



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Rafael Eduardo Santana de Sousa


Entre o estranho e o familiar
Os objetos de Farnese de Andrade

Rio de Janeiro

2011

Rafael Eduardo Santana de Sousa

Entre o estranho e o familiar
Os objetos de Farnese de Andrade



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S725 Sousa, Rafael Eduardo Santana de
Entre o estranho e o familiar: os objetos de Farnese de Andrade /
Rafael Eduardo Santana de Sousa. – 2011.
93 f. : il.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Farnese, 1926-1996 – Teses. 2. Assemblage (Arte) – Teses. 3.
Objeto (Estética) – Teses. 4. Estética – Aspectos psicológicos – Teses.
5. O estranho (Psicanálise) - Teses. I. Conduru, Roberto, 1964-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 73:159.9

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rafael Eduardo Santana de Sousa

Entre o estranho e o familiar
Os objetos de Farnese de Andrade

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Aprovada em 25 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Cezar Tadeu Bartholomeu
Escola de Belas Artes da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

RESUMO

SOUSA, Rafael Eduardo Santana de. *Entre o estranho e o familiar: os objetos de Farnese de Andrade*. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Este trabalho explora a produção do artista Farnese de Andrade, mais especificamente as suas *assemblages*. Na busca pela singularidade destas, a pesquisa mergulha nas possíveis relações existentes entre elas e o conceito freudiano denominado *unheimlich*. Tais relações podem ser encontradas em distintos objetos, especialmente nas recorrentes peças nas quais o corpo fragmentado é elemento constituinte, seja por meio de esculturas de divindades, de pedaços de bonecas ou de ex-votos. Questões como a morte, a literatura fantástica e a memória colonial brasileira, cada uma a seu modo, contribuem de maneira fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave: Farnese de Andrade. *Assemblage*. *Unheimlich*.

ABSTRACT

This investigation explores the production of the artist Farnese de Andrade, more specifically his *assemblages*. In them, the research tries to find their singularity and deeply investigates the possible relationship among them and the Freudian concept denominated as *unheimlich*. Such relationships can be found in different objects, especially in the recurrent pieces in which the fragmented body is the constituent element, whether by the use of divinity sculptures, pieces of dolls or ex-votes. Matters as death, fantastic literature and Brazilian colonial period, each in its own way, fundamentally contribute to the development of this inquire.

Keywords: Farnese de Andrade. *Assemblage*. *Unheimlich*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	06
1	OBJETOS ESTRANHOS	27
1.1	A Morte	32
2	BONECAS.....	39
3	EX-VOTOS	64
4	DIVINDADES	72
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
	REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 2005, sem que eu estivesse sequer minimamente preparado, fui vítima de uma desconcertante experiência quando entrei desavisado em uma exposição¹ do artista Farnese de Andrade, um nome cuja produção até então eu ignorava por completo. Suas obras, em especial as montagens criadas a partir da apropriação de distintos elementos aparentemente gastos e velhos, me arrebataram de uma maneira tão estranha e aguda como nunca outrora o trabalho de um artista havia me atingido. Naquele momento, empenhava-me em buscar inutilmente congregiar forças no intento de não encarar as aterrorizantes criaturas que habitavam aquelas peças. Todavia, tal qual o jovem Ricardo Bracquemont diante da bela Clarimunda do conto de Hanns Heinz Ewers², sob uma espécie de hipnotismo que somente os seres sobrenaturais são capazes de exercer, eu me via dominado por algo que, surpreendentemente, se direcionava ao meu passado, ao meu presente e ao meu futuro.



Figura 1. Farnese de Andrade, *Angelus*, 1966-71. 51,5 x 40,5 x 12,5 cm. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

¹ Exposição Farnese – objetos, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, entre 01 de fevereiro e 10 de abril de 2005.

² O autor alemão Hanns Heinz Ewers (1817-1943) em seu conto mais conhecido *Die Spinne* (A aranha) conta a história do jovem estudante Ricardo Bracquemont, que após ocupar um quarto onde três suicídios, em três sextas-feiras seguidas, haviam ocorrido, também se matou após um jogo prazerosamente estranho com uma bela jovem, Clarimunda, que fantásticamente parecia ter se apoderado do corpo do rapaz por uma espécie de hipnotismo.

Tão estranhos e tão familiares, tão distantes e tão próximos, os objetos frutos do árduo, longo e singular processo criativo de Farnese se apresentavam a mim como detentores de profunda ambivalência. Aspectos duplos como a vida e a morte, o sagrado e o profano, assim como o erudito e o popular, se uniam de um modo que se tornava difícil, talvez impossível, apartá-los. Repensar tais categorias me inquietava e incomodava. Tudo se mostrava confuso e indigesto. Não obstante, enxergava-me impossibilitado de resistir aos impulsos de me manter afastado de tal experiência no decorrer das semanas posteriores, quando, quase obsessivamente, passei a ir ao encontro daquelas montagens mágicas e apresentadas de maneira tão própria e visceral.

Igualmente inquietante, e compondo parte fundamental da exposição na medida em que evidenciava as estreitas conexões existentes entre alguns aspectos da obra e outros da vida de Farnese de Andrade, o premiado³ curta-metragem de Olívio Tavares de Araújo intitulado *Farnese: caixas, montagens, objetos* era exibido ininterruptamente em uma pequena sala escura; tornando possível ao espectador o acesso a riquíssimos, embora escassos, registros do artista em seu ritualístico processo de criação, assim como a declarações que demonstravam a polêmica visão de mundo defendida por ele.

As idéias controversas de Farnese (como a oposição à procriação e o apoio às explosões atômicas) registradas no referido curta-metragem, somadas às suas crises depressivas e ao seu modo de levar a vida, ocupam um papel importante em muitos dos textos que abordam a singular poética desse artista. Seguindo nessa direção, alguns autores chegam ao ponto de enxergar a produção de Farnese como possuidora de um forte, para não dizer exclusivo, caráter autobiográfico. Um exemplo disso é o próprio Charles Cosac, um dos poucos amigos e o grande responsável pela reemergência do artista nos primeiros anos deste século, que, no texto intitulado *Hábitos Estranhos*, escreveu que Farnese “‘justapôs’ objetos, criando novos objetos só para relatar sua dor, sua solidão, seus rancores, seus complexos, suas depressões, suas relações, sua libido, seus recalques. Sua obra é exclusivamente autobiográfica”. (COSAC, 2005, p.12 e 13) Também Rodrigo Naves, em seu texto *Farnese de Andrade: a grande tristeza*, deu atenção à relação entre a vida e a obra do artista, chegando a dizer que “não é de se espantar que boa parte dos comentários sobre a obra de Farnese de Andrade se detenha em sua biografia e em sua pessoa.” (NAVES, 2007, p.66)

