



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Os Sudários de Bené Fonteles: a História da Arte como Antropologia da Imagem

Vera Pugliese - UnB

Resumo: A pesquisa sobre a obra de Bené Fonteles permitiu colocar como hipótese de que seus Sudários se impõem como uma síntese de sua poética ao agenciar matérias, imagens e gestos segundo estratégias de apropriação a um só tempo conceituais e de totemização de elementos provenientes da diversidade cultural brasileira. Os desdobramentos da investigação sobre os Sudários conduziram a questionamentos de ordem teórico-metodológica no que concerne à abordagem dessa série de obras cuja complexidade é oferecida pelo entrecruzamento de dois conceitos operatórios perturbadores da historiografia da arte: o pathos e o anacronismo. Daí a necessidade de recorrer a quadros conceituais oferecidos por autores como Aby Warburg, Jean-François Lyotard e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: historiografia da arte, pathos, anacronismo, antropologia da imagem, Bené Fonteles

Résumé: La recherche sur l'oeuvre de Bené Fonteles a permis poser l'hypothèse que leurs Suaires s'imposent comme une synthèse de leur poétique agencant des matières, des images et des gestes selon stratégies d'appropriation à la fois conceptuels et de totemisation

de elements proviennent de la diversité culturelle du Brésil. Les dédoublements de l'investigation sur les Suaires a conduit à indiquer sur l'ordre théorique-méthodologique concernant cet ensemble d'oeuvres dont complexité est offert par l'entrecroisement de deux concepts opératoires troublants de l'historiographie de l'art: le pathos et l'anachronisme. D'où il faut de recourir à des cadres conceptuels donnés par des penseurs comment Aby Warburg, Jean-François Lyotard et Georges Didi-Huberman.

Mots-clés: historiographie de l'art, pathos, anachronisme, anthropologie de l'image, Bené Fonteles

A obra de Bené Fonteles (1953) teve início nos anos 1970, mergulhada na poética contemporânea miscigenada à questão ambiental e à profunda questão da ética aliada à espiritualidade. Ele viveu em todas as regiões do país, enlaçando as artes visuais, a poesia e a música sem discernir fronteiras entre o gesto e a matéria, entre o processo artístico e seu resultado final. Buscou no tempo a atemporalidade, no gesto a impermanência, na tradição popular a erudição. Ao compreender sua obra como sacra,¹ a vida deste autodenominado “cozinheiro do tempo”² não pode ser alienada do fazer artístico.

Ao invés de se afirmar apenas no grande eixo Rio de Janeiro-São Paulo, tem realizado mostras museus e galerias de todos os portes e projeções pelo país nos últimos 40

¹ Depoimento do artista realizado em 2008.

² FONTELES, 2008, p. 15.

anos. Tendo fixado residência em Brasília, procura travar relações com a cultura de diferentes regiões por meio do contato com a população local que não pertence à alta cultura artística, mapeando as diferentes estruturas culturais que se entrecruzam.

Sua obra mescla elementos densos como peles, pedras, madeiras, conchas e objetos como cerâmicas, ferros de santos de religiões afrobrasileiras, vestígios de artefatos coletados na paisagem urbana e natural à sutileza dos jogos de luzes e sombras e das finas insinuações de problemas críticos da história da arte contemporânea. Apropria-se recorrentemente de elementos provenientes da diversidade cultural popular numa espécie de “antropofagia”³ imbricados aos seus interesses etnológico e antropológico que o fazem remeter a Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Darcy Ribeiro e Ariano Suassuna.

Em uma viagem vinculada ao Projeto de Revitalização do Rio São Francisco, na qual levava uma imagem do santo para assentamentos ribeirinhos, em julho de 2000, sofreu um acidente no navio, que provocou uma extensa queimadura. O artista passou por um difícil período de recuperação da saúde, sem saber o quanto ficaria comprometido o seu corpo: meio, matéria e suporte de tantas obras de arte. Retroativamente, percebe-se que este processo foi uma experiência estética e marcou significativamente sua produção poética manifestamente na exposição *Palavras e Obras – integrada pelos Sudários* –, realizada primeiramente em São Paulo, em 2004, e depois foi remontada com

³ Depoimento do artista realizado em 2007.

alterações em Brasília (2005) e Salvador (2006). Durante a pesquisa, os *Sudários* se impuseram como uma síntese que permitiu pensá-la criticamente em um campo mais amplo da história da arte contemporânea no Brasil.

