1. INTRODUÇAO

Muitas vezes nos indagamos acerca das escolhas que fazemos e nem sempre as respostas são satisfatórias ou mesmo compreensíveis, mas é certo que essas escolhas provêm de encontros e percepções diárias, as quais nos tocaram de forma efetiva e indissolúvel e que vão se transformando em inquietantes questões colocadas à nossa frente. Diante delas, resta-nos olhar, refletir e tentar compreender. Compreender a partir de um lugar onde nos possamos colocar com humildade e respeito diante do objeto de nosso questionamento, conscientes dos limites do nosso olhar, das distâncias e do tempo que separa esse olhar atual daquilo que queremos *ver*, ou daquilo que esse objeto, com todas as suas materialidades, nos dá a *ver*. Assim, nosso olhar curioso se encontrou com o legado de *Farnese de Andrade* (1926-1996), e, nesse primeiro *momento/encontro/impacto*, abriu-se um universo de indagações diante da obra instigante desse artista mineiro, que trabalhou intensamente durante quase quatro décadas.

A escolha do tema do presente trabalho teve origem, em primeira instância, no interesse que a obra de Farnese de Andrade nos despertou. Sabemos que esse artista brasileiro nos deixou, além de uma vasta produção nos suportes bidimensionais – que vão do desenho à gravura e à pintura –, uma instigante e não menos vasta criação tridimensional na categoria dos objetos. Sua produção artística, construída ao longo das décadas de 1960, 70, 80 e 90, constitui verdadeiramente um importante legado no campo da arte brasileira, o que confere a importância de se aprofundar nos questionamentos estéticos que sua obra suscita.

Existe certa dificuldade em localizar a obra de Farnese de Andrade em relação ao período histórico em que ela se desenvolveu, visto que o artista não esteve diretamente ligado a nenhum estilo, escola ou movimento específico. Ao contrário, inscreveu-se na história da arte de maneira ímpar, trilhando caminhos mais particulares e introspectivos, o que confirma a singularidade de sua produção e a dificuldade de contextualizá-la. Arriscamos sugerir que a complexidade dos seus objetos trouxe questões inovadoras e distintas para a arte brasileira e, por isso, seu legado permaneceu pouco compreendido e insuficientemente estudado. O fato é que sua obra se coloca de maneira aberta a muitos estudos e interpretações.

Embora não se tenha engajado nas correntes artísticas de sua época, sua produção parece impregnada do pensamento e da postura que norteavam o fazer artístico naquelas décadas, no que diz respeito ao experimentalismo, à valorização dos sentidos, à busca de novas possibilidades plásticas e de estetização da vida, por meio de experiências poéticas que celebravam o corpo como objeto de fruição. No caso de Farnese de Andrade, também e de certa maneira há celebração/estetização da morte, pois *vida* e *morte* parecem caminhar juntas no espaço plástico criado por ele e, entre o limite dessas forças indissociáveis, permeiam o corpo do homem – que aparece em sua obra dilacerado, fragmentado, mergulhado em angústias e inquietações. A obra de Farnese pode agradar a muitos, mas, em outros tantos, é capaz de causar um estranho incômodo que pode se transformar em um inexplicável mal-estar.

No capítulo 2, início de nossa pesquisa – *Para além das fronteiras da memória* –, tomamos como ponto de partida uma reflexão acerca do contexto histórico no qual a obra de Farnese se desenvolveu. Considerando o fato de que o artista tem sido apontado como às margens das vanguardas daquelas décadas (60/70), procuramos entender as possíveis razões que possam ter desencadeado tais interpretações. Alguns comentaram sobre a falta de engajamento político, outros sobre o viés autobiográfico e existencialista de sua produção e seu alheamento em relação às questões sociais em evidência na época. O fato é que, num momento em que a maioria dos artistas brasileiros estava engajada em se unir em favor de uma arte diretamente ligada à crítica e à denúncia dos graves problemas sociopolíticos do Brasil, Farnese estava compenetrado em resolver questões relativas à sua própria poética e a seu fazer artístico, o que não o classificaria, em absoluto, como alheio ao que se passava em seu entorno.

Para tentar elucidar questões relativas ao contexto geral da produção artística brasileira da época, recorremos principalmente a autores como *Roberto Pontual*, com a publicação *Arte brasileira contemporânea*[1], que nos deu acesso a informações gerais sobre a produção artística brasileira em paralelo à situação política e social do País nas décadas de 50 e 60, até meados de 70. Recorremos também a *Daisy Peccinini*, por meio das obras *Figurações Brasil*

---

[1] PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*: coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

anos 60[2] e *Objeto na arte – Brasil anos 60*[3], nas quais buscamos informações sobre os grupos e movimentos artísticos daqueles anos e tivemos acesso a textos de vários outros teóricos, críticos e artistas atuantes no período. Consultamos também matérias de jornais, revistas e catálogos a partir dos quais tivemos um contato mais aproximado com o que foi falado, de fato, sobre Farnese de Andrade, sua produção e a produção de outros artistas que lhe foram contemporâneos. Com base nas reflexões a que chegamos, tentamos refutar a idéia de que o artista era alheio à crise social e política que acometia o Brasil naqueles anos e, de modo algum, mereceu ter estado de fora de alguns importantes eventos que reuniram a vanguarda da época. Embora a obra de Farnese não explicitasse a crise da sociedade brasileira de maneira direta ou apelativa, deixava implícitas, de um modo mais sutil e metafórico, questões universais mais ligadas à crise existencial do sujeito pós-moderno, com suas angústias e indagações acerca das contingências diárias que a vida impõe.

Ainda nesse capítulo, falamos sobre o início da carreira do artista, tecendo algumas correlações entre sua produção inicial e a herança técnica advinda de seu professor Alberto da Veiga Guignard. Em seguida, citamos a transferência de Farnese de Andrade para o Rio de Janeiro, onde se daria a consolidação de sua carreira artística, por intermédio do desenho e da gravura. Abordamos ainda a experiência de Farnese de Andrade no campo da gravura abstrata, a partir do aprendizado que adquiriu no ateliê do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Nessa fase da pesquisa, foi fundamental o acesso que tivemos à fortuna crítica do artista existente em algumas instituições: em São Paulo, o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Contemporânea; no Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna, a FUNARTE e o Museu de Belas Artes.

Ao iniciarmos o capítulo 3 de nosso estudo, refletimos sobre o retorno de Farnese de Andrade à figuração, visualizando esse aspecto de sua carreira artística não como um acontecimento isolado, mas como uma tendência geral de meados dos anos 60, tanto no Brasil como no mundo. Para estudar esse retorno à figura, tomamos como norteadores de nossas inferências alguns desenhos da *série erótica*, produzidos no ano de 1965, em comemoração ao aniversário do Rio de Janeiro. Apoiados na observação dessa *série erótica*, procuramos estabelecer algumas conexões entre o forte teor satírico de seus personagens e o contexto de crise que

---

[2] PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.
[3] Id. *Objeto na Arte* – Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, Fundação Álvares Penteado, 1980.

estava instalando-se na sociedade brasileira após o golpe militar de 1964 – um ano antes daqueles desenhos. Nossos apontamentos sobre as questões ligadas ao erotismo foram sedimentados principalmente a partir das reflexões de *Georges Bataille* em seu livro *O erotismo*[4].

Num outro momento, ainda no capítulo 3, abordamos o começo da produção dos objetos, um processo que teve início a partir do hábito que o artista tinha de recolher rejeitos do mar. O que coletava era guardado em seu ateliê, somando-se a outras coisas que comprava em antiquários e bricabraques. Para um entendimento desse hábito de coletar e colecionar, referimo-nos a *Walter Benjamin*, especificamente a um texto intitulado "O colecionador", parte dos escritos do livro *Passagens*[5]. A partir de meados da década de 60, Farnese começou a produzir intensamente os seus objetos, num momento em que essa linguagem se configurava como uma prática significativamente abordada no campo da arte. Assim, achamos necessário tecer algumas correlações entre a produção de Farnese de Andrade e o contexto mundial. Finalizando esse capítulo, empenhamo-nos em fazer uma aproximação entre o desenho, a pintura e o objeto de Farnese de Andrade, abrindo o caminho para o capítulo seguinte, em que os objetos se tornam o foco principal de nosso estudo.

No capítulo 4 de nossa pesquisa entramos, de fato, nas análises dos objetos de Farnese de Andrade. Considerando a vasta produção que o artista deixou, não foi fácil fazer uma seleção dos objetos a serem estudados. Nosso intento foi procurar obras que consideramos emblemáticas para o entendimento de sua poética e que nos permitissem uma visão das técnicas empregadas e dos efeitos psíquicos que permeiam toda a sua criação nessa categoria. Assim, nossas escolhas recaíram sobre a série *Hiroshima* – objetos nos quais o fogo foi determinante para os efeitos obtidos –, a série das resinas – em que tomamos duas direções: uma em que a água trabalha a favor de um sentido de aprisionamento/afogamento e outra em que surge a figura de São Jorge, também aprisionado em resina, mas agora com os efeitos psíquicos deslocando-se para questões relativas à perda de potência do sujeito/mito e com o objeto de culto migrando para um contexto de objeto de arte.

---

[4] BATAILLE, Georges. *O erotismo.* São Paulo: Arx, 2004.
[5] BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

No capítulo 5, dedicamo-nos a análises das *Anunciações*, nas quais o artista trabalha questões pertinentes ao sentido geral de suas escolhas poéticas: temas como reprodução, germinação, fragmentação, vida e morte são caminhos que perpassam não apenas as anunciações, mas toda a sua obra. Para realizarmos as análises, foi extremamente importante o acesso que tivemos à obra do artista: primeiramente (e anterior a essa pesquisa) por meio das exposições realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 2005, bem como em outros momentos durante a pesquisa, quando tivemos oportunidades de rever algumas obras em galerias, mostras coletivas, feiras de arte ou ainda em alguns acervos particulares.

O suporte de leituras para efetuarmos as reflexões acerca das análises foi indiscutivelmente amplo: consultamos vários autores que nos deram um apoio secundário, mas não menos importante, considerando que, muitas vezes, a parte essencial que nos falta é a menor parte, mas ainda assim indispensável. Entretanto, tomamos como vértice de nossos estudos a obra de três autores aqui fundamentais, sem os quais, acreditamos, essa pesquisa não seria viabilizada: *Walter Benjamin*, *Georges Bataille* e *Gaston Bachelard*. Benjamin nos permitiu o acesso a uma importante fundamentação teórica que nos propiciou o suporte geral para nossas análises tanto em obras como *Magia e técnica, arte e política*[6], como em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*[7], além de outros títulos tão importantes quanto esses. Nesse autor, inteiramo-nos acerca de conceitos como *aura* e *imagem dialética*, questões que foram importantes para a formação de nossos fundamentos teóricos.

Em *Georges Bataille* tivemos o suporte principal para o entendimento de questões relativas não apenas ao *erotismo*, mas também concernentes à morte e à relação do homem com a finitude do corpo, bem como sobre suas angústias diante do eterno embate inevitável entre vida e morte. *Henri-Pierre Jeudy* é um autor que, em seu livro *O corpo como objeto de arte*[8], também reflete sobre a questão da fragmentação do corpo, do corpo ausente e ainda do corpo em pedaços, configurando uma importante fonte de informações e um suporte imprescindível para nossas inferências.

---

[6] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, 1v.
[7] Id. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
[8] JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Gaston Bachelard foi um autor ao qual recorremos para o entendimento de alguns elementos da natureza presentes na obra de Farnese de Andrade, como o fogo e a água. Em obras como *A chama de uma vela*[9] e *A psicanálise do fogo*[10], apoiamo-nos para refletir sobre os objetos submetidos, pelo artista, às chamas (de uma vela) e aos efeitos simbólicos impregnados nessa operação. A seu livro *A água e os sonhos*[11] nos referimos para a compreensão dos efeitos da água (como resinas) na obra de Farnese. *A poética do espaço*[12] nos foi complementar para inferências a respeito do tempo, da memória e da lembrança do passado, questões muito presentes na obra do artista aqui pesquisado. Muitos outros autores foram importantes para o entendimento do tempo e da memória na obra de Farnese de Andrade, alguns como *Henri Bergson*, com sua obra *Matéria e memória*[13], e *Harald Weinrich*, com *Lete*: arte e crítica do esquecimento[14] foram referências básicas e indispensáveis para a formação de nosso pensamento sobre essas questões.

Toda obra de arte tende a configurar um sentido de unidade, por mais amplo e variado que seja o repertório de elementos reunidos. Na produção de Farnese de Andrade, sem dúvida, uma dinâmica do passado é reconvocada a tomar parte de uma nova dialética que, ao final, se direciona para um convívio harmonioso de um todo maior. A carga memorativa da obra de Farnese se instala no presente, por meio de um pretérito que é atualizado por força das muitas combinações que realiza. Sua obra parece lidar com questões autobiográficas profundas, entretanto, a natureza desses vínculos irá nos falar de relações que são universais.

Nosso presente título, *Tempo em suspensão*: objeto reconvocado em Farnese de Andrade, busca sintetizar essa questão tão presente em sua obra: elementos do passado que vêm viver num presente perpétuo e, ainda assim, permanecem impregnados de suas memórias. Assim, interessamo-nos pelas caixas, oratórios e blocos resinados, nos quais investigamos as combinações que o artista estabeleceu para obter as relações de memória e tempo aprisionado, congelado ou *suspenso*, protagonizados por figuras que aparecem mergulhadas em resinas, guardadas em caixas que lembram relicários ou em oratórios (que nos fazem pensar em

---

[9] BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1961.
[10] Id. *A psicanálise do fogo.* Lisboa: Litoral Edições, 1989.
[11] Id. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
[12] Id. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.
[13] BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
[14] WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

segredos guardados, desejos contidos, interdições e preces congeladas). No entanto, o oratório em Farnese de Andrade não é mais um objeto direcionado ao culto, é reconvocado, junto aos tantos outros elementos, a fazer parte de uma nova figuração no campo da arte.

O corpo é a razão e o motivo principais de seus objetos. Farnese representa em sua obra o ser humano fragmentado e mergulhado em uma profunda solidão: é um sujeito aos pedaços, repleto de inquietações e angústias. Se o homem é o centro principal das proposições de Farnese de Andrade, não é pelo viés da exaltação, da alegria ou do *bem viver*, mas por intermédio do aprisionamento, das interdições e da luta contra a *finitude*, contra a corrosão do tempo, que é inevitável, mas que o artista parece incansável em tentar reter.

Os fundamentos de nosso interesse para a realização desta pesquisa objetivam propor um aprofundamento do olhar para a obra de Farnese de Andrade, que permita desencadear reflexões e questionamentos acerca de suas escolhas estéticas e de seu vasto legado, de suma importância para a arte brasileira. Buscamos, assim, contribuir para um entendimento maior de sua produção, entendendo que, por meio de sua materialidade, a obra é um centro vivo de reflexão. Assim, ver a obra é um processo que envolve colocar o espectador como um autor ampliado, pois, no intuito de levar o olhar do espectador mais além, a obra se oferece à fruição de modo incompleto, aberta a ser compreendida. A obra de Farnese de Andrade se abre ao olhar do espectador e dirige, a cada um, um convite exclusivo para que teça suas próprias interpretações e impressões. Porque a obra desse grande artista propõe uma infinidade de caminhos para o olhar. O que propomos aqui talvez seja apenas um dos caminhos.

2. PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DA MEMÓRIA

Muitas coisas poderiam ser ditas acerca de uma obra vasta e complexa como a de Farnese de Andrade. Um artista que se inscreve, como muitos outros, na história da arte de maneira bastante singular, à margem de grupos, escolas ou movimentos, escolhendo espaços de atuação mais particulares e isolados. Por essa razão, muitas vezes o artista acaba permanecendo fora dos discursos estéticos de sua época, o que pode dificultar a compreensão futura de sua obra. No entanto, o fato de não estar inserido como parte de uma determinada vertente não justifica dizer que um artista tenha vivido ou produzido de forma totalmente isolada. Considere-se, ainda, que sempre há, em seu entorno, um contexto social, geográfico e político acontecendo. Refletir sobre a produção de um artista sempre exigirá um olhar que avalie a obra, de forma a considerar tanto o seu caráter único e particular quanto o contexto histórico do qual deriva.

Em sua essência, a obra de arte sempre abriga lacunas que são como desafios para nossa percepção. Desse modo, como tecer os elos desde o início de seu processo às transformações de sua trajetória, ao lugar em que ela se encontra no seu "aqui e agora"? Certamente escapará ao nosso olhar atualizado algo das minúcias que compõem o núcleo sensível da obra, algo que nela se abriga desde sua existência primeira. Porquanto o que vemos é o que ela nos dá a ver nas circunstâncias atuais, acrescidas das transformações físicas sofridas com a passagem do tempo, e da rede de relações de propriedade em que ingressou desde sua criação. Em Walter Benjamin lemos:

> O aqui e o agora da obra de arte é [sic] a sua existência única, no lugar onde ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou[15].

Nesse sentido, de fato existe uma dificuldade maior de entendimento da obra quando não enquadrada dentro de uma vertente, grupo ou movimento, o que talvez torne mais fácil a compreensão dos códigos plásticos e poéticos que a configuram. Farnese de Andrade possivelmente faz parte desses artistas que escolhem rotas mais solitárias para desenvolver sua produção. Talvez tenha se colocado nesse lugar de certo modo "isolado" para que pudesse

---

[15] BENJAMIN, 1985, p. 167.

traçar uma obra fiel a singularidades próprias, abrindo caminhos para uma expressão mais lírica e pessoal, com possibilidades de elaboração de questões de caráter intimista e autobiográfico. É ambicioso avaliar, em sua totalidade, os reais motivos de ordem particular que possam tê-lo encaminhado para esse suposto "isolamento" em sua trajetória.

Sem dúvida, o artista nutria um apego à solidão como uma condição essencial para o ato de criar. O que pode ser confirmado pelas suas palavras quando expressou que acreditava ser a solidão um estado ideal e que preferia o trabalho ao convívio com as pessoas[16]. Não que fosse irascível ou de difícil convívio. Segundo relatos familiares, Farnese apenas tinha hábitos diferentes e necessitava estar só nos momentos de seu trabalho. Era realmente uma pessoa de extrema sensibilidade e de temperamento introspectivo, a cuja singular visão de mundo somavam-se o pessimismo, o desencanto e a morbidez. Sob esse ângulo foi dito que "Farnese tinha uma vocação para a solidão, [...] era uma alma solitária"[17].

2.1. FARNESE DE ANDRADE: À MARGEM DE CORRENTES ARTÍSTICAS DAS DÉCADAS DE 60/70

O fato é que o legado de Farnese de Andrade esteve fora das grandes mostras de arte brasileira realizadas nas últimas décadas e igualmente esquecido pelas publicações que se escreveram sobre as produções artísticas da segunda metade do século XX. E, ainda hoje, segundo algumas opiniões, há um completo silêncio e ocultação de suas peças, que freqüentemente passam grandes períodos em reservas técnicas, como concluiu uma pesquisadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo:

> Muitas de suas peças adquiridas por museus e instituições nacionais e internacionais raramente são exibidas, [...] na maioria das mostras realizadas sobre o artista, as obras são provenientes de coleções particulares, sendo ainda muitas vezes a organização dos eventos procedente dos próprios colecionadores[18].

---

[16] Ver depoimento do artista no DVD *Farnese*. In: ANDRADE, Farnese. *Farnese de Andarde*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

[17] ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

[18] NASCIMENTO, Ana Paula. *Esquecimento e lembrança nos objetos de Farnese de Andrade*: a grande alegria ou a grande tristeza? XXVI Colóquio. CBHA – Congresso Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006.

Alguns ensaios mais recentes apontam como razões para esse apagamento da obra de Farnese de Andrade o fato de o artista ter optado por uma produção altamente subjetiva e existencialista, à margem das principais correntes da arte brasileira dos anos 60 e 70. De fato, encontra-se no extremo oposto das tendências construtivas do período. Como sugeriu o crítico Tadeu Chiarelli, o caráter "mórbido, obsessivo e às vezes perverso" de sua obra se afasta consideravelmente das luminosas produções daquele período. Em suas palavras:

> Talvez existam muitas razões para justificar esse fato. Razões de ordem pessoal, profissional... Porém, creio que o motivo que talvez mais tenha contribuído para essa espécie de "morte em vida" de Farnese tenha sido a profunda oposição da obra do artista diante de determinadas interpretações que quiseram impor a arte brasileira do pós-guerra. Contra a visão fundamentalmente utópica, positivista, e, às vezes, extremamente formalista daqueles que viam apenas nas tendências construtivas e seus desdobramentos entre nós a carta de alforria da arte brasileira, a obra de Farnese de Andrade posicionou-se sempre como antípoda[19].

Felipe Chaimovich, ao resenhar sobre essa questão, também apontou, como uma razão para o isolamento do artista, sua posição contrária às tendências da época: "Farnese foi isolado pela geração que vem dos anos 60 por ser considerado politicamente alienado e por ter caído no subjetivismo"[20]. Desse modo, ao ter optado por uma "mitologia" individual e subjetiva, foi colocado à margem de seus contemporâneos, que estavam muito mais engajados em discutir a natureza sociocultural, política ou conceitual da obra de arte.

Pressupomos que essa problemática do "isolamento em vida" de Farnese de Andrade não tenha sido motivo de grandes inquietações para o artista, ao ponto de fazê-lo desviar-se de suas escolhas, visto que, para ele, seguir o caminho das vanguardas não parece ter sido prioridade ao longo de sua carreira artística. Ao contrário, preocupou-se em tecer uma rede de investigações plásticas que fosse fiel às proposições individuais. Assim, "mesmo sabendo que sua audiência era pequena, quase inexistente"[21] e que seus objetos dificilmente encontrariam compradores, até mesmo porque o artista evitava expô-los em conseqüência do grande apego que nutria por eles, Farnese seguiu confeccionando obsessivamente seus pequenos mundos por quase quatro décadas, sem preocupar-se em seguir os caminhos poéticos das vanguardas.

---

[19] CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista MAM*, nº. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1999. P. 7.

[20] CHAIMOVITH, Felipe. A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade. *Revista MAM*, nº. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1999. P.25.

[21] COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos* – catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil.

Em 1970, num depoimento, o artista diz: "[...] minhas caixas, quadros-objetos, ou pequenas esculturas conservam o aspecto de coisa antiga, quase arqueológica, aspecto que me atrai. Talvez também por isso me coloque fora do que se convencionou chamar atualmente de vanguarda [...]"[22].

Presumimos, ainda, que o fato de o artista ter mantido também uma produção paralela no campo da pintura pode ter colaborado para a expansão de sua pesquisa nos objetos, pois nessa categoria tinha mercado certo e, com a venda dos quadros, o artista obtinha o suporte financeiro de que precisava para subsidiar a pesquisa nos objetos.

A distância de Farnese do cenário principal dos eventos artísticos (aqueles que tinham por objetivo reunir a vanguarda brasileira atuante na época) se confirma pela sua ausência ainda na década de 60 das grandes exposições realizadas no MAM do Rio de Janeiro, como a *Opinião 65*[23] – na qual Hélio Oiticica apresentou o *Parangolé*[24] –, a *Opinião 66*[25] e a *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967. As intenções principais dessas mostras eram colocar em debate a situação da vanguarda no Brasil, evidenciando o surgimento de questões que buscavam romper com a expressão plástica tradicional, como sugere o crítico de arte Frederico Morais:

> Aqui, país novo e sem compromisso com as tradições, que não temos, um grupo particularmente ativo põe em discussão (após antecipação concretista que negou os próprios meios de expressão plástica como o quadro de cavalete, o retângulo, o plano), melhor coloca em questão a linguagem mesma da arte, que deve adaptar-se aos novos conteúdos e significados de uma época nova: civilização que somos do consumo e das imagens, civilização icônica e tecnificada, transformando os objetos artísticos em objetos culturais, e não apenas se valendo da arte para expressar idéias românticas subjetivas [...][26].

---

[22] Depoimento de Farnese de Andrade a Walmir Ayala. In: CAIXAS fantásticas de Farnese. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 30 de dezembro de 1970.

[23] Organizada pela crítica Ceres Franco e o marchand Jean Boghici, reunia artistas brasileiros e estrangeiros. Os últimos sendo europeus da Escola de Paris concentrados numa figuração com grande teor de denúncia e crítica. Dos brasileiros, participaram Antônio Dias, Waldemar Cordeiro, Gerchman, Vergara, Serpa, Ângelo de Aquino, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica e outros. PONTUAL, 1976, p. 52.

[24] Trabalho considerado um dos mais significativos da época. *Parangolé* significou uma manifestação que transpunha os limites da obra de arte como objeto e a impunha como ação ambiental. Ibid., p. 52.

[25] Sobre essa exposição, Pontual diz: "com idêntico sentido, uma nova opinião se realiza. No entanto, apesar da presença de estrangeiros [...] e de vários brasileiros do ano anterior (a que se reuniam, por exemplo, Lygia Clarck, Glauco Rodrigues, [...] Anna Maria Maiolino) a mostra revela-se menos instigante do que a primeira, em parte porque o transcurso de apenas alguns meses de uma para a outra não bastara à renovação de valores que a justificasse". Ibid., p. 52.

[26] MORAIS, Frederico. A opinião brasileira de 66. In: PECCININI, 1999.

Juntamente com as propostas de novas experiências artísticas que buscavam romper com o isolamento da obra de arte feita para contemplar, preocupavam-se em estabelecer uma arte de comunicação social, enfatizando a discussão sobre suas relações com o público, e trazendo ao debate a importância do compromisso político e social. Incentivavam também a reflexão sobre a realidade brasileira a partir de uma postura crítica, inventiva, polêmica e denunciadora. Outro elemento significativo era a fluência de contato entre o artista e o espectador, que visava à participação sensorial do último por meio de uma interação direta com a obra de arte.

Outros sinais de mudanças eram as propostas críticas apresentadas, que sugeriam novos parâmetros de abordagem no campo expressivo com uma forte tendência para o objeto. Entretanto, o pragmatismo da época orientava no sentido de que as proposições relativas ao objeto deveriam colocá-lo ante o público como elemento catalisador de experiências *psicossensoriais*; ou seja, o objeto funcionando como ponte para estimular reações sensíveis no espectador e, ao mesmo tempo, impulsionando reflexões a partir de mensagens explícitas ou implícitas na obra[27].

Assim, o público era muitas vezes convidado a manipular esses objetos, percorrê-los, ouvi-los, cheirá-los e até vesti-los. O objeto passou a ser requisitado para além de seus elementos contemplativos, para tornar-se um "meio desencadeador de uma arte de ação"[28]. Convém lembrar que, a partir de meados da década de 60, as diretrizes poéticas apontavam para a necessidade de engajamento social e político[29], em conseqüência do clima de repressão que se instalara no País e que vinha afetando a cultura e a população desde o golpe de Estado de 1964.

Sendo assim, o objeto acabou por abandonar seu lugar de *objeto de arte* para migrar em direção a um campo experimental que o colocava como *objeto cultural*. Nessa nova contingência, o objeto e suas múltiplas naturezas tornam-se elemento transitório, de

---

[27] À guisa de exemplo, cito o trabalho de Ligya Clark e Hélio Oiticica.
[28] PECCININI, 1980, p. 14.
[29] O marco histórico da geração de 60 foi a exposição 'Nova Objetividade Brasileira', no MAM do Rio, em 67, que não incluiu o artista mineiro [Farnese de Andrade]. No manifesto do grupo, Helio Oiticica insistia haver 'atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas de ordem política, social e ética, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo'. In: CHAIMOVICH, 1999, p. 29

amplitudes semânticas ligadas ao momento, utilizados pelo artista como instrumentos de experimentações, reflexões e crítica, cujo intuito buscava ampliar o campo imaginativo do espectador. A historiadora da arte Daisy Peccinini explica que: "[...] neste enfoque [da transitoriedade] o objeto tem seu destino certo, de determinada ação junto à nossa realidade, plena de contingências; daí sua destruição [...] uma vez modificada esta realidade, o objeto não tem mais razão de ser"[30]. Se os direcionamentos narrativos dos objetos produzidos na época indicavam o compromisso com as contingências do momento, isso só faria sentido dentro daquele contexto, de modo que, quando aquela realidade não mais existisse, aquelas obras se esvaziariam de seu significado poético maior.

Ao pensarmos nos pontos divergentes entre os objetos produzidos por Farnese de Andrade e os construídos pela nova vanguarda brasileira, provavelmente encontraremos uma distância localizada justamente nas proposições poéticas do artista – essas imbricadas em um existencialismo mórbido, de natureza romântica – que entravam diretamente em conflito com os propósitos vanguardistas do período. O objeto de Farnese é, pois, "aparentemente" um objeto de arte sem preocupações em ser politicamente engajado. Nesse sentido, o crítico Felipe Chaimovick diz ser esse alheamento do artista em relação à cena social e política brasileira uma das maiores razões de não ter sido acolhido pelos seus pares. Ele escreve: "[...] uma falta de engajamento político evidente no processo inventivo e plástico de Farnese parece-me o índice de sua não inclusão na exposição carioca – e começo de sua marginalização do circuito da arte contemporânea"[31].

Se a estranha e inquietante obra de Farnese de Andrade o encaminhou para as margens das principais correntes contemporâneas iniciadas nos anos 60, foi em parte por não corresponder às expectativas estéticas das tendências dominantes da época, as quais recusavam as produções que não compactuassem com os propósitos esperados: elaborar uma arte de postura crítica, que tivesse uma relação direta com o contexto social e político da sociedade.

Segundo as interpretações de Mario Pedrosa, um dos principais teóricos da época, se o artista daquele tempo pudesse ser definido em seu contexto sociocultural, seria pela recusa à auto-expressividade. A esse respeito, ele diz:

---

[30] PECCININI, 1980, p. 15.
[31] CHAIMOVICH, 1999, p. 29.

> Vivemos numa fase de neo-objetivismo, de neo-construtivismo, em tudo – numa procura ardente e nervosa do espaço real, de um centro ou sítio ideal, independente das conjunturas egocêntricas, de onde algo se construa, se ajuste, se erga, numa direção constante, unívoca – de si para fora. [...] Estamos agora afogados na produção em massa de objetos cada vez mais variados e duvidosos, que invadem o mundo sensível [...] hoje a necessidade... a produção em massa a inventa. [...] Os fazedores de caixas de nossas paragens partem da redundância, usam os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma idéia que não visa à criação do insólito pelo insólito, e sim a uma participação do coletivo[32].

Quanto aos fazedores de caixas, é importante esclarecer que Pedrosa estava se referindo aos integrantes do movimento *Nova-Objetividade Brasileira*, tais como Hélio Oiticica e Rubens Gerchman, cujas caixas (segundo Pedrosa) eram "caixas de subdesenvolvimento", daí seu mérito. Ou seja, não eram caixas por elas mesmas, mas sim construídas na direção extrovertida de sua prática, com o objetivo de propor uma ação que fizesse ver, sentir ou perceber uma realidade (uma infra-realidade) que estava por baixo de suas estruturas. Aquelas caixas não eram essencialmente pensadas como objetos de arte, mas como objetos culturais politizados.

Na contramão desses conceitos, Farnese se colocava em cena como uma espécie de arqueólogo do presente, que recodifica o passado na construção lenta de seus objetos auto-expressivos – insólitos por eles mesmos –, sem se preocupar em seguir a moda, justificar teorias ou tampouco se render a postulados preestabelecidos.

Acreditamos que os caminhos trilhados por Farnese de Andrade ao longo de sua carreira artística foram absolutamente escolhidos segundo as proposições às quais queria chegar; ou seja, o artista sempre se deixou guiar por sua vontade poética e veio criativo, mantendo-se fiel às singularidades próprias, e não parecia estar preocupado com questões referentes ao caso de pertencer ou não à vanguarda carioca. Estava, sim, preocupado demais em solucionar os desafios impostos pela própria pesquisa, como podemos perceber em suas próprias palavras:

> Eu procuro produzir em mim um impacto e para os outros não me importa os resultados. Eu não faço concessões. O ato de criação é um exercício de alegria. A alegria de juntar, de montar e de formar um objetivo. A criação é um ato egoísta. Quando trabalho, trabalho para mim. Se afeto as pessoas, mal ou bem, isso para mim é secundário[33].

---

[32] PEDROSA, Mário. Crise ou revolução do objeto – homenagem a André Breton. In: PECCININI, 1980, p. 93.
[33] ANDRADE, Farnese. Criar: um ato de alegria ou egoísmo? Suplemento especial de última hora. *Gente.* 1 e 2 de maio de 1976.

Se por um lado Farnese encaminhava sua produção para uma direção oposta à discussão vanguardista brasileira, uma análise mais detida nos fará ver que em alguns aspectos sua obra discutia questões em comum com seus contemporâneos: renegava as modalidades tradicionais evidenciando a tendência para o objeto, valia-se de elementos descartados pela sociedade e encontrados a esmo e, nesse sentido, também podemos dizer que estava discutindo de forma crítica a relação do homem com os rejeitos da produção em massa, além de fazer emergir de seu processo inventivo um amplo investimento experimentalista, por meio das inumeráveis combinações a que recorria. Experimentar, recombinar e ressignificar eram procedimentos básicos utilizados tanto por ele como pela grande maioria dos artistas das décadas de 60 e 70.

Todavia, Farnese se afastava significativamente de seus contemporâneos quando tornava visível uma poética pautada numa narrativa mais ontológica, refletindo sobre memórias sentimentais, sobre os infindáveis sofrimentos existenciais do homem e os tantos enigmas que a vida não cessa de nos impor. Sobre segredos guardados, repressões interditas, interdições segredadas ou, ainda, sobre os mais simples aspectos da vida cotidiana – a fé incondicional, ou a pureza ingênua da cultura popular com seus objetos toscos, coisinhas miúdas talhadas por mãos rudes.

Enfim, acreditamos que o artista estava imerso nessa trama insolúvel que é a vida e, provavelmente (como outros de seus contemporâneos), também estava envolvido nos processos meditativos de seu tempo. No entanto, ao se enveredar por questões de um subjetivismo mais amplo, existencialista e auto-referencial, foi considerado politicamente alheio (ou alienado) à cena vanguardista da época e, conseqüentemente, excluído dela.

Ao que nos parece, o alheamento, a exclusão ou a ausência de Farnese da cena principal da arte contemporânea não impediram o desenvolvimento de uma vasta produção ao longo de sua carreira; mas consta o fato de que teria ficado extremamente abalado ao ser deixado de fora da Bienal Brasil Século XX, em 1996. Sobre esse episódio disseram: "[...] vagava com o catálogo da mostra paulistana nas mãos, entre materializações fantasmagóricas que nunca vendera suas obras"[34]. De fato, o artista já vinha apresentando sinais de um agravamento de suas perturbações psíquicas, talvez em conseqüência dos longos tratamentos que fizera para a depressão e para o transtorno bipolar que o acometia. Assim, pouco tempo depois, aos 70

---

[34] CHAIMOVICH, 1999, p. 25.

anos, Farnese de Andrade morreu inesperadamente, nos braços do irmão, de insuficiência respiratória proveniente de um enfisema pulmonar e – dizem – de uma tristeza sem fim: "Farnese de Andrade morreu melancólico. Encastelado em sua casa no Rio Comprido, não conseguiu suportar o esquecimento de sua obra na Bienal Brasil Século XX, em 1996[35]".

2.2. UM JOVEM ARTISTA EM FORMAÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE O MUNDO IMAGÉTICO DE GUIGNARD E A LINEARIDADE CALIGRÁFICA DOS DESENHOS DE FARNESE

Muitas reflexões seriam possíveis acerca de uma obra complexa e instigante como a desse brasileiro nascido, em 1926, numa pequena cidade do interior do triângulo mineiro, cercada de montanhas e rios, chamada Araguari, que desde tempos imemoriais tinha suas calçadas presenteadas com os primeiros rabiscos a cacos de telha daquele que seria no futuro seu ilustre filho.

Ali cresceu Farnese de Andrade Neto, descendente do poeta Castro Alves, filho de tradicionais donos de cartórios, numa vida prosaica e cheia de "mineiridade"[36], de cujo conforto desfrutaria apenas até os catorze anos, quando algumas complicações de ordem particular abalariam os laços familiares para sempre, levando sua mãe a mudar-se com suas irmãs para a capital, deixando para trás os meninos com o pai[37]. Farnese viveria em Araguari apenas por mais dois anos, transferindo-se para Belo Horizonte, onde se daria, como ele mesmo dizia, sua iniciação no mundo da arte:

---

[35] CHAIMOVICH, 1999, p. 25.

[36] O crítico de arte e cineasta Olívio Tavares Araújo explica o termo como "uma peculiar combinação de grandeza e nostalgia" que, segundo ele, Carlos Drummond de Andrade captou incomparavelmente em uma velha crônica sobre os profetas de Congonhas, na qual diz: "São mineiros estes profetas. Mineiros na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; mineiros na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos; mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; sim, mineiros de há cento e cinqüenta anos e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos." ANDRADE, Carlos Drummond de. Colóquio das Estátuas. In: ARAÚJO, Olívio Tavares. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista MAM*, n° 2, ano 1, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1999. P. 15.

[37] Sobre esse assunto, Sônia Lourdes Manholer diz: "*Separação por motivos nebulosos e, até hoje, tida como assunto secreto pelos familiares remanescentes. Dado o fato de D. Mariquinha, apesar de bem estabelecida com o seu trabalho artesanal* [a mãe de Farnese fazia flores e grinaldas para a sociedade local] *ter se afastado com as filhas, indo se estabelecer com dificuldades em Belo Horizonte"* [grifo nosso]. MANHOLER, Sônia Lourdes. *Farnese de Andrade*: levantamento da biografia e cronologia das obras. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2005.

> Comecei em 1945 com o mestre Guignard, na Escola do Parque, em Belo Horizonte. Do grupo de alunos que se iniciaram nas artes com o falecido mestre, ficaram alguns artistas conhecidos, como Mary Vieira, Heitor Coutinho, Amilcar de Castro, Marília Gianetti Tôrres, Mário Silésio e outros. Guignard punha lápis duro nas mãos dos alunos e mandava copiar exaustivamente as folhas das árvores do parque, e nisso eu fiquei três anos[38].

É importante salientar que, naquele período, o Estado de Minas Gerais experimentava uma fase de efervescência cultural integrada no espírito do modernismo, de modo que, em 1944, pela primeira vez, uma importante exposição coletiva era trazida a Belo Horizonte[39], sob o patrocínio da prefeitura, pelas mãos do futuro governador e presidente Juscelino Kubitschek, que também se empenhava na urbanização do bairro da Pampulha.

A capital mineira foi então contemplada, a partir de 1942, com projetos de Oscar Niemeyer, importante arquiteto brasileiro, representante máximo da nossa arquitetura moderna, que foi requisitado a erguer uma série de edificações na cidade, entre elas a Igreja da Pampulha. O projeto contava também com investimentos paisagísticos de Roberto Burle Marx, outra presença importante, além de receber esculturas de Alfredo Ceschiatti e painéis de azulejos e pinturas de Cândido Portinari, um dos pintores mais famosos do Brasil. Todos esses nomes, desde então, ocupavam uma posição privilegiada no cenário artístico-cultural brasileiro, e o deslocamento dos mesmos para Belo Horizonte significava o quanto os dirigentes mineiros estavam se empenhando para inserir o Estado em um novo contexto cultural.

Contemporânea àquelas transformações foi a criação da Escola de Belas Artes, para a qual Kubitschek, por indicação de Portinari, fez vir do Rio (então capital nacional) Alberto da Veiga Guignard, que, além de ensinar, iria empenhar-se em organizar exposições de seus alunos no Rio de Janeiro. Isso iria, de certa forma, inseri-los em um circuito de arte mais amplo, aproximando-os dos novos rumos tomados pelas manifestações artísticas que aconteciam para além de Minas Gerais.

---

[38] Depoimento de Farnese de Andrade a Walmir Ayala. In: MÁQUINA da vida, a. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 maio de 1968.

[39] Roberto Pontual, em seu livro *Arte brasileira contemporânea*, diz: "A mostra de 1944 e as obras da Pampulha provocam ainda escândalo (a tela *A Nau Catarineta*, do pernambucano Luís Soares, foi cortada a canivete) e polêmica no ambiente mineiro estratificado. Mas ao apresentar a primeira no seu catálogo, dizia J. Guimarães Menegale: 'Essa arte – a moderna – não é tão ilógica, tão enigmática, tão criptográfica, enfim, que o comum dos observadores, à força de vê-la, não acabe por compreendê-la e, por conseqüência, estimá-la. Compreendendo-a, estimá-la-á, sem dúvida, ao menos como esperança ou pressentimento de nova orientação, por ser, afinal, a arte que mais intimamente se abebera na sensibilidade geral, quotidiana e familiar dos homens, a que procura, de preferência, os temas naquilo que se acha mais ao alcance do conhecimento e da experiência do homem comum, ainda que à primeira vista não pareça'". PONTUAL, 1976, p. 37.

A dedicada orientação e disponibilidade com as quais Guignard se entregava ao ofício de professor foram fundamentais para o surgimento e a projeção de um considerável número de artistas mineiros, entre eles Farnese de Andrade, que, desde os primeiros momentos, já se destacava pelo talento com o grafite e bico de pena, e recebia elogios e incentivos de seu mestre[40].

Ao mesmo tempo em que progredia no aprendizado da arte, Farnese foi acometido gravemente por uma tuberculose que afetaria seus pulmões e sua vida por vários anos, afastando-o por tempos alternados dos estudos e do trabalho[41]. Por conta das restrições com o uso das tintas, afastou-se da pintura e, seguindo a sugestão de Guignard, passou a dedicar-se integralmente ao desenho.

Nos trabalhos produzidos entre 1946 e 1949 [figuras 1 e 2], o que vemos é uma grafia linear, cujo domínio técnico busca uma expressão aproximada da realidade, em que há uma ocupação do espaço em sua totalidade. Porém a prioridade é dada aos contornos, ou seja, o preenchimento das formas ocorre por meio de um emaranhado de linhas curvas, diagonais e circulares, ora mais densas, ora mais suaves, cruzadas ou sobrepostas, construindo os planos e as sombras por meio da trama, ora mais vazadas, outras vezes mais densas.

Podemos pensar esses desenhos como resultantes dos exercícios de observação ao ar livre, que fizeram parte de seu aprendizado em Minas, e das inumeráveis cópias de desenhos de artistas consagrados que era obrigado a fazer, principalmente Holben – Farnese dizia que essa prática era um recurso que Guignard utilizava especificamente com ele, para fazê-lo se libertar da influência dos desenhos de Flash Gordon. O resultado alcançado em sua produção denota uma preocupação que o artista tinha, naquele início de carreira, em acompanhar um modelo de representação dentro dos cânones acadêmicos.

---

[40] Guignard, ao organizar a exposição coletiva de seus alunos na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 1946, declarou sobre Farnese: “Outro caso interessante é do aluno Farnese de Andrade Neto, que faltou às aulas durante ano e meio e quando voltou causou um sucesso louco, desbancando muitos dos seus colegas”. GUIGNARD, Alberto da Veiga. A exposição de Guignard e seus alunos mineiros. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1946.

[41] Trabalhava como postalista nos Correios e Telégrafos em dias alternados. Em depoimento a Tânia Góes, Farnese disse: “era um trabalho monótono, que nada tinha a ver comigo. Foram dezessete anos, uma noite sim, uma noite não”. ANDRADE, 1976.

Se existe nesses desenhos iniciais uma forte influência ou herança técnica do então mestre Guignard – o que é de fato bastante natural, já que o artista estava em fase de formação –, já se pode vislumbrar naquela década a busca de uma linguagem gráfica que se desdobraria nos anos seguintes em desenhos que lhe renderiam prêmios e participações em importantes mostras e Bienais.

Por volta de 1947, dois anos após ingressar na Escola do Parque, já se percebe no desenho intitulado *Auto-Retrato* [fig. 3] que o artista busca limpar a forma de tal modo a reduzi-la praticamente a seus contornos. A linha aparece aqui organizada de forma metódica, em segmentos contínuos, sem muita preocupação com o preenchimento das áreas maiores, cujos limites são demarcados às vezes por linhas muito claras e finas ou pela junção de muitas linhas agrupadas lado a lado.

Esse modo de resolver a forma em poucos traços, explorando hachuras e, em alguns casos, fazendo as marcações por meio de sombras, é um recurso utilizado também nos desenhos a nanquim, como se pode ver no *Sem Título* de 1949 [fig. 4].

É possível perceber nesses desenhos iniciais que o artista busca enfatizar a soltura do traço, a limpeza da composição ou ainda a expressividade da forma. Em conseqüência disso, conquista uma leveza de expressão na qual a imagem parece ser pensada de modo a mostrar seu caráter essencial e psicológico, captado sensivelmente em um processo operativo que traduz para a realidade visível alguns de seus códigos mais particulares.

No olhar quase mórbido desses personagens que parecem fitar o vazio do mundo ou de si mesmos, já se podem notar alguns aspectos que serão recorrentes em quase toda a narrativa poética futura construída por Farnese de Andrade. Algo que, a princípio, sugerimos: congrega uma peculiar dosagem de ascídia[42], constrangimento, repressão e morbidez, que irá transparecer de modo culminante nos objetos produzidos décadas mais tarde.

---

[42] Do grego *AKEDIA*: seguindo a definição de Roland Barthes, a *ascídia* configura uma perda de investimento, uma falta de interesse; um estado de depressão, melancolia, tédio, prostração, solidão, angústia, desânimo. A vida parece monótona, sem objetivo, penosa, inútil. Mas não é uma perda de crença, é uma perda de investimento. BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P.40.

A simplicidade sugerida nesses desenhos de modo algum deve ser entendida como ingênua; ao contrário, já se percebe desde então que os caminhos escolhidos pelo artista o levariam a uma produção dotada de um elevadíssimo teor de requinte e precisão artesanal, presente tanto no desenho como nas futuras técnicas que desenvolveria ao longo de sua carreira.