A produção artística autobiográfica teve espaço importante na arte moderna e, certamente, se mantém com força, talvez ainda com mais espaço, na produção de arte

³ O filme ganhou o prêmio de Melhor Curta-Metragem do Festival de Brasília em 1971. Foi também o único filme latino-americano aceito oficialmente no Festival de Cannes de 1972.

contemporânea. Artistas dos mais diversos, como Frida Kahlo em suas pinturas, Nan Goldin em suas fotografias e José Leonilson em suas costuras e bordados fizeram uso de elementos autobiográficos na construção de mundos pertencentes à esfera das artes plásticas. E esse sem dúvidas é o caso de Farnese. Tendo isso em vista, espero que não cause estranheza ao leitor uma breve exposição da trajetória biográfica do artista já nesta introdução.

De acordo com a cronologia feita por Jô Frazão (2003), Farnese nasceu em 26 de janeiro de 1926 na cidade mineira de Araguari, onde permaneceu até completar o ginásio, em 1942, quando foi morar com a mãe, então divorciada, e as irmãs, em Belo Horizonte. Na nova cidade, deu os primeiros passos de seu percurso artístico quando, em 1945, começou a ter aulas de desenho com Alberto da Veiga Guignard, no Parque Municipal. A respeito desse período de formação na capital mineira, Farnese contou: “Guignard punha lápis duro nas mãos dos alunos e mandava copiar exaustivamente as folhas das árvores do parque, e nisso eu fiquei três anos (...)” (ANDRADE apud NAVES, 2002, p.25) Contraindo tuberculose, Farnese se viu impossibilitado de freqüentar algumas das aulas oferecidas por Guignard, embora tenha concluído o curso com sucesso.

Mudando-se em 1948 para o Rio de Janeiro, o jovem artista permaneceu internado por quase dois anos em um sanatório em Correias, cidade do interior do território fluminense. De acordo com Olívio Tavares de Araújo, quando o mestre na pintura das paisagens mineiras soube do confinamento e dos riscos que o ex-aluno corria, exclamou: “Logo o mais talentoso dos que me apareceram!” (GUIGNARD apud ARAÚJO, 1999, p.11 e 12). Referindo-se a esse período tão difícil de sua vida, Farnese, no texto *A grande alegria*, de 1971, escreveu que embora tenha adoecido dos pulmões em Belo Horizonte, cujo clima era considerado o melhor para a tuberculose, e tenha permanecido internado em um sanatório em Correias, acreditava, realmente, que se não tivesse perdido a paciência e se deslocado para a cidade do Rio de Janeiro, e encontrado o mar, teria morrido em decorrência da doença.

Na então capital federal, logo começou a trabalhar como ilustrador de livros, jornais e revistas, como *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e *Jornal de Letras*, atividade que o artista enxergava como uma maneira de sobrevivência e à qual ele se dedicou por cerca de dez anos. Em 1959, Farnese deu mais um importante passo em sua formação artística quando começou a ter aulas de gravura em metal no Ateliê do Museu de Arte Moderna com o artista holandês J. Friedlander e com Rossini Perez, sobretudo com este último, com quem aprendeu a disciplina e o ritmo de trabalho que levou adiante.

Fazia gravura em metal puramente não figurativa, abstrata, quase informal. Meu prazer com o uso dessa técnica era, depois de conseguir relevos profundos, iniciar o processo de água-tinta (grão) para *nuanças* de preto e cinza e depois lixar as chapas do latão; voltar à água-tinta e lixar novamente; e assim obsessivamente, até obter uma matéria que me sugerisse algo meio arqueológico. (ANDRADE in COSAC, 2005, p.181)



Figura 2. Farnese de Andrade. *Composição Abstrata*, 1960. Água-tinta e relevo. 29,5 x 49,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Jayme Maurício, incontestavelmente um dos grandes apaixonados pela produção de Farnese, em texto publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de agosto de 1962, acerca da dedicação do artista à gravura, escreveu de modo entusiasmadíssimo, o seguinte:

Os leitores do suplemento literário do *Correio da Manhã* estarão lembrados certamente das ilustrações para os contos, poemas e novelas publicados até há uns dois ou três anos. E na bela gravura acima não reconhecerão ou farão surpreendidos, o mesmo autor. Pois aconteceu. Farnese, um artista sensível, estudioso, antigo aluno de Guignard, fatigou-se e resolveu defender seu patrimônio pessoal do desgaste amável dos temas banais. Parou de ilustrar, parou de ver becos e virgens místicas sofrendo amores impossíveis. E o resultado aí está: um gravador surgiu das cinzas mineiras para as primeiras fileiras da categoria gravura brasileira. (MAURÍCIO, 1962, p.2)

Simultaneamente às aulas no MAM, Farnese passou a freqüentar, primeiro, a Praia de Botafogo e, em seguida, o Aterro do Flamengo, na época duas grandes fontes de lixo, em busca de “pedaços de borracha que imprimia sobre metal com asfalto líquido para finalmente gravar com água tinta” (ALENCAR, 1974, p.8). Com o decorrer do tempo, trazidos pelas águas da Baía de Guanabara, objetos dos mais variados, marcados pela passagem do tempo,

gastos pelo uso humano, pela água salgada e pelo sol, foram, aos poucos, despertando a atenção do artista que, fascinado pelas suas qualidades estéticas, começou, então, a coletá-los. “Andava muito, desde o Mourisco até o Aeroporto. Nessa época eu tinha uma barba grande e Augusto Rodrigues fez uma crônica que me chamava de cata-lixo barbado” (ANDRADE apud GOES, 1971, p.7)

Mantidos amontoados em sua casa-ateliê, os materiais descartados pela sociedade formaram o embrião a partir do qual se desenvolveu, ainda em meados de 1960, uma longa produção de montagens. Certo dia, quase por acaso, da variedade de fragmentos dos quais havia se apropriado, Farnese manipulou e juntou uma base de móvel antigo, um ovo de madeira, uma cabeça de santo de gesso e uma bola de gude. Nascia, então, a primeira de muitas de suas prolíficas obras tridimensionais.