Sudários

No recolhimento de sua residência após o acidente, Fonteles realizou a série que batizaria como *Para cada dor uma cor*. Sua primeira obra não surgiu intencionalmente como um processo artístico, mas da sua identificação com uma menina negra de Johannesburg, que figurava em uma fotografia no jornal. Punida publicamente por um pequeno furto, seu corpo foi coberto com cal, que a “branqueou” e queimou como vítima de um ataque sobredeterminado de ódio à etnia. Ao “sentir a dor do outro”, indignou-se com a “indiferença diante de tanta informação” causada pelo choque de ver sua imagem justaposta a notícias e propagandas heterogêneas e irrelevantes, ele “inverteu a operação de Warhol”⁴ e anulou as notícias ao sobrepor com acrílica branca o caderno do jornal sobre um pano de algodão, de modo a “emudecer” seu entorno. O branco agora eliminava o mundo para restaurar a dignidade daquela menina que o artista entendeu, a partir de sua projeção patética, como um processo de cura dedicado a ela.

Em sua primeira visita ao ateliê após o acidente, Fonteles relata que precisou descansar e deitou-se numa colcha que o amigo que o acompanhava estendeu

⁴ Depoimento do artista realizado em 2008.

sobre o chão. Ignorando o mito pliniano,⁵ pediu-lhe que o contornasse com um giz nesta antiga colcha. Dias depois, preencheu esse duplo até chegar a um vórtice originado no ventre da figura como um centro de força a partir do qual esse cordão umbilical deu corpo à imagem.

Após realizar a terceira peça, ele começou a compreender que esses “rituais de cura” nos quais imprimia a imagem de seu corpo em suportes e com materiais que ao longo dos anos adquirira como o início da série *Sudários*, cujo nome se deveria à linguagem e não especificamente ao sudário de Cristo.⁶

Esses objetos portam uma carga semântica que pode ser entendida como índices de sua própria história, que são agenciados nos *Sudários* relacionando suas procedências e propriedades materiais. Mas, além de uma operação linguagética, entra em ação outra ordem inscrita 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.

Depreende-se de seus depoimentos a intenção de imprimir o “corpo do espírito” como autorretratos, baseada no conceito de transfiguração da matéria relacionado à poesia de Manoel de Barros,⁷ que se revela substancialmente, no trato de “escavar as palavras”.⁸ E, por que não, as imagens? Não obstante, percebe-se que não apenas há vários pontos

⁵ PLINIO, 2004, p. 86.

⁶ Depoimento do artista realizado em 2008.

⁷ BARROS, M., 2012, p. 15.

⁸ Depoimento do artista realizado em 2012.

de contato entre os *Sudários* e certos aspectos do sudário de Turim no *plano simbólico* como também estabelecer 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.

Se a negação de Fonteles busca evitar a associação de seu trabalho com o sentido literal de uma obra religiosa, esta é possível perceber tais associações em outro nível, relacionadas ao processo formador da imagem, em seus sentidos semântico, formal e patológico. Para tal, adota-se os paradigmas de sentido propostos por Georges Didi-Huberman, respectivamente, do sentido-*sema*, do sentido-*aisthesis* e do sentido-*pathos*.⁹ Assim, debruça-se sobre espessura do olhar entre aquele que vê a obra de arte e a própria imagem no espaço-*tempi* em que sua percepção se abre a uma rede de relações. Mas quando a obra alude a uma transformação exemplar, esses conteúdos se desdobram, como é o caso do tema da transformação fundante da cultura cristã ocidental, a Paixão de Cristo. Emblematizada pela Crucificação, porta simultaneamente morte e ressurreição, sendo o sudário sua síntese. Em outra instância, este insinua o reencontro do indivíduo com a totalidade da qual foi cindido, o que tangencia a questão do sublime.