Guignard dizia que "como desenhista, Farnese já era na época, um virtuose, dotado de uma intuitiva perícia à *la Holben*, apaixonado pelas filigranas do *métier*"[43]. Acerca dessa "perícia", cabe dizer que o artista parece ter vivido sempre entre essa paixão obsessiva pelas minúcias das filigranas e o desejo de se libertar das mesmas, de ampliar o traço, de limpar a forma. Como se estivesse sempre entre o "horror ao vazio" (uma herança, talvez, do repertório imagético do barroco mineiro, com o qual conviveu desde a infância) e o desejo de assepsia. Não que essas questões aparecessem de forma conflitantes em seu trabalho; ao contrário, o artista soube dosá-las de modo a alcançar um equilíbrio, no qual não havia espaço para excessos. Ou seja, dependendo das questões que possivelmente queria abordar, enfatizava um caminho ou outro. Nesse sentido, seria interessante observar como essa abordagem se desenvolveu pelas várias séries de seus desenhos das décadas de 1950 e 60, comparecendo também de maneira bastante significativa na gravura.

A começar pelas delicadas figuras femininas [figuras 5 e 6] que o artista apresenta nos desenhos realizados nos anos 50, é possível perceber esse desprendimento asséptico por meio do trato suave que dá à linha. Essa surge apenas contornando o espaço branco do papel, delimitando a forma que emerge de maneira simples, em poses absortas.

As figuras, por sua vez, não mostram o ambiente no qual estão inseridas; encontram-se isoladas, como se fossem elementos solitários recortados no espaço. No entanto, subentende-se que seu ambiente dialoga com o espaço de um interior doméstico, que às vezes é apenas sugerido por um traço ou outro que insinua uma cadeira, uma parede, um chinelo informal ou ainda uma atividade cotidiana bem comum no interior do Brasil: sentar-se atenciosamente para catar grãos.

Considerando os desenhos de folhagens com definição minuciosa que costumava fazer na Escola do Parque, em Belo Horizonte, na segunda metade dos anos 40, esses da década de

---

[43] ARAÚJO, 1999, p.11.

1950 parecem esboços simples e rápidos. Não há sombras, não há preenchimento das formas, tampouco há um fundo consistente ou ambiente no qual o elemento focal possa estar. Mas ainda assim não se pode dizer que as figuras que se apresentam individualmente nesses desenhos estejam de todo soltas, pois se apóiam em si mesmas, em seu próprio instante e lugar no mundo, que o artista captura sensivelmente em traços contínuos e econômicos.

Temos aqui apenas o papel branco e o contorno das formas. Contudo, esses desenhos de maneira alguma cabem na concepção de ingênuos. Parecem ensaiar a autonomia de um discípulo aplicado que quer exercitar a liberdade de expressão longe do olhar do mestre. E nisso, decerto, em nada se assemelham às imbricadas paisagens feitas quando aluno de Guignard. Entretanto, essas figuras leves, quase flutuantes, parecem carregar ainda algumas reminiscências inconscientes das pequenas e brancas igrejinhas sem solo, suspensas em nuvens que se diluem em meio a montanhas difusas, bem típicas das paisagens pintadas por Guignard.

O sentido observado é que tanto os desenhos de Farnese quanto as pinturas de Guignard estão impregnados de uma leveza que faz com que os elementos pareçam levitar no espaço ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, se fixam e se equilibram no campo visual. Assim, no modo operacional de ambos, percebemos haver uma capacidade de jogar com a coerência natural das coisas e sua ordem no mundo. Isso se dá, sobretudo, por meio de um mecanismo memorativo, inerente à percepção dos elementos, bem como pelo reconhecimento de sua finalidade no mundo; um processo capaz de desencadear no observador o sentido óbvio para o qual foram criados.

Assim, pressupomos que uma criança sentada, como no *Sem Título* de 1950 [fig. 5], pela posição de suas pernas, senta-se sobre algo ou sobre o próprio chão; ou, como no *Sem Título* de 1953 [fig. 6], uma figura concentrada, modestamente vestida, olhando para um recipiente que se apóia sobre seus joelhos, com as mãos em determinada posição, provavelmente pode estar catando grãos. É nesse sentido, portanto, que argumentamos que essas figuras se apóiam sobre si mesmas, em seu próprio instante.

E, no caso de algumas paisagens de Guignard, como *Paisagem Imaginante* [fig. 7] ou *Noite de São João* [fig. 8], as casas e igrejas que se perdem nas brumas imateriais representam casas

de verdade construídas sobre uma acidentada topografia de colinas, campos e cidades. Obviamente, essas pressuposições só serão possíveis graças às informações prévias, memorativas, armazenadas na mente daquele que as observa e as reconhece como situações cotidianas vivenciadas.

O que sugerimos nos dois casos é que tanto Guignard quanto Farnese, cada um a seu modo, trabalham uma visão de mundo de acordo com a qual a paisagem e/ou os elementos habitam um território em parte imaterial, onde as coisas parecem pairar além das definições. O que os une talvez seja esse poder de amplidão que são capazes de impor e que não é da ordem da espacialidade que rompe o infinito em atmosferas sublimes desdobradas até se perder de vista[44]; ao contrário encontram terreno de apoio numa realidade simples, habitável e cotidiana. E, no caso de Guignard, essa "atmosfera" pode, por vezes, encontrar aproximações com a poética dos elementos de Turner[45], ou ainda com alguns artistas da escola de Paris[46], dos quais Guignard absorveu ensinamentos que foram referenciais para o desenvolvimento de sua obra.

Mas se de Turner Guignard traz para suas paisagens uma dialética pulverizada, uma espécie de atmosfera turva e incerta, por outro lado, "não há quase nenhuma predisposição para as ações que a retirem de seu repouso"[47]. O que se impõe aí, nessas paisagens, é um silêncio moroso em que o tempo parece se recusar obstinadamente a passar. A impressão que temos é de que as horas estão suspensas, a respiração está contida e a cena congelada numa quietude infinita.

É essencialmente nesse tempo, que parece perder-se ou congelar-se, que encontramos o lugar de afinidade entre um artista e outro. Em Farnese, essas proposições são trazidas nessas obras iniciais – ainda que de maneira pouco sólida –, por meio de suas figuras e do modo como estas se comportam na cena: absortas, distraídas, com um olhar que parece dormente, perdido, como se fitassem um lugar alhures, distante de si mesmas. É aí, nessa sutileza da postura, no

---

[44] Como ocorre, por exemplo, nas telas de Gaspar David Friedrich. Para mais, ver: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996. P. 131.
[45] Como sugere rapidamente Rodrigo Naves em *O Brasil no Ar*: Guignard. In: Ibid., p. 131.
[46] Zanini sugeriu que é possível encontrar na obra de Guignard certa herança de alguns artistas da Escola de Paris, com os quais (tanto artistas como suas obras) conviveu nos anos em que estudou na Europa. Entre eles estão Henri Rousseau, Cézanne, Matisse e Raoul Dufy. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. 1983. 2v.
[47]Op. cit., p. 134, nota 44.

olhar ausente na presença, que o artista coloca o lugar do *pathos*[48] de sua obra; o indicador da potência da qual irradia o mundo difuso e cheio de ambigüidade que vai caracterizar sua obra indefinidamente.

Desse modo, podemos dizer que nesses primeiros desenhos de Farnese de Andrade já vislumbramos o surgimento de uma característica fundamental, que iria intensificar-se de forma recorrente em toda sua obra futura: a tentativa de apreender a temporalidade das coisas como se encontram, naquele momento, no mundo.

Mas esse sentido não é o mesmo da prática impressionista, que buscava captar o instante visual de uma cena ou expressar o que o olho vê no lugar daquilo que o artista sabe, ou ainda observar o jogo da luz e da cor. Na obra de Farnese, diferente das pesquisas impressionistas, essa questão se relacionava principalmente com uma tentativa de barrar o tempo, de frear a corrosão que age sobre as coisas, evitando ou pelo menos delongando a destruição, o fim. Ou seja: o artista parecia se empenhar por meio de suas obras em debater contra a finitude, contra a morte que age inevitavelmente.

Se existem em seus desenhos iniciais algumas ressonâncias dos ensinamentos de Alberto da Veiga Guignard, a obra de Farnese de Andrade iria caminhar por vias bastante opostas. Podemos inferir que sua produção caminhou gradativamente para uma dramaticidade, que afasta a obra cada vez mais do colorido e da vivacidade das produções de Guignard. Mas, sem dúvida, percebemos no trabalho do talentoso aluno a absorção dos ensinamentos do mestre e, talvez por seu intermédio, a aproximação e o interesse por procedimentos típicos de diferentes artistas modernistas europeus, com os quais (tantos os artistas como suas obras) o professor havia mantido contato nos longos anos de aprendizado na Europa.

Para além da herança técnica, é possível detectar também, na obra de Farnese de Andrade, alguns aspectos imagéticos que se aproximam em alguns momentos das escolhas de Guignard, que, como se sabe, foi um incansável explorador da paisagem mineira. Desde 1929,

---

[48] *Pathos*: a partir da concepção grega, qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. P. 2148.

quando voltou ao Brasil após estudar na Europa, Guignard desenvolveu um interesse especial pelo País, o que marcaria toda sua obra pictórica posterior, um fato que se intensificou mais ainda a partir de 1944, quando se transferira do Rio para Belo Horizonte.

A paisagem mineira, com suas casas, igrejas, pessoas e montanhas sinuosas surge na obra de Guignard em traços calmos e sugestivos, em que a simplicidade comparece de um modo muito particular. Algo parecido com o que Roberto Pontual especificou como quase um resíduo infantil de espontaneidade e agilidade expressiva que fez de Guignard um artista cuja obra deixou uma contribuição específica na arte contemporânea. Pontual explica que essa simplicidade seria uma certa artesania aplicada com sabedoria: "Qualquer coisa de miniatura, de conversa em surdina, de tranqüila ruminação da lembrança que sobrevive ali sem quebra de continuidade"[49].

Também Farnese de Andrade explorou o ideário imagético mineiro, sobretudo nos objetos que faria décadas mais tarde, não da mesma forma, nem com o mesmo suporte técnico, mas a seu modo, redimensionando elementos e objetos simbólicos do cotidiano, e explorando outras potencialidades extrínsecas aos mesmos.

Nesse sentido, seu olhar se difere e se afasta daquele de Guignard, o qual explorava com ternura e intimismo as bucólicas paisagens que se perdiam de vista nas brumas. Em Farnese, ao contrário, fica difícil detectar um olhar (consciente) terno que exalte ou homenageie a terra natal. Mas, ainda assim, iria emergir de dentro de seus objetos algo que denunciaria uma inconfundível conexão com aquele universo. Por intermédio de sua obra, Farnese de Andrade arquivou aspectos fundamentais da memória brasileira, registrando vestígios de um povo ainda impregnado de hábitos simples (quase rurais), de fé ingênua, de temores e crenças, interdições e labutas intermináveis.

---

[49] PONTUAL, 1976, p. 111.

2.3. GRAVANDO AS MEMÓRIAS DO TEMPO
(FARNESE DE ANDRADE, UM GRAVADOR DE MEMÓRIAS: PASSAGENS PELA ABSTRAÇÃO: O ARTISTA E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS DA DÉCADA DE 50)

O ano de 1948 trouxe mudanças que atuariam na vida de Farnese de Andrade como um divisor de águas. Ao chegar ao Rio de Janeiro a trabalho, descobriu que a tuberculose estava afetando gravemente os dois pulmões. Surpreendido pelo agravamento da doença, internou-se em um sanatório em Correias, perto da capital carioca, para se tratar. Ali permaneceria por quase dois anos, assistido pela mãe, que havia vindo de Belo Horizonte a fim de acompanhar o tratamento do filho. A cura definitiva se daria, segundo seu irmão, "graças às doses de estreptomicina chegadas ao Brasil, trazidas pelos pilotos da aviação civil e cotadas, literalmente, a preço de ouro. Farnese tomava uma ampola por dia e ficou curado para sempre"[50]. Ao sair do hospital, o artista estabeleceu moradia no bairro do Flamengo, dando início a uma nova etapa em sua vida artística.

Se a mudança de Farnese para o Rio de Janeiro foi motivada pela procura de condições mais favoráveis à sua saúde, por outro lado é inegável que a crescente importância que a cidade vinha adquirindo no circuito artístico brasileiro, junto a São Paulo, atraía cada vez mais um número significativo de artistas provenientes de várias partes do Brasil.

Farnese de Andrade chegou ao Rio justamente no início de uma década em que o País foi marcado por um desenvolvimento considerável no campo das artes. Um processo que vinha acontecendo gradativamente desde o pós-guerra, quando começaram a ser criados os vários museus, como o Museu de Arte de São Paulo, em 1947, cujo acervo contava com importantes obras européias, e o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1948, que abriu suas portas em 1949, apresentando a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*[51]. Para sua direção, veio da França o crítico Leon Dégand, defensor da arte não figurativa.

---

[50] ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

[51] Sobre a qual Zanini diz: "exposição destinada a confrontar forças em aguda oposição na Europa". ZANINI, 1983, p. 646.

Também o MAM do Rio de Janeiro, com certa precariedade, foi criado em 1949, ainda sem acervo e sem sede própria[52]. Mas apoiado pelos artistas iria se tornar uma referência obrigatória no meio cultural carioca[53].

Com a criação desses três museus, o Brasil de certo modo tentava estabelecer elos com o panorama internacional que protagonizava os novos rumos que a arte vinha tomando desde o final da Segunda Grande Guerra, visto que: "onde tanta coisa se havia alterado, seria pretensão esperar que a arte permanecesse intocada pelos acontecimentos"[54]. Assim, em decorrência das mudanças trazidas pelos conflitos, a Europa, que antes dominava a cena como referência mundial no campo da arte, viu suas energias drenadas ao presenciar a emigração representativa de artistas que, em conseqüência das dificuldades geradas pela Guerra, foram buscar melhores condições nos Estados Unidos.

Conseqüentemente, parte do eixo gerador da Escola de Paris se transferiu para Nova York, dando início a um processo de internacionalização da arte que iria disseminar-se para diversas partes do mundo, criando uma linguagem artística com traços em comum, em que se veria o predomínio das linguagens abstratas. Decerto que, tanto na Europa quanto nos EUA, a figuração ainda teria seu lugar, mas a tendência da década de 50 era certamente o abandono desse campo em prol da abstração, que angariava suas fontes no percurso de Kandinsky, no expressionismo, no construtivismo, nas vanguardas russas pré e pós-revolucionárias, além do cubismo, do futurismo, do neoplasticismo de Mondrian ou do racionalismo pragmático da Bauhaus.

Mas, se na Europa as linguagens abstratas se configuraram gradativamente, nos EUA queimariam etapas significativas, dando um salto rumo à conquista da hegemonia já na passagem da década de 1940 para a seguinte, e fazendo surgir em cena as pinturas de grandes dimensões de Pollock, De Kooning, Kline, Rothko, Newman, Gorky e outros. Todos esses eram protagonistas de uma produção gigantesca que, apoiada por um trabalho crítico-teórico de grande repercussão, iria encontrar reconhecimento mundial no campo da arte.

---

[52] Que seria conquistada pelo empenho de sua diretora Niomar Muniz Sodré e pelas campanhas do Correio da Manhã, onde atuava o crítico de arte e jornalista Jaime Maurício. In: ZANINI, 1983, p. 647.
[53] Ibid., p. 647.
[54] PONTUAL, 1976, p. 43.

As novas conquistas e direcionamentos da arte norte-americana iriam refletir no Brasil, sobretudo se considerarmos o elevado grau de assimilação que os brasileiros vinham desenvolvendo pela cultura dos Estados Unidos, que desde o pós-guerra se impunha como potência mundial, levando uma rede de influências aos países chamados periféricos, entre eles evidentemente o Brasil. Assim, a partir da década de 50, como relata Aracy Amaral[55], o contexto cultural brasileiro passa a absorver receptivamente um índice considerável da cultura americana, inclusive nas expressões artísticas.

Uma breve reflexão sobre a arte brasileira naquele período nos faz ver que, quando as tendências internacionalistas chegaram efetivamente ao Brasil, por um lado, encontraram uma forte receptividade advinda de uma vertente artística que se encaminharia para o abstracionismo ou para as linguagens construtivas. Porém, de outro lado, foram recebidas com certa resistência e rejeição provenientes dos grupos mais ligados ao realismo social, que naquele período específico estavam bastante motivados por conta da abertura dos partidos políticos[56]. Nesse sentido expressivo se enquadrava um extenso número de artistas engajados principalmente no campo da gravura, com uma importante produção que vinha desde os anos de 1940 até meados da década de 50. Esses artistas atuaram em diferentes áreas do Brasil, formando expressivos "grupos de gravuras" que produziam uma arte essencialmente figurativa, tomando como tema focal o homem e as mazelas sociais de seu entorno. Argumentavam, sobretudo, que as tendências internacionalistas aqui recebidas poderiam desviar o foco dos problemas reais da situação social brasileira, levando a arte para um sentido mais afastado das questões nacionais.

Há de se observar que as linguagens internacionais foram efetivamente divulgadas no Brasil a partir da fundação dos museus, que, mesmo carecendo de recursos financeiros, se engajaram em programas culturais que buscavam colocar o público a par das manifestações artísticas mais recentes.

---

[55] A absorção da cultura americana foi um acontecimento que se deu gradativamente no Brasil em todos os campos, inclusive na arte, como apontou a historiadora Aracy Amaral: "o brasileiro se americaniza a galope, a partir de inícios da década de 50, pela presença da hegemonia americana sobre o mundo ocidental, de que o Brasil não escapa, como país periférico". AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987. P. 243.

[56] Após o afastamento de Getúlio Vargas em 29 de Outubro de 1945, o Brasil passou pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, de 1946 a 1950. Uma fase de transição que se dispunha a manter contida a economia brasileira, dando continuidade a um recesso no campo cultural, que encaminharia o fecho do ciclo modernista. PONTUAL, 1976, p. 43.

Outro passo importante na tentativa de encurtar a distância cultural existente no País foi a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, que na inauguração contava com vinte representações estrangeiras[57], além de uma ampla presença de artistas brasileiros[58]. Pode-se dizer que praticamente todos os movimentos da arte moderna estavam ali representados[59], desde o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo e o Surrealismo até o Construtivismo e a Abstração lírica, gestual ou geométrica, além da Arte Concreta.

Certamente, o advento da Bienal provocou fortes tensões no meio artístico nacional[60], mas sem dúvida foi fundamental para colocar os artistas brasileiros em contato com a produção do exterior, estimulando aqui um "sentido de vanguarda"[61], sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades muito emblemáticas na divulgação e propagação das novas linguagens, em particular as relacionadas ao abstracionismo.

Embora muitas correntes tenham sido reunidas na primeira Bienal Internacional, foi o concretismo que despertou o maior interesse em um número considerável de jovens artistas brasileiros, viabilizando o surgimento de dois grandes grupos: o dos abstracionistas, vinculados ao Ateliê Abstração, de Samson Flexor, e o dos abstracionistas geométricos, liderados por Waldemar Cordeiro[62] – principal redator desse grupo, que se designava Ruptura, defensor da intuição artística, porém dotada de princípios claros e inteligentes, enfatizando o valor intelectual da arte e abrindo possibilidades paralelas de atividades aplicadas ao campo industrial.

No Rio de Janeiro, a linguagem concretista também ganhava terreno naqueles primeiros anos da década de 1950, sob o nome do Grupo Frente, reunindo integrantes como Ivan Serpa,

---

[57] Entre as representações estrangeiras estavam: Gleizes, Kupka, Picasso, Léger, Giacometti, Rouaut, Moore, Magritte, Hartung, Ernst, Hooper, De Kooning, Pollock, Rothko, Calder, Torres-Garcia e outros. In: PONTUAL, 1976, p. 47.

[58] Entre os representantes brasileiros estavam: Segall, Portinari, Di Cavalcante, Brecheret, Bruni Giorge, Maria Martins, Goeldi e Lívio Abramo. In: Ibid., p. 46.

[59] Vale lembrar a ausência do Dadaísmo, que, segundo Pontual, foi bastante compreensível na medida em que esse movimento só encontrou novo reconhecimento e proeminência no final da década de 1950, com a Pop-art e a retomada da primazia figurativa. Ibid., p. 47.

[60] Sobre a qual, Zanini diz: "O certame que se inaugurava em 1951 em pavilhão provisório no velho Trianon, transferindo-se mais tarde para o edifício sede no Parque do Ibirapuera, foi desde logo alvo da acusação de servir a um cosmopolitismo contrário aos interesses da cultura nacional. A Bienal era responsabilizada por interromper abruptamente o desenvolvimento de um processo artístico doméstico, de escasso contato com o meio internacional." In: Ibid., p. 647.

[61] Ibid., p. 648.

[62] AMARAL, 1987, p. 237.

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, etc. Esse grupo iria propor mais flexibilidade, evidenciando a prática da abertura de pesquisas de ordem experimental, permitindo maior liberdade de pensamento e criação, acabando por desencadear o movimento Neoconcreto, que abrigou vários outros artistas com poéticas distintas, como Amílcar de Castro, Frans Weissmann e outros que desenvolveram pesquisas no campo tridimensional. Outras pesquisas se desenvolveram para campos de atuações inovadoras, como as pesquisas relacionais de Lygia Clark e Hélio Oiticica, cujas experiências buscavam a participação interativa do público, levando-o a vivências sensoriais.

É bastante evidente a importância que as diferentes morfologias abstratas (por meio de tendências concretas, neoconcretas ou construtivas) tiveram para a arte brasileira a partir dos últimos anos da década de 1940, expandindo seus ideários para as décadas seguintes e atingindo até mesmo os artistas não engajados em tais grupos. Muito das produções artísticas posteriores tenderia aos rumos abstratos, "valendo-se livremente das formas geométricas, não apenas na pintura e na escultura, porém igualmente na gravura, que alcançou particular desenvolvimento nos anos 50 e 60"[63].

Foi, portanto, esse ambiente de crescente efervescência artística que Farnese de Andrade encontraria no Rio de Janeiro naqueles primeiros anos da década de 1950.

Ao se radicar definitivamente no bairro do Flamengo, ficou bastante evidente que o endereçamento do artista para aquela cidade presumivelmente não aconteceu apenas por motivos de saúde, mas por uma visão ampliada das possibilidades que a aproximação com o eixo Rio-São Paulo traria como acréscimo para sua carreira artística. Assim, a exemplo de Amílcar de Castro, Mary Vieira, Frans Weismann, Willis de Castro e muitos outros, provavelmente – mesmo que essa não tenha sido a motivação inicial – Farnese tenha ido ao encontro do meio que pudesse favorecer e propiciar um desenvolvimento maior para seu projeto poético.

Chegando ao Rio, entre 1950 e 1960 Farnese atuou como ilustrador em vários jornais e revistas, como *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Rio Magazine*, *Sombra*, *Jornal de Letras* e *Correio da*

---

[63] ZANINI, 1983, p. 678.

Manhã, além do Suplemento Literário do *Diário de Notícias*[64]. Segundo ele "era um trabalho de sobrevivência que durou dez anos"[65], paralelo ao qual daria seguimento às suas investigações artísticas, inteirando-se dos acontecimentos recentes no campo cultural da arte. Prova disso é o fato de que, ainda em 1950, entrou em contato com alguns artistas concretistas do grupo Frente, como Ivan Serpa e Almir Mavignier, talvez numa tentativa de aproximação com aquela corrente que, naquele período específico, repercutia nacionalmente como um importante movimento no cenário cultural. Esse encontro não lhe despertaria grandes afinidades, mas traria à tona importantes questionamentos sobre seu próprio trabalho, abrindo reflexões sobre os direcionamentos que desejava tomar:

> Em 1950, já no Rio, conheci Ivan Serpa, artista que admiro profundamente, Almir Mavignier e outros do grupo concreto liderados por um conhecido crítico. A teoria que eles derramavam (principalmente Almir) desorientou-me de tal forma (ingenuamente acreditei realmente que o "concretismo" fosse o único caminho válido na arte) que passei vários anos desorientado, sem me desenvolver ou concretizar... Depois dessa experiência com Teorias Estéticas, fiquei escaldado, e cada vez mais acredito que só fala a verdade o resultado de uma pesquisa, e nunca a teoria a respeito ou possibilidades desta[66].

Considerando o depoimento do artista, ressaltamos que aquele encontro não produziu exatamente uma desorientação; ao contrário, acabou desencadeando um processo de reflexão que o faria tomar uma direção específica, orientada a favor de uma poética singular e experimental. Assim, Farnese se afastaria das linguagens comuns a grupos, mapeando suas questões em terrenos particulares, investigando seus próprios limites e possibilidades plásticas pela própria consciência e pelas vivências memorativas de seu passado, imbricadas em um contexto fixado no presente. Poderíamos, portanto, sugerir que os desenhos femininos citados na primeira parte deste capítulo, produzidos na década de 50, estariam então enquadrados nesse período de questionamentos, no qual Farnese parecia estar em busca de uma linguagem particular, que não parecia conjugar afinidades com o Concretismo.

Sobre seus desenhos lineares, por ocasião de sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, em 1950, Antônio Bento afirmou no *Diário Carioca*:

> Sua exibição no Rio não assinala propriamente a estréia de um artista; tem, antes de tudo, um mérito de mostrar o progresso alcançado por um dos discípulos de

---

[64] ANDRADE, 2002, p. 27.
[65] GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1971.
[66] AYALA, Walmir. A máquina da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de maio de 1968.

> Guignard... Os trabalhos de Farnese denotam qualidades pessoais, sobretudo no desenho linear, a lápis ou pincel. E revelam muita segurança, não apresentam nenhuma emenda. Sua caligrafia tem por isso um traço firme e resoluto, a exemplo do que se verifica no estilo dos verdadeiros artistas[67].

A partir de 1959, Farnese de Andrade daria novos rumos à sua produção ao se inscrever no curso de gravura em metal, ministrado por Johnny Friedlaender, que veio ao Brasil a convite do MAM do Rio de Janeiro para inaugurar o recém-criado ateliê. Esse artista alemão, residente em Paris, chegou ao Rio num momento de maturidade e apogeu da gravura brasileira, que, desde os anos 50, vinha conquistando um reconhecimento internacional com uma importante produção, posta em prática pelos grupos de gravura atuantes em várias regiões do País.

Vale lembrar que os caminhos da gravura se iniciaram no Brasil a partir de 1913, com Carlos Oswald, Lasar Segall e Anita Malfatti [ver figuras 9, 10 e 11], artistas que trouxeram ao País técnicas de gravação adquiridas em suas vivências na Europa e nos Estados Unidos[68]. Figuram como primeiras referências fundamentais para o desenvolvimento e divulgação da gravura no Brasil, trazendo ao público a possibilidade de conhecimento das técnicas empregadas. Assim, já em 1914, Carlos Oswald[69] tentou instituir o primeiro curso de água-forte no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No entanto, por problemas com o espaço físico, com a prensa e por falta de alunos, seu curso só seria viabilizado de 1930[70] em diante, com uma afluência considerável de alunos. Ao evidenciar a abertura de técnicas consagradas, como as da gravura em metal, pedra e madeira, Oswald, Segall e Malfatti apresentaram um campo de atuação que iria seduzir um número cada vez maior de seguidores durante todo o século XX.

---

[67] BENTO, Antônio. Desenhos de Farnese: um aluno do curso de Guignard. In: ANDRADE, 2002, p. 28.

[68] Nos EUA, apenas Anita Malfatti, de 1915 a 1916, após estudar na Alemanha em 1911. KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra e RESENDE, Ricardo. *Gravura brasileira, arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000. P. 4.

[69] Artista italiano (Florença, 1882 - Petrópolis, 1971) com formação na Accademie di Belle Arti di Firenze, realizou em 1906 a primeira mostra individual de gravura no Brasil. Foi professor de Renina Katz, Fayga Ostrower e Henrique Oswald (seu filho). Lecionou na Fundação Getúlio Vargas e mais tarde na Biblioteca Nacional. In: Ibid., p. 38.

[70] Em depoimento, o artista disse: “consegui persuadir vários artistas a executarem algumas chapas com o meu auxílio e assim pude formar um grupo [...]. Pouco depois desses sucessos, sobreveio uma crise em nossa oficina devido à construção da nova ala do edifício do Liceu [...], a prensa foi desmontada e passaram dez anos durante os quais tudo o que se refere à água-forte caiu em completo esquecimento”. In: Ibid., p. 38.

Mesmo que esses artistas não tenham significado uma referência direta para a produção que Farnese de Andrade iria criar algumas décadas mais tarde, foram fundamentais para a formação dos dados imagéticos que guiariam os caminhos da gravura brasileira. Acreditamos também que, na obra de Farnese, é possível identificar alguns parentescos com esses desbravadores das artes gráficas no Brasil, visto a importância que a trama linear alcançaria, por exemplo, em seus desenhos da *série obsessiva* ou ainda a força expressiva de suas gravuras, que em alguns aspectos podem nos lembrar o modo intenso como Segall trabalhava o metal, a madeira ou a pedra com suas formas graves e contrastantes, sulcadas em linhas e planos essencialmente dominados pela emotividade. Em sua poética, também Farnese se tornaria um artista dramático, assim como Segall o foi.

Outro gravador que marcou de forma surpreendente o desenvolvimento da gravura moderna no País, contribuindo para a difícil expansão desse mercado estreito e abrindo caminhos para os futuros artistas contemporâneos, foi, sem dúvida, Oswaldo Goeldi[71]. Sua obra, construída solitariamente, "tornou-se aos poucos influente no meio artístico pela profundidade, pelo mistério e pelo tratamento dramático com que envolvia cenas urbanas noturnas e cotidianas"[72]. Goeldi – assim como Farnese o faria anos depois – fala do mundo interior que coloca a emoção em cena. Em sua obra, o drama humano é levado às últimas conseqüências: o homem que aparece em seus cenários vagueia taciturno na noite escura, envolvido por uma atmosfera de drama e abandono, quase tombando como um bêbado pelas ruas e becos mal iluminados da cidade [fig. 12].

Mas, se a gravura no Brasil historicamente deve seus primeiros passos a esses importantes representantes, não se pode pensá-la sem os vínculos com Paris e especialmente com Johnny Friedlaender, com quem estudaram na Europa notáveis gravadores brasileiros, como Artur Luiz Piza, Edith Behring, Rossini Peres, entre outros.

---

[71] A formação artística de Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 - 1961) se deu na Europa (Escola Politécnica de Zurique e École des Arts et Métiers, em Genebra), para onde se mudou aos seis anos de idade. Voltou para o Rio em 1919, onde construiu uma importante carreira artística, além de atuar como professor e ilustrador de livros (entre os quais, as obras completas de Dostoievski).

[72] ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* - Catálogo Raisonné: volume 1/Gravuras. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Desse modo, a vinda de Friedlaender ao Rio para lecionar um curso de três meses no MAM, em 1959, trouxe continuidade à influência por ele já exercida na gravura brasileira[73]. Vários artistas compareceram às aulas, entre eles Roberto de Lamonica, Isabel Pons, Dora Basílio e Farnese de Andrade. Sobre a oficina, que teve continuidade após o retorno de Friedlaender à França, Farnese chegou a comentar: "(...) passei dois anos neste curso, (mais orientado por Rossini Perez, diga-se de passagem), adquirindo uma disciplina e muito ritmo de trabalho que me deram um caminho. Fiz gravuras durante cinco anos intensamente, no sentido da abstração"[74].

A montagem do ateliê de gravura do MAM/Rio teve a colaboração direta de Edith Behring. A gravadora também foi convidada a auxiliar (juntamente com Rossini Perez) a oficina de inauguração ministrada por Friedlaender. Sobre aquela experiência, a artista disse em depoimento:

> Ele [Friedlaender] ficou três meses. Era mais como propaganda. Nós servíamos de intérprete entre ele e os alunos. O trabalho maior ficava para nós. Um aprendizado de apenas três meses é realmente muito curto. E ele não ficava o tempo integral, não. Deveria ficar, mas não ficou em tempo integral. Foi a São Paulo, para a Bienal, porque a sua vinda coincidiu com a Bienal de 59. Ele não estava sempre no ateliê. Eu e o Rossini é que assumíamos mesmo[75].

Edith Behring, assim como muitos artistas brasileiros interessados na linguagem da gravura, passou grande parte da década de 50 no exterior, aprimorando conhecimentos relativos a essa área, e desenvolvendo um trabalho cuja direção se encaminharia para a temática abstrata. Desse modo, ao voltar para o Brasil em 1959, tornou-se (junto a outros artistas, como Fayga Ostrower, Lygia Pape, Rossini Perez, Anna Letycia, Roberto de Lamonica e outros) uma das principais representantes da estética da abstração no Brasil.

Se as diferentes morfologias abstratas e tendências construtivas encontraram terreno promissor no campo da pintura, da escultura ou das letras, não se pode afirmar que na área da gravura tenha sido sem resistências. A história da gravura no Brasil até a década de 50 sempre teve uma forte ligação com as temáticas sociais, de cunho popular, pautadas em conteúdos de linhagem figurativa. Mesmo esses jovens artistas, engajados em aplicar os conhecimentos

---

[73] ZANINI, 1983, p. 707.
[74] AYALA, 1968.
[75] Depoimento de Edith Behring a Geraldo de Andrade, s/d. In: KOSSOVITCH; LAUDANNA; RESENDE, 2000, p. 108.

adquiridos em suas estadias perto das produções mais recentes do exterior, estavam antes ligados de forma bastante íntima aos modos tradicionais de investigação da forma e de construção do espaço, com fortes bases assentadas sob o domínio da figuração.

O que particulariza o modo como as questões da abstração entraram nos processos desses gravadores consiste em uma abertura ou flexibilidade que eles sempre cultivaram com relação aos liames que coexistem nas fronteiras entre a figuração e a abstração.

Uma breve reflexão sobre as produções gráficas empreendidas pelas diversas pesquisas desses gravadores ao longo dos anos 60 explicita o quanto todos eles eram interessadíssimos em técnicas: recriavam linguagens testando combinações, recortavam placas, experimentavam ácidos e relevos, utilizavam diferentes instrumentos de incisões, destruíam chapas para rearranjá-las em outras composições, como também exploravam diversas maneiras de entintagem, além de admitir os acidentes operacionais como resultados poéticos. Em síntese, poderíamos dizer que, nos anos 60, experimentação era a palavra de ordem e o conhecimento técnico elemento fundamental para a possibilidade da gravura.

Presumivelmente, todas essas considerações estão sendo feitas com o intuito de compreender em que ponto a gravura de Farnese de Andrade toca a abstração como linguagem – fato que, podemos considerar, acontece isoladamente ao longo de sua carreira artística, apenas pelo viés da gravura. Um artista que nasceu sob a égide do conhecimento tradicional da figuração alcançou um ponto de proximidade com a concepção abstrata essencialmente naquele período de grande atividade do Ateliê de Gravura do MAM/Rio.

Parece-nos, portanto, que o endereçamento das gravuras de Farnese de Andrade para uma linguagem abstrata deveu-se muito ao ambiente definido, sobretudo, pelas morfologias construtivas em destaque naquele período. Entretanto, os fatores puramente plásticos que agiram na determinação de sua gravura obedeceram evidentemente a uma lógica interior do desenvolvimento de sua linguagem poética.

Ao se ingressar numa linguagem não figurativa, o artista passou a investigar os valores intrínsecos apresentados pelas tramas estruturais dos elementos que utilizava, operando também na exploração de numeráveis efeitos obtidos por meio de procedimentos variados,

cujos resultados indicam agrupamentos e sobreposições dessas mesmas estruturas, ora de forma calculada, ora de forma despojada e aleatória. Assim, o artista experimenta e revela em sua obra indefinidas assimetrias cobertas por camadas densas de tinta, enriquecidas de texturas que se agrupam sucessivamente sem uma definição formal reconhecível, aproximando-se, pois, de uma concepção abstrata de experimentação lírica, informal, muito próxima do modo operacional de muitos daqueles gravadores que freqüentaram o ateliê de gravura do MAM.

Sugerimos, então, que o desenvolvimento poético da linguagem gráfica de Farnese de Andrade parece ter sido, em parte, determinado pelo contato com a obra de alguns daqueles artistas, entre os quais poderíamos enfatizar especificamente a obra de Edith Behring. No trabalho dela percebemos um modo de resolução que valoriza os efeitos de sobreposições nas quais as formas se perpassam, as cores recaem sobre outras cores e as texturas são acrescidas de outras texturas. Os efeitos finais de suas composições quase sempre são resultantes de um processo obtido pela soma de impressões, enriquecidas por mordeduras profundas do ácido e das texturas variadas, cujos sulcos marcam o papel em diferentes intensidades [ver fig. 13].

Assim como em Behring, as composições de Farnese [fig. 14] também evidenciam as transições entre zonas de profundidades diferentes que se interpenetram, efetuando passagens, efeitos e caminhos vincados. Os elementos que surgem ora são formas geométricas definidas, ora parecem “quase-formas” abertas nas placas, como pequenas crateras indefinidas, erodidas, carcomidas, corroídas até a exaustão, por conta de infinitas sobreposições de relevos e banhos de ácido.

Desde esse momento na gravura, Farnese parece querer penetrar as profundezas da matéria, desafiando sua resistência, agindo sobre sua superfície e criando para ela uma nova sedimentação. O recurso essencial que o artista usava era o tempo: o tempo submerso no ácido; o tempo interminável que dedicava ao obsessivo processo de lixar; o tempo que gastava nas repetidas frotagens sobre a placa; além daquele tempo dedicado às caminhadas na praia em busca de matéria-prima.

Destacamos nessas gravuras da década de 60 uma força que se impõe por meio das estruturas matéricas e espessas, provenientes dos sulcos profundos: cicatrizes gravadas no papel como

peles escarificadas. Mesmo as que comportam formas geométricas não são rigorosas nos ângulos e linhas, parecem riscadas livremente e, por isso, parecem configurar uma aparência despretensiosa e informal. Em outros momentos, não podemos identificar senão emaranhados planos superpostos e imbricados, cuja estrutura revirada não indica focos hierarquizantes. Nesse espaço, há um intercâmbio dos diversos pontos de vista, como se em um sobrevôo do olhar pudéssemos entrevê-lo por meio de vários ângulos.

A gravura de Farnese se oferece ao espectador com uma dinâmica fragmentada, pulverizada, mas que não significa a dissolução de uma coisa na outra. Os diversos pontos de vista criam uma trama de relações, um movimento que se alterna em constante revolvimento. Os planos são cortados com energia por linhas que se interceptam vigorosamente, criando fissuras e buracos que projetam as pequenas superfícies mais claras para fora do grande campo negro e matérico do fundo, cuja potência visual confunde e disputa a atração do olhar do espectador [fig. 15].

Se, por um lado, podemos fazer associações entre a obra gráfica de Farnese de Andrade e a de Edith Behring, sugerimos também haver, de algum modo – mesmo que não intencional –, alguns parentescos bastante perceptíveis com os trabalhos da série *Formação de Carretéis*, de Iberê Camargo [fig. 16]. Na gravura de Iberê, encontramos a exploração do espaço em relevos densos, com áreas rebaixadas, sulcadas profundamente pela ação do ácido sobre a matriz pulverizada de breu grosso e fino, ocasionando um obscurecimento da superfície[76], na qual as luzes são obtidas apenas por meio da limpeza a palmo.

Pressupomos que, assim como Iberê, Farnese também tenha utilizado procedimentos semelhantes, buscando explorar qualidades intrínsecas aos processos de gravação, em que o corte, a trama e a corrosão trabalham em conjunto para ressaltar a espessura das formas, impregnando-as de um sentido físico que potencializa suas relações internas. Nesse sentido, acreditamos haver elos de proximidade entre a produção de ambos, na medida em que os resultados plásticos em alguns aspectos são, de fato, similares – o que seria bastante natural naquela época, já que experimentar novas formas de rever a tradição era uma prática comum para muitos artistas que buscavam um caminho poético particular.

---

[76] ZIELINSKY, 2006, p. 219.

Podemos dizer que a plástica das gravuras de Farnese de Andrade se impõe com uma densidade tal que poderíamos apreender dela também uma conotação de ordem dramática, uma força apresentada sob uma potência noturna, solitária e sombria que remonta à obra de Goeldi. É revivida intensamente na de Iberê Camargo, mas também pode ser encontrada em obras de outros artistas brasileiros de décadas subseqüentes. Evidentemente, cada um faz caminhar sua obra a partir das próprias experiências, de modo que, dentro de possíveis semelhanças, as diferenças sempre se impõem por meio das particularidades que são próprias de cada artista.

Em Farnese, supomos, esse aspecto soturno não é da ordem do malogro ou do grotesco, encontrados no sentido estético, mas principalmente no sentido ético, como também é em Goeldi e em alguns momentos da obra de Iberê Camargo. Nas gravuras de Farnese, a dramaticidade é puramente estética, e solicita à pesquisa a experimentação de efeitos, ou seja, está configurada na plástica da composição. E, nesse sentido, ela é tributária aos processos da arte abstrata, não tanto no aspecto construtivo, mas pelo viés do informal, seguindo uma linha que é mais ligada às improvisações, às possibilidades de exploração de experiências advindas de vivências e percepções pessoais.

Dentro dessa perspectiva, lembramos a efervescente atuação do ateliê de gravura do MAM, com suas proposições ligadas à pesquisa, sempre abertas às experimentações híbridas, não apenas permitindo, mas incentivando os processos pessoais de cada artista – uma postura que, sem dúvida, iria possibilitar a Farnese de Andrade a descoberta de outros meios que dariam um sentido de continuidade a seu trabalho.

Durante cinco anos, Farnese fez gravuras intensamente, explorando recursos e investigando possibilidades plásticas. Sobre alguns dos procedimentos que utilizava naquele período, o artista dizia:

> Aos inícios de 60 quando fazia só gravura em metal, não figurativa, o resultado a que queria chegar – a chapa com aparência de coisa quase arqueológica – eu conseguia obtendo relevos profundos no latão. Vinha depois o processo da água tinta e depois lixava ao máximo, sem mesmo tirar uma prova de estado. Esta alquimia eu repetia obsessivamente até ficar satisfeito[77].

---

[77] ANDRADE, Farnese. *A grande alegria*, 1976. Texto de Farnese de Andrade à Galeria de Arte Ipanema. Acervo Jorge Pontual. FUNARTE. Rio de Janeiro.

Obsessão é um modo de agir que aparece no modo de ser "Farnese de Andrade", com sua dedicação incansável, experimentando, desafiando a matéria até a exaustão, como se tentasse extrair dela os segredos de suas camadas invisíveis. Por isso corrói, lixa e escarifica, em busca de novos planos e relevos, de uma maneira tal que parece querer ver o avesso da matéria. Assim também podem ser percebidos (em toda sua grandeza) os porosos carretéis de Iberê Camargo: verdadeiras mini-crateras construídas sobre chapas, repetidas vezes, obsessivamente. Ou ainda, o obsessivo "jeito de ser Goeldi", cuja obra, construída na solidão de um *deserto de areia*[78], a praia de Ipanema-Leblon em 1930, iria transcender para décadas posteriores como referência para as produções gráficas da contemporaneidade.

Foi naquele período específico de busca poética que Farnese de Andrade desenvolveu o hábito de caminhar pelas praias do aterro. A princípio, como um mero exercício cotidiano, e depois como algo que iria evoluir gradativamente para uma curiosa e variada pesquisa de materiais. Nesses passeios diários, o artista recolhia pedaços de borrachas, plásticos e madeiras carcomidas pela ação do tempo e das águas. O objetivo era utilizar aqueles elementos para fazer marcações nas chapas de metal e depois gravar aquelas impressões em ácido:

> Comecei a percorrer a Praia do Botafogo, na época 'um maravilhoso receptáculo de lixo' e a procurar formas de madeira cheias de sulcos e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas. [...] Era na fase da draga Esther, dos aterros para fazer as praias de Botafogo e Flamengo. [...] Sandálias japonesas, por exemplo, com seus minúsculos relevos já gastos – eu as usava fazendo uma espécie de monotipia na chapa, com asfalto líquido e as gravava[79].

Desde então, a ação do tempo, impregnada na memória das coisas por meio de seus vincos e ranhuras, passou a atuar decisivamente como uma constante presença em sua obra. Pode-se dizer até que esse terreno residual impregnado de memória iria se tornar o vórtice principal de toda sua criação artística futura. Uma escolha que já vinha particularizando sua produção desde os desenhos iniciais, quando já demonstrava um gosto em captar o instante íntimo do modelo, tentando apreender – em poucas linhas – o tempo impregnado naquele momento

---

[78] "Eu moro aqui, ao lado do mar, na baía mais afastada do Rio, 'Praia de Ipanema-Leblon'. Das poucas casas que de vez em quando aparecem neste deserto de areia, pode-se ver quase que só os telhados. Ventos fortíssimos, chegando do mar, varrem estes desertos imensos e vazios, uivando e empurrando com força enormes nuvens de areia [...]". Oswaldo Goeldi a Alfred Kubin. In: RIBEIRO, Noemi Silva. *Oswaldo Goeldi*: um auto-retrato. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

[79] ANDRADE, 1976; PECCININI, 1999.

cotidiano, deixando entrever por meio de um olhar ou de um gesto simples a memória afetiva que se apresentava, de maneira subentendida, em suas figuras desenhadas.

Foi pelo viés da gravura e do desenho que Farnese de Andrade se inseriu no circuito de arte da época, iniciando uma carreira de sucesso que o levaria a importantes participações em várias exposições nacionais e internacionais. Já em 1961 participou da VI Bienal de São Paulo[80]; do Décimo Salão Nacional de Arte moderna no Rio de Janeiro[81]; recebeu medalha de prata e o prêmio "Aquisição", no XVIII Salão Paranaense de Belas Artes em Curitiba[82]; obteve o segundo prêmio na categoria gravura no XVI Salão Municipal de Belas-Artes, em Belo Horizonte; entre outros. A partir daí, tornou-se freqüente a sua participação em eventos mundiais da arte (principalmente na categoria da gravura e do desenho), em países como Cuba, Chile, Espanha, Alemanha, Nigéria, Japão, Itália, França, entre outros.

