

Notas sobre a poética de Bené Fonteles: o Tempo, o Corpo e o Totem

Vera Pugliese
Universidade de Brasília

O texto discute elementos constituintes da poética Bené Fonteles a partir da metáfora da jangada cearense, da qual se depreendeu sua estratégia recorrente de apropriação de *objets trouvés*, portadores de memórias e saberes. Associando a ação do tempo sobre o corpo, a produção visual de Fonteles transita pela utilização do corpo como obra, suporte, matéria e objeto. Daí impor-se investigar a fisiologia das associações de objetos, imagens, matérias em comunhão em sua poética, envolvendo diferentes procedimentos ritualísticos, como o princípio totêmico que rege tais aproximações, segundo o sentido participativo, evocando um vínculo entre cultura indígena, religiões de matriz africana no Brasil e arte contemporânea.

Palavras-chave: Bené Fonteles, performance, procedimentos ritualísticos, participação, associação

The article discusses constituent elements of Bené Fonteles' poetic procedures, stem from the Ceará's raft metaphor, which underlined its *objets trouvés* appropriation recursive strategy, with their memories and knowledge. Associating the action of time on the body, the Fonteles' visual work embrace the usage of the body as artwork, support, matter and object. Hence the need to research the physiology of the objects, images and matters in association in the Fonteles poetic procedures, engaging varied ritualistic practices, as in the case of the totemic principle governing these closeness, under the participative sense, evoking a link between Indigenous culture, African origin religion at Brazil and contemporary art.

Keywords: Bené Fonteles, performance, ritualistic practices, participation, association

Este artigo é fruto da Pesquisa "Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015" financiada pelo CNPq.

Esta comunicação enfoca procedimentos poéticos da produção plástica de Bené Fonteles (1953), que impõem discutir questões frequentemente entendidas como extra-artísticas. Nossa *abordagem* começa pelo tropo da jangada que, em sua obra, é a expressão vital de uma cultura, ela é o jangadeiro e a própria jangada, a matéria da embarcação, sua lógica de navegação, impregnada das relações culturais que permanecem vivas em seus vestígios¹.

Em *Memórias de jangadas e jangadeiros*, de 2007, Fonteles (2008, p. 55-64) comenta como saberes do índio e do branco se miscigenaram para enfrentar o mar com um barco sem leme, e suas transformações no último século, envolvendo a substituição de símbolos antigos pintados em suas velas, referentes “a raízes culturais advindas de religiões anímicas” (*idem*, p. 58), por símbolos publicitários.



Fig. 1 - B. Fonteles, *Sem Título* (pormenor), 2001-2004, Conjunto Cultural da Caixa, Brasília/DF (FONTELES, 2008, p. 66)

No final dos anos 1980, ele começou a coletar “vestígios da plasticidade” (FONTELES, 2008, p. 61) das jangadas e de suas transformações, que chegavam à praia. Em 1990, montou uma instalação na Universidade Federal do Ceará com pequenas jangadas de imbaúba sobre areia da Praia do Futuro. Essas miniaturas deslocavam a visão turística das jangadas para sua presença em um espaço museal, evocando sua beleza, mas também a ameaça de seu desaparecimento e de seus saberes (PUGLIESE, 2013, p. 4-5). *Sem Título* (Fig. 1), exibida pela primeira vez em 2001, em que pendurou objetos como boias, utensílios e outros materiais impregnados pelo tempo em armadores de

¹ Esta metáfora foi desenvolvida no capítulo dedicado à poética de Bené Fonteles em PUGLIESE (2013, p. 1-62).

rede, tornou-se um *work in progress*, exposta em mostras posteriores, agregando integral ou parcialmente vestígios coletados no litoral de todo o país, chegando a compor parte da *Oca Tapera Terreiro*, exposta na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2016. Evidencia-se, assim, um processo de impregnação *pari passu* à revelação da intimidade do tempo e das matérias imantadas, assimiladas, unidas e expostas mediante procedimentos ritualísticos.

