos da *Chapelle du Rosaire*, embora incluísse nela os aspectos formais com força e vitalidade, diferentemente da proposição de Panofsky. Daí, também, a rejeição de Newman em aceitar a aproximação do conceito de *programas iconográfico* em suas *Stations*.

Ora, é notadamente devido à precisão e objetividade do método de Panofsky (1979: 24) que, ao prever o inevitável subjetivismo do iconólogo principalmente no último nível de investigação, identificou e prescreveu princípios controladores para cada estágio desse processo. Para a descrição pré-iconográfica, o princípio controlador era a "história do estilo", para a análise iconográfica, a "história dos tipos" e, finalmente, para a interpretação iconológica o controle seria regido pelo que ele chamou de "história dos sintomas culturais". Esses três mecanismos se apoiam mutuamente no problema da periodização na História da Arte, por sua vez, controlada pelo próprio método, em cada etapa. Esta circularidade não deixou de gerar críticas, que o iconólogo tentou refutar (PANOFSKY, 1986: 27; 2005: 103), asseverando a coerência do seu sistema mediante a periodização e um modelo de tempo unívoco (PUGLIESE, 2005: 13), afastando-se da complexidade temporal da historiografia da arte warburguiana.

Da história dos estilos, passando pela dos tipos e, finalmente, pela dos sintomas culturais – as três declinações da história da tradição –, ele estabeleceu uma hierarquia que caminha da forma para o conteúdo, em importância crescente. O sentido desta *progressão* orienta o interesse do estudo aos valores humanistas da imagem em detrimento de seus aspectos formais ou de outra ordem. A repetição de determinadas constantes estilísticas e a taxonomia dos tipos iconográficos são instrumentos que ao mesmo tempo determinam o uso e o reconhecimento das imagens (temas) por meio das figuras (motivos), por sua vez determinadas pela *Weltanschauung* (visão de mundo) como fundo de organização cultural do quadro conceitual de uma época. Trata-se, portanto, de um sistema fechado, autolegiferante e, como disse o próprio Panofsky, circular (PUGLIESE, 2005: 110).

Mas a interpretação iconológica que abrangeria os aspectos humanistas, psicológicos, históricos e até sociais acabou por não se tornar uma prática da Iconologia, de modo que suas intenções foram paulatinamente reduzidas a um aprofundamento e a certa

complexificação da Iconografia. A *expressão* evocada em cada nível pode assim ser entendida como o *espelhamento* de um contexto, inclusive literário, que poderia ser alheio à especificidade da imagem que o "ilustraria". Investigar a natureza das relações envolvidas ou questionar o próprio método seria cair no âmbito da Filosofia da História, recusada por Panofsky e pelos outros "warburguanos", que acusavam depreciativamente o próprio Warburg de recorrido a ela (GINZBURG, 1989: 46-47).

Evidencia-se, assim, a tentativa da retirada do subjetivismo do historiador da arte por meio de um distanciamento respeitoso às normas vigentes quando da época do objeto enfocado por seus estudos (PANOFSKY, 1986: 420). Este distanciamento impediria que qualquer entrelaçamento de diferentes modelos de tempo afetasse a objetividade dos resultados da investigação histórica. Desse modo, a possibilidade de qualquer espécie de associação entre duas imagens de períodos diferentes para Panofsky seria justificável sob a condição de que elas estivessem ou "poderiam estar implicadas por uma cadeia iconográfica e/ou de fontes literárias que as mantivessem em conexão devido a uma *origem* comum" (PUGLIESE, 2011b: 31-32), o que parece garantir a aplicabilidade do método que seria respaldado ora por documentos visuais, ora por documentos escritos.

Daí se compreender a transgressão da proposta de uma associação como a dos *Sudários* (2000-2012), do *Chemin* (1948-1951) e das *Stations* (1958-1966), que porta diferentes modelos de tempo, não por terem as séries sido produzidas em épocas e contextos distintos, mas por manifestarem regimes diferentes de temporalidade em seus processos de formação, sobredeterminadas por memórias individuais e coletivas, por um tempo complexo que é perturbado, inclusive pela entrada antropológica e psicológica da Paixão que encarna na forma, no conteúdo e nos modos de agenciamento das imagens, que não podem ser mais separados como instâncias divisadas ou como estratos hierárquicos.

Não sem motivo que, no ensaio sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras de arte, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, de 1932, Panofsky analisa da *Ressurreição*^{f. 260} do *Retábulo de Isenheim* de Mathias Grünewald para apresentar a "problemática da pura descrição da imagem" (PANOFSKY, 2005: 86, 87). Sua intenção era esclarecer sobre o problema metodológico da diferenciação entre o que seria uma descrição "puramente formal" e outra "puramente objetiva", afirmando a impossibilidade da primeira, que se limitaria à relação de superfícies coloridas da obra, destacada de qualquer conteúdo representacional – numa crítica que se desdobra principalmente contra Riegl e Heinrich Wölfflin (1864-1945) –, bem como advindo de qualquer impressão a partir da constituição de seu espaço pictórico. Qualquer descrição, portanto, por mais objetiva que se pretendesse já penetraria forçosamente em uma "região semântica" (PANOFSKY, 2005: 88). Daí se compreender, também, a forte rejeição à arte abstrata, cujos fundamentos

põem abaixo os princípios de sua teoria, fundamentada na *mimesis*, como a História da Arte o era desde Vasari.

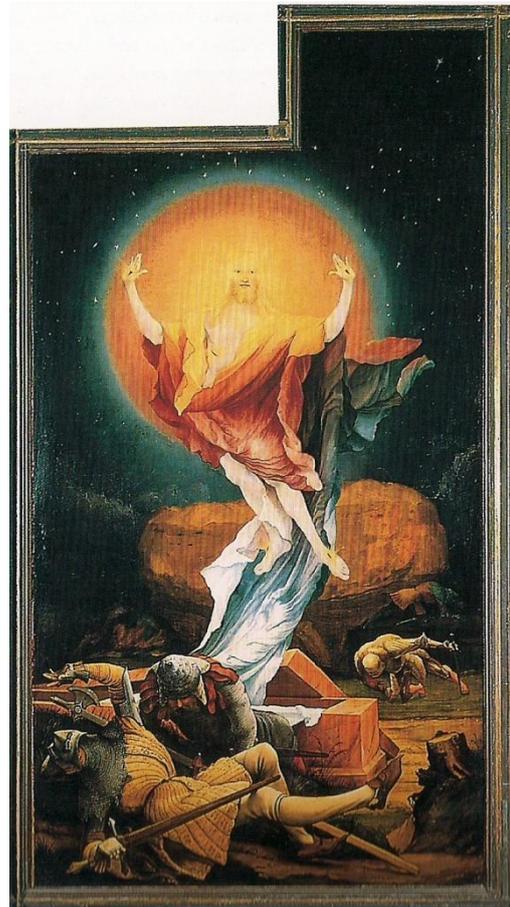


Fig 260 M. Grünewald, *Ressurreição*, painel direito da segunda abertura do *Retábulo do Altar de Isenheim*, c.1515, óleo s/ madeira

Desse modo, a classificação histórica e estilística de uma obra implica sua possibilidade de descrição e, portanto, antecede o conhecimento da obra (PANOFSKY, 2005: 92). Ou seja, seriam as condições de legibilidade da obra que ofereceriam as de inteligibilidade, no mais das vezes. Ao aprofundar a descrição da obra de Grünewald, Panofsky evidenciou que certas impressões do observador ocorrem por meio de fatores estilísticos, sem cujo conhecimento, estaríamos condenados a não possuímos critérios para analisar as modalidades de *associação* entre as imagens (p. 94).

Daí, também, o interesse em retornar a Panofsky, para quem a modalidade de associação entre obras seria *necessariamente* regida por uma cadeia interpretativa, construída linearmente – ou como uma raiz cônica –, partindo de uma origem imagética comum às derivações paralelas à da obra estudada. Isso explica a necessidade dessa digressão, que está na base teórica do conflito entre Panofsky e Warburg. Daí a necessidade da diferenciação do tipo, da personificação e do gesto para verificar os interesses dos dois historiadores da arte, pois enquanto o primeiro confiou na formação do tipo iconográfico

com base no princípio da forma simbólica, no plano discursivo, Warburg apostou no gesto expressivo, ligado a uma teoria da *Einführung* (empatia), que está na base do princípio associativo convocado para problematizar a associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*.

Daí, também, no ensaio de 1939 Panofsky ignorar deliberadamente a ascendência das volições inconscientes⁷² no ato formador da imagem, rejeitando qualquer associação ao princípio do *Kunstwollen*. Panofsky, com base no conceito de *forma simbólica* do filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) para explicar a união entre forma e conteúdo (PANOFSKY, 1993: 47-48) parece não ter considerado ou aceito o conceito sintomático de *Pathosformeln* como "... fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos" (GINZBURG, 1989: 65), entendido em sua dimensão psicológica, sendo as duas acepções de sintoma bastante diferentes (DURING, 2002: 18-20; D.-HUBERMAN, 2002: 443-448). Na esteira de Warburg, a hipótese de Didi-Huberman é a de que dizer que não há História que não seja de anacronismos é dizer que não há História que não seja se *sintomas*, justamente naquilo que essa noção tem de complexo e problemático, aberrante. Esta é a entrada da abertura a conceitos que historiadores da arte como Hubert Damisch emprestaram da Psicanálise, uso do qual Didi-Huberman é tributário e do qual tem se tornado um dos principais arautos.

Esta acepção difere do sujeito-cognoscente do historiador da arte distanciado e quase artificial, capaz de produzir um discurso de certezas e que reporta à tradição Vasari-Panofsky, com a importante presença positiva de Johann J. Winckelmann (1717-68), no século XVIII, assimilado desde os primeiros contatos com o aprendizado da História da Arte, repousado nos fundamentos epistemológicos da iconologia panofskyana e que se identifica ideologicamente com o lugar do ponto de vista da perspectiva renascentista (PUGLIESE, 2005: 128). Didi-Huberman considera a memória do sujeito, gerando um deslocamento do qual emerge o sujeito-percipiente fenomenológico que se vê, diante da obra, imiscuído em seu próprio objeto (M.-PONTY, 1974: 51).

Mas após a exposição da questão fenomenológica da construção *na* e *pela* memória das percepções passadas, Didi-Huberman apresenta o conceito de *obsessão* do indivíduo pela imagem por meio de *presentes reminiscentes* que se reconfiguram em sua memória incessantemente, colocando uma temporalidade complexa de passados e presentes nessa

⁷² ... [um] princípio unificador que sustenta e explica tanto a sua manifestação visível como o seu significado inteligível e que determina inclusive a forma em que este acontecimento visível se concretiza. O significado intrínseco ou conteúdo está, como é óbvio, tanto mais acima da esfera das volições conscientes quanto o significado expressivo está abaixo dessa esfera. (PANOFSKY, 1986: 20-21)

construção da memória, problema que também advém da Psicanálise, o que nos introduz a outro conceito de sujeito⁷³.

Daí Warburg catalisar no conceito de *Pathosformel* o nexos entre forma e conteúdo, assumido a ambiguidade constitutiva da imagem, sem priorizar um dos termos, diferentemente de Panofsky, que acabou por subsumir a forma ao conteúdo, donde se poder depreender nessa atitude uma rejeição ao Formalismo e até ao ato *formador* da imagem, ligado ao inconsciente do artista e que aqui se pretende pensar como *Darstellbarkeit*.

Para abordar este nexos, Didi-Huberman pensa o sujeito diante da imagem como o eixo da produção historiográfica. Esta colocação é tanto problemática quanto problematizadora da própria disciplina, pois o historiador da arte como sujeito deve, para ele, se deslocar em função das categorias do *visível*, do *legível* e do *invisível*, conforme o objeto de estudo lhe exija. Baseado em Damisch (1992: 123-145), Didi-Huberman inverte a ordem iconográfica, partindo do legível e utilizando recursos tanto da Iconografia quanto da Semiologia, principalmente de Louis Marin. Ainda ligado ao legível na apreensão do visível, Didi-Huberman busca também a forma, deslocando-se para o campo estrutural de forças que anima a imagem. Mas esse campo formal se abre, ainda, à problematização de seu ato formador, causando um novo deslocamento do sujeito que, utilizando recursos da Fenomenologia merleau-pontyana, transfigura-se quando passa a perceber a espessura entre ele e a obra. Assim, ele se coloca diante da História da Arte para pensar a ordem de seu discurso.

Daí a importância da apreensão do *invisível* da imagem no processo de desreferencialização dos quadros teóricos assentes no sujeito cognitivo analítico, assim como do sujeito percipiente, sustentados por diferentes ordens epistemológicas. Esse passo permitiria a abertura da imagem à sua dialetização por meio da condensação de imagens sobredeterminadas pela potência de figurabilidade da História da Arte como montagem de tempos anacrônicos, baseada na proposta de Benjamin de criar uma História da Arte como *poética*. Esta criação poética deveria se abrir à problematização do seu objeto de estudo e de si mesma, uma meta-história da arte, sem se perder do objeto empírico. Mais que isso, partindo da preocupação com a natureza desse objeto, assim como da compreensão diacrônica da construção de seu discurso sobre ele.

⁷³ A assunção desse outro estatuto de sujeito implica um deslocamento que pode ser associado à menção do conceito de *pan*, quando se refere ao problema da identificação e do reconhecimento trabalhados por Lacan, ao apresentar o *estádio do espelho* (LACAN, 1998: 96-103), no qual ocorre a descoberta de três relações entre o indivíduo e o mundo, ato que marca o autorreconhecimento do eu diante do mundo, não como um *eu real* e um *mundo real*, mas fundando um *sujeito* e um *objeto* em sua relação mediatizada pela linguagem – e, portanto, no *simbólico* – no ato de subjetivação (PUGLIESE: 2005: 5).

5.3 Os *Sudários* e a *ressurreição*

A obra de Bené Fonteles mescla elementos da mais densa materialidade “como peles, pedras, madeiras, obras de ceramistas, “ferros de santos de religiões afrobrasileiras, vestígios de artefatos coletados na paisagem urbana e natural à sutileza dos jogos de luzes e sombras e finas insinuações de problemas críticos da História da Arte Contemporânea” (PUGLIESE, 2012b: 1521) em suas expografias. A urdidura de seus interesses artístico, etnológico, antropológico e ecológico, como se viu, marcam sua produção plástica, como um todo. Embora seja patente que todo esse trabalho tenha como força motriz um sistema de crenças que transita entre sua formação cristã, o espiritualismo oriental e o xamanismo ora de matriz indígena, ora de matriz africana, não há momento nas obras, exposições ou escritos em que suas intenções artísticas não estejam presentes.

Em especial, os *Sudários* envolvem operações de conceptualização e apropriações consonantes a poéticas contemporâneas, que reportam, historicamente,

à distinção duchampiana entre arte retiniana, arte conceitual e à invenção do *ready-made*, na década de 1910. Daí a importância da questão da intencionalidade do artista ao provocar o deslocamento da função de objetos até então alheios à linguagem da arte, introduzindo-os neste universo, causando irreversíveis transformações na produção artística novecentista. (PUGLIESE, 2012b: 1525-26)

Faz-se necessário esclarecer que a presença de dados biográficos do artista – assim como de Matisse e Newman –, na presente investigação não concernem a um interesse biográfico em si nem à mera contextualização de sua produção, mas à compreensão do nexo de suas escolhas (*electio*) e os seus mecanismos de associação de matérias e imagens, que concorrem para a formação de um sentido peculiar da expressão de uma mitologia pessoal. De modo análogo, não se trata de compreender a intenção do artista como “propósito, justificativa, ou ainda como uma baliza para nortear o olhar do historiador da arte sobre o resultado final da obra”, mas o que se pode entender como o conceito de *intencionalidade* como elemento constitutivo do agenciamento conceptual de objetos, no que respeita precisamente ao seu mecanismo associativo. Há ainda que se perceber que a própria metáfora do artista como demiurgo realiza a

mediação dessa associação que instiga a pesquisa sobre a expressão formal e conceitual em suas implicações e por meio de dispositivos que ela opera, impondo a consideração da totemização de elementos vivos da cultura que são agenciados por meio de aproximações de suas afinidades tendo como inflexão o duplo fantasmático do artista (...). (PUGLIESE, 2012b: 1526)

Os agenciamentos de imagens dos *Sudários* remetem à triangulação artista-obra-referente, interceptados pela lógica da projeção do artista sobre o referente que, tomando para si o tema, procurou encarná-lo na obra como sua própria *ressurreição* (PUGLIESE, 2012b: 1527) em autorretratos.

Assim, assume-se que tais questões presentes na obra de Fonteles estejam condensadas nos *Sudários*, uma vez que neles reside a suma das projeções e dos jogos de imagens do artista, que entrecruzam o *pathos* e o *anacronismo* dos gestos, matérias e objetos oriundos de diferentes temporalidades e que permitiriam a ele *participar* das potências culturais imantadas em objetos, matérias e gestos. Esta revelação de uma rede de noções cuja apreensão demandou o exame da própria abordagem a essa obra complexa, permitiu constelar a associação com o painel do *Chemin de la Croix* de Matisse e as *Stations of the Cross* de Newman numa espécie de sideração, cujos pontos de contato passaram a destacar questões da Teoria e Historiografia da Arte como o ato formador da imagem, assim como as questões da representação; da eficácia formal e simbólica da imagem; da interpretação do fenômeno artístico e seus limites, em uma História da Arte que leve em *consideração* o paradoxo do tempo – complexidade temporal – no paradoxo da imagem – visível e invisível. Esta entrada ainda convocou a noção da espessura *entre* o sujeito e a imagem, possibilitada pela abertura dialética da imagem, compreendida por meio do conceito de *projeção*, donde se desdobram outros conceitos. Se, como foi dito acima, esses instrumentos teórico-metodológicos advêm da proposta da História da Arte como montagem de Didi-Huberman, baseada nos projetos de Warburg e Benjamin, sua validade só pode ser respaldada por seu agenciamento a partir da pesquisa sobre as próprias obras em um estatuto de homologia (PUGLIESE, 2012b: 1535).

Das entrevistas com Fonteles realizadas entre 2007 e 2013, surgiram termos e expressões frequentemente comuns à terminologia religiosa, como ocorreu com a leitura dos textos de Matisse, Newman e de seus críticos. Mas, na medida em que a investigação avançava, estes termos foram ressignificados a partir de seu fundo filosófico e passaram a formar uma base teórica para compreender os *Sudários* e sua associação com o *Chemin* e as *Stations*.

O primeiro, o próprio *sudário* como índice negativo da presença pareceu adequado a ser trabalhado na questão do figural em contraste com a *mimesis*. Depois, o vínculo do sudário *A cura* (2000)^{f. 76} ao *Oxalá* (2001)^{f. 81} originou o sentido de *transfiguração*, que acabou por se conectar com a relação entre seus alumbramentos e a noção de epifania, como uma potência transformadora da imagem. O terceiro, a *transsubstanciação*^{f. 95, 97}, que reporta à Eucaristia, operando a imagem antropofagicamente. Se a transfiguração tem um caráter aurático e epifânico de revelação, tendendo ao sublime, a transsubstanciação envolve necessariamente a matéria, sua assimilação e sua transformação. (PUGLIESE, 2012b: 1529)

A relação do conceito do sudário como transfiguração e do caráter epifânico da aparição manifesta-se dinamicamente na diversidade da cultura brasileira por meio, como se viu, das apropriações de objetos, matérias e gestos nos *Sudários*. Se Newman indicou a necessidade do título de sua série como “fenômeno social”, que integrava a abertura da legibilidade da obra, sem, contudo, escravizar a obra ao título (ALLOWAY, 1966: 12), Fonteles o identifica como um fenômeno de linguagem, ligado às suas preocupações antropológicas.

Essa percepção permitiu compreender que a transfiguração de Fonteles nos *Sudários* forma uma trama em que cada obra joga tanto com o paradigma do sentido-*pathos* como com a noção da *Pathosformel* de Warburg, numa abertura sintomatal que emerge do deslocamento do sujeito-artista provocado pela própria fenda das diferentes temporalidades envolvidas pela criação dos *Sudários* que, abaixo da superfície figurativa, se conectam com o sentido negativo (da ausência e presença fantasmática por meio do vestígio) do Sudário de Turim. Este sudário talvez seja um símbolo que, desde a Idade Média, reemergiu na orla da Indústria Cultural do final do século XIX como uma imagem-*pathos* do sacrifício crístico.



Fig. 261 B. Fonteles, pormenor do (*Sudário*) *O poeta/xamã*, 2001

Os *Sudários* explicitam esta operação por meio de adições e transformações que sofreram em um processo de montagem, como ocorre com *O Negro*^{f. 86}, *Poeta/xamã*^{f. 90 a 92, 261} e, principalmente, *O Encontro*^{f. 95}, expostos pela primeira vez em 2001. No último, “a associação de objetos se processou emblematicamente em uma relação totêmica segundo a lógica projetiva da série” (PUGLIESE, 2012b: 1531). A reapropriação deste *Sudário* como a toalha da mesa de *A Santa Ceia Brasileira*^{f. 97} evidencia o processo transubstanciação-transfiguração pela peculiar legenda que remete às procedências dos elementos constitutivos da instalação, coerentes à poética de Fonteles, além da ligação com o Poema *Hotel Tofollo* de Drummond e da *Missa dos Quilombos* na voz de D. Heldér:

Mesa de madeira, cerâmicas de Geraldo e Élson Alves da Barra/BA, de Seu Clínio de São Gonçalo/MT, dos índios Karajás da Ilha do Bananal/TO e anônimos, panelas e pratos de pedra, madeira, barro e ninhos de pássaros; lençol pigmentado com a terra de Brasília do *Sudário / O Encontro* de B. Fonteles; garrafas de vidro com sementes do Cerrado, reproduções do *Estudo de Árvore* de L. Da Vinci, placas de identificação de árvores do Parque Olhos d’Água de Brasília/DF da instalação *Árvore não tem nome* de B. Fonteles; bancos de madeira e pele animal da Barra/BA, ferramentas de lavoura de Santa Maria/RS, som da *Missa dos Quilombos* rezada por Dom Hélder Câmara (1982). (FONTELES, 2008: 19)

O quadro teórico aberto pela investigação dos *Sudários* permitiu ultrapassar os limites do símbolo – na acepção corrente – e se dirigiu à compreensão da imagem do “processo formador como *re-encontro*, como busca obsessiva de retornar à integridade do ser”, conectando-se, a um só tempo às noções do *religare* e do sublime. Daí a pertinência da retomada da indagação sobre o processo de conformação da imagem ser uma espécie de vontade da forma ou a projeção do desejo do sujeito (PUGLIESE, 2012b: 1536).

Ao comportar a duplicidade (ou paradoxo) da mortalidade e da imortalidade da arte – e do homem – no *topos* da Ressurreição, o *Sudário* “se relaciona ao mergulho fantasmático do recalque da perda ou na busca do arquétipo da matriz”. No discurso de Fonteles sobre os *Sudários*, ele se remete à busca da sutura, da ritualização da perda por meio do deslocamento epistemológico assumido ao longo da criação das suas obras, mediante a “potência conjuratória da conformação das obras” cujas formas obedeceriam às suas próprias leis (PUGLIESE, 2012b: 1537). Experiências análogas foram relatadas por Matisse e Newman, respectivamente durante os processos de criação do *Chemin* e das *Stations*, tendo o primeiro “ficado preso ao patético desse drama tão profundo [da Paixão]” (MATISSE, s.d.: 259) e, o segundo, sido tomado pela questão “devastadora”: *Lema Sabachtani* (NEWMAN, 1966: 9).

Esse problema, que não deixou de remeter ao Formalismo quanto à projeção do artista na imagem por meio do seu próprio ato formador, que Lyotard tangencia com o conceito de

figurabilidade, e se associou à relação entre os paradigmas didi-hubermanianos do sentido-*sema* e do sentido-*pathos*.

A questão do nexos forma/conteúdo desencadeou a preocupação com a revisão da noção de estilo, durante a pesquisa preliminar desta investigação, vinculada à questão do Formalismo. No entanto, tal noção fora desconstruída, no início do século XX, sob perturbação temporal imposta pelo conceito warburgiano de *Nachleben der Antike*, que está na raiz da *Pathosformel*. Este conceito pode ser aproximado devido à “impressão do gesto apotropaico de Fonteles, constelado totemicamente por matérias impregnadas pela cultura, numa operação que, anacronicamente, participa também dos agenciamentos poéticos contemporâneos” (PUGLIESE, 2012b: 1538), conectando-se à noção de eficácia devido à latência desta *participação* das propriedades do meio externo por similaridade ou contiguidade das formas.



Fig. 262 A. Warburg, Painel 42, contendo a reproduções fotográficas de monumentos fúnebres e de pinturas renascentistas, em especial da *Lamentação de Cristo*

A afinidade que Warburg encontrou por aproximações simpáticas das formas relacionadas ao sofrimento diante da morte, à pena e à sua lamentação, aparecem, no *Bildertlas*, especialmente nas lâminas 37 e da 38 à 43, às quais Fernando Checa (2010: 147) acredita poderem se “resumir” com a frase de Warburg: «excesso na fórmula de pathos». O *Painel 42*^{f. 262} apresenta como eixos conceituais (Anexo 5b):

Expressão do sofrimento e inversão energética (Penteo, ménade na cruz). Lamentação fúnebre burguesa, heroizada. Lamentação fúnebre. Morte do redentor (cf. Pl. 4) - Sepultura. Meditação da morte. (WARBURG, 2010: 76).

Este eixo esclarece sobre a virada do *pathos* de violência e de destruição, incluindo a punição e morte de heróis das pranchas anteriores para, no *Painel 42*, o *pathos* de sofrimento diante da inexorabilidade da morte, e a meditação sobre ela, em especial, da morte de Cristo, a partir de modelos antigos, e de sua heroicização ligada ao sacrifício redentor em sua expressão moderna (renascentista). Novamente, não se trata de uma migração iconográfica que teria como modelo um percurso linear ou a forma de uma raiz cônica, mas uma trama de relações forma/conteúdo inextricável, de um rizoma (DELEUZE; GUATARRI, 1995: 11-37). A tônica formal das imagens associadas evidencia a presença de do corpo em uma parábola com a concavidade voltada para cima (mesmo nas obras que não se relacionam tematicamente com a Lamentação de Cristo), a perda da sustentação, da vitalidade do corpo que, deverá repousar sobre aqueles que pranteiam sua morte.

As vias da Iconologia são insuficientes para compreender Warburg, assim como ele não pode ser reduzido a um interesse exclusivo na simbólica das imagens, indiferente à forma, como seria o caso de buscar em documentos escritos e imagéticos uma filiação histórica estrita da Lamentação de Cristo na *prothesis* grega. Sua busca era pela *dynamische, energetische Symbolik*. Para Didi-Huberman (2002: 180-183) Warburg procurou o traço significativo, e não do traço como contorno, o ato sobrevivente e dinâmico, a figura figurante, *Gestaltung*, da função simbólica da imagem em que a memória se transmite em uma estampa de movimento, de um «engrama enérgico». O artista renascentista seria um «captor e um colocador em forma da antiga memória dinamófora», ou seja, portaria as forças e a capacidade de transformar formas mais que sua significação. Trata-se antes de uma estética de forças do que de significações, uma rítmica de morfologias, que estabeleceria uma *Polarität* com as tendências classicistas, apolíneas, do Renascimento.

Assim, o século XVI rejeitou o patético, edulcorando o *pathos* antigo e do Quattrocento sob uma serenidade clássica, depois exaltada por Winckelmann, sublimada, idealizada e universalizada em Kant, que elogiou a unificação contra as tensões patéticas, no século XVIII (D.-HUBERMAN, 2002: 196-197).

Mas pensando em outras possibilidades de anagramização do *pathos* na imagem além da

ordem visual instaurada pelo Renascimento, fundamentada na *mimesis*, William Heckscher (HECKSCHER, *The genesis of Iconology*, 1967: 254-255 *apud* D.-HUBERMAN, 2002: 119-120) e Philippe-Alain Michaud (2007: 67-91) perceberam a abertura da associação da metáfora warburgiana do registro dos movimentos tectônicos pelo sismógrafo com as ondas mnêmicas na psique à dos movimentos musculares pelas cronofotografias de Étienne-Jules Marey (1930-1904). Essa anagramatização da imagem do movimento não estaria na base não de uma apreensão fundada na *mimesis*, mas na “inscrição do tempo no movimento”, o que causa um deslocamento sensível na questão que envolveria a fórmula de *pathos*, no final do século XIX⁷⁴.

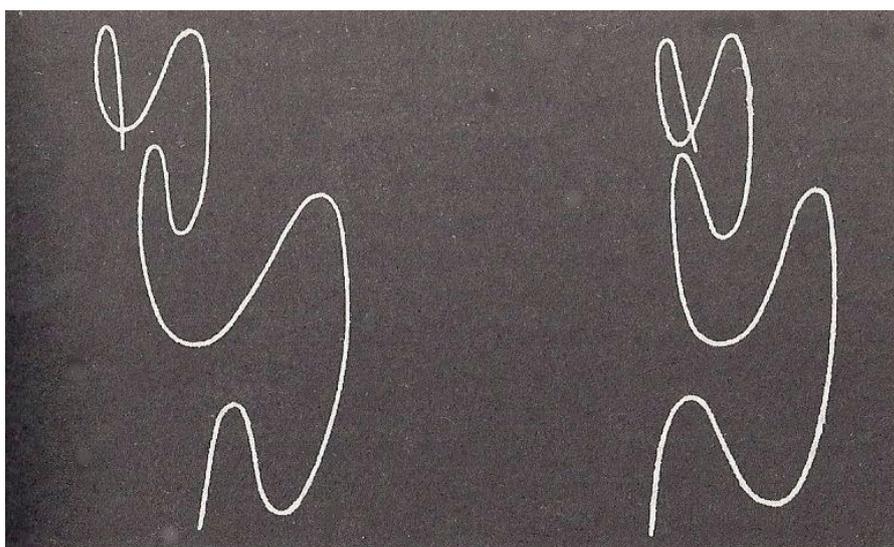


Fig. 263 E.-J. MAREY, *Trajetória estereoscópica de um ponto brilhante colocado ao nível das vértebras lombares de um homem que anda se afastando do aparelho fotográfico*. Cronofotografia sobre placa fixa, Marey, em *Le Mouvement*, Paris, 1894.