---

[80] Participa na categoria gravura (relevo, água-tinta e água-forte), apresentando "Gravura 2 – 1960", Gravura 3, 6 e 7, de 1961. FRAZÃO, Jô. In: ANDRADE, 1976, p. 51.
[81] Participa na categoria desenho e artes gráficas: Gravura I, II e III. Rio de Janeiro, 1961. In: Ibid., p. 51.
[82] Participa na categoria gravura: Gravura I, II e III. Curitiba, 1961. In: Ibid., p. 51.

3. A CONSOLIDAÇÃO DA POÉTICA FIGURATIVA DE FARNESE DE ANDRADE

A partir de 1965, após um período de intensa produção gráfica dentro de uma linha abstrata e informal, Farnese de Andrade voltou a atenção para a figura, abrindo duas novas perspectivas em seu campo de produção: uma liderada pelos trabalhos bidimensionais figurativos e outra pelas pesquisas na linha do objeto.

O crescente interesse que o artista apresentou, naqueles primeiros anos da década de 60, em retomar a figura como elemento focal de sua poética coincidiu com uma tendência que vinha ocorrendo no panorama mundial das artes plásticas desde a passagem dos anos 50 para a década de 60, que consistiu em um contínuo abandono das linguagens abstracionistas em detrimento de uma nova ordenação mais realista do mundo. Esse novo contexto, cujo eixo central era a figuração, foi fundamentalmente marcado pelo aparecimento de inúmeros procedimentos artísticos que iriam conviver de forma sincrônica tanto no âmbito internacional como no ambiente local. É nesse período que observamos o despontar do movimento *pop*, iniciado na Inglaterra e irradiado para os Estados Unidos, onde acabou sobressaindo no plano da pintura como uma nova linha de sucessão ao expressionismo abstrato.

Paralelas à produção pop, com suas apropriações das mídias cotidianas e das trivialidades da sociedade de consumo, muitas outras tendências se firmaram como novas linguagens, incorporando processos apoiados na tradição surrealista, dadaísta e cubista, associados ou mesclados a outras tantas manifestações ligadas a fenômenos urbanos ou a imagens corriqueiras do mundo cotidiano. Naquele período, a arte se infiltrou de maneira intensa em questões relativas à vida e ao repertório trivial da cultura, constituindo seus dados imagéticos com base em aspectos da realidade, de modo a instaurar uma situação de proximidade da arte com a vida cotidiana, deslocando daí os elementos necessários aos novos propósitos poéticos. Para tanto, foi fundamental o desempenho da *pop art*, assim como das novas linguagens que emergiram no despontar da década de 60, pelo fato de terem configurado um ambiente bastante propício ao avanço da liberdade artística e da diversidade de técnicas e procedimentos.

Se naquele período a arte se aproximava das mitologias cotidianas, tornava-se quase imprescindível que o artista desenvolvesse uma percepção atualizada do mundo, abrindo-se

para a conscientização das problemáticas de sua contemporaneidade, e assumindo muitas vezes uma postura crítica, polêmica ou satírica diante de fatos significativos de seu tempo.

Embora possamos observar um intercâmbio de tendências cada vez mais significativo a partir dos anos 60, com os fenômenos culturais atravessando fronteiras de modo acelerado, para entender melhor as particularidades das produções plásticas da época é necessário considerar o ambiente local em que se davam. Se hoje o fenômeno da globalização nos trouxe o intercâmbio imediato e simultâneo em escala planetária, já naquela época a circulação de idéias vencia distâncias rapidamente, fazendo com que as linguagens artísticas interagissem e se materializassem em diversas partes do mundo.

Nesse sentido, a partir dos primeiros anos da década de 60, percebemos um alto índice de jovens artistas brasileiros interagindo com as novas linguagens trazidas pela *pop art* e por inúmeras outras tendências internacionais, como *nouveau réalisme, assemblages, happening, land art, body art, optical-art,* arte conceitual e outras, cujos legados contribuíram significativamente para as transformações ocorridas na arte no Brasil a partir daqueles anos. Percebemos, então, um grande investimento criativo que daria abertura para o uso de complexas técnicas de colagens, performances, fotomontagens, construções com matérias híbridas e o desenvolvimento de inúmeras outras linguagens que iriam encaminhar a arte para uma relação sensorial direta com o público, requisitando muitas vezes sua participação como co-autor das obras.

As novas possibilidades poéticas e operativas desenvolvidas no Brasil durante os anos 60 ficariam caracterizadas pela irreverência e preocupação em abordar os problemas ético-sociais e políticos por meio da combinação de variados elementos provenientes tanto dos universos particulares do artista como dos conteúdos simbólicos da sociedade e do contexto no qual essa se inseria.

É importante lembrar que o contexto sociopolítico pelo qual passaram o Brasil e o mundo naqueles anos de pouca liberdade democrática acabou por influenciar consideravelmente a produção cultural daquela época. Observamos, também, que a década de 60 entrou para a história como um período mítico que daria início a uma série de transformações sociais,

políticas, éticas, sexuais e comportamentais que iriam afetar a sociedade da época de maneira irreversível[83], o que iria indubitavelmente refletir também no campo da arte.

Foram anos marcados por conflitos, greves, passeatas e protestos partindo da população civil, de estudantes e de operários, em escala mundial, que reivindicavam questões relativas aos direitos humanos, à liberdade de expressão e ao arrefecimento do autoritarismo dos regimes políticos. Entre os levantes mais expressivos, podemos citar as Barricadas de Maio em Paris, o fim da primavera de Praga na Tchecoslováquia, os protestos nos EUA contra a Guerra do Vietnã, o surgimento do movimento da contracultura com os hippies que contestavam os valores da sociedade de consumo industrial, também nos EUA, o massacre dos estudantes na Cidade do México e a passeata dos cem mil no Rio de Janeiro em prol do abrandamento da repressão, do fim da censura e da redemocratização do País.

A partir da década de 60, a geografia política e social do mundo passou por mudanças significativas[84]. Em alguns países, os regimes autoritários foram repensados e em outros se tornaram mais duros, fechados e opressivos, como foi o caso de vários países da América Latina, entre eles o Brasil, com a implantação do AI-5, ato institucional de 1968 que intensificou o rigor da ditadura imposta em 64, que reprimia protestos, rebeliões estudantis e movimentos culturais, e protagonizou a partir daí um dos capítulos mais tensos de nossa história que resultou no banimento de centenas de pessoas e no desaparecimento de inúmeras outras, consideradas subversivas.

---

[83] Para mais, ver possíveis fontes de interesse: Caderno de Cultura - maio de 1968. *Zero Hora*, 2 de maio de 1998; MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969; ROSZACK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972; VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

[84] Durante a década de 60, trinta e três países da África tornaram-se independentes, e romperam-se as relações entre EUA e Cuba (Fidel Castro chegou ao poder em Cuba em 1959). Vários países da América Latina, que já carregavam governos populistas e autoritários em seu histórico político, sofreram golpes militares, entre eles Argentina, Chile e o Brasil, que em 1968 endureceu sua política militar ao extremo com a implantação do AI-5. Cresceram as rivalidades mundiais entre os países capitalistas, liderados pelos EUA, e os socialistas, liderados pela então URSS, e conseqüentemente deu-se início a vários conflitos mundiais pela manutenção das supremacias de poder. O mundo também conheceu a era das grandes manifestações e protestos populacionais em prol dos direitos humanos e das defesas ambientais. Muitas ONGs nasceram nos anos 60, muitos medicamentos e vacinas foram criados, deu-se o início da expansão das indústrias automobilísticas e de bens de consumo de maneira geral, além de uma abertura mundial no meio cultural, no qual se percebeu um crescente investimento nos campos do cinema, da música, do teatro e das artes plásticas. Para saber mais, ver: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

É fato que, em termos mundiais, a partir dos anos 60 muitas foram as conquistas a favor de uma sociedade mais livre, menos reprimida e mais preocupada com questões sociais, sexuais, ecológicas e existenciais relativas ao bem-estar do homem como indivíduo e não apenas como um integrante da sociedade. No entanto, os anseios por um contexto social, individual e democrático mais justo e verdadeiro esbarraram na imaturidade política de muitos governos repressores, ou ainda no despreparo de um mundo muito dividido e preocupado demais em proteger suas fronteiras contra o avanço de opositores políticos, assegurando assim a expansão de seus mercados consumidores.

Alguns estudiosos que refletiram sobre aquele período sugerem ter havido, como conseqüência, o fim de uma utopia, pois muitas pessoas tiveram seus sonhos vetados e suas expectativas frustradas, sendo acometidas por um mal-estar existencial, por uma perda de energia, de otimismo e de esperança. Alguns filósofos contemporâneos, entre eles Fredric Jameson[85], tentaram teorizar sobre essas sensações chamando-as de um mal-estar pós-moderno ou ainda uma espécie de esquizofrenia em que "se detectou uma mistura complexa de elementos em direção a um desinteresse por toda sorte de expressividade – um espetáculo de superficialismo que não visa a nenhuma celebração de mitos, a nenhum sentido superior" e que ecoa na sociedade como "um novo fascínio pela confusão e pela desintegração da subjetividade"[86].

Podemos sugerir que no campo da arte esses ecos se fizeram presentes, de forma recorrente, ao longo de toda a década de 60, demarcando os caminhos híbridos que as produções artísticas tomariam nas décadas posteriores. Jameson detectou que, para a sociedade contemporânea, nascida no limiar dos anos 60, muito pouco em matéria de arte poderia ser considerado intolerável ou escandaloso, e mesmo as formas que se pretendiam mais ofensivas[87] eram impassivelmente aceitas pela sociedade, com a possibilidade de se mostrar

---

[85] Para saber mais, ver: JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo e POLAN, Dana. O pós-modernismo e a análise cultural na atualidade. In: KAPLAN, E. Ann. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

[86] KAPLAN, 1993, p. 65.

[87] Como bom exemplo desse novo *status* da arte – e aqui aproveitamos para lembrar *A fonte*, de Marcel Duchamp, como objeto pioneiro a configurá-lo –, podemos apontar a obra *Merda d'artista*, de Piero Manzoni, de 1961: Manzoni enlatou, rotulou, numerou e assinou noventa latas com seu próprio excremento, depois as vendeu pela cotação diária do ouro, equivalente ao peso de cada uma delas. In: DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003. P. 242.

comercialmente bem-sucedidas[88]. Segundo Jameson, essa nova dinâmica de aceitação quase incondicional do público a todas as manifestações artísticas confirmaria o quanto a arte alterou sua posição dentro da cultura contemporânea. No entanto, observamos que essa aceitação e o conseqüente sucesso comercial fomentado por ela se dariam de forma diferenciada em cada país: no Brasil, por exemplo, durante os anos 60, não existia efetivamente um mercado favorável à absorção da arte que era produzida.

Com base nas reflexões filosóficas de Jameson, a nova postura que configura a sociedade contemporânea nasceu em algum momento posterior à Segunda Guerra Mundial, quando emergiu um novo tipo de sociedade, descrita como pós-industrial, capitalista, multinacional e de consumo, que se caracteriza pela obsolescência planejada em que se detecta a mudança na moda e no estilo num ritmo cada vez mais acelerado. Esse novo esquema, marcado pela dinâmica do consumo e do descarte, tem como vetor fundamental a penetração da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em níveis até então sem precedentes.

No entanto, não podemos desconsiderar a relação de proximidade entre as alternâncias e mudanças estilísticas dos bens de consumo e as nossas experiências artísticas, porquanto a produção de mercadorias encontra na arte um extenso campo de inspiração. Nesse caso, a arte paradoxalmente tanto poderia assumir uma postura de afinidades com essa dinâmica atual da nova sociedade de consumo, como poderia trabalhar inversamente, caminhando em favor de uma significação maior a fim de despertar no espectador um senso crítico com relação ao mundo e a si mesmo.

Sabemos que as mudanças vivenciadas pelo mundo a partir do pós-Segunda Guerra encontraram nas novas mídias de comunicação o apoio de que precisavam para vencer fronteiras e distâncias, encontrando modos de divulgação de alcance global. Assim, a partir da década de 60, não se pode mais falar de uma arte que esteja totalmente distanciada de sua contemporaneidade mundial, considerando-se, ainda, que desde o final da década de 50, a criação de museus, galerias e espaços institucionais de arte tornou-se uma realidade cada vez mais freqüente nos países em desenvolvimento, promovendo um intercâmbio de exposições importantes, e favorecendo a aproximação entre as diversas linguagens que estavam

---

[88] JAMESON apud KAPLAN, 1993, p. 42

emergindo naqueles anos, o que contribuiu para a grande fertilidade cultural daquele momento da história.

3.1. O RETORNO À FIGURAÇÃO: A REALIDADE POR MEIO DE UMA SÁTIRA

Observamos que a postura crítica de um artista muitas vezes pode estar associada a uma tendência maior imposta por um determinado momento da história, e, nesse caso, percebemos que a década de 60 requisitou de forma bastante insistente essa condição, por ter configurado um dos períodos mais polêmicos e problemáticos da história. No caso do Brasil, evidenciamos os problemas políticos e sociais impostos pela ditadura como fatores elementares para o posicionamento artístico – uma condição que muitas vezes era imposta pela própria classe, quase como uma silenciosa obrigação.

Muitos foram os artistas brasileiros que adotaram claramente essa postura, fazendo de sua arte uma forma de levar ao público uma crítica imediata e direta da realidade que se configurava naquele momento no nosso país. Se hoje podemos olhar com certo distanciamento para aquele determinado período da arte brasileira, devemos refletir também acerca das condições impostas aos artistas para que, teoricamente, fizessem parte da vanguarda da época. Nesse sentido, percebemos que muitos deles, incluindo Farnese de Andrade, não foram efetivamente inseridos dentro do contexto de vanguarda que se estabelecia no meio artístico da época, no Brasil.

3.1.1. A série erótica

Foi, portanto, na estrutura social e política dos anos 60 que a obra de Farnese de Andrade começou a viver um processo de modificação importante, pois se desatou definitivamente das evocações abstratas, passando da imaginação lírica de livres associações para um trabalho cuja ação se pautava no que, acreditamos, poderia ser chamado de “uma caricatura da realidade”. As proposições de Farnese em meados da década de 60, ao fazer um investimento no desenho figurativo, foram marcadas por duas importantes séries nomeadas por ele de *Eróticos e Obsessivos*. A *série erótica* foi iniciada e terminada no ano de 1965 e, segundo o

próprio artista, integrava desenhos feitos em homenagem ao Quarto Centenário do Rio de Janeiro:

> uma sátira evidentemente, com frases de humor negro. Os desenhos constavam de cenas eróticas, altamente imaginativas, com personagens não individualizados, e eram acompanhados de frases tais como: 'crescer e não multiplicar', 'o que fizeres comigo farei contigo', 'viva a lei da gravidade', 'abaixo o preconceito bíblico', 'o efebo e seu amigo', 'sexo e dor', etc[89].

A questão inicial dos desenhos eróticos produzidos por Farnese, em meados dos anos 60, como ele mesmo declarou, denota uma postura satírica, entremeada de um "humor negro". Diríamos que esse humor a que o artista se refere como "negro" pode ser também bastante cômico, pois esses desenhos com seus emaranhamentos de corpos, quase andróginos, parecem tratar certos aspectos privados da sociedade, como se estivesse zombando de seus valores morais. A motivação básica de uma sátira é ironizar os costumes da sociedade, usando o princípio da zombaria e do escárnio, expondo ao ridículo o que se pretendia resguardado.

Em seus desenhos, *Ginástica noturna* e *Participação inequívoca II* [figuras 18 e 19], as figuras são arranjadas em atos sexuais grupais, desprovidas de constrangimentos ou pudores, colocando a nu, diante do público, o que presumivelmente deveria pertencer à categoria do privado. Farnese abre as portas das alcovas íntimas, desnudando uma linguagem que a sociedade se recusa a expressar, e expondo ironicamente as relações que a mesma exclui ou reprime por considerar de "existência indevida e culpada"[90]. Indevida, porque significa uma ameaça para os termos controlados da vida diária, fugindo ao comportamento que se espera de um "homem normal", para entrar no campo dos extremos da vida humana, considerados por esse mesmo homem como doentios e inadequados.

A questão da culpa estaria relacionada com o fato de que, por trás de uma sociedade controlada e honesta, sempre pode se esconder, em um dado momento, o seu oposto. Ou seja, em um sentido fundamental, a existência se configura dentro de um sentido regular: as pessoas trabalham, cuidam de suas crianças, cultivam a lealdade, a boa vontade e se preocupam com sua espiritualidade. Desse modo, acreditam estar assegurando e protegendo o bem-estar pessoal e de suas relações. Essa seria, portanto, uma vida civilizada, que pensa e até

---

[89] Depoimento a Sonia Maria Farriá Machado, abril de 1976. In: ANDRADE, 2002, p. 33.
[90] BATAILLE, 2004, p. 291.

mesmo acredita que a selvageria e a violência poderiam ser eliminadas. No entanto, a mesma sociedade que cultiva e se reveste dos termos de civilidade também produz a barbárie. Como diz Georges Bataille, essa é uma questão ambígua porque "os mesmos homens têm sucessivamente a atitude bárbara e a civilizada. [...] Reciprocamente, não existem civilizados que não sejam susceptíveis à selvageria"[91]. Assim, quando Farnese de Andrade apresenta suas cenas de orgias, essas podem agir como uma agressão, uma violência ou ameaça à moral controlada da sociedade. É como se esses desenhos fossem capazes de contar uma verdade que a sociedade quer perceber como mentira. Segundo os estudos de Bataille, "a violência, como constitutiva da humanidade inteira, em princípio permaneceu sem voz, e que assim a humanidade inteira mente por omissão e que a própria linguagem está fundada sobre essa mentira"[92]. Isso nos faz pensar que esses desenhos eróticos, que Farnese de Andrade chamou de "uma sátira repleta de humor negro", abrem-nos uma porta para que, do alto de nossa posição politicamente correta, possamos visualizar ou refletir sobre quantos enigmas fundam a condição mortal da humanidade.

Bataille aponta o fato de que em todos os tempos e em todos os lugares o homem definiu para si uma conduta sexual submetida a regras e restrições preestabelecidas e, mesmo que as regras tenham sofrido variações de acordo com o meio e a época, o homem, de um modo geral, sempre procurou esconder seus órgãos genitais, assim como sempre sentiu necessidade de procurar um lugar reservado para o ato sexual. Espera-se também que os atos sexuais sejam praticados entre um homem e uma mulher, o que leva a crer que qualquer outra forma de relação que fuja a essas regras pode ser classificada como inapreensível e fora da normalidade. Assim, romper essas regras que já fazem parte de nossa memória primordial consiste numa interdição pesada e não esperada pela sociedade.

Nos desenhos da *série erótica*, Farnese joga justamente com essa questão das interdições abordadas em diferentes níveis. A começar pelos desenhos citados [figuras 18 e 19], o artista recorre ao desnudamento do ato sexual levado a público pelo viés da anormalidade, na medida em que insere em suas composições várias figuras anônimas, com seus corpos quase andróginos, definidas por ele mesmo como "não individualizados", participando do que

---

[91] BATAILLE, 2004, p. 291.
[92] Ibid., p. 291.

parecem ser “cenas de orgias sexuais”. Segundo Bataille[93], a orgia constitui um ato de infração em que os limites são suplantados pelo jogo dos excessos; o peso da vulgaridade prevalece na busca do êxtase erótico, rompendo com as convenções ordenadas e impostas pela vida. A orgia configura, então, uma desordem total em que a própria ordem social é invertida, dando lugar a um frenesi profano que se encaminha para a revelação do nefasto, da vertigem e da perda de consciência.

Não sabemos ao certo quais verdadeiras razões motivaram o artista na produção dessa série de desenhos. Mas apostamos na hipótese de que Farnese estava satirizando o contexto de crise, instabilidade e repressão que se abatia sobre a sociedade carioca em meados da década de 60, quando o Rio ainda digeria o fato de ter deixado de ser capital federal, mas ainda continuava sendo o centro dos acontecimentos mais importantes e polêmicos do País.

O período entre 64 e 67 demonstrou-se surpreendentemente vital para a cultura brasileira, apesar dos impedimentos institucionais. Segundo Roberto Pontual[94], naquele momento, a repressão política ainda não parecia tolher a produção artística, cujo foco já estava voltado para uma crítica o mais direta possível da realidade cotidiana, social e política do Brasil. Esse aspecto da época é confirmado pela liberdade de expressão com que os artistas participaram da importante exposição *Opinião 65*, exibida no MAM do Rio de Janeiro, que reunia a vanguarda brasileira da qual, lembramos, Farnese não participou[95].

A série de desenhos eróticos foi realizada pouco mais de um ano após a implantação da ditadura militar e cinco anos depois da transferência da capital brasileira do Rio para Brasília. O que queremos apontar é que, mesmo que Farnese não se tenha tornado uma força atuante naquele momento como parte da vanguarda carioca envolvida de forma direta nos projetos e manifestações de denúncia e protesto, seu projeto artístico não compactuou em nenhum momento com a instância da alienação e não se pode dizer que sua produção estava alheia aos acontecimentos políticos e sociais que acometiam a sociedade brasileira naqueles tempos. Não por mera coincidência, Farnese chamou aqueles desenhos de “uma sátira carregada de

---

[93] BATAILLE, 2004, p. 175.
[94] PONTUAL, 1974, p. 51.
[95] Falamos mais atentamente sobre esse episódio no capítulo 2, no qual refletimos sobre as questões que poderiam ter levado à exclusão de Farnese de Andrade daquele importante evento que reuniu a vanguarda artística brasileira.

humor negro", embora tenha se apropriado de cenas orgíacas mostrando, de certo modo, aspectos volúveis e grotescos da sociedade. É possível também detectar nesses desenhos um abrasivo senso crítico relacionado ao crescente desequilíbrio e confusão que se instalava no meio social, em conseqüência do endurecimento da ditadura vigente naquele momento[96].

Acreditamos que a postura crítica de Farnese, que se inaugura nesses desenhos da década de 60, estava indiretamente se referindo a esse contentamento artificial que quiseram impor à sociedade brasileira, ao sonho de acreditar que o nosso país era um gigante com uma dinâmica de crescimento eficiente, com um povo unido, belo e otimista, conforme uma crença que se revelaria utópica[97].

Com a distância do nosso olhar de hoje, sabemos que nada daquilo correspondia à realidade, mas Farnese, contemporâneo daquela época e vivendo no centro onde tudo de mais importante acontecia, não só sabia como explicitava seu riso irônico por meio de suas caóticas orgias, prefiguradas por indivíduos anônimos embebidos em suas "ginásticas noturnas", inconscientes, alienados e cegos para a gravidade dos problemas do mundo – "abaixo a lei da gravidade" é uma frase explorada pelo artista em um dos desenhos e pode desencadear uma multiplicidade de sentidos.

Em outras palavras, o mundo estava explodindo lá fora e pessoas estavam ficando gravemente feridas. Mas, dentro das alcovas, existiam outras pessoas e, nessa classe, os privilégios eram sem limites, ou seja, ali não havia gravidade. Seria esse o sentido do riso sardônico de Farnese? Talvez possa até ser, no sentido de que o artista podia estar tecendo um deboche aos contrastes sociais e às crises que nascem deles como infinitos rizomas, expandindo-se para as

---

[96] Caberia dizer que, em alguns aspectos, em meados da década de 60 o povo brasileiro, de um modo geral, ainda não tinha uma noção verdadeira da arbitrariedade política dos nossos governantes e nem podia prever os desdobramentos futuros com conseqüências nefastas para uma determinada parte do povo. Vivia-se sob a sombra de um utópico milagre econômico alimentado pela propaganda populista que se estenderia com força pela década de 70, incutindo no imaginário nacional um estado de euforia e confiança no futuro do Brasil como um país de sucesso garantido. Esse otimismo artificial foi enormemente reforçado pelas conquistas do futebol brasileiro, com os dois títulos mundiais da década de 60, pelo fascínio que a nova capital (inaugurada em 1960) exercia com sua arquitetura moderna e inovadora, pelo crescimento do parque industrial e conseqüentemente dos bens de consumo e por muitos outros fatores positivos e necessários ao desenvolvimento de um país, mas que, no caso do Brasil, em parte foram assentados sobre bases fracas e problemáticas.

[97] Um exemplo marcante da força com que foi implantado no imaginário brasileiro, esse sentimento de confiança e euforia pode ser lembrado na música "Eu te amo meu Brasil" que se tornou um hino de abrangência nacional, que ainda hoje persiste gravada na memória dos que fizeram parte daquela geração. Para ver letra completa consultar: www.memorychip.com.br/esseéum. Acesso em: 22/04/2008.

massas menos favorecidas, ao mesmo tempo em que se escondiam por trás de máscaras dissimuladas.

Como de hábito, Farnese não coloca chão nos seus desenhos, suas figuras não se apóiam senão em si mesmas, tampouco há um horizonte identificável e, no caso dos eróticos, estão embriagadas pela euforia; não há lei para elas, muito menos gravidade. Nada a elas parece grave. Estão suspensas no tempo, e parecem viver num universo à parte, onírico talvez, no qual tudo (ou quase tudo) acontece segundo os imperativos do desejo. As figuras se juntam em um grupo e todas parecem igualmente entregues aos caprichos e extravagâncias que governam suas peripécias.

Suas figuras não têm carnes, são apenas contornadas em traços leves, contínuos e eficientes em mostrar apenas aquilo que o artista quer: caricaturas voláteis do real, quase fantasmas entorpecidos pelo *sexo* sem contar com a dor. Elas tanto podem buscar um gozo falso, como podem acreditar que são aquilo que na verdade não são, que têm aquilo que na verdade falta a elas e, por meio desse falso julgamento, encontram a potência de que necessitam para se manter eretas, vigorosas e saudáveis. Ou seja, as figuras de Farnese não têm um rosto (e nem precisam), porque no universo de excessos em que se inserem tudo acontece como se fossem guiadas pela insaciabilidade da devassidão. Nesse território anônimo, referimo-nos à Georges Bataille: "Uma vez apagados os traços que distinguem o rosto, restam apenas os órgãos, entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito"[98]. Assim, nesse campo de superação dos limites, Farnese explicita a união de personagens que se confundem, se enroscam e se unem, violando suas próprias identidades ao ponto de se tornarem indistintas umas das outras.

Em um outro desenho intitulado *Exercitando os músculos* [fig. 20], temos um belo efebo. Ciente de sua potência erótica e orgulhoso de si mesmo, concentra o seu poder no falo exuberante que parece anunciar a luxúria e a promessa do prazer incondicional. Ele mostra o seu melhor por meio dos músculos retesados e do peito aberto e realçado pelos braços cruzados atrás das costas. Sua cabeça está erguida num gesto altivo, direcionando seu olhar para o alto e para frente. Todo ele é poder e confiança, exceto pelos pés aniquilados e desproporcionais ao resto do corpo; parecem pés inseguros, pois lhe falta um dedo [fig.21].

---

[98] BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 19.

Como no mito de Aquiles, esse é o ponto de fragilidade do corpo aqui representado. Os pés não parecem aptos a corresponder com a virilidade do corpo. Esse é o único traço canhestro do desenho e é por meio dele que o artista desestabiliza o poder da figura, colocando-a metaforicamente num nível de consciência de suas limitações e de sua condição humana.

Em outro momento, Farnese nos apresenta uma figura que surge estanque, parada e perplexa. É o desenho *Anita 65* [fig. 21], um personagem andrógino, ambíguo, delicado, mas aparentemente do sexo masculino. Aqui, a altivez dá lugar ao abatimento do sujeito, o tórax não está inflado, o corpo tem poucas curvas. É uma figura de aparência frágil e parece estar surpreso com algo que acaba de acontecer. Seria a consciência de seus limites?

Ele está só, de pé e de perfil. Sua expressão não é de força; ao contrário, encontra-se desolado e boquiaberto em seu traje estranho: ele está inteiramente nu, porém vestindo meias que lhe cobrem até as panturrilhas. Curiosamente, essas meias estão assinadas com o primeiro nome do artista, o que nos faz pensar em um atestado de posse. Um detalhe em sua parte posterior nos chama a atenção: parecem estruturas de ajustes, o que talvez possa significar que, na verdade, não sejam meias, mas botas.

Na cabeça dessa figura se acomoda um inusitado objeto: uma coroa em cuja base está escrito o nome *Anita*. *Anita* seria o mesmo que *Alice* ou *Marlene?* Entre 1949 e 1951, quando Farnese esteve internado no sanatório de Correias, para se tratar da tuberculose, escreveu vários poemas, entre eles *Alice*, *Marlene* e *Anita*. No primeiro deles, o artista diz:

Não existe Alice
Não existe nome mais louco que Alice
Não existe...
Não existe anjo mais puro que minha Alice
Não existe.
Não existe mulher mais bela nem poesia tão suave
Como um sim na voz de Alice;
Alice...

Não existe!...?[99]

Alice, Marlene ou Anita seriam, portanto, um personagem fictício que ele acreditava ser capaz de amar e que, na sua imaginação, encarnaria um ser perfeito: anjo e mulher.

Talvez possamos fazer uma associação com as atrizes *hollywoodianas* que o artista tanto admirava[100]. Ou, simplesmente, entendê-las como se configuradas nos tantos seres andróginos que aparecem em seus desenhos, ou ainda pensá-las como parte dos inúmeros corpos femininos fragmentados que aparecerão de modo recorrente em todo o seu trabalho.

Nesse específico desenho *Anita 65*, ocorre um fato interessante: apesar de sua aparência masculina, não há sinal de que a figura tenha um pênis em sua região púbica. Talvez por isso esteja esmorecida e perplexa, porque o grande falo existe, mas sem nenhuma conexão com o corpo, ou seja, está deslocado para a sua mão. No lugar onde deveria haver um pênis, a linha do desenho faz uma pequena interrupção, entra para o interno da figura, formando um "v" quase imperceptível. Não saberíamos dizer ao certo o que isso significa, talvez esteja relacionado com a perda de potência do sujeito, ou até mesmo se referindo ao caráter andrógino do corpo aqui representado. Poderia também ser uma alusão ao corpo assexuado ou bissexuado. Falamos em perda de potência no sentido de perda de força, de segurança e de controle, visto que, aqui, a figura parece em total desequilíbrio, tanto físico como emocional. Ela mal paira sobre os próprios pés. Se procurarmos o seu eixo de apoio, veremos que as pernas estão levemente deslocadas para frente, como se o corpo pendesse sutilmente para trás.

No sentido emocional, notamos certo constrangimento da figura pelo modo como pára abruptamente e se espanta. Pode ser que tenha sido surpreendida em sua completa nudez, não apenas a do corpo físico, mas também daquela que abre as portas privadas de sua intimidade.

---

[99] Poesia do arquivo do artista. In: MANHOLER, 2005.
[100] Para mais, ver depoimento do artista no curta-metragem de Olívio Tavares Araújo, filmado em 1970. Parte integrante do livro *Farnese de Andrade*. ANDRADE, 2002.

3.2. IDENTIDADES DESINTEGRADAS: A "ANTI-*MISS*" DE FARNESE DE ANDRADE: UM OLHAR PARA O DRAMA HUMANO

Ao refletirmos sobre essa questão do "humor negro", que Farnese de Andrade apontava como presente em sua obra, fizemos algumas aproximações com o contexto de crise em que se viu lançada a sociedade brasileira após o golpe militar de 1964, sugerindo também possíveis conexões com a problemática de alguns mitos que foram criados naquela época acerca da grandiosidade que o País alcançaria, pela ação do Estado aliada à força da juventude em prol de um desenvolvimento que o transformaria.

Uma crença que, sabemos hoje, revelou-se utópica. E é justamente nessa instância que acreditamos estar sedimentada a tessitura crítica ou o sarcasmo de Farnese, que, ao criar a *série erótica* em comemoração ao aniversário da cidade do Rio de Janeiro, foi capaz de revelar em sua obra – por meio de uma metáfora sutil – a fragilidade ou a futilidade de alguns sonhos em que parte da sociedade se via mergulhada.

O humor corrosivo e o caráter ambíguo presentes nesses desenhos de Farnese são capazes de migrar também para uma crítica à vaidade humana, como podemos perceber muito claramente no desenho *Miss Brasil 1965* [fig. 23]. Nesse instigante trabalho, o artista parece ter construído uma paródia aos famosos concursos de *miss*, que na década de 60 ocupavam um lugar de importância relativamente elevado no imaginário brasileiro, principalmente por conta do sucesso obtido por duas das mais famosas participantes de todos os tempos, Martha Rocha e Yeda Maria Vargas[101], que elevaram o prestígio da mulher brasileira a níveis internacionais.

Sabemos que para participar daqueles eventos era necessário corresponder a uma série de requisitos, que por sua vez obedeciam aos padrões de beleza internacionais, tais como: corpo esbelto, pele branca, cabelos curtos e lisos, simpatia e elegância, entre outras qualidades. Observamos, ainda, que um dos maiores exemplos de beleza e elegância da época era a primeira dama americana, Jacqueline Kennedy [fig. 24], e talvez por isso quase todas as *misses* procurassem acompanhar aquele padrão. Esse comportamento imitativo visando a obedecer a um ditame da moda, em aspectos gerais, pode ser recortado como uma atitude

---

[101] Martha Rocha, em 1956, ficou em segundo lugar no concurso de miss universo e Yeda Maria Vargas conquistou esse título em 1963. *Site oficial da eterna miss-Brasil*. Disponível em: www.Martharocha.com.br. Acesso em: 29/05/2008. Ver também: DUARTE, 1998.

cômica e paradoxal, na medida em que acaba por banalizar um estilo, retirando dele sua especificidade. Esse foi um dos pontos explorados, por exemplo, por Rubens Gerchman, contemporâneo de Farnese de Andrade, numa pintura de 1965, intitulada *Concurso de miss* [fig. 25], na qual expõe a artificialidade dessas exigências e a monotonia que delas excede. Essas questões são explicitadas em seu trabalho por meio da quase unicidade das cores empregadas, dos sorrisos forçados, dos maiôs parecidos, das poses idênticas e do olhar do público, que parece assistir ao evento com aprovação e curiosidade.

Diferente de Gerchman, Farnese não tenta focalizar de forma direta o aspecto cômico e padronizado que resulta desses eventos, mas aponta de maneira ácida para o ridículo da sociedade em tentar instituir e convencionar padrões ideais que deveriam ser seguidos. Nesse sentido, o artista chama a atenção do espectador para o corpo humano e suas inumeráveis possibilidades freqüentemente obliteradas pelos esquemas canônicos dos padrões de beleza. O que acontece com a *miss* apresentada por Farnese é o que se poderia chamar de *uma verdadeira tragédia*.

De forma alguma ela preencheria qualquer dos requisitos esperados. Ao contrário, dá-se a ver em toda a sua despudorada vulgaridade e rudeza. Aqui, não há nenhum glamour e nem se espera qualquer aprovação. A *miss* de Farnese é libidinosa e provocativa e é assim que se oferece ao olhar, despojada de qualquer recato ou atributos gentis. Ela é clara em suas intenções, quer despertar o desejo, de modo tal que chega a causar agressão. Sobre ela, Rodrigo Naves disse: “Ela não é mais a princesa das fantasias adolescentes, graciosa e recatada. Abre as pernas indecorosamente, e sua xoxota miudinha promete o que pode cumprir”[102].

Assim, de dentro de sua ousadia, ela nos interroga com um olhar desavergonhado, mas é quase possível detectar certo acanhamento ou insegurança em sua postura. Ela não está relaxada, parece existir uma dose de tensão no modo como se comporta e se apóia no chão. Seria por conta de suas limitações? Estaria interrogando-nos acerca de suas impossibilidades? Será que ela realmente cumpriria o que a fantasia do observador é capaz de imaginar?

---

[102] ANDRADE, 2002, p. 18.

Farnese nos apresenta uma anti-*miss*, plena em toda a sua deselegância no sentar-se de frente para o espectador, com o sexo exposto ocupando o ponto focal da obra. As pernas são roliças, os cabelos arrepiados e os olhos exageradamente afastados (ao contrário dos olhos de Jacqueline, que eram levemente distanciados do nariz) [ver figuras 26 e 27]. É justamente do nariz que saem as linhas que indicam esse traço característico, que com os seios exagerados e o sexo minúsculo retêm a concentração do olhar do espectador. Parece existir um sentido dúbio no modo como o artista desenhou a abertura vaginal, pequena, quase infantilizada se contraposta aos seios fartos e voluptuosos. Apesar de os pelos pubianos indicarem a maturidade, o órgão genital parece estranhamente inapropriado para "o que promete", ou ainda para a reprodução, ao contrário das mamas enormes que remetem a seios cheios de leite, prontos para o aleitamento materno[103].

Também as mãos e os pés foram desenhados de maneira desproporcional ao corpo. São pequenos além dos padrões normais: por exemplo, os pés parecem ingênuos em seus tamanquinhos modestos. Os pés não parecem aptos a sustentá-la, caso ela se levante. Estaria a *miss* sentada no chão com as pernas abertas para apontar uma perda de atitude ou uma impossibilidade de ação? Mais uma vez Farnese joga com a instabilidade da figura, ela não tem um plano seguro para se sustentar, parece estar prestes a levantar-se, algo a mantém suspensa. Essas pernas são o foco da obra, não no sentido de constituírem o tema central enquanto o resto é fundo, mas no sentido de que a estrutura inteira da obra deriva do fato de que essas pernas estão abertas para um convite ou para uma afronta.

Outras coisas parecem ameaçar essa despudorada *miss*: a coroa e a serpente. A última se aproxima da mão como se quisesse feri-la. No entanto, não parece capaz de fazê-lo porque é uma cobra pequena e ridícula, uma "anti-cobra"[104]; porém se ergue em curvas ágeis e se veste com o título de *Miss-Brasil 1965*. Por sua vez, a coroa está no chão, delicadamente colocada ao lado da mulher, mas isso não parece indicar um desmerecimento por parte dela em tê-la sobre a cabeça; ao contrário parece estar ali com a total aprovação da *miss*, como se quisesse

---

[103] Observando que, com relação aos seios fartos relacionados ao aleitamento, estamos referindo-nos a uma década em que o uso do silicone para aumentar os seios ainda não era uma prática da sociedade.

[104] Para a maioria dos povos, a serpente exerce papel extraordinariamente importante e polivalente como animal-símbolo. Freqüentemente é apresentada como animal inimigo do homem. Seu veneno pode matar, mas também pode ser usado para fins medicinais. Em algumas civilizações antigas, era tida como símbolo do cosmo, relacionada aos elementos terra e água. Em outras, era considerada como intermediária entre os deuses e os homens. A serpente também pode ser associada ao símbolo da renovação, devido a suas periódicas mudanças de pele. In: BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999. P. 249.

descansar dos atributos e encargos que lhe são condicionais. No entanto, sendo um adorno para a parte mais nobre do ser humano, a coroa tem um significado simbólico de elevação da pessoa: é sempre expressão de dignidade, de poder, de consagração ou de um estado festivo excepcional. Pode ser que, nesse caso específico, tenha sido deixada ali por um mero descaso; é difícil saber com exatidão. Não obstante, considerando os atributos simbólicos desse objeto, arriscamos dizer que o descaso da *miss* pode ser apenas superficial, guiado por um tipo de reação negativa que leva o sujeito a debochar daquilo que quer, mas não pode.

Se, com sua *miss* paradoxal, Farnese ataca deliberadamente a vaidade humana de buscar os padrões de beleza considerados ideais, também pode estar aludindo à crise existencial do homem pós-moderno que se vê aturdido diante das demandas do mundo e da impossibilidade de corresponder às expectativas que as mesmas implicam. As estratégias escolhidas pelo artista podem sugerir o constrangimento do sujeito diante da falência de seus referenciais ou do não reconhecimento deles, ou ainda podem aludir a um convite de superação dos mesmos.

O sujeito que aparece nos desenhos eróticos de Farnese está desnudado dos valores considerados tradicionais da sociedade, enquadrados dentro do que se poderia chamar uma ótica moral. Por isso, esse sujeito dá indícios de uma iminente confusão existencial, deixando escapar suas fragilidades pelo viés do despojamento, da rebeldia e da interdição. Na medida em que escancara para o espectador o desnudamento de sua intimidade, expondo para o público o que deveria permanecer na categoria do privado, ele se despoja dos elementos de potência que, porventura, lhe atribuiriam segurança, força, aprovação e poder. No caso da *Miss Brasil 1965*, essa *despotenciação* está configurada na falta: para ela faltam as roupas, a faixa, a coroa, faltam-lhe também os cabelos lisos, o corpo adequado, glamour, classe e elegância – nada disso ela tem. Por isso, como *miss*, ela é uma decepção total.

No caso das cenas de orgias em *Ginástica noturna* e *Participação inequívoca* [figuras 18 e 19], a perda da potência estaria associada às interdições, à quebra das convenções apropriadas à reprodução, às relações matrimoniais, à preservação da espécie, por isso: “Crescei e não multiplicai”. E, no caso do desenho *Exercitando os músculos* [fig. 20], a perda e o constrangimento do sujeito se dariam pela ausência do pênis e pelo deslocamento de sua potência para fora do corpo.

Acreditamos que todos esses fatores presentes na obra são elementos utilizados pelo artista como mediadores do grande jogo cotidiano da vida, exposto e expresso nesses corpos que se dão a ver como sujeitos-objetos, instrumentos indexadores das conjunções e disjunções, continuidades e descontinuidades do homem pós-moderno e de sua situação diante de seu tempo.

É justamente nessa *série erótica*, que marca o retorno de Farnese de Andrade à figuração, que detectamos o surgimento da alteridade em sua obra. Ao mesmo tempo em que o artista nos apresenta a iminência de uma crise existencial capaz de desestruturar o sujeito, mostrando seu abatimento e perda de energia, ele também nos aponta em direção a um suposto resgate da credibilidade do homem e recuperação de sua potência de vida. É nesse sentido que percebemos nascer aí a questão da alteridade da obra de Farnese, quando ele joga ao mesmo tempo com a dualidade da perda e do ganho, ou seja, na danação que abate o homem sempre há uma possibilidade de resgate, sempre pode haver uma saída ou um lugar onde pode residir um raio de esperança.

Podemos vislumbrar esse investimento do artista ao observamos outro desenho que ele também intitulou *Miss Brasil 1965* [fig.29], no qual a *miss* agora está de pé, olhando diretamente para o espectador com um olhar malicioso, de forma que as pupilas deslocadas para o alto parecem mirar-nos com certo deboche ou descaso. Os cabelos agora estão arrumados e as orelhas estão ornadas com brincos grandes e chamativos. Os braços estão cruzados numa atitude de escárnio, como se quisessem dizer “danem-se”. Esse modo de se portar lhe confere uma força ou uma espécie de autoridade sobre si mesma, definitivamente intensificada pelo fato de que ela está segurando a faixa (ou seria a cobra?) na mão.

Seu porte quer corresponder melhor aos requisitos da vaidade e isso é fortalecido pelas grandes meias-calças estampadas que vão até o meio das coxas e são terminadas por um acabamento que leva a assinatura do artista. Mas onde estão os pés? Foram cortados radicalmente, assim como o topo da cabeça também o foi. Esse fato nos daria uma infinidade de caminhos para indagações acerca de seus significados, e um deles talvez nos pudesse levar às mesmas questões refletidas nos desenhos anteriores, quando abordamos a situação do esmorecimento do sujeito, ou ainda a iminência de uma crise existencial e até mesmo a

decepção da sociedade diante da implantação da ditadura militar um ano antes de Farnese ter executado esses desenhos.

Nessa nova *Miss Brasil*, podemos perceber que o sujeito é fortalecido por uma posse sobre si mesmo, algo que lhe confere segurança ou ainda uma conquista de maturidade. Talvez, nesse desenho, esse aspecto seja evidenciado pelo escuro traço geométrico que forma o sexo da mulher, agora apto para a reprodução, propenso a colaborar com a perpetuação da espécie. A preocupação com a sobrevivência da espécie foi um tema recorrente em toda a narrativa poética de Farnese de Andrade. Formas circulares e ovais aparentando a idéia de núcleos, de óvulos, de fecundação e de germinação iriam se tornar uma constante ao longo de sua produção plástica. Mais uma vez ressaltamos a importância da *série erótica* como o lugar de nascimento dessas questões que seriam discutidas pelo artista indefinidamente, de um modo bastante especial, nos desenhos da *série genética* e *obsessiva*, até culminar nos objetos chamados *anunciações*.

Tomamos como exemplo dois desenhos em que, acreditamos, esse tema começa a ser delineado: *Cerimônia Nupcial* [fig. 30] e *Eu sou a Deusa da Fartura* [fig. 31]. No primeiro, temos o que poderíamos chamar de uma "noite de núpcias", na qual um casal provavelmente recém-casado se deita para o sexo. Ela ainda tem sobre a cabeça um dos símbolos da cerimônia: a grinalda e o véu nupcial[105], talvez para sinalizar o passado de pureza da noiva, a tradição celebrada pela sociedade, a aprovação proveniente da mesma ou ainda para demarcar o momento de passagem quando a mulher assumiria um novo papel.

Esse novo papel começa a ser delineado nos desenhos de Farnese quando o artista insere os óvulos, que aparecem profusamente e passam a configurar um ponto de grande atração da obra, como podemos observar no desenho *Eu sou a Deusa da Fartura* [fig. 31]. A figura da mulher é colocada de pé, com os braços cruzados, direcionando um olhar de desprezo para o homem ao lado com o pênis ereto, apontando para o sexo feminino cheio de óvulos envoltos em pêlos que parecem folhas ou, ainda, labaredas. O sexo feminino não mais aparece pequeno

---

[105] Lembramos, aqui, que temas que envolvem a figura do pai, crianças, bebês e mãe estão presentes de forma marcante na obra de Farnese e que esse detalhe da grinalda e do véu, nesse desenho, pela primeira vez pode (inconscientemente) estar fazendo uma alusão à figura da mãe. D. Maria Andrade, a mãe do artista, durante 80 anos confeccionou flores para noivas da alta sociedade de Belo Horizonte e depois do Rio de Janeiro: "tecia flores para grinaldas como quem fazia jóias, [...] uma tradição que passou para três gerações seguintes da família". SOUZA, Eliane Lévi. Buquês e grinaldas: três gerações. *O Globo*. Rio de Janeiro. 29 de junho de 1986.

e imaturo como o era na primeira *miss*, tampouco é uma fenda agressiva, escura e geométrica como na segunda *miss*, agora ele se tornou redondo, grande e cheio de fartura. Uma alegoria à vida, à germinação e à reprodução. Nesse desenho, o poder da mulher, com sua genitália repleta de "sementes da vida", sobrepõe-se definitivamente à força do homem, que, embora se mostre viril, está literalmente "cheio de dedos" para lidar com ela [ver detalhe - fig. 32]. Para Farnese, o papel da mulher no mundo era definitivamente mais significante que o do homem. Em suas palavras: "a mulher faz a vida do ser humano. O homem é apenas o veículo, daí achar que ela é muito mais importante. Tenho a impressão de que ela ainda dominará o mundo"[106]. Em suas obras, certamente, a presença da figura feminina iria ocupar um lugar de destaque, transmutando-se em seus infinitos papéis simbólicos, ora como musas, mães ou santas, ora como sofridos pedaços decepados de corpo.