A metáfora da jangada se desloca para interior, com as duas viagens do Projeto Caminho das Águas, em 1999 e 2000, da nascente do Rio São Francisco em Minas Gerais à sua foz em Alagoas. Educadores, artistas, cientistas, escritores, religiosos e ambientalistas desceram o rio, oferecendo diversas atividades, enquanto uma estatueta de S. Francisco navegava pelas mãos dos ribeirinhos, constituindo a série *Povo do Velho Chico* (FONTELES, 2010, p. 227). Em 1999, promoveu a realização de ateliês com homens e mulheres ao longo do rio para confeccionar um grande bordado² mostrando sua riqueza natural e cultural e afirmando a maestria da bordadeira, ao lado da rendeira e da tecelã, cujos trabalhos evocam o mote do tempo.

O tempo

A questão dos tempos vividos que imantam os objetos coletados que se tornam *reliquias* já aparecia em 1977, dois anos depois da transferência do artista para Salvador. Em *O ser do tempo*, ele associou o símbolo do signo de Áries a um autorretrato com o relógio que seu pai adquirira quando de seu nascimento, unindo duas ordens de temporalidade: a mítica e a linear. A obra integrava a exposição *Antes arte do que tarde*, realizada nessa cidade, cujo Manifesto expressa a coextensividade da vida do artista ao meio ambiente, aos tempos individual e coletivo, e ao seu corpo como obra, tornando-se seu título um lema em mostras posteriores.

A identificação do corpo de memória com a matéria e suas transformações evoca a eternidade em *Impermanência*. Do incomensurável espaço entre as metades de um fóssil de peixe do Vale do Cariri, resta o eloquente silêncio da palavra impermanência: "expansão do tempo, memórias fósseis, sobrevivências, num jogo entre os tempos geológico e da cultura" (PUGLIESE, 2013, p. 14-15).

Num movimento anadiômeno, Fonteles escolhe matérias impregnadas pela ação cultural e pelo tempo, transubstanciando objetos em seres associados organicamente. Assim, se coloca na esteira da apropriação de elementos da diversidade cultural brasileira, para além de estratégias apropriativas inauguradas pelo Dada e pelo Surrealismo, tão recorrentes na arte contemporânea, entrecruzadas ao interesse antropológico que remete de Mário de Andrade a Darcy Ribeiro. Fonteles ainda se refere a artistas de Tarsila do Amaral a Rubem Valentim, que "antropofagicamente comem as manifestações da arte rupestre e os mitos indígenas, além dos elementos culturais de negros e migrantes colonizadores" (FONTELES, 2004, p. 27), que se unem a artífices de

² A confecção do bordado foi coordenada pelo Grupo Matizes Dumont.

todo o Brasil comungados em mostras como *Nem é erudito Nem é popular* e projetos como o Teia³.

O corpo na arte

Em 1977, Fonteles (informação verbal)⁴ ainda realizou uma performance na referida mostra de Salvador, que entendeu como um ritual. Vestido com uma camiseta com desenhos de pontos da Umbanda, dispôs conchas, estrelas do mar, artefatos e alimentos em um altar constituído sobre piso da galeria, e interagiu com o público. Este ritual-performance inaugurou a descoberta do corpo e de suas potencialidades estéticas, derivando dela o epíteto *Corpo em Obra* que abrangeria séries e obras em sua produção vindoura.

Após se transferir para São Paulo em 1980 e integrar, no ano seguinte, a Sala Especial de Arte Postal da 16ª Bienal Internacional de São Paulo⁵, realizou *Terra – Ambiente Ritual* no Teatro da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1982. Remetendo ao ritual-performance de 1977, esta instalação-performance mesclava elementos indígenas, espirituais e ambientais, criando um espaço heterotópico em um ambiente museal.

Residindo em Cuiabá desde 1981, sua imagem de artista que aliava arte e natureza era celebrizada por fotografias de Mário Cravo Neto e Sérgio Guimarães e pelo vídeo *A Natureza do artista* (1985-86). Nesta década, em que montou dezenas *ex-culturas*, o artista questionou os limites entre arte e ações político-ambientais, com rituais-performances, como aquele do Vale do Jamacá e oficializou o Movimento Artistas pela Natureza na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987.