Pode-se apontar uma coerência no trabalho do artista ao passar da gravura abstrata para as montagens. Embora tenha deixado a bidimensionalidade em troca do tridimensional, essa coerência se torna evidente na medida em que nas gravuras ele buscava uma sugestão de aspecto arqueológico, um aspecto que permaneceu a interessá-lo em sua nova prática, conforme o trecho a seguir:

O trabalho que o mar, o sol e a chuva realizam num pedaço de madeira ou num entalhe ordinário, resto de móvel velho, jogado no Aterro como lixo, foi o que me incentivou na feitura de objetos em 1962. Talvez por isso, até hoje, minhas caixas, quadros-objetos, ou pequenas esculturas ainda conservem o aspecto de coisa antiga, quase arqueológica, aspecto que ainda me atrai. (ANDRADE in AYALA, 1970).

Acerca dessa mudança do bidimensional para o tridimensional, o crítico Jayme Maurício, em texto intitulado *Farnese 66: assemblage e anjos nucleares*, mais uma vez se mostrou entusiasmado e afirmou:

Uma atitude grave e desconcertante, sem dúvida, se tivermos em conta o longo tempo de profissionalismo do conhecido artista mineiro. Mas uma atitude, enfim, e que prova desenvoltura, juventude e completa liberdade, como deve ser da índole dos verdadeiros artistas. (MAURÍCIO, 1966, p.2)

Embora tenha inicialmente se apropriado de coisas descartadas e encontradas no lixo, não demorou muito para que Farnese começasse a buscar e se servir de componentes para suas montagens mediante compra em locais como ferros-velhos, antiquários e depósitos de material de demolição. Não se pode dar menos importância, entretanto, ao lugar fundamental que alguns elementos pertencentes ao seu âmbito familiar tiveram em seu processo de produção.

Oriundos de contextos variados, e morfológicamente diversos, os objetos apropriados por Farnese poderiam ter sido escolhidos aleatoriamente. Ao contrário disso, Farnese escolhia exatamente aqueles objetos com os quais ele se identificava por algum motivo, aqueles objetos que o tocavam de alguma maneira. “Qualquer objeto tem que ter em si uma carga que me diga algo. Tem que ter uma relação comigo. Eles fazem parte de mim”. (ANDRADE apud ALENCAR, 1974, p.8) Um bom exemplo disso, de acordo com o próprio Farnese, são as fotografias antigas feitas por um tio que chegaram às suas mãos por meio de seu pai:

Tive um tio que morreu sem que eu o conhecesse. Ele era fotógrafo profissional e fazia um trabalho tão perfeito que até hoje estão intactos. Como não existia a fotografia em cores, ele coloria à mão, com uma perfeição absoluta. (...) tenho muitas coisas que me identificam com esse tio. E as fotos antigas são uma constante em meus trabalhos. Elas falam muita coisa para mim. (ANDRADE apud ALENCAR, 1974, p.8)

Considerando a declaração acima, é evidente que Farnese assumiu uma postura contrária à do artista francês Marcel Duchamp,⁴ uma vez que este afirmou que no ato da apropriação é necessário que se alcance “um estado de tamanha indiferença, que se torne impossível sentir emoções estéticas; a escolha de *readymades* baseia-se sempre na indiferença visual, assim como numa total ausência de bom ou mau gosto.” (DUCHAMP apud MORAIS, 2002, p.126) Duchamp, sem dúvidas, é um nome que logo vem à mente quando se busca pelos primórdios da apropriação de objetos pela arte. Sem critérios estéticos, o pai dos *readymades* se apropriou de artigos de uso cotidiano produzidos em massa, como uma roda de bicicleta, e os apresentou em espaços expositivos como obras de arte. Com essa atitude, Duchamp pôs em questão a problemática do processo de criação artística uma vez que não há a necessidade de o artista confeccionar um objeto para que este venha a ser uma obra de arte. Basta simplesmente que se eleja um objeto manufaturado dentre tantos indistinguíveis quanto à aparência e, nesse ato de escolha, transfigurá-lo em obra de arte. Isso torna Duchamp um divisor de águas na produção artística do século XX.

Posteriormente, a prática da apropriação surgiu entre os surrealistas, cuja escolha muitas vezes estava ligada às qualidades estéticas do objeto que, transformado em arte, recebia o nome de *objet trouvé* (objeto encontrado). Associações inesperadas entre esses objetos ocorriam, como no trabalho *Telefone-Lagosta* (1936) de Salvador Dalí, por exemplo, onde a estrutura de uma grande lagosta avermelhada foi colocada sobre um telefone preto.

⁴ O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *readymade*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*).

Dois elementos conhecidos, mas que juntos em um novo contexto provocam o surgimento de uma nova relação com o mundo.

Tais práticas apropriativas e de associações inesperadas estão na base da *assemblage*, um termo incorporado às artes no início da década de 1950 por Jean Debuffet para designar obras tridimensionais marcadas pela estética da acumulação e produzidas a partir de qualquer material. Acerca da palavra *assemblage*, o crítico Michael Archer afirma:

Existem duas idéias amalgamadas à palavra *assemblage*. A primeira é de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. (ARCHER, 2001, p.3 e 4)

Em 1961, no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque houve uma exposição intitulada *The art of Assemblage*, que reunia não apenas obras de Dubuffet, mas de Kurt Schwitters, Joseph Cornell e Robert Rauschenberg, apenas para citar alguns nomes. A exposição foi importante na medida em que demonstrou que na *assemblage* residia uma prática artística das mais recorrentes na Europa e nos Estados Unidos, compartilhada por artistas, muitas vezes, bastante diferentes entre si.

Farnese, ainda na década de 1960, em consonância com as tendências artísticas internacionais, deu início à sua produção de *assemblages*. Nesse período, ele experimentou certo destaque e participou de importantes eventos expositivos no Brasil e no exterior, como a XXXIV Bienal de Veneza, em 1968, e as cinco Bienais de São Paulo da década de 1960. Recebeu também premiações relevantes, como o prêmio *Viagem ao país*, em 1969, do XVIII Salão Nacional de Arte Moderna e o *Viagem ao estrangeiro*, de 1970, do XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Com este último prêmio, à disposição do artista, segundo jornal da época⁵, estavam 12 mil dólares, que ele deveria gastar no exterior, recebendo 500 dólares por mês durante dois anos. Inicialmente Farnese desejava viver e trabalhar esse período na Itália. “Vou ficar em Milão, um grande centro industrial e cultural. Lá há muitas indústrias e poderei mandar fazer as caixas de acrílico com objetos dentro.” (ANDRADE apud GOES, 1971, p.7). Todavia, ao chegar a terras italianas, mais especificamente a Roma, o artista se viu insatisfeito com a atmosfera na qual o país estava imerso. De tal modo, resolveu se deslocar até a Espanha para visitar um amigo, o pintor Antônio Maia. Identificando-se com o país e com seu

⁵ SILVA, Aguinaldo. *Farnese, a coerência*. O Globo, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1971.

povo, logo Farnese alugou um apartamento em Barcelona e se fixou na cidade, comprando mais tarde um ateliê.