Os desenhos eróticos foram iniciados e terminados em 1965 e foram seguidos por outros tantos desenhos importantes nomeados *Genéticos* e *Obsessivos*, que deram continuidade aos projetos figurativos iniciados na *série erótica*. Na *série genética*, os temas da fecundação, da gestação e do nascimento são explorados por meio de úteros, óvulos e fetos enormes, enquanto na *série obsessiva* as linhas se multiplicam organicamente, desdobrando-se e expandindo-se infinitamente em imbricadas tramas obsessivamente construídas. Lembramos, ainda, que, ao longo da década de 60 e nas posteriores, Farnese também desenvolveu em paralelo um rico trabalho de pintura no qual a figura humana era o tema principal.

Com relação aos desenhos obsessivos, o artista dizia que nasceram de suas noites de insônia e não pretendiam ser mais do que uma terapêutica para chamar o sono, mas acabaram por configurar uma importante fase artística em sua carreira, levando-o a várias exposições nacionais e internacionais, inclusive às Bienais de São Paulo, em 1967, a de Veneza, em 1968, e novamente a de São Paulo, em 1969.

Entretanto, aqui a nossa abordagem se limita a uma reflexão maior acerca de sua produção nos objetos, considerando a complexidade que seria querer abarcar toda a extensão de seu legado artístico nesta pesquisa. Todavia, achamos necessário falar um pouco sobre os desenhos eróticos pelas razões que nos levaram a crer que os mesmos demarcaram o retorno

---

[106] RANGEL, Maria Lúcia. Quando a sensibilidade é mais forte do que a mente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1978.

de Farnese de Andrade à figuração e funcionaram como uma ponte, passagem ou conexão para os objetos que também foram iniciados no mesmo ano dos eróticos, “quase por acaso”, como ele mesmo gostava de dizer.

Acreditamos, também, que os *desenhos eróticos* prefiguraram por meio de sua “rebeldia objetiva”, uma crítica subjetiva às questões que envolveram a sociedade nacional em paralelo à ditadura militar. Nosso objetivo foi tentar mostrar que Farnese não estava alheio aos acontecimentos políticos e não mereceu, por nenhuma via, ter ficado de fora das exposições brasileiras que pretenderam reunir a vanguarda daquela década. Houve por certo uma incompreensão das sutilezas de seu envolvimento, que se deu por meio de uma linguagem mais pautada na metáfora. Assim, os desenhos eróticos, chamados por ele de “uma sátira carregada de humor negro”, estão para além do óbvio, abordando a crise que se apossava do ser humano e, possivelmente, questionando as contradições severas que coabitavam com a aparente pujança da sociedade brasileira.

3.3. DA FIGURA DESENHADA AO OBJETO CONSTRUÍDO: A BUSCA DO ELEMENTO CERTO PELAS MÃOS DE UM COLECIONADOR OBCECADO

“Todas essas velharias têm um valor moral.”
Charles Baudelaire

Farnese costumava dizer que seus objetos surgiram por puro acaso e que tudo começou no início da década de 60, a partir do seu hábito de caminhar à beira do mar à procura de formas de madeiras e borrachas maleáveis que pudessem ser utilizadas nos processos da gravura. Com o tempo, seu interesse foi se estendendo para outros refugos deixados pelas marés, coisas que ia acumulando ainda sem nenhuma intenção definida, como ele mesmo dizia, apenas pela beleza delas mesmas. Um procedimento inconsciente que acabou por configurar os dados imagéticos que iriam favorecer a criação de seus objetos futuros. Em depoimento de 1976, o artista fala sobre aquele momento:

> Aos poucos comecei a me interessar também por outros objetos encostados pelas marés: madeiras belamente tratadas pelo tempo, sol, mar. Cabeças de bonecas de plástico já com aquele aspecto de tempo atuado, de coisa usada, machucada, vivida. Com o automático hábito que já possuía de lixar com obsessão chapas de metal, comecei este processo também sobre as madeiras, respeitando ou ressaltando seus

> contornos e relevos, polindo o tratamento já executado pela natureza. Um dia na minha mesa de trabalho se juntaram a base de um possível móvel em estilo antigo, um ovo de madeira (de costura), uma cabeça de santo em gesso decepada e uma bola de gude. Foi meu primeiro objeto, seguido de outras superposições de peças, cada vez com mais consciência – e principalmente prazer – pequenos conjuntos foram tomando forma. Encontrei então em um terreno baldio uma caixa de boa madeira e nela coloquei um desses conjuntos[107].

Assim, deu-se o início de uma curiosa investigação que envolveu o artista de modo cada vez mais intenso e, como ele mesmo dizia, o que começou como um exercício terapêutico acabou se tornando uma espécie de pesquisa organizada, com conhecimento das marés e ressacas. Essa intimidade com o mar aumentava sua chance de encontrar uma variedade maior de elementos, visto que com as ondas revoltas também vinha uma quantidade maior de lixo e nele podia estar contido o objeto de seu desejo e de sua busca.

Para o artista, naqueles encontros era possível desfrutar uma sensação de verdadeiro contentamento. Farnese dizia: "é aí que reside minha grande alegria – no prazer que me proporcionam esses achados"[108]. Conchas, corais, fragmentos de brinquedos, galhos de árvores, ossos de animais, santos quebrados (talvez usados em macumba, segundo o artista), cabeças de bonecas cobertas de cracas[109], sobre as quais ele comentava: "O caso das bonecas é mais engraçado, há uma espécie de desova, como das tartarugas. Às vezes, passam-se dois ou três meses sem aparecer praticamente nenhum corpo ou cabeça. De repente, começo a achar cinco ou mais por dia"[110] – e também pequenos animais marinhos calcinados, pedaços de vidro ou então, como ele dizia: "um simples pedaço de madeira, sujo de graxa, mas que depois de bem lavado e lixado podia revelar-se num belo objeto"[111].

É interessante observar como essas incursões pela natureza já evidenciavam a sensibilidade perceptiva do artista, ao deixar o imenso do horizonte para curvar-se ante o chão, deslocando seu olhar para escrutinar a infinita matéria abandonada, deixando que essa fertilizasse os caminhos de sua poética. E, naquele exercício de pura visualidade, ia extraindo pequenas frações do mar – elementos que foram transformados em suas profundezas –, cada uma delas aludindo a uma vida ausente, algumas ligadas a um tempo ancestral. Resíduos de infinitas

---

[107] ANDRADE, 1976.
[108] Ibid.
[109] Craca: designação comum aos crustáceos, exclusivamente marinhos que geralmente vivem fixados a rochas, conchas, corais, madeiras e outros objetos flutuantes, encerrados em uma carapaça calcárea, semelhante a um pequeno vulcão. In: HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 860.
[110] ANDRADE, 2002, p. 35
[111] Op. cit., nota 107.

vidas trazidas pelo movimento das ondas e que, nas mãos do artista, seriam ampliados em suas significações, sob a forma de novos suportes, plasmados, colados ou unidos a outros resíduos com eles compatíveis, segundo suas escolhas.

Farnese se envolvia de tal forma nos processos de busca que chegou a contratar um velho habitante da praia, conhecido por Paulista, que se empenhava em ajudá-lo: "um senhor que vivia no aterro do Flamengo num barraco que ele próprio construiu e que se encarregava de encontrar todo tipo de material estranho que pudesse servir aos propósitos do artista"[112]. Sua persistência em encontrar o objeto desejado era tão obsessiva que chegou a disputar um boneco quebrado com um garoto:

> Eu estava andando pela praia quando vi ao mesmo tempo em que um garotinho, um boneco quebrado. Ele foi mais rápido e pegou-o. Mas eu precisava daquele boneco. Então, cheguei perto da mãe do menino e comecei a aconselhá-la sobre os perigos a que expunha o filho, deixando-o pegar objetos sujos, jogados na areia, cheios de micróbios, oferecendo o perigo de contágio. Ela ouviu atentamente, me deu razão, jogou fora o boneco das mãos do menino que saiu aos berros. E eu tinha o elemento imprescindível para mais um objeto[113].

Da coleta de materiais ao ar livre o artista passou aos antiquários, depósitos de demolição, ferros-velhos, cemitérios de navios e bricabraques[114] do centro da cidade, além de ter comprado uma coleção inteira de *ex-votos*, e herdar de um tio fotógrafo uma enorme quantidade de fotografias antigas da sociedade do triângulo mineiro.

Como um colecionador atento e obsessivo, Farnese de Andrade ia acumulando em sua casa [fig. 33] uma variada quantidade de outros tantos elementos, como bonecas de porcelana e de plástico, caixas, oratórios, ovos antigos de madeira (para remendar furos em meias), bolas de gude, maçanetas de cristal, vidros de perfume, tubos de laboratório, entalhes barrocos e imagens sacras do século XIX, santos de gesso, postais e diversos objetos decorativos, como flores de plástico, patos, bananas, romãs de madeira. As últimas eram usadas em seu trabalho quase sempre associadas à genitália feminina e à fecundação; para isso o artista dava um corte superficial na casca, retirando-a em seguida, deixando à mostra uma fenda com parte das

---

[112] ALENCAR, Miriam. Um artista em fase de renascimento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 10 de junho de 1974.
[113] Ibid.
[114] Bricabraque: espécie de loja que compra e vende objetos usados (roupas, móveis, enfeites, bibelôs, etc.) de proveniência e épocas diferentes. Também chamados de brechó, casa de belchior, loja de adelo. HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 512.

sementes, realçadas por uma tinta vermelha –, pequenas cabeças plásticas de cavalos, espelhos, insetos, balas de canhão e ainda uma infinidade de objetos provenientes da cozinha cotidiana do Brasil colonial, como bandejas, bules, gamelas, colheres, facas e licoreiras.

Esse era o eclético universo reunido pelo artista-colecionador, que chegou a expandir sua busca pelos lixões de Barcelona no período em que viveu lá[115], onde se juntou à confraria dos catadores de lixo, tornando-se um *basurero*[116]. Farnese dizia ter ficado impressionado com a incrível riqueza do lixo de Barcelona, onde se podia até mesmo encontrar a vida inteira de uma pessoa:

> Paradoxalmente, esse lixo tão rico é encontrado no barrio chino [sic] e arredores – em que moram famílias pobres e também onde se localiza a zona de prostituição. Essa gente maravilhosa joga tudo fora, na rua, desde o objeto execrável de mau gosto a portas, janelas de 200 anos e até antigüidades. Mesmo a vida quase inteira de uma pessoa que já morreu, desocupou seu espaço nos velhíssimos apartamentos. Como no dia em que encontrei um enorme saco plástico contendo desde a certidão de nascimento de uma tal Dolores Matarrales, suas fotografias, recordações e cartões postais de diversas épocas, pequenos objetos etc. Foi de um total e maravilhoso encantamento examinar todo aquele material, que afinal representava a vida de um ser humano, que amou, sofreu e lutou como todos nós. Cheguei até a indefinível sensação que deve sentir o ladrão (vocacional) ao descobrir e se apossar de sua prenda[117].

No mesmo depoimento, o artista tenta explicar aquela sensação que ele chamou de indefinível: “foi como se vivesse parte daquela vida”. Os escritos de Walter Benjamin sugerem caminhos para refletir essa experiência. Diz o autor: “a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolvem os sentidos”[118]. Seguindo o itinerário de Benjamin, poderíamos fazer associações entre essas experiências do artista e o desencadeamento de idéias que originariam suas criações poéticas. Benjamin escreveu: “As idéias têm uma origem. A origem é um salto em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta [...]. A forma originada é simultaneamente restauração e reprodução – e nesse sentido alude ao passado – e incompleta e inacabada, se abre para o futuro”[119]. A partir

---

[115] Em 1970, Farnese de Andrade ganhou o prêmio de viagem ao estrangeiro no XIX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao ser contemplado, foi à Europa (1972), residindo inicialmente em Roma e depois em Barcelona, onde permaneceu até 1975, chegando a comprar um apartamento que foi moradia de Miró. In: ANDRADE, 2002; RANGEL, 1978.
[116] *Basurero*: nome dado ao catador de lixo na Espanha. In: RANGEL, 1978.
[117] ANDRADE, 1976.
[118] BENJAMIN, 2006, p. 239.
[119] Id. *Origem do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 19.

do texto de Benjamin, Georges Didi-Huberman, sobre essa mesma questão, também nos explica:

> A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria que está em vias de aparecer. [...] A origem surge diante de nós como um sintoma que, por um lado, perturba o curso normal do rio e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui[120].

Podemos pensar nas experiências de Farnese como esse "turbilhão" que revolve as idéias criativas, trazendo um diálogo entre as imagens reais encontradas e outras tantas que se desdobram nos arquivos da memória, subjetivos, e nos arquivos coletados pelo artista, o *colecionador*. Para o colecionador, o mundo está presente em cada canto do objeto encontrado, porque o seu olhar incomparável vê e enxerga diferentes coisas: "mal o segura nas mãos, parece estar inspirado por ele, parece olhar através dele para o longe, como um mago"[121] e, então, nesse momento, torna-se um intérprete do seu passado e do seu destino. Nas mãos do colecionador o objeto é atualizado, porque para ele é criada uma outra história plena de novos significados. Segundo Benjamin, "o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza"[122]. Essa imobilidade é, portanto, parte condicional dessa relação de posse e troca entre colecionador e objeto. Nesse novo contexto, o objeto será, portanto, reformulado e investido de novos valores e significados, passando a ocupar um lugar no presente que irá desligá-lo de sua mera existência anterior.

É decisivo esclarecer que esse desligamento se refere às funções primitivas que o objeto ocupava ou exercia integrado a um contexto de utilidade. Ao migrar para outro presente, o objeto será convocado a tomar parte de uma nova história e levará consigo uma carga de memória inscrita em suas ranhuras. Sendo assim, em sua existência atualizada, será um elo dialético entre o passado e o presente. O passado então irá reviver por meio das mãos daquele que recria uma nova história no presente. Ainda seguindo Benjamin: "o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço, não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram nossas vidas"[123].

---

[120] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 170.
[121] BENJAMIN, 2006, p. 241.
[122] Ibid., p. 239.
[123] Ibid., p. 240.

É, pois, nessa direção que Farnese de Andrade construiu um novo nicho histórico para sua interminável coleção de elementos plenos de significados. Desde os coletados nas praias e lixões aos comprados em antiquários e brechós, o artista ia juntando sua insólita coleção, enchendo baús e caixas, além de cobrir paredes inteiras com uma quantidade enorme de coisas, misturadas ou amontoadas aleatoriamente. Lá descansavam aquelas coisas velhas e puídas pelo tempo, espalhadas pela casa como se dormissem seu sono reparador à espera do dia em que o olhar do artista se voltasse para elas e as reconvocasse a uma nova figurabilidade. Esse encontro de "olhares" podia dar-se a qualquer momento ou então demorar dez anos para acontecer – esse podia ser o tempo gasto por Farnese para concluir um objeto. Ele não tinha pressa, tudo se dava num *continuum*, uma coisa desencadeando outras e às vezes a peça de que ele precisava ainda não estava em seu poder. Por isso sua busca não cessava, como podemos observar pelos dizeres da crítica dos anos 70:

> Às vezes ele deseja encontrar um certo tipo de objeto e não sabe onde encontrar. Mas segundo ele, a força do pensamento é tão poderosa que ele acaba achando o que quer, como já aconteceu com uma caixa de licoreira em madeira e madrepérola. Agora Farnese anda em busca de uma boneca de madeira que se movimente, e tem certeza de que chegará a ela[124].

Para aquele que coleciona, os objetos reunidos configuram um verdadeiro tesouro: "apropriar-se de um objeto é torná-lo sagrado [...] é torná-lo participante de si mesmo", como bem observou Benjamin. Para o colecionador "sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária"[125]. Farnese de Andrade provavelmente não juntava suas peças pelo valor ou pela beleza, mas por um intuito de reunir as coisas que acreditava terem uma afinidade com suas proposições poéticas. Era obcecado em sua busca, costumava dizer: "sou um comprador compulsivo de materiais. Minha casa está entupida de matéria-prima, penso que mesmo vivendo mais 40 anos não teria a oportunidade de usar tudo o que comprei"[126].

Foi a partir dos primeiros anos da década de 1960 que Farnese começou a construir seus singulares objetos: no início eram montagens abertas compostas pela junção de elementos, mas rapidamente essas montagens passaram a ser colocadas dentro de caixas, redomas de vidro, oratórios antigos e, um pouco mais tarde, cobertas por resinas transparentes. Assim,

---

[124] ALENCAR, 1974.
[125] BENJAMIN, 2006, p. 245.
[126] FARNESE, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 3 de dezembro de 1985.

deu-se o início de uma minuciosa pesquisa que o envolveu de modo tão intenso a ponto de levá-lo ao quase abandono dos outros meios de expressão, como a gravura e o desenho, categorias nas quais vinha obtendo grande sucesso e premiações. Acerca dessa passagem para o objeto, o crítico Jaime Maurício escreveu que

> o desenhista e gravador Farnese de Andrade deixou (temporariamente) seus antigos meios de expressão para incursionar por outras áreas de criação, e parte em busca de um novo vocabulário expressivo, através de materiais insólitos e formulações inesperadas. Uma atitude grave e desconcertante, sem dúvida, se tivermos em conta o longo tempo de profissionalismo do conhecido artista mineiro. Mas uma atitude, enfim, que prova desenvoltura, juventude e completa liberdade, como deve ser da índole dos verdadeiros artistas[127].

Nesse novo contexto plástico, a obra de Farnese de Andrade se revelou de uma força inédita e pungente. Uma produção que se desenvolveu paralelamente às *séries erótica, obsessiva* e *genética*, mas que teve suas sementes lançadas pelo processo criativo da gravura, quando o artista utilizava madeiras e borrachas erodidas pela ação das águas e do tempo e, para encontrá-las, desenvolveu o hábito de caminhar quase diariamente pelas praias do Rio de Janeiro. Além dos pedaços de madeira, passou a se interessar por outras pequenas coisas ejetadas pelas marés. Surgia, assim, uma compulsão por colecionar aqueles elementos, que se iam juntando a outros e mais outros, até o dia em que resolveu, intuitivamente, juntar algumas daquelas formas estranhas entre si, formando sua primeira montagem.

O artista construía seus insólitos objetos de forma quase meditativa, povoando-os com as muitas coisas que ele colecionava: elementos que transitavam desde o universo sagrado (dos caros oratórios antigos com suas imagens igualmente valiosas) aos mais simples e profanos objetos cotidianos carregados dos desgastes acumuladas pelo tempo de uso, passando por outros tantos objetos provindos dos mais diferentes universos. Nos primeiros anos, nutria um apego muito forte pelos objetos que produzia, evitava compradores, não gostava de vendê-los, preferia deixá-los à sua volta, espalhando-se pela casa como rizomas intermináveis. Posteriormente, o artista tentou explicar aquela relação de proximidade e dependência, esclarecendo: “Tinha uma relação quase umbilical com eles. Quando aparecia algum comprador, o preço que pedia era tão absurdo que eles desistiam”[128]. Nesse sentido, lembramos o apego que um colecionador direciona à sua coleção e a importância que dá a

---

[127] MAURÍCIO, Jaime. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. In: ANDRADE, 2002.
[128] RANGEL, Maria Lúcia. Um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 19 de março de 1976.

cada uma das peças adquiridas, guardando-as com um afeto especial, como se fizessem parte de um conjunto inseparável.

Várias vezes, quando porventura alguns de seus objetos eram vendidos, assim que podia o artista se empenhava numa obsessiva busca para tê-los de volta. Com relação à venda, costumava dizer:

> Como eles fazem parte de mim mesmo, prefiro quando é o caso que fiquem nas mãos de pessoas que conheço bem, amigos meus, que sabem senti-los como eu. Agora mesmo consegui recuperar sete trabalhos de um grupo de 18 que pertenciam a um dos maiores colecionadores dos meus trabalhos[129].

Deixar de vender as peças não parecia ser uma preocupação do artista, que sempre teve na pintura e nos desenhos uma fonte de renda para sua sobrevivência.

Toda obra de arte tende a configurar um sentido de unidade, por mais amplo e variado que seja o repertório de elementos reunidos. Na produção de Farnese, sem dúvida, toda uma dinâmica do passado é reconvocada a tomar parte de uma nova dialética, cujos nexos, ao final, direcionam-se para um convívio harmonioso de um todo maior. A carga memorativa da obra de Farnese se instala no presente, por meio de um pretérito que é atualizado por força das muitas combinações que realiza. Sua obra parece lidar com questões autobiográficas muito profundas; no entanto, a natureza desses vínculos nos falam de relações que são universais. Nada parece ser esquecido: todos os índices do passado aos quais recorre retornam em um tempo atual, no qual o artista atua, interferindo e moldando uma nova conjuntura para esses elementos fantasmáticos. Eles são aí colocados, mas nesse novo lugar mal conseguem estabelecer para si um presente; permanecem como se atormentados e presos a um passado sedimentado, que os insere num tempo que o artista constrói, coagula e coloca em suspenso.

Suas caixas carregadas de história são moradas que abrigam os deuses domésticos de outrora, ou simplesmente eternizam essas entidades ruídas, dando-lhes um reconhecimento no curso narrativo de um novo contexto, como ilustra Jorge de Lima em seus poemas da vicissitude:

Estão aqui as pobres coisas: cestas
Esfiapadas, botas carcomidas, bilhas
Arrebentadas, abas corroídas,
Com seus olhos virados para os que

---

[129] ALENCAR, 1974.

As deixaram sozinhas, desprezadas,
Esquecidas com outras coisas, sejam:
Búzios, conchas, madeiras de naufrágio,
Penas de ave e penas de caneta,

E a outras pobres coisas, pobres sons,
Coitos findos, engulhos, dramas tristes,
Repetidos, monótonos, exaustos,

Visitados tão só pelo abandono,
Tão só pela fadiga em que essas ditas
Coisas goradas e órfãs se desgastam[130].

É, portanto, pela força memorativa de sua obra que "todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova"[131]. Assim, Farnese de Andrade retoma esses (outrora) "pobres" elementos desgastados pelo tempo e pelo uso, reconvoca-os e faz com que permaneçam vivos, no lugar axial que ocupam em sua obra, criando uma nova morada para os "tesouros dos dias antigos"[132], porque, como disse Gaston Bachelard, "cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho. [...] Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos"[133]. É nesse sentido que vemos a obsessão de Farnese em colecionar todos aqueles elementos e dispô-los à sua volta, como se quisesse compreender a singularidade de cada um, para depois estabelecer os vínculos que os condenariam a uma permanência sem remissão.

3.4. OBJETOS NO MUNDO: REFLEXOS NO MUNDO DE FARNESE DE ANDRADE

Farnese de Andrade contava que, quando criança, havia sofrido uma queda que o deixou amnésico por quase uma semana e que, em sua conseqüência, teria perdido parte da capacidade de reter na memória por muito tempo as coisas que via e lia. Dizia ainda que a deficiência que ele julgava ter era compensada pela sua sensibilidade; por isso, desde jovem, havia renunciado a ver ou ler livros sobre arte ou assinar revistas especializadas para se manter atualizado. Em depoimento de 1976, o artista esclarecia:

---

[130] LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu.* Canto V: Poemas da Vicissitude - VII. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, s/d. P. 106.
[131] BACHELARD, 1993, p. 25.
[132] Ibid., p. 25.
[133] Ibid., p. 30-31.

> este problema teve sua vantagem: fora minha paixão infantil pelos desenhos de Alex Raymond (Flash Gordon) e a luta com meu professor de desenho (Guignard) para me libertar dessa influência, levando-me a copiar exaustivamente reproduções de Holben – tudo que já fiz e faço em arte sai só de dentro de mim. Não quero dizer com isso que sou um "original" ou fora de série (nada há de novo sob...), mas ser ou não ser original não me preocupa em absoluto[134].

Ainda que os objetos de Farnese tenham surgido de maneira espontânea, em conseqüência de suas experimentações diárias, como um exercício de investigação particular e autobiográfico, não há sinais de que tenha se movido por automatismos psíquicos e nem se deve supor que tenham surgido meramente por acaso. A obra de Farnese, ao contrário, é fruto de um gesto mental e manual, progressivamente elaborado, decantado e meditado. Embora não fizesse desenhos ou esboços prévios, suas peças resultavam de um processo intelectual lento, no qual cada elemento era pensado em suas particularidades ao mesmo tempo em que ia tomando parte de um conjunto.

A partir de 1963, Farnese de Andrade passou a se dedicar continuamente à elaboração de seus objetos, usando como matéria-prima os elementos colecionados ao longo dos anos. A maioria das peças era montada dentro de suportes de madeira, que podiam ser caixas, gamelas, oratórios ou relicários. A cena principal é delimitada dentro desses compartimentos, o que nos faz pensar que esses suportes têm uma função de casa, berço ou ninho, para abrigar os cenários como que os acolhendo numa atmosfera de penumbra e resguardo. Arquivados ali, estariam protegidos e livres do esquecimento.

A madeira é para esses objetos a potência inicial que dá o sentido de acolhimento e ancestralidade à obra, porque funciona como um elo entre o presente e as lembranças imperecíveis do passado. O zelo com que era lixada, polida e lustrada cada peça desses compartimentos faz chegar a nossos olhos um apelo tátil que nos faz querer deslizar as mãos para sentir o aveludado de suas fibras e a termicidade de sua matéria. Uma operação que é evidentemente barrada pelo caráter mesmo da obra, mas desencadeia outra que é o devaneio de reviver experiências primitivas, escondidas em nossas lembranças ancestrais, trazendo-nos o eco das câmaras secretas de nossa memória. Sobretudo porque a madeira é matéria permanente que só a natureza produz e acompanha o homem desde seu nascimento até sua morte. Ela é berço e é esquife, alimentou o fogo do homem das cavernas e ainda hoje é

---

[134] ANDRADE, 1976.

arcabouço para nossos prédios, móveis para nossos lares, telhados e pisos. Pode ser colher, canoa, casa ou santo; tamanco, gamela, oratório, caixa ou cruz. É dessa universalidade que deriva o espaço axial e sem limite que a madeira ocupa na obra de Farnese de Andrade.

Alguns críticos disseram que, sem dúvida, Farnese foi um dos primeiros a realizar a produção das caixas-montagens no Brasil, em um momento em que essa modalidade de objeto ainda não era recorrente por aqui. Mas a data em que inicia essa produção nos faz pensar em algumas correspondências com o contexto mundial do início dos anos 60, quando o prenúncio da arte pop revelou ao mundo as múltiplas faces de uma nova combinação em arte: as *assemblages*.

No início dos anos 60, o curador do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, William C. Seitz, convidado a realizar pesquisas sobre a história da colagem, voltou sua atenção para determinadas obras que não se encaixavam em nenhuma das categorias tradicionais, como pintura, gravura, desenho ou escultura. Suas investigações deram origem a uma grande mostra que, em 1961, reuniu obras contextualizadas dentro de uma modalidade que adotou o termo *assemblage*. Referindo-se a essa modalidade, o curador disse:

> mais do que pintadas, desenhadas, modeladas ou esculpidas, elas são predominantemente reunidas [*assembled*]. Em parte ou inteiramente, seus elementos constitutivos são materiais, objetos ou fragmentos naturais pré-formados ou manufaturados, não pensados *a priori* como materiais de arte[135].

A referida exposição reuniu obras de artistas provenientes de vários países, muitos dos quais já eram conhecidos como cubistas, dadaístas, surrealistas, futuristas, construtivistas, etc. Alguns também tinham uma relação de proximidade com os novos realistas e os neodadás, além de outros que se tornariam famosos como artistas pop. As obras apresentadas mostravam infinitas variedades de técnicas que associavam colagens, esculturas, relevos e caixas que incorporavam montagens e ainda objetos que se aproximavam do conceito de *ready-made* duchampiano ou ainda do *objet-trouvé* surrealista[136]. O que todos os artistas tinham em

---

[135] SEITTZ, W. Assemblage. In: DEMPSEY, 2003, p. 215.

[136] *Ready-made*: artefato comum, tirado de seu contexto e exibido como objeto de arte, segundo a proposta estética do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). *Objet-trouvé*: objeto natural descoberto casualmente ao qual é atribuído um valor estético. Artefato que, exposto como obra de arte, adquire um valor estético, embora não tenha sido originalmente produzido com tal objetivo (conceito apropriado e desenvolvido pelos surrealistas). In: HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 2390 e 2042, respectivamente.

comum naquele evento era o uso de objetos do cotidiano, além de um significativo envolvimento com o meio ambiente.

O processo desenvolvido por Farnese de Andrade se assemelha, em muitos aspectos, ao apresentado durante a mostra de 1961. No entanto, há que se considerar que essa modalidade de obra para a qual foi estabelecido o nome *assemblage*, do ponto de vista estritamente formal, descende de uma tradição maior, filiada a vários movimentos da história da arte, como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o simbolismo, o surrealismo, etc. Independentemente de render ou não tributos a qualquer desses movimentos, o agenciamento realizado por Farnese surge, como diz o crítico de arte Rodrigo Naves, a partir de um rompimento "com a unicidade do real, quando o mundo deixa de ser visto como algo pleno e irremanejável"[137].

Farnese de Andrade, evidentemente, lida com esse deslocamento da realidade, reconvocando elementos do cotidiano a tomar parte de um novo contexto. Nessa operação, cada elemento requisitado abandona seu lugar no mundo objetivo, bem como o modelo de realidade para o qual foi criado, subtraindo-se de sua função "útil", passando a uma nova significação que é dada pelo artista. Nesse lugar para onde foi deslocado, adquire o sentido de um "não objeto"[138], na medida em que se torna um "algo indefinido" sem nenhuma função, sem nenhuma finalidade a não ser a de um objeto de arte.

Ao adentrarmos o terreno da construção plástica desses objetos, podemos dizer que Farnese realizou trabalhos que se aproximam, em alguns aspectos, da obra do norte-americano Joseph Cornell (1903-1972). Esse artista, assim como Farnese, utilizou a caixa como suporte para abrigar suas montagens, que também eram construídas com diversos elementos advindos do cotidiano. Eram coisas que ele encontrava em lojas e mercados de Manhattan, classificava em

---

[137] "Nesse sentido, as referências vão ainda mais além dos movimentos citados acima, e convergem para as conquistas do impressionismo, que, efetivamente, foi o primeiro movimento a quebrar a rigidez tradicional do mundo da arte, ao propor uma nova interpretação da realidade, abrindo caminhos para novas rearticulações e possibilidades plásticas que seriam ampliadas por Cézanne e por Picasso". Cf. NAVES. In*:* ANDRADE, 2002, p. 14.

[138] Não estamos querendo dizer com isso que o "não-objeto" de Farnese de Andrade possa corresponder a todas as questões suscitadas pelo "não-objeto" teorizado por Ferreira Gullar, visto que o objeto de Farnese, mesmo que se desprenda da condição de objeto como "coisa ligada às designações e usos cotidianos", ainda faz referências ao objeto real, ou seja, ele não é o aparecimento primeiro de uma forma, que funda em si sua significação. Ele funda uma nova significação, mas por meio do deslocamento de seus sentidos. Ou melhor, é um objeto reconvocado, ressignificado, desviado de sua função *a priori*, mas ainda assim essa função persiste na memória do espectador. Nesse caso, também é um objeto memorativo. Para ver mais sobre o "Não Objeto": GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: PECCININI, 1980, p. 47.

certas categorias (*moons*, *spider*) e depois utilizava em suas montagens: mapas, estampas, diagramas, taças, vidros, cartas, cartões, gravuras, fotografias, cachimbos, bonecas, postais, pássaros, bolas, etc. [ver figuras 34 e 35]

Enquadrado dentro de uma poética surrealista, Cornell utilizava elementos às vezes com poucas correspondências entre si, em combinações *nonsense*, causando estranhos efeitos de distanciamento entre as partes que compunham as peças. Notamos também que, quase sempre, os elementos aplicados por Cornell faziam alusão a lugares distantes: o artista tinha fascinação pela cultura francesa, por pássaros exóticos, por cartões postais de dançarinas antigas, borboletas e buquês de flores, além de mapas e diagramas. Alguns desses elementos se aproximam do universo *kitsch* ou, ainda, pode-se falar que suas colagens iriam se corresponder de forma muito próxima com o universo da arte pop dos anos 60.

Olhando atentamente as aproximações que pode haver entre a produção de Farnese de Andrade e as peças de Cornell, observamos existir certo parentesco do artista brasileiro com as peças mais sóbrias realizadas por Cornell, principalmente as que são anteriores à década de 60, nas quais o artista priorizou o uso das caixas de madeira em sua cor natural, fechada com vidro e composta por elementos metodicamente arrumados. A obra de Farnese se afasta significativamente das peças em que o norte-americano explora uma gama variada de elementos exóticos, coloridos, ou advindos do mundo *kitsch* ou *pop*. Era prioridade para o artista brasileiro utilizar os elementos próximos a si mesmo, que faziam parte de uma herança memorativa, que estava para além de suas próprias correspondências autobiográficas, mas que teciam uma relação maior com o passado universal do povo brasileiro. É inegável que essa aproximação com a memória histórica brasileira na produção de Farnese de Andrade passa pelo campo particular, como alguns críticos já apontaram. Sobre essa questão da memória pessoal migrando para a obra, Luis Camilo Osório disse: “os objetos de Farnese trazem o elemento autobiográfico como marca poética indiscutível. Eles parecem ser um acerto de contas com o passado, uma forma de se libertar de memórias pessoais traumáticas e sofridas”[139]. No entanto, pensamos que, ao apropriar-se dos dados memorativos de seu passado particular, o artista acaba estabelecendo uma conexão com reminiscências imagéticas de um passado mais abrangente, lidando com índices precisos da memória coletiva brasileira.

---

[139] OSÓRIO, Luiz Camillo. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro. 22 de fevereiro de 2005.

Sendo assim, tanto as experiências coletivas como individuais coexistem e são usadas como recurso estético em sua obra.

Se pensarmos nas reais correspondências ou similitudes entre o processo de Farnese de Andrade e as produções anteriores no campo da arte, iremos chegar obviamente a muitos nomes, como Kurt Schwitters – com sua impressionante *Merzbau*, construída durante vinte anos (entre 1922 e 1942), com materiais ejetados pela cidade –, Marcel Duchamp – com o seu *ready-made* urinol-fonte, enviado para a exposição dos independentes em Nova York (1916) –, Picasso – com sua importante pesquisa cubista – e muitos outros artistas de raízes surrealistas, que abriram o caminho para as transformações das possibilidades expressivas da arte e conseqüente transfiguração do objeto.

Por ocasião da exposição individual de Farnese de Andrade em 1966, na *Petite Galerie* do Rio de Janeiro, onde mostrou pela primeira vez seus objetos, o jornalista e crítico de arte Jaime Maurício dizia:

> Embora Farnese confesse sua aversão ao surrealismo, não se pode deixar de identificar a faixa surrealista desta exposição, no sentido de busca e provocação por todos os meios, sejam intuitivos ou científicos (e hoje diríamos industriais), as polemizadas manifestações irracionais do espírito e na atitude de guerra contra as convenções e dogmas formais e pictóricos. É também surrealista na libertação das preocupações de sentido moral e religioso, criando sua montagem na magia da imaginação e do sonho, como um aparelho 'registrador' da voz do inconsciente. Se não rigorosamente surrealista no sentido dos manifestos assinados por André Breton (que acaba de falecer em Paris). Talvez pelas reformulações que os jovens do mundo inteiro estão tentando, possivelmente, com mais coerência e menos a tal 'lógica do absurdo'. É o velho ciclo: o novo está sempre muito vizinho do obsoleto. Como técnica, Farnese utiliza ainda no conjunto de recorrimento às descobertas antigas, o princípio do *ready-made* (objetos fabricados em série) e do *objet-trouvé* (objetos achados e submetidos ao gosto pessoal). Duchamp afirma serem veículos antagônicos, mas alguns conseguem fazê-los conviver, como Farnese[140].

Os processos artísticos advêm de uma construção que envolve não apenas as idéias poéticas e intelectuais de um artista ou suas investigações pessoais no campo da experimentação, mas inclui também as conquistas técnicas e conteúdos arquivados no contexto de uma história universal da arte. Assim, uma única obra de arte pode ser testemunha de inúmeros outros processos criativos, porque dela se desprende um fio condutor que a liga às conquistas do passado. Como esclarece o crítico Jaime Maurício, a obra de Farnese se localiza num espaço

---

[140] MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1966.

de multiplicidade no qual é possível conviver tanto os elementos fabricados em série – como bonecas, bolas, cálices, tinteiros – como os achados nas praias – como portas velhas, caixas, bonecos quebrados, conchas e outras peças que o artista selecionava de acordo com sua vontade e gosto, limpava e inseria em suas *assemblages*.

Nesse sentido, o modo como Farnese de Andrade opera seus objetos inclui, de modo indireto, os desafios de Picasso e Braque com a forma cubista, o gesto intrépido de Duchamp com seus *ready-mades*, as andanças de Schwitters pela cidade em busca do lixo descartado, e ainda as noites perdidas de Louise Nevelson juntando madeiras pelas ruas de Nova York para depois então juntá-las em suas arquiteturas abstratas. Todos esses procedimentos e muitos outros – sem esquecer da fugacidade dos pintores impressionistas, que saíram do ateliê para o ar livre a fim de captar a luz e a cor da natureza em seu momento real, ou ainda do professor Alberto da Veiga Guignard, com todo seu conhecimento e experiência junto à arte, os quais fazia questão de passar a seus alunos, entre eles, Farnese de Andrade – incluem-se nos arquivos memorativos de um artista e, por meio de suas idéias poéticas, poderão ser presentificados em seu trabalho.

3.5. APROXIMAÇÕES ENTRE DESENHO, PINTURA E OBJETO EM FARNESE DE ANDRADE

Ao longo de sua carreira, Farnese sempre teve um mercado relativamente assegurado para suas pinturas, pois acabou se tornando um retratista bastante requisitado pela alta sociedade brasileira e, mesmo quando esteve morando em Barcelona no início da década de 70, era nessa categoria que investia ao participar de exposições pela Europa. Temos notícias de várias exposições suas realizadas naquele período, com êxito de vendas, como podemos comprovar em carta do artista, de 1973, ao amigo Roberto Pontual:

> Caro amigo Roberto, envio hoje o catálogo da minha expo. Aqui, vendi 4 na 1ª noite e 2 reservados (para gente da terra), e a galeria achou esplêndido [...]. Os outros três artistas que inauguraram comigo (são 4 salas imensas) não venderam nada. Aqui é fogo. A crítica apareceu e vamos ver o que escrevem. Existem outras exposições engatilhadas (Madrid, Stuttgart, Munich, Rotterdan), mas tenho que vencer meu comodismo[141].

---

[141] Carta de Farnese de Andrade a Roberto Pontual. Barcelona, 8 de abril de 1973. Acervo de Roberto Pontual, FUNARTE, Rio de Janeiro.

Em suas pinturas das décadas de 60 e 70, a figura feminina era o foco principal; no entanto, também apareciam cabeças enormes de *ex-votos*[142], com seus estranhos olhos cegos e vazios. Quando o tema girava em torno da mulher, essa se mostrava em poses lânguidas e corpos iluminados, às vezes em trajes sumários, portando coroas ou simplesmente nuas ou, ainda, enroladas em tecidos estampados de cores quase sempre sóbrias, dominadas por tons ocres e avermelhados. Farnese tinha uma preferência por essas duas modalidades de figuras, sobre as quais dizia:

> O marco mais profundo da minha obra foi o *ex-voto*, onde buscava a figura humana. Na adolescência fui um cinemaníaco e, por isso, pinto mulheres atuais bem maquiadas, que me fascinam. Mulher bonita é sempre mais bonita que um homem bonito – a curva das ancas, o seio, os olhos. Um gesto numa mulher bonita me faz querer desenhar imediatamente. Às vezes uso um modelo, outras vezes a imaginação. Muitos se preocupam com as coroas rituais das figuras, perguntando se há relação com o inconsciente coletivo. A melhor definição para elas foi dada por um dono de galeria de Barcelona que exclamou ao vê-las: que beleza, carnaval no Rio[143].

Embora as pinturas tenham sido criadas em paralelo aos desenhos e posteriormente aos objetos, em princípio, percebemos haver uma distância poética que as afasta significativamente das outras categorias exploradas pelo artista. Farnese dizia que se tornara conhecido por meio de suas pinturas, que, por serem mais agradáveis e decorativas, entravam fácil no mercado. Além disso, o dinheiro obtido com a venda das mesmas financiava seu projeto com os objetos. Para ele, o processo da pintura era uma terapia de descanso do exaustivo processo mental exigido pela execução dos objetos[144].

Como podemos visualizar na obra intitulada *Retrato de Leila Diniz* [fig. 36], no processo pictórico de Farnese as figuras surgem das profundezas escuras do papel[145], por meio de uma

---

[142] "*Ex-voto*: expressão latina composta pelo prefixo *ex*, que indica procedência, origem, e pelo vocábulo *votum*, que significa promessa, voto. Seria, portanto, algo que procede de uma promessa. Esse objeto assume forma retributiva, concretizada na oferta de elementos materiais em agradecimento às graças recebidas. Uma transação do homem com o sobrenatural, [...] objetos de mediação: magia e religião, herança do paganismo, incorporados pelos fiéis junto à cristianização. [...] A igreja católica classifica essa pratica de *anti-litúrgica*". SPINELLI, João J. *Ex-voto*: objeto estético. Uma linguagem brasileira. Doutorado em Artes - Programa de Pós-Graduaçao em Artes. Escola de Comunicação e Artes - USP. São Paulo, 1992. p.8 e 35.

[143] ANDRADE, Farnese de. A sedução das mulheres belas de olhar intenso. *O Globo*. Rio de Janeiro. 12 de outubro de 1977.

[144] Depoimento de Farnese de Andrade a Sônia Maria Farriá Machado. Abril de 1976. In: ANDRADE, 2002, p. 32.

[145] Farnese usava uma técnica de pintura sobre papel, inventada por ele mesmo. Cf. TORROELLA, Santos. *Farnese de Andrade pintor brasileño*. Texto para a exposição de mesmo título realizada na Sala Gaudí, Barcelona, maio de 1973.

técnica que ele chamava de “tinta transformada”, a qual dizia ser constituída por três fases distintas: primeiro desenhava a figura em nanquim preto e assinava a obra, antes de terminála. Depois, pela parte de trás do papel, aplicava tinta aquarela misturada com um elemento químico, o que provocava uma reação que fazia a tinta migrar para a parte da frente do papel, e produzia os efeitos e manchas desejados. Por fim, impermeabilizava-o com duas camadas de cera.

A produção de pinturas foi uma constante no processo de Farnese de Andrade durante toda sua vida artística. Talvez a razão principal não tenha sido o fato de que elas constituíam uma fonte de renda assegurada, como ele costumava dizer, mas, sobretudo, porque, como ele mesmo sugeriu, funcionavam como um descanso mental, de maneira que o gesto pudesse fluir em liberdade quase automática, deixando que as mãos guiassem a criação enquanto a mente pedia uma pausa. Como podemos conferir no filme de Olívio Tavares Araújo[146], o artista era ágil na produção dessas pinturas sobre papéis, em comparação com o modo meditativo e complexo das criações dos objetos.

Percebemos também que, embora sua produção pictórica pareça em parte distante de seus desenhos e de seus objetos – principalmente no que se refere à carga de sentido embutida na obra (no caso das pinturas, mais despretensiosas ou, como o artista mesmo disse, “mais decorativas”) –, ainda assim, se olharmos mais atentamente, é possível detectar algumas conexões plásticas entre as três categorias em vários momentos, como no caso das figuras femininas. Mesmo que as formas voluptuosas da pintura sejam capazes de conferir à obra um teor de sensualidade, assim como os olhos lânguidos possam por sua vez preencher a figura com um brilho de vivacidade ou malícia [ver fig. 36], persiste uma atmosfera de distanciamento, desatenção ou, ainda, de uma indiferença ou descaso, como se o olhar procurasse um refúgio momentâneo, para além daquele exato instante. No caso específico do *Retrato de Leila Diniz*, isso não quer dizer que ela esteja inconsciente do seu momento, desatenta ao que se passa à sua volta ou buscando um ponto visual para se apoiar. Ao contrário, ela está na cena tão segura de si que mal se importa com quem a observa, parece até ligeiramente impaciente e, por isso, vez ou outra seu olhar se dispersa. O artista parece ter captado exatamente esse breve instante de distração, de alguém que está na cena absolutamente certa de seu charme.

---

[146] DVD *Farnese*. In: ANDRADE, 2002.

A expressividade do olhar é um aspecto que Farnese explorou com muita intensidade nos trabalhos figurativos ao longo de toda a sua carreira. Desde os primeiros desenhos da década de 40, ainda na Escola do Parque em Belo Horizonte, suas figuras pareciam perdidas em pensamentos, com seus olhares absortos e vazios, como se estivessem oscilando entre a fronteira da atenção e do transe [ver figuras 2, 3 e 4].