Esse processo parece se afirmar mediante implicações formais, estéticas, filosóficas e antropológicas

⁹ DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 9, 98-114

para a história da arte, já o artista se torna sujeito do enunciado e da enunciação da metáfora da *encarnação*, que concerne também à filosofia da arte.¹⁰

Composta por 17 peças, os *Sudários*, criados entre 2001 e 2004 – com adições e alterações até 2012 –, fomentaram o inventário das obras e dos textos críticos sobre o trabalho de Fonteles, donde a suspeita de que o problema da especificidade do nexos forma/conteúdo em seu processo de criação seja crucial para a consideração de sua produção. Na presença dos depoimentos do artista surge ainda a rejeição ao conceito da forma como designação da figura, de sua *representação*. Essa rejeição se materializou mediante a transposição da imagem como *potência* para o processo conceitual de sua formação, que revelam que a autoria da forma teria sido deslocada para um terceiro sujeito: a própria forma, uma vez que o artista reporta a configuração dos *Sudários* a uma espécie de “vontade” do próprio processo de criação. As figuras que *surgiram* pelas mãos do artista teriam sido contingências de uma vontade que o ultrapassa. Daí a indagação sobre a natureza dessa vontade da forma que se transfigura sintomaticamente em imagem alterando suas intenções e propostas conscientes.

Os *Sudários* envolvem operações de conceptualização e apropriações, toda uma gama técnica e matérica de diferentes naturezas relativas a poéticas contemporâneas. Tais operações reportam, historicamente, à distinção duchampiana entre arte retiniana e arte conceitual e

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 31.

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. Não se trata, portanto, 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 da noção de intencionalidade como elemento constitutivo do agenciamento conceptual de objetos, desde a modalidade de sua escolha (*electio*) de materiais até os mecanismos de suas associações. A metáfora do artista como demiurgo faz a mediação dessa associação que instiga a pesquisa sobre a expressão formal e conceitual em suas implicações e por meio de dispositivos 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, num processo que ele caracteriza antes como xamânico, do que estético.

Como notou Adolfo Montejo Navas, a aproximação da poética de Fonteles se dá mais com Joseph Beuys (1921-86) do que com o próprio 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).¹¹

O interesse pelos *Sudários* se impôs 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 cuja natureza se relaciona a uma espécie de constrangimento formal pela figurabilidade. Os agenciamentos da imagem 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*. O vestígio do artista na imagem poderia ser o do processo de formação da imagem como ato criador de sua própria restituição como imagem? Essa pergunta tem como destinação a ordem plástica ou simbólica desse processo? Quais as consequências metodológicas da adoção dessas indagações para a compreensão dos processos de constituição de sentido na formação de imagens em uma poética?

Ao longo da pesquisa, surgiram termos e expressões, alguns dos quais utilizados pelo próprio artista normalmente vinculados à terminologia religiosa. Paulatinamente, estes termos se constelaram em um quadro de conceitos cujo fundo filosófico passou a oferecer uma base teórica para pensar a obra de Fonteles. O primeiro, o próprio *sudário* como índice negativo da presença pareceu adequado a ser trabalhado na questão do figural em contraste

¹¹ MONTEJO NAVAS, 2008, p. 84



Figura 1 - 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 Unai/MG. Fotografia de Vera Pugliese.

com a *mimesis*. Depois, vinculado aos sudários *A cura* (2000) (Figura 1) e *Oxalá* (2001), originou o sentido de *transfiguração*, que acabou por se vincular à relação entre seus alumbramentos e a noção de epifania, como uma potência transformadora da imagem. O terceiro, a *transubstanciação*, que reporta à Eucaristia, operando a imagem antropofagicamente. Se a transfiguração tem um caráter aurático e epifânico de revelação, tendendo ao sublime, a transubstanciação envolve necessariamente a matéria, sua assimilação e sua transformação.