Sobre Barcelona, Farnese diz:

Lá existe uma verdadeira confraria de catadores. Um, tem roupas usadas, outros, peças de metal. Depois que a gente se conhece, começa a trocar informações. Eu digo: 'Ali tem um saco cheio de roupas' e, em troca, outro membro da confraria me conta onde viu bonecos ou objetos' (ANDRADE apud ARAÚJO, 1976, p.108)

Em uma das viagens de volta ao Brasil, no final de 1973, Farnese foi intensamente assediado por empresas imobiliárias que desejavam comprar a sua casa, chegando a receber telefonemas anônimos e ameaças. Não suportando tal situação, ele entrou em uma grande depressão. Enquanto estava doente, nem mesmo o trabalho lhe interessava, e só conseguia pensar em como morrer, em como se suicidar. Passando por sério tratamento médico, experimentou um “processo de renascimento”. Quando se viu inteiramente recuperado, ele não somente voltou a trabalhar como modificou sua produção, passando a se utilizar de um novo suporte, a gamela.



Figura 3. Farnese de Andrade, *Barriga, coração, memória*, (1976-82). 90 x 60 x 35 cm. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Curado, voltei a subir ao meu ateliê, e não conseguia ver mais nada fechado, nem caixas, nem oratórios. Senti até uma espécie de repulsa pelo trabalho daquela época, e só pensava em um

novo tipo de suporte, que fosse aberto. Uma tarde, passando pela cozinha, reparei que a cozinheira preparava uma massa num gamela, e pela primeira vez essa forma me despertou a atenção – e aquela já estava na família há mais de cinquenta anos. Comecei a comprar toda gamela que via no Rio de Janeiro, encomendá-las, até inflacionei o mercado das ditas. (ANDRADE in COSAC, 2005, p.185)

Tendo em vista a citação acima referente às gamelas, pode-se ter uma idéia da busca quase obsessiva de Farnese por possíveis elementos para construir suas *assemblages*. Duas falas do artista oferecem muito material acerca do que ele foi capaz de fazer em sua busca pelos indispensáveis elementos para produzir suas montagens. Na primeira, sobre um ex-voto de rara qualidade, Farnese diz: “Era tão bonito... que, quando o vi, não resisti – roubei” (ANDRADE apud ARAÚJO, 1976, p.108). No segundo exemplo, que é mais surpreendente, o artista confessa ter tirado, sem piedade, um brinquedo das mãos de uma criança nas areais de uma praia:

Eu estava andando pela praia quando vi, ao mesmo tempo 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 que expunha o filho deixando ele pegar objetos jogados na areia, cheios de micróbios, oferecendo o perigo de contagiá-lo. Ela ouviu atentamente, me deu razão, jogou fora o boneco das mãos do menino que saiu chorando aos berros. E eu tinha o elemento imprescindível para mais um objeto. (ANDRADE apud ALENCAR, 1974, p.8)

Afirmações como “eu precisava daquele boneco” e “eu tinha o elemento indispensável para mais um objeto” assinalam a importância que o artista conferia a cada um dos elementos dos quais se apropriava na intenção de construir suas montagens. Apesar da dedicação ao seu trabalho e da singularidade e da qualidade deste, Farnese e suas peças carregadas de personalidade e afeto conseguiram grande reconhecimento apenas em seu surgimento, na década de 1960. Depois do início promissor, o artista e sua obra foram deslocados aos poucos para a margem do circuito das artes. Ele perdeu tanto espaço no decorrer da década de 1970, chegando ao ponto, como bem coloca o crítico Tadeu Chiarelli (1997), de o artista ser “enterrado ainda em vida”. Tamanho foi o deslocamento para as bordas, caindo em um verdadeiro esquecimento, que ele, por exemplo, não foi nem sequer mencionado no índice do catálogo organizado por Nelson Aguilar para a Bienal do Século XX, realizada em São Paulo em 1994; uma ausência que, segundo Charles Cosac (1997), resultou em um sentimento de amargura por parte do artista, que não se conformou com tal situação.

Não são poucas as hipóteses das razões que levaram Farnese de Andrade ao esquecimento, como, por exemplo, a sua alienação, a sua incontestável reclusão voluntária e o seu temperamento difícil. Para Chiarelli (1997), contudo, talvez a principal razão tenha sido

“a profunda oposição da obra do artista diante de determinadas interpretações que quiseram impor sobre a arte brasileira do pós-guerra”. Em outras palavras:

Contra a visão fundamentalmente utópica, positivista, e, às vezes, extremamente formalista daqueles que viam apenas nas tendências construtivas e em seus desdobramentos entre nós, a carta de alforria da arte brasileira, a obra de Farnese de Andrade aprisionou-se sempre como antípoda. (...) Mórbridas, obsessivas e perversas, as peças do artista sempre contrastaram com a produção luminosa das tendências construtivas, suas contemporâneas. E mesmo quando o artista explorava questões políticas mais óbvias – a bomba de Hiroshima, por exemplo -, essas abordagens traziam sempre um travo de estranha e inquietante morbidez, muito pouco atendida com a produção de seus pares, igualmente preocupados com todos esses problemas.” (CHIARELLI, 1997, p.7).

É certo que a obra de Farnese, de um modo geral, se afasta bastante das tendências construtivas, que chegaram no Brasil por meio do artista suíço Max Bill, que por sua vez bebeu das idéias do holandês Theo Van Doesburg sobre arte concreta, cujas bases de acordo com este último seriam:

1º A arte é universal; 2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução (...); 3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a 'si próprio' e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo'; 4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente; 5º A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, antiimpressionista; 6º esforço pela clareza absoluta. (DOESBURG, 1930)

Tais idéias, chegando pelas mãos de Max Bill, logo reverberaram e contribuíram para o surgimento de dois aglomerados de artistas concretos, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro, respectivamente o Grupo Ruptura e o Grupo Frente. Este estava mais afastado das teorias de Van Doesburg, uma vez que buscava aspectos mais experimentais, enquanto o primeiro intentava ser de fato concreto, segundo os membros do grupo.