Concentrar a força psicológica da obra no olhar era um recurso que Farnese utilizava de forma muito recorrente, tanto nas pinturas como nos objetos (que veremos mais à frente), e algumas vezes também nos desenhos – isso podia resultar em múltiplos significados. Às vezes, a figura se apresenta com um semblante distante, como se mergulhada na mais profunda introspecção; outras vezes parece retirar-se para uma realidade paralela, como que buscando um refúgio para suas aflições ou para suas apatias. Outras vezes ainda se veste de uma frieza tal que a imobiliza, como se estivesse cega e ausente para o mundo. Há ainda aquelas que têm seus olhos vazados por abismos profundos.

Esse aspecto do alheamento da figura e da concentração de sentidos no olhar (ou fuga para uma supra-realidade), que detectamos em algumas pinturas de Farnese, será aprofundado ao extremo em alguns objetos, mas nesses irá caminhar em um sentido quase oposto. Nas pinturas, a figura se apresenta ao espectador com um domínio impassível do ego. Ela sabe a força que tem e se retira momentaneamente do mundo, de forma quase proposital, como se algo a incomodasse e por isso ela se mostrasse indiferente ao mesmo tempo em que se cobriria de uma atmosfera meio apática. Na figura 36, o *Retrato de Leila Diniz*, esse aspecto está concentrado no olhar absorto, nas mãos que se apóiam no quadril e nos lábios que ensaiam um meio sorriso. Nesse sentido, lembramos também a *Miss Brasil 1965* [figuras 23 e 29], com seu ar caquético, sua postura antípoda e, ainda assim, capaz de debochar do mundo.

Já nos objetos, a figura perde o domínio sobre si mesma e entra no campo da patologia mental, dando mostras de suas histerias, obsessões, manias e ansiedades. E, na maioria das vezes, o alheamento se dá por uma perda de potência, por uma imobilidade ou total incapacidade de lidar com o contexto de crise que se instala ao seu redor. Ou seja, não é ela que se retira do mundo, mas dela é retirada toda e qualquer possibilidade. Por isso ela é sempre fragmentada, incompleta, ferida, lesada em sua integridade física, mostrando ao

espectador todo o seu desespero por meio da falta, porque lhe falta quase tudo: pernas, mãos, olhos e até mesmo uma face.

É assim, sem rosto, que a obra *Mater* nos é apresentada por meio desse corpo incompleto de uma santa de roca [fig. 37], cujos antebraços e pernas não existem mais, assim como a face, que parece ter sido retirada para receber uma outra em forma de um brilhante ovo branco invertido (feito em resina), encaixado na madeira escavada. Existe uma emenda que indica que o colo foi reconstruído, provavelmente para viabilizar a adaptação da nova cabeça com sua estranha face branca. É uma imagem anônima, sem identidade, o que não impede que se reconheça seu valor, pois está guardada afetuosamente dentro de uma caixa de relógio antigo, que não marca mais o tempo (também ele sofreu a retirada de toda a sua engrenagem). Ela, a imagem, representa uma mãe, mas que se coloca no mundo esvaziada de toda a sua potência de vida. Ela está só, completamente ausente na sua presença, porque dela foi amputada toda e qualquer possibilidade de atuação. Os braços não abraçam, tampouco pode ver ou ser vista, porque, em lugar de uma face, ela nos apresenta um contorno duro, branco, liso e inexpressivo.

Mas em que está a expressividade da obra? Justamente na falta de expressividade, na ausência do rosto, na falta das mãos, na sua total amputação e na sua desolada ausência. No entanto, ainda lhe resta um fio do passado, talvez um resquício de vida embutido no seu ventre. Isso se dá por meio da fotografia resinada que foi colocada numa concavidade também escavada, no abdome, repetindo a mesma forma oval da face. Mas a vida que parece estar representada na foto já se foi há muito, na verdade se aproxima mais de uma visão fantasmática do passado, pois se trata de uma fotografia antiga, provavelmente do século XIX, talvez parte do acervo que o artista herdou de um tio-avô, fotógrafo do Triângulo Mineiro.

Outro ponto de encontro que permeia todos os objetos e que também é explorado nas pinturas é a preferência do artista pelos tons ocres, marrons e dourados, que estão sempre presentes, conferindo à obra uma atmosfera de requinte e sobriedade. Farnese dificilmente pintava os membros inferiores de suas figuras, assim como nos objetos dificilmente aparecerão.

Existe também outro viés de aproximação entre os desenhos, as pinturas e os objetos, que está configurado na aparição dos *ex-votos*. Desde a primeira exposição de objetos realizada em

1966, na *Petite Galerie*[147], Farnese já dava mostras de seu interesse pelos *ex-votos*. Como ele mesmo disse, a partir de então passou a adquirir aqueles elementos votivos: "Desde minha primeira exposição – onde já contava uma peça com um *ex-voto* substituindo o boneco – vinha fazendo a caça sistemática a essa maravilhosa comprovação da alta dose de criatividade e inventiva, do artista anônimo e popular do nordeste brasileiro"[148].

Segundo Farnese, na época era difícil encontrar aquelas imagens, porque o uso delas estava em moda como objeto decorativo. Sobre esse assunto, alguns autores informam que a partir da Segunda Guerra Mundial iniciou-se uma intensa corrida em busca desses objetos, quando eruditos, antropólogos, antiquários, artistas, sociólogos e pesquisadores de arte passaram a adquiri-los[149], voltando a atenção para a produção de *ex-votos* escultóricos oriundos do nordeste brasileiro. A partir daí, coletas sistemáticas foram realizadas em santuários famosos, tomando como ponto de referência o período da queima dos milagres[150]. Desde então, os *ex-votos* passaram a ser reconhecidos como peças de valor histórico e artístico, como uma manifestação artística popular de raízes primitivas, anônima e desinteressada, mas dotada de grande importância cultural, como uma autêntica expressão da espiritualidade coletiva. Sabemos também que o interesse pela arte primitiva já era uma prática dos artistas europeus desde o século XIX[151].

De fato, o interesse de Farnese de Andrade pelos *ex-votos*[152] se deu em um momento em que já estavam consagrados como peças valiosas e raras, sobreviventes de uma prática do passado,

---

[147] Essa exposição individual de Farnese de Andrade, na *Petite Galerie*, incentivada pelo crítico de arte e jornalista Jayme Maurício, contava também com desenhos da *série obsessiva*, como podemos comprovar através de uma matéria da época: "Figuram ainda, nesta importante mostra, os extraordinários desenhos obsessivos de Farnese de Andrade. Trata-se de uma série de desenhos a bico de pena, de tal minuciosidade, que se torna quase necessário examiná-los, no seus mínimos detalhes, por meio de uma lupa. Em alguns, o artista consegue efeitos que lhes parecem emprestar a consistência das plumas. Noutros, os traços e as minúsculas formas, de contornos precisos, cobrem todo o papel, num traçado que lembra uma estamparia 'cachemire'". UNGER, Edyla Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*. Rio de Janeiro. 19 de outubro de 1966. P. 7.

[148] ANDRADE, 1976.

[149] Cf. LIMA, Elder Rocha e FEIJÓ, Marcelo. *Ex-votos de Trindade*: arte popular. Goiânia: UFG, 1998.

[150] *Queima dos milagres*: costume que determinava a destruição de "milagres", despojados de função em favor do "milagrado". O sentido era a conservação da graça alcançada por aquele que fez o voto (o milagrado), por meio da destruição da carga maléfica aprisionada no *ex-voto* (o milagre). In: SILVA, Maria Augusta Machado. *Ex-votos e orantes do Brasil;* leitura museológica. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. P. 40.

[151] No século XIX, esse interesse teve início com Paul Gauguin, que passou a pesquisar "a arte popular" da Bretanha. Depois dele, muitos outros artistas também se interessaram (principalmente pelas máscaras africanas), entre eles Picasso, Léger, Modigliani, Miró, Paul Klee e, no Brasil, Tarsila do Amaral, Antônio Maia, Cícero Dias, Djanira, Volpi, Gilvan Samico e outros.

[152] Farnese de Andrade se interessava, exclusivamente, pelo tipo de *ex-votos* em madeira, classificados como "*ex-votos* protetivos e antropomorfos". *Protetivos* estão relacionados à procura de proteção, em sua maioria ligados ao medo da doença e da morte; *antropomorfos,* porque representam essencialmente o corpo humano, em sua totalidade ou em partes, dependendo da região protegida pelo milagre. In: SPINELLI, 1992, p. 35-36.

já em desuso a partir de 1930[153], quando as peças modeladas, esculpidas ou forjadas[154] foram substituídas, em todo o Brasil, pela fotografia e por novos materiais industriais, como cera moldada. Assim, podemos entender as dificuldades do artista para encontrá-los, bem como a grande euforia que disse ter sentido no momento em que adquiriu as duas coleções inteiras de elementos votivos nos primeiros anos da década de 70. Farnese chegou a dizer que a compra das imagens coincidiu com a descoberta das gamelas e que a associação dos dois materiais produziu nele uma frenética vontade criativa que o fez retomar o trabalho depois de uma depressão profunda na qual estava mergulhado. Acerca daquele episódio, o artista disse:

> Minha atual fase [...], veio como conseqüência de uma forte depressão psíquica que sofri na passagem de 73 para 74. Quem já conhece esta doença e todo seu horror sabe distingui-la da generalizada fossa existencial e entenderá o que passei, perdi o interesse por tudo, inclusive pelo meu trabalho. Curado, senti urgente necessidade de um suporte aberto, não apenas o quadro-objeto, mas algo mais. Não conseguia ver nada fechado e me senti num beco sem saída. Um dia passando pela cozinha observei pela primeira vez uma gamela (ou vi) uma gamela, quase tão antiga na família quanto eu. Entendi de repente a beleza da forma daquele objeto de uso tão prosaico. Passei a comprar todas as gamelas antigas que encontrava, encomendá-las no interior etc. Naquela mesma ocasião adquiri duas esplêndidas coleções de *ex-votos*[155].

Mesmo que Farnese tenha passado a usar os *ex-votos* com mais freqüência a partir da década de 70, acreditamos que o interesse do artista por eles pode ser anterior à *série erótica* de 1965, e até mesmo sugerimos que esses elementos estavam impregnados em sua memória desde a infância passada em Minas Gerais, na qual a prática votiva se deu com muita intensidade. Nossa hipótese se baseia no fato de que o modo como o artista trata o perímetro cefálico da cabeça de suas figuras eróticas em muito lembra o formato e a resolução plástica da cabeça de um *ex-voto*, como é possível verificar observando o desenho nomeado *Linguagem* [fig. 38] e a peça *Família* [fig. 39]. Do mesmo modo, sugerimos que os *ex-votos* pintados por Farnese nos anos 70 provavelmente tinham como modelo as peças adquiridas e usadas nos objetos.

No entanto, quando o modelo plástico dessas figuras migra para o desenho e para a pintura, como podemos observar nos *Ex-votos* [figuras 40 e 41], suas medidas cranianas são alteradas

---

[153] A existência desses elementos que conhecemos por *ex-votos* remonta à cerca de três mil anos antes de Cristo, idade calculada para os primeiros objetos encontrados por arqueólogos, que indicavam o relacionamento individualizado entre homens e deuses. Eram objetos sumerianos e foram depositados nos templos onde desempenhavam a função de *duplos-orantes*, em permanente adoração às divindades. In: SPINELLI, 1992.

[154] *Promessa e milagre no santuário do Bom Jesus de Matosinhos*. Congonhas do Campo, Minas Gerais. Catálogo da Fundação Nacional Pró-memória. Brasília, 1981.

[155] ANDRADE, 1976.

de modo tão exagerado que se tornam parecidas com estranhos personagens de filmes de ficção científica (assunto de grande interesse do artista). Mas vale lembrar que a cabeça está relacionada com o núcleo irradiador da vida: cabeças são coroadas como indicação do poder ou são ungidas como marca da eleição divina. Além disso, a cabeça, no complexo etnográfico, é símbolo de aptidão, inteligência, superioridade, equilíbrio e liderança. Lembramos que, na *série erótica*, em vários momentos as mulheres são agraciadas com cabeças maiores que os homens.

Voltando às semelhanças que pode haver entre a aparição dos *ex-votos* nas várias categorias exploradas pelo artista, nos desenhos de Farnese essas se resumem apenas ao formato da cabeça e ao modo simplificado como soluciona a representação do nariz e dos olhos. Considere-se que, nesse caso, o artista de modo algum pretendia retratar imagens votivas, pois os personagens da *série erótica* são, antes de tudo, irônicos ou sarcásticos em seu frenético jogo de vida e sedução. Já na pintura, a figura está mergulhada numa atmosfera de ausência e escuridão. Não há vida nem beleza para esses personagens; estão "mortos", com seus intrigantes olhos vazios e cegos.

Farnese conseguiu traduzir na pintura a simplicidade e a morbidez que a figura do *ex-voto* representa, porque a estética não é o objetivo daquele que faz um *ex-voto*. Esse elemento não é pensado como um objeto de arte, mas como um objeto de função mágica, pertinente a um ato de comunhão religiosa, cujo desígnio é representar iconograficamente uma graça obtida.

Algumas escolhas na vida são inexplicáveis; no entanto, é muito coincidente o fato de que Farnese de Andrade tenha se interessado de modo obsessivo pelas imagens votivas justamente quando se sentiu curado de um problema psíquico que, segundo ele, quase o levou ao desespero. Em entrevista de 1976, ele narrou: "durante o período da doença, nada mais me interessava, só em como morrer, sem chegar a concretizar uma tentativa de suicídio"[156]. Claro que as suas intenções eram estritamente artísticas, mas a presença do *ex-voto*, de modo tão recorrente em suas peças a partir de então, leva-nos a refletir sobre o teor simbólico que representam.

---

[156] ANDRADE, Farnese de. *A grande alegria.* Arquivo do artista. Versão disponível em: ANDRADE, 2002, p. 43.

O repertório de significados do *ex-voto* está essencialmente direcionado a testemunhar uma reciprocidade de dons entre o humano e o divino no plano da organização religiosa[157]. No espaço do *ex-voto* se processa a identidade do sagrado e do humano, ou seja, por meio de uma ação corporal ou oferta material, o indivíduo agradece à entidade sobrenatural que o acudiu em um momento de vicissitude. O benefício recebido ou, ainda, a graça alcançada estão ligados comumente à preservação da vida do ofertante, que, ao transportar o *ex-voto* ao santuário, tornará perene o instante da vicissitude e da graça que experimentou, levando a público a interferência do poder divino que intercedeu por ele em um momento desesperador.

Farnese comentava que não era ligado a nenhuma religião e que os objetos litúrgicos que apareciam em sua obra ocupavam somente um aspecto externo. Admitia que tinha uma inegável tendência em utilizar essas peças como uma solução "puramente estética"[158] para seus propósitos. Sendo assim, ao tomar esses elementos "para-litúrgicos" e desviá-los para o campo da arte, o artista recria novas significações para os mesmos, que deixam de ser documentos de devoção para adquirir uma função agora atemporal, restrita ao campo da representação. No entanto, no deslocamento que o artista faz, esses elementos não são despersonalizados de seus componentes mágicos nem de sua comovente ingenuidade [ver fig. 42]. Abandonam, sim, sua função utilitária e intermediadora entre Deus e os homens, mas permanecem, sobretudo, como testemunhas do domínio gozoso da dor e são capazes de despertar ainda uma inexplicável sensação de proximidade com a força primitiva do fato real vivido ou sofrido que os inspirou.

---

[157] *Promessa e milagre no santuário do Bom Jesus de Matosinhos*, 1981.
[158] ANDRADE, Farnese de. Criar: um ato de alegria ou egoísmo? *Gente*, suplemento especial de última hora. Rio de Janeiro. 1 e 2 de maio de 1976, p.2.

4. ESTRANHAMENTO E AMBIGÜIDADE: ESTÉTICA DA INQUIETAÇÃO EM FARNESE DE ANDRADE

> **"**Anjo, posso mostrar-te ainda, *lá!* Que em teu poderoso olhar levante-se enfim, numa estranha redenção. [...] *Não creias* que te alicie. Anjo, mesmo que te aliciasse não virias, pois meu apelo é sempre denso de repulsa; que podes tu contra a caudal do meu horror?"
>
> Rainer Maria Rilke

O pequeno filme realizado por Olívio Tavares Araújo, em 1970[159], é um dos documentos mais importantes sobre a vida e a obra de Farnese de Andrade. Durante quinze minutos, temos a oportunidade de observar o artista em seu instigante mundo de busca e criação. Farnese gostava do mar; desde seus primeiros trabalhos na gravura, elementos marinhos eram lembrados nas formas obtidas por meio das madeiras corroídas pelas águas. Foi caminhando pela praia que deu início à pesquisa poética que desencadearia a produção de seus objetos. Recolhia os refugos que as águas traziam, chegava a ser obsessivo naquele processo – uma cuidadosa procura que se estendia pelos cemitérios de navios, pelos antiquários e bricabraques do centro da cidade. A busca de Farnese parecia não ter fim, seguia pelos dias, anos e décadas, e o que encontrava ia se acumulando nas paredes e cantos do ateliê, fazendo surgir ao seu redor uma espécie de mitologia individual para uso próprio.

E ali, no centro daquele aparente "caos ordenado" (uma ordem que só ele compreendia), o artista criaria alguns de seus mais instigantes objetos: *Os Hiroshimas*. Sim, porque para Farnese existiram vários, todos nomeados da mesma forma, todos tratando de um mesmo assunto e quase todos construídos com pequenos bonecos chamuscados, derretidos, feridos e calcinados na chama de uma vela, cuja fumaça se misturava à de seu cigarro, em meio ao silêncio e à solidão.

Se em alguns trabalhos anteriores Farnese já adentrava o campo existencial do homem pós-moderno, refletindo sobre o contexto de crise no qual estava inserido, nesses objetos iniciados ainda na década de 60 iria aprofundar tais questões ainda mais, ampliando sua densa e

---

[159] O curta-metragem *Farnese* foi premiado no festival de curtas de Brasília em 1970, sendo o único da categoria indicado para o festival de Cannes naquele mesmo ano. Em 2002, foi reeditado como parte integrante do livro *Farnese de Andrade*, de 2002. Além de ter sido mostrado ao público durante a exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 31 de janeiro a 10 de abril, no Rio de Janeiro, e de 16 de abril a 19 de junho em São Paulo, em 2002.

particular visão de mundo. Na obra de Farnese, os problemas existenciais do homem presentificam-se de modo recorrente e são o ponto focal de suas indagações. Se antes o "ser humano" representado em sua obra se mostrava na iminência de uma crise ou perdido em meio a dúvidas e divagações, agora está mergulhado no mais profundo desencanto.

Na voz do narrador que ilustra as imagens e cenas mostradas no filme de 1970 sobre Farnese de Andrade, podemos ouvir as seguintes palavras, que talvez nos ajudem a entender melhor o processo do artista naquele momento:

> O tema essencial das montagens de Farnese é o ser humano; destruído, calcinado ou então aprisionado em sua incrível solidão. Cercado em sua casa, na delicada combinação de fantasia e morbidez de seus vários objetos, Farnese observa e testemunha a crise principal de nosso século: a ameaça da bomba sobre o homem, a perplexidade diante do poder de destruição que construiu para si mesmo. Seu trabalho está vinculado aos temas do medo e da morte, as duas contingências extremas das quais é impossível escapar [...]. Campos de concentração, cidades devastadas, o humanismo esmagado. A manhã em Hiroshima e Nagasaki. É nessa atmosfera que respiram os habitantes das caixas de Farnese. A eles se aplica um antigo paradoxo: imagens que não suportaríamos em sua existência original, depois de reelaboradas pelo artista, adquirem uma nova e positiva dimensão e oferecem uma emoção vizinha da alegria, o prazer que resulta por força da beleza[160].

Parece-nos difícil pensar em beleza quando a razão que mobilizou a criação das peças nomeadas *Hiroshima* provém de um acontecimento hediondo, que exterminou quarenta mil crianças em quinze segundos[161]. Além do mais, sabemos que uma coisa é bela em razão de um juízo de valor que portamos sobre ela. Como diz Argan, "a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define como tal"[162]. No entanto, ao observarmos um objeto de arte, em princípio somos impactados por suas faculdades físicas e estéticas, que desencadeiam nossos juízos particulares, ligados de modo intrínseco a nossos princípios e conhecimentos intelectuais. Não deveríamos, portanto, ser guiados por um juízo moral, que limitaria nossa percepção num hermetismo arbitrário e sectarista, mas deixar-nos envolver por um juízo estético flexível e

---

[160] ARAÚJO, Olívio Tavares. Curta Metragem *Farnese*. 1970. Restaurado em DVD, disponível como parte integrante do livro ANDRADE, 2002.

[161] Em 6 de agosto de 1945, a Força Aérea dos Estados Unidos lançou a bomba atômica *Little Boy* na cidade japonesa Hiroshima, à qual se seguiu, três dias mais tarde, outra detonação nuclear, *Fat Man*, sobre Nagasaki. A decisão de jogar as bombas sobre o Japão foi tomada pelo então presidente dos EUA, Harry Truman, com o argumento de trazer o fim à guerra, obrigando o Japão a apresentar oficialmente sua rendição. Hiroshima e Nagasaki foram escolhidas como alvo porque consistiam nos dois centros industriais e econômicos mais desenvolvidos do país, visto que Tóquio já havia sido destruída em março de 1945, com um saldo de mais de 100 mil mortos, e Kioto (uma das cidades mais importantes do Japão) foi descartada por ser o maior centro religioso e cultural do país. Visto que o Japão, destruído, já estava elaborando sua rendição, militarmente foi uma operação desnecessária. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/bombardeamento_de_hiros. Acesso em: 02/06/2008.

[162] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 17.

aberto, suscetível aos embates visuais que possam surgir e que estariam ligados à nossa capacidade de fruição da obra.

Diante da força pungente com que um objeto de Farnese de Andrade é capaz de se apresentar ao nosso olhar, abrem-se infinitas possibilidades perceptivas e de interpretação. Muitos falam sobre um estranho incômodo que suas peças são capazes de provocar e ainda de uma tristeza que delas resvala, como o crítico Rodrigo Naves, em ensaio sobre o artista, chegou a dizer: "Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade. Essas cabeças de bonecas arrancadas do corpo lembram maldades da infância[163]". Outros detectam a presença da angústia, de um sentimento de perda e de uma irremediável solidão[164]. Charles Cosac, em entrevista na época da grande mostra sobre Farnese no Rio, em 2002, comentou: "Eu não vejo tristeza nas obras, acho que o Rodrigo (Naves) não sofreu o suficiente para entender. O que vejo são nossos sentimentos. É uma obra muito democrática, porque afeta a todos, e cada um pode interpretar de acordo com a sua idade e a sua vida"[165].

Num outro momento, Cosac esclarece que "as obras de Farnese só causam medo porque já temos a imagem do terror sedimentada em acúmulo de referências"[166]. Em outra ocasião, Cosac, que conviveu com Farnese nos dois últimos anos de sua vida, relata que ao adquirir algumas das obras do artista na década de 90, levou para a casa da mãe a obra *Anjo de Hiroshima*. Incomodada, ela mantinha a peça coberta por um lençol e só se sentiu aliviada quando a obra foi levada pelo filho[167]. O fato é que, como definiu muito bem Olívio Tavares Araújo, a obra de Farnese é "absolutamente fascinante para alguns, mas difícil para a grande maioria"[168]. Acerca dessa dificuldade, na época da grande mostra de sua obra no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, uma jornalista chegou a dizer: "Ao adentrar as salas do CCBB de São Paulo, talvez muitos dos visitantes pensem em dar um passo para trás: é

---

[163] NAVES apud ANDRADE, 2002, p.12.
[164] CHIARELLI, Tadeu. *Farnese de Andrade inaugura pequeno gabinete no MAM*. Informativo 1, Museu de Arte Moderna de São Paulo, janeiro de 1999.
[165] VIANNA, Luiz Fernando. Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro. 1 de fevereiro de 2005.
[166] FIORATTI, Gustavo. Farnese de Andrade expõe seus fantasmas. *Folha de São Paulo.* Rio de Janeiro. 16 de abril de 2005.
[167] VIANNA, 2005 e FIORATTI, 2005.
[168] ARAÚJO, Olívio Tavares. A sedução misteriosa de Farnese. *O Estado de São Paulo.* Caderno 2/Cultura. 17 de abril de 2005.

preciso ter coragem para entrar no universo enigmático de Farnese [...], vamos sempre ser surpreendidos a cada uma de suas construções”[169].

Pelas descrições acima e por muitas outras ainda, temos a impressão de que a obra de Farnese golpeia o olhar do espectador com um violento poder de sedução ou repulsa. O modo visceral como os elementos são dispostos em suas peças sugere densos conteúdos. E, no interior desses, parece se esconder uma “magia misteriosa”, que num primeiro momento captura e fascina o espectador, mas em seguida alicia seus sentidos para um sentimento mórbido e incômodo[170]. Nesse sentido, um jornalista e crítico de arte brasileiro, em 1966, referindo-se aos objetos do artista, escreveu que “os resultados não são belos ou harmoniosos no sentido vulgarmente aplicados a estes termos. Não são tampouco de bom ou mau gosto, outra superficialidade comum [...], mas sensibilizam, comovem e despertam um vivo interesse”[171].

Para fruir a força estética de um objeto de Farnese de Andrade, é preciso um demorar-se diante do mesmo, o que poderia provocar uma fruição do sujeito sobre o objeto no sentido sugerido por Walter Benjamin: considerando as particularidades dos elementos que o compõem, o seu arranjo e como se apresentam em sua estrutura física, no seu aqui e agora, em sua “existência única”, aquilo que o define como “aquele objeto”, sempre igual e idêntico a si mesmo[172]. O objeto de Farnese ingressa num campo perceptivo capaz de afetar o espectador de tal modo a desviá-lo das considerações estéticas que permitiriam vê-lo em sua singularidade absoluta. Para captar a força singular que emerge desses objetos, é necessário se colocar como um observador atento e solitário em seu julgamento, porque não se deve esperar que o outro confirme ou compartilhe dessa capacidade de encontrar neles um prazer particular, que o narrador acima nomeou como “uma emoção vizinha da alegria – o prazer que resulta por força da beleza”. Uma beleza possível que, nesses objetos, emerge do terrível.

---

[169] MOLINA, Camila. A maior exposição do artista em São Paulo. *O Estado de São Paulo.* Caderno 2/Cultura. 17 de abril de 2005.

[170] Durante a realização desta pesquisa, tenho mostrado algumas fotos de objetos de Farnese de Andrade a pessoas que não os conheciam. Tenho percebido que a reação da maioria delas (não ligadas à arte), num primeiro momento, é de um curioso interesse, seguido de mal-estar e rejeição.

[171] MAURÍCIO, 1966.

[172] BENJAMIN, 1985, p. 167.

Kant diz em seus escritos que "a beleza carrega consigo o conceito de convite à união mais íntima com o objeto, isto é, à fruição imediata"[173]. E, nesse sentido, para ser capturado por um belo possível, na obra de Farnese é preciso que haja uma receptividade, uma disponibilidade para acolher o que a obra nos dá e, para tanto, talvez haja uma condição por parte dela, que nos solicita que não "a julguemos" com nossos conceitos morais. No entanto, para a maioria do público que depara com a obra de Farnese, é impossível não fazê-lo, principalmente tratando-se dos objetos nomeados *Hiroshima*.

Tomando as palavras de Hegel, outro pensador da estética, lemos:

> de uma obra de arte, começamos por ver aquilo que nos é apresentado diretamente, e só depois perguntamos qual o seu significado e o seu conteúdo. O que vemos exteriormente não tem para nós um valor direto, e atribuímos-lhe um valor interior, um significado que lhe anima a aparência exterior[174].

Segundo essa maneira de ver, a fruição do objeto se daria por meio de um embate visual entre espectador e obra. Assim, acreditamos que para haver uma fruição da obra é necessário que haja uma disponibilidade a atender o que Kant chama de "o convite à união mais íntima com o objeto". Kant também escreve: "Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão segundo a sua possibilidade, aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim"[175]. Sobre essa conformidade a fins, nem sempre guiada por um fim, Kant diz que é possível por meio da reflexão e nos apresenta o termo alemão *Einsehen/Einsicht* (em inglês: *insigth*). Sem uma tradução aceitável para o português, esse fenômeno psíquico seria assim descrito:

> Uma pessoa vê-se confrontada com um estado de coisas inicialmente opaco, fechado, indistinto, confuso e tenta então, mediante escolha de uma posição ou ângulo visual, apreender melhor oticamente esse estado de coisas e conhecê-lo em suas interconexões[176].

---

[173] KANT apud OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho. Até que o instante ou a hora participem de sua manifestação: a temporalidade da experiência estética, a partir de Kant e Benjamin. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Kátia (orgs.). *Sentidos na/da Arte Contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce II. Rio de janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007. P. 117.
[174] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 68.
[175] KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1995. P.65.
[176] Ibid., p. 65-67.

Por essa vinculação de *Einsicht* à razão, Kant estabelece mais adiante princípios diferentes dos do entendimento, identificando-o a uma faculdade de julgar *a priori*. Esclarece, ainda, que seria algo como *um ver através* e, para o verbo *Einsehen*, uma tradução aceitável seria "descortinar" (no sentido de ver longe e com agudeza).

4.1. O *ANJO DE HIROSHIMA*

Para apreender a força estética ou a beleza possível que emerge do *Anjo de Hiroshima* [fig. 43], ou de qualquer outro objeto da mesma série de Farnese de Andrade, é preciso exercitar esse *demorar-se* diante deles, colocar-se à disposição e, como Kant sugeriu, unir-se mais intimamente à obra, para então vê-la, como Benjamin nos propõe, "em toda a singularidade de sua existência única, no lugar em que ela se encontra no seu aqui e agora"[177]. Mas estar diante desse *Anjo* consiste numa ameaça, pois podemos sucumbir a qualquer momento diante das feridas nevrálgicas que a obra inclui.

O *Anjo de Hiroshima* nos olha com seus redondos olhos abertos, tão lindos como dois laguinhos azuis, dois pequenos oásis, dois espaços de reconciliação em meio à catástrofe total que se instala à sua volta. Sua face infantil, com bochechas rosadas e de aparência saudável, conflui para o delicado coração vermelho que é a sua boca quase aberta como se na iminência de um beijo. É uma cabeça de boneca antiga, provavelmente de *biscuit*[178]. Pelo perímetro cefálico, notamos que é um *bébé*[179], e por seguir alguns imperativos estéticos, tais como o formato dos lábios e o realce do contorno superior das pálpebras, deduzimos que esse bebê originalmente era do sexo feminino[180]. No entanto, na obra de Farnese esse aspecto do objeto não é relevante, visto que a figura representa um *anjo* e, assim como pressupomos serem os anjos, não há aqui uma preocupação acerca de uma definição do seu sexo. Os olhos são de vidro e provavelmente o modelo original (antes das interferências do artista) não possuía cabelos, apenas *molder hair*, que são marcações na própria porcelana – normalmente os *bébés*

---

[177] BENJAMIN, 1984, p. 167.
[178] Uma espécie de porcelana fosca que ia ao forno duas vezes, uma para fixar a massa do *biscuit*, que é branco, e outra para fixar a tez, que é a pintura que busca reproduzir o *satiné* da pele.
[179] Optamos por usar o nome original com o qual esse tipo de boneca é designado, pois são bonecas antigas e é dessa forma que os antiquários se referem às mesmas.
[180] BERTA, Fanny. *Entrevista realizada em 17 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto. Fanny Berta é proprietária do antiquário "Vovó tinha...bonecas antigas", localizado na rua Barata Ribeiro, 370, slj.203. Copacabana – Rio de Janeiro.

eram assim[181]. Certamente, as bonecas de *biscuit* que aparecem nos objetos de Farnese são da Alemanha ou da França, porque esses eram os dois países que fabricavam esse tipo de boneca na Europa, antes da Primeira Guerra Mundial. Sabemos que, com o advento da guerra, houve a escassez do carvão, e queimar o *biscuit* duas vezes no forno tornou-se algo bastante inviável, senão impossível. Por isso todas essas bonecas antigas são valiosas (sempre o foram, eram artigos de luxo, direcionados apenas às classes abastadas), anteriores à Primeira Guerra e apenas comercializadas em antiquários.

Outro elemento de presença marcante nessa obra é o corpo do anjo: uma carcaça óssea de algum animal herbívoro, de porte ainda pequeno, provavelmente um filhote de cavalo. Essa é uma possibilidade, visto que não há registros que possam certificar-nos tais informações. Chegamos a essa conclusão observando que a cabeça possui uma dentadura superior composta apenas por molares; ou seja, não há presas caninas, portanto é um animal ruminante. Poderia ser um filhote de bezerro ou carneiro, mas apostamos mais no potro, porque a ponta da cabeça de um eqüino é mais pontuda, diferente da dos bovinos e caprinos, que é mais arredondada e curta. Faltam alguns dentes, mas não deve ser uma indicação do avanço de idade do animal, porque os restantes estão todos em bom estado. Talvez tenham se perdido em conseqüência do manuseio ou pela própria morte.

O que anuncia o *Anjo de Hisroshima*? O que ele representa? Não é difícil presumir que esse *Anjo* tem por missão anunciar a morte, a destruição, o fim último da humanidade. Eis que surge o Anjo em formato de uma bomba! Uma ogiva atômica! É quase isso que o *Anjo* é. Além de tudo é uma bomba-bebê, assim como a bomba que caiu em Hiroshima se chamava *Little baby*, e saiu do avião *Enola Gay*, o nome da mãe do piloto – o ventre que pariu o menino de fogo. O fogo é o elemento superlativo desse objeto, seus rastros indeléveis estarão eternamente presentes, serão para sempre lembrados nesses pequeninos bebês chamuscados, torturados, retorcidos e embolados uns sobre os outros, como ex-vidas torradas. Uma ironia que estejam espetados uns sobre os outros formando um cordão-coluna, vértebras sobre vértebras subindo em linha de morte. Parece uma heresia pensar que esses pequenos bonecos calcinados chegam a ser quase semelhantes a um espeto de corações de frango passados do ponto. Farnese disse à revista *Veja* em 1976: “O pior é que, naquela época, eu morava ao lado

---

[181] Era comum mandar fazer perucas para essas bonecas, com os cabelos naturais da própria dona (quando cortados).

de uma churrascaria e, enquanto ia fazendo meus bonequinhos, sentia o cheiro de carne queimada”[182].

O *Anjo* de Farnese tem caracteres físicos que mostram que poderia ser um anjo loiro, pelos olhos azuis e pela tez clara, mas ele nos surpreende com sua cabeleira negra, curiosamente formada por pequenos bonequinhos queimados, alinhados lado a lado, formando um curioso penteado afro. Esse cabelo é um dos pontos nevrálgicos da obra, porque ao olharmos para o objeto, somos capturados pelos singelos olhos azuis que nos miram, como duas poças d’água onde descansamos por um instante, passeamos pela boca “de coração”, quase sentindo o beijo. Até que o nosso olhar paira sobre sua cabeça chamuscada. Então, percebemos que não são cabelos, mas pequenos bonequinhos torrados. E aí, nesse instante, podemos ser acometidos com certo mal-estar, uma espécie de incômodo, que piora ao descermos pela coluna central de fogo morto, de “corpos mortos”, formando um cordão com seus pobres bonecos pretos, derretidos e esfolados, até nos encontrarmos com a caveira do bicho. Se entrarmos pelo delírio da imaginação, poderíamos até ouvir trombetas do inferno, tocadas na terra dos homens ameaçados pela hecatombe atômica, surpreendidos por esse *Anjo* que anuncia a morte.

Além de tudo isso, esse objeto é extremamente claustrofóbico, porque o *Anjo* está preso, sem poder respirar, imobilizado dentro desse cilindro cheio de resina transparente como um grande tubo de laboratório, conservando o *Anjo morto*, que nos implora por algo com seus lindos olhos azuis, dois lagos calmos em meio ao caos, onde nosso olhar busca refugio: o único espaço de reconciliação.

4.2. SOMBRAS E DRAMAS NA OBRA *HIROSHIMA* DE FARNESE DE ANDRADE

> **“**Sinto-me habitado exclusivamente por um mundo que desejo dar formas, uma multidão de seres que às vezes costumam me atrapalhar a vida prática, mas que vou conhecendo aos poucos e a quem pretendo emprestar algumas das minhas modestas opiniões sobre este insigne mistério que é a vida”.
>
> Lúcio Cardoso

---

[182] ARAÚJO, Olívio Tavares. Pela hecatombe. *Revista Veja*. 24 de março de 1976.

A obra *Hiroshima* de Farnese de Andrade, de 1970, oferece-se ao olhar a um só golpe. Atinge-nos de frente, diretamente pela crueza daquilo que expõe, como uma ferida aberta que já perdeu sua esperança de cura. Parece ter cheiro, mau cheiro talvez, como coisas que acabam de queimar e daqui a pouco vão entrar em estado de putrefação. São imagens que tocam nossos sentidos, abrindo cadernos de memórias intermináveis, dolorosas, difíceis e por isso nosso olhar se recusa a divagar por muito tempo sobre elas e volta a procurar ansiosamente por um lugar calmo e apaziguador, mínimo que seja, mas capaz de amenizar a aflição no meio do caos. Existe esse espaço de reconciliação na obra de Farnese?

Hiroshima é uma obra composta por uma caixa de madeira na cor natural, envernizada, medindo 49,5 x 36,5 x 13,5cm [fig. 44]. Essa caixa possui uma porta com vidro de cristal chanfrado nas extremidades, subdividida por aros de metal dourado em nove partes que se organizam similarmente, duas a duas, exceto a parte central em forma ovalada. Esse tampo trabalhado com metal confere à caixa uma aparência de requinte, que pode lembrar um precioso relicário, no qual se abriga um objeto afetivo, de valor ou de culto. Um efeito que é intensificado pela visão parcialmente desfocada (produzida pelo vidro especial) do campo de entorno que envolve a parte do centro, onde se encontra o elemento axial dessa composição, colocado estrategicamente dentro da oval. Essa pode ser uma primeira impressão dada a um olhar menos atento, pelo simples fato de que poderíamos defini-lo como um belo e equilibrado objeto estético, valioso em sua aura e *status* de objeto de arte.

A peça proporciona uma experiência visual dinâmica que nos leva a perceber não apenas um arranjo de formas, cores, tamanho e movimentos, mas uma interação de tensões produzidas pela união dessas forças. Tensões que estão, *a priori*, dadas pelo objeto, mas que serão intensificadas pela nossa percepção, pois em cada predicado visto na obra existe (é gerada) uma força psicológica, que nos é direcionada e se desdobra em outros centros de reflexão. Como esclarece Walter Benjamin, "o processo de observação é ao mesmo tempo um processo subjetivo e objetivo, um experimento ao mesmo tempo ideal e real"[183]. Real, porque nosso olhar depara primeiro com o inelutável volume da forma e de suas opacidades, em que se apóiam e onde encontram "as células germinais da reflexão"[184]. Benjamin diz que "através de

---

[183] BENJAMIN, 2002, p. 66.
[184] Ibid., p. 79.

sua forma a obra é um centro vivo de reflexão”[185]. Assim, ver a obra é um processo duplo que envolve colocar o espectador como um autor ampliado, pois, como esclarece ainda esse autor, “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além”[186], ou seja, a obra se coloca diante do espectador envolvida por sua natureza dupla: por um lado, ela é real, opaca e objetiva; por outro, é ideal, subjetiva e aberta ao que pode ser pensado pelo observador.

Assim, ao nos colocar diante da obra de arte, somos impactados pelas forças físicas – sua materialidade – que ela nos oferece e, ao mesmo tempo, somos submetidos às forças psicológicas que dela emanam. De acordo com Benjamin, isso só é possível “se o sujeito está em condições de, via aumento da própria consciência, via observação mágica, se aproximar do objeto e finalmente incluí-lo em si”[187]. Em outras palavras, é necessário estar aberto aos embates visuais e se colocar disponível para aceitar o que Kant chamou de “um convite à união mais íntima com o objeto”.

Nesse trabalho, *Hiroshima*, as forças se apóiam positivamente nas configurações formais do objeto, mas se dissolvem no conjunto de sintomas contidos tanto no teor de sua matéria opaca como nas sobreposições subjetivas que dela emanam. Nesse caso particular, observamos que essas forças convergem para o centro onde está o elemento de atração principal do objeto. Essa convergência se dá tanto pela configuração dos aros como pela disposição dos elementos circundantes que, mesmo estando estáticos, encenam um drama de energias que provocam um efeito de movimento que direciona o olhar do espectador para o centro. Para ver melhor essa cena, é necessário olhá-la por trás da porta de vidro [fig. 45], só então teremos uma acuidade melhor na percepção de seus componentes. O que nos é dado a ver é um conjunto de pequenas bonecas de plástico, de pouco valor financeiro, de tamanho que não passa de três centímetros, dessas que são compradas em pacotes de grandes quantidades em lojas do tipo bricabraques. Esses minúsculos corpos estão parcialmente queimados, contorcidos e deformados, com mãos e pés destruídos e derretidos pelo calor da chama.

Colados sobre um suporte de madeira que se interrompe ao centro (para dar lugar a uma outra forma da qual falaremos mais tarde), esses pequenos objetos chamuscados adquiriram uma cor escura em algumas partes, o que provoca um contraste com a cor original da pele clara e

---

[185] BENJAMIN, 2002, p. 79.
[186] Ibid., p. 76.
[187] Ibid., p. 65.

delicada dos corpos. Olhando mais detalhadamente, veremos como o efeito do fogo agiu sobre as peles de plástico, produzindo queimaduras irreversíveis [fig. 46]. Numa linguagem metafórica, não há mais esperança de vida para essas pequenas criaturas amontoadas num espaço comum. Esse conjunto de corpos incinerados é uma alusão clara às lesões físicas sofridas pelas pessoas em conseqüência das bombas jogadas sobre Hiroshima e Nagasaki, e os efeitos estéticos dos quais o artista lança mão nas bonecas de plástico alcançam certa proximidade (na aparência) com o drama real vivido por corpos de verdade [fig. 47].

A obra *Hiroshima* foi construída vinte e cinco anos depois da explosão das bombas sobre o Japão. Se pensarmos na distância de tempo que separa os dois eventos, veremos que o artista se reporta a um acontecimento que já deveria estar (em parte) armazenado na história e, de certo modo, elaborado pelas pessoas. Ou seja, não seria, portanto, um evento atual naquele momento, mas um fato histórico. Isso nos dá margem para indagar quais teriam sido as diretrizes que motivaram o artista a dissecar por meio de sua obra artística, de modo tão marcante, acontecimentos já (supostamente) desatualizados do imaginário coletivo da época.

Benjamin nos explica que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo"[188]. Vivemos hoje a era da técnica avançada, quando nem se fala mais em encurtamento de distâncias, mas em globalização instantânea, visto que as redes virtuais nos colocam acessíveis em tempo integral ao mundo. Assim, sentimos os impactos dos acontecimentos globais de modo muito rápido, quase imediato. Sabemos que nas décadas posteriores à Segunda Grande Guerra não era assim: as distâncias se encurtavam progressivamente, mas existia todo um contexto político, econômico e científico que trazia limitações e barreiras para a elucidação dos fatos.

Desse modo, as questões abertas na Segunda Guerra ainda eram muito evidentes na década de 70, mesmo porque o contexto de rivalidade política e econômica que se instalou com a Guerra Fria, no qual algumas nações, como os EUA e a URSS, estavam mergulhadas, consistia numa realidade incômoda para o resto do mundo. Vivia-se naqueles anos sob a ameaça de que, a qualquer momento, o mundo poderia sucumbir sob o fogo destruidor e cataclísmico de outras bombas atômicas.

---

[188] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Id., 1985, p. 224.

Outro fator que pode ter reavivado, em 1970, a memória sobre os fatos ocorridos em Hiroshima, foram os acontecimentos mundiais de 1968, que abriram reflexões acerca da condição humana, de seus problemas existenciais, da preservação ambiental e das espécies, etc., e colocaram em discussão questões relevantes da época, como a desastrosa Guerra do Vietnã, que se estendia desde 1959[189], e só teria fim em abril de 1975. Não é, portanto, difícil tecer associações entre a figura que Farnese de Andrade nos oferece da pré-adolescente de olhinhos nitidamente puxados – ponto focal da obra *Hiroshoma* – e a inesquecível e aterradora foto da criança asiática nua, correndo em desespero por uma rua destruída, de uma cidade vietnamita [fig. 48].

4.2.1. Fratura na figuratividade do corpo – um mito caído

O campo de lamentações formado pelos pequenos bonecos queimados [ver fig. 45] serve de moldura para a personagem central do objeto: uma boneca de porcelana de aparência frágil e delicada, com olhos de vidro amendoados, boca pequena e rosada, cabelos pretos e lisos, arrumados no alto da cabeça, ornados por uma fita cor-de-rosa chá e duas flores de seda, uma de cada lado da cabeça [fig. 49]. Esse penteado nos faz lembrar o modo peculiar e cuidadoso do penteado de uma gueixa; também a sua meiguice está presente, mas aqui não há requinte ou glamour. Ao contrário, ela está nua e não há poder de sedução.

O que revela essa figura triste e suave? O que ela quer nos dizer com esses lábios entreabertos, como se na iminência de uma palavra? É possível perceber uma ambivalência em sua aparente altivez: ora parece revelar a dor da condição humana, ora busca recolhimento na distância, tal qual um anjo. Um anjo caído, cujo olhar denuncia o vazio psicológico em que se encontra, como que absorta na angústia de ainda não saber ao certo o que se passou. Como se mergulhasse naquele instante exato de imobilidade quase hipnótica, quando o olhar se perde no vazio, fixando o nada, numa atitude de rendição letárgica, uma espécie de dormência que a leva a abstrair-se do mundo obscuro que a envolve.

---

[189] Os EUA entraram na guerra em 1965. Os conflitos iniciados em 1959 dizem respeito à guerra entre o Vietnã do Norte e Vietnã do Sul.