Após retornar à capital paulista em 1989, realizou a mostra *A Casa do Ser* (Fig. 2) no Museu de Arte de São Paulo - MASP, em que expôs obras com artefatos indígenas sobre tapeçarias e papel artesanal, e obras com materiais como couros, peles, madeira, corais, farinhas, ossos, fibras vegetais, pedras, cerâmicas, fotografias e obras de outros artistas. O público era convidado a manipular alguns objetos e artefatos que possuíam diferentes sons e texturas, pesos e formas, aproximando-se de propostas de Hélio Oiticica e Lygia Clark (PUGLIESE, 2013, p. 27-30). Como o Museu não permitiu que Fonteles habitasse o espaço expositivo durante a mostra, ele realizou apresentações cantando e tocando instrumentos indígenas e orientais presentes na exposição,

³ A partir da preocupação com a arte e a diversidade cultural no Brasil, o Projeto Teia, encabeçado por Fonteles, promoveu encontros de pontos de cultura de diversas regiões do país, visando conectar entes e agentes culturais. A primeira edição do Projeto ocorreu no Prédio da Fundação Bienal, em São Paulo, em 2005, seguido por encontros em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, em 2007, e Brasília, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, entre 2008 e 2009. Nessas edições, foram montadas duas mostras denominadas *Nem é Erudito, Nem é Popular. Arte e diversidade cultural no Brasil*. Em 2010, houve uma nova edição do projeto no Centro Cultural Dragão do Mar em Fortaleza, com uma versão daquela exposição, denominada *Pegando a Teia: tradição, atrito e ruptura* (PUGLIESE, 2013, p. 14-15).

⁴ FONTELES, B. Entrevista. [2013]. Entrevistadora: Vera Pugliese. Brasília.

⁵ Fonteles já havia participado das edições da Bienal de São Paulo em 1973, 75, 77, assim como de outras mostras coletivas significativas 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 do Rio de Janeiro, na Pinacoteca de São Paulo etc., além de individuais a convite de Mário Zanini, além de outras mostras nesta cidade, com a qual não perderia mais o vínculo (PUGLIESE, 2013, p. 22).

dançando e lendo poemas e outros escritos, tornando difícil reconhecer a fronteira entre essas apresentações e performances.