Daí, a reflexão sobre a hipótese da ordem da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations* se dirigir para o deslocamento de seu nexos, que se daria não pelo estilo ou tema, mas pela sobrevivência de fórmulas de *pathos* além da jurisdição da imagem como *mimesis*, de fórmulas do *patético* sobre as quais incidiu a mutação epistemológica que envolveu a cultura da Modernidade, desde o final do século XIX, que podem se manifestar sob a perturbação do anacronismo das próprias sobrevivências das *Pathosformeln* antigas, agora anagramatizadas em operações respectivamente indiciais, abstratas e conceptuais, no próprio ato formador da imagem.

⁷⁴ “Ora, esta fórmula do movimento dissociado de toda representação do corpo não é apenas uma consequência estética do método cronofotográfico: é, literalmente, um retorno às condições epistêmicas do que Marey havia outrora – em direção do recurso à fotografia – elaborado como «método gráfico» em geral. Do ponto de vista metodológico, a cronofotografia seria menos um prolongamento da fotografia em direção do movimento (no qual é visto em geral uma pré-história do cinema) do que um caso particular, opticamente mediatizado, dessa *cronofotografia* – essa escritura ou «inscrição do tempo» – a qual Marey buscava os instrumentos desde seus primeiros trabalhos” (D.-HUBERMAN, 2002: 120-212, trad. nossa).

Como foi mencionado, uma quarta obra, que provocava inquietações desde 2006, começou a se impor nesta pesquisa desde 2010, provocando a entrada de mais um elemento no jogo associativo das três séries. Trata-se de *Perilous Night*^{f. 264}, que Jasper Johns realizou em 1982 e que, assim como as *Stations*, integra o acervo da National Gallery of Art de Washington. Além de envolver de modo emblemático a relação entre *pathos* e anacronismo, ela interferiu fortemente na reflexão sobre a possibilidade de pensar estruturas homólogas da *montagem* na pesquisa *em arte* e na pesquisa *sobre arte*.



Fig. 264 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, encáustica e técnica mista s/ painel, 170,2 x 143,8 x 12,7 cm

A obra se apresenta como dois painéis verticais unidos por uma discreta moldura de madeira, sendo um díptico de altura compatível com a de um ser humano (PUGLIESE, 2012c). O painel esquerdo é mais homogêneo, diferenciando-se do direito, mais complexo. O primeiro foi trabalhado em encáustica, tornando-se uma superfície cinza escuro, que apresenta de modo quase ilegível um traçado que sobrevém do entalhe na cera pigmentada de magenta. O artista indicou como *fonte iconográfica* deste traçado a *Ressurreição*^{f. 180, 260} de Mathias Grünewald, pintada há mais de quatrocentos e cinquenta anos desta citação intertextual (CRAFT, 2009: 170).

Trata-se de um detalhe da *Ressurreição* que compõe o *Retábulo de Isenheim*, e que havia sido objeto de análise por Panofsky (2005: 87). De um recorte da área inferior do painel, na qual figuram os soldados adormecidos junto à tumba de Cristo enquanto Ele ressuscita, glorioso, em uma aura resplandecente. Johns, portanto, elegeu um aspecto marginal da

Ressurreição ^{f. 264, 265}, colocado na perpendicular, o que é significativo pois deslocou duplamente a referência iconográfica.

No painel direito, um retângulo menor ^{f. 267} repete a imagem entalhada em encáustica acinzentada, de modo ainda mais convulsivo e sem o traçado magenta. Esta repetição é poeticamente problematizada, no sentido de que as questões da representação e de sua interpretação se impõem, já que o pormenor da *Ressurreição* “se tornaria ilegível como figuração e se destinaria a ser tomado como uma obra da abstração expressiva, em contraste com a trajetória artística de Johns” (PUGLIESE, 2012c), consonante à busca da expressividade em suas obras da década de 1980 (CRAFT, 2009: 167).



Fig. 265 M. Grünewald, *Ressurreição*, detalhe da asa direita da segunda abertura do *Retábulo do Altar de Isenheim*, c.1515, óleo s/ madeira, girada em sentido anti-horário

Fig. 266 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, painel esquerdo, com linhas magentas reforçadas por traçado branco

A problematização que ele apresenta revela, em primeiro lugar, a questão da interpretação da arte abstrata que se desloca para a da interpretação na História da Arte, ainda mais quando ela apresenta intertextos de uma ou mais obras figurativas. Em segundo, a inquietação sobre a consideração de uma obra ou um sentido de um detalhe de uma obra com um caráter tão expressivo em um artista que foi pioneiro do New Dada e da Pop Art norte-americana. “Em termos semiológicos, ele apresenta uma complexificação no campo da transtextualidade, pois a repetição da citação da *Ressurreição* acresce uma nova categoria ao intertexto, que são as citações internas da obra”, que podem ser chamadas de intratextos (PUGLIESE, 2012c).



Fig. 267 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, pormenor do painel direito

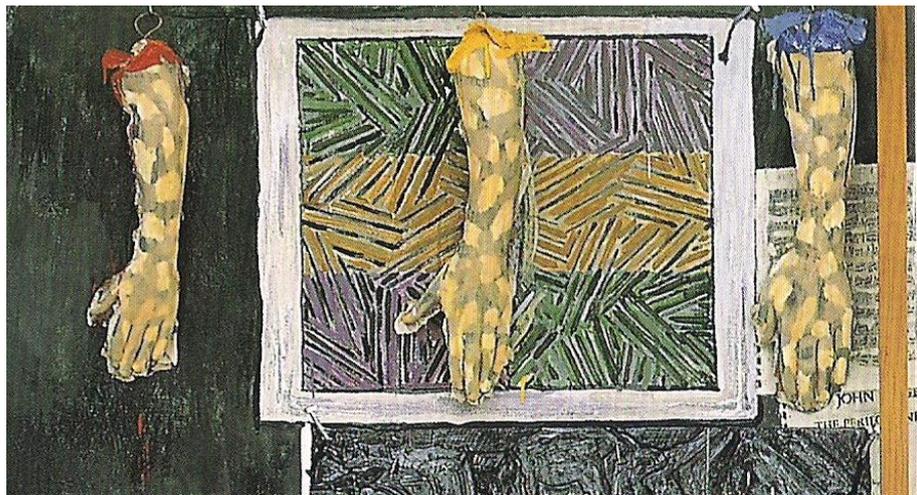


Fig. 268 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, pormenor do painel direito

Acima deste pormenor, figuram três braços desmembrados, derivados de seu braço moldado em gesso, pintados com uma textura identificada a escaras ^{f. 268}. Cada um deles parte de uma zona colorida de pintura, vermelha, amarela e azul, como se os braços estivessem dependurados por um prego ou um cravo, pintado com tratamento ilusionista por possuir uma sombra, também pintada. Johns indicou sua *fonte* como a dos braços de Cristo do painel da *Crucificação* ^{f. 269} do retábulo de Grünewald ^{f. 176}.

“Ao remeter novamente à obra de Grünewald, esse novo intertexto⁷⁵ acrescenta um fator complicador na interpretação da obra, uma vez que sugere que se trata de outra

⁷⁵ Suspeita-se que a referência ao braço esquerdo dependurado também possa se remeter ao braço direito da *Deposição de Cristo* que M. Caravaggio pintou entre 1602 e 1603, por sua vez citada por Jacques Louis

categoria transtextual, o hipertexto” (PUGLIESE, 2012c), conforme a tipologia da transtextualidade desenvolvida por Gérard Genette (1930), na qual o “intertexto seria a citação e suas variações, enquanto o hipertexto compreende os mecanismos tipológicos de transferência referencial” texto a texto (GENETTE, 1982: 36)

Como o artista norteamericano multiplicou as referências ao *Retábulo de Isenheim*, pode-se situar, preliminarmente, o campo de suas preocupações próximo à ao sentido-*sema* da imagem. Mas esta questão se complexifica se cotejada à remissão à sua própria pintura, como no caso do segundo braço, que aparece sobre o fundo texturizado que cita as obras que o artista realizava desde finais da década de 1970 ^{f. 270} (NGA; PUGLIESE, 2012c).

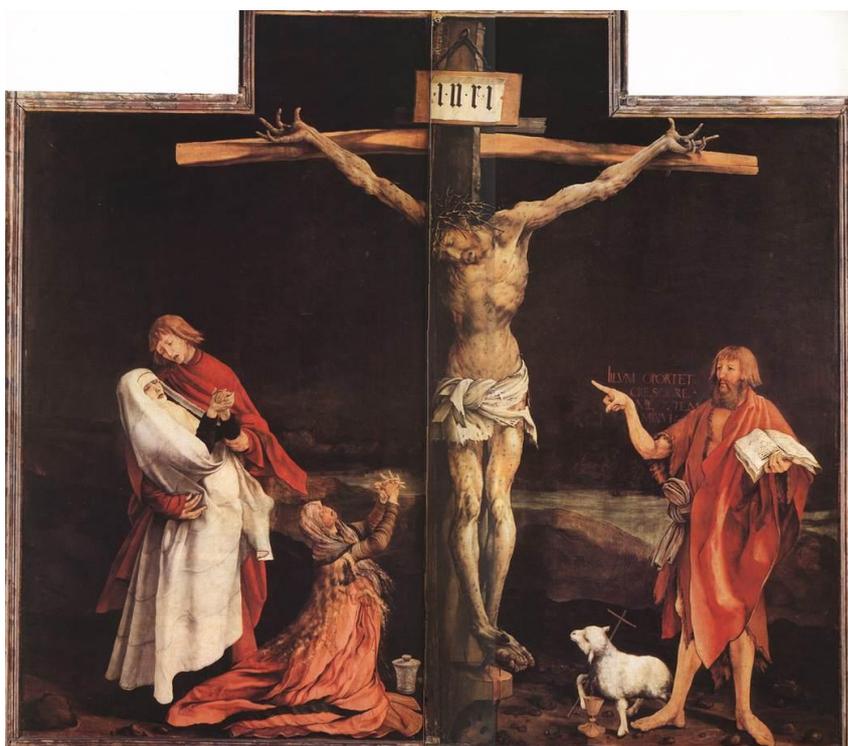


Fig. 269 M. Grünewald, *Crucificação*, painel central da primeira abertura do *Retábulo do Altar de Isenheim*, c.1515, óleo s/ madeira

Pode-se aferir que, mais que um intertexto, trata-se de um metatexto que, ainda conforme a tipologia de Genette, “compreende indicações metalingüísticas aos textos citados e ao em ação, evidenciando que Johns citou tanto sua pintura com a tradição pictórica, alcançada por meio da *Crucificação* e da *Ressurreição* de Grünewald” (PUGLIESE, 2012c).

David (1748-1825) na *Morte de Marat* (1793) (ARGAN, 1993: 44), o que não pôde ser comprovado pela presente pesquisa.

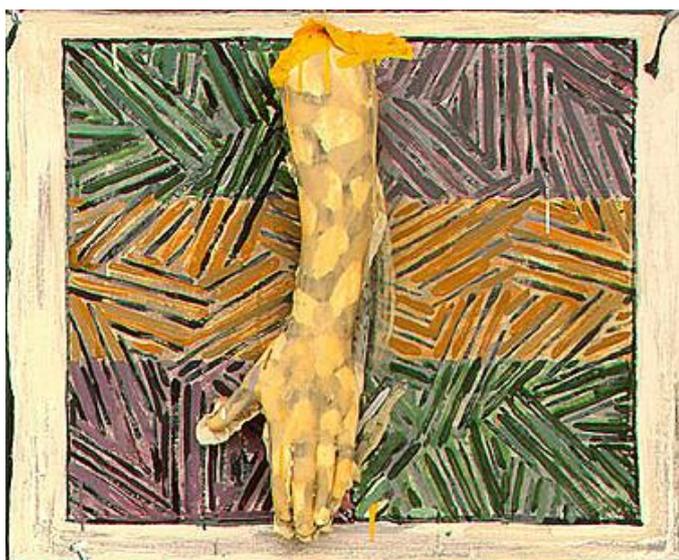


Fig. 270 J. Johns, *Perilous Night*, pormenor do painel direito



Fig. 271 J. Johns, *Untitled 1975, #6 (after "Untitled 1975")*, 1975, litografia

Se considerarmos outras obras desta época, como em *#6 (after Untitled 1975)*^{f 271}, da série de 1976 em que relizou o hipertexto de *Untitled 1975*, ou na litografia *Café Savarin*, de 1982, contemporânea à *Perilous Night*, pode-se aduzir que Johns ampliou a rede de transtextualidade com obras como *Lata de café Savarin* (1960)^{f 272}, “em que fundiu em bronze uma escultura ilusionista de uma lata de café da marca homônima que consumia em seu atelier e aproveitava para lavar e guardar seus pincéis” (PUGLIESE, 2012c).

Em *Café Savarin*^{f 273} pode-se perceber que a apropriação de Johns é redobrada. Um ano antes da *Perilous*, o artista imprimira seu antebraço em vermelho nesta gravura, tornando a trama de anacronismos de seus jogos transtextuais mais complexa, além de afirmar sua identificação com a obra. Mais que isto, este intertexto ainda se remete a outra litografia, o *Autorretrato com braço de esqueleto*^{f 274} que Edvard Munch (1866-1944) realizou em 1895, como as iniciais E.M. evidenciam. Mas a gravura do artista norueguês realizava, por sua vez, um arquitepo do tradicional *memento mori* europeu (PUGLIESE, 2012c).



Fig. 272 J J. Johns, *Lata de Café Savarin*, 1960, escultura em bronze fundido e pintado, 34,3 x 20,3 cm (diâmetro)

Segundo o princípio da *combine painting* que se refere à estratégia de *montagem* de Johns baseada nas composições musicais de John Cage (1912-92), Johns ainda inseriu a referência ao próprio nome da obra. Além disso, ele realizara *In the Studio*^{f 275}, na qual figura o braço moldado e a pintura que a *Perilous*, do mesmo ano, cita em pintura, o que faz retomar a noção da moldagem/impressão, imagem por contado a que os *Sudários* também remetem.

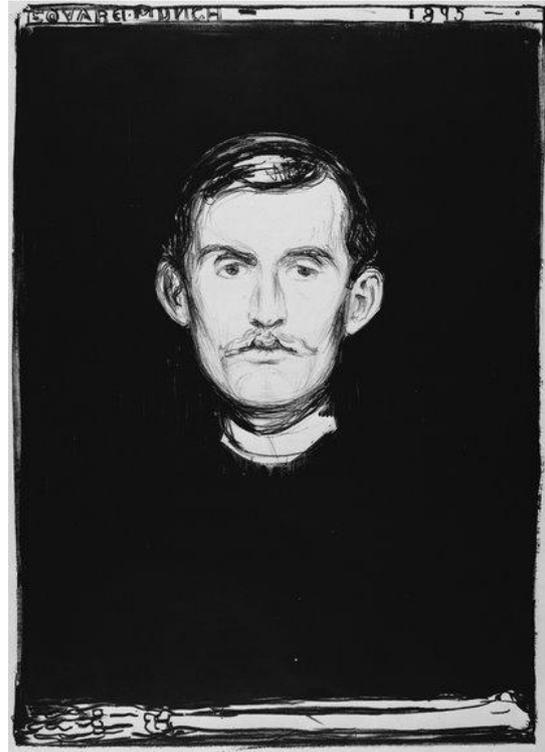


Fig. 273 J. Johns, *Savarin*, 1981, litografia, 101,3 x 75,1 cm

Fig. 274 E. Münch, *Autorretrato com braço de esquelo*, 1895, litografia, 45,5 x 31,7 cm

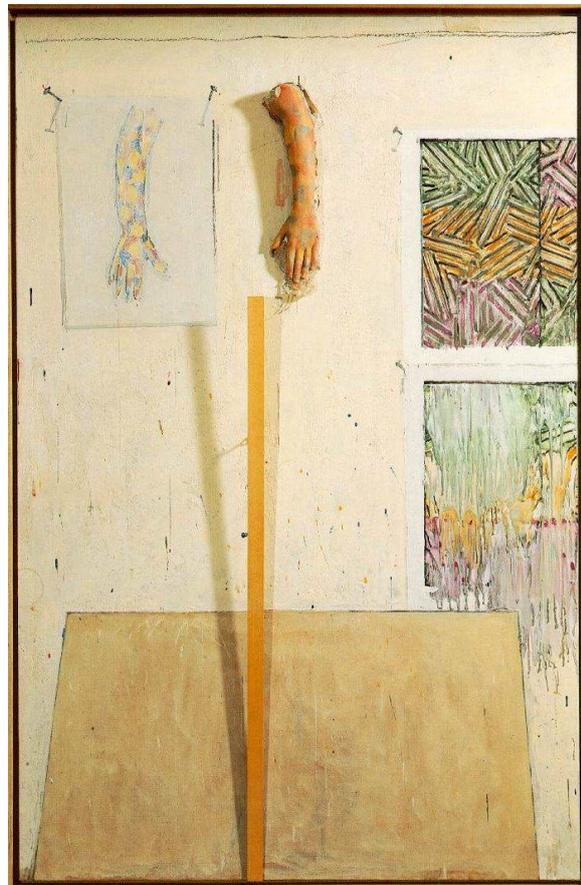


Fig. 275 J. Johns, *In the Studio*, 1982, encáustica e colagem s/ tela com objetos, 182.9 x 121.9 cm, Coleção do artista

Voltando à *Perilous Night*, pode-se notar que o terceiro braço se sobrepõe a uma página da partitura serigrafada de Cage na qual se identifica o título: *Perilous Nigh*^{f 276}, a peça para piano preparado de 1967, cujo nome se devia ao impacto provocado em Cage por uma lenda medieval irlandesa relatada por seu amigo Joseph Campbell (1904-87) (PUGLIESE, 2012c).

O célebre mitógrafo contava que o herói passara toda uma noite tentando subir em uma perigosa cama (*perilous bad*) em um cômodo cujo assoalho era de jaspe polido (*polished jasper floor*). Mas quando se aproximava dela, a cama deslizava e ricocheteava em uma parede do quarto, até que, quando finalmente ele conseguiu subir na cama, foi alvejado por flechas e atacado por um corpulento camponês e por um leão. Relacionado ao sentido de *perilous* como um perigo que jaz à espreita dos nossos desejos, o conto se reporta ao desejo erótico e as armadilhas da vida sexual (CAMPBELL, 1991: 235). Outra categoria transtextual opera esse jogo de significados imbricando-se às demais: o paratexto, definido como o “aparelho” que rodeia o texto, como notas explicativas e o próprio título. (PUGLIESE, 2012c)

É como se Johns criasse um caminho de rastros transtextuais que deveria ser seguido, não de modo linear, mas como uma trama paratática e disruptiva, quase um labirinto, que lentamente dá acesso a camadas de significado da obra. Quase ao centro, na parte inferior do quadro, é possível perceber a imagem de um lenço pintado esquematicamente^{f 277} como se estivesse pendurado em um prego. Novamente, trata-se de um intertexto, dessa vez a Pablo Picasso que, em 1937, durante a realização de *Guernica*, pintou diversas telas denominadas *Mulher que chora III*^{f 277}.



Fig. 276 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, pormenor do painel direito

Malgrado a retratada fosse Dora Maar (1907-97), sempre chorando com um lenço nas mãos, seu pranto era o pranto do mundo, da dor de todas as mulheres que choram diante

da catástrofe da guerra, em plena Guerra Civil Espanhola e às vésperas da Segunda Grande Guerra. O lenço torna-se, em Johns, o índice desse pranto e da dor compassiva de *Dora Maar*, figura que fazia a interface do pintor andaluz com o grupo surrealista em Paris, é revelador do *pathos* da obra, que chega a contrastar com a conceptualidade mais impessoal de seus trabalhos mais característicos (PUGLIESE, 2012c).

Essas relações transtextuais de *Perilous Night*, percebidas como agenciamento de “intertextos como copresença de diferentes temporalidades, ainda se desdobram em um nível mais profundo, estrutural”. Deste modo, é possível compreender a obra numa chave textual da mensagem responde à noção de que o texto é um efeito do sentido integral ou a soma dos efeitos de sentidos parciais que produzem seu significado, nos termos formais de sua construção. Mas a própria construção de significado do texto deve, ainda, ser entendida em sua complexidade, que envolve “desde sua organização e seu gênero de produção até o próprio texto, a relação entre ele e o texto e o leitor ideal, ao qual seria pretensamente destinado e o leitor que se relaciona efetivamente com o texto”. Daí a rede de referências a textos citados permitir a compreensão da obra atual, no todo ou parcialmente, a partir de referências que trazem seus próprios significados à obra, ainda que sofram transformações (CALABRESE, 1988: 39-40). “A contrapartida ocorre nas relações globais ou parcelares estabelecidas nesta rede intertextual na obra atual [que] ilumina e complexifica a compreensão das obras anteriores, atualizando anacronicamente seus próprios corpos de sentido” (PUGLIESE, 2012c).



Fig. 277 J. Johns, *Perilous Night*, 1982, pormenor do painel direito

Mais que um hipertexto, suspeita-se que a *Perilous Night* faça arquiteyto (“conjunto das propriedades de gênero contratadas pelo texto”) não de painéis individuais do *Retábulo de Isenheim*, mas de sua própria estrutura, cujas aberturas e ocultamento complexificam

o conceito de políptico em direção a uma fisiologia do corpo que se abre em imagens. Historicamente, um políptico possui um painel central em torno do qual são dispostos painéis menores organizados conforme uma “ordem cronológica de eventos e/ou uma ordem lógica de temas que teriam como síntese ou como clímax o painel principal” (PUGLIESE, 2012c).



Fig. 278 P. Picasso, *Mulher que chora*, 1937, 92 x 73 cm, Musei Reina Sofía, Madrid

No políptico de Grünewald há um par de painéis fixos e dois pares de painéis móveis, possibilitando, quatro vistas diferentes ^{f 279}. Na primeira vista, aparece ao centro a *Crucificação* ^{f 269} e, na base, a passagem da *Lamentação*, que pode ser retirada em quaisquer opções de montagem e “figura quase como se fosse uma pedrela que insistentemente doa o tom patético da obra como um todo” (PUGLIESE, 2012c). O primeiro par de asas ou painéis laterais, que podem ser adicionados ao painel central, são *São Sebastião* à esquerda e de *Santo Antonino* à direita.

Abrindo-se os painéis laterais, forma-se a singela cena do *Concerto do anjo para Madona e Menino*, numa a elegia ao Cristianismo. À esquerda surge o painel da *Anunciação* e à direita, o da *Ressurreição* ^{f 180, 264}. Nesse jogo de velar-se e se desvelar, o mistério crístico se releva desde a *Anunciação* do nascimento do Jesus terreno até a *Glorificação de Cristo* (celeste), permanecendo, ou não, o painel da *Lamentação* na base do retábulo (PUGLIESE, 2012c).



Fig. 279 Diferentes aberturas do Retábulo de Isenheim, Musée d'Unterlinden, Colmar

Abrindo-se novamente os painéis laterais, é possível identificar *São Paulo e Santo Antonino no Deserto* à esquerda e a *Tentação de Santo Antonino* à direita. Ao se retirar o painel da *Lamentação*, surge um grupo escultórico realizado por Nikolas von Haguenau de Strasbourg (1445/60-1538), entre 1500 e 1505. Grünewald recebera a encomenda do dignatário italiano Guido Guersi, para pintar os painéis laterais do retábulo, que seria transformado em políptico. O painel inferior do retábulo ainda poderia ser retirado, dando lugar a uma sequência de cinco nichos com figuras esculpidas em madeira dourada. A obra evidencia a célebre expressividade dos gestos, panejamentos e cores utilizados pelo pintor renascentista (PUGLIESE, 2012c).

Embora a *fonte* textual do renascentista alemão tenha sido a das revelações místicas de Santa Brígida da Suécia (1303-73), escritas em c.1370, como reza a tradição, é notória a hipótese de que a carga dramática das personagens, em especial na figura de Cristo, se devesse à vocação do monastério franciscano dos irmãos antoninos como um hospital para as vítimas acometidas pelas epidemias de fogo de Santo Antônio (*Claviceps purpurea*) e pelas demais pestes (PUGLIESE, 2012c).

Os painéis foram encomendados para compor o retábulo da Capela do Monastério dos Antoninos em Isenheim, na Alsácia, à época em que significativas epidemias de uma nova

peste eclodiam na Europa, causando uma grande mortandade. Tratava-se da sífilis, que rapidamente foi associada ao contato corporal e à nudez, e provocou a proscricção de suas vítimas a sanatórios (PUGLIESE, 2012c).

Quando de sua viagem à Europa em 1964, como foi mencionado, Barnett Newman ficou impressionado com o Retábulo, o que parece ter sido um fator decisivo para a finalização das *Stations of the Cross*, em especial o *Be II*. Em entrevista a Alan Solomon (p. 7 *apud* GODFREY: 52), ele afirmou que

a Crucificação de Grünewald talvez seja a maior pintura da Europa, mas das coisas que me intriga sobre ele é seu ato da imaginação (ativa). Que ele não ilustrou tanto Cristo em termos de lenda ... mas conquanto ele a tenha realizado para um hospital de sífilíticos, que ele foi capaz de identificar a si próprio com a agonia humana de seus pacientes, que ele desejou transformar a figura de Cristo em um sífilítico, um percurso ousado que ninguém havia feito (...). (GODFREY, 2002: 52, trad. nossa)

Se o *programa iconográfico* do retábulo gira em torno do sofrimento de Cristo e da vocação de Santo Antonino e São Sebastião, santos protetores dos pestilentos⁷⁶, impõe-se compreender, ultrapassando a chave transtextual da obra de Johns, que a associação com o políptico de Grünewald transborda tanto o campo semântico quanto o iconográfico. As obras podem estar relacionadas estruturalmente no nível da projeção do sofrimento no nível da projeção do sofrimento no nível da projeção do sofrimento, sendo uma obra que se suspeita aludir à

nova peste dos anos 1980, a chamada doença dos 5 Hs, apenas em 1985 conhecida por Síndrome de Imunodeficiência Adquirida, com o pranto e a Lamentação, não apenas pela doença em si, mas pelo preconceito social de que se revestia. Revela-se, então o elemento desestabilizador do *pathos* que intervém em jogo com o anacronismo. (PUGLIESE, 2012c)

Antes de um programa iconográfico, Johns justapôs fragmentos em uma lógica disruptiva operada pelo conceito de montagem, cujo centro se desloca incessantemente enquanto modifica a relação tradicional figura/fundo que interfere fulminantemente na relação sujeito/objeto. Sua *montagem* de tempos anacrônicos é tributária da tradição moderna aberta pelo do Cubismo Sintético, apropriada e transformada pela fotomontagem e pela montagem cinematográfica, além de movimentos do Segundo Pós-Guerra, como o New Dada e a Pop Art, que o artista integrou, além de dialogar, anacronicamente, com o *programa iconográfico* de Grünewald. Contudo, a própria iconografia é ultrapassada, uma vez que as imagens e as referências passam a se atrair e se rearranjam conforme a eleição de centros funcionais e os conectam em um processo que envolve operações

⁷⁶ O principal tipo iconográfico “de São Sebastião apresenta seu corpo alvejado por flechas que, ao longo da Idade Média, tornaram-se símbolos das pestes. São Sebastião salvou-se da morte, por meio da Fé da oração, mas acabou padecendo de um segundo martírio. Já Santo Antonino era um eremita purgava-se das terríveis tentações da carne por meio da oração, do jejum e do autoflagelo” (PUGLIESE, 2012c).

apropriativas e anacrônicas “que se ressignificam ao passo de transformar não apenas os múltiplos significados de *Perilous Night*, como permitem um olhar contemporâneo sobre o *Retábulo de Isenheim* e sua própria montagem” (PUGLIESE, 2012c).

A presença da *Perilous* nesta investigação se impõe não como uma quarta parte da associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, mas devido à “questão de como trabalhar na História da Arte com a categoria epistêmica da montagem na obra de arte, em que o próprio discurso historiográfico artístico mergulhe, de certo modo, nesta mesma categoria epistêmica, em termos estruturais”. Ela impõe o questionamento sobre a ordem do discurso desta disciplina, quando o objeto de pesquisa apresenta elementos desestabilizadores de uma grande narrativa, de um discurso totalizante, tenta se constituir, obsessivamente, a partir de um ponto de vista artificial e analítico, distanciado de seu objeto de conhecimento.

A entrada do anacronismo – entendido como a sobredeterminação temporal da imagem e da memória do historiador da arte – e do patético – compreendido como o jogo de projeções que essa sobredeterminação da memória individual e coletiva evocam – propiciam uma sorte de deslocamentos que o próprio sujeito do conhecimento desta disciplina sofre. Trata-se de um processo de investigação que visa compreender as relações exaltadas por Johns não apenas no nível semântico, mas em um nível patológico, os deslocamentos de seu objeto de conhecimento que não é apenas o fenômeno artístico, mas o terreno movediço da cultura em que este objeto se desdobra em diferentes paradigmas de sentido. (PUGLIESE, 2012c)

Assim como em *Perilous*, verificou-se a trama de transtextualidades do “programa iconográfico” que envolve o *Chemin* – que se desconfia tratar mais de uma montagem, assim como os cruzamentos das *Stations*, exaltadas por Alloway no Catálogo da exposição de 1966, presentes na expografia. De modo análogo, malgrado as especificidades da arte contemporânea, o próprio princípio totêmico presente na aproximação das afinidades eletivas dos elementos que constelam os *Sudários* ultrapassam, em montagem, o campo discursivo do transtextual, encarnando o *pathos* e o anacronismo em suas poéticas.

De um modo diferente de Matisse na *Chapelle*, Johns se utilizou de expedientes apropriativos e transtextuais para compor em *Perilous* o que se poderia chamar, *à tort*, de programa iconográfico, agenciando conceitualmente imagens segundo uma poética nitidamente contemporânea. Se Matisse tratou os temas tradicionais da Via Crucis no *Chemin* de modo a deslocar o agenciamento das imagens de seu domicílio icônico para um mecanismo indicial, operação transgressora na qual ele estabeleceu diálogos com a História da Arte que se redobram nas referências à sua própria trajetória artística em toda a capela. Mas os diálogos que Johns materializou em *Perilous* colocam em xeque suas

obras mais conhecidas, representando uma virada⁷⁷, os anos 1980, nos quais retomou elementos de suas primeiras obras realizadas segundo a fórmula da *combine painting*.