Assim, ela se oferece ao observador, exposta na brumosa solidão de seu esquife. É uma figura adolescente, que ainda carrega os vestígios da infância perdida ou violada de modo talvez irreversível. Essa imagem se coloca aos pedaços diante do espectador, e por meio desses fragmentos é possível detectar seus infortúnios, que não são apenas seus, mas refletem a obscuridade e o drama do mundo de onde emerge. Um mundo que estava ameaçado por força dos acontecimentos. O olhar que ela emite é apreensivo, como se implorasse por algo que ela mesma duvida existir. Estaria indagando os valores do homem? Certamente desacredita que sejam os mais adequados para o mundo. Por trás da aparente fragilidade, os olhos escondem um medo profundo, porque ela parece estar assustada e em busca de um refúgio longe daquilo que encara fixamente. Olha, mas não vê, por isso se perde em meio ao transe, fitando o vazio. Esse talvez seja o mecanismo de fuga ao qual recorre na esperança de amenizar o drama que se instala ao seu redor e que a afeta diretamente. Essa delicada figura parece reagir de um modo que nos faz lembrar de uma passagem do texto de Benjamin, na qual nos conta sobre um determinado anjo e o seu assombro diante do mundo. Assim ele nos fala:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. [...] Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu[190].

Os olhos dessa figura não estão arregalados como os do anjo de Paul Klee, mas ela parece igualmente assustada diante de uma tempestade de acontecimentos hostis, que a arrasta para um futuro inóspito. Em seu entorno, se acumulam as ruínas do passado: são amarguras e desilusões e, no centro desse caos, ela está como um anjo decaído, para sempre expulso do *Éden*. Não tem braços nem pernas – tampouco asas – e, aos poucos, vai perdendo até mesmo a capacidade de perceber as ruínas calcinadas que se amontoam à sua volta, cuja vitalidade se extingue, como se extingue também a sua crença no mundo. Se tivesse asas, seriam inúteis, seriam pisadas por essa multidão.

A partir desse lugar, ela nos fita com os olhos fundos. Esse olhar ferido é o centro de moralidade da obra, *nele* vemos o espelho de sua própria tragédia. É o ponto magnético para o

---

[190] BENJAMIN, 1985, p. 226.

qual convergem as forças psicológicas, e para o qual somos atraídos sem escapatória. O olhar está rompido, machucado, furado "por um procedimento do artista que teria inserido um instrumento pontiagudo com o intuito de trincá-lo"[191]. Uma operação técnica por meio da qual conseguiu intensificar ainda mais o drama desse olhar que permanece interiormente impassível, mas abriga o que poderíamos chamar de *paixão da cena*, o lugar exato para onde o nosso interesse se desloca de modo inevitável.

Esse fenômeno poderia ser entendido como algo que nos toca de modo mascarado e inquietante, como se existisse nesse olhar uma contradição psíquica ao mesmo tempo estranha e admirável, capaz de nos comover, mas também de nos ferir. Primeiro, somos atraídos e quase acariciados por esse olhar, para em seguida sermos contagiados pelo teor simbólico negativo e cruel que dele emana. Mas não é dela – da figura – que provém essa força *negativa e cruel*. Ao contrário, ela – a figura – é ao mesmo tempo vítima e veículo transpassado por essa força. Possivelmente, poderíamos apontar esse *lugar* como o ponto focal no qual se concentra o *pathos* desse objeto. Talvez se assemelhe ao que Didi-Huberman aborda como o lugar que guarda o teor *pathique*, e até mesmo *empathique* da obra (*pathique voire empathique*)[192], o elemento psíquico capaz de atrair e prender o olhar do observador e que age como uma fina trama que se espalha pela obra, "um acontecimento único e estranho que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede"[193], dando origem a uma visibilidade que evoca o poder aurático[194] da obra. Essa dinâmica é capaz de capturar o olhar do observador e, sob esse aspecto, segundo Benjamin, "a obra se torna dona de nós"[195]. Não poderíamos, portanto, reduzir esse acontecimento a uma pura e simples fenomenologia da fascinação, pois sentir a aura[196] de uma coisa, esclarece ele, envolve ter um olhar trabalhado pelo tempo, incluindo um poder da memória que se apresenta como uma espécie de "memória

---

[191] COSAC, Charles. *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. P. 37
[192] Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Nudité impure: entre pudor et horror. In: Id. *Ouvrir Vênus*: nudité, revê, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.
[193] Id. A dupla distância. In: Id., 1998.
[194] Ibid., p. 149
[195] Ibid., p. 159.
[196] Taisa Helena Pascale Palhares esclarece que: "Do ponto de vista da história da estética, o termo aura somente recebe significado filosófico pelas mãos de Walter Benjamin. Semanticamente, a palavra origina-se na tradução do grego *aúra* para o latim *aura*, que significa sopro, ar, brisa, vapor. Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece em imagens religiosas, talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum* (ouro) que deu origem à palavra *auréola*. Simbolicamente, entretanto, ambas (*aura* e *auréola*) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem: a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres dotados de força divina, sendo que a luz é sempre um índice de sacralização". PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura*: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006. P. 13.

involuntária[197]". Didi-Huberman, referindo-se a Benjamin, explica esse processo da seguinte maneira:

> Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele. [...] Aurático, em conseqüência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar *suas imagens* [...] que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente[198].

Esse olhar que o espectador direciona à obra na evidência de captar seu poder aurático, que Benjamin diz ser um olhar trabalhado pelo tempo, é o olhar do conhecimento e da memória, aquele que guarda os índices da experiência somados aos conteúdos do passado individual e coletivo. Nessa dinâmica, surge o encontro das duas visualidades. Assim, quando o observador depara com a obra *Hiroshima*, é capturado pela força convergente que tem o olhar dessa figura [ver fig. 50]. Nele se dá o fenômeno pungente que mostra o poder aurático dessa imagem. Nada é mais evidente que o sofrimento e a decepção que dela provêm. Não são olhos felizes: o artista, por meio da fratura do corpo, intensifica o teor melancólico que se configura na imagem. Benjamin comenta que "nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir"[199]. O traço distintivo do olhar da figura de Farnese é o silêncio, ela não quer dizer nada, mesmo tendo muito a dizer. Também ela tem em seu centro uma solidão que, com uma força oceânica, arrasta o mundo em seu turbilhão. Parafraseando Benjamin: o silêncio que reina no fundo dessa cratera – seus olhos são os mais silenciosos e os mais absorventes – quer ser preservado [200].

Essa boneca possui um corpo [ver fig. 51], melhor dizendo, um fragmento de corpo, um tronco nu e sem membros, colocado próximo à cabeça, seguindo um direcionamento

---

[197] Na tentativa de esclarecer melhor esse "olhar trabalhado pelo tempo", ou ainda a "memória involuntária", vejamos o que Benjamin, referindo-se à memória involuntária em Marcel Proust, escreveu: "Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. [...] A memória involuntária de Proust não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?" BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Id., 1985, p. 37.
[198] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149.
[199] BENJAMIN, 1985, p. 40.
[200] Ibid., p.46.

anatômico que quase nos faz pensar que está ligado à cabeça por uma fita preta no pescoço. Mas não está. O corpo está suspenso, assim como a cabeça, que também paira sobre o nada. Essa dinâmica é a quintessência dos objetos de Farnese: estão quase sempre soltos no espaço, como se flutuassem no tempo, deixando lacunas que se interpenetram por fendas e buracos de profundezas abissais. Nessas fossas metafóricas nos perdemos em devaneios infinitos. Por isso sua obra abre um diálogo de via dupla, propondo um encontro de visualidades em que os índices subjetivos da metáfora se adaptam e se estreitam de acordo com o pensamento do observador. No entanto, na maioria das vezes, o artista guia nossos sentidos em direção a esses vazios existenciais, levando-nos ao encontro do que Rodrigo Naves nomeou como "um tempo esponjoso, que se acumula sobre os ombros e nos paralisa os movimentos. Um passado que nos inquieta, mas que não podemos remover ou processar, já que não mais nos pertence"[201].

Na série de trabalhos chamados *Hiroshima*, Farnese expõe a instabilidade e o drama do sujeito perante o mundo. Vivendo sob a ameaça da hecatombe atômica, esse sujeito foi submetido à conscientização de sua finitude. Vem daí o mal-estar que essas obras são capazes de provocar, pois ao visualizá-las somos tomados pela força de gravidade que atrai nosso olhar para o ponto nevrálgico da obra: o lugar que guarda o teor relativo ao *pathos* da mesma e de onde irradia a troca dialética que nos remete imediatamente a compartilhar com essa conscientização da morte.

Em uma cena do filme de 1970 sobre Farnese, o artista comenta que, após anos sem ver o pai, chorou desesperadamente ao vê-lo morto no caixão. Tentou explicar o episódio alegando que "não choramos a morte do outro; choramos nossa própria morte". Em Georges Bataille, encontramos um apoio para compreender essa experiência descrita pelo artista. Em seu livro *O erotismo*, ele diz:

> O que chamamos de morte é, em primeiro lugar, a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado do ser vivo para o cadáver, quer dizer, para o objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um dos que ele fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens[202].

---

[201] NAVES apud ANDRADE, 2002, p. 12.
[202] BATAILLE, 2004, p. 69.

Esse é o jogo dinâmico que o artista pode jogar com o espectador. Ele não propõe uma reflexão específica ou conscientização, mas experiências interiores, particulares, guiadas pelo grau de acolhimento, rejeição ou receptividade de cada um. O impacto da obra de Farnese é, para muitos, insuportável. Porque é capaz de surpreender com "um soco no estômago", daí o incômodo que suas peças podem provocar. Sua obra se impõe diante do espectador como um cadáver que atrai a curiosidade, para em seguida causar um incômodo e até desencadear o repúdio. Esses são caminhos interpretativos possíveis para entender as razões pelas quais muitas pessoas rejeitam a obra de Farnese de Andrade, alegando não suportar por muito tempo estar diante delas. Mauro Meiches, um psicanalista que escreveu um texto para uma exposição do artista, realizada em São Paulo, em 1985, entendeu esse aspecto da obra de Farnese:

> Farnese é sempre instigante e inquietante, inscrito naquela família de beleza goyesca e ensoriana que se envolve com o terrível. Em alguns observadores, e diante de alguma obra especial, a inquietação pode se transformar mesmo em *malaise*. É inegável que toda a obra de Farnese atue sobre camadas muito profundas do inconsciente de cada um. [...] Os que as amam, as amam com paixão à primeira vista, instantânea, definitiva, decisiva. Já os que não são de saída colhidos por elas, provavelmente permanecerão sempre indiferentes – ou até incomodados. Nunca farão parte dos eleitos[203].

Para nós, a morte não é possibilidade, mas certeza. Por razões de nossa própria necessidade de sobrevivência, somos naturalmente levados a esquecer essa inelutável condição e, por isso, acordamos a cada dia dispostos a retomar nossos projetos. A vida é, pois, esse eterno recomeçar (inconsciente). Farnese dizia que "não podemos ser felizes, se temos consciência da própria morte"[204]. É acerca dessa consciência que o artista trata nesses trabalhos da série *Hiroshima*; por isso essas peças podem atuar quase como um "perigo" para muitos. Para alguns (aqueles que não podem suportá-las), constituem mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir de um "contágio", no sentido de gerar nesse espectador essa "consciência universal", inevitável, acerca da morte, da própria morte.

Ao olhar a obra *Hiroshima*, por exemplo, damos de frente com todos aqueles pequenos cadáveres calcinados, mortos, porém não enterrados. Do mesmo modo, ao depararmos com o

---

[203] MEICHES, Mauro Pergaminik. Farnese de Andrade: obsessão de um pensamento. *Revista MAM*, nº 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1999.
[204] ARAÚJO, Olívio Tavares. Curta Metragem *Farnese*, 1970.

Anjo de Hiroshima [fig. 43], a morte configura sua inevitável presença, tanto nos bonequinhos queimados, como na ossada branca do animal. Bataille explica que

> o morto é um perigo para aqueles que ficam: eles devem enterrá-lo, menos para protegê-lo e mais para se protegerem do 'contágio'. Freqüentemente, a idéia de 'contágio' se liga à decomposição do cadáver no qual se vê uma força temível, agressiva. A desordem – que é biologicamente a podridão futura da mesma maneira que o cadáver fresco é a imagem do destino – traz nela mesma uma ameaça. Quem de nós não tremeria diante da visão de um cadáver coberto de vermes?[205]

É justamente nessa relação intercambiante entre vida e morte, tão presente na obra de Farnese, o lugar onde habita a raiz do incômodo que muitos visualizam em suas peças. Se para o espectador o peso maior parece concentrado no lado em que se configura a morte, então ele estará sujeito a uma possibilidade de incômodo. Mas a obra de Farnese nunca é definitiva, sempre existe um espaço de reconciliação, e, por esse viés, talvez seja possível encontrar um rastro de alento no profundo olhar enigmático da pequena menina que fita o nada, ou nos fita.

4.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO NA OBRA DE FARNESE DE ANDRADE

> "Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido".
>
> Walter Benjamin

Para figurar seus trabalhos, na maioria das vezes, Farnese de Andrade recorria a coisas velhas, gastas pelo uso e marcadas pelo contato prolongado com seus antigos donos. Esses elementos, já individualizados em suas finalidades próprias, com um passado inscrito em seus desgastes, eram atualizados no presente, ocupando um novo lugar, no qual suas funcionalidades originais eram dispensadas. Os objetos de Farnese são formados pelo encadeamento de coisas dentro de outras coisas, promovendo um jogo que poderia ser contraditório, dada a infinidade de combinações às quais recorre.

---

[205] BATAILLE, 2004, p. 73.

Farnese elege, toma, empresta ou recupera objetos já existentes e os leva ao encontro de outros materiais, operando uma mudança de estado e significação, situando-os numa nova conjuntura. Assim, o elemento torna-se outro ao entrar em conformidade com outro estatuto. Importava ao artista que todas a suas matérias-primas fossem originais, antigas, agregadas ainda das ranhuras e danos causados pelo uso – marcas do tempo que ele fazia questão de ressaltar. Ao realizar suas interferências, considerava as partes fragmentadas e membros faltantes como recurso mesmo de sua poética, impondo-se assim como um autêntico conservador da memória e do tempo impregnado naqueles elementos.

O artista construiu, sobretudo, uma narrativa que fala do tempo, da vida e da morte, de um ser humano atribulado e ansioso por entender os embates diários e as razões que mobilizam sua existência. Contam-nos sobre um tempo que passa e não volta, falam de recalques, traumas, de vínculos perdidos e lembranças gravadas. A obra de Farnese de Andrade compõe um livro de memórias anônimas escritas em um incômodo diário que pode ser de qualquer um.

Em um depoimento de 1976, o artista disse: "Todo o meu trabalho em objetos gira em torno da vida e da morte. Um trabalho que tem muito a ver com o tempo. É uma espécie de busca do tempo perdido [e que em nada tem relação com o tempo perdido de Proust]. Estou imobilizando o tempo que não existe"[206]. Seguindo essa reflexão, podemos pensar que o tempo em sua obra faz o caminho inverso do tempo em Proust, porque Farnese tenta coagular o tempo passado, trazendo suas reminiscências para o agora, por meio dos inúmeros elementos e personagens de outrora, restos do passado que vêm habitar os seus objetos no presente. Ou seja, ele seleciona no presente que elementos do passado serão reconvocados, ao contrário de Proust, que não parte de uma seleção, mas se coloca em situações abertas a receber, involuntariamente, os encontros fortuitos com os elementos ou acontecimentos do presente que irão desencadear as imagens do passado por meio da memória.

Farnese atua na matéria, sobre a qual o tempo age, e nela o passado é conservado, porque ele (o artista) interfere no agir do tempo. Em Proust, presente e passado se perpassam e se sobrepõem no momento em que o autor entra nos caminhos de *Aion*: "pura forma vazia do tempo que se liberou de seu conteúdo corporal presente. [...] Ou um plano transcendental

---

[206] ANDRADE, Farnese de. Criar: um ato de alegria ou egoísmo? *Gente*. Suplemento especial de última hora. Página 2, Sábado/ Domingo, 1 e 2 de maio de 1976.

liberado do seu conteúdo empírico, furtando-se ao presente e margeando um tempo abstrato”[207].

Complexo demais seria tecer as correspondências que pode haver entre “o tempo perdido” em Farnese de Andrade e Marcel Proust[208]. A questão não consiste em determinar como o tempo agia na obra de um em comparação à do outro, mas em reconhecer que cada um é guiado por seus próprios embates e nisso se localiza sua grandeza. Em Proust, determinadas situações ou acontecimentos do presente são capazes de despertar lembranças que vão desdobrando o passado em rizomas infinitos. Farnese parece atuar numa tentativa de imobilizar a ação do tempo sobre as coisas, como se trabalhasse na tentativa de controlar essa dinâmica que o tempo tem, de agir corrosivamente sobre elas e condená-las aos processos inevitáveis de finitude.

Seu objetivo parecia ser barrar esse tempo que age de modo inelutável. Em seus objetos, atua mesmo como se tivesse poder sobre esse processo. De um modo muito complexo e paradoxal, ele tanto pode acelerar o tempo que encaminha para a finitude, destruição e morte – como no caso das *Hiroshimas*, quando queima os pequenos objetos – quanto pode querer preservar os indícios que evidenciam a vida – quando preserva os elementos dentro das resinas. Nesse sentido, sua obra entra no terreno da ambigüidade, porque no processo de preservar e colocar em suspensão o tempo que age sobre as coisas, destruindo-as, ele recorre a meios que, definitivamente, impossibilitariam a vida. Ou seja, quando o artista convoca um novo lugar para esses elementos do passado (esquecidos, velhos, corroídos e abandonados), interfere no destino que eles teriam, preservando-os da destruição, do lixo, da morte. Nesse caso, ele barra o processo de finitude que fatalmente agiria sobre os elementos, retomando-os para a vida.

---

[207] PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007. P. 72.

[208] Em Marcel Proust, lemos: “Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados *madeleines* e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de *madeleine*. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la?” PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006. P. 71.

Mas nesse processo, Farnese inviabiliza também a vida, pois recorre a mecanismos sufocantes, e coloca esses elementos em atmosferas claustrofóbicas, sem ar, como se não pudessem respirar.

4.3.1. Reflexões e devaneios diante das chamas

Em Bachelard, lemos: "Se aquilo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado pelo fogo"[209]. O fogo é um dos fenômenos mais privilegiados da natureza e tanto pode ser universal como íntimo. Sai das profundezas da terra, mas também vive, simbolicamente, em nossos corações, no céu e ainda se oferece transfigurado em amor ou em ódio e vingança. Bachelard diz também que

> por vezes o fogo é o princípio formal da individualidade. [...] o fogo não é um corpo propriamente dito, mas sim o princípio masculino que informa a matéria feminina. Esta matéria feminina é a água. A água elementar era fria, úmida, turva, impura, tenebrosa e representava na criação o papel da fêmea.[210].

Na obra de Farnese, o fogo e a água se confundem numa mistura que, por vezes, determina tanto o traço de morte como o élan de vida. O artista é como um alquimista que anseia dominar esses elementos e o faz de maneira a subverter os princípios elementares de cada substância. Porque, em sua obra, simbolicamente, o fogo pode antecipar ou significar a morte, mas pode também se desdobrar em possibilidade de redenção. É comum, nas matérias de jornais da década de 70, depararmos com apontamentos indicativos de que o artista tinha uma personalidade difícil, triste e sem esperança e, em algumas daquelas reportagens, até encontramos a afirmação de que era a favor da bomba atômica[211]. Isso porque Farnese dizia que, para uma humanidade perdida e dominada pelo mal, a única forma de purificação seria o sacrifício pelo fogo: "Para o fogo que o homem faz, vivendo, a única saída seria o fogo maior, que nem memória deixasse"[212]. Essa perspectiva negativa que aparece na postura de Farnese é ressaltada ainda mais em outra entrevista da época, quando o artista disse:

---

[209] BACHELARD, 1989, p. 13.
[210] Ibid., p. 56.
[211] PONTUAL, Roberto. Controle da catástrofe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1978. Ver também: ALENCAR, 1974.
[212] PONTUAL, 1978.

> Eu sou a favor de uma hecatombe atômica. Se morressem 80% dos habitantes da terra, a população que restasse teria que construir um mundo melhor. Quem pode garantir que o resultado final, genético desse sacrifício nuclear sobre a espécie humana será mesmo degenerescente? Por que não evolutivas e aceleradoras do processo lentíssimo de nossas tão limitadas capacidades cerebrais? Uma utopia, é claro, mas também um fio de esperança para um homem que não espera mais nada do homem em seu atual estágio, e que não crê em regimes políticos salvadores. Quem sabe então se a nossa civilização, apodrecida e dominada pela violência, neurose e o inconcebível egoísmo dos poderosos e privilegiados, possa ser refeita em outras bases?[213]

O ato de criar é múltiplo e advém de inumeráveis fontes. E por mais que tentemos decifrar os códigos deixados pelo artista, por intermédio de sua obra, sempre algo nos escapará. Pois as significações explícitas e convencionais que julgamos ter da obra nunca serão profundas o suficiente para abarcar os sentidos mais essenciais e íntimos que guiaram o artista em sua criação. A obra aparece para o nosso olhar encoberta, velada. Nela se escondem detalhes que estarão sempre implícitos, como diz Gilles Deleuze: "é preciso considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados"[214]. Assim, muitos equívocos poderiam ser gerados se tomássemos as palavras de Farnese como definitivas, pois toda interpretação se mostra, em parte, amputada da verdade.

O artista dizia também que não gostava de crianças, que preferia conviver com gatos. E que jamais colocaria um ser no mundo. Para ele, conviver com crianças era uma verdadeira tortura chinesa[215]. Essa sua maneira de pensar acabou gerando algumas interpretações equivocadas acerca do modo como queimava e trucidava pequenas bonecas[216]. Muitos achavam que Farnese estava cometendo um ato de negação ou tortura simbólica da criança. Mas ele mesmo dizia que as bonecas, assim como os *ex-votos*, representavam em sua obra o ser humano. Não era na criança que pensava ao queimar aquelas bonecas. Em depoimento de 1976, o artista comentou:

> O boneco seria o *ex-voto* industrializado e representa um fetiche do ser humano, não a criança. Continuo não gostando de criança, sou a favor do admirável Mundo Novo,

---

[213] ANDRADE, Farnese. Criar: um ato de alegria ou egoísmo? *Gente*. Suplemento Especial de Última Hora. 1 e 2 de maio de 1976.
[214] DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forence-Universitária, 1987. P. 4.
[215] DVD *Farnese*. In: ANDRADE, 2002.
[216] Em entrevista, o sr. Atabalipa de Andrade Filho, irmão de Farnese, esclareceu que essa fala do artista se deu numa época em que ele, juntamente com sua mãe (Farnese de Andrade e sua mãe sempre moraram juntos, apenas nos últimos cinco anos de sua vida dona Mariquinha morou com seu outro filho), tiveram de acomodar três crianças em casa (os filhos do sr. Atabalipa). Como Farnese trabalhava durante a noite, queria dormir de dia, e as crianças, muito barulhentas, incomodavam seu descanso. ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

> a utopia onde elas seriam criadas por pessoas especializadas. Como penso assim, acham que uso meus bonecos como uma negação da criança, mas não tem nada a ver[217].

É pertinente dizer que existe um viés autobiográfico muito significativo na obra de Farnese de Andrade; no entanto o artista não parece ter se guiado exclusivamente por essas questões. Sua proposta sugere uma abrangência muito maior, entrando no campo existencial do homem de um modo mais universal. Farnese fala dos medos, das frustrações, das angústias sexuais, das dores do homem, da vida e da morte. A vida que se configura por meio dos inúmeros ovos, úteros, fecundação, seios e penetração; a morte que vem indelével, marcando, queimando ou afogando o corpo, de onde a vida se esvai. E, contra isso, a impotência de não poder barrar esse processo inevitável.

Pensando em sua série chamada *Hiroshima*, indagamos quantas razões inauditas existem acerca das meditações criativas que podem ter guiado o artista e, provavelmente, dentre elas, a postura pessimista que tinha diante das ameaças que o mundo sofria naqueles anos de guerra fria ou de nossa difícil situação política e social pouco animadora. Ou, ainda, poderíamos pensar numa posição particularmente irônica, quando ele dizia: "para o fogo que o homem faz, a solução é um fogo maior". Para isso, ressaltamos a fala do mesmo entrevistado (que se referiu ao artista como "um Farnese da escuridão e do caos"), que dizia assim: "Ele não estava brincando quando dizia isso com voz cavernosa, olhos abertos e fixos na câmera[218]". Ou seja, se nos concentrarmos em entender a postura quase catatônica do artista, com seus grandes olhos abertos, diante das câmeras, dizendo tais coisas, poderíamos até encontrar esse viés irônico, senão cômico-corrosivo, tentando falar sobre sua série *Hiroshima* para um público muitas vezes pouco simpático e pouco receptivo às respectivas obras.

A hipótese a que chegamos nos leva a entender que, sob o viés irônico ou não de sua fala, o artista possivelmente estava refletindo acerca do caminho suicida que o homem estava trilhando.

Sabemos que Farnese de Andrade, para figurar seus trabalhos da série *Hiroshima*, utilizou o procedimento de queimar as pequenas bonecas na chama de uma vela. A operação incluía

---

[217] RANGEL, 1976.
[218] PONTUAL, 1976.

espetá-las com um arame fino e levá-las ao fogo, chamuscando-as para, em seguida, serem coladas sobre a superfície desejada. O fato é que o resultado obtido pode causar um incômodo no observador, talvez pelas metáforas reais que desencadeia, relacionadas ao tema de destruição e morte explorado pelo artista e o modo como procedeu para obter os efeitos plásticos e de sentido da obra.

Queimar bonequinhas de plástico parece cruel porque elas personificam, em seus pequenos corpos, o corpo da infância. Espetá-los com arame e queimá-los parece um perverso exercício fetichista, da ordem das interdições violadas acerca da inocência e da pureza. Além dessas, outras tantas interpretações ligadas ao universo memorativo poderiam ser suscitadas. Um objeto queimado automaticamente remete ao fogo, e o fogo se abre a uma narrativa infinita. Bachelard dizia que o fogo fornece meios de explicação nos mais diversos campos, porque nos desperta o desejo de recordar. Nas suas próprias palavras, o autor explica:

> Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no paraíso. Arde no inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. É prazer para a criança que se senta com juízo à lareira; no entanto castiga qualquer desobediência de quem pretende brincar demasiado perto das chamas. É bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: é, portanto um dos princípios de explicação universal[219].

A ambigüidade do fogo o faz surgir carregado de contradições: permite que seja tomado como símbolo do pecado e do mal, para em outros momentos se transformar em símbolo de pureza, prestando-se a uma interpretação de sublimação. Segundo Bachelard, os alicerces sensíveis do princípio que afirma que o fogo tudo purifica se relacionam com a desodorização, com o fato de que o "fogo suprime os cheiros nauseabundos, [...] o fogo é uma vitória contra a putrefação"[220]. O autor continua afirmando que "o fogo sugere o desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida; e que a destruição pelo fogo é mais que uma mudança, é a renovação"[221].

Também a obra de Farnese é carregada de contradições e isso não é, de modo algum, um atributo negativo. Ao contrário, esse é o teor que demarca o estranhamento e a ambigüidade de suas montagens. Uma obra como a de Farnese de Andrade nos coloca diante de inúmeras

---

[219] BACHELARD, 1989, p. 13.
[220] Ibid., p. 111.
[221] Ibid., p.22.

possibilidades interpretativas. Impossível imaginar que pensamentos nortearam a imaginação criativa do artista quando se colocava na solidão de seu ateliê, queimando suas pequenas criaturas de plástico na chama de uma vela[222]. Seriam esses "corpos-imagens" imagens do corpo do homem? Aqui, parece-nos que as metáforas contempladas são as da violação do corpo, da perda da esperança, dos conflitos que colocam o homem contra o próprio homem.

Mas o corpo queimado do objeto farnesiano é ambíguo, tanto pode remeter às atrocidades da guerra como pode expressar o desejo de depuração da humanidade por meio da transformação. Estaria o artista queimando as iniqüidades humanas, decantando anseios de purificação? Estaria ele pensando naquela que, no anoitecer da vida, renasce verdadeiramente jovem e forte em sua sabedoria, cheia de razão no germe que a faz mãe de si mesma? Estaria ele pensando no mito da fênix? Bachelard nos diz que "o mito da fênix é o mito do renascimento progressivo, a dialética da vida e da morte, no sentido da vida amplificante, no sentido da vida que atravessa os infortúnios e os dissabores, a morte e as derrotas"[223]. Assim, podemos pensar que o corpo queimado na obra de Farnese não remete apenas à morte, mas à continuidade da potência de renovação humana.

4.3.2. O tempo coagulado

> "O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda em reflexos imersos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso".
>
> Gaston Bachelard

Desde criança, Farnese de Andrade foi apresentado à tragédia que a água, um dia, havia causado à sua família. Dois anos antes de seu nascimento, em 1924, perdeu dois dos que seriam seus pequenos irmãos: João e Emanuel, que se afogaram nas águas do rio que corta sua cidade natal, Araguari. Houve uma enchente e as crianças foram até as margens para ver o acontecimento, quando o mais novo perdeu o equilíbrio e caiu na correnteza. O outro irmão,

---

[222] No curta-metragem *Farnese*, podemos observar uma cena com o artista em seu ateliê, no processo de queimar os pequenos objetos na chama de uma vela.
[223] BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

na tentativa de salvá-lo, jogou-se nas águas logo em seguida, em vão – eles tinham apenas cinco e sete anos. A força do rio os consumiu para sempre, e foram achados apenas três dias depois. Assim, desde que nasceu, Farnese foi contagiado pela lembrança dos irmãos mortos: uma herança de luto que a família carregaria pela vida inteira[224]. Uma tragédia que talvez tenha povoado seu imaginário para sempre e que o artista resumiria anos mais tarde, na obra *Para Emmanuel* [fig. 52], na qual, não se sabe por que, utilizou apenas a foto de um dos pequenos. Essa obra foi dada de presente ao seu irmão Atabalipa de Andrade Filho e figura em sua sala como uma triste lembrança daqueles que sequer conheceram, mas cuja presença (com um doce pesar) habitava a memória de toda a família, por muitos anos.

Essa caixa de madeira, cuidadosamente lixada, encerada e polida, guarda a memória da criança como se fosse um berço. A pequena fotografia resinada é acolhida com um afeto tão especial que nos faz pensar nesse objeto quase como se fosse um oratório. Podemos até imaginar quantas preces, lágrimas ou lamentos deve ter presenciado. É uma caixa simples de madeira, com um outro pedaço de madeira incomum forrando o fundo da caixa e nele podemos ver os veios naturais, a fibra corroída e apodrecida e, em alguns momentos, ressequida e rachada. Há ainda pequenos caminhos irregulares, como se feitos por brocas ou cupins. Essas pequenas ranhuras e marcas de tempo impregnadas sobre esse pedaço curvo de madeira são o que denota o seu traço incomum. É possível até que despertem em nossa imaginação a lembrança da correnteza de um rio que passa, com suas águas revoltas.

Sobre esse inquietante pedaço de madeira, há um terceiro pedaço menor que se sobrepõe a todos; nele foi escavado um pequeno quadrado no qual se encaixa a placa de resina com a fotografia. O objeto nos apresenta apenas uma foto envelhecida e amarelada de uma pequena criança que, segundo a família, era de uma beleza especial, porque parecia um anjo louro. Isso não nos incomodaria em nada se não soubéssemos que foram duas crianças que morreram na enchente do rio, e não apenas uma. Então nos perguntamos: por que o artista colocou apenas a foto de uma delas? Essa resposta nem mesmo a família a tem, mas isso não importa, porque esse objeto configura a elaboração de um luto e, para aqueles que partilham de sua história, uma foto é suficiente para simbolizar o drama que ele indica.

---

[224] As informações acerca desse fato foram colhidas em entrevista. ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

Na imagem do pequeno Emanuel [fig. 53], esconde-se o seu duplo: seu irmão quase gêmeo, que morreu na mesma água. Dois que sofreram juntos a mesma agonia, dois que foram enterrados juntos. Para os dois, o choro e a dor duplicados em um momento único. Talvez, aqui, esse luto duplo e ao mesmo tempo uno esteja simbolizado de modo muito sutil pela maneira como o artista duplicou a letra *m*, ao nomear o objeto. O nome original da pequena criança era escrito com apenas um; *morte* também se escreve com *m*, a letra duplicada poderia, quem sabe, significar duas mortes. O fato é que Farnese nunca esclareceu ou explicou a razão pela qual utilizou apenas a imagem de uma das crianças, ou porque a nomeou *Para Emmanuel*. Essa é uma de suas obras mais silenciosas. É um dos poucos trabalhos que o artista parece não ter suportado ter ao seu lado junto a tantas outras. Ao terminá-la, levou-a para seu irmão dizendo: "Toma, guarda"[225], apenas isso.

Em muitos outros momentos, Farnese utilizou o *duplo*. Duas figuras muitas vezes representando duas crianças e, quase sempre, dentro de recipientes fechados ou então aprisionados dentro de blocos de resinas. Em muitas dessas peças, é freqüente a presença de imagens de São Cosme e Damião. No entanto, existe um objeto específico em que as duas figuras representadas se afastam definitivamente desses dois personagens místicos.

Esse objeto não tem título nem data, é um bloco de resina transparente, levemente dourada, encaixado sobre uma base de madeira [fig. 54]. Dentro dessa peça foram colocadas duas pequenas esculturas policromadas, cuja tinta já está bastante desgastada. São duas pequenas crianças de aparência doce e angelical. Uma delas é bem pequena, talvez tenha quatro ou cinco anos, e a outra, que está ao seu lado, parece ser um pouco mais velha. Elas estão vestidas com roupas iguais: calças escuras até os joelhos e um manto fechado na altura do peito, descendo pelas costas até o chão. Esse manto tem duas cores: na parte superior, é de um tom verde-claro esmaecido e o restante em vermelho amarronzado. São dois meninos, mas apesar dos trajes idênticos, não são gêmeos, pois um é consideravelmente mais alto que o outro. Estão de pé, parados como se estivessem posando para uma fotografia, mas não olham diretamente para o espectador. O olhar de ambos se desvia para alguma coisa ao lado, que lhes chama a atenção.

---

[225] ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

Existe um poder emocional muito intenso nesse objeto. Talvez esse seja o exemplo mais poderoso e estranhamente belo que Farnese construiu para representar duas figuras juntas, duas crianças. Não sabemos o que significa, mas o *pathos* concentrado nessa peça nos comove de um modo inenarrável. Pode ser que, assim como a obra *Para Emmanuel*, esteja de fato se referindo aos dois irmãos afogados, porque estão imersos, para sempre juntos, nessa massa de água endurecida, coagulada, que os mantém aprisionados. Além de suas feições delicadas, por duas outras razões eles parecem anjos: uma porque parecem ter asas que saem por trás de suas costas – o artista parece ter provocado cortes internos na resina no momento de sua coagulação, rompendo a homogeneidade da substância, dando a ela um sentido de asas; a outra razão é que as duas pequenas figuras estão levitando dentro do objeto. Na verdade não há pés, talvez tenham sido cortados pelo artista, mas esse fato não causa um estranhamento e nem faz falta na obra; ao contrário, é justamente o ponto axial, que leva o objeto ao estado de suspensão.

4.3.3. Estranhos objetos afogados

A água sempre foi um elemento importante para Farnese de Andrade, não apenas pela sua paixão pelo mar e pelos elementos que dele provinham, mas pela sua obsessiva necessidade de obter um meio de representá-la plasticamente em seus objetos. Foi essa busca que o levou à pesquisa com a resina de poliéster, de modo que, em outros momentos, o artista nos apresenta uma série de peças realizadas com essa substância.

A resina de poliéster foi uma técnica que o artista aprimorou e utilizou de modo recorrente, tanto em camadas finas sobre fotografias como em blocos compactos, dentro dos quais vários elementos eram acondicionados. Inicialmente, os resultados obtidos com essa técnica foram para o artista motivo de muita frustração, uma vez que demorou cerca de dez anos para aprimorar o domínio adequado sobre a substância, pois não encontrava o grau de transparência ideal ou a consistência a que queria chegar. Sua intenção era simular a água, o fundo do mar, onde poderia colocar objetos submersos, mas o tom amarelado da resina dificultava o resultado desejado. Em depoimento de 1976, o artista dizia: “Eu tinha uma

necessidade de conseguir um material que eternizasse esses elementos perecíveis”[226]. Seu interesse pelas resinas havia sido despertado doze anos antes, quando um amigo lhe trouxera de Paris um ovo de poliéster com uma folha seca aprisionada dentro, uma técnica japonesa que era também utilizada como acabamento do câmbio de automóveis, como esclarece Charles Cosac: “Nos anos 60/70 era comum encontrar táxis cuja caixa de câmbio, usualmente esférica, era substituída por circunferências de resina que, no geral, continham um caranguejo ou outro tipo de crustáceo marinho”[227].

O fato é que Farnese ficou interessado pela plasticidade e pela transparência da resina porque, segundo ele, poderia substituir o efeito do cristal, pelo qual era fascinado, como ele disse em depoimento posterior:

> O cristal sempre teve para mim o poder de fascínio por ser algo concreto que tem carga metafísica, por sua transparência. O cristal não estava dentro do contexto do meu trabalho; não podia ser usado por impossibilidade técnica. Eu o substituí pelo poliéster translúcido e de fácil maleabilidade[228].

Desde os anos 60, o artista passou a fazer em seu ateliê várias tentativas com as resinas, a fim de descobrir o processo de uso. Procurou também um químico em 1967, mas, segundo ele, a técnica só seria viabilizada e dominada depois de algumas pesquisas que fizera numa fábrica de botões em São Paulo. Lá, descobriu o modo adequado de arrumar as camadas de um em um centímetro rigorosamente, a cada 24 horas, caso contrário o poliéster racharia e todo o trabalho estaria perdido[229]. [ver fig.55]

Farnese foi o primeiro artista no Brasil a utilizar as resinas como recurso plástico e se orgulhava dos resultados que obtinha. Acerca de suas conquistas, nos anos 70, ele disse: “A idéia do poliéster para mim seria realizada totalmente se eu conseguisse aprisionar as pessoas de que gosto dentro de blocos enormes de poliéster, definitivamente perto de mim”[230]. O seu desejo era, portanto, eternizar os inúmeros elementos em que consistiam a matéria-prima de sua obra, além das fotografias antigas pelas quais o artista nutria um grande apreço,

---

[226] Depoimento de Farnese de Andrade a Sônia Maria Farriá Machado. Abril de 1976. Arquivo do artista. Rio de Janeiro. In: ANDRADE, 2002, p. 38.
[227] COSAC, 2005, p. 31.
[228] ANDRADE, 2002, p. 38.
[229] RONÁI, Cora. Farnese: o lindo lado sinistro de Minas. *Revista da última hora*. Rio de Janeiro. 22 de janeiro de 1983.
[230] WEISS, Ana. Mostra reúne assemblages de Farnese de Andrade. *O Estado de São Paulo.* 21 de janeiro de 2000.

conservando-as entre duas camadas de resina. Dentro daquela substância transparente, isolava aqueles materiais, coagulando a ação do tempo, mantendo-os em suspenso, e conservando suas marcas físicas e simbólicas. Afinal, como ele mesmo dizia, "onde não entra ar não há decomposição"[231].

4.3.4. *Ofélia*

Mas onde não entra ar, a vida é inviabilizada. É isso que Farnese nos conta e nos apresenta em algumas peças nas quais deparamos com estranhos objetos afogados. O primeiro impacto que essas imagens mergulhadas em resinas nos causam é de um incômodo quase físico, porque nos remetem a uma sensação de afogamento ou de asfixia. O que há por trás dessas tristes cabeças que parecem boiar em águas profundas como silenciosas medusas ou, ainda, como doces *Ophelias* floridas, que, mesmo mortas, deslizam o seu encanto pungente ao sabor das águas?

"Inclinado nas margens de um arroio, levanta-se um salgueiro que reflete as folhas prateadas na corrente cristalina. Para lá se dirigiu ornada com estranhas grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras [...]"[232]. Com essa fala, a Rainha anuncia o triste fim de *Ophelia*, na peça de William Shakespeare.

A perda das duas pessoas que mais amava fez *Ophelia* enlouquecer. Primeiro foi o seu pai, morto equivocadamente por *Hamlet*; depois foi esse, o seu amor, que partiu. Ela então, triste e desolada, passava o tempo distribuindo flores para as damas da corte, enquanto entoava canções de amor e de morte. Certo dia, dirigiu-se para o rio, onde havia o salgueiro com suas longas folhas se refletindo nas águas claras. Queria pendurar na árvore uma grinalda de folhas e flores brancas entrelaçadas, mas quando tentava fazê-lo, o galho se partiu e a jovem caiu nas águas, segurando uma braçada de flores.

> Durante algum tempo, as roupas impediram que *Ophelia* se afogasse. Deslizando pela corrente, coberta de flores, ela murmurava trechos de velhas canções, como uma nereida que passeasse em seu reino líquido. Com a saia e as anáguas

---

[231] GONSALVES FILHO, Antônio. Os obscuros objetos de Farnese. *Folha da Tarde*. São Paulo. 3 de novembro de 1985.
[232] SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* São Paulo: Martin Claret, 2003. Ato quarto, cena VII, p. 95.

> encharcadas, foi arrastada para o fundo do rio e a morte afinal sufocou-lhe a última canção[233].

A obra *Ofélia* [fig. 56], de Farnese de Andrade, é composta por um oratório de madeira, que abriga em seu interior uma imagem impressa colada ao fundo, um braço de santo de roca e um bloco de resina com uma cabeça de boneca aprisionada. O modelo do oratório é bastante simples, possivelmente uma peça do interior do Brasil colonial, sem portas, cuja abertura frontal foi preparada para receber um vidro. Esse tipo de oratório, na maioria das vezes, tem um fundo móvel, fechado com taramelas por trás, que pode ser aberto para serem introduzidas as imagens.

O detalhe mais gracioso da peça é a sua borda (circulando-o por completo), toda recortada em pequenos meios círculos lado a lado, formando um desenho que lembra um babado. Um babado também pode remeter a flores, pela semelhança com a configuração das pétalas, e isso nos faz perceber que foi uma escolha bastante adequada para abrigar a *Ofélia*, aquela que morreu entre as flores. Provavelmente essa peça foi lixada e encerada, porque ainda podemos ver resquícios de sua tinta antiga.

Um elemento que chama muito a atenção na obra, embora sutilmente, é o vidro que o artista colocou na abertura frontal da peça. De modo bastante peculiar, ele dividiu essa abertura em dois triângulos iguais: um com o vidro e o outro sem. A parte por trás do vidro é onde se concentram as forças mais importantes da obra: a cabeça da *Ofélia*, o braço direito do santo de roca e a estampa de uma santa segurando seus escapulários sagrados.

O vidro é um elemento de incômodo, porque cortado dessa maneira remete a algo afiado que pode ferir ao toque da mão. Mas a mão que se articula para baixo em direção ao rosto submerso não parece ter receio, ela quer salvar a figura que se esvai. Seus dedos quase a tocam, mas a delicada jovem escapa e desliza para o fundo com seus cabelos ruivos se espalhando pelas águas densas. Seus olhos estão abertos, tão claros como a água que, em Farnese, é um bloco de resina de coloração levemente turva.

---

[233] *Ophelia* é uma personagem da obra de Hamlet, de William Shakespeare. Uma jovem da alta nobreza da Dinamarca, filha de Polônio, irmã de Laertes e noiva do príncipe Hamlet. Ver na obra: *Hamlet* de William Shakespeare. Ver também em sites da internet, tais como: http://wikipedia.org/wiki/of ou http://paginas.terra.com.br/arte/dramatis/ophelia.htm. Acesso em: 06/06/2008.

Essa mão que se estende no objeto de Farnese nos remete novamente a *Shakespeare* e à fala do Primeiro Sacerdote (Ato quinto, cena I), no momento em que justificava o enterro simples da nobre *Ophelia*, dizendo:

> Suas exéquias foram celebradas com toda a pompa que o caso permitia. A morte dela foi suspeita e, não fosse um braço superior que nos permitiu infringir a regra, não teria ela podido esperar em terra abençoada a trombeta do julgamento final, e, no lugar de piedosas preces, somente escombros, pedras e lama teriam sido nela atirados. Entretanto, foi-lhe concedido um orvalho de flores e suas coroas virginais, bem como ser levada para a derradeira morada com serviço fúnebre e dobre de sinos[234].

O cerimonial pouco solene indicava que a morta poderia ter posto fim à própria vida: um ato inadmissível (de conspiração contra a própria salvação), em conseqüência do qual lhe seria negado o lugar santo para o sepultamento. Mas o caso da nobre *Ophelia* foi julgado e concluíram que ela não se afogara intencionalmente. No entanto, pairava sobre a cena um ar de silenciosa discordância[235]. Farnese também concede um lugar sagrado para a sua *Ofélia* e confirma isso quando recorre à imagem da *santa* em estado de prece, com as mãos postas sobre o coração, segurando suas várias correntes sagradas, como se viesse do paraíso para destinar sua misericórdia à pobre infeliz.

4.3.5. Uma *Ofélia* para os trópicos?

Outra peça que também pode remeter ao drama de *Ophelia* é o objeto *Sem título* [fig. 57], de cerca de 1970 (anterior ao citado acima). São dois recipientes de vidro, idênticos, colocados um sobre o outro, colados por suas bordas, formando um outro objeto que não lembra mais as antigas compoteiras gêmeas. Essa nova peça pode lembrar uma licoreira, porque o artista simulou uma tampa para ela: uma maçaneta antiga de cristal, que Farnese costumava cortar e lixar nas bases de um modo que, usadas em outro contexto, jamais pensaríamos nelas como maçanetas de portas. Dentro dessa “licoreira”, há uma inóspita substância: uma cabeça de boneca aprisionada, parcialmente imersa em um líquido turvo.

---

[234] SHAKESPEARE, 2003, p. 103.

[235] Ato quinto, cena I: no cemitério, dois coveiros discutem sobre o enterro da morta em terra cristã, quando o primeiro coveiro diz: “Com licença. Aqui está a água, aqui está o homem. Se o homem vai em direção desta água e se afoga, queiras ou não, o caso é que vai. Mas se a água vai até ele e o afoga, ele não se afoga a si mesmo; aquele que não é culpado da própria morte, não abrevia a própria vida”. SHAKESPEARE, 2003, p. 97.