Transfiguração e transubstanciação da imagem

O sudário como transfiguração se relaciona com o caráter epifânico da aparição em que um corpo material sublima-se em espiritual. Mas a crença de Fonteles não se limita ao sentido estrito cristão, conectando-o ao de *iluminação* proveniente de religiões orientais e, ainda, ao sentido de *alumbramento*. Este termo sintetiza o sentido espiritual e o da memória individual no qual seus alumbramentos estéticos doam sentido às apropriações de objetos, matérias e gestos nos *Sudários*. Objetos, matérias e gestos que, encarnados em cada *Sudário*, imprimem nele a memória coletiva da qual o artista *participa*.

O mecanismo de associação dos *Sudários*, além de ser afim às poéticas contemporâneas suscita a suspeita de que possa ser um mecanismo de *transubstanciação*, que enfatiza o sentido imagético das associações, como também o simpático, ou seja, envolvendo o sentido de

participação, que historicamente, está na base do conceito warburguiano de *Pathosformel*.



Figura 2 - B. Fonteles, 12° *Sudário: O encontro*, 2001, enxada de Cuiabá-MT sobre travesseiros de ervas medicinais e aromáticas e lençol, ambos pigmentados com a terra de Brasília, cuja de beber tacacá de Belém-PA com cascas de cigarras de Brasília-DF. Fotografia de Mila Petrillo.

Muitos *Sudários* sofreram adições e transformações em suas montagens, como foi o caso de *O Negro*, *Poeta/xamã* e *O encontro* (Figura 2), expostos pela primeira vez

em 2001. No caso do último, a associação de objetos se processou emblematicamente em uma relação totêmica segundo a lógica projetiva da série. Seu suporte era um lençol que o artista impregnou com a terra vermelha de Brasília como pigmento. No lugar de sua cabeça, permaneceu o rasgo que já existia no tecido. Ao centro, onde se induz o lugar do sexo, um antigo travesseirinho de ervas que sua ex-companheira lhe dera e, sobre ele, a pá de uma enxada e que remete, além do óbvio símbolo fálico da enxada e seu cabo, ao seu pai que era lavrador. Mas o artista não encaixou o cabo da enxada, deixando apenas o orifício de prendê-lo, numa alusão ao sexo feminino.

No lugar dos pés colocou uma cuia de tacacá pintada por dentro de azul, “invertendo o céu brasiliense”, e na qual o artista depositou inúmeras carcaças de cigarra, como uma espécie de *memento mori*. Com isso, Fonteles aludiu ao “fascínio da transformação do tempo”,¹² num intertexto ao Hai-Kai de Matsuo Bashô (1644-94), compreendendo sua própria poética como uma espécie de “esculpir o tempo”:¹³

Casca oca
A cigarra
Cantou-se toda

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

¹² Depoimento do artista realizado em 2008.

¹³ Depoimento do artista realizado em 2007.

espírito, num alumbramento, numa potência da imagem que ignora limites, transborda o humano. Mas a matéria de Fonteles não é só coisas, é tempo, é sentido, é a ação do tempo sobre a vida de homens e de mulheres cujo trabalho e crenças *participam* dessas matérias.

Em 2005, o artista reapropriou o lençol deste *Sudário* como uma toalha pintada com terra vermelha sobre na qual, evocando o caráter antropofágico da Eucaristia, os frutos da terra foram colocados em potes de barro e madeira que continham imagens religiosas da *arte popular*, recolhidas ao longo de anos. Os elementos desta complexa instalação, *A Santa Ceia Brasileira*, podem ser melhor compreendidos na inusual legenda que referencia as procedências de seus elementos constitutivos, o que reafirma a poética de Fonteles (Figura 3).