O que parece estar em jogo nas quatro obras/séries, é a encarnação do gesto que, para citar Alloway, “se transformou no ato do artista, não em seu tema, e em sua forma é acessível sem as particularidades da musculatura e panejamento”. Assim, o artista (referindo-se a Newman), quanto ao

seu gesto, *está tomando posse do tema tradicional em seus próprios termos, mas esses termos incluem sua homenagem ao conteúdo original*. Seu cuidado com o conteúdo religioso e mítico nunca oferece um ídolo, mas uma presença. A presença de alguém que o artista partilha com qualquer herói ou deus evocado porque está em seu trabalho que a presença é construída e revelada. (ALLOWAY, 1966: 15)

Na busca de uma unidade de sentido para considerar a associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, para a qual se ultrapassa tanto os conceitos da Iconologia, quando a noção de estilo, interessa apreender a operação poética da *condensação*, coagulação de um momento cultural, de modo significativo na temporalidade histórica que, na História da Arte é possível ser apreendido por uma ordem de discurso regida pela poética da montagem de tempos anacrônicos. Este agenciamento de imagens significativas na modernidade e contemporaneidade, não pode ser apreendido pelo fundamento visual da *mimesis*, escapando aos quadros conceituais tradicionais dessa disciplina, numa ordem do discurso também fundamentada por ela. O gesto patético, que Warburg identificou como sobrevivências das *Pathosformeln* antigas, parece ter se deslocado na arte novecentista, que propiciou as transgressões da abstração, da montagem e da arte objetual como uma prática característica, para o ato poético que, conceptualmente, doa sentido à obra.

Assim, é possível retornar à questão da homologia dos discursos artístico e da História da Arte, pontuando momentos dessa disciplina (no sentido genitivo objetivo) no século XX, que ofereceram aberturas para agenciamentos imagéticos que não se fundamentaram estritamente na *mimesis*. Sem intentar um percurso linear que recairia na grande narrativa ou de sair em defesa da abstração definida como oposto da *mimesis*, suspeita-se que se poder identificar certos pontos de inflexão de diferentes processos da produção artística novecentista que envolvem as poéticas da montagem, a abstração e o conceptualismo como operadores da problematização das bases de certificação da arte

⁷⁷ O artista revelou em uma entrevista realizada em 1984, que “Em meu trabalho anterior, tentei esconder minha personalidade, meu estado psicológico, minhas emoções. Isso ocorreu em parte sobre meus sentimentos a meu respeito, em parte sobre meus sentimentos em relação à pintura, à época. Eu escolhi me prender a essas armas por um tempo. mas em certo momento isso pareceu ser uma batalha perdida. Finalmente, alguém pode simplesmente desistir da reserva. Eu penso algumas das mudanças em meu trabalho relacionadas a isso”, o que o faria introduzir em suas obras citações a Grünewald, Newman, o ceramista George Ohr (1857-1918) e, principalmente, Picasso, na medida em que arrefecia aquelas a Duchamp (CRAFT, 2009: 170).

ocidental, a partir do questionamento das noções representação por meio de outros modos de agenciamento de imagens, o que recai, inevitavelmente, no problema da interpretação do fenômeno artístico.

Na passagem do século XIX para o XX, o Pós-Impressionismo conseguiu isolar elementos formais e fatores de composição que se opunham radicalmente às poéticas da pintura e escultura que se reportavam a estilos clássicos e anticlássicos da ordem plástica hegemônica no Ocidente desde sua formação na Itália renascentista, que já vinha sendo questionada e abalada ao longo do século XIX (FRANCASTEL, 132-134; FRIEDRICH, 1988: 42-52). Mas seriam as Vanguardas Históricas que colocariam em ação a formação de linguagens plásticas específicas tanto em pintura quanto em escultura por meio da autonomia dos elementos formais em vocabulários agenciados por novas funções e pela operação de modos e fatores de composição em outras sintaxes. As bases de certificação da ordem visual anterior começavam a ser desarticuladas principalmente por meio da introdução da abstração, que problematizou seu fundamento, a verossimilhança, por meio da introdução do princípio sintético, que não apenas se utilizava cada vez mais de estratégias metonímicas que substituíam as práticas metafóricas, como também por meio do *collage* e do *assemblage*, que abriram para a pintura e para a escultura novas possibilidades de linguagem, além da introdução de objetos e partes de objetos do cotidiano na linguagem da arte; da invenção do *readymade* e algumas de suas primeiras variações, ainda como negação da arte e de seus valores, o que só teria plenas repercussões a partir da metade do século XX, envolvendo operações apropriativas na arte conceitual (DANTO, 2006: 19).

O *collage* foi a pedra de toque da síntese cubista, momento particularmente seminal do movimento francês que contribuiu para o desenvolvimento do conceito de *montagem*. Passavam a ser propriedades dessa *função* moderna: a linguagem da colagem; o princípio da síntese; o acentramento; o caráter disruptivo; a imediaticidade da imagem complexa em parataxe; a dinamicidade do espectador; a estrutura indicial; a estratégia metonímica e a simultaneidade de diversas temporalidades.

Paralelamente, a partir da abertura que a fotografia vinha operando neste quadro, desde o século XIX, o desenvolvimento da montagem no cinema acabaria por assimilar elementos que se aproximavam do *collage*, que penetraram fulminantemente nas linguagens visuais do século XX⁷⁸. Um salto ainda seria dado por Sergei Eisenstein (1898-

⁷⁸ No final do século XIX, a invenção da montagem cinematográfica permitira aos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) uma legibilidade mais eficiente da continuidade da ação, mas ela permitia apenas a edição de cenas de modo linear a fim de proporcionar a sequencialidade da ação no tempo, que não diferia estruturalmente da sobreposição de planos de segregação na lógica da perspectiva renascentista. Um novo agenciamento de montagem seria inaugurado por David W. Griffith (1875-1948), que elegia "o melhor" ponto de vista para *narrar* uma ou mais ações entrecortadas, oferecendo aspectos

1948) de modo a introduzir o simultaneísmo futurista na montagem cinematográfica⁷⁹. O cineasta chamava de *agit-atração* à força associativa das imagens que, ainda que sucessivas no tempo, criavam a sensação de simultaneidade capaz de permitir outra compreensão nos interstícios desse dinâmico e intangível amálgama.

Estes elementos, exógenos à ordem plástica anterior, eram engendrados por uma sintaxe específica que, dissonante dela, possibilitava em nível estrutural um olhar de outra natureza que convocava exigências diversas, baseado na constituição de um novo sujeito que se colocava diante de suas imagens, consciente e crítico a respeito de seus processos cognitivos (PUGLIESE, 2011a: 8).

Após a abertura das experimentações da abstração do Período Entre-Guerras, os artistas da abstração expressiva⁸⁰ se multiplicaram no Segundo Pós-Guerra, explorando ao extremo os vocabulários das Vanguardas Históricas em pesquisas que se constituíram como dissidências, apontando para uma transformação ainda mais radical ao complexificar suas experimentações com indagações relativas a problemas conceituais que a pintura necessariamente envolvia e se tornavam cada vez mais prementes. De um lado, esse *tour de force* concorreu para a diluição das fronteiras entre categorias de linguagem artística, assim como a criação de novas linguagens, intrinsecamente híbridas.

De outro, movimentos que tiveram início entre a metade da década de 1950 e a década de 1960 retomaram alguns elementos não explorados nascidos da *redução* conceitual dadaísta dos anos 1910 e 1920, e os abriram a uma inédita conceptualização. Isso se fez em um campo plástico-conceitual que retornava à figuração – agora problematizada –, por meio da intertextualidade que carregava a figura de outras funções sintáticas e semânticas (FOSTER 2001: 41-49) que não a meramente representacional no primeiro caso, vinculavam-se aos problemas abertos pela transtextualidade. No segundo caso, com a apropriação de objetos do cotidiano imiscuídos no mundo da arte como questionamento metalinguístico e até epistemológico das Artes Visuais. As poéticas da destruição, do refugio e da desmaterialização, além daquelas puramente conceituais, tornavam-se então dominantes, sempre abertas a novas linguagens e meios inclusive

simultâneos do espaço, mas ainda preservando a segregação de planos espaciais como sucessão de planos cinematográficos. A principal diferença é que, sequencialmente, passava a haver o cruzamento de narrativas paralelas.

⁷⁹ Como na célebre cena da "Escadaria de Odessa" em *Encouraçado Potenkim*, de 1925, ou ainda em alegorias plásticas não literárias, como na famosa cena de Alexander Kerensky (1881-1970) diante da Sala do Czar em *Outubro*, de 1927, que de modos diferentes trabalhavam várias temporalidades simultaneamente.

⁸⁰ Se os artistas vinculados ao princípio construtivo pesquisaram as possibilidades de organização formal normalmente mediante a abstração geométrica ao compreender o fazer artístico como um ato cognitivo nas poéticas ordenadoras e racionalistas, os artistas vinculados ao princípio expressivo pesquisaram possibilidades de expressão consciente ou *automática* normalmente mediante a abstração expressiva e onírica, compreendendo o fazer artístico como um processo intrínseco de autoexpressão nas poéticas do gesto, da matéria e do signo.

relacionados às tecnologias mais avançadas de cada momento, em compasso com a incessante pesquisa da História da Arte, cada vez mais crítica.

No plano epistemológico, a crença no fundamento de realidade subjacente ao mundo visível e na afirmação do conhecimento objetivo, assim como a presença de um *cogito* como sujeito analítico que permitira, na ordem anterior, fundar dogmaticamente uma doutrina da certeza, foi abalada na entrada do século XX. Concorrem para isso, além da introdução da linguagem sintética, estratégias metonímicas, do *readymade* e do questionamento dos limites das categorias de linguagem, a quebra das estruturas narrativas; os agenciamentos conceptualistas e disruptivos das mídias e das linguagens; as diferentes inflexões do sujeito e desencaixes do meio; as operações apropriativas; a multiplicação e transformação das mídias, que participavam do deslocamento do fundamento de realidade para a linguagem e da compreensão da estrutura como metaparadigma e, posteriormente, da crise dos paradigmas e do descentramento e discurso pós-estruturalista, aliado às mutações teóricas.

No sentido genitivo subjetivo da História da Arte, é possível perceber a ação da crise epistemológica do século XX a partir do próprio sentido da historicidade, da crise do conceito de estilo e a necessidade da constituição de uma unidade de sentido para a compreensão da Arte Moderna e Contemporânea.

A se pensar nos termos de quadros de homologias entre esses discursos, Benjamin chamou de dialéticas as associações de imagens do *Bilderatlas Mnemosyne*, cuja estrutura em parataxe acabou por repercutir no conceito de montagem de *Das Passagenwerk* (BENJAMIN, 2006) do filósofo alemão. Didi-Huberman situa Warburg no contexto da “mutação epistemológica” suscitada pelos “poderes” da reprodução fotográfica da virada para o século XX (DIDI-HUBERMAN, 2002: 456), que reporta também a Benjamin.

Na espessura deste deslocamento, elementos de diferentes ordens plástico-conceituais se referem reciprocamente em um diálogo aberto por meio de cruzamentos indiciais entre dispositivos operacionais presentes nos *Sudários* de Bené Fonteles, no *Chemin de la Croix* de Matisse e nas *Stations of the Cross* de Barnett Newman, triangulados por questionamentos da Teoria e da História da Arte referentes à conceituação dos elementos envolvidos nesse mesmo diálogo desdobrado sobre a própria escrita da História da Arte. Na montagem de associações em parataxe, o *pseudomorfismo* que revelava *semelhanças deslocadas* entre essas imagens pode, a princípio, ser investigado como *sintoma* da relação de uma ordem não apreensível pelas vias da Iconologia. O estatuto da associação entre as imagens não se realizava analogicamente, mas por contiguidade, na lógica da montagem de uma imagem dialética.

Da equação entre a semelhança deslocada e o *pseudomorfismo*, resiste o paradoxo da História da Arte, revelado como paradoxo da *história* – como tempo complexo – e como paradoxo da *imagem* – imagem como presença e ausência, como algo que é dado a ver e algo que não o é, simultaneamente. Daí a metáfora do sudário realizar uma espécie de *leitmotif* na presente investigação, ligada, mais diretamente, aos *Sudários*. A fecundidade do anacronismo faz nascer um novo objeto para a História da Arte, que demanda dessa disciplina uma metodologia específica. A contraposição entre a visão eucrônica factual à visão anacrônica e inverificável faz surgir um choque anacrônico que coloca a disciplina em crise desde os seus fundamentos. Trata-se do sintoma de uma necessidade, do imperativo da problematização da própria disciplina (D.-HUBERMAN, 2000: 20-21).

Ao esclarecer que seu conhecimento de obras posteriores a uma obra *vista* pelo historiador da arte o permite *ver* nela o que seria invisível para a História da Arte sem essa associação, Didi-Huberman recoloca a função do *mais-que-presente* anacrônico e propõe o anacronismo como método heurístico. Esse procedimento metodológico permite que a produção da *história da arte como montagem de tempos heterogêneos* seja trabalhada no tempo diferencial de “momentos de proximidades enfáticas, intempestivas e inverificáveis”. Talvez se possa dizer, atuariam como dobras deleuzeanas ou como momentos quase aberrantes sem, contudo, cair em um relativismo estéril, meramente subjetivo, ou num teorismo, por meio da utilização metodológica de mecanismos de controle sob o estatuto de “momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores” (D.-HUBERMAN, 2000: 21).

O paradoxo temporal do anacronismo evidencia a interrupção do sintoma que emerge no presente por ser uma perturbação antiga que o importuna, entrelaçando memórias de tempos heterogêneos, o que enlaça as noções de *Nachleben* e de *Pathosformel*. Assim, o autor avança que o sintoma-tempo interrompe o curso da História cronológica, relacionado ao “inconsciente da história” (D.-HUBERMAN, 2000: 40).

O *inacabamento* de cada painel do *Bilderatlas Mnemosyne* ou de seus conjuntos inere ao *work in process* associativo do *atlas*, impossibilitando um inventário estrito devido às movimentações e reentradas das imagens nas pranchas e da própria relação entre os painéis, conforme o enfoque da visada de Warburg sobre um objeto de estudo, ou seja, a exigência de um tema que *atrairia* a si um rearranjo das imagens anteriores e novas imagens a elas agregadas. Não se trata, contudo de uma mera acentricidade do *Bilderatlas*, mas de uma natureza policêntrica na qual o centro deixa de ser um lugar geométrico para ser uma função (DERRIDA, 1971; 200-203), que pode ser deslocada para outro ponto ao longo do percurso do pensamento de Warburg (PUGLIESE, 2011a: 4).

Essa heterodoxia manifesta no *Bilderatlas* aparece em cada estudo de caso. Warburg consignou a história da arte a um integral e “violento processo crítico” como princípio

metodológico cuja chave era a associação de imagens. Tal associação deveria desencadear uma crise e "uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*" por meio do constante deslocamento epistemológico e nos modelos de tempo que a disciplina opera (DIDI-HUBERMAN, 2002: 33). O ininterrupto deslocamento proposto como movimento crítico atravessaria a história da arte, ao manifestar um "alargamento metodológico das fronteiras" entre essas disciplinas e uma multiplicação dos pontos de vista sobre a imagem. Ao transformar a relação sujeito/objeto em campos de saber imbricados, esse modelo teórico se colocava como uma arqueologia dinâmica que, longe de buscar sedimentos estáticos acumulados com o tempo, seria uma prospecção *transversa*. Dela emergiriam "momentos energéticos" para o sujeito que, diante da imagem, estaria "diante de um tempo complexo", apenas provisoriamente configurado e que se reconfiguraria dinamicamente mediante movimentos análogos, desterritorializando a imagem e o tempo que exprime a historicidade em um modelo linear (DIDI-HUBERMAN, 2002: 39. PUGLIESE, 2011a).

Benjamin pensou a relação entre as imagens a partir do grande conceito operador da *Montage*, que permitiria agenciar associações de imagens justapostas que manifestariam a força de atração que revelaria o sentido crítico da modernidade que queria propor (PUGLIESE, 2011a: 6).

Partindo do conceito do *collage* cubista, da montagem cinematográfica de Eisenstein e do conceito de fotomontagem de John Heartfield (1891-1968) nos anos 1930, Benjamin propôs o projeto que foi constituído entre 1927 a 1940, obra que resta "inacabada", tendo sido interrompida com sua morte prematura, assim como o Projeto de Warburg. As pranchas com montagens fotográficas que envolviam as galerias urbanas do final do século XIX fomentariam um deslocamento emocional capaz de gerar um salto cognitivo, uma ponte transgressora de que uma historiografia linear não poderia dar conta, envolvendo um saber de outra ordem (PUGLIESE, 2011a: 7).

Este último fator contribuiu, sobremaneira para a intenção de Benjamin – assim como para Warburg – de relacionar a percepção presente com a memória perceptiva em um modelo de tempo complexo no qual o objeto se apresenta em sua inesgotabilidade, sempre a partir de uma intencionalidade, como notou Merleau-Ponty (M.-PONTY, 1994: 33-34, 55ss, 93). Assim, o indivíduo, diante da imagem dialética, sofreria um brutal deslocamento, com uma inevitável carga energética, de um sujeito cognitivo, analítico, distanciado e atemporal, para a condição de uma subjetividade cuja temporalidade que atinge o problema do anacronismo não apenas em relação às imagens a ele oferecidas simultaneamente que reportam a diferentes épocas, mas à projeção de sua própria memória em um *trabalho da imagem* como *Darstellbarkeit* (PUGLIESE, 2011a: 7).

O cerne do *Passagenwerk*⁸¹ é *Notas e materiais*, com 36 arquivos organizados de “A” até “Z” e de “a” até “r”, segundo os temas que mapeiam o percurso do rizomático pensamento benjaminiano. Provavelmente seria impossível tentar impor uma cronologia linear de sua origem e desenvolvimento, uma vez que parece ter sido composto pela contínua entrada de novos *Konvolute* (maços) e da reelaboração e reentradas dos antigos arquivos temáticos, conforme a pesquisa se desenvolvia e novas conexões se impunham. Mas os manuscritos não se configuravam como fragmentos, uma vez que Benjamin transcrevia as anotações antigas juntamente com a escrita mais recente, criando um intricado retículo de referências cruzadas, tudo isso organizado em um sistema de arquivos (temáticos), de modo a cada arquivo estabelecer relações intertextuais com os demais. Talvez não seja exagero dizer que este ensaio se tornou uma espécie de palimpsesto, na medida em que metaforizava os errantes percursos de Benjamin por Paris, conduzido por Baudelaire⁸² (PUGLIESE, 2011A: 9), passível talvez de uma analogia da condução de Dante Alighieri (1265-1321) pelo Inferno, por Virgílio (70 a.C.-19 AD), outra operação anacrônica.

Evocando as *Wahlverwandshaftern* de Johann Wolfgang von Goethe (1794-1832), obra que reportava ao conceito medieval de *afinidades eletivas*, para compreender a cadeia associativa de reflexões em sua crítica literária, Benjamin (2009: 74), assim como a remissão de Warburg ao conceito de *Gesetz der guten Nachbarschaft* (lei da boa vizinhança) e Eisenstein ao de agit-atração, interrogavam sobre a “plasticidade fundamental” das imagens em associação e a eficácia de sua síntese, o eixo de designação formal da montagem (PUGLIESE, 2011a: 9).

As associações propostas diferentemente no *Bilderatlas* e no *Passagenwerk*⁸³, propiciadas pela ruptura espaço-temporal de um pensamento transgressivo atravessa o nexo linear de um pensamento cumulativo e evolutivo, multiplicando as direções dos resultados das

⁸¹ Benjamin se concentrou em seu projeto em dois períodos, entre 1927 e 1929 e de 1934 até sua morte. Após uma introdução que contextualiza a obra editada postumamente em seu caráter de excepcionalidade, o livro consiste em dois exposés, *Paris, capital do século XIX*, escritos em 1935 e em 1939, que originalmente se dirigiam para dar a compreender o projeto para futuros editores; o cerne do projeto *Notas e materiais*, com 36 arquivos organizados de “A” até “Z” e de “a” até “r”, segundo os temas que mapeiam o percurso do rizomático pensamento benjaminiano; os ensaios *Passagens parisienses I e II*, *O anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro* e *Paralipômenos*.

⁸² Percebendo as galerias, passagens parisienses cobertas por uma estrutura de ferro e vidro que abrigava os transeuntes entre as lojas dos edifícios contíguos não apenas como a imagem do mundo moderno como caminhos, entradas, saídas, mas como um espaço imersivo cujas reproduções fotográficas poderiam dar ao homem do século XX, cruzando-se nessas passagens vestígios de um passado latente e percepções presentes, de modo que a própria forma das *Passagens*, manifestavam o percurso intelectual de Benjamin, novamente numa aproximação, e não em uma identificação perfeita, com a trajetória labiríntica de Warburg.

⁸³ Pode-se, ainda ampliar a aproximação, incluindo-se a questão do olhar moderno sobre as obras e seus agenciamentos pela memória no *Museu Imaginário* de André Malraux (1901-76) e ainda da própria criação poética de Jorge L. Borges (1899-1986), em especial em contos como *O Jardim das Veredas que se bifurcam* e *A Biblioteca de Babel*, ambas da coletânea *Ficciones*.

intelecções abertas por tal fenda. A própria noção de fenda se relaciona com o ato *formador* de uma imagem, havendo uma distância que a separa de seu objeto, por mais abstrato que ele seja. De modo análogo, a apreensão de uma imagem está infundida de uma distância entre ela e um objeto, ainda que essa imagem seja autorreferente. Evidentemente, a existência da fenda pressupõe um sujeito diante da imagem, seja no ato de criá-la, seja no ato de vê-la, o que reporta à questão do olhar do sujeito para desembaraçar este grupo de conceitos (PUGLIESE, 2011a: 10).

A heurística da montagem em Benjamin e, principalmente, em Warburg, permitiu propor a reformulação da hipótese central desta investigação de que a *impressão* do gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, juntamente com o eixo de designação formal que era intimamente conectado à questão da *representação* (*Vorstellung*), para outros processos de formação da imagem como figurabilidade (*Darstellbarkeit*), envolvendo o jogo imagético indicial no *Chemin*, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico nas *Stations*, as operações conceituais de apropriação de imagens e matérias nos *Sudários*, deslocando-se do princípio mimético que foi estabelecido como princípio fundante das Artes Visuais desde a Antiguidade Clássica, envolvendo, nesta operação, os fatores perturbadores do *pathos* e do anacronismo, na História da Arte.

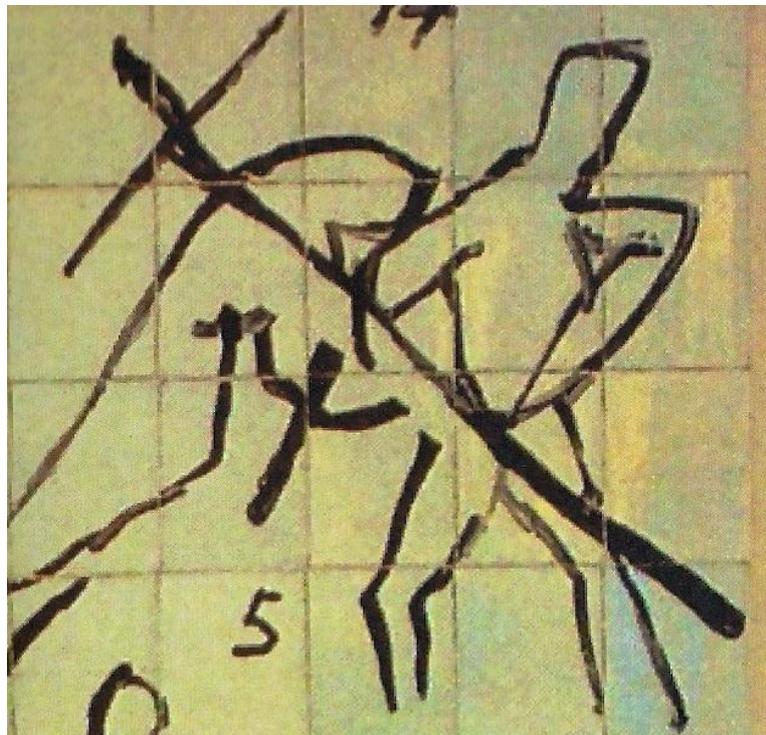


Fig. 280 H. Matisse, *Chemin de La Croix*, pormenor da 5ª Estação, *Capelle du Rosaire*, 1948-1951, painél de azulejos de faiança

Assim, se esta reflexão envolveu o deslocamento do objeto de investigação, também suscitou o deslocamento do sujeito da investigação diante dele ao compreender a associação entre as três séries em parataxe segundo os pressupostos metodológicos da montagem de tempos heterogêneos na Historiografia da Arte intentada, que permitiu acessar o nexos entre forma e conteúdo, mais ainda, entre forma, conteúdo e agenciamento conceptual das imagens, sem descosê-lo, remetendo à proposta da iconologia de Warburg, que não se colocava em oposição ao Formalismo como a de Panofsky, mas procurava compreender a própria fisiologia do ato formador da imagem.

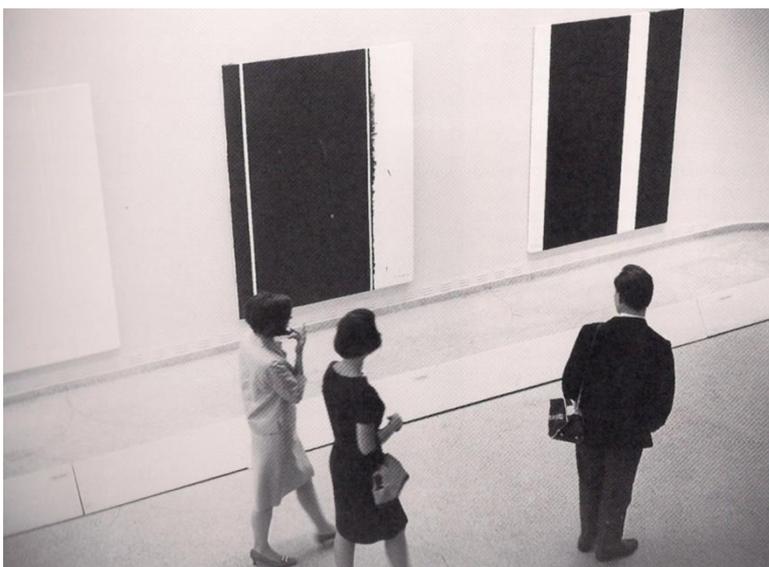


Fig. 281 B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, 1966, 11th, 12th e 13th *Stations* e público, Solomon Guggenheim, Nova Iorque

Assim, dialogando com este quadro teórico, convocado pela investigação sobre associação entre o *Chemin de la Croix*, de Matisse, as *Stations of the Cross* de Newman e os *Sudários* de Fonteles, pode-se supor, na busca da compreensão desse nexos associativo, que as três séries de obras tenham sido criadas como um *incarnat* da própria *Darstellbarkeit*: uma encarnação ao mesmo tempo da forma e do processo no qual a forma foi plasmada, como um ato de *ressurreição* da própria imagem, por meio de um gesto patético. Desse modo, malgrado as diferenças de ordem histórica, geográfica, poética e até da estatura dos três artistas, esta investigação pretendeu compreender, a partir da relação entre o olhar sobre as obras em associação que se projeta tal espessura na própria encarnação do olhar na matéria da obra, parte da escolha do tema paradigmático, num discurso visual desdobrado sobre si próprio e que se redobra na questão da identificação do artista como sujeito ao protagonista da Paixão, o próprio Cristo crucificado e sua imagem mortificada como duplo na metáfora epistemológica do Sudário de Turim, que problematiza a questão da *mimesis*. Para tal, uma presença nas obras e nos discursos dos artistas tornou-se recorrente, presença que se toma aqui

segundo um conceito ampliado de *gesto*, compreendido tanto como gesto figurativo, de uma personagem, como do gesto do próprio ato formador da imagem, que pode também se referir a uma sintaxe conceitual. Gesto que encarna o pathos da condição humana, que ora está impregnado de um sentido expressivo, ora que impregna a obra deste sentido. No primeiro caso, ele está *configurado* ^{f. 280} na obra, no segundo, ele está *manifesto* ^{f. 281} na tensão das forças que interage em um campo pictórico que se direciona ao espaço expositivo em uma relação específica e íntima da obra com o espectador ou, ainda, na *participação* ^{f. 282} de objetos, matérias e imagens que portam uma memória coletiva, reverberando, nos três casos, um clamor e uma identificação patética do artista com a obra, em seu ato de criação como imagem fantasmagórica de sua paixão.



Fig. 282 B. Fonteles, 13° Sudário: Tributo a Paulo Leminsky, 2003

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação nasceu, em 2006, de um golpe, de uma estranha associação em que se aproximaram três fenômenos artísticos que haviam causado anteriormente, cada um deles, uma forte impressão em mim. Da justaposição das imagens dos *Sudários* de Bené Fonteles, do *Chemin de la Croix*, de Henri Matisse e da mostra inaugural das *Stations of de Cross*, de Barnett Newman, teve início uma coagulação que só foi possível transcrever em linguagem verbal um ano depois, quando a escritura do Projeto desta Pesquisa começou a ser esboçado. Após mais um ano em que dois eventos pessoais transformaram o percurso de minha vida de modo inelutável, foi possível retomar o ensejo, no final de 2009, e levar a investigação adiante. Embora seja normalmente imprópria a autorreferência em um trabalho acadêmico, é necessário esclarecer que o mencionado deslocamento do sujeito causado pela configuração fulgurante da imagem – da associação de imagens – não é apenas um dispositivo metodológico, mas atua visceralmente em uma transformação do olhar deste sujeito que, efetivamente, se reconfigura diante da imagem. Diante dela se reestrutura e passa a compreender outras possibilidades de relação com o objeto, que o afetam internamente. Assim, a catalisação desta associação causou um intenso processo, a partir de uma experiência estética da qual irromperam várias memórias que passaram a ser ressignificadas mediante um esforço para compreender o amálgama de novos quadros associativos cujas sedimentações causavam novas rupturas temporais a serem compreendidas. Deste modo, o próprio corpo de conhecimento aberto pela associação de partida se rompeu algumas vezes ao longo desses anos e se reconfigurou obsessiva e incessantemente, sempre em imagens complexas e provisórias, cujo acesso foi possível por meio da operacionalização de conceitos oferecidos por Didi-Huberman ao abrir as obras de Benjamin e, principalmente, de Warburg, em sua potência problematizadora.