Todo o objeto está envolvido por uma atmosfera brumosa, que não parece vir apenas da resina. Talvez o artista tenha lixado o vidro por dentro para conseguir esse aspecto esmaecido, tirando levemente a nitidez dos elementos internos, sem comprometer a visibilidade deles. Esse efeito gélido acaba atribuindo à peça um ar de mistério e estagnação, algo como um distanciamento que intensifica a carga de sentidos dessa obra. Também podemos pensar em um recipiente de laboratório, limpo, transparente e acético, onde jaz conservada, solitária e sem vida, a cabeça da boneca. Mas, por outro lado, afasta-se desse sentido, porque não é um vidro simples; ao contrário, pelo seu formato mais elaborado, guarda um ar de objeto decorativo ou algo parecido com um troféu comemorativo.

Possivelmente, nenhuma dessas definições se aplique adequadamente ao entendimento real do que seja esse estranho objeto. O que interessa, na verdade, é a carga de sentido e ambigüidade que dele emana, o teor do incômodo que transmite ou, ainda, o grau de asfixia que é capaz de suscitar. Por trás de sua inquietante morbidez, o artista consegue paralisar o *tempo*, do mesmo modo que parece querer paralisar-nos.

Essa boneca não é das mais comuns. Ela não tem as feições delicadas e a tez clara, como a maioria das bonecas mais apreciadas. Ao contrário, é uma boneca mulata de cabelos marrons e nada sedosos: eles não deslizam fluidos nas águas, mas se embolam no alto da cabeça em tufos embaraçados. Sua boca é pálida, e seus olhos embaçados estão mergulhados numa letargia infinita, parecem sem vida. E, ao mesmo tempo em que parecem implorar por algo, mostram-se apáticos e sem esperança. Para ela tudo também está perdido.

Ela não parece a doce *Ophelia* de Shakespeare, que imaginamos bela, mesmo morta, deslizando com seu vestido delicado, envolta em flores ao sabor das águas. Esse objeto, que Farnese nomeou como *Sem Título*, talvez possa nos fazer pensar em uma *Ofélia* tropical, uma moça suburbana, dessas que acordam todas as manhãs para enfrentar a labuta dos dias sem fim, e que não têm tempo nem condições de recorrer a nobres enfeites femininos: suas flores são miçangas baratas e comuns, que se espalham sobre seu esquife como se fossem pérolas.

4.4. OBJETO DE CULTO/OBJETO DE ARTE: ESPAÇOS DE TOLERÂNCIA EM FARNESE DE ANDRADE

Uma das questões de muita visibilidade na obra de Farnese de Andrade é a apropriação de imagens relacionadas ao culto religioso. O artista dizia que não era ligado à religião, mas reconhecia a indiscutível religiosidade que emanava de seus trabalhos. Em entrevista de 1985, ele afirmava: "Meu trabalho é litúrgico, que é a exteriorização da fé e da religião"[236]. O interesse de Farnese por esses elementos provavelmente teve início quando começou a recolher os sargaços do mar e, vez ou outra, encontrava fragmentos de bonecas e velhos santos ligados ao sincretismo religioso brasileiro. Além disso, o seu passado em Minas, como membro de uma família religiosa, deve ter mantido sua memória impregnada das muitas imagens que povoavam os oratórios que praticamente toda casa mineira possuía. Sem contar que Farnese era fascinado pelas imagens de *ex-votos* e por toda a carga simbólica que podiam representar. Daí o seu crescente interesse se estender aos santos de roca e a outras tantas imagens de culto religioso.

Considerando a diversidade de elementos utilizados pelo artista na organização espacial dos seus objetos, ressaltamos a importância que alguns ícones da imaginária cristã ocupam no conjunto total de sua obra. Dentre eles, a Virgem figura como elemento de destaque, presente em muitos dos objetos-oratórios, ocupando sempre o lugar centralizador e focal de uma série de objetos em que o artista invoca a temática das anunciações. Nessa mesma categoria, estão inseridos fragmentos de imagens votivas, fotografias infantis e ovos de costura, como termos coadjuvantes na formação dos sentidos simbólicos da obra.

Outro elemento que ganha visibilidade na produção de Farnese de Andrade é a apropriação de imagens ligadas ao sincretismo religioso brasileiro, entre elas São Sebastião, São Cosme e Damião e, de um modo especial, destaca-se a figura de São Jorge, que aparece de forma recorrente em vários objetos de resina. Essas imagens são simples e baratas, de qualidades suspeitáveis, provavelmente compradas em lojas de artigos para Umbanda ou simplesmente achadas aos pedaços no lixo. Todavia, esses objetos sem valor são reconvocados pelo artista a encontrar um destino privilegiado, assim como outras imagens da Virgem e dos outros

---

[236] NOS oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 3 de dezembro de 1985.

santos católicos que, ao contrário, são relíquias antigas de valor histórico e que certamente foram compradas em antiquários.

Esses elementos podem estar tanto no interior de redomas de vidro ou blocos de poliéster como dentro de caixas ou oratórios. O que o artista parece propor em suas montagens é um jogo complexo e paradoxal, que tanto pode velar como desvelar. Em alguns momentos, no caso das resinas, por exemplo, suas peças revelam-se sem quaisquer restrições. Não há segredos guardados. Tudo o que há em seu interior pode ser visto por todos os ângulos possíveis. Podemos até mesmo visualizar as muitas camadas de resinas agregadas umas sobre as outras [ver fig. 58]. Sobre esse aspecto dos objetos de poliéster, em 1986, Mauro Meiches escreveu: "A transparência acentua o jogo abismal, desnuda os sentimentos mais recônditos, o fundo da mina e da alma, o final do veio. Narciso e Anunciação"[237]. Em outros momentos, tudo parece estar resguardado numa penumbra velada. É o jogo, que agora está tentando esconder o que revela. E, nesse caso, não são mais as resinas e sim as caixas e os oratórios que abrigam os muitos elementos carregados de suas histórias e de suas interioridades.

Na obra de Farnese, o uso dessas imagens religiosas por vezes ocupa espaços bem semelhantes, no sentido de que todas elas, quando aparecem, configuram os locais centralizadores da força perceptiva da obra. Outro ponto comum entre esses personagens é o fato de que todos sugerem um passado representativo como objetos de culto. No entanto, podemos apontar um ponto de divergência bastante significativo com relação a dois desses elementos religiosos mais utilizados pelo artista: o *São Jorge* e a *Virgem*. Quando convocados ao objeto de arte, sofrem uma diferenciação no contexto geral da obra do artista: enquanto a virgem continua ainda impregnada de certa potência aurática e quase é capaz de convocar a fé, o santo, por sua vez, aparece fraco e desolado, como um cavaleiro sem rumo, desmistificado e impotente.

Esses objetos, pressupomos, atuam no nosso inconsciente ao suscitar uma memória afetiva que parece associada a alguma lembrança de pertencimento ou afeição, capaz de remeter um dado observador à sua origem, "criando dessa forma situações tais que o espectador também se vê nela refletido"[238]. São imagens que se revelam imponentes, ao mesmo tempo em que

---

[237] MEICHES, 1999, p. 21.
[238] COSAC, 2002, p. 15.

mostram fragilidades. E por isso aparentam-se singelas, porque não ocultam suas limitações, mas se oferecem ao espectador como se partilhassem de sua humanidade. Assim, de dentro de seus pequenos universos pungentes de significados, parecem dirigir-nos um olhar complacente, propondo a partilha de espaços de tolerância.

Nesse lugar, o sagrado convive em harmonia com o mundano, viabilizando "infinitas e insaciáveis combinações"[239], e solicitando abrir por essas vias um mundo no qual o espectador possa, por sua vez, elaborar percepções e pensamentos, refletir e interrogar na obra ligações e metáforas acerca do mundo e das crenças cotidianas. Ao deslocar esses elementos outrora sagrados, Farnese confere a eles um lugar no contexto da arte e estabiliza a memória que deriva da aparência carcomida e gasta pelo uso, revelando as marcas anônimas daqueles que, ao longo dos anos, a eles devotaram a fé. De algum modo, essa sobrecarga de memória contida instaura no objeto qualidades que, por alguma razão específica, afetam o sujeito, despertando seu interesse. E essa relação de troca que estabelece com o espectador investe esse objeto de um valor que propõe à obra um contínuo reviver. Possivelmente, esse *valor* está relacionado a questões ligadas à ancestralidade do homem e de suas relações com as imagens, pois, como disse Benjamin, a produção de imagens se deu inicialmente a serviço da magia, porque não eram feitas para serem vistas, mas para serem cultuadas. Segundo ele, "a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte"[240]. Assim, ao atuar nesse campo da fé, Farnese revolve reminiscências de um passado longínquo do homem, fazendo reviver em sua memória relações ancestrais que o ligam ao universo do sagrado.

Esses arautos destituídos de seus nichos devocionais já não são mais *objetos de culto*, mas *objetos de arte*, habitantes de um espaço-continente recriado, onde se impõem imóveis, respeitosamente, numa atmosfera solene, quieta e ordenada, na qual cada um parece obedecer aos intervalos a que foram submetidos, mas, ainda assim, permanecem passíveis de sugerir devoção.

---

[239] COSAC, 2002, p. 23.
[240] BENJAMIN, 1985, p. 173.

4.4.1. Objeto de arte/Objeto solitário: poder e glória a Jorge da Capadócia

> "Eu andarei vestido e armado com as armas de São Jorge/ Para que meus inimigos, tendo pés não me alcancem, /Tendo mãos não me peguem, tendo olhos não me vejam/ e nem em pensamentos possam me fazer mal".
>
> Primeira parte da oração de São Jorge

Não há provas históricas de que *São Jorge* tenha realmente existido, mas contam que viveu na antiga Capadócia (atual Turquia), por volta do ano 300. Supõe-se que pertencia a uma classe abastada e tenha se tornado, aos 23 anos, um importante soldado, tribuno militar e capitão do exército romano. A vida do guerreiro imperial começou a mudar quando Diocleciano (236-305) ordenou-lhe que perseguisse os cristãos. Jorge da Capadócia, defensor da nova fé, recusou-se a tomar parte daquele feito, que considerava injusto e cruel. Foi condenado à tortura a fim de que se rendesse às ordens imperiais. No entanto, mesmo sofrendo os piores suplícios, o cavaleiro suportou os sofrimentos sem perder sua fé. Segundo contam, história apócrifa ou lenda, foi atingido por lanças, teve pedras amarradas a seu corpo, foi ferido a navalhas e enterrado em cal até o pescoço. Mas a tudo resistiu milagrosamente. Assim, ao final de sete anos de tortura, o imperador ordenou a sentença final: seria envenenado até a morte. Contudo, Jorge resistiu, mantendo-se firme na fé em Cristo, fazendo pessoas próximas ao imperador (incluindo a imperatriz) se converterem, um fato que levou o seu algoz a mandar decapitá-lo no dia 23 de abril de 303[241].

A partir de então, deu-se a ascensão de Jorge da Capadócia de homem comum a santo mártir. Nos primeiros séculos depois de Cristo, a Igreja não havia ainda instituído um processo oficial de canonização, de maneira que a santidade era proclamada pelos próprios fiéis e reconhecida por direito exclusivamente aos mártires, como foi o caso de São Jorge. Já no século V, cinco igrejas haviam sido construídas em sua homenagem na cidade de Constantinopla. Sua fama correu o mundo medieval como o santo guerreiro de Cristo e defensor da fé. São Jorge foi elevado a patrono do império bizantino, aclamado como guia espiritual dos cavaleiros das cruzadas, tornando-se, portanto, um santo bastante popular em toda a Europa medieval, e acolhido como protetor de várias nações, como Inglaterra,

---

[241] Informações disponíveis em: www.igrejadesaojorge.com.br, www.casadobruxo.com.br/magia94htm, www.terra.com.br/monica/colunas/2005/03/30/001.htm, www.wikipédia.org/wiki/sao_jorge, www.saojorgemartir.com.br. Acesso em: 17/07/2007.

Catalunha, Portugal e outras. Muitas igrejas e capelas foram erguidas em sua homenagem, com culto e celebrações festivas oficiais, realizadas no dia 23 de abril, dia de sua morte, quando se desenvolveu a tradição popular de oferecerem-se rosas uns aos outros. Esse hábito remonta desde o século XV e pode estar associado ao fato de que o nome Jorge significa aquele que cultiva a terra.

Todavia, outra lenda pode associar São Jorge à tradição das rosas, no sentido simbólico de lembrar o cavalheirismo e o amor cortês. De acordo com algumas narrativas do século XII, existia no reino da Líbia uma cidade chamada Silene, cujos habitantes eram constantemente atacados por um terrível dragão. Ninguém tinha paz naquele reino e, para amenizar a ira do monstro mitológico, passaram a oferecer-lhe sacrifícios regulares de cordeiros e donzelas. A escolha das vítimas humanas era feita por sorteio, até que a filha do próprio monarca foi escolhida. Porém, no dia do sacrifício, eis que muito providencialmente surgiu o guerreiro Jorge da Capadócia, montado em seu cavalo branco, munido de escudo e lança nas mãos. O destemido soldado destruiu o dragão, libertou a princesa de seu triste fim e livrou a cidade para sempre daquela maldição. A partir dessa lenda, associada também ao mito de Perseu e Andrômeda[242], *São Jorge* ganhou ares de herói invencível que habita a lua, cavalheiro gentil e cortês, que configura o mito masculino detentor da potência de Eros. Por conta desse episódio anterior ao seu suplício, o santo é retratado na maioria das vezes montado sobre um cavalo branco, vencendo bravamente um grande dragão.

Mas Farnese de Andrade nos conta uma história diferente. O São Jorge que ele nos apresenta configura um herói solitário em sua montaria, cujo semblante parece angustiado e vencido pelo cansaço. No passo lento do cavalo, ele segue compenetrado na própria solidão, de dentro da qual resvala uma alma que conclama o descanso: a paz merecida a todo guerreiro que retorna após longa batalha. E, na bagagem de volta, traz não apenas vitórias ou louros, mas também as carências e os danos que podem ser físicos e morais. Podemos observar isso em

---

[242] No livro de ouro da mitologia lemos: "Continuando seu vôo, *Perseu* chegou ao país dos etíopes, cujo rei era Cefeu. A rainha Cassiopéia, orgulhosa de sua beleza, atrevera-se a comparar-se com as ninfas marinhas, que, indignadas, mandaram um prodigioso monstro marinho devastar o litoral. A fim de apaziguar as divindades, Cefeu foi aconselhado, por um oráculo, a expor sua filha *Andrômeda* para ser devorada pelo monstro. Olhando do alto, em vôo, *Perseu* avistou a virgem acorrentada a um rochedo, esperando que o dragão se aproximasse. Estava tão pálida e imóvel que, se não fossem as lágrimas que escorriam e os cabelos que a brisa agitava, *Perseu* a teria tomado por uma estátua de mármore. Tão surpreso ficou ele diante do que via que quase se esqueceu de bater as asas. Adejando sobre *Andrômeda*, exclamou: Ó virgem, que não mereces estas cadeias, mas aquelas que prendem os amantes [...]". In: BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: a idade da fábula: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. P. 142.

vários pontos que são específicos a cada obra em que o artista invoca a representação desse personagem.

Iniciando nossas inferências acerca da presença da imagem de São Jorge nos objetos de Farnese de Andrade, escolhemos como ponto de partida a obra *Sem Título*, cuja data de fatura não sabemos, aqui localizada como [fig. 58]. Trata-se de uma peça realizada em resina de poliéster, no formato semicircular, que se apóia sobre sua própria base (que é onde o círculo se interrompe). No espaço interno desse objeto se encontra uma figura ricamente vestida com um manto rubro, bordado de dourado. Nos pés, botas prateadas apoiadas sobre um estribo simples, desses que apenas apóiam o centro do pé. A cabeça, ornada com um elmo decorado, pende levemente para um lado, em um movimento condescendente, cujo olhar está alheio e perdido num vazio meditativo, mas ainda assim parece consciente de seus propósitos, porquanto não descansa sua bandeira, nem abandona seu escudo, tampouco se esquece de seu cavalo, mas o mantém em rédeas curtas e em posição de marcha.

Nesse objeto, toda experiência visual está inserida no contexto espacial interno, onde o cavaleiro e o cavalo partilham o mesmo compartimento físico, hermético e fechado. Para eles, não há qualquer possibilidade de mudança, estão eternamente condenados à clausura dentro dessa forma resinada, transparente e amarelecida que lembra uma grande lua cheia. Nessa obra, observamos que todas as atenções perceptivas convergem para o centro onde se localiza o cavalo/cavaleiro, que são apreendidos simultaneamente como um conjunto único de clara visibilidade.

Uma composição ordenada na qual Farnese de Andrade conseguiu utilizar de modo preciso o mínimo possível de informações, alcançando a síntese necessária para fazer desse objeto um exemplo da *simplicidade complexa*. Nada vai além do necessário, apenas o essencial para alcançar com exatidão aquilo que parece ser o seu propósito. Assim, para captar a verdadeira simplicidade desse objeto, é preciso entender a complexa ordem de forças ativas subentendidas que demarcam a maturidade e destreza do artista que, ao lidar com uma sucessão de valores psíquicos, consegue sintetizar nessa peça de poucos elementos uma intensa carga emotiva[243].

---

[243] Em Rudolf Arnheim, lemos: “Numa obra de arte madura todas as coisas parecem se assemelhar umas com as outras. O céu, o mar, o solo, as árvores e as figuras humanas aos poucos parecem como se fossem feitos de uma

Para além dos sentidos simbólicos que podem determinar a erudição desse objeto, detectamos em sua apresentação formal o pré-requisito básico para sua complexidade, que é a técnica utilizada pelo artista: o aprisionamento dentro da resina de poliéster, um procedimento que por si só já é bastante complexo e que o artista aprendeu a utilizar como recurso para imobilizar o tempo, preservando a memória afetiva dos objetos e congelando o instante, como ele mesmo dizia, numa tentativa de eternizá-los.

Mas essa idéia de aprisionamento, para o espectador, pode recair de certo modo num indesejável mal-estar, uma sensação de claustrofobia que remete indiscutivelmente à morte, porque onde não entra ar, não há respiração. Por isso é possível que esses objetos aprisionados nos provoquem um desconforto imediato, pela sensação de sufocamento, um incômodo que é intensificado pelo fato de que a figura interna também não *respira*, pois está sufocada num espaço que vai pouco além de suas extremidades. Para eles convergem forças e deles emanam forças paralisantes passíveis de atuar profundamente no espectador, porque neles rebate a carga de solidão, de silêncio e de finitude que resvala desse elemento interno isolado, suspenso no tempo, congelado no meio de uma relação paradoxal entre "vida e morte".

Estaria Farnese pensando na vida e morte do mito? Seriam esses trabalhos homenagens apologéticas a qualificar os vínculos afetivos do artista em relação ao santo? Ou ainda, de algum modo, uma maneira de dispensá-lo ou desqualificá-lo de suas funções? Essas questões poderiam decerto desencadear o interesse do artista, já que a imagem de São Jorge, desde a chegada dos portugueses, foi largamente cultuada na cidade do Rio de Janeiro, onde motivou tema de música[244], tornou-se patrono de time de futebol, foi adotado pelas religiões afro-brasileiras[245] e ainda hoje é tido como o santo de devoção de muitos cariocas.

---

mesma substância, a qual não falseia a natureza de nada, mas recria tudo, submetendo ao poder unificador do grande artista. Todo grande artista faz nascer um novo universo, no qual as coisas familiares se apresentam como jamais foram vistas. Essa nova aparência, ao invés de ser uma deformação ou traição, reinterpreta a antiga verdade de um modo vivificante e esclarecedor. A unidade da concepção do artista leva a uma simplicidade que, longe de ser incompatível com a complexidade, mostra sua virtude só quando domina a abundância da experiência humana e não quando escapa para a pobreza da abstinência". ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. P. 52.

[244] "Jorge da Capadócia" é uma música de autoria de Jorge Bem Jor, também cantada por Caetano Veloso e Fernanda Abreu.

[245] Sobre esse assunto, Waldemar Valente escreve: "Graças à força sincrética afro-cristã, cada orixá do panteão africano corresponde a um santo do hagiológico católico. [...] São Jorge é a tradução brasileira do nome africano Ogum. A obra do sincretismo fez assimilar intimamente os dois santos – o católico e o africano – numa só essência, hoje, quase indissociável, tão forte é a sua simbiose". VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1976. P.76.

Porém, a ligação do santo com a igreja católica foi abalada em 1969, quando o papa Paulo VI, por intermédio da reforma do calendário litúrgico, rebaixou o culto a São Jorge como opcional[246]. Assim, passou a integrar o que se chamava "grupo dos santos cassados" por falta de documentação histórica, o que acarretou a perda de parte de seus fiéis, fazendo-o cair num certo ostracismo por falta de vivificação de seu nome. Tanto que as gerações nascidas a partir da década de 1970, no Brasil, pouco ou quase nada ouviram sobre o santo, apenas o percebiam como parte integrante dos cultos da Umbanda, que prosseguiram cultuando-o, fazendo de suas toscas imagens de gesso, baratas e de má qualidade, objetos de culto populares vendidos em lojas de artigos afins.

A situação de São Jorge só encontraria reparos morais a partir do ano 2000, quando o papa João Paulo II reconsiderou sua importância, elevando-o à categoria de santo de primeira instância. Ainda que as questões da derrocada do santo possam ter influenciado o artista, vale lembrar que Farnese de Andrade morou em Barcelona de 1972 a 1975, após ter sido contemplado com um prêmio de viagem ao estrangeiro. Sabemos que a presença documental da devoção a São Jorge em terras catalãs remonta ao século VIII e, desde então, construiu-se uma tradição popular que o manteve vivo como símbolo da Catalunha, de forma que no dia 23 de abril, ainda hoje, comemoram-se quatro importantes eventos ao mesmo tempo: o dia de São Jorge, o dia do livro, a feira das rosas e o aniversário da morte de Miguel de Cervantes.

Desse modo, podemos pressupor que o artista, ao conviver com aquela atmosfera de apreço ao santo, trouxe para seus arquivos memorativos imagens que se uniriam a outras tantas já acumuladas em seus sistemas pessoais de memória. Poucos anos depois da estadia no estrangeiro, iniciou a produção da série de objetos com a temática do santo. Pode, portanto, ter recorrido ao patrimônio mnemônico adquirido tanto naquela vivência como nos anos vividos no Rio de Janeiro, considerando-se que o processo de criação artística indiscutivelmente se relaciona com as experiências perceptivas de seu entorno, em que "o sujeito observador é o centro de um sistema de redes informativas, criando para si um sistema acumulador arquivista que será para ele um armazém-álbum"[247]. É a esse arquivo mental que o artista provavelmente recorre para obter as fontes imagéticas para compor um pensamento

---

[246] Paróquia de São Jorge Mártir - Diocese de Santos, SP. Disponível em: www.saojorgemartir.com.br. Acesso em: 03/03/2007.
[247] COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991. P. 120.

plástico. Nesse sentido, para Farnese, o culto ao santo poderia não ter sido necessariamente a motivação principal, mas nele certamente o artista encontrou o instrumento formal desencadeador de uma idéia poética. Talvez uma idéia (e isso pode ter sido totalmente inconsciente) de narrar a derrocada de um mito, ironizando as duas forças contingentes da existência: *vida* e *morte*, pois são inseparáveis e inevitáveis. No entanto, vivemos numa completa negação da *morte*, tramando o tempo todo a favor da *vida* e, para nosso próprio contentamento, tornamo-nos míopes para o inexorável fim. Mas Farnese de Andrade nos aponta que essa é uma questão inelutável e dela não há escapatória. Nesse sentido, o artista toma a imagem do santo como se recriasse seu ciclo de objeto de culto à sua quase completa ruína.

4.4.2. Objeto arruinado: humor corrosivo e sarcasmo embutido na obra

O São Jorge que aqui encontramos [fig. 59], na obra *Sem Título*, feita entre 1978 e 1984, montado num cavalo sem cabeça, desgastado, incompleto, não parece representar a figura de um herói capaz de matar dragões ou salvar donzelas, mas um caminhante aparentemente sem rumo, perdido em suas próprias divagações e ambigüidades.

Esse inquietante objeto de Farnese de Andrade nos impressiona já num primeiro momento pela nitidez com que seus elementos nos são apresentados. Uma cena aparentemente simples, no sentido de que não oferece dificuldades a um observador em entender o que lhe é apresentado: a imagem de um cavaleiro vestido em trajes medievais, com manto vermelho, escudo à mão e elmo na cabeça. Está sentado de forma ereta, sobre o que seria um cavalo, e tem à sua frente um grande ramalhete de flor que configura uma vertical que, por sua vez, direciona o olhar do espectador para o medalhão colocado à direita e acima da peça. A percepção paira rapidamente sobre o medalhão, gira em sua circunferência, reconhece seus elementos internos e faz um movimento descendente pela direita para se interromper no estranho volume amorfo que se encontra atrás do cavaleiro.

A partir daí, desse momento de pausa que prende o olhar, recomeça uma visão mais aprofundada da obra, em que novas indagações se abrem para devaneios interpretativos que vão além do que as analogias permitem supor. Nesse instante, a obra se incendeia e revela sua

natureza enigmática. Esse revelar-se, supomos, não é dado de antemão, não está explicitado na obra, mas avança sobre nós, ao mesmo tempo em que nos convida a invadi-la. O que seria esse "estranho elemento" que flutua no espaço vazio por trás do cavaleiro? Tudo indica que é uma forma calcinada do mar, cuja plástica lembra o arranjo de um cérebro e que nesse contexto poderia remeter às reflexões transcendentes da mente humana ou do próprio cavaleiro ferido, impotente, arruinado, não mais um guerreiro e, por isso, um "mito caído". Nesse sentido, o elemento amorfo se coaduna com o santo, ao representar a suposta parcela de vida e racionalidade que ainda lhe sobra.

Mas, na obra de Farnese, esse cavaleiro arruinado também pode estar relacionado com a metáfora do mundo pós-moderno, com o surgimento de uma nova sociedade estreitamente ligada às emergências do capitalismo, imbricada numa nova ordem de competição e consumo desenfreado. Enfim, um novo contexto de época que surpreende o ser humano ainda despreparado para as exigências que lhe são impostas e que, atualizadas a cada dia, acabam exercendo "um peso que oprime o indivíduo, que se vê aturdido e incapacitado como sujeito individual, a atender toda a demanda ou acompanhar a velocidade com que as coisas mudam"[248].

Dentro dessa perspectiva é que podemos também associar o São Jorge retratado na figura 59 à imagem representativa desse sujeito fragmentado e impotente, aturdido, não porque seja fraco, mas porque é exigido além da conta. De certo modo, supomos, Farnese expõe esse flagrante da condição humana e, para mostrar isso, ele aposta nessa irrisão da obra, passível de causar o desconforto alheio na medida em que pode propor um "espelho" em que o espectador se "vê" em parte refletido. Entretanto, sob a aparência desse cavaleiro erodido, duro e definitivo, cuja nitidez não admite ressalvas, pressupomos haver outros tantos sentidos secretos. Dentre eles, como diria Teixeira Coelho, "um certo humor corrosivo onde zomba de si mesmo e dos outros"[249].

---

[248] JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, 1993, p. 43.

[249] "[...] desde a Grécia, das primeiras reflexões sobre o que cabe em arte, aceitava-se que o humor, nos matizes do irônico ao cômico e ridículo, integrasse as categorias da harmonia, isto é, da arte, mas lá no fim, como apêndice – como aquele resto de rabo que o ser humano prefere nem saber que tem. Seu lugar era a gaveta da harmonia perdida, melhor entendida quando se pensa que o belo constituía a harmonia possuída, a que foi construída pelo artista (não a que foi destruída por ele, com o humor) e que está diante do observador, consistente e plena. [...] O cômico e ridículo, veículos do *nonsense* e da irrisão, eram (e são) a harmonia destruída". COELHO, Teixeira. Humor sacro. *Revista Bravo!* São Paulo: Abril Cultural, setembro de 2006. P. 32.

Podemos, então, detectar nos objetos de Farnese de Andrade, sobretudo quando utiliza elementos *desgastados* (como ele mesmo gostava de nomeá-los), uma proposta de mostrar o *avesso* do mito, a crueza de sua incapacidade ou impotência inscrita no abatimento da figura, na erosão da forma. Nesse caso específico, o artista nos apresenta um São Jorge cujo símbolo fálico[250] foi decepado. Se não há espada, não há como matar dragões, não há coragem viril. Não há mais um herói guerreiro empunhando bandeira em defesa de alguma causa, mas um pobre sobrevivente aos pedaços sobre um dramático cavalo sem cabeça e descarnado, cujo olhar perdido no nada parece não mais acreditar em suas próprias virtudes.

O que poderíamos dizer acerca das flores? Um grande ramalhete branco, de plástico, que se ergue à esquerda, em desconformidade com o elemento principal da obra, que é o santo, e se interpõe altivo entre ele e um possível caminho que deveria supostamente seguir. Nessa obra, as representações visuais dos elementos que a compõem podem conter tanto os aspectos da morte quanto os da vida. O aparente viço das flores, a sua verticalidade e o modo como direcionam o olhar do espectador para o alto e em seguida para o medalhão da direita (que é a direção da vida[251]) podem denotar a representação daquilo que é vivo, enquanto que o cavaleiro arruinado, de aparência dormente, fragilizado, sem bandeira e espada, montado sobre o que restou de seu cavalo, configura uma relação que se coaduna com a morte e isso é intensificado pela direção anti-horária para a qual se volta (seria, em contraposição, a direção da morte?). Mas eis que a flor se ergue potente à sua frente, retomando um movimento cíclico do olhar do observador, um recurso perceptivo utilizado para a obtenção do efeito dinâmico do conjunto da obra.

Entretanto, as forças impulsionadas por esse elemento vertical confluem para o medalhão de cobre que flutua no alto como uma imensa lua cheia, preenchida por um São Jorge pleno de ação e vigor, transbordante de vida e bravura. A personificação do herói mitológico com sua lança implacável, ferindo de morte toda a configuração do mal na imagem do dragão. Esse sim representa o herói detentor da potência de Eros capaz de suscitar o amor cortês e,

---

[250] No dicionário de símbolos, Udo Becker nos diz: “Espada: em primeiro lugar é com freqüência simplesmente o símbolo das virtudes militares, especialmente da força e da coragem viril. Conseqüentemente, também é símbolo do poder e ao mesmo tempo do sol (do ponto de vista do princípio masculino ativo e com referência aos raios solares que brilham como espadas). Em sentido negativo, simboliza o horror à guerra”. BECKER, 1999, p. 101.

[251] ARNHEIM, 2005, p. 431.

portanto, merecedor da contemplação dos enamorados como o único pseudo-habitante da lua cheia. Todavia, o olhar do espectador não pára aí: prossegue sua leitura descendo ao encontro do “elemento amorfo”, para então retomar o caminho cíclico, pois, como diz o artista, “tudo continua sempre”[252].

[252] ANDRADE, 1976.

4.5. ESPAÇOS DE RECONCILIAÇÃO EM FARNESE DE ANDRADE

> "As árvores não permitem ver o bosque, e graças a isto é que o bosque existe. A missão das árvores patentes é fazer latentes as demais, e só quando nos damos perfeita conta de que a paisagem visível está ocultando outras paisagens invisíveis é que nos sentimos dentro do bosque".
>
> José Ortega y Gasset

A obra de Farnese é atemporal. Nela, o tempo passado se atualiza num presente perpétuo, em que o jogo entre a vida e a morte trava uma batalha interminável. Por vezes, a vida se reveste de exuberância, em outros momentos é a morte que vem reclamar a sua primazia. Nesse jogo contundente, nem tudo é explícito: ora é a catástrofe que varre o mundo de seus objetos com uma fogueira ardente, ora são os ovos e óvulos que explodem em milhares de borbulhas com seus orgasmos transbordantes.

Como poucos, Farnese foi capaz de sintetizar toda a pujança do momento do êxtase erótico e, para isso, foi necessário *apenas* um vaso de cristal e milhares de contas brancas e transparentes de tamanhos variados, reunidos dentro de uma peça que o artista chamou de *Orgasmo* [fig. 60]. Não é um recipiente comum; caso tivesse duas asas laterais nos lembraria uma ânfora. Na verdade, talvez seja uma licoreira, sobretudo pelo seu gargalo estreito, pelo qual não se pode passar a mão. Apenas substâncias líquidas entrariam ali. Dentro se configura a explosão dos mil ovos e óvulos que se agrupam e se sobrepõem de forma imbricada e ao mesmo tempo ordenada. Nesse útero cristalino, cada mínima pecinha ocupa a sua indispensável função. Sem um, não haveria o todo, pois apenas sendo tantos se tornam uno. Esse *uno* representado na obra nos lembra o desejo universal e ancestral do homem de "fusão com o cosmo"[253], supressão dos limites entre terra e céu, anseio de união com os elementos fundamentais da natureza.

Essa é uma peça muito especial, porque nela se conjura o desejo e dela retorna, em nossa direção, uma leveza que nos refresca, como a lembrança de um arrepio gélido e *convulsivo*.

---

[253] Para entender melhor esse *desejo de fusão com o cosmo*, em Georges Bataille, lemos: "Deitei-me então na grama, o crânio apoiado numa pedra lisa e os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão – no espaço vazio onde se dilaceram como um grito de galo em pleno silêncio –, refletia no infinito as imagens simétricas de um ovo, de um olho furado ou do meu crânio deslumbrado, aderido à pedra". BATAILLE, 2003, p. 57-58.

Esse objeto parece sintetizar o sentido maior que a *vida* conjuga na obra de Farnese. Para ele conflui a crença *simbólica* possível na perpetuação da espécie. Nessa peça quem vence o jogo é a vida que explode em um frêmito desejo de reconciliação com o universo.

4.5.1. *Oratório do Demônio*

Farnese dizia que a primeira vez em que usou um oratório foi quando estava morando fora do Brasil. Em entrevista da década de 80, ele nos conta: "Em 1970, quando ganhei um prêmio do salão Nacional de Arte Moderna, viajei para a Espanha e lá fiquei três anos. Lembro que foi a primeira vez que usei um oratório, onde coloquei um demônio empalado, uma coisa sacrílega que deu muito desgosto à minha mãe, católica fervorosa "[254]. O demônio de que conta o artista é na verdade a imagem de um anjo, que figura como elemento focal da obra intitulada *Oratório do Demônio* [fig. 61]. O *anjo-demônio*, aqui representado originalmente, era uma escultura em madeira do Menino Jesus, que foi mutilada e provavelmente escurecida pelo artista. Dentro desse objeto, ele está com os braços estendidos para frente, porém sem as mãos. Os pulsos foram cortados e, em cada um deles, agora resta apenas um orifício arredondado, construído ao centro e, no meio de cada orifício, uma mancha vermelha em formato de losango, que nos faz pensar que dali brota uma gota de sangue.

O *anjo-demônio* está sentado sobre o que seria um *torno-parafuso*, que também foi pintado em vermelho até a metade, um procedimento que passa a impressão de que há sangue escorrendo das entranhas da figura. O *parafuso*, por sua vez, está preso sobre o centro superior de uma bola em madeira, porém mais clara, e nela podemos ver uma linha sutil que a divide em duas metades. Podemos pensar que a forma circular com uma linha escura seccionando-a em duas partes possa talvez nos remeter ao saco escrotal que guarda o germe da vida, mas também pode ser associado ao globo terrestre. Nesse caso, a figura sobre o globo está como se ocupasse o lugar do criador sentado sobre sua criatura. Pensando assim faz sentido também admitir que dentro dessa *bola-ovo-globo* jazem sementes germinativas em estado de pletora[255], prestes a se reproduzir. Como o anjo é um demônio, maus frutos provavelmente dariam.

---

[254] FARNESE expõe hoje em São Paulo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 1985.
[255] Para saber mais, consultar Bataille, 2004, p. 146-148.

Por trás da imagem, há um ornato em madeira escura entalhada com arabescos, que segue até o limite superior da peça. Tudo isso está dentro de um oratório rústico, cuja cabeceira exibe um entalhe gracioso, que confere um pouco de delicadeza à peça. Esse oratório tem portas, o que nos leva a imaginar que poderia ser fechado a qualquer momento, de modo a guardar lá dentro as suas iniqüidades. Segundo lemos em matéria da época, essa peça era para o artista uma simbolização, "uma espécie de exorcismo da mitificação religiosa mineira do próprio Farnese, que aos dez anos recusou-se a seguir procissões religiosas, contrariando a mãe"[256].

Se o artista o fez por um ato de rebeldia ou não, o fato é que esse objeto nunca foi "bem visto" pela maioria das pessoas[257], como podemos perceber por meio de uma matéria da revista *Veja*, de 1976, na qual Olívio Tavares Araújo diz:

> seu *Oratório do Demônio* propõe à devoção um ser com braços fálicos, tão amedrontador quanto um ídolo do candomblé. E, ao que parece, igualmente perigoso. No dia em que tentaram pendurá-lo na parede da galeria, o prego furou um cano de água e uma das funcionárias sofreu um acidente de automóvel[258].

Farnese dizia que rezava para São Jorge, mas nunca deu indícios de que freqüentasse terreiros de candomblé. Sua família provém de uma linhagem tradicionalmente católica e mesmo que o artista (adulto) tenha se afastado dos cultos religiosos, a presença litúrgica cristã em seus trabalhos é definitiva e inegável. Se em sua obra aparecem ídolos provenientes dos cultos da Umbanda, segundo as reflexões que foram desenvolvidas, esses elementos não configuram nela um sentido maléfico. Não conseguiríamos identificar nenhum traço de "perigo" em qualquer dos vários objetos nos quais aparece a representação de São Jorge, de São Sebastião ou outros; ao contrário, parece existir uma ternura no modo como Farnese os trata. É impossível olhar para esses objetos e não sentir, de imediato, uma empatia e até mesmo uma afeição (ver figuras 58, 59, 62, 63). No *São Jorge e as Três Estrelas* [fig. 63], por exemplo, somos capazes até mesmo de sentir piedade pelo corpo fragmentado do cavalo e do cavaleiro. Nessa impressionante cena, não há qualquer possibilidade de retorno à unidade do corpo, principalmente para o cavalo, dividido em quatro frações que flutuam separadamente dentro da substância hídrica transparente que é a resina. Sabemos que um cavaleiro pode ser visto

---

[256] FARNESE expõe hoje em São Paulo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 1985.

[257] Ainda hoje, quando o apresentamos às pessoas, percebemos, na maioria delas, uma reação de extrema rejeição. Quando dizemos que o nome da obra é *Oratório do Demônio*, a indignação evolui para assombro e revolta. É muito interessante comprovar o quanto o artista consegue provocar reações tão verdadeiramente fortes naqueles que ainda não têm um olhar receptivo para a obra.

[258] ARAÚJO, 1976.

como um símbolo da dominação de forças selvagens[259] e que um cavaleiro montado sobre um cavalo branco, de acordo com o apocalipse bíblico, simboliza o Cristo como vencedor[260]. Como São Jorge foi um guerreiro e mártir defensor da igreja de Cristo, essa associação acaba fazendo sentido e poderíamos ainda relacionar as três estrelas à Santíssima Trindade. Em muitas regiões da Europa e do Oriente, na Antiguidade acreditava-se que um cavalo com suas patas poderia fazer brotar fontes do solo. No cavalo que Farnese apresenta aqui, faltam as patas, não há possibilidade de germinação. Às vezes, também os antigos sacrificavam os cavalos por ocasião da morte de seus donos. Aqui, o cavaleiro está quebrado, sem braços, sem espada e sem dragão. O que lhe resta senão a morte? O que restará ao cavalo senão o sacrifício?

Quando perguntavam a Farnese se sua obsessão por santos e por oratórios indicava alguma religiosidade, ele negava enfaticamente dizendo:

> Não tenho uma religião definida, não acredito em nada definitivo. Também não tenho nada a ver com candomblé. Rezo para São Jorge, que é Ogum, porque acho sua história bonita. E é porque acho bonitas as imagens de gesso compradas nas lojas de candomblé que as uso. Aliás, tem gente que acha até que estou querendo fazer kitsch. E não é nada disso[261].

Gilberto Kujawski, em seu livro *O sagrado existe*, diz que "o homem moderno acha que é ateu, se diz ateu, anti-religioso ou indiferente. É um equivoco. Não consegue abolir o *homo-religiosus* que está arraigado nele"[262]. Assim, mesmo que não recorra à fé ou ao misticismo, a religiosidade se inclui na realidade do homem por meio do sagrado que, segundo Kujawski, é um conceito amplo, anterior ao conceito de Deus e do divino. De acordo com suas reflexões, o sagrado pode se manifestar tanto numa pedra, numa árvore, numa imagem de santo como em qualquer outra coisa. Mas o sagrado não se coisifica nas coisas, pois essas continuam sendo elas mesmas, constituindo apenas meros veículos do sagrado, que, por sua vez, permanece sendo uma outra coisa que está ligada ao transcendente.

A partir dessas reflexões, talvez possamos entender um pouco mais acerca do teor religioso tão presente nos objetos de Farnese e compreender também o quanto esses objetos ainda são

---

[259] Cf. BECKER, 1999, p. 59.
[260] Ibid., p. 60.
[261] ARAÚJO, 1976.
[262] KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994. P. 25.

capazes de carregar em si, de forma latente, uma parcela de suas significações passadas. Farnese dizia que não era uma pessoa religiosa, mas reconhecia a inegável religiosidade de sua obra. Certamente, seus objetos não foram feitos para ser cultuados. Como ele mesmo sugeriu, utilizava-os por uma questão estética. No entanto, como esses elementos no passado eram destinados a cumprir um papel de veículos para a manifestação do sagrado, quando migram para o presente, *reconvocados* a uma outra função, agora como objetos de arte, são destituídos de suas funções primordiais, mas ainda assim carregam seu passado remanescente.

4.5.2. *Anunciação* – o anjo de "mil asas"

Foram raras as vezes em que Farnese tratou com escárnio os elementos provenientes do universo religioso. O *Oratório do Demônio* é, na verdade, um dos poucos objetos em que detectamos essa questão. Mesmo quando aparecem apenas fragmentos dessas imagens, quando mescladas a ossos (como na figura 64) ou a um erotismo explícito, ainda assim é possível perceber uma sutileza, até mesmo uma delicadeza no modo como são arranjadas, ou ainda, uma perfeita harmonia na maneira como compartilham os espaços.

Por exemplo, na *Anunciação* de 1978 [fig. 64], temos um bloco de resina dourada e transparente em formato de um estranho cone e, dentro dele, uma figura que se encaixa de modo tão exato entre uma ossada branca de animal que os ossos parecem uma extensão de seu corpo. Não temos aqui uma impressão de que esses ossos configurem a morte, mas sim as "mil" anáguas delicadas e fluidas das saias, mantos e asas do anjo. Nessa peça, não há uma virgem sendo comunicada, mas uma esfera brilhante e translúcida, que parece levitar dentro dessa água coagulada. Pelo seu brilho delicado, parece uma pérola. Pela sua leveza, parece uma bolha de sabão. Seria a configuração da *Virgem*? O anjo paira suspenso sobre ela e a olha atentamente, como se quisesse dizer-lhe algo.

A narrativa poética de Farnese de Andrade fala de temas relacionados ao *tempo*. O *tempo* que regula a dinâmica da vida e da morte. O *tempo* que foi e não volta mais, o *tempo* vivido e o quase esquecido. Mas o artista cultiva também uma fixação por questões relativas à fecundação, germinação e ao nascimento, assuntos que começou a explorar ainda nos desenhos, e migram fortemente para os objetos.

Se o mundo do homem, no tempo apresentado por Farnese, mostra-se incerto e confuso, dividido internamente por forças dissonantes que deixam entrever as tendências à desagregação do ser humano ou ao rompimento com as convenções, também pode apontar para a possibilidade de redenção. Nem tudo está perdido para o homem, ainda lhe resta esperança, que se dá por meio da reprodução e da perpetuação da espécie.

Por várias vezes, o tema da reprodução ou da perpetuação da espécie aparece nos oratórios de Farnese, acompanhado de uma conotação erótica muito significativa. No entanto, o erotismo presente aqui não está relacionado ao prazer sexual, mas à possibilidade de redenção da humanidade pelo viés da renovação. Assim, para trabalhar essas questões em seus oratórios, Farnese utilizou vários elementos simbólicos, como seios, ovos, bebês, a mãe e, algumas vezes, o órgão sexual da mulher.

4.5.3. *Oratório da mulher*

Em 1973, foi iniciada uma peça chamada *Oratório da mulher* [fig. 65], uma obra que o artista apenas terminaria dez anos depois. É um oratório antigo, em madeira alaranjada, bastante fornido e rústico, com duas portas grossas e de aparência pesada. Certamente é uma peça feita à mão, porque conseguimos perceber claramente as marcas do entalhe e os contornos não muito precisos da madeira, tanto nos detalhes dos adereços decorativos de sua cabeceira como nos lados internos das portas. No interior está o busto esculpido da mulher para a qual o oratório foi destinado. Essa mulher parece trazer sobre seus ombros um passado difícil, uma vida que não foi e continua não sendo fácil. Isso pode estar simbolizado na parede do oratório que se estende às suas costas. São muitas as marcas das cinzeladas, ressaltadas pelo vermelho encarnado com que o artista as pintou. É a casa, é o berço, é a labuta e ainda o útero e a placenta que se acomodam, dividindo esse denso espaço no interior desse não menos denso objeto.

Ela, a mulher, tem os cabelos curtos, lisos e soltos, arrumados para trás das orelhas. Os olhos estão abertos, mas parecem estranhamente cegos, pois não há uma definição de pupilas. Mesmo assim, direciona o olhar e se esforça em ver algo que se localiza à frente e abaixo de seu queixo, um estranho objeto redondo e transparente, que está próximo demais para permitir

uma acuidade visual nítida, o que a faz retrair-se assustada com seu olhar de medusa. A boca está crispada num muxoxo indefinido, não se pode dizer se por tédio, decepção ou estafa.