Ao *transubstanciar* o sudário *O Encontro na Santa Ceia Brasileira*, Fonteles estabeleceu o vínculo dos *Sudários* com a passagem bíblica da Última Ceia, retornando ao paradoxo da transubstanciação, pois se, no principal rito católico, o pão e o vinho são transmutados substancialmente na carne e no sangue de Cristo, é porque a própria vitalidade de Cristo fora transubstanciada em pão e vinho na passagem do Cenáculo. Tal paradoxo é complexificado, no plano filosófico, pelas duas naturezas de Cristo, humana e divina, unidas do espírito encarnado na matéria.

A apropriação das matérias provenientes da arte e de artefatos populares, de instrumentos de trabalho; a apropriação da voz de Dom Hélder carregada de



Figura 3 - B. Fonteles, A Santa Ceia Brasileira, 2004, 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, painéis 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 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). Fotografia de Mila Petrillo.

emoção ao falar do sofrimento dos presos políticos; o sofrimento também da natureza adulterada pelo homem nesta instalação redobra esse duplo sentido. 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, revelar-se através de um processo antropológico e *patético*, em um processo poético que faz *sintoma* da imagem na forma da *montagem*. Desse modo, pode-se falar que o processo

de criação de Fonteles concerne a uma força mitopoética que se dá como *figurabilidade*.

Uma antropologia da imagem

Os paradigmas de sentido propostos por Didi-Huberman partem do conceito da imagem compreendida como *sintoma da memória*, numa imbricação crítica dos presentes reminiscentes que jazem dinamicamente na memória individual e coletiva. Tal conceito ainda se aproxima do pensamento de Jean-François Lyotard¹⁴ sobre a relação sintomatal entre signo e significante que ora permite pensar o sentido-*pathos* no jogo com os outros dois paradigmas relacionados, respectivamente ao *visível*, ao *legível* e ao *invisível*, como categorias do *visual* na história da arte.¹⁵ A entrada do invisível da imagem nesta dinâmica não é apenas uma agregação a um sistema calcado no visível e no legível, mas transforma todo o conjunto categorial, uma vez que desloca epistemologicamente o sujeito de uma postura analítica e distanciada de seu objeto por meio da emergência do *pathos* do sujeito e da imagem, como paradigma de sentido, transformando sua relação com o objeto.

Essas questões parecem se condensar nos *Sudários*, onde reside a suma das projeções e dos jogos de imagens de Fonteles, que entrecruzam o *pathos* e o *anacronismo* das matérias e objetos que provêm não apenas de diferentes temporalidades, mas que permitem ao artista

¹⁴ LYOTARD, 1979, p. 90.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 22-32.

participar de diferentes potências culturais imantadas em objetos e matérias. Desse modo, emerge uma rede de noções cuja apreensão demanda o exame da própria abordagem historiográfica artística a uma obra complexa, permitindo constelar questões da teoria e da historiografia da arte como o ato formador da imagem, a representação, a eficácia formal e simbólica, a interpretação e seus limites, em uma história da arte que leve em consideração o paradoxo do tempo no paradoxo da imagem.

Para tal, os instrumentos metodológicos utilizados para trabalhar no interior da abertura do olhar que viabiliza uma história crítica da arte, assumindo a espessura *entre* o sujeito e a imagem possibilitada por sua abertura dialética, pode ser compreendida por meio do conceito de *projeção*, donde se desdobram outros conceitos. Se por um lado esses instrumentos teórico-metodológicos advêm da proposta da História da Arte como montagem de Didi-Huberman pautada pelas obras de Aby Warburg (1866-1929) e de Walter Benjamin (1892-1940), eles só podem ser válidos se seu agenciamento parte da pesquisa sobre as próprias obras em um estatuto poético de homologia.

Os *Sudários* revelam-se como mosaicos da memória desse artista *collecteur* em associações de *objects trouvés* que referem simultaneamente dimensões do desejo projetadas em elementos culturais e entes da natureza, não numa sucessão de passos como a sequência da Paixão, mas numa paixão de “eus” que se interceptam anacronicamente nos *Sudários*, em contínua transfiguração.