Esse golpe impôs o desenvolvimento da pesquisa, que revelou que a associação entre o *Chemin*, as *Stations* e os *Sudários* davam a ver questões propostas pelas produções artísticas a eles contemporâneas, abertas pelos entrecruzamentos de conceitos que reverberavam a partir das próprias obras e seus contextos expositivos e que mudou a percepção sobre elas, revelando, a partir de singularidades nas obras conexões subterrâneas com o sentido patético da Paixão. Na trilha teórico-metodológica de Didi-Huberman, a questão epistemológica que esta percepção diante da associação foi reconhecida parece surgir da exigência de uma arqueologia do saber, no sentido foucaultiano, sobre as imagens e seu imbricamento com temporalidades complexas a elas inerentes.

A própria experiência associativa parece incidir sobre a questão metodológica de estabelecer o plano de legibilidade das imagens diante de sua abertura invisível, colocando em jogo a natureza da relação dessas imagens com a iconografia da Paixão e com o sentido fantasmagórico do Sudário de Turim, em nossa cultura. Sudário cuja *revelação* se transformou em uma metáfora epistemológica ao longo da investigação, como um pano que, negativamente, descortina novos deslocamentos, novas possibilidades de conhecimento sobre a própria *impressão* dessa imagem dolorosa, desse *stigmata* que, de acordo com Didi-Huberman (2007: 28), ocupa uma posição *crucial*, na compreensão da eficácia simbólica e da eficácia sintomatal da carne feita imagem, “metáfora como movimento que coloca em relação corpos visíveis e ideias que se engajam na noção de metamorfose, sintoma, crucificação, imagem da carne”.

Ao invés de assumir o estatuto do sujeito cognoscente da Iconologia ou mesmo do sujeito percipiente da Fenomenologia na presente investigação, optou-se por adotar outro estatuto de *sujeito em relação à imagem* pelo historiador da arte, que implica um deslocamento que pode ser aludido mediante o conceito de *pan* que Juan-David Nasio oferece ao abordar o problema da identificação e do reconhecimento desenvolvidos no *estádio do espelho* por Lacan (LACAN, 1998: 96-103), quando da apresentação de um seminário proferido em um auditório acadêmico:

Suponham que estamos num auditório como este. Há vários panos no palco do teatro. Primeiro pano: vejo o mundo; a cortina é o mundo e não distingo mais nada. Abro o primeiro pano e deparo com um segundo e digo: o mundo não são as coisas, o mundo são imagens. O segundo pano é o mundo das imagens, ou o mundo são imagens. Abro o segundo pano, deparo com um terceiro, e digo a mim mesmo: não apenas o mundo não são coisas, não apenas o mundo não são imagens, como também o mundo, para o eu, são apenas as imagens em que ele se reconhece, imagens *pregnantes*⁸⁴.

É certo que Didi-Huberman rejeita os grandes modelos explicativos da História da Arte como uma disciplina totalizante da *grande narrativa*. Diferentemente, sua diretriz metodológica, parte necessariamente do sujeito diante da imagem e tem sua matriz – e não sua *fonte* – na experiência estética do historiador da arte como sujeito. Este sujeito cinde sintomaticamente quando do momento aberrante da experiência estética diante da imagem, que faz com que sua própria estrutura subjetiva sofra um deslocamento. A partir dele, diferentes *panos*, como camadas arqueológicas, surgem diante dele na medida em que se conscientiza da sua relação com a imagem, de como essa relação o *afeta* e de como ela abre seu saber a outra ordem de conhecimento, a cujos fundamentos ele não tinha acesso enquanto estava distanciado desta experiência (PUGLIESE, 2011b: 29).

⁸⁴ Trata-se de um trecho da transcrição de um Seminário, proferido em 1º e 2 de agosto de 1987, na Aula Magna da Faculdade de Medicina da Universidade de Buenos Aires (NASIO, 1995 : 22).

Esses estratos podem ser associados às camadas apresentadas no ensaio que Freud escreveu sobre o romance arqueológico *Gradiva*, publicado em 1903 por Wilhelm Jensen (1837-1911). Freud associou as etapas descobertas do ficcional protagonista Norbert Hanold à prospecção psicanalítica de sua teoria (FREUD, 1997). Os passos realizados pela personagem Zoe-Gradiva em um relevo pompeano foram associados às etapas que provocaram a cura do delírio do arqueólogo, segundo um procedimento análogo à técnica psicanalítica (PUGLIESE, 2005: 259)⁸⁵.

Esses momentos energéticos têm forte valor cognitivo, pois, como numa contração de alma, o protagonista do romance tomava consciência de uma nova concepção de realidade. Este jogo perturbador desreferencializava as assimilações anteriores e proporcionava uma compreensão do objeto e uma autocompreensão sempre em um nível mais profundo. Não se tratava meramente de escavar camadas mais profundas, mas de que a cada enfrentamento dinâmico de um estrato prospectivo/introspectivo, toda a escavação se transfigurava, porque o arqueólogo se transfigurava como sujeito, mais consciente de si e de suas relações com o *outro* (PUGLIESE, 2005: 260).

Esses contínuos deslocamentos talvez ainda possam ser relacionados àqueles que Ginzburg comenta quando descreve as prospecções warburguanas na História da Arte. O procedimento de Warburg evoca o contínuo desencaixe cognitivo suscitado por cada passagem de um objeto a outro em seus estudos, motivado pela *guten Nachbarschaft*⁸⁶ entre os temas estudados transdisciplinarmente. Esses saltos não formavam uma continuidade lógica, evidenciando a existência de um fio condutor, mas a presença de um circuito ambíguo, desvelado por cada brecha, cada fenda geológica que abria, por sua vez, a imagem *entrevista* à dialetização (PUGLIESE, 2005: 260; 2011b: 30).

Diante do pano da associação, foi possível ver outros olhares sobre as séries de Matisse, Newman e Fonteles, foi possível entrar em contato com diferentes recortes críticos sobre essas obras em seus contextos, o que reportou a quadros teóricos e criteriológicos diferenciados, pertencentes a temporalidades complexas que, por sua vez, reportavam a condições específicas de apreensão de cada série, respaldadas por vertentes historiográficas artísticas diversas, além da apreensão de diferentes poéticas, que ofereceram instrumentos para tornar acessíveis as fisiologias de cada série.

⁸⁵ Tomando a questão projetiva da visão do arqueólogo sobre cada imagem elencada, ele se sente tocado – *olhado* – por ela e, diante dela, que se torna *pregnante*, ele se vê diferentemente de como se via antes e se percebe como um sujeito. Este momento *ilumina* uma rede formada pelas imagens *pregnantes* anteriores e sua percepção de toda a trama se destaca *condensando* as imagens lembradas (e seus significados) como presentes atuantes que modificam a significação desta síntese em relação a ele.

⁸⁶ Lei da boa vizinhança, a que Warburg aludia ao fator de aproximação entre os livros e imagens na Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW).

Assim, a própria associação revelou possibilidades de interpretação das obras individuais que não teriam sido suscitadas independentemente dela, o que a revela, conscientemente, como uma operação também anacrônica. Assume-se, assim, a presença do sujeito diante deste pano, que é o do problema da complexidade temporal que a associação envolve e desvela, não se buscando uma concordância temporal nesta operação. A percepção dos sentidos de fatalidade e necessidade da condição anacrônica que toda obra de arte porta permitiu investir no valor de uso do anacronismo na História da Arte, mas sob uma acepção diferente daquela atribuída pela ordem eucrônica das ideias do atual *mainstream* desta disciplina (D.-HUBERMAN, 2000: 16).

Nessa outra acepção, tal conceito permitiu a aproximação das imagens em sua complexidade temporal e na sobredeterminação de seus sentidos. Deste modo, o anacronismo, como *virtude* do tempo, nasce de uma relação peculiar entre a imagem e a o discurso da História da Arte, compreendendo-se que a imagem não é atemporal, absoluta ou eterna, ao contrário, sua temporalidade é um fator histórico. Ela deve ser dialetizada pelo próprio elemento do anacronismo que atravessa a História, mas em sua especificidade plástica, pois o tempo em dobra com a imagem produz um sintoma⁸⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2000: 24). Trabalhar a *arte* e a *imagem* levando em conta os problemas temporais que elas envolvem abre caminho para a dialetização da própria História da Arte. Assim, do eixo do sentido genitivo objetivo as operações metodológicas da disciplina devem se abrir à apreensão da questão do anacronismo em seu sentido genitivo subjetivo, dobrando-se a questão do método em questão epistemológica.

O deslocamento epistemológico que se pretende compreender tem como centro funcional – e não geométrico (DERRIDA, 1971: 230-233) – o trabalho de *Darstellbarkeit*, como formação da imagem no inconsciente, que produz deslocamentos de conteúdos para seus *substitutos figurados*. Diferente da *Vorstellung*, o visível da imagem inerte em relação ao sujeito cognitivo, o *Darstellung* (figuração) é a imagem constituída pelo inconsciente do sujeito no trabalho do sonho como *ato de reconhecimento mnemônica*, como “função do desejo” que anseia pela reatualização da origem como primeira presença, daí o componente de repetição da série (PUGLIESE, 2005: 295) como desejo. Daí também a noção diferencial de origem em Benjamin que não se refere à gênese histórica de

⁸⁷ Diferentemente dos “sintomas culturais” de uma *Weltanschauung*, operado a partir das “volições conscientes” do artista, para Panofsky (1986: 20-21), sintoma para Didi-Huberman não tem um sentido redutível a um conceito histórico, sociológico, iconológico ou semiológico, mas o de uma “complexidade de segundo grau”, como emergência do *sentido* e ainda como uma *pregnância da desfuncionalidade*. Estas noções reportam respectivamente à Fenomenologia e ao Estruturalismo que advêm da imagem em sua relação duplamente paradoxal da imagem com os *tempi*, relação essencial a ser centralizada pela História da Arte. Daí seu interesse pelo motivo da rejeição do anacronismo como dispositivo metodológico problematizador do “desencadeamento temporal” que reconhece em Warburg e sua proposta de investir na utilização consciente do valor de uso do anacronismo na História da Arte, a partir das premissas warburgianas (D.-HUBERMAN, 2000: 40-41).

determinado processo, nem a um encontro arquetípico (fenomenológico), mas às condições epistemológicas da emergência de certa ordem associativa.

Devido à necessidade, indicada pela obra de Didi-Huberman de ultrapassar dialeticamente as *oposições* quase aporéticas entre Iconologia e Formalismo, visando apreender as categorias do *visual* (D.-HUBERMAN, 2000: 88) por meio do paradigma do sentido-*pathos*, jogando com os outros dois sentidos, o estético e o semântico, este jogo seria capaz de relacionar dinamicamente o *visível* e o *legível* ao sentido-*pathos* no complexo das três categorias que dizem respeito à imagem. Os três paradigmas de sentido, por sua vez, remetem ao sujeito e seu olhar sobre a imagem, sem abandonar as ferramentas metodológicas exigidas pelas diferentes dimensões da relação entre o sujeito e a imagem, pois a conceituação do *sujeito* em cada sentido se desloca epistemologicamente (PUGLIESE, 2005: 294).

Daí a necessidade da investigação do problema do nexo forma/conteúdo nas diferentes poéticas do *Chemin*, das *Stations* e dos *Sudários* poder se relacionar ao *Darstellung* como “quase-presença”⁸⁸, a fim de atingir tanto a eficácia da imagem quanto a atividade dinâmica do sujeito diante dela. Ora, durante a investigação da associação das séries um componente impôs sua entrada neste nexo: o agenciamento das imagens a partir de operações conceituais que ultrapassavam o registro literal/literário da Paixão em um campo discursivo ampliado, a partir da compreensão da homologia que a *Perilous Night* apresenta, conectando a noção de sudário à de retábulo, assim como o *pathos* ao anacronismo.

Assim, a partir da busca da compreensão da associação do sentido-*pathos* que parecia amalgamar a associação das três séries ao lado de suas temporalidades complexas, um novo pano foi descortinado pela entrada desta imagem perturbadora, este retábulo contemporâneo e policrônico que parece participar, estruturalmente, da abertura patética e estrutural do políptico renascentista de Grünewald.

Contudo, não se trata da abertura da obra proposta por Umberto Eco (1988), mas da abertura da *imagem como corpo*, de modo a pressentir-se, nos trípticos e obras com portas – assim como nos polípticos,

a ambiguidade essencial que propõem esses dispositivos de fechamento e abertura, esses quadros ou esses cupês móveis necessários à liturgia das imagens: um pouco como se falhasse, para o homem acreditar em algo diante da imagem, inventar os mistérios que sejam psiquicamente,

⁸⁸ A noção da “quase-presença” se refere ao questionamento de Lyotard (1979), Damisch (1992) e Didi-Huberman (2002) sobre a “presenciabilidade” das imagens com as quais o historiador da arte entra em contato no trabalho constitutivo do discurso histórico situado diante delas a criar cadeias associativas entre elas. Essas associações fugiriam ao seu controle consciente, num trabalho de *Darstellbarkeit* como formação de imagens sintéticas por meio dos dispositivos da condensação e do deslocamento.

espacialmente perceptíveis, ou seja, matrizes que os conteriam e, de qualquer modo, no cerimonial aurático da abertura, o fariam entrever ao crente, modo de atualizá-los, de crer dialeticamente. É o que ocorre em geral na dramaturgia ritual da abertura e do fechamento de grandes retábulos da igreja (...). (D.-HUBERMAN, 2007: 44, trad. nossa)

Esta entrada, que fez emergir de modo contundente a possibilidade de homologias entre os discursos artístico e historiográfico artístico, ao lado do *Bilderatlas Mnemosyne*, permitiu perceber que a associação entre os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations* agora comportava a *Perilous* e o *Retábulo de Isenheim*, evidenciando que os chamados *contextos expositivos* das três séries revelavam um rebatimento dos corpos das obras a partir de uma espacialidade tridimensional, convocando, além da exposição das *Stations* de 1966, das expografias dos *Sudários / Auto-Retratos* e da situação do *Chemin* na *Chapelle*, outros espaços expositivos de Fonteles, como em *Casa do Ser* (1990), a série dos *18 Cantos* de Newman, a própria *Chapelle* com suas polaridades e, é claro, e as imersões diante das grandes telas de Newman. Entram, ainda, na constelação deste pano, que teria como aglutinador a própria noção de montagem, o *Painel 41a* do *Bilderatlas*, concernente à “Morte do Sacerdote”, assim como algumas anagramatizações das imagens dialéticas de Benjamin em *Der Passagenwerk* (2004: 998).

Este pano se constituiu como que um estrato da pesquisa que não é estático, que se conecta diante de cada imagem em diferentes tramas tridimensionais, ou melhor, polidimensionais, a se considerar o policronismo de sua figurabilidade, que não é outra senão aquela da história da arte agenciada como montagem (PUGLIESE, 2011b: 34).

O historiador da arte não trabalha apenas com a História, mas com a memória, cujos processos são de natureza *psíquica*. A abertura da memória à questão do tempo histórico acaba por inscrever a dimensão memorativa da História, impondo sua “ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica” (D.-HUBERMAN, 2000: 37). Daí a urgência de se partir de outras bases epistemológicas para conceituar o anacronismo, impondo a discussão sobre a questão do discurso da história da arte que pressupõe uma montagem descronologizante dos fatos narrados, já que discorre necessariamente sobre tempos heterogêneos (PUGLIESE, 2011b: 37). A ambivalência do termo história traz o sentido da ficção, bem como do saber sobre os eventos reais. Mas há que se perceber o sentido dessa *poiesis*. De um lado, o anacronismo é um signo das discordâncias na ordem temporal, entendido como um “fechamento à história”, como anti-histórico segundo as bases epistemológicas centradas no sujeito cognoscente. De outro, ele é uma “abertura” à história para sua complexidade de modelos de tempo – a partir do deslocamento epistemológico proposto por Didi-Huberman na prática da História da Arte. Isto poderia se dar por meio do conceito de montagem, já vislumbrado na literatura por Marcel Proust e James Joyce (D.-HUBERMAN, 2000: 39).

O anacronismo que permite ao historiador da arte dar conta do que Jacob Burckhardt (1818-97) entendeu como a "vida histórica" de uma cultura. É nesse sentido que Didi-Huberman crê que "o saber historiador deverá aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecê-las as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos" (D.-HUBERMAN, 2000).

Trata-se do que se compreendeu como sintoma-imagem – paradoxo do visual – que sobrevém como aparição segundo uma lei que Didi-Huberman qualifica como soberana e subterrânea, que interrompe o curso da representação, relacionada ao seu inconsciente, sendo a teoria da *mimesis* insuficiente para lidar com esse problema. O paradoxo temporal do anacronismo evidencia a interrupção do sintoma que emerge no presente por ser uma perturbação antiga que o importuna, entrelaçando memórias de tempos heterogêneos, o que enlaça as noções de *Nachleben* e de *Pathosformel*, de *pathos* e anacronismo (D.-HUBERMAN, 2000: 40).

Para Didi-Huberman o tabu do anacronismo sobrevém como elemento de instabilidade irracional, provocando rejeições como "reação de defesa" (D.-HUBERMAN, 2000: 42), daí a necessidade de abordá-lo em um camada prospectiva iluminada pela Psicanálise (PUGLIESE, 2011b: 39-40). Daí o anacronismo pressupor um estatuto de sujeito que conflita com o do historiador fóbico do tempo, que deseja a restauração de um tempo eucrônico e utiliza a noção de *Weltanschauung* ou de *ouillages mentaux* como um recalque sintomatizado por um discurso histórico totalizante e pretensamente objetivo, rejeitando a sobredeterminação de diferentes temporalidades que a imagem porta em seu jogo de memórias projetado pelo próprio sujeito. Esse conceito de imagem é o do *sintoma da memória*, no qual o jogo de *presentes reminiscents* refere-se à "relação sintomatal" que Lyotard (LYOTARD, 1979: 88) percebeu entre signo e significante num conceito de representação que ultrapassa as ferramentas semilógicas e para a qual Didi-Huberman introduz paradigma do sentido-*pathos* no jogo com as demais categorias.

Projetivamente esta situação permite o acesso a outro pano, reverberando de modo sintomático no próprio indivíduo, que se replica inevitavelmente diante da imagem, antropomorfizada, remetendo-a à sua própria fratura temporal, o que está inscrito – ou melhor, impresso –, nos *Sudários*, no *Chemin* e nas *Stations*. O anacronismo pode ser considerado segundo a *origem* no sentido benjaminiano das cisões do sujeito e da imagem – que são a mesma cisão –, a origem como matriz vivenciada diuturnamente pelo Hanolf da *Gradiva*. Didi-Huberman não propõe a negação dessa fissura, como a história da arte da *grande narrativa*, nem busca o arquétipo originário da matriz, mas a assunção da cisão pelo historiador da arte: que ele se perceba diante da imagem e que não apenas não ignore, como também faça uso do deslocamento causado por ela, ao invés de remeter o trauma da cisão, uma vez mais, para o inconsciente (PUGLIESE, 2005: 273-274; 2011b: 41).

Este deslocamento é, portanto, epistemológico se se considerar, com Damisch, a figurabilidade ligada ao *trabalho da imagem*, ao "trabalho da arte" no sentido do "trabalho do sonho" de Freud, mas que se realiza sob as condições das preocupações estéticas e das questões formais (DAMISCH, 1992: 150).

Assim, retomar a *Perilous Night* sob o conceito de montagem de tempos complexos parece esclarecer sobre a homologia de sua estrutura com o conceito de *Montage* benjaminiano⁸⁹, recolocando a questão do paradoxo do tempo no paradoxo da imagem relativo à associação entre as obras de Johns e Grünewald, os *Sudários*, o *Chemin* e as *Stations*, salientando a questão da crítica à representação e à noção de cadeia interpretativa linear mediante a estrutura da montagem, revelada pelo metaproblema do *incarnat* e do duplo como um problema sintomático e fantasmático da própria História da Arte, retornando à questão do Sudário de Turim em relação aos *Sudários* de Fonteles.

Este pano, aberto pelo mergulho na compreensão do conceito de associação na obra de Fonteles, que se compreendeu metaforicamente como totêmica, uma natureza de montagem fundamentada na sobrevivência de memórias culturais em matérias, artefatos e imagens. Daí se reconhecer em sua poética, especialmente nos *Sudários*, a sedimentação antropológica percebida por Warburg como associações de imagens que iluminam instantes reveladores de estratos espaço-temporais da história da arte como história das imagens: estratos prospectivos da memória coletiva que não podem ser compreendidos meramente como camadas arqueológicas, mas como diferentes níveis de relação sujeito/objeto⁹⁰.

Não é sem motivo que Warburg recorreu a matrizes de imagens anímicas, fundadas pelo princípio participativo, que questiona a separação entre sujeito e objeto, pensando outras possibilidades de relação entre eles. De modo análogo, podem-se perceber remissões a mecanismos participativos e até a imagens anímicas em Fonteles, Newman e Matisse, marcados, no ato formador da imagem por um gesto patético, autorreferente e *compassivo*, sempre contraído pela assimilação da condição humana, da inexorabilidade da morte, do temor da perda.

⁸⁹ As pranchas do *Passagenwerk* apresentariam simultaneamente imagens em montagem paratática, junto à profundidade da percepção do sujeito no espaço-tempo de cada uma delas. Benjamin propôs uma imagem múltipla, fragmentária e dinâmica a ser *vivenciada* pelo sujeito que entraria em relação com ela, e não uma mera concentração semântica. Esta relação permitiria ao *sujeito* contatar a imagem, abrindo-a à dialetização, operação que pressupõe um estatuto especial para o sujeito que pode ser compreendido como um processo específico de cognição (PUGLIESE, 2011a: 9-10).

⁹⁰ A separação epistemológica entre sujeito e objeto materializou a fundação da Modernidade, representada pelo afastamento artificial do sujeito-cognoscente de seu objeto. Este sujeito foi identificado ideologicamente com o lugar do ponto de vista ideal da perspectiva renascentista (PANOFSKY, 1993: 63), o lugar do olho geométrico (LYOTARD, 1979: 188). Panofsky refunda a História da Arte humanista ao traçar o quadro uma noção da história como reconstrução fiel do passado, a partir dessa dicotomia, que está na base epistemológica de seu método.

Assim, problemas comuns relativos à presença do *pathos* e de temporalidades complexas que as obras envolvem emergiram de cada obra, a partir de sua associação, bem como esta *simpatia* entre as séries fez emergir a possibilidade de escavar a ordem de seus discursos plásticos. Daí a imposição de um problema numa investigação no campo da História da Arte, que é o da ordem de seu próprio discurso diante desta associação. Conseqüentemente, a questão da tragédia da Paixão pelo viés do *Sudário* no interior de uma História da Arte que se vê como crítica redobra o interesse pela ordem do discurso historiográfico-artístico, ao problematizar duplamente a criação da imagem.

Desde o início deste século, a função representacional da imagem, que caracterizara o primado do visual a partir do Renascimento, dava lugar a novas pesquisas sobre o sistema formal tanto em seus elementos quanto em seus fatores de conexão/composição, agora atrelados a explorações de alternativas semânticas que ebulliram no campo da Modernidade em novas soluções plásticas.

Paralelamente, devido à crise novecentista do conceito de estilo e à preocupação com a eficácia simbólica da imagem, a pesquisa de Mestrado (2002-2005) buscou compreender o alargamento do campo fenomenal da história da arte crítica proposta por Warburg, que se deslocou como sujeito da investigação em relação ao seu objeto de estudo, abrindo as imagens e suas poéticas à complexidade de subdeterminações e colocou o problema do estilo e do agenciamento das eficácias formais e simbólicas operados historicamente pelo conceito de *Pathosformel*.

Tendo esta preocupação no horizonte, a presente investigação buscou investigar esses entrecruzamentos a partir da Iconologia de matriz panofskyana, que esteve presente em vários momentos das análises das obras orientando tanto seus aspectos descritivos quanto na tentativa da ilação de cadeias interpretativas que permitiriam situar as obras vertical e horizontalmente, ou seja, nos termos de suas genealogias e de seus contextos. Mas além dos eixos diacrônico e sincrônico, foi necessário investigar a problemática entrada transversal do anacronismo.

Interessava, sobretudo, compreender as motivações e os mecanismos que agenciaram as escolhas que permitiram a consagração da Iconografia na Historiografia da Arte, o teor das críticas à Iconologia e as implicações dos mecanismos de controle do método iconológico como um todo, que estão também presentes no nível iconográfico, que apenas aparentemente pode gozar de certa autonomia em relação ao programa de Panofsky. Em especial, pretendeu-se compreender os desdobramentos da relação entre a *história dos estilos* e a *história dos tipos* que a iconografia envolve.

Diferentemente, na proposta do *Bilderatlas* a carga energética da associação das imagens em *montagem* transcenderia o campo da forma, por meio da dupla memória, individual e

coletiva, das *Pathosformeln* (PUGLIESE, 2011: 3-4). Elas incorporariam a possibilidade da expressão humana cujas representações seriam inventariadas a partir de suas matrizes antigas, que sobreviveriam dinamicamente na memória coletiva como *presentes reminiscentes* por meio de uma espécie de ato rememorativo, que atualizaria esses gestos visando à intensificação de seu significado profundo (CHECA, 2010: 138-139). Mas a abertura heurística da obra de Warburg, presente no *Bilderatlas* seria paulatinamente substituída, entre seus “seguidores” pela força do desejo de sistematização de metodologias que permitissem estudos mais objetivantes em História da Arte.

Com o *retour à l'ordre* característico do período Entre-Guerras, a tônica do ambiente intelectual era a sistematização dos conhecimentos e a normatização das Disciplinas, donde a necessidade e a importância de ferramentas objetivas para a produção de conhecimento. No caso da História da Arte, o olho treinado do iconólogo se tornava uma das “exigências de sua formação, bem como seu conhecimento das convenções iconográficas, estrutura social, referências literárias etc. da área específica em que o historiador da arte atuaria” (PUGLIESE, 2011b: 38).

Entende-se, portanto, porque a questão da associação entre obras na História da Arte era perpassada, senão pela discussão a respeito do estilo, pela presença da história dos tipos que remeteriam a étimos tipológicos para Panofsky, que teriam diferente natureza do que as *Pathosformeln*. Daí, portanto, a necessidade de retomar esta discussão para lidar com as noções de associação e dos *modelos de decifração* em Panofsky.

O método que se pode depreender da proposta de Didi-Huberman é essencialmente diverso daquele instituído por Panofsky em 1939. Se o primeiro nível da investigação iconológica, a descrição pré-iconográfica, pode ser identificado à categoria do *visível* e o segundo nível, a análise iconográfica, pode ser identificado à categoria do *legível* (PUGLIESE, 2005: 20-21), a terceira categoria, o *invisível*, implica a transgressão anacrônica e o pressuposto do distanciamento do historiador da arte em relação ao seu objeto, não podendo ser identificada ao nível da interpretação iconológica.

Essa impossibilidade talvez derive da abrangência do conceito do *visual*, conforme a acepção de Didi-Huberman, que não encontraria correlato na obra de Panofsky. É preciso indicar a necessidade de cotejar o pressuposto metodológico da interpretação iconológica à exigência teórica do fundador da iconologia, Aby Warburg, uma vez que a noção que este utilizou parece permitir uma abertura anacrônica impensada por seus seguidores, por meio de conceitos como os de *Nachleben* e de *Pathosformel*. Faz-se necessário, ainda, lembrar a retomada, por Didi-Huberman, da noção de “história social da cultura” concebida por Warburg, cujo conceito operatório de *representação*.

Quando Matisse mencionou a existência de um programa iconográfico na *Chapelle*, tudo leva a crer que intenciona esclarecer sobre os nexos genealógicos das imagens com suas fontes, atentando para a coerência da presença de cada obra dentro e fora da capela em um conjunto devidamente concatenado. Mas escapava-lhe que, ao envolver operações transtextuais de diferentes modalidades, que intencionalmente enlaçavam um diálogo consciente com a História da Arte envolvendo citações a gêneros, de linguagens artísticas, citações de sua própria trajetória artística, de suas viradas poéticas, relações cromáticas, além de questões iconográficas, tudo isso numa sintaxe sintética, acêntrica, na qual o *Chemin* tem um papel catalisador, voltada para a apreensão moderna da espacialidade de uma obra complexa, ele se afastava da noção de um programa iconográfico, ou ainda, fazia dele um uso anacrônico.

Com efeito, se Fonteles rejeita uma conexão dos *Sudários* com uma iconografia da Paixão, Newman, consciente do conceito de programa iconográfico, negou explicitamente qualquer vínculo com ele, assim como advertiu sobre a inutilidade e o equívoco de se utilizar a metodologia panofskyana para interpretar as *Stations*. Mais que isso, ele repudiou os pressupostos teórico-metodológicos da Iconografia/Iconologia, como uma reação contra a rejeição de Panofsky à abstração, o que permite retornar à questão do conceito de representação na ordem do discurso da História da Arte.

Como o problema do anacronismo se refere a *modelos de tempo* e se incompatibiliza com o método histórico tal como é concebido pelo *mainstream* da Historiografia da Arte, cabe indagar a natureza da potência do deslocamento epistemológico do sujeito proposto por Didi-Huberman sobre a produção de um discurso historiográfico artístico, que seria da ordem heurística, colocando em questão a própria interdição da assunção de um modelo de tempo não eucrônico, ou seja, da abertura à sobredeterminação das declinações temporais tanto no que respeita ao objeto da História da Arte, quanto ao seu sujeito. Daí a necessidade de compreender o fundo filosófico do debate dos historiadores sobre a questão do tempo na História e a que ordem das ideias ela se reporta.

A construção do *olhar* do historiador de arte é cunhada na forja de uma determinada base epistemológica da História da Arte, que não se confunde com uma *Weltanschauung*. Assim, o modo como o *olhar* de Panofsky, preocupado em apreender o *visível* e o *legível* na imagem inculcado desde o período de sua formação, deixaria pouca margem a uma atitude não-analítica (PUGLIESE, 2005: 187).