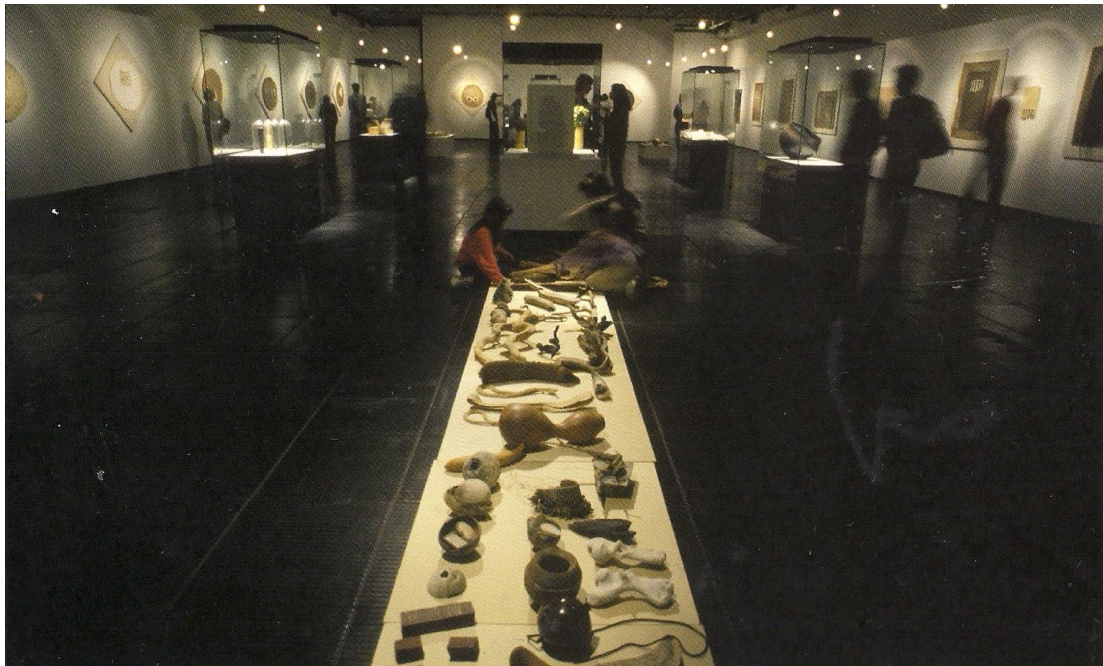


Fig. 2 - B. Fonteles, Pormenor da Exposição *A casa do ser*, 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. Fotografia: Roberto Ceccato (FONTELES, 2008, p. 201)

Ele fixou residência em Brasília em 1991, intensificando sua ação política, como a leitura do Manifesto *Revogação do Decreto 1775* junto a representantes de povos indígenas, em 1996. Nesta ocasião, colocou um cocar Karajá sobre a *Justiça* de Alfredo Ceschiatti, "sobrepondo a arte plumária à escultura moderna, o marco simbólico do poder e da sabedoria ancestral indígena ao marco simbólico da Justiça no centro simbólico do poder branco" (PUGLIESE, 2013, p. 30-31).

Mas Fonteles também se apropria de reproduções de imagens e de obras de artistas, envolvendo a questão do corpo, como em *Sem Título* de 2005, em que associou a organicidade e materialidade de conchas e corais a reproduções de retratos de Leonardo da Vinci⁶, evocando a cura e a participação, aludindo às longas durações tanto na cultura como na natureza.

Se a operação apropriativa de obras e imagens midiáticas marcou sua ligação com a Arte Postal desde 1974, para *Sem Título* (Fig. 3), ele *coletou* reproduções da figuração humana e as *engarrafou* junto a citações. Vênus pré-históricas aparecem junto àquelas do Renascimento, evocando marcos da presença do corpo na arte em Josef Beuys, Arman, Yoko Ono e John Lennon, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Alberto Giacometti, dialogando com versos de Manoel de Barros, Paulo Leminski e passagens de Umberto Eco. Essas pequenas embarcações humanas, de diferentes passados, evocam as garrafas com mensagens destinadas a chegar à praia em diferentes presentes, a serem

⁶ As conchas e corais coletados foram dispostos sobre pranchas de um *fac simile* do Tratado de Pintura de Da Vinci.

descobertas e consumidas como corpo coletivo, garrafas evocativas do vinho eucarístico.



Fig. 3. B. Fonteles, *Sem Título*, 2010/2012, garrafas de suco de uva, imagens de obras de arte desde a arte rupestre à arte contemporânea; frases de artistas e poetas, Exposição Contempro, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC (FONTELES, 2012, p. 29)

O vínculo do corpo com a ação do tempo permite que a produção visual de Fonteles transite por sua utilização como obra, suporte, matéria e até como objeto em obras de diferentes linguagens. Mas há um sentido de intimidade entre certas matérias e objetos colocados em comunhão por meio de procedimentos ritualísticos.

Afinidades eletivas e o princípio totêmico

Impõe-se a supeita de que o *topos* do totem seria um conceito operatório da lógica associativa da poética do artista, não se tratando da relação entre *totem* e *tabu*, abordada diferentemente pela Pscicanálise e pela Antropologia⁷, mas do sentido e da plástica dos *totem poles* norteamericanos⁸. O totem agrega animais, plantas e outros símbolos sagrados, adotados por grupos linguísticos como seus ancestrais e

⁷ Com interesses distintos, Sigmund Freud (1962) e Claude Lévi-Strauss (2010) contribuíram para a análise da proibição do incesto como tabu, preocupados com as raízes da formação psicossocial do homem. O totem é considerado uma forma de objetivação da relação do homem com seu meio socioambiental, mediante a criação de mecanismos e estratégias para lidar com a natureza, tendo como contrapartida o 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 de sociedades ditas totêmicas, em relação à sua construção cultural, opondo as ordens biológica e social (PUGLIESE, 2013, p. 37).