Apesar da singularidade de sua produção, Farnese chegou a entrar em contato com tais teorias logo em 1950, recém-chegado ao Rio de Janeiro, quando conheceu Ivan Serpa (o líder do Grupo Frente) e Almir Mavignier e, sob a influência destes, pensou que o concretismo fosse o único caminho válido na arte e, confuso, permaneceu um período sem se concretizar ou se desenvolver. “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 dos caminhos ou possibilidades desta” (ANDRADE in COSAC, 2005, p.28)

Percorrendo, então, um caminho próprio e solitário, Farnese é geralmente enxergado como alguém que não se encaixou em qualquer movimento ou grupo de artistas, ou mesmo se prendeu a qualquer teoria, ao discutir questões que vão além da arte. Tadeu Chiarelli (1997) indica, ainda, que os verdadeiros pares do artista, aqueles nomes que vão compartilhar com

ele os mesmos elementos narrativos, vão aparecer no Brasil somente no final da década de 1980 e início da de 1990. De tal modo, seriam em produções como as do último José Leonilson, de Sandra Cinto, de Elias Murad, de Rosangela Rennó, artistas que vieram a explorar aspectos afins àqueles que já vinham sendo abordados por Farnese nas décadas anteriores, como a dor, a solidão, a biografia etc., que o artista encontraria verdadeiras e profundas conexões.

No início da produção de suas montagens, Farnese não encontrava qualquer relação mais profunda com o que se fazia no Brasil. Nos EUA, contudo, Joseph Cornell (1903-1972) produziu obras cujo parentesco com as de Farnese é indiscutivelmente próximo, sobretudo as montagens que Cornell confeccionou entre meados dos anos 1930 até a primeira metade da década de 1950. O crítico Jayme Maurício, em 1966, chegou a chamar Farnese de Joseph Cornell brasileiro. O parentesco entre ambos se deve ao fato de Cornell ter sido igualmente fascinado pelos elementos consumidos e descartados pela sociedade, com os quais, por meio da apropriação, ele produzia *assemblages* singulares: objetos com aspecto de coisas velhas e gastas que, pela mão do artista, passavam a habitar caixas de madeira, formando, assim como na obra de Farnese, ambientes de certo aspecto mágico, fantástico e estranho.



Figura 4. Joseph Cornell. Untitled (Soap Bubble Set), 1936.

Fonte: <http://www.whytechart.com/3.study-material/assem-3.history.html>.

Embora tenha lançado mão de objetos em sua maioria diferentes daqueles dos quais Farnese se serviria, Joseph Cornell também se utilizou de formas esféricas, de fotografias antigas, de alguns recipientes de vidro, de algumas poucas bonecas, de alguns elementos marinhos. Entretanto, quando se tem atenção nas caixas de Cornell comparando-as àquelas produzidas por Farnese, se percebe que talvez as do estadunidense se mostrem menos viscerais, menos estranhas e, infinitamente, menos inquietantes do que as do brasileiro. Talvez isso se deva, em certa medida, ao fato de este ter se utilizado em grande parte de bonecas (um objeto rico em significações e que remete à infância) e objetos imersos no âmbito sacro religioso (como as recorrentes imagens de santos/orixás, os ex-votos e os oratórios), muitas vezes danificados, desmembrados, fragmentados.

Respeitando as notórias divergências morfológicas e mesmo estruturais, pode-se aproximar Farnese de outro artista que, como ele, trabalhou no Rio de Janeiro e foi marginal e recluso: Arthur Bispo do Rosário, um sergipano nascido na cidade de Japarutuba em 1911, que passou a maior parte da vida como interno da Colônia Juliano Moreira. A aproximação entre ambos os artistas se faz possível na medida em que eles produziram obras marcadas pela singularidade e pela visceralidade a partir de elementos variados e oriundos das mais diversas fontes, inclusive do lixo.

Assim como se tornará evidente mais adiante na análise da obra de Farnese de Andrade, Bispo por vezes recorreu ao universo mágico-religioso e à própria cultura do Brasil, chegando a se apropriar das ricas imagens da umbanda. Um exemplo disso é a obra intitulada *Macumba*, na qual Bispo lançou mão de esculturas em gesso de diversas entidades religiosas, a saber: a misteriosa sereia Janaína, a bela Cigana do Pandeiro, santos católicos sincretizados com orixás, como é o caso de São Sebastião (Oxossi no Rio de Janeiro), São Cosme e Damião (Ibejis/Erês); além de santos negros como São Benedito e Nossa Senhora Aparecida. Completando o quadro de referências à religiosidade afro-brasileira, na obra ainda há uma infinidade de continhas ou guias utilizadas pelos integrantes de religiões de ascendência africana como um modo de representar simbolicamente, por meio da cor, as entidades espirituais e os Orixás.



Figura 5. Arthur Bispo do Rosário. Detalhe da obra *Macumba*. S/D 193 x 75 x 15 cm. Fonte: http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/salas/id_bispo_17.html.

Um outro ponto forte de conexão que existe entre os dois artistas é a necessidade de produção. Bispo do Rosário vivia para a sua obra, que era vista por ele como o produto de sua missão dada por Deus: a recriação do mundo por meio de objetos para serem levados no dia do Juízo Final e apresentados ao Todo-Poderoso. De tal modo, a obra de Bispo não é feita para os homens, mas para Deus; é uma criação sacra, que dá ao artista uma razão para viver, um sentido. Ele vive para sua produção ao se dedicar a reorganizar o mundo para o Senhor. Farnese de Andrade, de certo modo, pode ser posto ao lado de Bispo no que diz respeito à necessidade de produção, ao sentido dado à sua existência por meio de suas montagens. Isso é apontado por Olívio Tavares de Araújo, que diz que Farnese:

Constitui raríssimo caso de criador essencial, que certamente morreria se não pudesse criar, que vive em função de sua obra, forma com ela uma entidade unitária, e conserva, ao mesmo tempo, a ambição de transmitir ao mundo seu recado.” (ARAÚJO, 1976, p.108)

Inevitavelmente, quando se compara a produção de Arthur Bispo do Rosário e de Farnese de Andrade logo pode vir à frente os problemas mentais que ambos apresentavam, um diagnosticado como esquizofrênico paranóide e o outro vítima de constantes crises e dependente de medicamentos, por vezes pesados. É significativo ainda certa atenção ao fato de Farnese ter começado a catar objetos na praia, como ele mesmo diz, como uma terapia contra o estresse. Entretanto, não se deve dar aqui importância fundamental a esse tipo de relação

entre ambos os artistas, mas vê-la apenas como mais uma conexão estrutural, pois, como bem diz Michel Thevoz: “Que um artista tenha sido internado ou não, tem certamente uma importância no que concerne à sua obra, porém nem mais nem menos que qualquer outra determinação biográfica” (THEVOZ apud MORAIS, 2002, p.159)