O anacronismo, por sua vez, pressupõe outro conceito de sujeito. Não um sujeito ideal, representante do *Zeitgeist* hegeliano. Para Didi-Huberman, estar diante da imagem é estar diante da "inelutável" cisão do olhar, é cindir entre *aquilo que vemos e aquilo que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 2002: 9). Mas a criação de um método que atente para o *invisível* da imagem como categoria da História da Arte – sem ignorar as categorias do

visível e do *legível* – deve começar por questionar o próprio *olhar* do historiador da arte na consideração da imagem, assim como por estabelecer qual o *status* desse *olhar* no interior do próprio método. Tal desenvolvimento só pode ser realizado a partir da especulação sobre as bases epistemológicas que agem tanto na construção de uma imagem subjacente a determinada ordem visual⁹¹, quanto na construção do olhar do historiador da arte sobre essa imagem subjacente a um quadro teórico específico que nucleia os métodos e conceitos de uma Historiografia da Arte. Dito de outro modo, a formação de um método em História da Arte que considere a questão da imagem conjugada à questão do *olhar* deve levar em conta a necessidade de revisão dos problemas da criação da imagem e do olhar sobre essa imagem pela Teoria da Arte e pela Historiografia da Arte relacionada às bases epistemológicas desta disciplina (PUGLIESE, 2005: 187-188), diferentemente da retórica da certeza que Panofsky certificou em 1939⁹².

A dificuldade da problematização proposta por Didi-Huberman reside justamente no exercício do sujeito diante do problema da inserção da categoria do *invisível* nessa disciplina, que é de natureza diferente das outras duas. Ao ser inserido este elemento exógeno às demais, todo o conjunto categorial é modificado organicamente, de modo a ser necessária a transformação das categorias do *visível* e do *legível* em relação ao olhar desse sujeito. Daí a entrada do paradigma do sentido-*pathos*, que possibilitaria operar o conceito de *invisível* no corpo conceitual ensejado por Didi-Huberman.

Daí, como foi mencionado, o *invisível* envolve a desreferencialização de quadros teóricos assentes no sujeito cognitivo analítico cartesiano e ultrapassa o sujeito percipiente fenomenológico, sustentados por diferentes ordens epistemológicas. Esse passo permitiria a abertura da imagem à sua dialetização por meio da condensação de imagens sobredeterminadas pelo poder (ou potência) da *Darstellbarkeit* da própria história da arte como montagem, na acepção benjaminiana. Uma espécie de *poética* da História da Arte.

⁹¹ A relação entre o ser humano e o mundo que o cerca, as categorias de tempo e espaço, a rejeição aos procedimentos técnicos consagrados pela Academia, nas mais diferentes direções encarnava a problematização, a colocação em crise do próprio ato de pintar, das relações entre o artista, o modelo (natureza, objetos) e a obra, paralelamente às profundas transformações dos fundamentos epistemológicos, culturais e socioeconômicos do início do século XX. Não era, portanto, ao retratar a crise, mas ao colocar-se a si própria em crise que a arte participou desse processo, com o deslocamento de conceitos operatórios dos agenciamentos da imagem em linguagens tradicionais, a presença crescente da Indústria Cultural e as transformações tecnológicas – e epistemológicas – propiciadas pela fotografia e pelo cinema.

⁹² Daí o questionamento dos princípios de controle de cada nível do método iconológico em sua amarração e a verificação de suas implicações principalmente no que toca o problema do estilo e da história dos tipos, o que pode gerar uma preocupação a respeito da postura do iconólogo diante da imagem subsumida ao conceito de indivíduo assente sobre os fundamentos epistemológicos de seu respectivo método. Didi-Huberman aponta para um debate sobre os limites da interpenetração visível/legível, anunciando a impossibilidade de identificação da categoria do *invisível* ao nível de interpretação iconológica, o que acabaria por levar a uma aporia que as bases epistemológicas do sujeito cognitivo da Iconologia não permitiriam ultrapassar (PUGLIESE, 2005: 16).

Para Didi-Huberman, as condições de emergência do discurso da História da Arte se referem ao fato dele ter se constituído à imagem de seu próprio objeto, a arte renascentista, como discurso “objetivo”. No desenho desta dialética esboçado por ele, a tese teria lugar na eleição vasariana do conceito-matriz da *mimesis* como fundamento de Verdade na arte vinculado à noção de Idea, num campo teórico cujo recorte discursivo teria um caráter arbitrário ao se constituir a partir de certa autoridade, valores e normas. Interessa na questão dos retornos e dialéticas da origem outro problema fundamental: os “*poderes de invenção de um discurso sobre o objeto que ele pretende descrever*”, dobrando-se o objeto deste saber como um ideal pretendido pela delimitação de um campo de saber que se pretende apreender esse objeto. A principal questão que Didi-Huberman coloca é se “é possível para nós sairmos de tal processo de intenção especular”. Para ele é preciso rever as bases epistemológicas desta disciplina (D.-HUBERMAN, 1990: 109-110).

As forças conjuratórias da História da Arte teriam se reerguido, no século XVIII sob o primado da apascentadora consciência, ainda que fundada por recursos metafísicos, denegando, além do inconsciente, as imagens da violência, o próprio *pathos* das imagens, retornando à sua condenação winckelmanniana (WINCKELMANN, 1975). Essa denegação desencarnaria as imagens de uma porção de seu sentido, reduzindo-as a “uma única semelhança «universal»”, rejeitando qualquer dessemelhança, desumanidade ou mesmo alteridade que a imagem pudesse portar, aceitando apenas as imagens “à imagem de seu próprio pensamento: sua Idea humanista da arte” (D.-HUBERMAN, 1990: 145).

O conceito de representação, desde o Renascimento assim como para a Iconologia, seria, em certa medida, condicionado à subsunção das formas mediante as regras humanistas da *imitazione* e da *invenzione*, ou seja, ao conceito abstrato de Idea, o que explicaria a aproximação dos universos do *visível* e do *lisível* no método panofskyano, assim como na arte da retórica, o que remeteria à *Iconologia* que Cesare Ripa escreveu em 1593, dirigida tanto a artistas quanto a retores e poetas (D.-HUBERMAN, 1990: 146-147).

Essa relação imbricada nos aduz à hipótese de que a Iconologia panofskyana seguia a lógica de uma retórica à *rebours*: principiando pela conjugação imagética das partes da *elocutio* e da *atione*, entendidas como a realização da obra e seu resultado, que incluiria o que lhe coubesse em termos do *ethos* e do *pathos* intencionados pelo artista, para depois alcançar a *dispositio*, que chegou a ser chamada de *composizione* por Alberti no século XV, e de *disegno* no XVII para, finalmente, chegar à *invenzione*, que seria a parte retórica correspondente à concepção artística a partir do inventário de formas já existentes no repertório imagético – que a obra de Ripa pretendia compilar –, assim como da invenção de novas possibilidades plásticas.

Todo este raciocínio pretende compreender como o campo da iconologia, e não apenas o da iconografia de Panofsky, compreendia o sentido semântico da imagem – o sentido-*sema* –, o que é reforçado pela relação texto-imagem dos tipos elencados por Ripa em *Iconologia*. Uma vez introjetados culturalmente os significados das legendas, a eficácia simbólica dos emblemas estaria garantida na codificação de grandes programas iconográficos a serem decifrados pelo iconólogo novecentista, dotando o visível do significado lisível da imagem. Ou seja, a “a imagem se reduz facilmente à similitude de sua definição” (RIPA, 1976: 811 *apud* D.-HUBERMAN, 1990: 148). Panofsky teria buscado compreender a esfera de significação das obras de arte de modo à iconologia revelar o essencial, o intrínseco, em oposição à aparência e ao convencional da iconografia, de modo à análise e síntese se sustentarem reciprocamente.

O ponto de inflexão da subsunção da forma ao conteúdo acaba por ser o dispositivo idealista da *forma simbólica*, que assumiu a função de objetivar o sensível para o sujeito cognoscente que o intelege como signo de cultura. Nesse sentido, apreende-se uma *teoria da representação* como função fundamental que pressupõe a construção da consciência e sua unidade formal, sob a autoridade da Idea, que por sua vez estaria na base do discurso da História da Arte como disciplina.

No que toca a questão da institucionalização do discurso, pode-se compreender porque Foucault tomou como hipótese que toda sociedade criaria dispositivos para controlar, selecionar e organizar a produção do discurso, a fim de redistribuí-lo por meio de certos procedimentos que teriam por função conjurar seus poderes e perigos. Estes poderes e perigos se refeririam à materialidade do próprio discurso e ao seu desejo, destacando três procedimentos de exclusão que podem se cruzar, reforçar-se ou se compensar. O primeiro seria o das interdições do *tabu* do objeto, do ritual da circunstância e do direito institucionalmente privilegiado ou exclusivo de seu autor. O segundo seria a separação ou rejeição, e o terceiro, a oposição verdadeiro/falso, organizada por contingências históricas em “perpétuo deslocamento” (FOUCAULT, 1990: 8-14).

Ao identificar as “grandes mutações científicas” vinculadas a “novas formas na vontade de verdade”, ele concluiu que os pensadores do século XIX cunharam, a partir das bases clássicas, sua própria história, aquela “das funções e posições do sujeito cognoscente”. Daí ter entendido como sistema de exclusão a vontade de verdade, apoiada em um suporte institucional, que é o mesmo que agencia os saberes e as práticas de uma sociedade (FOUCAULT, 1990: 16-18), que reporta ao seu fundamento de realidade, no plano epistemológico.

Ora, se dessa breve digressão à Ordem do Discurso pode-se depreender que da necessidade da sociedade, entre o desejo e a institucionalização do discurso, ela cria seus princípios de controle, seleção, organização, redistribuição e delimitação, sendo os

internos os sistemas de exclusão como a interdição (dentre eles o *tabu*), a separação e a rejeição, como um anacronismo *ruim*, uma *besta* a ser evitada e a separação de uma anacronia inerente ao discurso histórico e a oposição entre a verdade e falsidade, direcionada para um discurso de certezas. Os sistemas externos de controle seriam os procedimentos de classificação e ordenação do discurso e as exigências de seu fundamento. Desses últimos, Foucault destacou entre os princípios de restrição, orientados por rituais, a definição da qualificação e do papel do sujeito no discurso, que exercem formas coercitivas de apropriação e não-permutação, sob o regime de exclusividade e divulgação por meio das Disciplinas, que atuariam como princípios de controle da produção do Discurso (FOUCAULT, 1990, p. 36-39). Assim, pode-se cogitar se a constituição do discurso historiográfico artístico, cujas interdições e princípios de controle seriam a própria condição do sujeito-historiador da arte na produção de seu discurso (PUGLIESE, 2011b: 34-35).

A iconografia se tornou um *topos* tão assíduo quanto os o das mentalidades na História da Arte, sendo conjugados quase como um cânone pelos investigadores na ordem do discurso dessa disciplina. Didi-Huberman conseguiu encontrar uma íntima conexão entre esses *topoi* que incide fulminantemente sobre a prática historiográfica artística, bem como sobre a consideração da imagem pelo historiador. Sob essa prática, há a transmissão consciente de seus conceitos e, inconsciente, de seus *tabus*.

Os princípios de controle do método panofskyano incidem sobre um mecanismo que se encerra a espinha dorsal da História da Arte: o tempo e o fenômeno artístico, interditando a abertura do anacronismo devido ao seu transgressor potencial fenomenológico e psicológico que se abre ao problema do sujeito e da memória e a abertura da consideração da especificidade da imagem, devido à sua potência transgressora que escapa ao âmbito do campo semântico em direção ao inconsciente, à problematização epistemológica da relação entre o sujeito e o objeto. Essas duas interdições – aos *tempi* da imagem e à problematização da própria imagem como objeto de conhecimento – encarceram a produção historiográfica artística em uma circularidade autolegiferante de suas origens e seus fins no interior de movimentos dialéticos na longa duração. A crítica de Didi-Huberman parece oferecer uma alternativa a esses desdobramentos, ao propor um deslocamento do próprio sujeito em relação a este discurso mediante instrumentos metodológicos baseados em Aby Warburg e Walter Benjamin para ensejar uma História da Arte que parte justamente do valor de uso crítico do anacronismo e da investigação da espessura do olhar do historiador da arte diante de seu objeto sem, contudo, denegar a tradição historiográfica artística por meio dos sentidos de seu objeto. Não é à toa que Warburg e Benjamin tenham sido, ao longo das décadas, tão discriminados pelo que se

pode compreender como *mainstream* da Historiografia da Arte e que hoje mereçam uma atenção especial nas discussões sobre a Teoria da Arte.

Estes elementos sintéticos dos quais partem as operações de Warburg e Benjamin não apenas eram exógenos à ordem plástica anterior, como também se manifestavam engendrados por uma sintaxe própria, incompatível com aquela ordem, no sentido de operar intrínseca e estruturalmente um olhar de natureza diversa do que era antes exigido, convocando a constituição de um novo sujeito, diante de suas imagens, consciente e crítico a respeito de seus processos cognitivos (PUGLIESE, 2011a: 8).

Esse questionamento é estendido à grande tradição teórica de Vasari a Kant – reverberada por Panofsky – que sustenta as noções de *evidência* e de *certeza*. Destarte, percebe-se que a História da Arte não tem como objeto apenas as imagens e nossos olhares sobre ela, mas o próprio *tempo* diante do qual nos detemos quando estamos diante dela, e propõe a problematização do tempo, de seu valor de uso, de seus modelos, da historicidade na arqueologia crítica da História da Arte como submissão desta disciplina à Psicanálise. Com base na *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, em relação à *ordem do discurso* dessa disciplina e suas escolhas, ele avança em direção a uma mudança de estatuto da História da Arte, ensejando "uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo dentro da disciplina histórica que quis fazer das imagens seus objetos de estudo" (D.-HUBERMAN, 2000: 13).

Devido ao conjunto de prescrições, exigências metodológicas, mecanismos de controle e princípios corretivos de interpretação, a Iconologia panofskyana se tornou uma referência de abordagem da obra de arte, não apenas para outras vertentes teóricas desta disciplina, como para diferentes abordagens historiográficas, que vêm valorizando cada vez mais a cultura material.

A noção de estilo e todo o esforço objetivo de periodização a partir de características morfológicas que acabaram por ser o grande esforço diferenciador da História da Arte em relação às outras disciplinas humanísticas, tanto pelo Formalismo quanto pela Iconologia, ao lado da história dos tipos, que podem ser ameaçados em suas sedimentações pela "perigosa plasticidade" da montagem heterotópica, em sua dinâmica e complexidade (D.-HUBERMAN, 2000: 16-17). O projeto de Didi-Huberman segue, neste sentido, a abertura da iconologia analítica introduzida por Hubert Damisch⁹³, que fez uso do anacronismo, extrapolando os limites metodológicos e a segurança representada pelos nexos causais emblematizados pela linha ascendente-descente e pelas relações de fraternidade, *montando* um esquema da grande "família" da História da Arte, agrupando os estilos

⁹³ Marcadamente em *Théorie de la peinture* (1972), *Théorie du nuage* (1972), *L'origine de la perspective* (1987) e *Le jugement de Pâris* (1992).

como gêneros filogenéticos, restituída em sua genealogia taxonômica por Panofsky (PUGLIESE, 2005: 274).

A História da Arte proposta por Didi-Huberman, que norteou os pressupostos da presente investigação, deve ser desdobrada e redobrada em seus sentidos genitivos objetivo e subjetivo, abrir-se à metamorfose de uma *história como antropologia das imagens* e também, em seus movimentos anadiômenos, por meio de conceitos da Psicanálise, trabalhar na urdidura dessa trama. Trabalham como conceitos críticos e não clínicos num movimento de colocar a si própria em análise, enquanto, com os mesmos conceitos operatórios, busca se aproximar de seu objeto, a imagem, assim como da espessura, da distância que une e separa esse objeto do olhar que a vê. Esse olhar não é outro senão o do sujeito que se constitui como tal na medida em que o pano da imagem que tem diante de si pode desvelar o pano de se ver diante da imagem.

Deve se levar em consideração que Didi-Huberman trabalha com quadros de homologias, sendo importante perceber como se articula o percurso pelo qual ele problematiza a questão do tempo, como abre seu objeto a partir de um recorte específico, em sua dimensão interrogativa mediante a prospecção em estratos arqueológicos do saber. Como um *trabalho* da memória, pode-se iluminar um mesmo objeto que atravessa essas ordens, permitindo que novos problemas possam emergir relacionados a diferentes intencionalidades, conforme se penetra nesse labirinto.

Os percursos intelectuais de Didi-Huberman e de Warburg foram compreendidos nesta investigação sob o conceito de labirinto multicursal, de se perder e se achar em múltiplos caminhos formando uma trama abstrusa, metáfora da integração das luzes e das sombras do caminhar na própria *psique*, tendo presentes as ideias de percurso e de ambiguidade. Não sendo possível estabelecer um distanciamento para diferir o olhar sobre a figura do labirinto ao longe e o penetrar em seus corredores escuros, a percepção do indivíduo como labirinto se impõe projetivamente ao sujeito. A *lonjura* e o *alhures* estão *diante* e *dentro* do próprio caminhante, termos e conceitos que reverberam na obra de Didi-Huberman, o que evoca o sentido do conto *Veredas dos caminhos que se bifurcam*, de Jorge Luis Borges (1899-1986) (PUGLIESE, 2005: 257).

Essa urdidura parece se consagrar ao próprio paradoxo do tempo relativo ao rito eucarístico em que diferentes temporalidades se materializam com um sentido de origem repetida no qual, sob a “propagação e difração temporais”, indissociáveis, revelam o mistério da Encarnação (D.-HUBERMAN, 2000: 16). Mas a questão da *encarnação* para Didi-Huberman ultrapassa a esfera da cristologia e se refere à noção de um “fantasma bem mais vasto culturalmente, um fantasma exploratório quanto aos *limites da imitação*” (D.-HUBERMAN, 2007: 31) como encarnação da imagem.

A condição do historiador da arte é a da percepção crítica de estar diante da imagem como um “objeto de tempo complexo”, impuro, de uma “extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*”, cuja complexidade coloca em xeque noções como *estilo* e *época*, fundantes da Historiografia da Arte que se pretende uma doutrina de certezas, perigo iminente para o que Didi-Huberman chama de “historiador fóbico do tempo” (D.-HUBERMAN, 2000: 16).

Assumir o anacronismo na produção da História da Arte é ter como objetos imagens de tempos heterogêneos, bem como dos saberes envolvidos no fazer artístico, o que escapa à noção eucrônica, a um modelo de tempo unívoco. Assim, a constelação dos anacronismos que o próprio historiador da arte porta se une aos anacronismos presentes na época focalizada por ele em seus estudos revela a *insuficiência do passado*, cuja falta de compreensão seria obsedante ao historiador fóbico do tempo (PUGLIESE, 2011b: 27).

A percepção sobre as declinações dos tempos das obras (D.-HUBERMAN (2000: 20) exigem que se interrogue sobre como atravessar o obstáculo que o passado eucrônico representa, indicando que ele pode ser *ultrapassado* pelo modelo de tempo sobredeterminado na produção historiográfica artística, que é o próprio modelo fundador da *montagem* de tempos heterogêneos.

Além das declinações do passado, Didi-Huberman (2000: 20) ainda apresenta a possibilidade, altamente transgressora, possibilitada pela fecundidade do anacronismo: o *mais-que-presente*, por meio do qual, no ato rememorativo de associações que, envolvendo *semelhanças deslocadas*, *vem à tona por meio do mecanismo da memória involuntária*.

Da investigação que partiu de uma associação imagética, de uma imagem complexa e pregnante, sobredeterminada de vestígios, impregnada do gesto patético da identificação do artista em impressões conjuratórias de sua dor e de seu terror, do gesto deslocado de sua *mimesis* para sua encarnação em diferentes poéticas, dos brutais descolamentos envolvidos no processo de conhecimento, resta o imperativo de continuar a escavar, de compreender as subdeterminações da montagem, de não ignorar a apreensão do *pathos* e do anacronismo na produção da História da Arte, de indagar como dar conta, neste discurso, dos elementos que parecem sempre perturbar o próprio discurso.

LISTA DE FIGURAS

Nº	Figura	Pg.
I	H. Matisse, <i>Chemin de la Croix</i> , 1948-51, 5,25 x 3,50 m, <i>Chapelle du Rosaire</i> , Vence.	*
II	B. Newman, <i>The Stations of the Cross</i> e <i>Be II</i> , 1958-1966, pinturas s/ tela.	*
III	B. Fonteles, <i>Sudários / Auto-Retratos</i> .	*
IV	B. Fonteles, <i>Sudários / Auto-Retratos</i> , 2000-2012, mostra <i>Contemplo</i> , Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC, 2012.	XVIII
V	H. Matisse, <i>Chemin de la Croix</i> , 1948-51, 5,25 x 3,50 m, <i>Chapelle du Rosaire</i> , Vence.	XIV
VI	B. Newman, <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1958-66, óleo, polímero pigmentado e magna sobre tela, medida média: 198 x 152 cm, Guggenheim R. Solomon Museum, m New York, em 1966.	XV
1	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 1990, areia das praias e jangadas de imbaúba e peno de Fortaleza/CE, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - UFCE, Fortaleza/CE. Fotografia: de José Albano. FONTELES, 2008: 58.	3
2	B. Fonteles <i>O Remo</i> , 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP e Estação Pinacoteca, São Paulo/SP, FONTELES, 2008: 64.	4
3	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2001-2012, Exposição <i>Contemplo</i> , Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC. Fotografia: V. Pugliese.	5
4	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2001-2012, Exposição <i>Palavras e Obras</i> , Conjunto Cultural da Caixa, Brasília/DF. Fotografia de M. Petrillo, FONTELES, 2008: 66.	5
5	B. Fonteles, <i>Registros das caminhadas para recolhimento de material na Praia de Uruaú-CE</i> , Fotografias de B. Fonteles. FONTELES, 2008: 73.	6
6	Raimundo Cela, <i>Jangadeiro com Remo</i> , 1942, óleo s/ tela. FONTELES, 2008: 64.	7
7	Artista com remo, 2006, Fotografia de Mila Petrillo, montagem fotográfica de Licurgo Botelho, Fotografia de B. Fonteles com remo <i>d'après Jangadeiro com Remo</i> , de Raimundo Cela. In: FONTELES, 2008: 64.	7
8	B. Fonteles, da Sequência de fotografias do "Povo do Velho Chico" com a imagem de São Francisco em uma barca de com carranca, madeira, artesãos anônimos da desaparecida cidade de Sobradinho/BA. In: FONTELES, 2008: 356.	8
9	Grupo Matizes Dumont e população ribeirinha do São Francisco, Rio São Francisco, 1999-2000, bordado. In: Fonteles, 2010: 226.	10
10	Grupo Matizes Dumont, 2000, Bordado, Capa do encarte do CD <i>Caminho das Águas</i> , 2000.	11
11	B. Fonteles, <i>O ser do tempo</i> (1977) cordão de couro desenhando o signo do artista (Áries), estrela de prata de seis pontas dada por Mário Cravo Neto e o	

	relógio que o pai do artista adquiriu quando de seu nascimento. Fotografia de M ^o Toledo In: FONTELES, 2008: 351.	12
12	Entrada principal da Pinacoteca do Estado de São Paulo realizada em 1982 com faixa de B. Fonteles <i>Antes Arte do que tarde</i> . Fotografia de Rubens Fernandes Junior. In: FONTELES, 2008: 10.	13
13	B. Fonteles, <i>Impermanência</i> , 2001, fóssil de peixe do Vale do Cariri/CE, Exposição <i>O ser na Casa</i> , Casa Andrade Muricy, Curitiba/PR, Coleção Paulo Herkenhoff. In: FONTELES, 2008: 174.	14
14	Desmontagem da obra <i>Impermanência</i> (2003) de B. Fonteles, Exposição <i>O ser na Casa</i> , Casa Andrade Muricy, Curitiba. Fotografia: In: FONTELES, 2008: 176.	15
15	B. Fonteles, <i>Antes Arte do que tarde</i> , 1977, registro fotográfico de performance, Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador. Fotografia de Milton Mendes. In: FONTELES, 2008: 353.	20
16	B. Fonteles, <i>Antes Arte do que tarde</i> , 1977, Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador. Fotografia de Milton Mendes In: FONTELES, 2008: 352.	21
17	B. Fonteles, <i>Antes Arte do que tarde</i> , 1977, registro fotográfico de performance com fotolinguagem ao fundo, Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador. Fotografia de Milton Mendes. In: FONTELES, 2008: 352.	21
18	B. Fonteles, <i>Terra – Ambiente Ritual</i> (1982) Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Rubens Fernandes Junior. In: FONTELES, 2008: 348.	22
19a	B. Fonteles, <i>Terra – Ambiente Ritual</i> (1982) Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Rubens Fernandes Junior. In: FONTELES, 2008: 349.	23
19b	B. Fonteles, <i>Terra – Ambiente Ritual</i> (1982) Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Rubens Fernandes Junior. In: FONTELES, 2008: 349.	23
20	M. Cravo Neto, Fotografia que integra <i>Corpo em Obra</i> , a partir de performance de B. Fonteles, 1983, capa do LP <i>Bendito</i> , In: FONTELES, 2008: 329.	24
21	B. Fonteles, <i>A Natureza do Artista</i> , 1985-86, Audiovisual com fotomontagens realizadas a partir de fotografias de Sérgio Guimarães. In: FONTELES, 2008: 341.	24
22	B. Fonteles, <i>Bené Fonteles pintado com pigmentos naturais</i> (déc. 1980) Cachoeiras dos Maribomdos, Chapada dos Guimarães/MT, fotomontage a partir de fotografias de Mário Friedlander. In: FONTELES, 2008: 343.	25
23	B. Fonteles em Ação de Devolução do lixo, Praça da República, Cuiabá/MT. In: FONTELES, 2008: 358.	26
24a	B. Fonteles, Ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso, 1988, pintura corporal com pigmentos naturais da região do Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, Chapada dos Guimarães. In: FONTELES, 2008: 324.	26
24b	B. Fonteles, Ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso, 1988, pintura corporal com pigmentos naturais da região do Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, Chapada dos Guimarães. In: FONTELES, 2008: 325.	27
25	B. Fonteles, Pormenor da Exposição <i>A casa do ser</i> , 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. Fotografia: Roberto Ceccato. FONTELES, 2008:201.	27
26	M. Friedlander, Fotografia de B. Fonteles escolhida pelo artista para o convite da Exposição <i>A casa do ser</i> , 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. In:	

	FONTELES, 2008: 240.	28
27a	B. Fonteles, Recitais do artista no palco montado no espaço expositivo da Mostra <i>A casa do ser</i> , 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. In: FONTELES, 2008: 224.	29
27b	B. Fonteles, Recitais do artista no palco montado no espaço expositivo da Mostra <i>A casa do ser</i> , 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. In: FONTELES, 2008: 225.	29
28	B. Fonteles lê o Manifesto <i>Revogação do Decreto 1775</i> junto a representantes de povos indígenas – coordenação do MAPN, na Praça dos Três Poderes, Brasília/DF, 1996. O artista colocou um cocar de índios Karajás/TO sobre a escultura de Alfredo Ceschiatti. Fotografia lêda Cavalcante, Arquivo CIMI In: FONTELES, 2008: 371.	30
29	B. Fonteles, <i>Espiral 3</i> , 1998, pedras dispostas em espital na Área de Convivência do SESC Pompéia, integrando a Mostra dos artistas da Aliança por um Mundo Responsável, Plural e Solidário, São Paulo/SP. In: FONTELES, 2008: 159.	31
30	B. Fonteles, <i>A Grande Espiral</i> , 2004-2006, Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP. In: FONTELES, 2008: 169.	32
31	Encenação de <i>O Bailado do Deus Morto</i> , 1933, de F. de Carvalho, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, 2004, <i>A Grande Espiral</i> , Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP. In: FONTELES, 2008: 165.	33
32	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2005, conchas, pedras marinhas e corais recolhidos nas praias do Ceará sobre o fax símile editado em Paris, em 1977, do livro <i>Tratado de Pintura</i> de Leonardo da Vinci, Exposição <i>Contemplo</i> , 2012, Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, Florianópolis/SC, Fotografia de Vera Pugliese.	33
33	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2005, sobre o livro <i>Tratado de Pintura</i> de Leonardo da Vinci, interferência sobre o fax símile editado em Paris, em 1977, com conchas, pedras marinhas e corais recolhidos nas praias do Ceará. Exposição <i>Palavras e Obras</i> , Caixa Cultural, Brasília, 2005, Fotografia de Mila Petrillo.	34
34	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2010, garrafas de suco de uva do Rio Grande do Sul com imagens de obras de arte desde a arte rupestre à arte contemporânea, com garrafas pequenas com frases de artistas e poetas, Exposição <i>Contemplo</i> , Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC. Fotografia 2012, p. 29.	35
35	Haida Totems, Queen Charlotte Island, British Columbia , Canada, fotografia de 1890. In: DOUGLASS, 2007.	37
36	B. Fonteles, <i>O xamã</i> , 1990, roupa do orixá Omulu feita de palha da costa, Salvador/BA, plumária dos Ava-canoeiro/PA, borduna de cedro dos índios do Xingu/MT dada por Ailton Krenak e “preparada” com tinta de urucum por Davi Yanomami, papel de fibras vegetais de Miriam Pires e farinha de mandioca do Pará. In: FONTELES, 2008: 198.	39
37	B. Fonteles, <i>Altar à Terra III</i> , 1991, Sentinela pelo povo Yanomami, Embaixada dos Povos da Floresta, São Paulo, Fotografia de Rômulo Fialdini In: FONTELES, 2008: 244.	40
38	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2004, âncora de pedra, peça de madeira, rolete de carnaúba, Acervo Funarte-MinC/RJ. Fotografia de B. Fonteles P In: FONTELES, 2008: 54.	40