⁸ Em especial dos grupos Haida e Ojibwe localizados, respectivamente, no Noroeste dos Estados Unidos, e Oeste do Canadá, e no Superior Lake, na região dos Grandes Lagos.

protetores. Esculpidas de baixo para cima, as colunas-totem incorporam estágios da ancestralidade de um clã, sendo habitadas pelos próprios entes.



Fig. 4 - B. Fonteles, *O xamã*, 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 (FONTELES, 2008, p. 198)

Em *O xamã* (Fig. 4), um traje de Omulu coroado por um artefato plumário dos Ava-canoeiros do Pará foi colocado sobre uma borduna de índios do Xingu. Atrás dela, um círculo de fibras vegetais foi afixado à parede, sobre farinha de mandioca. Miscigenando as culturas africana e indígena, o artista evoca o orixá relacionado à cura das pestes. Sua vestimenta simboliza a eternidade e a transcendência, bem como a cura e a proteção contra os maus espíritos (PRANDI, 2001, p. 204-221).

O princípio totêmico que dialoga com o sentido de ritual está presente nos seus altares, como o *Altar à Terra III* (1991), pivô da Sentinela pelo Povo Yanomami, junto a líderes indígenas na Casa do Sertanista em São Paulo ou a *A Santa Ceia Brasileira* (2005), na

qual Fonteles joga anacronicamente com matérias, objetos e obras, constituindo um centro litúrgico, coerente ao som da Missa dos Quilombos na voz de D. Helder Câmara, em *off*. A reapropriação do lençol do *Sudário / O Encontro* (2001), pigmentado com a terra de Brasília, como a toalha da mesa desta instalação-altar evidencia o processo de transubstanciação-transfiguração de seus elementos que parece estar no cerne dos agenciamentos de imagens pelo artista.

É possível, também, reconhecer nas referidas *ex-culturas* o germe da operacionalidade do *totem*, em diferentes temporalidades: o tempo geológico do desgaste das pedras nas águas, de sua montagem pelo artista e de sua devolução à natureza, envolvendo o sentido simpático do ex-voto. Este princípio estava presente no ritual do Vale do Jamacá, cujas pedras, provenientes da própria Chapada dos Guimarães, já expostas em *Xangô* – nome do orixá reconhecido como Senhor da Montanha, que *participa* da potência das pedras (PRANDI, 2001, p. 286-287) –, no MAM de São Paulo. Este altar-instalação, que abriu o *Panorama de Arte Atual Brasileira* junto do *Altar Sacramental Emblemático* de Rubem Valentim, em 1988, ainda era integrado pela terra do Parque do Ibirapuera, num ritual de “transmutação de energia” (informação verbal)⁹, buscando evocar potências culturais indígenas e de religiões de matriz africana no Brasil, sacralizando o vestibulo de entrada de uma exposição de arte contemporânea, invertendo a função do nártex nas igrejas católicas.

Analogamente, o *Mito da Criação do Mundo* (Fig. 5) aludiu a um mito Karajá no qual do sapo cósmico nasceu a grande pedra no espaço, transformada num Paraíso que seria habitado pelos índios (informação verbal)¹⁰. O artista ritualizou o mito ao totemizar o Ser da criação, materializado na cerâmica karajá, o meteorito que veio do espaço e mimetiza nosso Planeta, e sua imagem capturada pela tecnologia contemporânea, sobre o produto da própria terra, a mandioca, identidade cultural desse povo (PUGLIESE, 2013, p. 48-50). Tudo isso, em um gesto apotropaico, restaurador de nosso próprio sentido de origem.