Mas ela vê algo que, parcialmente, a incomoda. É uma forma circular em resina brilhante e translúcida que abriga uma luz interior capaz de ofuscar-lhe os olhos, que, talvez por isso, pareçam cegos. No interior dessa forma se abrigam algumas coisas incrustadas, como um pequeno corpo disforme, em estado de definitiva clausura: é um bebezinho rosado, com os braços abertos [ver fig. 66]. É para ele que a mulher está olhando. Não é uma mulher terna e delicada, assim como tampouco é delicado o objeto que se abriga um pouco acima de sua cabeça: uma robusta vagina de cujo interior pende um clitóris vermelho, que se estende para baixo, como uma língua que está quase tocando a parte superior da cabeça da mulher. É um elemento grosseiro, rude, até mesmo agressivo, e isso é intensificado por um outro objeto que o circunda: um pedaço de chifre de animal cortado como um anel mais largo na parte superior, acoplado em torno dos grandes lábios vaginais. Esse chifre é um elemento muito simbólico[263], que também pode lembrar, aqui, um pênis. Sua função parece ser a de intensificar o poder e a robustez desse órgão sexual, que parece uma vagina masculinizada e potenciada com seus *milhares de germes* da abundância [ver fig. 67]. A suprema "beleza" dessa *vagina* se resume ao fato de que *ela* é um *ex-voto*, o que nos remete a uma curiosidade infinita. Jamais saberemos detalhes sobre *ela* ou sobre o drama vivido por *aquela* que, guiada por uma necessidade importante, recorreu à misericórdia divina. Seria um apelo à germinação? Mas se a superabundância que essa vagina configura implora pela vida, também é capaz de comandar a morte. Ela não a comanda diretamente, mas pela dinâmica da continuidade. Em Bataille, lemos:

> A superabundância tem a morte como conseqüência inevitável. [...] Nunca podemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária à morte. Os que reproduzem sobrevivem ao nascimento daqueles que eles engendram, mas essa sobrevivência é

---

[263] No dicionário de símbolos, lemos: "com base no seu significado no reino animal, é símbolo de força e poder; também em sentido espiritual. Por isso Dionísio e também Alexandre Magno eram freqüentemente representados com chifres. Igualmente as representações de Moisés com chifres têm esse sentido. Touros chifrudos eram considerados símbolos da fecundidade. Entre muitos povos os chifres eram usados como amuletos contra poderes inimigos. O altar dos sacrifícios dos israelitas tinha chifres nos quatro pontos cardeais, simbolizando a onipotência de Deus. O chifre, que na sua forma lembra o crescente da lua, também está relacionado com a simbologia lunar. Por causa de sua forma e também por causa da mencionada simbologia da fecundidade, o chifre também é um símbolo fálico. O significado simbólico negativo do chifre aparece no diabo, tantas vezes representado chifrudo. C. G. Jung chamou a atenção para o significado ambivalente dos chifres: por causa da sua forma e força, encarnam o princípio masculino ativo; por outro lado, pela sua disposição aberta em forma de lira, podem ao mesmo tempo simbolizar o princípio feminino receptivo. Assim, na sua totalidade pode ser considerado símbolo do equilíbrio e da maturidade psíquica". In: BECKER, 1999, p. 66.

> apenas uma prorrogação. Um prazo é dado, efetivamente dedicado, por um lado, à assistência aos recém-nascidos, mas o aparecimento desses recém-chegados é a caução de um desaparecimento dos predecessores. Se a reprodução dos seres sexuados não pede a morte imediata, ela a pede a longo prazo[264].

Bataille diz também: "Mas a vida é movimento, e nada no movimento está protegido do movimento"[265], ou seja, os seres morrem de seu próprio movimento, ao qual, segundo o autor, os próprios seres se opõem, mas apenas como uma resistência provisória. E não podemos nos enganar a respeito disso, é a lei do crescimento e da continuidade. Escreve ainda o autor:

> Se o crescimento acontece em proveito de um ser ou de um conjunto que nos ultrapassa, não é mais um crescimento, mas um *dom*. Para aquele que o faz, o dom é a *perda* do que possui. Aquele que doa se encontra na doação (ou aquele que realiza o dom se encontra nesse ato), mas antes de tudo, ele deve dar; antes de tudo, mais ou menos inteiramente, é necessário renunciar ao que, para o conjunto que o adquire, tem o sentido de aumento[266].

Farnese dizia: "tudo continua sempre". A continuidade em sua obra está implícita em vários dos muitos elementos que nela são recorrentes. Nesse específico objeto, ela se apresenta no vigoroso órgão e na uterina forma que guarda o bebê rosado que, de dentro de sua morada placentária, parece aguardar a hora de sua chegada, que será para a mãe a caução de seus dias. Aqui, na iminência dessa mudança, ela parece ciente de sua renúncia, talvez por isso retraia o olhar de modo assustado, quase como uma medusa com seus olhos vidrados, mas também quase como uma medéia mitológica, prestes a fagocitar a sua cria.

4.5.4. *Anunciação* – a vida alquebrada

Temos aqui uma *Anunciação* que aparece diante do nosso olhar com seus muitos elementos alojados dentro de um oratório com gaveta [fig. 68]. Nossa percepção chega a esse objeto e ele, com toda a sua materialidade, propõe-nos um violento desafio. Somos capazes de emudecer diante de sua insondável profundidade. Seus vários fragmentos se "mostram" sob a metáfora da despersonalização e não nos permitem qualquer acesso às suas identidades. Na verdade, estão velados em vez de se revelar. Sabemos apenas que são pedaços de corpos que nos remetem a um corpo maior, vivo e universal: o corpo do homem.

---

[264] BATAILLE, 2004, p. 156.
[265] Ibid., p. 157.
[266] Ibid., p. 149.

Os fragmentos que esse objeto expõe nos remetem, à primeira vista, à idéia de um esquartejamento, pois temos uma cabeça que pende do alto do oratório, um seio, uma fotografia de criança, um ovo e um conjunto de pés e mãos. Cada elemento foi cuidadosamente arrumado como se obedecesse a uma estrutura de equilíbrio disposta na parte central da peça. As distâncias entre um elemento e outro parecem ter sido estudadas e estrategicamente calculadas. Não há nada fora do lugar, e temos uma nítida impressão de ordem. Tudo parece estar parado, congelado em um momento que requer silêncio e respeito. Nem mesmo o ovo, com sua superfície lisa e escorregadia, parece suscetível a qualquer deslocamento.

Em princípio, a visão de um corpo dividido produz em nós uma *angústia de morte*, isso porque as partes desmembradas são tomadas, na maioria das vezes, como sinais patológicos da perda de unidade. Não podemos entender pedaços isolados de um corpo como um corpo vivo, de modo que, rapidamente, conspiramos em favor de uma reconstrução imaginária da forma global daquele corpo. Henri-Pierre Jeudy nos esclarece que a reconstituição imediata da unidade corporal ocorre como se respondesse a uma regra da própria especulação visual. Ele diz que

> somos levados a crer que a parte possa ser tomada por um Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo. É isso que nos ensinam os artistas. Uma parte do corpo tem sua beleza própria; ela pode fazer parte de um conjunto composto ou existir soberanamente em seu isolamento[267].

Segundo as idéias de Jeudy, isso quer dizer que nem sempre a percepção estética do corpo é guiada pela referência de seu conjunto, mas que qualquer de suas partes pode manifestar sua própria beleza em um jogo permanente de substituição das imagens corporais. Ou seja, "não se passa de uma parte a um Todo, mas de uma totalidade à outra, cada fragmento do corpo tendo seu próprio valor"[268]. Para explicar melhor como essa dinâmica ocorre na realidade, o mesmo autor narra a história que se passa em um conto de Théophile Gautier, chamado *Le pied de momie*, em que diz:

> Théophile Gautier relata como, procurando em uma loja um objeto insólito, ele descobre um pé que poderia lhe servir como peso de papel. Ele se apressa em

---

[267] JEUDY, 2002, p. 98.
[268] Ibid., p. 100.

> comprá-lo quando o comerciante lhe explica que aquele pé não era nem de bronze, nem de metal, mas que se tratava verdadeiramente de um 'pé de carne, um pé embalsamado, um pé de múmia'[...]. Depois de tê-lo examinado com bastante atenção, apreciando toda sua magnificência, deposita-o sobre a escrivaninha e se deita na cama. Durante a noite, ele é acordado por esse pé que começa a se mexer; então percebe a princesa Hermonthis, filha de um velho faraó, entrar no quarto. Ela era muito bonita, mas só possuía um pé. Dirige-se à escrivaninha para se aproximar de seu pé cortado, e uma lágrima rola por seu rosto. Comovido por essa mulher de voz de cristal, ele decide devolver-lhe o pé. Ela não soube como lhe agradecer[269].

O que Jeudy quer nos esclarecer por meio desse conto metafórico é que esse processo de reconstituição do membro faltante funciona como uma dinâmica dupla: tanto o corpo requisita a sua parte faltante como o fragmento isolado implora pela sua completude. A isso ele chama de "um jogo de substituição das imagens corporais"[270]. De acordo com suas reflexões, no mundo real cotidiano, quando o fragmento percebido é apenas uma parte isolada de um corpo que sabemos que existe completo, nosso olho faz a reconstituição da sua unidade, porque em cada parte isolada que vê é capaz de enxergar a face (dona) daquele fragmento. Para explicar melhor, tomamos aqui suas palavras como exemplo, quando diz:

> Na apreensão estética do corpo amado, estamos muito habituados ao movimento do olhar e do tocar que vai das partes do corpo à sua forma global; a atração por uma mão ou por um pé não parece isolar, mas, ao contrário, depender da imagem que temos do corpo em sua totalidade[271].

Assim, segundo ele, cada parte do corpo tomada em si mesma torna-se idêntica à sua face. Essa é a reconstituição da unidade do corpo pelo olho, que se desloca pela superfície do corpo. É como se em cada pedaço desse corpo houvesse um espelho que reflete sua totalidade. Nessa dinâmica, não há o desencadeamento da angústia de morte. O autor explica, ainda, que essa é a "relação especular", a relação do espelho.

A angústia de morte (que é também o processo que se dá com o esquartejamento) ocorre quando o desmembramento do corpo "trama contra si mesmo", ou melhor, quando a parte do corpo é tratada como um objeto separado, seccionado, amputado e afastado de seu todo. Esse seria, portanto, o mecanismo desenvolvido por Farnese de Andrade em muitos dos seus objetos, inclusive nesse oratório construído com os vários fragmentos cortados de um corpo anônimo. Esse é um tipo de operação plástica em que o artista consegue desconstruir

---

[269] GAUTIER, Théophile. *Cinq contes de Théophile Gautier*. In: JEUDY, 2002, p. 100.
[270] JEUDY, 2002, p. 101.
[271] Ibid., p. 98.

conceitualmente os hábitos perceptivos do espectador, antes e na maioria das vezes baseados e acostumados com a "relação especular". O artista causa, então, um estranhamento, provocando a angústia do desmembramento, a angústia de morte, porque oferece ao espectador uma espécie de "tirania do espelho". Diz Jeudy: "à tirania do espelho sucede a da imago do corpo dividido"[272], daí o ciclo permanente da substituição. Diante desse espelho proposto por Farnese, o corpo representado remete à morte, pois em seus fragmentos não conseguimos encontrar a sua face.

A face da *santa* ou *anjo* parece tecer uma correspondência física com os membros guardados na gaveta [ver fig. 69]. O tamanho de ambos parece bastante proporcional e a essas deduções soma-se o fato de que são da mesma cor e possivelmente do mesmo material. A gaveta está completa: mãos e pés. Tudo é arrumado cuidadosamente sobre uma superfície branca que parece um tecido. Mãos delicadas que se tocam suavemente, pés que se afastam em direções opostas estão ali depositados como relíquias valiosas e sagradas. Nessa foto, a gaveta está aberta, mas sabemos que pode ser fechada a qualquer momento para guardar os seus despojos. O fato é que ela se abre para o nosso olhar e para um outro olhar que se recusa a ver o que está ali guardado: o da *santa-anjo*, que não pode ver nada porque o artista a condenou a uma eterna ausência ao colocá-la de cabeça para baixo. Ela não está ciente do mundo que existe em seu entorno; ao contrário, recusa-se a ter misericórdia para com a matéria perecível que o compõe.

O motivo do extraordinário fascínio que esse objeto pode ter está na ambivalência dos seus elementos. Todos os fragmentos de corpo que habitam o seu interior conspiram em favor de um duplo sentido: vida e morte. E esses elementos, com seus correspondentes significados, são dispostos na peça de modo intercalado. Nosso olhar não pode escolher, porque o peso da gaveta reclama a primazia da chegada, é nela que nosso olhar pousa primeiro. Dentro dela, a *morte*. Em seguida, um pequeno espaço de reconciliação: é o ovo com toda a promessa de *vida* que se espera de seu interior. Mas esse ovo pode estar gorado, porque acima dele vem novamente a *morte* para quebrar a promessa de germinação. É a criança embalada em seu berço de silêncio eterno, envolta em flores, como uma pequenina *Ophelia*, *bela mesmo morta*. Se puder haver beleza emergindo do terrível, esse é um lugar de reconciliação [detalhe - fig. 70].

---

[272] JEUDY, 2002, p.102.

A alternância do nosso olhar nos leva a um seio túrgido que nos faz pensar em seios cheios de leite. Uma promessa de evolução, de vida e de perpetuação da espécie. Nem tudo está perdido, apesar da completa indiferença e do descaso do *anjo-santa* (ou *antivirgem*) [Ver detalhe - fig. 71].

4.5.5. *Anunciação* – o eterno triunfo do tempo

De repente há ternura em Farnese de Andrade. O oratório *Anunciação*, de 1972, é um objeto que agrada, por si mesmo, de um modo imediato e incondicional. A satisfação que proporciona é independente de todo interesse empírico ou racional, olhá-lo é como pousar os olhos em um lago calmo que reflete o céu azul infinito.

Aberto, esse oratório parece uma jóia. Fechado, certamente nos daria uma visão bastante simples. Aparentemente não há entalhes, tampouco enfeites em sua parte exterior. É uma peça grande, com 103 centímetros de altura por 57 de largura, em madeira escura e plana. Há uma emenda em sua cabeceira que deixa ver que a parte central de sua cumeeira é um encaixe que se une à parte maior, e nesse lugar duas fendas indicam uma dilatação sofrida pela madeira. É um oratório muito especial, envolto em uma aura de elegância e requinte que parece transcender os limites do terreno. Dentro dele, de imediato se destaca o fragmento do entalhe pintado de prata e cobre, que é ao mesmo tempo arrojado e delicado. Lembra um frontispício de uma igreja barroca, talvez pelo desenho que abriga um óculo central envolto em ramagens florais e outros semi-óculos formando estruturas cavernosas, através das quais vemos apenas mistério e escuridão. Essa parte sobrepõe-se à “nave” principal abaixo, que é uma caixa onde foram abrigados os elementos que compõem a obra: uma cabeça de anjo com asas de borboleta e uma santa de aparência simples e sem mãos [fig. 71].

O azul das asas da borboleta ecoa o azul da parede interna do oratório, que se estende à base azul dos pés da santa, em harmonia também com o debrum azul de seu manto, e ainda é refletido pelos espelhos das portas gêmeas que se abrem lado a lado. O delicado vestido branco combina com o chão, com as paredes laterais também brancas e com o pequeno quadro branco no qual se acomodam o anjo e a borboleta, e ainda é branco o recorte de jornal colado nas costas da santa. O vestido da santa, com sua saia levemente ondulada, é estampado

com singelas florzinhas de tonalidade cobre, que também é a cor do contorno da gola, da cintura e da barra de sua saia e configura um arranjo perfeito com as letras impressas que até parecem uma extensão da estampa de sua veste [ver fig. 72]. O oratório inteiro tem uma formalidade, uma estabilidade que nos faz perceber que tudo foi colocado de modo controlado e estratégico, para formar uma composição equilibrada e estável.

Percebemos que a santa é uma imagem de fatura simples, talvez tenha pertencido a um oratório particular. Não temos certeza, pode ser uma peça em madeira policromada, dessas do tipo popular que tanto pode ser do séc. XVIII, XIX como do início do XX. Essas deduções são intensificadas pelo fato de que há orifícios em seus braços seccionados, o que seria um indicativo da existência de mãos que ali se encaixavam. Existem ranhuras na tinta, que em alguns lugares está descascada, principalmente perto dos punhos. Seus cabelos e olhos também são pintados. É uma imagem modesta, pois notamos o tratamento pouco sofisticado de sua pintura, a ausência de olhos de vidro e ainda o aspecto geral pouco elaborado. Não há refinamento técnico em sua aparência geral. Mas é impossível deixar de reconhecer o intenso requinte que essa peça configura em sua totalidade. Qualquer observador é capaz de notar a elegância e a paz que reina nessa cela silenciosa, na qual nenhum som penetra, e tudo parece momentaneamente suspenso. Até mesmo a santa parece levitar, pois sua base não toca o chão.

Embora todo o cenário interno desse oratório indique uma atmosfera sublimemente resplandecente e sonhadora, há um mistério pairando no ar e isso é estranhamente sentido por conta dos espaços vazios das fendas e áreas escuras: sabemos que não há nada por trás do painel-porta azul, levemente deslocado para frente, mas há uma estreita passagem, um espaço vazio onde as sombras se instalam. Essa sensação é amplamente percebida também nos buracos escuros deixados pelas aberturas do fragmento de ornato prateado, seu brilho lunar se contrapõe à densa impenetrabilidade de seus fossos escondidos.

Outro ponto de estranheza na obra é o antebraço esquerdo da santa, que está um pouco mais estendido para baixo de um modo não muito natural, o que poderia indicar que ela tinha um Menino Jesus apoiado ali. Se tinha um Menino Jesus, então seria uma Virgem, uma mãe que, além de ter perdido as mãos, perdeu também seu filho. Talvez o estranhamento seja causado justamente pelo fato de que existe nesse braço uma dupla falta: a mão e o Menino. Esse é um detalhe que percebemos apenas se olharmos mais de perto e só é motivo de estranhamento se

olhado assim, pois no contexto geral da obra, olhado à certa distância, esse pequeno desvio não causa nenhum efeito estranho. Não saberíamos dizer se o artista também percebeu assim, e tampouco arriscamos sugerir se teve a intenção de chamar nossa atenção para esse lugar. Como refletiu Merleau Ponty, "para cada sujeito, assim como para cada quadro em uma galeria de pintura, existe uma distância ótima de onde ele pede para ser visto, uma orientação sob a qual ele dá mais de si mesmo: além ou aquém, só temos uma percepção confusa por excesso ou por falta"[273].

Não podemos adivinhar qual seria a distância adequada para esse objeto. Ver a obra inclui esbarrar em suas lacunas, algumas incógnitas que ela nos apresenta jamais serão desvendadas, considerando que existe um limite que a distância e o tempo nos impõem. Falamos sempre de um lugar em que nossa percepção guia a relação intercambiante que nossa experiência estabelece com a obra. Olhando para esse corpo obliterado, sabemos apenas que nesses braços "misericordiosos" se ancora o fato de que a santa está incompleta e não pode sequer "afagar". Pensamos: aqui, no objeto de Farnese, teria a santa perdido sua santidade? Essa perda não estaria relacionada com o sentido estético que a imagem configura, porque mesmo sem mãos esses objetos históricos perpetuam seu aspecto sacro. Estaria, portanto, ligada ao simbólico que se oculta nesses elementos, porque quando aparecem na obra de Farnese estão sempre sem as mãos e algumas vezes sem os pés. Ou seja, os objetos religiosos que habitam as peças do artista se caracterizam, na maioria das vezes, pela incompletude, pela fragmentação e pela erosão de sua matéria. Sabemos que essas imagens, por serem antigas, já devem ter sido encontradas com algumas partes faltantes, mas sabemos também que o artista interferia nelas, seccionava-as e desmembrava-as, quando assim achava necessário.

Farnese dizia que tanto o *ex-voto* como o boneco industrializado entravam em seu trabalho como uma representação do ser humano. Isso nos faz pensar que também as imagens religiosas estabeleciam uma conexão muito forte com as questões existenciais do homem, talvez de um modo mais profundo ainda, representando a relação do homem com o divino: suas crenças e descrenças, suas esperanças e decepções. O homem representado na obra de Farnese é, na maior parte do tempo, triste, deprimido e mergulhado numa infinita solidão. Em meio a todo seu desalento, ele olha para Deus, mas não encontra nele o olhar que retorna e sim uma ausência e uma eterna indiferença.

---

[273] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. P. 405.

Mas em Farnese de Andrade sempre há um espaço de reconciliação, ora espelhado nos pequenos “lagos azuis” dos olhos de um *anjo*, ora escondido na delicadeza de um ramo branco de flores, ou ainda nas asas iridescentes de uma borboleta.

Existe, nesse objeto, um espaço nitidamente privilegiado. Para esse lugar, nosso olhar é guiado de modo inevitável. Se passássemos duas diagonais em x, desde as extremidades, que o cortassem em quatro partes iguais, ver-se-ia que esse lugar se encontra em um pequeno quadro branco com uma moldura dourada, simples, que guarda um ser imaginário: cabeça de anjo com asas de borboleta. Uma cintilante borboleta azul, das que atraem o olhar de turistas em lojas especializadas (hoje são criadas em cativeiros, mas na década de 70, quando o artista fez essa peça, eram coletadas quase indiscriminadamente). Por causa de sua leveza e beleza, no Extremo Oriente a borboleta é o símbolo da mulher; pela brevidade de sua vida é associada à vaidade e à futilidade do homem; pelo seu caráter atraente e esvoaçante é simbolicamente ligada a Eros, o deus do amor (o nome grego para esse inseto é *psyche*). Mas o significado simbólico fundamental da borboleta está relacionado à sua metamorfose: passando do ovo à lagarta, dessa ao casulo, para depois se fazer borboleta. Primeiro a escuridão do ovo, depois uma vida de perigos, rastejando pelo mundo, para então mergulhar novamente no escuro letárgico e depois se abrir graciosamente para a luz.

Curiosamente, no pescoço desse anjo, no qual deveria haver uma nuvem, há uma folha muito semelhante ao corpo de uma lagarta ou de uma crisálida. Nela podemos nos apoiar para refletir sobre o processo de transformação: a metamorfose, a mudança pela qual esse inseto passa. O homem também se transforma e sofre para efetivar as tantas metamorfoses diárias que a vida lhe exige, mas nada que faça pode desviá-lo de sua sina, tudo irá culminar na sua morte. Se pensarmos que a morte de um é o renovo de outros, então a continuidade será infinita. A temporalidade está na borboleta como um sinal inelutável da finitude, mas ela é também o símbolo da alma, da ressurreição e da imortalidade. É, na obra de Farnese de Andrade, um espaço de reconciliação.

5. CONCLUSÃO

Em Mário Perniola, lemos: “a cotidianidade contemporânea proscreve rigorosamente a morte; o fato de estar morto ‘não é normal’, é uma anomalia impensável”[274]. Segundo o autor, os mortos vão deixando de existir lentamente, até serem expulsos para fora da circulação simbólica do cotidiano do homem. Essa seria, então, uma dinâmica desenvolvida pela civilização ocidental moderna que, ao lançar um verdadeiro interdito contra a morte, acaba excluindo-a da própria experiência.

Assim, ao tentar apagar a experiência da morte, repelindo-a e mantendo-a no inconsciente, acaba recalcando-a. Perniola revela que

> a morte, tornada pulsão recalcada, retorna a qualquer momento na vida cotidiana como angústia de morte, e a ausência de canais que permitam o intercâmbio simbólico com a morte e o seu reconhecimento no seio da sociedade faz crescer enormemente a sua força e a transforma em uma potência psicológica oculta e subterrânea[275].

O raciocínio traçado pelo autor não se refere apenas à morte em si, como perda da vida, mas à morte como supressão dos rituais de passagem (práticas das sociedades primitivas, que foram praticamente abolidas das sociedades contemporâneas). Assim, esse processo seria uma espécie de morte simulada que assinala o ingresso do “ser-criança” na sociedade. Nesse ritual de passagem ou iniciação ele é preparado para se transformar num verdadeiro ser social. Em resumo, esse processo funcionaria como uma troca simbólica entre vida, morte e transformação para uma nova vida, porque, como reflete Perniola, “a morte é desde o início o fundamento nulo da existência e sobre o qual está construído o grande teatro do mundo”[276].

Não seria o caso de dizer que vivemos para morrer, mas que morremos a cada dia (nossas pequenas mortes cotidianas) e cada pequena morte deveria incluir uma ação de crescimento (elaboração, luto), que, por sua vez, nos guiaria a um renascimento. E mesmo a nossa morte final, para além de nossa individualidade, é parte de um processo maior que garante o renascimento e a perpetuação de uma vida maior: a vida universal, o ciclo do eterno retorno à origem. É a dinâmica da fênix. Desse modo, a morte não põe fim à vida, mas está na origem

---

[274] PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000. P. 166.
[275] Ibid., p. 167.
[276] Ibid., p. 180.

de toda vivência. Se compreendêssemos dessa maneira o mecanismo de troca entre vida e morte, entenderíamos que a experiência de finitude não é aterradora nem paralisante, mas é garantia de transformação e continuidade.

O itinerário traçado pela obra de Farnese de Andrade abre uma ferida na membrana de proteção que o homem constrói contra a consciência de morte. Tudo indica que o artista enxergou, senão viveu, esse drama da angústia causada pelo fenômeno contemporâneo de obliteração da morte. Porque é nesse interstício que sua obra age, é nessa fenda que ele constrói os simulacros para guardar os tantos lutos recalcados, feridas abertas, pedaços de corpos ainda. Farnese não se intimida em abrir e fechar essas portas memoriais para contar histórias sobre pecados, desejos, culpas, amores...

O passado é a perda, mas Farnese não tem piedade. Reconvoca os seus milhares de habitantes: os cacos, as carcaças, as bonecas velhas e os santos rotos, pés e vagina de madeira, restos mumificados, ovos e cinzas. Ele é um arqueólogo do tempo, mas nele não vemos romantismo, tampouco revolta; o que vemos em Farnese é o trágico. E isso deriva do fato de que *ele* compreendeu o drama humano: a carne descartável do corpo, a finitude que converte tudo em podridão.

Contra esse processo de corrosão, ele tentou uma luta que sabia inelutável. Guardou, vedou, coagulou e mumificou, com cuidado e ternura, o grão ressequido, o corpo mutilado, a semente, a criança, a concha, o anjo e o ovo, com sua promessa de germinação. Arquivou todos esses restos como um guardião que o faz com os resíduos abandonados do mundo, como se jóias eternizadas, mesmo sabendo que tudo era questão de tempo. O tempo, antes de tudo, e sempre o tempo! Movimentado, quebrado ou ritmado, o tempo perdido, o tempo trágico, o tempo reconciliado. O tempo da vida e da morte, que renasce depois novamente em vida. É o eterno recomeçar: como ele dizia, “tudo continua sempre” e, como escreveu Marcus Lontra Costa:

> Há, entretanto algo de mistério, algo que vibra, pulsa e freme [...] A tragédia deixa transparecer a ironia. Todo pecado carrega a possibilidade do gozo, toda revelação é uma festa, toda comunhão é sofrimento e prazer. As portas que aprisionam o ser

> parecem estar inexoravelmente cerradas. Há, entretanto, um desejo, um sopro, um veneno, um segredo. Farnese se diverte. Sim, há uma fresta...[277]

A obra de Farnese nos permite caminhos inesgotáveis. Podemos escolher inúmeras possibilidades. Se quisermos perscrutar em sua obra o mistério, eis que ele surge com um sentido sempre fugidio, mas estranhamente familiar. Se for o erotismo que nos interessa, ele não só se mostra, mas escancara à nossa frente toda a *verdade* de seus recônditos mais privados, como se fossem meras coisas banais. É o corpo? Esse permeia a obra de Farnese como a matéria essencial pungente: é a farinha e o fermento com todos os ovos possíveis que, unidos, formam o grande *bolo* para celebrar a sua festa. *A festa do artista*, que às vezes nos convida, mas nem sempre nos recepciona de bom grado, relegando-nos apenas a uma fresta pela qual nosso olhar mira embasbacado sem saber o que espera. Na obra de Farnese, certas coisas parecem rir de nós. Não basta olhar com nosso olhar rasteiro, é preciso entrar e se deixar inebriar pelo doce-amargo vinho que pode nos surpreender num momento seguinte com uma indesejável ressaca.

Porque assim era Farnese de Andrade, uma incógnita! Nunca saberemos o quanto havia de verdade ou fantasia quando ele, em determinados momentos de sua vida, era capaz de olhar com seus olhos fundos e melancólicos direto para um público ávido de esclarecimento – sobre certos anjos de cabelos calcinados ou vaginas gigantes com seus talhos vermelhos, tão feios quanto estranhos – e dizer em voz cavernosa e séria: “Sou favorável à hecatombe atômica!”[278] ,ou ainda: “Dias felizes? Na verdade, nunca houve dias felizes”[279]. Ou então, ao parar em uma galeria, diante de uma de suas peças, que continha uma fotografia resinada de um casal de noivos recém-casados, tendo aos pés uma bolha de resina com um bebezinho disforme lá dentro, dizia: “Eles estavam tão contentes pensando no filho... mas às vezes acontece isso”[280].

Farnese tinha uma relação muito forte e próxima com a mãe, viveram quase sempre juntos na mesma casa. Alguns falavam de uma relação de amor e ódio, porque brigavam indefinidamente, apesar de dividirem o mesmo teto. Ele sempre a acolheu em sua casa.

---

[277] COSTA, Marcos de Lontra. *Pecados encerrados*. Catálogo da exposição “Farnese de Andrade – Objetos”. Galeria Anna Maria Niemeyer. 26 de maio a 17 de junho de 1992.
[278] ARAÚJO, 1976.
[279] Ibid.
[280] Ibid.

Farnese dizia que "a barriga da mãe era o hotel mais caro do mundo"[281]. Talvez pensasse assim pela mistura de gratidão e dívida que por ela sentia, pelos anos de dedicação que ela lhe atribuiu em favor de sua cura da tuberculose: "foram muitas coroas e buquês que ela fez para conseguir pagar o tratamento dele..."[282]. A mulher, a santa, a Virgem, a mãe são presenças comoventes nas obras de Farnese, nem sempre pelo viés da ternura ou do amor, mas pela dor e pela perda: sempre lhes faltam faces, mãos, pernas, olhos, etc. Sobram-lhes bebês mortos dentro de bolhas brilhantes e gélidas. Por isso, às vezes, mascaram-se em quase medéias, tristes ofélias afogadas ou pobres noivas com seus coitos findos, interrompidos antes que o *ovo* renove a terra.

O *ovo* é a esperança de transformação, germinação e continuidade. Assim como o anjo transfigurado em falena azul iridescente é a *certeza* de que existem espaços de reconciliação em meio a todo o caos. Mas a hecatombe se instala na obra de Farnese e quase nos faz sentir o cheiro da carne fétida. Piora quando descobrimos que, por trás da metáfora, está o corpo do *homem* queimado, dilacerado, fragmentado. Porque era o *ser humano* que Farnese queria representar por trás dos tantos *ex-votos*, santos e bonecos quebrados de olhos virados – ou simplesmente *sem olhos*. Muitas vezes não queremos ver as evidências inevitáveis de nosso triste fim, mas é fato que a *morte* nos aguarda inexoravelmente. Espera por nós, como se escorada na soleira da porta cruzasse seus braços descansados e, ensaiando um sorriso amarelo, dissesse-nos: "fique tranqüilo... Pode viver o que tem que ser vivido, não se apresse. Eu espero"! Talvez seja essa a natureza do riso que detectamos na obra de Farnese de Andrade, porque *ele* sabia e, mais do que nós, ele pensava sobre essa inelutável natureza da existência. Por isso, dizia: "Não existe felicidade, um homem não pode ser feliz se tem consciência da própria morte"[283].

Mas como em Farnese (quase sempre) existe um espaço de reconciliação, talvez seja possível haver uma dialética da felicidade, como diz Benjamim:

> uma forma de felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o

---

[281] ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.
[282] ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.
[283] Curta-Metragem *Farnese*, 1970.

> eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original. [...] Que transforma a existência na floresta encantada da recordação[284].

Possivelmente, para Farnese, era essa a idéia de felicidade passível a existir, aquela capaz de religar o ser ao cosmo. Algumas vezes ele dizia: “em meu trabalho reside minha grande alegria”[285]. Talvez por isso *muitos* tenham sido sensíveis em ver a melancólica elegia poética que está configurada em seus objetos, porque Farnese não criou a sua obra apenas com seu cérebro e suas mãos; tudo o que ele criou foi com suas vísceras, seus ossos, seu corpo inteiro, seu desespero e sua alma doente de uma *estranha*, mas ainda assim, *alegria*!

---

[284] BENJAMIM, 1985, p. 38.
[285] ANDRADE, 1976.

6. REFERÊNCIAS

ALENCAR, Miriam. Um artista em fase de renascimento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 10 de junho de 1974.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.

ANDRADE, Farnese. *A grande alegria*, 1976. Texto de Farnese de Andrade à Galeria de Arte Ipanema. Acervo Jorge Pontual. FUNARTE. Rio de Janeiro.

_____. A sedução das mulheres belas de olhar intenso. *O Globo*. Rio de Janeiro. 12 de outubro de 1977.

_____. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Criar: um ato de alegria ou egoísmo? *Gente*. Suplemento especial de última hora. Página 2, Sábado/ Domingo, 1 e 2 de maio de 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares. A sedução misteriosa de Farnese. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura. 17 de abril de 2005.

_____. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista MAM*, n° 2, ano 1, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Dezembro de 1999.

_____. Pela hecatombe. *Veja*. 24 de março de 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AYALA, Walmir.A máquina da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de maio de 1968.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1961.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

_____. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARATA, Mário. *Madeira, matéria de arte*. Skultura Galeria de Arte, São Paulo, 1984. Folder.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O erotismo.* São Paulo: Arx, 2004.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985. V.1.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: a idade da fábula: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAIXAS fantásticas de Farnese. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 30 de Dezembro de 1970.

Carta de Farnese de Andrade a Roberto Pontual. Barcelona, 8 de abril de 1973. Acervo de Roberto Pontual, FUNARTE, Rio de Janeiro.

CASTRO, Márcia de Moura. *Ex-votos mineiros*: as tábuas votivas no ciclo do ouro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994.

CHAIMOVITH, Felipe. A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade. *Revista MAM*, nº. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

_____. *Farnese de Andrade inaugura pequeno gabinete no MAM*. Informativo 1, Museu de Arte Moderna de São Paulo, janeiro de 1999.

_____. Farnese de Andrade no MAM. *Revista MAM*, nº. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999.

_____. O diálogo de Guignard e Dufy. In: *Arte brasileira, Século XX*: diálogos com Dufy. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.Catálogo de exposição – 12 de Agosto a 10 de Outubro, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COELHO, Teixeira. Humor sacro. *Revista Bravo!* São Paulo: Abril Cultural, setembro de 2006.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSAC, Charles. *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos* – catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

COSTA, Marcos de Lontra. *Pecados encerrados*. Catálogo da exposição "Farnese de Andrade – Objetos". Galeria Anna Maria Niemeyer. 26 de maio a 17 de junho de 1992.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Rosa Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forence-Universitária, 1987.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *O que vemos o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Ouvrir Vênus*: nudité, revê, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARNESE expõe hoje em São Paulo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 1985

FARNESE, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 3 de dezembro de 1985.

FAVARETTO, Celso. Nos rastros da tropicália. In: *Arte em revista*. São Paulo: Centro de estudos em arte contemporânea, 1993. N° 7/ano 5 - Agosto.

FIORATTI, Gustavo. Farnese de Andrade expõe seus fantasmas. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro. 16 de abril de 2005.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Arte, dor*: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Olho d'água*. Arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta-Fapesp, 1995.

FREUD, Sigmund. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*: o Moisés de Michelangelo. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Luto e melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. O instinto e suas vicissitudes. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1971.

GONSALVES FILHO, Antônio. Os obscuros objetos de Farnese. *Folha da Tarde*. São Paulo. 3 de novembro de 1985.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. A exposição de Guignard e seus alunos mineiros. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 de Novembro de 1946.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo.* Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1995.

KAPLAN, E. Ann. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra e RESENDE, Ricardo. *Gravura brasileira, arte brasileira do século XX.* São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994.

LAMBOTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAUDANNA, Mayra. RESENDE, Ricardo. *Gravura brasileira, arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

LIMA, Elder Rocha e FEIJÓ, Marcelo. *Ex-votos de Trindade*: arte popular. Goiânia: UFG, 1998.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu.* Canto V: Poemas da Vicissitude - VII. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, s/d.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MANHOLER, Sônia Lourdes. *Farnese de Andrade*: levantamento da biografia e cronologia das obras. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2005.

MÁQUINA da vida, a. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 maio de 1968.

MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1966.

MEICHES, Mauro Pergaminik. Farnese de Andrade: obsessão de um pensamento. *Revista MAM*, nº 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOLINA, Camila. A maior exposição do artista em São Paulo. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura. 17 de abril de 2005.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Esquecimento e lembrança nos objetos de Farnese de Andrade*: a grande alegria ou a grande tristeza? XXVI Colóquio. CBHA – Congresso Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NOS oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. *Jornal da Tarde.* São Paulo. 3 de dezembro de 1985.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho. *Olhar e narrativa*: leituras benjaminianas. Vitória: EDUFES, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. São Paulo: Ibero-Americano. 1967.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro. 22 de fevereiro de 2005.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura*: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

_____. *Objeto na arte* – Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, Fundação Álvares Penteado, 1980.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PESSOA, Fernando e CANTON, Kátia (orgs.). *Sentidos na/da Arte Contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce II. Rio de janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*: coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

_____. Controle da catástrofe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1978.

Promessa e milagre no santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas do Campo, Minas Gerais. Catálogo da Fundação Nacional Pró-memória. Brasília, 1981.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.

RANGEL, Maria Lúcia. Quando a sensibilidade é mais forte do que a mente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de Agosto de 1978.

_____. Um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 19 de março de 1976.

RIBEIRO, Noemi Silva. *Oswaldo Goeldi*: um auto-retrato. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

RONÁI, Cora. Farnese: o lindo lado sinistro de Minas. *Revista da última hora*. Rio de Janeiro. 22 de janeiro de 1983.

ROSZACK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *A morte de guarda-chuva*: o sublime e o grotesco na obra de Oswaldo Goeldi. Dissertação, ECA-USP. São Paulo, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SILVA, Maria Augusta Machado. *Ex-votos e orantes do Brasil;* leitura museológica. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

SOUZA, Eliane Lévi. Buquês e grinaldas: três gerações. *O Globo*. Rio de Janeiro. 29 de Junho de 1986.

SPINELLI, João J. *Ex-voto*: objeto estético. Uma linguagem brasileira. Doutorado em Artes - Programa de Pós-Graduaçao em Artes. Escola de Comunicação e Artes - USP. São Paulo, 1992.

TIBURI, Márcia. *A filosofia cinza*: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TORROELLA, Santos. *Farnese de Andrade pintor brasileño*. Texto para a exposição de mesmo título realizada na Sala Gaudí, Barcelona, maio de 1973.

UNGER, Edyla Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*. Rio de Janeiro. 19 de outubro de 1966.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central. *Normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos*. Vitória, ES: A Biblioteca, 2006.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1976.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Luiz Fernando. Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro. 1 de fevereiro de 2005.

WEISS, Ana. Mostra reúne assemblages de Farnese de Andrade. *O Estado de São Paulo*. 21 de janeiro de 2000.

WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. 1983. 2v.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* - Catálogo Raisonné: volume 1/Gravuras. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Entrevistas

ANDRADE FILHO, Atabalipa de. *Entrevista realizada em 16 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

BERTA, Fanny. *Entrevista realizada em 17 de abril de 2008 no Rio de Janeiro*. Entrevistadora: Romilda F. Patez Barreto.

Publicações em meios eletrônicos

Site oficial da eterna miss-Brasil. Disponível em: www.Martharocha.com.br. Acesso em: 29/05/2008.

Paróquia de São Jorge Mártir - Diocese de Santos, SP. Disponível em: www.saojorgemartir.com.br. Acesso em: 03/03/2007.

ÍNDICE DAS REPRODUÇÕES

Fig. 1: Farnese de Andrade. *Sem Título* (c.1946)

Fig. 2: Farnese de Andrade. *Retrato de Atabalipa de Andrade* (1947)

Fig. 3: Farnese de Andrade. *Auto-retrato* (c.1947)

Fig. 4: Farnese de Andrade. *Sem Título* (1949)

Fig. 5: Farnese de Andrade. *Sem Título* (1950)

Fig. 6: Farnese de Andrade. *Sem Título* (1956)

Fig. 7: Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem Imaginante* (1955)

Fig. 8: Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João* (1961)

Fig. 9: Carlos Oswald. *Um bosque* (1908)

Fig. 10: Anita Malfatti. *Menino napolitano* (1912-13)

Fig. 11: Lasar Segall. *Dor* (1909)

Fig. 12: Oswaldo Goeldi. *Pescadores* (c.1950)

Fig. 13: Edith Behring. *Sem Título* (1968)

Fig. 14: Farnese de Andrade. *Sem Título* (1963)

Fig. 15: Farnese de Andrade. *Sem Título* (1962)

Fig. 16: Iberê Camargo. *Formação de carretéis* (1960)

Fig. 17: Farnese de Andrade. *Composição abstrata* (1960)

Fig. 18: Farnese de Andrade. *Ginástica Noturna* [Série Erótica nº. 18] (1965)

Fig. 19: Farnese de Andrade. *Participação Inequívoca II* [Série Erótica nº. 7] (1965)

Fig. 20: Farnese de Andrade. *Exercitando os Músculos* [Série Erótica nº.13] (1965)

Fig. 21: Farnese de Andrade. *Exercitando os Músculos* – detalhe

Fig. 22: Farnese de Andrade. *Anita 65* [Série Erótica] (1965)

Fig. 23: Farnese de Andrade. *Miss Brasil, 1965* [Série Erótica] (1965)

Fig. 24: Retrato de Jacqueline Kennedy (década de 60)

Fig. 25: Rubens Gerchman. *Concurso de miss* (1965)

Fig. 26: Farnese de Andrade. *Miss Brasil, 1965* [Série Erótica] (1965) – detalhe

Fig. 27: Retrato de Jacqueline Kennedy (década de 60) - detalhe

Fig. 28: Farnese de Andrade. *Miss Brasil, 1965* [Série Erótica] (1965). – detalhe

Fig. 29: Farnese de Andrade. *Miss Brasil, 1965* [Série Erótica] (1965)

Fig. 30: Farnese de Andrade. *Cerimônia Nupcial* [Série Erótica nº 15] (1965)

Fig. 31: Farnese de Andrade. *Eu sou a Deusa da Fartura* [Série Erótica] (1965)

Fig. 32: Farnese de Andrade. *Eu sou a Deusa da Fartura* [Série Erótica] (1965) – detalhe

Fig. 33: Ateliê de Farnese de Andrade – detalhe

Fig. 34: Joseph Cornell. *O Egito de Mademoiselle Cléo de Mérode: curso elementar de história natural* (1940)

Fig. 35: Joseph Cornell. *The Hotel Eden* (1945)

Fig. 36: Farnese de Andrade. *Retrato de Leila Diniz* (c.1967)

Fig. 37: Farnese de Andrade. *Mater* (1972)

Fig. 38: Farnese de Andrade. *Linguagem* (1965)

Fig. 39: Farnese de Andrade. *Família* (1994) – detalhe

Fig. 40: Farnese de Andrade. *Ex-voto* (1972)

Fig. 41: Farnese de Andrade. *Ex-voto* (1972)

Fig. 42: Farnese de Andrade. *São Jorge, a princesa e o dragão* (s/d)

Fig. 43: Farnese de Andrade. *O Anjo de Hiroshima* (1968-1978)

Fig. 44: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970)

Fig. 45: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970) – detalhe

Fig. 46: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970)

Fig. 47: Fotografia de um homem com queimaduras após ataques da bomba atômica em Hiroshima

Fig. 48: Fotografia de cena da Guerra do Vietnã

Fig. 49: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970) – detalhe da face e dos cabelos

Fig. 50: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970) – detalhe dos olhos

Fig. 51: Farnese de Andrade. *Hiroshima* (1970) – detalhe do corpo

Fig. 52: Farnese de Andrade. *Para Emmanuel* (1978)

Fig. 53: Farnese de Andrade. *Para Emmanuel* (1978) – detalhe

Fig. 54: Farnese de Andrade. *Sem Título* (s/d)

Fig. 55: Farnese de Andrade. Detalhe lateral de um objeto em resina

Fig. 56: Farnese de Andrade. *Ofélia* (1985)

Fig. 57: Farnese de Andrade Sem Título (c.1970)

Fig. 58: Farnese de Andrade Sem Título (s/d)

Fig. 59: Farnese de Andrade Sem Título (1978-1984)

Fig. 60: Farnese de Andrade. *O Orgasmo* (1968)

Fig. 61: Farnese de Andrade. *Oratório do Demônio* (1976)

Fig. 62: Farnese de Andrade. *Sem Título* (s/d)

Fig. 63: Farnese de Andrade *São Jorge e as Três Estrelas* (1974-1984)

Fig. 64: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1978)

Fig. 65: Farnese de Andrade. *Oratório da Mulher*.(1973-1983)

Fig. 66: Farnese de Andrade. *Oratório da mulher* – detalhe: busto feminino e resina

Fig. 67: Farnese de Andrade. *Oratório da mulher* – detalhe: ex-voto/vagina

Fig. 68: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1989)

Fig. 69: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1989) Assemblage – detalhe: gaveta

Fig. 70: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1989) Assemblage – detalhe: fotografia

Fig. 71: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1989) Assemblage – detalhe: cabeça

Fig. 72: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1972)

Fig. 73: Farnese de Andrade. *Anunciação* (1972) – detalhe.