39	B. Fonteles, <i>Ex-cultura</i> , 1983, Rio Manso, Chapada dos Guimarães/MT. Fotografia: Luiz Fernando B. da Fonseca.	41
40	B. Fonteles, <i>Ex-cultura para Frei Luiz Cappio</i> , Riacho da Comuidade de Nazaré/BA. Fotografia: B. Fonteles In: FONTELES, 2008: 276.	42
41	Guto Lacaz, Desenho da Série de Interferências realizadas sobre projeto arquitetônico do MASP por Lina Bo Bardi com reprodução de <i>ex-cultura</i> de B. Fonteles, 1989, Acervo do Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo/SP, In: FONTELES, 2008: 298.	43
42	B. Fonteles, Altar do Ritual inspirado nas tradições indígenas do Mato Grosso, 1988, Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, vinculado ao movimento ambientalista da AME, ARCA e Movimento Artistas pela Natureza, Chapada dos Guimarães. In: FONTELES, 2008: 327.	43
43	R. Valentim, <i>Painel Emblemático (Alfabeto Kitônico)</i> , 1974, acrílica s/ madeira, 44 x 70 cm, Coleção Particular. Fonte: Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=3245 .	44
44	B. Fonteles, <i>Xangô</i> , 1987, pedras da Chapada dos Guimarães/MT sobre terra do Parque do Ibirapuera-SP. Ao fundo, R. Valentim, <i>Altar Sacramental Emblemático</i> , montado por B. Fonteles, que abriam a mostra Panorama de Arte Atual Brasileira, 1988, a convite do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, São Paulo/SP. Fotografia de Rômulo Fialdini In: FONTELES, 2008: 322.	44
45	M. Merz, <i>Tavola Spirale</i> , 1982, alumínio, vidro, frutas, vegetais, galhos e cera de abelha, d = 548,6 cm.	45
46	B. Fonteles, <i>Altar à terra I</i> , 1988, terra, pedras, água da Chapada dos Guimarães/MT, ervas, incenso, pedras, corais, redes de tucum, adereços e cerâmicas dos índios de Mato Grosso e Pará, cerâmicas de Seu Clínio, São Gonçalo, Cuiabá/MT, Funate/SP. Fotografia: M. Friedlander.	46
47	B. Fonteles, <i>Ninho</i> , 1988, obra efêmeras montadas no quintal da casa do artista com adereços dos índios Kaiapós e Apalay do Pará; redes indígenas de fibras vegetais e algodão, cocares, cerâmicas de Seu Clínio, São Gonçalo, Cuiabá/MT; mói de fios de juta de Capina Grande/PR, musgos secos da Chapada dos Guimarães/MT sobre tecelagem Paraíba. Fotografia: B. Fonteles In: FONTELES, 2008: 265.	47
48	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 1990, maços de piaçaba para cobertura de casas populares de taipa da ilha do Cabeço, foz do Rio São Francisco/SE sobre papel artesanal montado em tecido sobre madeira, 1,5 x 1 m, Acervo do MASP, São Paulo/SP. Fotografia: B. Fonteles In: FONTELES, 2008: 28.	48
49	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 1988, mói de pavio de lamparina do Ceará, tapeçarias e adereço indígena sobre tecelagem de algodão cru da Paraíba. Fotografia: B. Fonteles In: FONTELES, 2008: 260.	49
50	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 1990. corais sobre tecelagem indígena e algodão cru, Exposição <i>A casa do ser</i> , Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo/SP. Fotografia: Roberto Cecato In: FONTELES, 2008: 86.	49
51	B. Fonteles, <i>Mito da Criação do Mundo</i> , 1990, farinha do Pará, sapo de cerâmica dos índios Karajás/TO, caixa de papel artesanal com fotografia da Terra vista da Lua e meteorito encontrado na Paraíba, Exposição <i>A casa do ser</i> , Museu de Arte	

	de São Paulo - MASP, São Paulo/SP. FONTELES, 2008: 207.	50
52	M. Merz, <i>Spostamenti della terra e della luna su un asse (Deslocamento do Sol e da Lua sobre um eixo)</i> , 2003, Iglus com estrutura tubular em ferro, vidro, pedra, neon, lâmpadas, argila, d = 6 m e d = 3 m.	51
53	B. Fonteles, <i>Altar-Obra dedicado a Rubem Valentim</i> , 1990, Escultura em madeira <i>Oxalá</i> , de R. Valentim (1977), cocar indígena sobre papel artesanal, escultura popular de Santo Onofre, dois machados pré-históricos de pedra da Paraíba, um meteorito, cerâmica japonesa com águas das nascentes da Chapada dos Guimarães/MT, sinos budistas, fogareiro indígena de cerâmica com maço de sálvia feito por nativos norteamericanos, cristais, vasos de bambu com urucum e flores trazidas pelo público, vela acesa, Exposição <i>A casa do ser</i> , Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo/SP. FONTELES, 2008: 212.	52
54	B. Fonteles, <i>Século XXI – Resíduos e vestígios – Vitrine/cápsula</i> , 1990, cocho de madeira do curral da Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP, cerâmicas do Seu Clínio de São Gonçalo/MT, corais do mar nordestino sobre varetas de compensado naval feitas por Vicente Sampaio. Fotografia de Cristiano Mascaro, Estação República, Metrô de São Paulo FONTELES, 2008: 249.	53
55	B. Fonteles, <i>Século XXI – Resíduos e vestígios – Vitrine/cápsula</i> , 1990, Estação República, Metrô de São Paulo. In: OLIVEIRA, 2009.	53
56	R. Fialdini, <i>Armadilhas Indígenas</i> , 1990, fotografia. Convite da exposição homônima, realizada no MASP, entre Janeiro e Fevereiro de 1990 no MASP e em Março, na Galeria Sérgio Millet da INAP, FUNARTE, no Rio de Janeiro.	54
57	C. Meireles, <i>Armadilhas Indígenas</i> , 1990, desenho e armadilha indígena sobre papel, Acervo Museu de Arte de Brasília – MAB.	55
58	B. Fonteles, <i>O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central</i> , 1992, cuias, Belém/PA, peça de jangada, Taíba/CE, terra, serragem de Brasília, Exposição Galeria da Empresa Brasileira de Correio e Telégrafos - ECT, Brasília/DF. Fotografia de Rui Faquini In: FONTELES, 2008: 196.	55
59	B. Fonteles, <i>Encontro das águas</i> , 1998, escultura móvel com canos de PVC e águas das principais nascentes da Paraíba, realizada por Carlos Meigue, Gervane de Paula, Elyeser Szturm, Glênio Lima, José de Quadros, José Rufino, Luiz Gallina Neto, Maria Tomaselli, Mário Simões, Marlene Almeida, Regina Vater, Rômulo Andrade, Ronaldo, Ton Bezerra, Xico Chaves, entre outros. Fotografia: A. Santagelo. In: Folder da Exposição, 2013.	56
60	B. Fonteles, <i>Ex-os-votos / obra aberta</i> (1999-2006) objetos doados por amigos e conhecidos de 1976 a 99, costurados sobre fundo de rede do Ceará, Exposição a Dessacralização da Arte, SESC-Pompéia-SP. Fotografia: B. Fonteles In: FONTELES, 2008: 194.	57
61	Fig. 61 A cantora Célia Porto veste <i>Ex-os-votos / obra aberta</i> , para o encarte do CD <i>Palhaço Bonito</i> , de 2000. Fotografia de M. Petrillo. In: FONTELES, 2008: 195.	58
62	I. Camargo, <i>I. Retrato de Bené Fonteles</i> , 1987, crayon sobre papel, integrando da Instalação <i>Tributo a iberê Camargo</i> , 2003-2004, de B. Fonteles, Exposição Contemplo, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, Florianópolis/SC, 2012. Fotografia: V. Pugliese.	59
63	B. Fonteles, Pormenor de <i>Tributo a iberê Camargo</i> , 2003-2004, facsímiles do	

	<i>Retrato de Bené Fonteles</i> realizado por I. Camargo em crayon (1987), arames utilizados na campanha presidencial de 2002, tachinhas de sapateiro, Exposição Contemplo, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, Florianópolis/SC, 2012. Fotografia: V. Pugliese.	59
64	B. Fonteles, Pormenor de <i>Tributo a Iberê Camargo</i> , 2003-2004, facsímiles do <i>Retrato de Bené Fonteles</i> realizado por I. Camargo em crayon (1987), arame utilizados na campanha presidencial de 2002, tachinhas de sapateiro. Fotografia: In: FONTELES, 2008: 120.	60
65	B. Fonteles, <i>Promessas</i> , 2004, reproduções fotográficas dos 38 autorretratos de Van Gogh emolduradas, fitas de tecido coloridas. Exposição Palavras e Obras, 2004-2005. Fotografia: In: FONTELES, 2008: 50.	60
66	B. Fonteles, <i>Tributo a Ianelli</i> , 2005, Exposição Palavras e obras, Brasília, 2005, Fotografia: M. Petrillo.	61
67	B. Fonteles, pormenor de <i>Sem fronteiras II</i> , 2004, reproduções fotográficas emolduradas de Van Gogh, Malevitch, Gandhi, Caymmi, Klein, Duchamp, Beyus, Hundertwasser, Jonh e Yoko, Gonzaga e Valentim; garrafas com pigmentos da praia de Tambaba/PB; duas garrafas de vidro, ruínas da ferrovia Madeira-Mamoré, rio Madeira/RO; cerâmica dos índios kadiweu, Mato Grosso do Sul; agôgô dos filhos de Gandhi, Salvador/BA; Ferramenta de Oxóssi, Salvador/BA; "Caboclo da Mata", Barra/BA; "Sereia" de Geraldo, Barra/BA; pedras da Chapada dos Guimarães/MT; "São Jorge", Barra/BA; "Jogo do Bicho", oito esculturas em madeira de Antônio Celestino, Juazeiro/CE; bota de couro de Seu Expedito Seleiro, Nova Olinda/CE; "Reco-reco", Grupo Uakti, Belo Horizonte/MG; escultura em madeira de Mário Cravo Júnior, Salvador/BA; lamparinas do Ceará, Goiás e Rondônia; "Caboclo Boideiro", Barra/BA; esculturas em madeira de Campina Grande/PB; bilha de cerâmica, Barra/BA; e pedra sobre madeira de Rubem Valentim/Brasília. In: FONTELES, 2008.	61
68	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2009, chifres de búfalo da Ilha de Marajó/PA encontrados no mercado de São Joaquim em Salvador/BA e arcos de ferro do Jardim Trianon/SP. Acervo Museu de Arte contemporânea – Fortaleza/CE. Exposição Contemplo (2012), Museu de Arte Contemporânea - MASC Florianópolis/SC. Fotografia: V. Pugliese.	62
69	Matisse, <i>Pormenor da Estação de Verônica, Chemin de la Croix</i> , 1948-1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> , Vence. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001.	64
70	B. Fonteles, <i>Para cada dor uma cor</i> , 2000, Exposição <i>Palavras e Obras</i> , Estação Pinacoteca, São Paulo/SP, 2004. Fotografia: M. Petrillo. FONTELES, 2008: 115.	66
71	B. Fonteles, (<i>Menina de Joannesburg</i>), 2000, <i>Série Para cada dor uma cor</i> , cadeno de jornal encolado e acrílica s/ pano de algodão cru, Acervo do MASP, São Paulo/SP. Fotografia: M. Petrillo. FONTELES, 2008: 114.	66
72	B. Fonteles, (<i>Encontro entre mãe e filho na Korea, após 50 anos</i>), 2000, <i>Série Para cada dor uma cor</i> , cadeno de jornal encolado e acrílica sobre pano de algodão cru. Fotografia: V. Pugliese.	68
73	B. Fonteles, (<i>Menino da Kashemira</i>), 2000, <i>Série Para cada dor uma cor</i> , cadeno de jornal encolado e acrílica sobre pano de algodão cru. Fotografia: M. Petrillo. FONTELES, 2008: 114.	68
74a	Planta baixa do contexto expositivo de <i>Para cada dor uma cor</i> , 2000 (ao fundo),	

	na mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP. In: Fonteles, 2008: 99.	69
74b	Contexto expositivo de <i>Para cada dor uma cor</i> , 2000 (ao fundo), na mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP. In: Fonteles, 2008: 99.	69
75	B. Fonteles, (<i>Anjo</i>), 2000, Série <i>Para cada dor uma cor</i> , caderno de jornal encolado com reprodução fotográfica da escultura <i>Angel</i> de Ron Mueck (1997), técnica mista e acrílica sobre pano de algodão cru. Fotografia: V. Pugliese.	70
76	B. Fonteles, 1° <i>Sudário: A cura</i> / 2000, contorno do corpo riscado por Carlos Meigue, forro de algodão de colcha de retalhos de linho de Goiás/GO e fios de algodão de Unaí/MG, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	73
77	B. Fonteles, 2° <i>Sudário / Os Gatos</i> , 2000, contorno do corpo riscado por Vera Michels, colcha de algodão esgarçada por gatos e fios de algodão de Unaí/MG, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	74
78	B. Fonteles, 3° <i>Sudário / Santo Onofre</i> , 2000, colcha de algodão de Cuiabá/MT, fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de algodão de Campina Grande/PA, imagem de Santo Onofre. Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	75
79	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2001-2014, Exposição <i>Palavras e Obras</i> , Estação Pinacoteca, São Paulo/SP, Brasília/DF, Fotografia de Isabella Matheus, FONTELES, 2008: 71.	78
80	B. Fonteles, 4° <i>Sudário / Imira e eu</i> , 2001, contorno dos corpos riscados por Bené e Imira Fonteles, colcha indiana, fios de algodão de Unaí e duas partes de uma bolsa de côco de Aracaju/SE. Fotografia: Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	79
81	B. Fonteles, 5° <i>Sudário / Oxalá</i> , 2001, colcha e fios de algodão de Unaí/MG, Col. Milú Villela, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	80
82	B. Fonteles, 6° <i>Sudário / Van Gogh</i> , 2001, contorno do corpo riscado por Clayton Lira, colcha e fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB e 30 postais com reproduções de Van Gogh, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	82
83	Pormenor da Exposição Contemplo, de B. Fonteles, com as instalações <i>Promessas</i> , 2004, à esquerda, e <i>Tributo a Iberê Camargo</i> , à direita, MASC, 2012. Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	83
84	B. Fonteles, 7° <i>Sudário / Oxóssi</i> , 2001, tapete de algodão cru com couro de ovelha e ferramenta de orixá. Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	84
85	B. Fonteles, 8° <i>Sudário / morte e ressurreição</i> , 2001, contorno do corpo riscado por Hamilton Leitão, edredon pintado, fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB, concha marinha, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	85
86	B. Fonteles, 9° <i>Sudário / O negro</i> , 2001, sem risco, edredon, camisa peruana pintada com póde conchas da Ilha do Meio, Itamaracá/PE, cadeira queimada e enferrujada, Cristalina/DF, chinelos de pneu da Chapada Diamantina/BA e duas fotografias de Mário Cravo Neto, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	86

87	B. Fonteles, pormenor do <i>Sudário / O negro</i> , 2001, cadeira queimada e enferrujada, chapéu de aba larga, Exposição <i>Palavras e Coisas</i> , 2005, Caixa Cultural de Brasília/DF. FONTELES, 2008:103.	87
88	B. Fonteles, (10°) <i>Sudários da Compaixão</i> , 2001, lençóis, couro de bode de Aracaju/SE, imagem de Buda de bronze da Índia, tamboretas de madeira e couro de Lençóis/BA, ponta de machado neolítico no Planalto Central. FONTELES, 2008: 110.	88
89a	B. Fonteles, pormenor dos <i>Sudários da Compaixão</i> , 2001. FONTELES, 2008: 111.	89
89b	B. Fonteles, pormenor dos <i>Sudários da Compaixão</i> , 2001. FONTELES, 2008: 111.	89
90	90 B. Fonteles, (11° <i>Sudário</i>) <i>O poeta/xamã</i> , 2001, sem “riscação”, lona de caminhão, “o coração de mãe” iluminado, de Zuarde, Salvador/BA, enxada de Gameleira/BA, salamandra de ferro proveniente do Oriente, antiga moeda (em X) africana de bronze, roupas do artista impregnadas com a terra de Brasília, botas de couro de Bragança Paulista/SP com cactos, cabeça de Buda de madeira da Indonésia, pá de pedreiro com cimento de Salvador/BA, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	89
91a	B. Fonteles, Pormenor do <i>Sudário O poeta/xamã</i> , 2001, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	90
91b	B. Fonteles, Pormenor do <i>Sudário O poeta/xamã</i> , 2001, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	90
92	B. Fonteles, Pormenor do <i>Sudário O poeta/xamã</i> , 2001, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	90
93	Tábula de Cortar peixe, mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP. In: Fonteles, 2008: 98.	91
94	Contexto expositivo de <i>O poeta/xamã</i> , 2001, na mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP. In: Fonteles, 2008: 99.	92
95	B. Fonteles, (12°) <i>Sudário / O encontro</i> , 2001, sem “riscação”, enxada de Cuiabá/MT sobre travesseiros de ervas medicinais e aromáticas e lençol, ambos pigmentados com a terra de Brasília, cuia de beber tacacá de Belém/PA com cascas de cigarras de Brasília/DF. FONTELES, 2008: 101.	93
96	B. Fonteles, Pormenor do <i>Sudário / O encontro</i> , 2001.	94
97	B. Fonteles, <i>A Santa Ceia Brasileira</i> , 2005, mesa de madeira, cerâmicas de Geraldo e Élon Alves da Barra/BA, de Seu Clínio de São Gonçalo/MT, dos índios Karajás da Ilha do Bananal/TO e anônimos, painéis e pratos de pedra, madeira, barro e ninhos de pássaros; lençol pigmentado com a terra de Brasília do <i>Sudário / O Encontro</i> de B. Fonteles; garrafas de vidro com sementes do Cerrado, reproduções do <i>Estudo de Árvore</i> L. Da Vinci, placas de identificação de árvores do Parque Olhos d’Água de Brasília/DF da instalação <i>Árvore não tem nome</i> (2005); bancos de madeira e pele animal da Barra/BA, ferramentas de agricultores de Santa Maria/RS, som da Missa dos Quilombos rezada por Dom Hélder Câmara (1982), mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2005, Fotografia: M. Petrillo.	95
98	B. Fonteles, <i>Árvore não tem nome</i> , 2005, instalação que integrou <i>A Santa Ceia Brasileira</i> , 2005, garrafas de vidro com sementes do Cerrado, reproduções do <i>Estudo de Árvore</i> L. Da Vinci, placas de identificação de árvores do Parque Olhos d’Água de Brasília/DF, mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Fotografia: M. Petrillo.	96

99	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2004, couro de boi tacheado sobre placas de madeira e chocalhos de latão do Ceará. FONTELES, 2008: 74.	98
100	B. Fonteles, (13°) <i>Sudário / Tributo a Paulo Leminsky</i> , 2003, contorno do corpo riscado por Suely Deschermayer, endredon com ideogramas, colchão de Curitiba/PA pintado com terra de Brasília/DF, concha marinha do Ceará, pavios de lamparina de Campina Grande/PB, travesseiro de ervas medicinais e aromáticas pintado com pó de conchas da Ilha do Meio, Itamaracá/PE, FONTELES, 2008: 108.	99
101	B. Fonteles, (14°) <i>Sudário / Ogum-Oxóssi</i> , 2001-2004, contorno do corpo riscado por crianças da Escola-Parque da 211/212 Norte, tapete de chão pintado, fios de algodão de Unaí/MG, pavios de lamparina de Campina Grande/PB envolvidos com azeite de dendê da Bahia e duas ferramentas de orixás, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	101
102	B. Fonteles, 15° <i>Sudário / Tributo aos presos políticos do DEOPS</i> , 2004, pedras preciosas e cristais lapidados de Goiás e Minas Gerais, pano sobre painel. FONTELES, 2008: 112.	102
103	B. Fonteles, (16°) <i>Sudário / Corpo-Mar</i> , 2004, contorno do corpo riscado por Eduardo e Afonso, pano artesanal sobre painel de madeira, fragmentos e resíduos de corais, conchas e búzios recolhidos nas praias do Ceará. FONTELES, 2008: 113.	103
104	B. Fonteles, (17°) <i>Sudário (Africano)</i> , 2004, sem “riscação”, casaco de crepe de algodão, peles e pantufa, corais, máscara africana. Fotografia: M. Petrillo.	104
105	B. Fonteles, 18° <i>Sudário / Eu a xamã</i> , 2012, Contorno do corpo riscado por V. Pugliese, colcha de algodão, couro de boi e bacheiro de pele de boi, novelo de algodão para confecção de colchas de Unaí, madeira queimada encontrada na praia de Jurerê da Ilha de Santa Catarina, Florianópolis/SC, escultura oriental de salamandra de bronze, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	105
106	B. Fonteles, Passadeira, tapete de algodão com letras bordadas em seda, no contexto expositivo de <i>Sudários / Auto-Retratos</i> , na mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2004, Estação Pinacoteca, São Paulo/SP. In: Fonteles, 2004a: 49.	106
107	B. Fonteles, artista em “tratamento terapêutico xamânico”, c.1997, Pirenópolis/GO. In: FONTELES: 29.	107
108	B. Fonteles, <i>Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha</i> , 2005, bacheiro de couro e pele, corda de couro feita pelo mestre Expedito Seleiro de Nova Olinda/CE e peças de borracha, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Fotografia: V. Pugliese.	115
109	Frei Rayssiguier, <i>Planta da Chapelle du Rosaire</i> , 1948, In: MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 46.	118
110	H. Matisse, <i>La Vierge à l’Enfant</i> e <i>Chemin de La Croix</i> , respectivamente nas paredes Norte e Leste da <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1948-1951, painéis de azulejos de faiança.	119
111	H. Matisse, pormenor de <i>L’Arbre de la Vie</i> e <i>Jérusalem Celeste</i> , vitrais respectivamente nas paredes Sul e Oeste da <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1949-1951, Vence, In: MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 411.	120
112	M. Rothko, <i>Sem Título (Multiform)</i> , 1948, óleo s/ tela, 118,7 x 144 cm, National	

	Gallery of Australia, Canberra, Australia. In: http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=110509&PICTAUS=True .	121
113	B. Newman, <i>The Word</i> , 1946, óleo s/ tela, 122 x 91,5 cm, Col. Irma and Norman Braman, Florida.	121
114	B. Newman, <i>Vir Heroicus Sublimis</i> , 1950-51, óleo s/ tela, 242,2 x 541,7 cm, MoMa, New York.	124
115	M. Rothko, <i>Red, White and Castanho</i> , 1957, óleo s/tela, 252,5 x 107, 5 Öffentliche Kunstsammlung, Basileia.	125
116	D. Judd, <i>Untitled</i> , 1963/1988, óleo s/ madeira e cano de ferro esmaltado, 121,7 x 55,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basileia, Raisonné: 92.	126
117	J. Albers, <i>Study for Hommage to the Square</i> , 1957, óleo s/ painel, 55,9 x 55,9 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bonn.	127
118	Ad Reinhardt, <i>Abstract Painting, Red</i> , 1952, óleo s/ tela, 76,5 x 38 cm, Whitney Museum of American Art, New York.	128
119	B. Fonteles, pormenor de <i>Sem fronteiras II</i> , 2004, fotografias emolduradas de Van Gogh, Malevitch, Gandhi, Caymmi, Klein, Duchamp, Beyus, Hundertwasser, Jonh e Yoko, Gonzaga e Valentim; garrafas com pigmentos da praia de Tambaba/PB; duas garrafas de vidro, ruínas da ferrovia Madeira-Mamoré, rio Madeira/RO; cerâmica dos índios kadiweu, Mato Grosso do Sul; agôgô dos filhos de Gandhi, Salvador/BA; Ferramenta de Oxóssi, Salvador/BA; "Caboclo da Mata", Barra/BA; "Sereia" de Geraldo, Barra/BA; pedras da Chapada dos Guimarães/MT; "São Jorge", Barra/BA; "Jogo do Bicho", oito esculturas em madeira de Antônio Celestino, Juazeiro/CE; bota de couro de Seu Expedito Seleiro, Nova Olinda/CE; "Reco-reco", Grupo Uakti, Belo Horizonte/MG; escultura em madeira de Mario Cravo Junior, Salvador/BA; lam pari nas do Ceará, Goiás e Rondônia; "Caboclo Boideiro", Barra/BA; esculturas em madeira de Campina Grande/PB; bilha-de cerâmica, Barra/BA; e pedra sobre madeira de Rubem Valentim, Exposição <i>Palavras e Obras</i> , Caixa Cultural de Brasília, In: FONTELES, 2008: 44.	129
120	H. Matisse, <i>La bonheur de vivre</i> , 1905-06, óleo s/ tela, 174 x 238,1 cm, The Barnes Fondation, Marion, Pennsylvania, USA. ELDERFIELD, 1992: 153.	132
121	H. Matisse, <i>La Danse</i> , 1909, óleo s/ tela, 259,7 x 190,1 cm, MoMa, New York, In: ELDERFIELD, 1992: 193.	132
122	Anônimo, <i>Túnica em lã e seda</i> , século XVI, h = 112 cm, proveniência: Irã, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Viena. LABRUSSE, 2004: 56.	133
123	H. Matisse, <i>Nature morte avec abergines</i> , 1911, óleo s/ tela, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble, Grenoble, In: ELDERFIELD, 1992: 218.	134
124	H. Matisse, <i>Nature morte aux citrons dont les formes correspondent à celles d'un vase noir dessiné sur le mur ou les citrons</i> , 1914, óleo s/ tela, 70,5 x 55,2 cm, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, USA, ELDERFIELD, 1992: 256.	135
125	H. Matisse, <i>Odalisque à La culotte Grise</i> , 1926-27, óleo s/ tela, 54 x 65 cm, Musée de l'Orangerie, Paris, ELDERFIELD, 1992: 347.	136
126	H. Matisse, <i>La Danse</i> , 1931-33, colagem, 1037 x 450 cm, Barnes Foundation, Merion, Philadelphia.	138

127	H. Matisse, páginas 69 e 70 do livro <i>Jazz</i> , 1947.	139
128	H. Matisse, vista interna das faces Norte e Leste da <i>Chapelle du Rosaire</i> , Vence, 1948-1951.	140
129	B. Newman, <i>Gea</i> , 1944-45, óleo e crayon s/ cartão, 70,5 x 55,7 cm, Art Institute of Chicago.	141
130	B. Newman, <i>Genesis – The Break</i> , 1946, óleo s/ tela, 61 x 68,5 cm, Dia Center for the Arts, New York.	143
131	B. Newman, <i>The Death of Euclide</i> , 1947, óleo s/ tela, 40,6 x 50,8 cm, Frederick R. Art Foundation, Los Angeles.	144
132	Capa do Catálogo da mostra <i>Northwest Coast Painting Exhibition</i> , Betty Parsons Gallery, New York, com curadoria de B. Newman, 1946. In: TEMKIN, 2002: 29.	145
133	Máscara de Transformação, Cultura Kwakwaka'wakw, British Columbia, Canada, presente na mostra <i>Northwest Coast Painting Exhibition</i> , Betty Parsons Gallery, New York, 1946, fotografada por Aaron Siskind. IN: TEMKIN, 2002: 29.	145
134	B. Newman, <i>Moment</i> , 1946, óleo s/ tela, 76,2 x 40,6 cm, Tate Gallery, Londres.	146
135	B. Newman, <i>Onement I</i> , 1948, óleo s/ tela, 68,5 x 40,6 cm, Col. Annalee Newman, New York.	147
136	B. Newman, <i>The Wild</i> , 1950, óleo s/ tela, 243 x 4,1 cm, MoMa, New York.	148
137a	B. Newman, <i>Outcry</i> , 1958, óleo s/ tela, 218,3 x 12,2 cm, em exposição .	149
137b	B. Newman, <i>Outcry</i> , 1958, óleo s/ tela, 218,3 x 12,2 cm, Col. Mr e Mrs. S. I. Newhouse Jr., New York.	149
138	B. Newman, <i>Here I (to Marcia)</i> , 1950/62, h = 273,4 cm, bronze com patina negra, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.	150
139	A. Mantegna, <i>Giudizio di San Giacomo</i> , 1453, afresco, Cappella Ovetari na Igreja de Eremitani, Padova, Itália, In: MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993: 172.	153
140	H. Matisse, esboço para 1º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est condamné à mort</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 3.	153
141	H. Matisse, esboço para 2º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est chargé de sa croix</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 5.	154
142	H. Matisse, esboço para 3º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est chargé de sa croix</i> , 1949, crayon e nanquim s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 7.	155
143	H. Matisse, esboço para 4º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus rencontre sa mère</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 9.	156
144	H. Matisse, esboço para 5º Estação do <i>Chemin de la Croix: Simon porte la croix de Jésus</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 11.	156
145	H. Matisse, esboço para 6º Estação do <i>Chemin de la Croix: Véronique essuie le visage de Jésus</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 47.	157
146	H. Matisse, esboço para 6º Estação do <i>Chemin de la Croix: Véronique essuie le visage de Jésus</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 47.	158
147	H. Matisse, esboço para 7º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus tombe pour la deuxième fois</i> , crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 15.	159

148	H. Matisse, esboço para 8º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus rencontre les femmes de Jérusalem</i> , 1949, crayon s/ papel, Col. Particular. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 49.	160
149	H. Matisse, 8º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus rencontre les femmes de Jérusalem</i> , Pormenor do <i>Chemin de la Croix</i> , 1951, Chapelle de Vence, faiança.	160
150	A. Mantegna, <i>Crocifissione</i> , quadro central da predela do retábulo de San Zeno, 1457-59, Louvre, Paris.	160
151	H. Matisse, esboço para 9º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus tombe pour la troisième fois</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 19.	161
152	H. Matisse, esboço para 10º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est dépouillé de ses vêtements</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 49.	162
153	H. Matisse, esboço para 10º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est dépouillé de ses vêtements</i> , 1949, nanquim s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 21.	162
154	P. P. Rubens, <i>Elevação da cruz</i> , 1610, óleo s/ painel, painel central = 460 x 150 cm, Vrouwekathedraal, Antwerp.	163
155	H. Matisse, esboço para 11º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est cloué sur la croix</i> , nanquim s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 23.	163
156	P. Buonaguida, <i>L'Albero della Vita</i> , 1310-15, 148 x 151, têmpera e ouro sobre madeira, Galleria dell'Accademia, Firenze.	164
157	T. Gaddi, <i>L'Albero della Vita</i> , c.1340, afresco, Santa Croce, Firenze.	164
158	Triângulo composicional do <i>Chemin de la Croix</i> de H. Matisse, 1951, Chapelle Du Rosaire, Vence.	164
159	H. Matisse, <i>Le Christ em croix</i> , 1949, esboço para 12º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus meurt sur la croix</i> , crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 43.	165
160	P. P. Rubens, <i>Deposição da cruz</i> , 1611-14, óleo s/ painel, painel central = 421 x 311 cm, Vrouwekathedraal, Antwerp.	166
161	H. Matisse, esboço para 13º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est mis au tombeau</i> , crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 27.	166
162	H. Matisse, esboço para 14º Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est déposé de la croix, le coté ouvert</i> , 1949, crayon s/ papel. In: SÉLIGNY & MIRABDOLBAGHI, 2001: 29.	167
163	H. Matisse, vista interna da <i>Chapelle du Rosaire</i> em direção ao Oeste, 1948-1951.	168
164	B. Newman, <i>1th Station</i> , 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 73.	172
165	B. Newman, <i>2nd Station</i> , 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 74.	173
166	B. Newman, <i>3th Station</i> , 1960, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 75.	173
167	B. Newman, <i>4th Station</i> , 1960, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 76.	173