Mas um acidente marcaria sua trajetória artística durante a travessia do S. Francisco, em 2000, queimando seu corpo e provocando uma catábase. Durante sua convelescência, surgiram *Para cada dor uma cor* e *Sudários / Auto-Retratos*. Partindo da noção do agenciamento de imagens patéticas como projeção de Fonteles à dor do outro, envolvendo a noção de *participação*, *Para cada dor uma cor* (2000) começou pelo seu olhar compassivo diante da condição humana, a partir do olhar de “fotografistas que captaram o sofrimento de homens, mulheres e crianças das mais variadas partes do mundo” (PUGLIESE, 2013, p. 252-253), cujas fotografias contrastavam com o *apagamento* das demais imagens em cadernos de jornal pigmentados. A questão da identificação que complexifica a relação sujeito/objeto parece evocar o próprio ato formador da obra em *Sudários / Auto-Retratos* (2000-2012), cuja primeira peça, *A Cura*, surge como impressão do corpo do artista mortificado pelas queimaduras como um

⁹ FONTELES, B. Entrevista. [2013]. Entrevistadora: Vera Pugliese. Brasília.

¹⁰ *Idem*.

corpo encarnado em algodão sobre linho, numa ritualização de sua própria imagem, tornada obra¹¹.



Fig. 5 - 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, Exposição A casa do ser, Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo/SP (FONTELES, 2008, p. 207)

Arte e ritual

O interesse antropológico de Fonteles, unido ao seu princípio de afinidades eletivas, rege associações materializadas em procedimentos ritualísticos que alcançam a lógica de suas curadorias, em recortes antológicos de sua obra e em instalações que se afirmam como atos performativos. É caso da ritualização de seu deslocamento para Brasília, envolvendo a questão da temporalidade complexa em *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central* (Fig. 6), como um relógio do Sol centralizado por uma peça de madeira que o faz retornar à origem jangadeira, que não deixa de ecoar os antigos menires, e que marcaria virtualmente o tempo no espaço da arte e da cultura.

¹¹ Contudo, não se pode reduzir os *Sudários* a autorretratos, "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*" (PUGLIESE, 2013, p. 252-253).