Essa percepção permite colocar a hipótese de que a transfiguração de Fonteles em *Sudários* forma uma trama em que cada obra joga tanto com o paradigma do sentido-*pathos* como numa abertura sintomatal que emerge do deslocamento do sujeito-artista provocada pela própria fenda das diferentes temporalidades envolvidas pela criação destas obras que, abaixo da superfície figurativa, se conectam com o sentido negativo – da ausência e presença fantasmática por meio do vestígio – do Sudário de Turim como sobrevivência da impressão do corpo mortificado do ator da Paixão.

Essas obras ultrapassam os limites do símbolo e parecem se dirigir ao âmbito do alegórico e do próprio processo formador da imagem como *re-encontro*, como busca obsessiva de retornar à integridade do ser. Trata-se do desejo de suturar a angústia causada pelo sentimento do sublime: a própria figurabilidade 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 mundo no qual o indivíduo participava do absoluto. Seria o processo de *conformação* da imagem uma espécie de vontade da forma ou a projeção do desejo do sujeito?

Este objeto comporta a duplicidade da mortalidade e da imortalidade da arte – e do homem – no *tropos* da Ressurreição, e se relaciona ao mergulho fantasmático do recalque da perda ou na busca do arquétipo da matriz. Da análise dos depoimentos de Fonteles sobre os *Sudários*, é possível depreender a remissão à busca da

sutura, da ritualização da perda por meio do deslocamento epistemológico assumido ao longo da criação das suas obras, por meio da potência conjuratória da *con-formação* das obras. Se essa questão reporta 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 no que concerne à compreensão do eixo da designação formal da imagem,¹⁶ o que respeita à relação postulada por Didi-Huberman entre o sentido-*sema* e o sentido-*pathos*.

A necessidade da investigação formal que levou ao problema do nexos forma/conteúdo na historiografia da arte reportou, além do presente recorte da pesquisa mencionada, aos conceitos de *Kunstwollen* de Alois Riegl por um lado e de *Nachleben* da imagem e de *Pathosformel* de Warburg, cuja perturbação temporal e imposição do problema do *pathos* se mostram fecundos por evidenciar o elementos desestabilizadores do patético e do anacronismo como conceitos operatórios da história da arte.

Além disso, o conceito de *Pathosformel* deriva das noções de *participação mística* de Lucien Levy-Bruhl, assentado na relação de indivisibilidade entre sujeito e objeto e do *survival* de formas da cultura, de Edward Tylor, na direção da proposta warburguiana da história da arte como antropologia da imagem.¹⁷ O sujeito *participaria* das propriedades do mundo por meio da similaridade ou contiguidade das formas, que se manifestariam por meio de uma latência que seria sua própria eficácia.

¹⁶ LYOTARD, 1979, p. 92.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 56.

Essa noção pode ser aproximada pela impressão do gesto apotropaico de Fonteles, constelado totemicamente em matérias impregnadas pela cultura, numa operação que, anacronicamente, participa também dos agenciamentos poéticos contemporâneos.

É hipótese desta investigação que a impressão deste 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, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, operações conceituais de apropriação de imagens e matérias.

Referências Bibliográficas:

- BARROS, M. Memórias inventadas, São Paulo: Planeta, 1ª reimpr., 2012.
- FONTELES, B. Palavras e obras. 1998 a 2004. Catálogo da Exposição. São Paulo, Estação Pinacoteca, maio/junho de 2004.
- _____. Cozinheiro do tempo. Brasília, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. La peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985.
- _____. Devant L'Image. Paris: de Minuit, 1990.
- _____. L'Image Survivante. Paris: Minuit, 2002.
- _____. L'Image Ouverte. Paris: Gallimard, 2007.
- LYOTARD, J.- F. Discurso, Figura. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
- NAVAS, A. M. Uma caligrafia objetual e espiritual: a mitopoética de Bené Fonteles. In: FONTELES, B. Cozinheiro do tempo. Brasília, 2008, p. 75-94.
- 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.
- Entrevistas com Bené Fonteles com a autora, realizadas em 2007, 2008 e 2012.