168	B. Newman, <i>5th Station</i> , 1962, óleo e emulsão de polímero pigmentada s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 77.	174
169	B. Newman, <i>6th Station</i> , 1962, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 78.	174
170	B. Newman, <i>7th Station</i> , 1964, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 79.	175
171	B. Newman, <i>8th Station</i> 1964, óleo s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 80.	176
172	B. Newman, <i>9th Station</i> , 1964, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 81.	176
173	B. Newman, <i>10th Station</i> , 1965, magna e emulsão de polímero sobre tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 82.	177
174	B. Newman, <i>11th Station</i> , 1965, acrílica sobre tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 83.	177
175	B. Newman, <i>12th Station</i> , 1965, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 84.	178
176	M. Grünewald, <i>Crucificação</i> , c.1515, painel central da primeira abertura do <i>Retábulo do Altar de Isenheim</i> , óleo s/ madeira, Musée d'Unterlinden, Colmar.	178
177	B. Newman, <i>13th Station</i> , 1965-66, acrílica s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 85.	179
178	B. Newman, <i>14th Station</i> , 1965-66, acrílica e Duco s/ tela crua, 198,1 x 152,4 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 86.	180
179	B. Newman, <i>Be II</i> , 1961-64, acrílica, óleo, emulsão polímera pigmentada e magna s/ tela, 204,5 x 183,5 cm. In: National Gallery of Art, Washington, in TEMKIN, 2002: 88.	181
180	M. Grünewald, <i>Ressurreição</i> , c.1515, painel direito da segunda abertura do <i>Retábulo do Altar de Isenheim</i> , óleo s/ madeira, Musée d'Unterlinden, Colmar.	182
181	H. Matisse, <i>L'Arbre de La Vie</i> , 1949-1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> , Vence.	189
182	H. Matisse, <i>Jérusalem Celeste</i> , <i>St. Dominique</i> e <i>Altar</i> , <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1949-1951.	190
183	H. Matisse, <i>St. Dominique</i> , <i>Chapelle du Rosaire</i> , faiança esmaltada, 1948-1951.	191
184	H. Matisse, <i>La Vierge et l'Enfant</i> , 1948-1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> , faiança esmaltada.	192
185	H. Matisse, <i>Chemin de La Croix</i> , 1949-1951, faiança esmaltada, 355 x 635 cm.	192
186	H. Matisse, esquema dos movimentos da composição de <i>Chemin de La Croix</i> , 1949.	193
187	H. Matisse, <i>porta do confessionário</i> , 1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> .	194
188	<i>Haitienne</i> , tecido da África do Sul, séc. XIX ou início do séc. XX, coleção de H. Matisse.	194
189	H. Matisse, <i>Crucifixion</i> , 1951, Confessionário da <i>Chapelle du Rosaire</i> , faiança	

	esmaltada.	195
190	H. Matisse, <i>Crucifixion</i> , 1951, Sacristia da <i>Chapelle du Rosaire</i> , fainça esmaltada.	195
191	H. Matisse, <i>Vitral da escada</i> , 1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> , vitral.	195
192	H. Matisse, visão externa da <i>Chapelle du Rosaire</i> , a partir da rua de acesso.	196
193	H. Matisse, Altar, 1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> .	197
194	H. Matisse, esboço do <i>Chemin de la Croix</i> , <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1949.	198
195	H. Matisse, esboço do <i>Chemin de la Croix</i> , <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1949.	199
196	Fotografia com a cadeira de Matisse diante de um esboço do <i>Chemin de la Croix</i> , 1949.	200
197	Corte do Solomon R. Guggenheim Museum, New York, com primeiro andar da rampa espiralada e na Galeria Alta destacados.	201
198	B. Newman, fotografia da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sendo visíveis as 3 th e 4 th Stations na rampa e as 10 th , 11 th e 12 th Stations, na Galeria Alta, ao fundo. In: TEMKIN, 2002: 61.	202
199	B. Newman, fotografia da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sendo visíveis as 3 th e 4 th Stations na rampa, as 6 th e 7 th Stations na Galeria Alta e <i>Be II</i> , à direita. In: TEMKIN, 2002: 63.	202
200	B. Newman, fotografia da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1 st a 4 th Stations, na rampa da Rotunda. In: TEMKIN, 2002: 62.	203
201	B. Newman, <i>18 Cantos</i> , 1963-64, litografias, dimensões médias = 49,8 x 38,1 cm (mancha = 37,9 x 32,7 cm), Tatyana Grosman Press, Long Island.	204
202	B. Fonteles, <i>Sudários / Auto-Retratos</i> , 2000-2012, Exposição Contemplo, MASC, 2012.	207
203	H. Matisse, <i>Le Chevelure</i> , 1931-32, ilustração para Poésies de S. Mallarmé (1932), água forte, 33,5 x 25 cm.	210
204	S. Mallarmé, Páginas de <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1897.	211
205	H. Matisse, pormenor de <i>Jérusalem Celeste</i> , <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1949-1951.	213
206	H. Matisse, Maquete da <i>Chapelle Du Rosaire</i> , 1949, Maison Rouge, Nice .	215
207	B. Newman, fotografia da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sendo visíveis as 3 th e 4 th Stations na rampa, as 12 th e 13 th Stations na Galeria Alta e <i>Be II</i> , à direita.	217
208	M. Rothko, interior da <i>Rothko Chapel</i> , 1964-76, Huston, Texas.	218
209	B. Newman, <i>Broken Obelisk</i> , adro da <i>Rothko Chapel</i> de M. Rothko, 1967, Huston, Texas.	219
210	B. Newman, <i>Statement</i> , Catálogo da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1966, p. 9.	220
211	B. Newman, 3 th Station, 1960, detalhe da assinatura , óleo s/ tela crua.	223
212	Fotografia do atelier de B. Newman com as Stations (3 th e 4 th) sem assinatura,	

	antes da exposição no Guggenheim.	224
213	H. Namuth, B. Newman diante do <i>Vir Heroicus Sublimis</i> , 1951, fotografia de dupla exposição.	225
214	Sudário de Turim.	227
215	Sudário de Turim fotografado por Secondo Pia, em 1898.	227
216	B. Fonteles, <i>Sudários / Auto-Retratos</i> , 2000-2012, Exposição Contemplo, MASC, 2012.	231
217	B. Fonteles, 3° <i>Sudário / Santo Onofre</i> (pormenor), 2000, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	232
218	B. Fonteles, 6° <i>Sudário / Van Gogh</i> (pormenor), 2001, Exposição Contemplo, MASC, 2012, Fotografia V. Pugliese.	232
219	B. Newman, <i>Canto VII</i> , 1963, litografia s/ papel, 41,9 x 40,3 cm (mancha = 37 x 32,9 cm), Tate Gallery, London.	236
220	B. Newman, <i>Canto XIV</i> , 1963-64, litografia s/ papel, 41,6 x 34,7 cm (mancha = 37,5 x 31,9 cm), Tate Gallery, London.	237
221	B. Newman, <i>Canto XV</i> , 1964, litografia s/ papel, 39,5 x 35,6 cm (mancha = 37,5 x 32,1 cm), Tate Gallery, London.	237
222	B. Newman <i>Shining Forth (to George)</i> , 1961, óleo s/ tela, 290 x 442 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.	239
223a	B. Newman, <i>Projeto para Sinagoga</i> , 1963, Maquete de Robert Murray, madeira pintada e plexiglas, 183 x 121 x 58 cm.	241
223b	B. Newman, <i>Projeto para Sinagoga</i> , 1963, desenho esquemático de seu interior.	241
224	B.. Newman e R. Murray, Maquete de <i>Projeto para Sinagoga</i> , 1963, madeira pintada e plexiglas, 183 x 121 x 58 cm.	241
225	Miamisburg Mound, Ohio, 800 a.C.-100 AD, Cultura Adena, h = 19,8 m.	242
226	H. Matisse, esboço para 11° Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est cloué sur la croix</i> , 1948-49, nanquim s/ papel.	246
227	H. Matisse, esboço para 14° Estação do <i>Chemin de la Croix: Jésus est déposé de la croix, le coté ouvert</i> , 1948-49, nanquim s/ papel.	247
228	B. Fonteles, <i>Universo do Futebol</i> , 1982, xerografia, 18 x 14 cm, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - MAM/RJ.	249
229	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2010, garrafas de suco de uva do Rio Grande do Sul com imagens de obras de arte desde a arte rupestre à arte contemporânea, com garrafas pequenas com frases de artistas e poetas, Exposição Contemplo, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC. Fotografia: V. Pugliese.	250
230	R. Mueck, <i>Angel</i> , borracha de silicone e técnica mista, 110 x 87 x 81 cm, The Collection of Marguerite and Robert Hoffman.	251
231	P. Klee, <i>Angelus Novus</i> , 1920, nanquim e aquarela s/ papel, 31,8 x 24,2 cm, Museu de Israel, Jerusalém.	252
232	B. Fonteles, pormenor do 1° <i>Sudário: A cura</i> , 2000, contorno do corpo riscado por	

	Carlos Meigue, forro de algodão de colcha de retalhos de linho de Goiás/GO e fios de algodão de Unai/MG, Exposição Contemplo, MASC, 2012. Fotografia de Vera Pugliese.	253
233	B. Fonteles, pormenor do (7º) <i>Sudário / Oxóssi</i> , 2001, tapete de algodão cru com couro de ovelha e ferramenta de orixá, Exposição Contemplo, MASC, 2012. Fotografia de Vera Pugliese.	254
234	B. Fonteles, <i>Sem Título</i> , 2005, conchas, pedras marinhas e corais recolhidos nas praias do Ceará sobre o fax símile editado em Paris, em 1977, do livro <i>Tratado de Pintura</i> de Leonardo da Vinci, Exposição <i>Contemplo</i> , 2012, Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, Florianópolis/SC, In: OLIVEIRA, 2009.	255
235	Fonteles, Pormenor da <i>A Santa Ceia Brasileira</i> , 2005, mostra <i>Palavras e Obras</i> , 2005, Caixa Cultural, Brasília/DF. Fotografia: M. Petrillo.	256
236	B. Fonteles, Passadeira, tapete de algodão com letras bordadas em seda, no contexto expositivo de <i>Sudários / Auto-Retratos</i> , na mostra <i>Contemplo</i> , 2012, MASC. Fotografia: V. Pugliese.	257
237	Fonteles, <i>Encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha</i> , 2005, pormenor das peças de borracha e corda de couro, Exposição <i>Contemplo</i> , MASC, 2012, Catálogo MASC p. 8.	259
238	Matisse, Matisse, <i>Porte-Fenêtre à Collioure</i> , 1914, óleo s/ tela, 116,84 x 90,17 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. In: ELDERFIELD, 1992: 275.	260
239	H. Matisse, <i>Harmonie Jaune</i> , 1928, óleo sobre tela, 88 x 88 cm, Coleção Particular.	261
240	H. Matisse, <i>La Danse</i> , 1931-33, colagem, 1037 x 450 cm, Barnes Foundation, Merion, Philadelphia.	263
241	H. Matisse, páginas 13 e 14 do livro <i>Jazz</i> , 1947, litografia.	263
242	H. Matisse, <i>L'Arbre de la vie</i> , 1949, papier gouaché, découpé et collé s/ cartão, 515 x 525 cm, Museu do Vaticano.	264
243	H. Matisse, <i>La Vierge à l'Enfant, Chemin de La Croix</i> e <i>L'Arbre de la Vie</i> , respectivamente nas paredes Norte, Leste e Sul da <i>Chapelle du Rosaire</i> , 1948-1951, painéis de azulejos de faiança e de vitral.	264
244	Giotto 1297-1300, Estigmatização de São Francisco, afresco, 270 x 230 cm, Igreja Superior, San Francesco, Assisi.	265
245	H. Matisse, Pormenor do <i>Chemin de La Croix</i> , 1951, <i>Chapelle du Rosaire</i> , azulejos de faiança.	266
246	L. Fontana, <i>Concetto Spaziale – Attesa</i> , 1965, Milwaukee Museum of Art, Milwaukee, Wisconsin.	268
247	B. Newman, <i>The Stations of the Cross</i> e <i>Be II</i> , 1958-1866, pinturas s/ tela, The National Museum of Art, Washington.	270
250	H. Matisse, Estudo do conjunto para o <i>Chemin de la Croix</i> , 1948-49, crayon e nanquim s/ papel. BILLLOT: 125.	274
251	B. Newman, verso da 2ª <i>Station</i> , 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm. In: National Gallery of Art, Washington.	275
252	B. Newman, fotografia parcial da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema</i>	

	<i>Sabachtani, 1966, 9th a 14th Stations, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.</i>	276
253	B. Fonteles, Pormenor do <i>Sudário / O encontro</i> , 2001, FONTELES, 2008: 100.	277
254	B. Fonteles, <i>A Natureza do Artista</i> , 1985-86, Audiovisual com fotomontagens realizadas a partir de fotografias de Sérgio Guimarães. In: FONTELES, 2008: 333.	278
255	Anônimo, Placa Funerária, c.520-510 aC, Grego Arcaico, figura-negra, Ática, terracota, h = 26,04 cm, The Metropolitan Museum of Art – MET.	280
256	<i>G. Segal, Depression Bread Line</i> , 1991, FDR Memorial, Washington, DC.	281
257	<i>Anônimo, Sarcófago de St. Sidone</i> , séc. IV, Cripta da Basílica de Ste.-Madeleine.	282
258a	Anônimo, Cura do cego de nascença (St. Sidone), relevo esquerdo contíguo ao centro do <i>Sarcófago de St. Sidone</i> , séc. IV, Cripta da Basílica de Ste.-Madeleine.	283
258b	Anônimo, Negação de Pedro, relevo direito contíguo ao centro do <i>Sarcófago de St. Sidone</i> , séc. IV, Cripta da Basílica de Ste.-Madeleine.	283
259	A. Warburg, Painel 4 do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , com reproduções fotográficas de: Escultura de Ariadne dormente em um sarcófago (composição moderna), cópia romana (mármore, c.150 AD) de um original grego (c.150 a.C.), Roma, Vaticano, Gallerie delle Statue; Gigantomaquia (base), relevo romano, mármore, 180-200 AD; Os trabalhos de Hércules, relevo romano em mármore (muito restaurado), s. II AD, Roma, Vaticano, Gabinetto delle Maschere; Rapto de Deyanira, imitação de um mosaico romano, s. XIX (?), Madrid, Museo Arqueológico; Rapto da filha de Leucipo, sarcófago romano (a composição com as três estátuas e os dois anáglifos de mármore é moderna), 150-160 AD, Roma, Vaticano, Gallerie dei Candelabri com pormenor do Julgamento de Paris, fragmento de relevo (de um sarcófago) da Villa Ludovisi, 130-140 AD, Roma, Museo Nazionale, Cf. DB 411 e Desenho do fragmento de relevo, fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 11, Berlin, 1890, fig. da p. 17 (segundo Eichler, com a restauração em escaiola); Julgamento de Paris, relevo de um sarcófago romano (linha superior acrescentada no s. XVI), 180-200 AD, Roma, Villa Medici e respectivos Desenhos, fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 11, Berlin, 1890, lâm. 5, figs. 11 (segundo Eichler) e 11 ¹ (segundo o <i>Codex Coburgensis</i> , fol. 58); ambos sem a linha acrescentada no s. XVI; Julgamento de Paris, desenho dos relevos de um sarcófago romano, 150-175 AD, Roma, Villa Doria Pamphili, fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 11, Berlin, 1890, lâm. 4, figs. 10 (segundo Eichler) e 10 ¹ (segundo o <i>Codex Coburgensis</i> , fol. 59), Cf. DB 432; Villa Doria Pamphili, Roma, fotografia aérea, 1929; O Nilo, segundo a estátua de Roma, Vaticano, Museo Pio Clementino, Braccio Nuovo (130-140 AD), cópia de uma estátua do Templum Pacis, erigido em 71-75 AD), Cherubino Alberti, gravura, 1576; Relevos com cenas mitológicas, Base da chamada Ara Casali, construída por Tito Claudio Faventino c.200 AD, Roma, Vaticano, Atrio dei Torso, pormenor de Helios no carro do Sol, Vênus e Marte acorrentados por Hefesto; parte anterior, de Marte e Rea Silvia, os pastores, o Tibre a a loba; parte posterior, de Julgamento de Paris, cenas de luta diante de Troia; parte lateral esquerda e de Heitor é arrastado ao redor dos muros de Troia, exéquias por Heitor; parte lateral direita; Queda de Faetón, desenho de um camafeu (princípios do s. XVI; Florença, Museo Archeologico Nazionale) que copia um sarcófago romano c. 170 AD; Florença, Galleria degli Uffizi), fonte: Friedrich Wieseler, <i>Phaeton. Eine archaologische Abhandlung</i> , Gottinger, 1857, fig.10; História de Faeton, desenhos dos relevos de um sarcófago romano (290-300 AD;	

	Paris, Musée du Louvre), fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 111,3, Berlin, 1919, lâm. CIX, figs. 337 (segundo Eichler, com restaurações) e 337 ¹ (segundo o <i>Codex Coburgensis</i> , fol. 209, sem as restaurações), Cf. DB 516; 13. História de Faeton, desenhos dos relevos de um sarcófago romano, Acima: queda de Faeto, parte frontal de um sarcófago romano (c. 330 AD.; Roma, Villa Borghese), no meio: o Sol e a Lua e partes laterais do sarcófago, abaixo: cavalo levantado, fragmento de um sarcófago romano (provavelmente do s. III AD; Roma, Palazzo Camuccini), fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 111, 3, Berlin, 1919, lâm. CX, figs. 338, 338a-b e 339; História de Faéton, desenhos dos relevos de um sarcófago romano. acima: parte frontal de um sarcófago romano, (190-200 AD; Lancashire, Ince Blundell Hall), segundo registro, esquerda e direita: partes laterais do mesmo sarcófago com as representações de deuses dos ventos, segundo registro, ao centro: fragmento de uma cobertura de sarcófago (160-170 AD; Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti), terceiro registro: parte frontal do sarcófago romano de Lancashire, Ince Blundell Hall, (como mais acima, outro desenho), abaixo: parte frontal de um sarcófago romano (290-300 AD; Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek), fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 111, 3, Berlin, 1919, lâm. CVIII, figs. 332, 334 e 336; História de Faéton, desenhos tomados de um sarcófago romano (c.170 AD; Florença, Galleria degli Uffizi), acima: parte frontal, queda de Faéton, segundo registro: parte frontal, queda de Faéton (outro desenho), ao centro: partes laterais, Castor e Pólux, abaixo: parte traseira, carrera circense (relevo usual na Antiguidade tardia), fonte: Carl Robert, <i>Die antiken Sarkophagreliefs</i> , vol. 111,3, Berlin, 1919, lâm. CXII, figs. 342-342c, pormenor da <i>Liberção de Prometeu por Hércules e Castor</i> , espelho etrusco com relevos, finos do s. V AD, Antiga Coleção do príncipe de Canino, logo Coleção Julien Gréau, Paris, Musée du Louvre e de Desenho, fonte: Eduard Gerhard, <i>Etruskische Spiegel</i> , vol. 2, Berlin, 1845, lâm. 138.	284
260	M. Grünwald, <i>Ressurreição</i> , painel direito da segunda abertura do <i>Retábulo do Altar de Isenheim</i> , c.1515, óleo s/ madeira, Musée d'Unterlinden, Colmar.	292
261	B. Fonteles, pormeno do (<i>Sudário</i>) <i>O poeta/xamã</i> , 2001.	299
262	A. Warburg, Painel 42 do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , com reproduções fotográficas de: Milagre da perna de Santo Antônio, Donatello, relevo em bronze, 1446-48, Padova, Santo Antonio, altar-mor; Sepultura de Cristo, Donatello, relevo em calcário, 1447-1450, Padova, Santo Antonio; Morte de Francesca Tornabuoni, Andrea del Verrocchio, relevo, c.1477, Firenze, Museo Nazionale dei Bargello; Vista general; Cena de lamentação; Morte de Meleagro, relevo do sepulcro de Francesco Sassetti (detalhe), atribuído a Giuliano da Sangallo, último terço do s. XV, Firenze, Santa Trinità, Cappella Sassetti; Sepultura de Cristo, Raffaello, desenho, c.1507, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings; Sepultura de Cristo, detalhe da grisalha do fundo de uma Pietà, Luca Signorelli, afresco, 1500-02, Orvieto, Catedral, Cappella di San Brizio (Cf. DB 496); Sepultura de Cristo, Andrea Mantegna, gravura, início da déc. 1470; Sepultura de Cristo, Giovanni Bandini segundo Donatello, Roma, San Pietro, desenho, Firenze; 2ª met. do s. XVI, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; O médico Girolamo della Torre, enfermo, com Apolo e as Três Graças, Andrea Riccio, relevo em bronze do monumento fúnebre de Della Torre, prov. 1516-21, Paris, Musée du Louvre (Cf. DB 322); Milagre da perna de Santo Antônio, Girolamo Pennacchi, grisalha, 1525, Bologna, San Petronio, Capilla de San Antonio; Pietà, Cosimo Tura, luneta do altar da Capilla Roverella de San Giorgio, Ferrara, 1474, Paris, Louvre; Pranto por Cristo; Bertoldo di Giovanni, bronze, 1460-65, Firenze, Museo	

	Nazionale del Bargello; Batalla de angelotes, relevo, s. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello; Crucificação, Bertoldo di Giovanni, relevo em bronze, c.1485-90, Firenze, Museo Nazionale del Bargello; Donatello, relevos em bronze do antigo púlpito de San Lorenzo, Firenze, c.1460; Pranto por Cristo; Sepultura de Cristo; Preparação do sepulcro de Cristo, Vittore Carpaccio, pintura, prov. c.1505, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (DB 260).	301
263	E.-J. MAREY, <i>Trajetória estereoscópica de um ponto brilhante colocado ao nível das vértebras lombares de um homem que anda se afastando do aparelho fotográfico</i> . Cronofotografia sobre placa fixa, Marey in <i>Le Mouvement</i> , Paris, 1894.	303
264	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, encáustica e técnica mista s/ painel, 170,2 x 143,8 x 12,7 cm. The National Museum of Art, Washington.	304
265	M. Grünewald, <i>Ressurreição</i> , detalhe da asa direita da segunda abertura do <i>Retábulo do Altar de Isenheim</i> , c.1515, óleo s/ madeira, girada em sentido anti-horário.	305
266	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, painel esquerdo, com linhas magentas reforçadas por traçado branco.	305
267	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, pormenor do painel direito.	306
268	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, pormenor do painel direito.	306
269	M. Grünewald, <i>Crucificação</i> , painel central da primeira abertura do <i>Retábulo do Altar de Isenheim</i> , c.1515, óleo s/ madeira, Musée d'Unterlinden, Colmar.	307
270	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , pormenor do painel direito.	308
271	J. Johns, <i>Untitled 1975, #6 (after "Untitled 1975")</i> , 1975, litografia.	308
272	J. J. Johns, <i>Lata de Café Savarin</i> , 1960, escultura em bronze fundido e pintado, 34,3 x 20,3 cm (diâmetro), Coleção do artista.	309
273	J. Johns, <i>Savarin</i> , 1981, litografia, 101,3 x 75,1 cm (WWW.moma.org).	310
274	E. Münch, <i>Autorretrato com braço de esquelo</i> , 1895, litogravura, 45,5 x 31,7 cm, British Museum.	310
275	J. Johns, <i>In the Studio</i> , 1982, encáustica e colagem s/ tela com objetos, 182.9 x 121.9 cm, Coleção do artista.	310
276	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, pormenor do painel direito.	311
277	J. Johns, <i>Perilous Night</i> , 1982, pormenor do painel direito.	312
278	P. Picasso, <i>Mulher que chora</i> , 1937, 92 x 73 cm, Musei Reina Sofía, Madrid.	313
279	Diferentes aberturas do <i>Retábulo de Isenheim</i> , Musée d'Unterlinden, Colmar.	314
280	H. Matisse, <i>Chemin de La Croix</i> , pormenor da Estação 5, <i>Capelle du Rosaire</i> , 1948-1951, painél de azulejos de faiança.	324
281	B. Newman, fotografia da Exposição <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachtani</i> , 1966, 11 th , 12 th e 13 th Stations e público, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	325
282	B. Fonteles, <i>13º Sudário: Tributo a Paulo Leminsky</i> , 2003, contorno do corpo riscado por Suely Deschermayer, endredon com ideogramas, colchão de Curitiba/PA pintado com terra de Brasília/DF, concha marinha do Ceará, pavios	

de lamparina de Campina Grande/PB, travesseiro de ervas medicinais e aromáticas pintado com pó de conchas da Ilha do Meio, Itamaracá/PE.

326

REFERÊNCIAS

- Address of His Holiness Pope John Paul II. Libreria Editrice Vaticana, http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/travels/documents/hf_jp-ii_spe_24051998_sindone_en.html, 1998. Acesso em 21/07/2010.
- ALBERTI, L. B. Da Pintura. Campinas: Unicamp, 2009
- ALLOWAY, Stations of the Cross. Lema Sabachtani. Catálogo, The Guggenheim R. Solomon Museum, 1966.
- ALSTON, G.C., Way of the Cross. In The Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company. 1912. Retrieved September 22, 2013 from New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>. Acesso em 12/10/2013
- ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpr., 1993
- ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo: 1966.
- AUERBACH, E. Mimesis. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed. 2004.
- BAAL-TESHUVA, J. Mark Rothko. Köln: Taschen, 2003.
- BARDI, L. B. Tempos de Grossura: o design do impasse. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARNES, A. S. Holy Shroud of Turin. London, Burns Oates & Washbourne, 2003. Acesso em 20/07/2010.
- BARROS, M. de. Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.
- BARTHES, R. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, Gn. História da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELLIS, M. La Santa Sindone Prima del 1578, 2004.
<http://www.sanlorenzo.torino.it/ITA/testi2007/conf/Sindone-1578.pdf>, acesso em 20/08/2010.
- BENJAMIN, W. Obras Escolhidas. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, V.1, 1993.
_____. Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
_____. Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BERKOVITS, I. Illuminated manuscripts in Hungary, XI-XVI centuries. 1ed. Dublin: Irish University Press (Shannon), 1969.
- BESANÇON, A. Imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985, Notas Remissivas.
- BEUYS, J. Appeal for an Alternative, <http://www.thinkoutword.org/resources-4/appeal-for-an-alternative-by-joseph-beuys>. Acesso em 21/08/2013.
- BOIS, Y.-A. Matisse e Picasso. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
_____. Pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009. [2009a]
_____. “Sobre Matisse: o cegamento”. In: SALZTEIN, S. (org.) Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 73-148. [2009b]

- _____. Newman's laterality. In: HO, Melissa (org.) Reconsidering Barnett Newman: A Symposium at The Philadelphia Museum of Art. 2002, p. 29- 46.
- BORGES, J. L. Ficciones. Madrid: Alianza, 2ª reimpr., 2009.
- BRANDÃO, J. Dicionário mítico-etimológico. Rio de Janeiro: Vozes, 2 vols., 1991.
- BUCK-MORSS, S. Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG / Chapecó, Argos, 2002.
- CABANNE, P. Le siècle de Picasso. Paris: Denöel, V.II, 1975.
- CALABRESE, O. Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CASTLEMAN, R. Introduction. In: MATISSE, H. Jazz. New York: G. Braziller, 1992, p.VII-XVIII.
- CATÁLOGO da Exposição Vasily Kandinsky – 1866-1944, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1963. Fac Sílime disponível em <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/153>. Acesso: 28/08/2013.
- CHECA, F. El Proyecto Mnemosyne. In: WARBURG, A. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal Ediciones, 2010.
- CHEVALIER, J.; GREERBRANT, A. Dicionário de símbolos. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CLAUDEL, P. Le Chemin de la Croix. Paris: L'Art Catholique, 1946. Disponível em: <http://catholique-arras.ccf.fr/fichs/71273.pdf>. Acesso em 27/07/2010.
- COUTO, M. F. Morethy. Arte e biografia: fabulações. In: 20º Encontro da ANPAP: Subjetividade, utopias, fabulações, 2011, Rio de Janeiro. Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom), 2011. v. 1.
- CRAFT, C. Jasper Johns. New York: Parkstone, 2009.
- DAMISCH, H. Le Jugement de Pâris. Paris: Flammarion, 1992.
- _____. Traité du trait. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- DAMON, J. E. The mystical Shroud - The Images and the Ressurrection - An Ecumenical Perspective, <http://www.shroud.it/DAMON.PDF>, 2002. Acesso em 20/07/2010.
- DANTO, A. C. Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- DELEUZE, J.; GUATARRI, F. "Introdução: Rizoma". In: Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, V. I, 1995, p.11-37.
- DIDI-HUBERMAN, G. La peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985.
- _____. Devant L'Image. Paris: de Minuit, 1990.
- _____. O que vemos, o que nos olha. Campinas: Editora 34, 1998.
- _____. Devant le Temps, Paris: Minuit, 2000.
- _____. L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.
- _____. L'Image Ouverte. Paris: Minuit, 2007.
- DERRIDA, J. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DOSSE, F. História do Estruturalismo. São Paulo: Ensaio / Campinas: Unicamp, 1993.