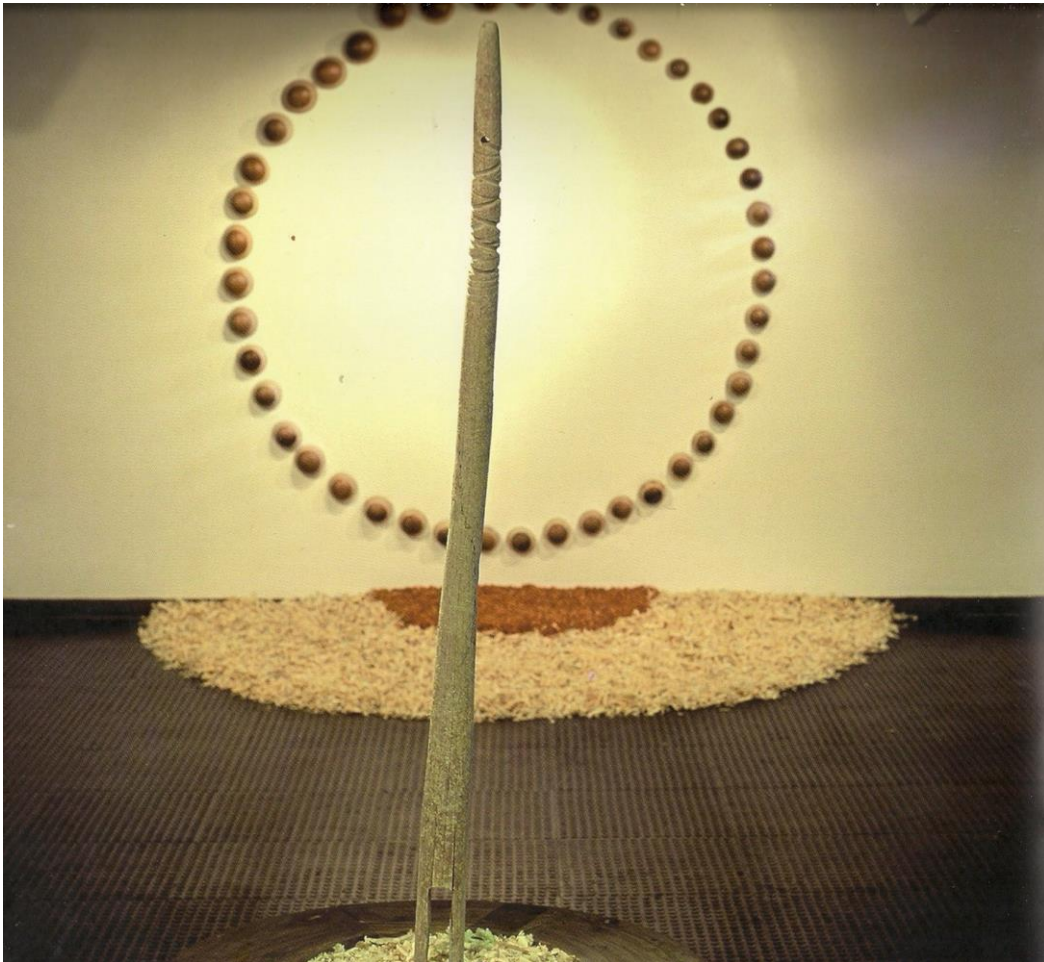


Fig. 6 - B. Fonteles, *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central*, 1992, cuias, Belém/PA, peça de jangada, Taíba/CE, terra, serragem de Brasília, Exposição Galeria da Empresa Brasileira de Correio e Telégrafos - ECT, Brasília/DF. Fotografia de Rui Faquini (FONTELES, 2008, p. 196)

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. Ao chão, reesta meio círculo com serragem proveniente de Brasília em duas cores. Este círculo remete, "quinze anos depois, ao *Ser do Tempo*, à 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" (PUGLIESE, 2013, p. 56). Poder-se-ia também pensar na ritualização da ascendência do artista, unindo o Nordeste e o Norte em *O encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha* (2005), que manifesta a tensão do choque e do enlace num agenciamento de culturas. Ou, ainda, na referida mostra *Nem é Erudito, nem é popular*.

O tributo coletivo a entes culturais, mestres espirituais, artistas, artesãos, artefatos e matérias em *Sem fronteiras II* (2004-2005) é emblemático de suas obras, sempre iniciadas pela sacralização do espaço museal. Este ato ritual permite a ele organizar essas relíquias de diferentes modos, colocado-as em diálogos espaço/temporais. De modo análogo, suas atividades de artista e de curador não possuem limites precisos,

sob um olhar irredutível à dicotomização de uma premissa racionalista da arte contemporânea e do *parti pris* de sua concepção poética, imersa no universo mítico no qual o ato performativo do artista é a ritualização de sua própria *transfiguração*, impregnada do sentido da memória, da matéria e do gesto do artista em seu ato formador, um gesto liminar que transforma e ressignifica o ato de expor.

Fonteles parece tratar dessas aproximações como afinidades eletivas, formando tramas em que as apropriações de artefatos 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 (...) (PUGLIESE, 2013, p. 130).

Por meio do “movimento anadiômeneo dos retornos e reapropriações de matérias impregnadas passivamente pela ação cultural e pelo tempo, que reportam aos movimentos emblematizados pela jangada” (PUGLIESE, 2013, p. 262), ele navega por diferentes meios culturais. De modo análogo, ele coleta elementos de procedimentos ritualísticos, a partir da umbanda e de sua lógica simpática de agregação de elementos que são ressignificados, sem deixar de evocar suas potências originais, que acabam por constituir, totemicamente, seus próprios rituais por meio dos quais dialoga com rituais institucionais da exposição, circulação divulgação da arte contemporânea. Ainda que nem sempre de modo coerente, busca organizar sentidos voltados para a potência transformadora da obra, cabendo à crítica compreender os processos de significação de sua obra e, neste sentido, o papel de suas crenças em suas escolhas (PUGLIESE, 2013, p. 247-248), e não assumir ou rechaçar essas crenças.

Referências Bibliográficas

- FONTELES, B. *Palavras e obras*. 1998 a 2004. Catálogo da Exposição. São Paulo, Estação Pinacoteca, maio/junho de 2004.
- _____. *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.
- FREUD, S. *Obras Completas: Totem y Tabu*. España: Nueva, t. 2, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, C. *El totemismo em la actualidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUGLIESE, V. *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*. 2013. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, IdA, Departamento de Artes Visuais, PPG-Arte, 2013.

.