Tadeu Chiarelli no texto *Farnese de Andrade no MAM* se atenta à relação íntima entre as *assemblages* de Farnese e a obra de outro artista: o escritor Lúcio Cardoso. Acerca do parentesco entre ambos, que ocuparam igualmente posições marginais no nosso cenário artístico, Chiarelli declara o seguinte:

Vários elementos muito próprios da narrativa de Lúcio Cardoso são encontrados nas obras de Farnese: o perpétuo constrangimento do sujeito, a sexualidade reprimida, a perversão, a morte, a religiosidade eternamente negada e eternamente presente, o silêncio, o obscuro, todos esses elementos são traduzidos por ambos os artistas de maneira a fazer emergir universos sombrios, situações claustrofóbicas que embora denunciem uma resistência ao mundo adulto, impõem essa resistência, essa inadaptação, em vez de meramente travesti-la de morbidez pueril e previsível. (CHIARELLI, 1999, p.7 e 8)

Seguindo as afinidades apontadas por Chiarelli, Rodrigo Naves em *Farnese de Andrade: a grande tristeza encontra em Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, uma narrativa que, segundo ele, diz coisas muito próximas às montagens de Farnese:

(...) narra a história dos Meneses, tradicional família mineira vivendo de seus derradeiros momentos, em plena decadência. A monotonia de sua existência é interrompida quando um dos varões dos Meneses, Valdo, se casa com Nina, mulher emancipada e sedutora, criada no Rio de Janeiro. Nina é o anjo exterminador da trama, o elemento desencadeador de todos os conflitos contidos na aparente serenidade de uma vida regrada e conservadora. O livro se constrói pela justaposição de várias narrativas: depoimentos, cartas, fragmentos de diário, confissões. Estranhamente, porém, todas as falas têm a mesma dicção, como se algo mais forte se expressasse através delas. Do mesmo modo, a diversidade dos acontecimentos tende a dissolver na lenta agonia da vida familiar, conduzindo no seu movimento de decomposição aquela que seria a figura diferenciada da história, Nina, que literalmente apodrece no final do romance, vítima de um câncer que a corrói. Feitas as contas, não existem acontecimentos no romance. Tudo se resume a uma lenta *desagregação*. O passado – aqui mostrado como tradição repressiva – é uma força inercial poderosíssima que se instala em tudo que busca se singularizar, anulando seus esforços de diferenciação. (NAVES, 2007, p.75 e 76)

A própria estrutura do livro, formado por fragmentos como cartas e trechos de diários, uma espécie de *assemblage*, se relaciona com as montagens de Farnese. De fato, são muitos os diálogos e pontos de aproximação entre os dois artistas, que embora pertençam a linguagens distintas, eram mineiros vivendo no Rio de Janeiro, contemporâneos e marginalizados. Dois artistas que, apesar de terem passado a maior parte da vida em uma cidade enxergada geralmente como exótica, luminosa, feliz e festiva, produziram obras nas quais aspectos como as sombras, as ruínas, a estranheza, o sinistro, a desesperança e o mórbido tiveram lugar tão importante.

O paraibano José Rufino é outro artista que guarda profundas conexões com Farnese. Quando se analisa a obra de ambos, pode-se notar que eles lidam com questões revestidas de valores afetivos familiares, com o sagrado e sua profanação, com a dor, com a memória e a tentativa de presentificação de passados invivenciáveis, com diversos tipos de mortes simbólicas e com re-significações construídas pelo deslocamento de objetos em uma reorganização que modela sentidos imersos em melancolia. Há, ainda, a forte presença da madeira e de objetos aparentemente velhos e gastos, muitas vezes retirados do próprio ambiente familiar, pertencentes a parentes, como é o caso das fotografias que Farnese herdou de um tio fotógrafo e os objetos, em especial cartas, encontrados em um baú que Rufino herdou do avô.

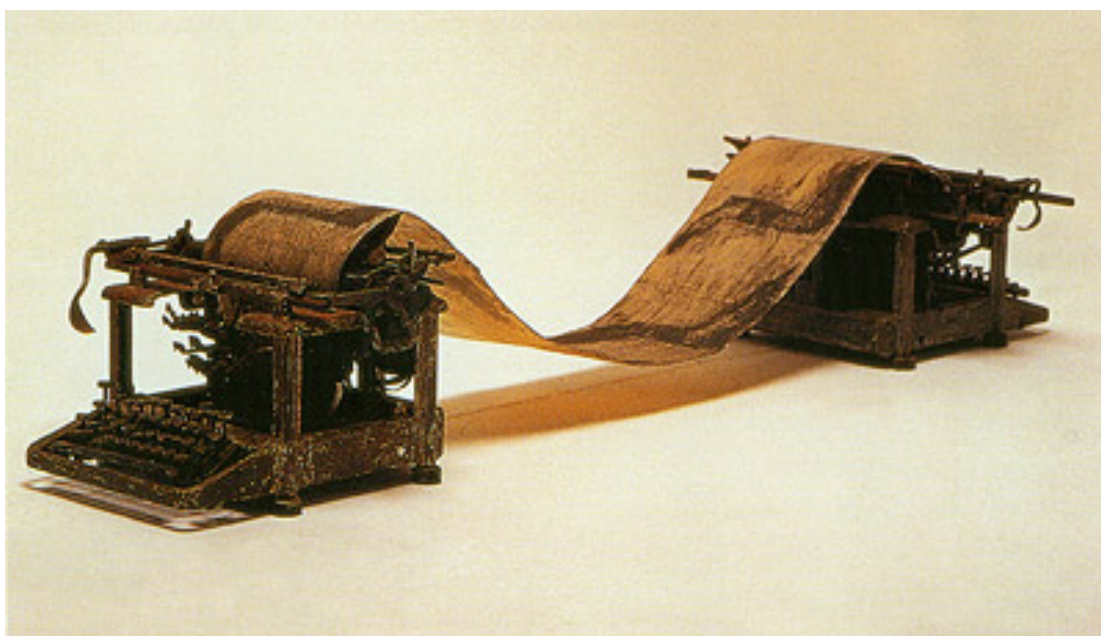


Figura 6. José Rufino. Sem título, 1991.

Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=4971&cd_idioma=28555.

As similitudes e pontos de intersecção entre os dois artistas são tantos que a frase abaixo, dita por José Rufino, poderia se encaixar sem maiores complicações dentro do universo daquelas proferidas por Farnese de Andrade:

Meu trabalho confunde-se com o processo da vida. Não existe um limite definido entre criação e não criação. Onde acaba o trabalho e começa o artista? Prefiro falar no processo de elaboração, que é um processo de acumulação de aprendizado e esquecimento, impregnado de interferências da própria história da arte. Os trabalhos talvez não sejam criados e sim coletados com uma espécie de peneira num grande e turvo depósito de possibilidades estéticas e conceituais.(...). (RUFINO: 2001)

Assim como em Rufino, os limites entre a arte e a vida de Farnese de Andrade se mesclam de uma maneira que se torna, talvez, impossível separá-las. Deste modo, o processo de criação e as informações acerca da pessoa do artista ganham fundamental importância quando nos propomos a analisar mais a fundo suas estranhas montagens. Na exploração destas, é nítida a idéia de que se perde algo precioso quando se considera o conjunto, ou mesmo uma única obra de Farnese, sem se levar em conta seu peculiar processo de criação, o universo no qual ele esteve imerso em sua curiosa existência, assim como a própria fala do artista a respeito de seu trabalho e sobre questões outras, como a relação com as crianças, com a mãe, com o pai ou com a morte. Essa maneira de abordagem se torna clara, por exemplo, quando Frederico de Moraes, no texto intitulado *Transparências, Opacidades*, de 1986, afirma que:

O ideal seria que cada um entre os visitantes da mostra pudesse, antes, conhecer o artista. Saber sua particular visão de mundo, somando idéias e sentimentos contraditórios: desencanto, pessimismo (sua desesperança é tão grande que até mesmo o suicídio lhe parece inútil), um humor ferino e corrosivo, que resvala, às vezes, para a morbidez, sua ojeriza às crianças, hipocondria, apego à solidão, uma relação quase obsessiva com o trabalho e, *malgré tout*, a busca de uma beleza que emerge terrível, ritualística – quase, entre obsessão e depressão. (...) De preferência conhecê-lo em seu próprio ambiente de trabalho (...) Acrescente-se ao conhecimento do artista e de seu habitat/ateliê, alguma informação biográfica. (MORAIS, 1986)

Certamente tal tipo de acesso ao universo de Farnese de Andrade, em nossos dias, é permitido, em certa medida, ao grande público fundamentalmente por meio do curta-metragem de Olívio Tavares de Araújo. Segundo Charles Cosac, Farnese tinha o referido vídeo como o melhor trabalho realizado sobre sua obra. A fidelidade e o mergulho no mundo criado pelo artista foram tamanhos que pouco tempo após o lançamento do curta-metragem, este já era exibido em exposições de Farnese. Essa situação certamente demonstra que já na década de 1970 se julgava necessário, por parte da curadoria, que aqueles que tivessem contato com as *assemblages* do artista também deveriam absorver algum conhecimento a respeito de suas idéias e de algumas situações vivenciadas por ele. Dessa forma os espectadores encontrariam um auxílio firme para a compreensão das múltiplas e constantes relações implícitas contidas naquelas montagens de aparência inquietante.

Para criar sua obra repleta de emaranhados de relações complexas e coerentes, Farnese trabalhava árdua e lentamente em um processo intrincado de criação que demandava em média um a dois anos (por vezes muito mais) de exaustivo esforço mental. Todo esse tempo dedicado a cada peça, contudo, não impedia o artista de, após quase dar uma obra como pronta, desmembrá-la e começar novamente a trabalhar nela. Esse lento e singular ato criativo

foi observado por Olívio Tavares de Araújo da seguinte maneira: “Farnese vai lentamente germinando cada peça, a trabalhar e retrabalhar *ad infinitum*, cria núcleos de *assemblages* que se permutam, até que um dia a obra se revela em sua inteireza (e isso, para ele, é uma espécie de descoberta)” (ARAÚJO, 1999, p.9).

Esses longos anos de produção e, conseqüente, convívio com as peças talvez tenham sido os responsáveis pelo fato de Farnese jamais ter se agrado da idéia de vender sua produção tridimensional, preferindo mantê-la aos montes em seu ateliê recluso no Rio Comprido. Sobre tal questão, em depoimento publicado no *Jornal do Brasil* na década de 1970, Farnese diz:

No mercado meus objetos entrariam em fase de deterioração. Como eles fazem parte de mim mesmo, prefiro, quando é o caso, que fiquem em 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 de meus trabalhos. (ANDRADE apud ALENCAR, 1974, p.8)

As peças, com as quais o artista mantinha um vínculo quase umbilical, encontravam-se espalhadas pela sua casa, formando uma espécie de decoração que tomava as paredes e o chão dos muitos cômodos. Desagradava tanto a Farnese a idéia de se desfazer de sua obra tridimensional que, de modo recorrente, dificultava ao máximo a venda de suas *assemblages* dizendo custar valores absurdamente altos quando alguém o procurava e se mostrava interessado em comprá-las.

Ainda produzindo ativamente, em 1996, aos 70 anos, a morte, tema profundamente abordado por Farnese, tanto na vida pessoal quanto profissional, chegou ao seu encontro. Em julho daquele ano, o artista foi internado no Hospital Adventista Silvestre, para fazer uma série de exames, mas morreu em decorrência de um derrame. Sua saúde há muito não andava boa. Doenças como enfisema pulmonar e insuficiência renal e cardíaca foram atribuídas a ele em matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 19 de julho de 1996 sob o título *Artes Plásticas perdem um mestre*. Tudo teria se agravado, contudo, com uma queda que Farnese levou cerca de uma semana antes do seu falecimento. Em tal ocasião, que atingiu de surpresa a muitos daqueles que tinham contato com ele, Franco Terranova, dono da extinta Petite Galeria, onde Farnese realizou sua primeira individual de objetos na década de 1960, disse: “Era um artista dos mais criativos e sérios. Há muitos anos vinha trabalhando em silêncio. Não ia atrás do sucesso fácil. Ele era um dos poucos a saber usar objetos em seus trabalhos”. Já o pintor Carlos Scliar afirmou: “considero Farnese o grande nome da escultura brasileira

contemporânea”. Por sua vez, Gottfried, grande amigo e colecionador de suas obras, disse: “Na verdade, ninguém conseguiu provar o quanto sua obra era importante para nós”.