- DOUGLASS, A. Barnett Newman and the Totem Poles of the Northwest Coast Indians. http://www.portlandart.net/archives/2007/12/barnett_newman.html, 2007. Acesso em 17/02/2013
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. 2011, <http://modosdeolhar.blogspot.com.br/2011/12/hotel-toffolo-de-carlos-drummond-de.html>. Acesso: 12/08/2013
- DUJARDIN, É. Cloisonnism. In: HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 2011: 1018-19.
- DURING, É. Aby Warburg, l'histoire de l'art à l'âge des fantômes. In: *Art Press*, n° 277, 2002, p.18-24.
- ECO, U. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- EFAL, A. Warburg's Pathos Formula. In: *Assaph-Studies in Art History*, 5, 2000-2001. Disponível em <http://arts.tau.ac.il/qp/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/13adiefal.pdf>. Acesso: 15/03/2010.
- ELDERFIELD, J. *Exhibition Matisse. Henri Matisse: A Retrospective*. 3th printing, New York: Moma, 1992.
- FANTI, G. et al. Evidences For Testing Hypotheses About The Body Image Formation Of The Turin Shroud. The Third Dallas International Conference on the Shroud of Turin: Dallas, Texas, September 8-11, 2005. <http://www.shroud.com/pdfs/doclist.pdf>. Acesso em 20/07/2010.
- FANTI, G.; HEIMBURGER, Th. "A Scientific Comparison between the Turin Shroud and the First Handmade Whole Copy". http://www.acheiropoietos.info/abstracts/talks-image_formation.html; Petrus Soons'opinion: <http://shroudofturin.wordpress.com/2009/10/09/why-the-italian-fake-does-not-reproduce-the-shroud-of-turin/>. Acesso em 21/07/2010.
- FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*. Anna Blumme, 2007.
- FERRARA, L. A. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FOCILLON, H. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70: 1988.
- FLURY-LEMBERG, M. *Sindone 2002: L'intervento conservativo — Preservation — Konservierung*. Acesso em 21/07/2010.
- FOLLAIN, J. Age of shroud of Turin disputed again. http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/us_and_americas/article4596856.ece. Acesso em 20/07/2010.
- FONTELES, B. *Palavras e obras. 1998 a 2004. Catálogo da Exposição*. São Paulo, Estação Pinacoteca, maio/junho de 2004. [2004a]
_____. *Ausência e presença em Gameleira do Assuruá*. São Paulo: SESC, 2004. [2004b]
_____. *Cozinheiro do tempo*. Brasília, 2008.
_____. *Nem é edudito Nem é popular: arte e diversidade cultural no Brasil*. Brasília, 2010.
_____; LEAL, S. *Exposição Contemplo, Bené Fonteles / O que há de vir?*, Silavana Leal. Catálogo. Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 2012.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo*. Madris : Akal, 2001.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7ª ed., 2004.
_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 16ª Ed, 2008.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (Coleção A).
- FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- FREUD, S. Obras Completas: Totem y Tabu. España : Nueva, 1993. t 2.
 _____. A interpretação dos sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GENETTE, G. Palimpsestes. Paris: Le Seuil, 1982.
 _____. Introdução ao arquitexto. Lisboa: Vega, s.d.. (Universidade, 34)
- GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método . In: Mitos e emblemas sinais. Morfologia e história. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 41-93.
- GODFREY, M. Barnett Newman's 'Stations of the Cross' and the Memory of the Holocaust. In: HO, M. (org.) Reconsidering Barnett Newman: A Symposium at The Philadelphia Museum of Art. 2002, p. 46-66.
- GOMBRICH, E. H. Aby Warburg: An intellectual biography. Londres: Warburg Institute, 1970.
 _____. Norma e forma. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
 _____. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUERREIRO, A. A Biblioteca Warburg. Entre o Labirinto e o Hipertexto. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm>>, acesso em 20 de julho de 2011.
- GREENBERG, C. Arte e Cultura. Ensaios críticos. Trad. De Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- GUGLIELMINO, G. O vocabulário de Mário Merz, 2002.
www.proa.org/.../merz_fibonacci_napoli.html, acesso em 07/10/2008.
- GUSCIN, M. The Sermon of Gregory Referendarius, 2004.
<http://www.shroud.com/pdfs/guscin3.pdf>, página visitada em 20/08/2010.
- HARRISON, C. Expressionismo Abstrato. In: STANGOS, N. (org.). Conceitos da Arte Moderna, Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- HEIMBURGER, T. Comments about the recent experiment of Professor Luigi Garlaschelli. <http://www.shroud.com/pdfs/thibault-lg.pdf>. Acesso em 21/07/2010.
- HESS, T. Barnett Newman. New York: Walker, 1971.
- HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- JAFFÉ, A. A simbolismo nas arte plásticas. In: JUNG (org.) O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996: 230-271.
- JUDD, D. Specific Objects. I: Complete Writings 1975-1985, Eindhoven: Van Abbemuseum, 1987, p. 115-124.
- KARL, F. O Moderno e o Modernismo: A soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- KIRCHER, R. Trabalho das Passagens de Walter Benjamin. Disponível em http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_3_RenatoKirchner.pdf, acesso em 12 de junho de 2011.
- KLEE, P. Sobre Arte Moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KLEIN, R. A forma e o inteligível. São Paulo: Edusp, 1998.
- KOOGAN, A.; HOUAISS, A. (Ed.). Enciclopédia e dicionário digital 98. Direção geral de A. Koogan Breikmann. São Paulo: Delta: Estadão, 1998, 5 CD-ROM.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, ano XV, nº 17, 2008: 128-137. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>. Acesso em 21/08/2013.

- LABRUSSE, R. «Ce qui reste appartient à Dieu»: Matisse, Riegl et les arts de l'islam". In: SPURLING, H. (org.). Matisse et la couleur des tissus, Paris: Gallimard, 2004.
- LACAN, J. Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
 _____. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LATENDRESSE, M. The Turin Shroud Was Not Flattened Before the Images Formed and no Major Image Distortions Necessarily Occur from a Real Body. <http://www.sindonology.org/papers/latendresse2005a.pdf>. Acesso em 20/07/2010.
- LE GOFF, J. Sain Francis of Assisi, Routledge, 2004.
- LEVY-BRUHL, L. A mentalidade primitiva. São Paulo: Paulus: 2008.
- LÉVI-STRAUSS, C. O cru e o cozido. São Paulo, CosacNaify, 2ª ed., 2010.
 _____. El totemismo em la actualidad. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- LIPPARD, L. Six Years: The desmaterialization of the art object. Los Angeles: University of California Press, 2ª ed., 2001.
- LYOTARD, J.-F. Discurso, Figura. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
 _____. Barnett Newman – O instante. Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987.
 _____. O pós-moderno explicado às crianças. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MARIN, L. Des pouveoirs de l'image. Paris: Seuil, 1993
- MATISSE, H. Jazz. New York: G. Braziller, 1992.
 _____. Escritos e reflexões sobre arte. Póvoa de Varzim, Ulisseia, s/d.
 _____. Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence. Vence, 1996.
 _____.; COUTURIER, M.-A.; RAYSSIGUIER, L.-B. La Chapelle de Vence: journal d'une création. Paris: Cerf, 1993.
- MEACHAM, W. The Rape of the Turin Shroud. Disponível em: <http://www.shroud.com/restored.htm>. Acesso em 21/07/2010.
- MERLEAU-PONTY, M. O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
 _____. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MICHAUD. P.-A. Aby Warburg and image in motion. New York: Zone Books, 2007.
- NAVAS, A. Montejo. Uma caligrafia objetural e espiritual: a mitopoética de Bené Fonteles. In: FONTELES, B. Cozinheiro do tempo. Brasília, 2008.
- MONTERO, P. Magia e pensamento mágico. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1990.
- NGA Highlights, The National Gallery of Art of Washington, Perilous Night, Jasper Johns. Disponível em: www.nga.gov/feature/artnation/johns/archaeology_1.shtm. Acesso em 26/07/2006.
- NASCIMENTO, M. A Missa dos Quilombos é uma das faixas do Disco homônimo de (Ariola, 1982).
- NASIO, J.-D. O olhar em psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- NEWMAN, B. Statment. In: The Stations of the Cross. Catálogo. New York: The Guggenheim R. Solomon Museum, 1966, p. 9.
 _____. Barnett Newman: selected writings and interviews. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- MORAIS, F. Bené Fonteles, copiadora nas mãos e mil ideias na cabeça, busca a arte instantânea, O Globo, 1982, 25/06/1982

NÉRET, G. Henri Matisse. Köln: Taschen, 2002.

OLIVEIRA, A L. Cozinheiro do tempo, Documentário, ABR Cine Vídeo, 2009.

PAGÉ, S. et al. Autour d'un chef-d'oeuvre de Matisse: Les trois versions de La Danse Barnes (1930-1933). Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993.

PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Estudos de Iconologia. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. Renascimento e Renascimentos na arte ocidental. Lisboa: Presença, 1981.

_____. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. Idea: a evolução do conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. "Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras de artes plásticas". In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura: Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 83-109. (Col. A Pintura, Textos Essenciais, 8)

PAYOT, G. Unimente – Barnett Newman: a arte abstrata e o significado. In: HUCHET, S. Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 263-287.

PERL, J. New Art City: Nova York, capital da arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PICKNETT, L. & PRINCE, C. O Sudario de Turim. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PLINIO, O VELHO. História Natural (Livro 35)". In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86.

PRANDI, R. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUGLIESE, V. (org.). COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES/UNB, 1, 2004, Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA, Brasília, 2004, p.154-9. http://www.geocities.ws/coma_arte/textos/vera

_____. Folder do Projeto Educativo da Exposição Obranome, 2008.

_____. A História da Arte como Montagem de Tempos Anacrônicos. In: OLIVEIRA, C. A. B.; MOLLO, H. M.; BUARQUE, V. A. C, (orgs). Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 22-25/ago/2011, p. 1-11 (ISBN: 978-85-288-0275-7).

<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2011/paper/viewFile/785/586>.

Acesso em 04/03/2012. [2011a]

_____. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. In: Revista Palíndromo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – V.6, ago/nov de 2011, Florianópolis-SC: PPG Artes Visuais - CEART/UFES, p. 13-51. [2011b]

_____. V. A problematização do método iconológico panofskyano na Historiografia da Arte. In: Marcelo de Mello Rangel; Mateus Henrique de Faria Pereira; Valdeir Lopes de Araujo (orgs). Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. (ISBN: 978-85-288-0286-3), p.1-12.

<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/view/1013/710>.

Acesso em 15/10/2012. [2012a]

_____. Os Sudários de Bené Fonteles: a História da Arte como Antropologia da Imagem. In: Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA: Direções e sentidos da História da Arte. Brasília: CBHA/VIS/IdA/UnB, 2012. Ainda não disponível. [2012b]

_____. Entre Mathias Grünewald e Jasper Johns: transtextualidade e anacronismo na História da Arte. In: Anais do III COMA. Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais – PPG/VIS/IdA/UnB, PPG/VIS/IdA/UnB, 2012. Ainda não disponível. [2012c]

_____. Notas sobre as relações entre a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg e o Bilderatlas Mnemosyne. In: Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA. Brasília: CBHA/UF RJ, 2013. Ainda no prelo. [2013a]

- _____. Notas sobre a poética de Henri Matisse e sua relação com matrizes orientais. 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Organização: ANPAP e Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA – Belém/PA, 16-20/out/2013, p. 3907-3922. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/10/Vera%20Pugliese.pdf>. Acesso em 20/10/2013. [2013b]
- PUGLIESE DE CASTRO, P. M. Entre o anônimo La Vierge Enfant e o São Domingos, de Matisse: imagem e olhar na historiografia da arte. 2005. 324 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arte – Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília).
- READ, H. Uma história da pintura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RÉAU, L. Iconographie de l'Art Chrétien, Tomo II, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament. Paris: PUF, 1957, 393-528.
- RIEGL, A. Questions de Style. Tours: Hazan, 2002.
- Robert of Clari's account of the Fourth Crusade. In: De Re Militari: The Society for Medieval Military History, 2010, <http://www.deremilitari.org/resources/sources/clari.htm>. Acesso em 20/07/2010.
- ROSE, B. La peinture américaine: Le XX^e Siècle. Genève: Skira, 1995.
- ROSENBERG, H. Barnett Newman. New York: Abrams: 1978.
- ROTHKO, M. The romantics were prompted. In: HARRISON, C.; WOOD, P. Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, 1992: 563-564.
- SALZTEIN, S. Apresentação. In SALZTEIN, S. (org.). Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 7-11.
- SANCHÍS, C. B. Joseph Beuys. Madrid: Nerea, 1998.
- SAN MARTÍN, N. Tumba em Jerusalém confirmaria autenticidade do Santo Sudário. IN: <http://www.zenit.org/article-23768?l=portuguese>. Acesso em 21/08/2010.
- SAUSSURE, F. Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Cultrix, 1995
- SAVARY, O. Espelho provisório. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SAXL, F. The history of Warburg's Library (1886-1944). In: GOMBRICH, E. Aby Warburg: An intellectual biography. Londres: Warburg Institute, 1970, p. 325-330.
- SCAVONE, D. Joseph of Arimathea, the Holy Grail and the Edessa Icon. <http://www.shroud.it/SCAVONE1.PDF>, 2002. Acesso em 20/07/2010.
- SÉLIGNY, M.-T. P; MIRABDOLBAGHI, Z. Henri Matisse: Le Chemin de Croix. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- SETTIS, S. Warburg continuatus. Descrição de uma biblioteca. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (dir.). A memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 108-54.
- SHIFF, R; MANCUSI-UNGARO, C. C.; COLSMAN-FREYBERBER, H. Barnett Newman: A Catalogue Raisonné. New York: The Barnett Newman Foundation / Yale University Press, 2004.
- SILVA, E. R. O Museu Imaginário e a difusão da cultura. In: Revista Semear, Vol. 6, Cenas da vida moderna e mundialização da Cultura. Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, Instituto Camões/PUC-Rio. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_6.html.
- SIMSON, O. v. Medida e luz. In: A catedral gótica. Lisboa: Presença, 1991.

SOLANA, G. (org.) Gauguin y los orígenes del Simbolismo. Madrid: Museo Thyssen-Bornemitz, 2004.

STURP - Shroud of Turin Research Project. Rethinking the Shroud objectively. <http://www.shroudstory.com/topic-sturp.ht>. Acesso em 21/07/2010.

SWEETMAN, D. Paul Gauguin: Uma vida. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro, Record, 1998.

TASSINARI, A. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 113-118

TEMKIN, A et al. Barnett Newman. Philadelphia Museum of Art / Yale University Press, 2002.

TRIVEDI, B. P. Jesus' Shroud? Recent Findings Renew Authenticity Debate.

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/04/0409_040409_TVJesusshroud.html, Acesso em 20/07/2010.

VAREZE, J. Legenda Áurea: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Paul. Figuras, Ídolos, Máscaras. Lisboa: Teorema, 1993.

VEYNE, P. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Brasília: Ed. UnB, 1998.

WARBURG, A. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

_____. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the cultural History of the European Renaissance (texts & documents). Los Angeles: Getty Fondation for the History of Art and the Humanities, 1999.

_____. Imagens da região dos índios Publo da América do Norte. Concinnitas, Ano 6, Vol. 1, nº8, julho de 2005, p. 08-29.

WIND, E. A eloquência dos símbolos: Estudos sobre a arte humanista. São Paulo: Edusp, Ed. rev., 1997.

WÖLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (Coleção A).

ZILIO, C. Barnett Newman – Depois da Queda. In: Gávea, nº 13, setembro de 1995: 83-95.

Depoimentos de Bené Fonteles, relatados em 6 entrevistas com a autora, que ocorreram em 2007, 2009, 2010, 2011 e 2013, em Brasília, e, em 2012, em Florianópolis.

ANEXOS

Manifesto – Antes Arte do que Tarde

O Artista em relação corpo/ paisagem/ meio/ ambiente, passa a registrar através dos objetos de seu ritual, toda uma relação com o tempo, suas identificações ecológicas – e, em comunicação com formas místicas de expressão, com a intuição, passa a desmistificar a arte dos princípios mais mentais.

Tudo passa a seguir o próprio caminho do tempo – o artista passa a ser médium recebendo constantemente de todos os circuitos de informação uma "Antes Arte" que é devolvida a outros círculos de "arte" em forma de um compromisso com uma verdade / Uma estrela de dois triângulos: "o de ponta para cima, significa a comunicação do homem com um Deus, a consciência cósmica / a origem"/ "o de ponta para baixo, o da comunicação do homem com si mesmo, seu auto-conhecimento, suas gestações e sinceridade próprias."

"Ambos os triângulos superpostos, representam o equilíbrio do homem com o seu meio / ambiente político/ social/ espiritual – enfim, o que se poderia chamar "uma harmonia ecológica". Acredito que os que tiverem conscientes desta estrela / desta vibração, possam ajudarem a sobreviver / resistir contra todos os que não acreditem na Verdade, a de ser livre, integro junto as naturezas."

"Antes"

– abrigo/ abertura cósmica / o artista consciente de uma obrigação com o meio / espírito / ambiente / ecológico / sua oficina micro / macro / macrô / sua relação selvagem / calma com as novas forças / novas formas / novos gestos dos universos inreais / reais.

"Arte"

– criar a partir de gestos simples, para uma nova harmonia com o amanhã.

"do que tarde"

– antes que seja tarde a liberdade agora / aqui dentro e fora do ser - uma questão de vida para as mortes – de risco. Este processo de trabalho vivência os princípios ele luta pela sobrevivência / por uma comunicação mais digna e igual entre os homens.

Obs: esta mostra é dedicada a todos os sobreviventes que continuam resistindo e comunicando através do cinema, teatro, dança, artes plásticas e da imprensa.

SALVA _____ DOR
7 6 77

Bené Fonteles

Missa dos Quilombos

Em nome de um Deus supostamente branco e colonizador, que nações cristãs têm adorado como se fosse o Deus e Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, milhões de Negros vem sendo submetidos, durante séculos, à escravidão, ao desespero e a morte. No Brasil, na América, na África mãe, no Mundo.

Deportados, como "peças", da ancestral Aruanda, encheram de mão de obra barato os canaviais e as minas e encheram as senzalas de indivíduos desaculturados, clandestinos, inviáveis. (Enchem ainda de sub-gente - para os brancos senhores e as brancas madames e a lei dos brancos - as cozinhas, os cais. os bordéis, as favelas, as baixadas, os xadrezes).

Mas um dia, uma noite, surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Sinai Negro de Palmares, e nasceu, de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi. E a liberdade impossível e a identidade proibida floresceram, "em nome de Deus de todos os nomes", "que faz toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue".

Vindos "do fundo da terra", "da carne do açoite", "do exílio da vida", os Negros resolveram forçar "os novos Albores" e reconquistar Palmares e voltar a Aruanda.

E estão aí, de pé, quebrando muitos grilhões - em casa, na rua, no trabalho na igreja, fulgurantemente negros ao sol da Luta e da Esperança.

Para escândalo de muitos fariseus e para alívio de muitos arrependidos, a Missa dos Quilombos confessa diante de Deus e da História, esta máxima culpa cristã.

Na música do negro mineiro Milton e de seus cantores e tocadores, oferece ao único Senhor "o trabalho, as lutas, o martírio do Povo Negro de todos os tempos e de todos os lugares."

E garante ao Povo Negro a Paz conquistada da Libertação. Pelos rios de sangue negro, derramado no mundo. Pelo sangue do Homem "sem figura humana", sacrificado pelos poderes do Império e do Templo, mas ressuscitado da Ignomínia e da Morte do Espírito de Deus, seu Pai.

Como toda verdadeira Missa, a Missa dos Quilombos é pascal: celebra a Morte e a Ressureição do Povo Negro, na Morte e Ressureição do Cristo.

Pedro Tierra e eu, já emprestamos nossa palavra, iradamente fraterna, à causa dos Povos Indígenas, com a "Missa da Terra sem males", emprestamos agora a mesma palavra à causa do Povo Negro, com esta Missa dos Quilombos.

Está na hora de cantar o Quilombo que vem vindo: está na hora de celebrar a Missa dos Quilombos, em rebelde esperança, com todos: "os Negros da África, os Afros da América, os Negros do Mundo, na Aliança com todos os Pobres da Terra".

Pedro Casaldáliga

A Capela de Vence, conclusão de uma vida (MATISSE, s.d.: 257-259)

"As cerâmicas da Capela de Rosário de Vence provocaram tais surpresas que gostaria de tentar dissipá-las.

Os painéis de cerâmica são constituídos por grandes azulejos de terracota esmaltada em branco e decorados com desenhos negros filiformes que os deixam muito claros. Daí resulta um conjunto preto sobre branco, em que domina o branco, de uma densidade que forma um equilíbrio com a superfície da parede oposta, formada por vitrais que vão do chão ao tecto e que exprimem, com formas vizinhas, uma idéia de folhagem, sempre a partir de uma árvore característica da região: o cacto com folhas achatadas guarnecidas de espinhos, com floração amarela e vermelha.

Esses vitrais são compostos de vidros de três cores bem nítidas, a saber: um azul ultramarino, um verde-garrafa, um amarelo-limão, reunidas nas diversas partes do vitral. Estas cores são absolutamente vulgares quanto à qualidade; só existem na realidade artística pela relação de quantidade que as enaltece e as espiritualiza.

À simplicidade destas três cores construtivas junta-se uma diferenciação na superfície de certos vidros. O amarelo está despolido e torna-se apenas translúcido, ao passo que o azul e o verde continuam transparentes, portanto totalmente límpidos. Esta falta de transparência do amarelo detém o espírito do espectador e retém-no no interior da capela, formando assim o primeiro plano de um espaço que começa na capela para se ir perder através do azul e do verde nos jardins próximos. É por isso que quando a percebemos do interior, através do vitral, uma pessoa a passear no jardim, colocada apenas a um metro dele, ela parece pertencer a um mundo totalmente diferente do da capela.

Escrevo sobre estes vitrais – a expressão espiritual não me parece contestável – só para estabelecer a diferença entre os dois grandes lados da capela que, decorados de maneira diversa, se suportam, opondo-se. À esquerda, um espaço de claro sol sem sombra que envolve o nosso espírito e, à direita, as paredes cobertas de cerâmica. São a equivalência visual de um grande livro aberto, em que as páginas brancas têm sinais explicativos da parte musical constituída pelos vitrais.

Em suma, os painéis de cerâmica são o essencial espiritual e explicam a significação do monumento. Transforma-se também, apesar da sua aparente modéstia, no ponto importante que deve exigir o recolhimento que devemos sentir, e creio dever explicitar, insistindo, o caráter da sua composição.

Na sua execução, o artista revela-se em toda a liberdade. É por isso que, tendo inicialmente concebido estes painéis como uma ilustração dessas grandes superfícies, ao executá-los deu um sentido diferente a um dos três: o do Caminho da Cruz.

O painel de S. Domingos e o da Virgem e do Menino Jesus têm igual espírito decorativo, e a sua serenidade tem um caráter de tranquilo recolhimento que lhes é próprio, ao passo que o do caminho da Cruz está animado de um espírito diferente. É tempestuoso. Esse painel é o encontro do artista com o grande drama de Cristo, que faz derramar sobre a capela o espírito apaixonado do artista. Tendo-o concebido inicialmente com o mesmo espírito dos dois primeiros painéis, tinha feito uma procissão pela sucessão de cenas. Mas tendo ficado preso ao patético desse drama tão profundo, alterou a ordem da sua composição. O artista tornou-se naturalmente seu

principal actor: em vez de reflectir esse drama, viveu-o e exprimiu-o assim. Tem plena consciência do movimento de espírito que a passagem da serenidade ao dramatismo provoca no espectador. Mas não será a Paixão de Cristo o que há de mais comovente nestes três motivos?

Queria acrescentar ainda que considere o preto e o branco dos trajes das irmãs como um dos elementos da composição da capela e, para a música, preferi aos sons estridentes do órgão – embora saborosos, mas explosivos – a doçura das vozes das mulheres que podem insinuar-se em cantos gregorianos na luz fremente e colorida dos vitrais".

DECLARAÇÃO (Barnett Newman, 1966: 2)

Lema Sabachthani — por que? Por que me abandonastes? Por que me abandonastes? Com que propósito? Por que?

Esta é a Paixão. Este clamor de Jesus. Não a terrível subida da Via Dolorosa, mas a questão que não tem resposta.

Esta questão devastadora que não se reclama, marca a fala de hoje da alienação, como se a alienação fosse uma invenção moderna, uma vergonha. Esta questão que não possui resposta tem estado conosco há muito — desde Jesus — desde Abraão — desde Adão — questão original.

Lema? Para qual finalidade — é a questão irrespondível do sofrimento humano.

Pode a Paixão ser expressa por uma série de anedotas, por quatorze ilustrações sentimentais? Não contam as Estações um evento?

Os primeiros peregrinos faziam a Via Dolorosa para se identificar com o momento original, não para reduzi-lo a uma lenda piedosa; nem para reverenciar a história de um homem em sua agonia, mas para suportar testemunhar a história de cada agonia do homem; a agonia que é solitária, constante, inexorável, decretada — mundo sem fim.

"Cada um que nasce irá morrer;
contra tua vontade foste feito nascer;
contra tua vontade vives ;
pois contra tua vontade foste criado;
contra tua vontade morrerás."

Jesus seguramente ouviu essas palavras do "Pirke Abot", "A Sabedoria dos Pais".

Ninguém adquire permissão para nascer. Ninguém pede para viver. Quem pode dizer que possui mais permissão que outros?

Barnett Newman

Prancha 4 (WARBURG, 2010: 20)

4-8 Modelos antigos

Luta. Rapto (gigantes). Trabalhos de Hércules. Mundo subterrâneo? Laços terrenos (deus fluvial, julgamento de Paris), e ascensão. Ascensão e queda (Faéton), O libertador sofredor (Prometeu, Roubo do Fogo, Arrogância)

1^A. *Escultura de Ariadne domente* em um sarcófago (Composição moderna) [cópia romana (c.150 AD) de original grego (c.150 a.C.)]

1^B. Gigantomaquia (base) [relevo romano (180-200 AD)]

2. *Os trabalhos de Hércules* [relevo romano em mármore (s. II AD)]

3. *Rapto de Djanira* [imitação de mosaico romano, s. XIX (?)]

4. *Rapto da filha de Leucipo* [sarcófago romano (150-160 AD)]

5^A. *Julgamento de Paris* [fragmento de relevo de um sarcófago (130-140 AD)]

5^B. Desenho do fragmento de relevo

6^A. *Julgamento de Paris*, relevo de um sarcófago romano [180-200 AD]

6^B. Desenhos [de relevos de sarcófagos antigos]

7. *Julgamento de Paris* [desenho dos relevos de sarcófago romano (150-175 AD)]

8. Villa Doria Pamphili

9. *O Nilo* [(130-140 AD) cópia de estátua (71-75 AD)]

10. Relevos com cenas mitológicas [c.200 AD]

10¹. *Helios no carro do Sol, Vênus e Marte acorrentados por Hefesto*

10². *Marte e Rea Silvia, os pastores, o Tibre e a loba*

10³. *Julgamento de Páris, cenas de luta diante de Troia*

10⁴. *Heitor é arrastado ao redor dos muros de Troia, exéquias por Heitor*

11. *Queda de Faéton* [desenho em camafeu (i. s. XVI) de sarcófago romano (c.170 AD)]

12. *História de Faéton* [desenhos dos relevos de um sarcófago (290-300 AD)]

13. *História de Faéton* [desenhos dos relevos de um sarcófago (330 AD)]

14. *História de Faéton* [desenhos dos relevos de um sarcófago (190-200 AD)]

15. *História de Faéton* [desenhos dos relevos de um sarcófago (170 AD)]

16^A. *Libertação de Prometeu por Hércules e Castor* [s. V a.C.]

16^B. Desenho

Painel 42 (WARBURG, 2010: 76)

Expressão do sofrimento e inversão energética (Penteo, ménade na cruz). Lamentação fúnebre burguesa, heroizada. Lamentação fúnebre. Morte do redentor (cf. pl 4) - Sepultura. Meditação da morte.

1. Milagre da perna de Santo Antônio [Donatello, relevo em bronze (1446-1448), Padova, Santo Antonio, altar-mor]
2. Sepultura de Cristo [Donatello, relevo em pedra calcária (1447-1450), Padova, Santo Antonio]
3. Morte de Francesca Tornabuoni [Andrea del Verrocchio, relevo (c.1477), Firenze, Museo Nazionale dei Bargello]
- 3a. Vista general
- 3b. Cena de lamentação
4. Morte de Meleagro [Relevo do sepulcro de Francesco Sassetti (detalhe), atribuído a Giuliano da Sangallo (último terço do s. XV, Firenze, Santa Trinità, Cappella Sassetti)]
5. Sepultura de Cristo [Raffaello, desenho (c.1507), Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings]
6. Sepultura de Cristo [detalhe da grisalha do fundo de uma Pietà, Luca Signorelli, afresco (1500-1502), Orvieto, Catedral, Cappella di San Brizio (Cf. DB 496)]
7. Sepultura de Cristo [Andrea Mantegna, gravura (início da déc. 1470),
8. Sepultura de Cristo [Giovanni Bandini segundo Donatello, Roma, San Pietro, desenho, Firenze (2ª met. do s. XVI), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi]
9. O médico Girolamo della Torre, enfermo, com Apolo e as Três Graças [Andrea Riccio, relevo em bronze do monumento fúnebre de Della Torre (prov. 1516-1521), Paris, Musée du Louvre (Cf. DB 322)]
10. Milagre da perna de Santo Antônio [Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso el J.), grisalha (1525), Bologna, San Petronio, Capilla de San Antonio]
11. Pietà [Cosimo Tura, luneta do altar da Capilla Roverella de San Giorgio, Ferrara (1474), Paris, Musée du Louvre]
12. Pranto por Cristo [Bertoldo di Giovanni, bronce (1460-65), Firenze, Museo Nazionale del Bargello]
13. Batalla de angelotes [relevo, s. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello]
14. Crucificação [Bertoldo di Giovanni, relevo em bronze (c.1485-90), Firenze, Museo Nazionale del Bargello]
15. Donatello (relevos em bronze do antigo púlpito de San Lorenzo, Firenze (c.1460))
- 15a. Pranto por Cristo
- 15b. Sepultura de Cristo
16. Preparação do sepulcro de Cristo [Vittore Carpaccio, pintura (prov. c.1505), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (DB 260)]