A casa, também ateliê, de Farnese na Rua Paulo de Frontin n° 575, no Rio Comprido, para onde ele havia mudado em 1985 e onde viveu praticamente sozinho durante seus últimos anos, após a sua morte foi enxergada como um verdadeiro tesouro. E não era para menos, pois nesse casarão de muitos quartos e pé-direito altíssimo o artista espalhou mais de cem montagens que, funcionando como significantes, compunham a sua maior obra: a sua própria residência e ateliê. Tal espaço, ao qual durante a vida do artista poucos tiveram acesso, foi então aberto de abril a maio de 1997 à visitação do grande público. O evento seria, de acordo com depoimento de Siron Franco⁶, “o primeiro passo para a preservação da obra de um artista que poucos conhecem”. Ainda segundo a mesma publicação, a família pretendia, a partir da exposição, dar início ao projeto de transformação da construção em um museu, o que, infelizmente, não ocorreu. Além de o projeto não ter se concretizado, as obras deixadas por Farnese em sua casa/ateliê foram postas à venda por quantias que variavam entre R\$ 2.000,00 e R\$ 8.000,00, conforme a tabela de preços anexa ao catálogo da mostra. As montagens, então, foram vendidas a diferentes colecionadores, o que resultou no conseqüente desmembramento de algo que unido, sem dúvida, ganhava em potência.

Mesmo após os primeiros anos de seu falecimento, o universo de Farnese de Andrade ainda era visto de forma desinteressada pelas galerias e museus. Tal cenário mudou neste início de século quando, talvez graças ao lançamento de um volume de 359 páginas que reuniu sobretudo a produção tridimensional do artista, cresceu em certa medida o interesse das instituições em exibir suas obras, gerando grandes exposições de suas montagens, por exemplo, no Centro Cultural Banco do Brasil (no Rio de Janeiro e em São Paulo) e no Museu Oscar Niemeyer (em Curitiba). Apesar disso, sua produção vasta, singular e complexa ainda é pouco explorada, inclusive pelo meio acadêmico. Artista recluso e esquecido, Farnese geralmente é pensado por um ângulo que analisa a relação de seu trabalho com questões ligadas a temas como vida e morte ou mesmo como uma produção de caráter quase exclusivamente autobiográfico, em geral de uma maneira bastante superficial.

Como em diversos outros textos, o presente trabalho seguirá de certo modo o viés autobiográfico, assim como se utilizará da dupla vida e morte. Contudo, pretende ir além disso ao investigar aspectos ainda pouco visitados da produção tridimensional de Farnese e,

⁶ O Globo, 24 abril de 1997.

também, do seu processo criativo, que contribuem para ressaltar o caráter diferencial da poética do artista.

Na busca pela singularidade da produção de Farnese, que está imersa em uma área de estranheza, este trabalho mergulha nas possíveis relações existentes entre as suas montagens e o conceito freudiano denominado *unheimlich*. Relações estas que podem ser encontradas em distintos objetos especialmente nas recorrentes montagens nas quais o corpo fragmentado é elemento constituinte, seja por meio de 1) esculturas de divindades: São Sebastião, São Jorge, São Cosme e Damião, Nossa Senhora, dentre outros; 2) pedaços de bonecas: cabeças (muitas vezes sem os olhos), troncos e membros; e 3) ex-votos: pés, seios, cabeças etc. Os fragmentos de bonecas e dos ex-votos, sendo analisados sob o ponto de vista do *unheimlich*, nos oferecem ainda a possibilidade de relacioná-los ao conto fantástico *O Homem da Areia*, de ETA Hoffmann, uma obra marcada por olhos e membros arrancados.

Outro modo por meio do qual o *unheimlich* se manifesta de maneira forte nas montagens de Farnese é pela morte. Esta, por sua vez, perpassa praticamente toda a produção do artista, se revelando não somente na presença de fragmentos de corpos, mas também na própria predominância de elementos aparentemente gastos e na recorrência do uso da madeira que, pelo seu aspecto, em muitos dos casos, pode ser interpretada como carne, seja sangrando ou em processo de decomposição.

No primeiro capítulo, há uma introdução ao conceito do *unheimlich*. Ocupa-se, ainda, do *unheimlich* em outros momentos da arte, mais especificamente no surrealismo, que guarda certa relação com a produção de Farnese. Em uma espécie de subcapítulo, a morte é abordada, um aspecto fortemente ligado ao *unheimlich* e que se manifesta demasiadamente na obra e nos depoimentos de Farnese de Andrade.

O segundo capítulo, por sua vez, trata da presença de corpos de bonecas fragmentadas e queimadas, elementos importantes no que diz respeito ao estranhamento provocado por algumas montagens de Farnese. A boneca, então, nesta fase do trabalho, é apresentada não somente na produção do artista, mas também na obra de outros nomes da arte do século XX e XXI, como Hans Bellmer, Lia Menna Barreto, Cristina Salgado e Cindy Sherman.

O terceiro capítulo se debruça na direção dos ex-votos, das suas origens e do contexto no qual tais objetos estão inseridos. De um modo mais especificamente, o capítulo aborda algumas montagens de Farnese, como *O anjo de Sodoma* (1986), *Oratório da Mulher* (1980-82), *Sem título* (1993), com o objetivo de evidenciar a estranheza associada à existência e ao uso dos ex-votos.

Finalmente, no quarto capítulo as divindades católicas e umbandistas têm vez. Esculturas de santos católicos sincretizados com orixás da umbanda, como, por exemplo, São Sebastião, São Jorge, São Cosme e Damião, respectivamente no Rio de Janeiro Oxossi, Ogum e Ibejis, foram de maneira recorrente utilizados por Farnese. A Virgem Maria igualmente é recorrente. Algumas obras onde esses elementos religiosos aparecem, como é o caso de *Oratório do Demônio* (1976), *Anunciação* (1978), *Sem título* (1978), *Sem título* (1978-84), *São Jorge e as três estrelas* (1974-84) e *Natureza Morta* (1986-93), são analisadas nesta dissertação. O interessante é que, na construção ritualística das montagens com essas esculturas, especialmente pelo modo peculiar de manipulação, Farnese fornece meios que permitem uma aproximação com uma certa memória católica brasileira, uma memória ligada à “tortura” de imagens de santos católicos pelos brasileiros, sobretudo, do século XVIII, comparação que é possível principalmente graças ao texto do pesquisador Luiz Mott, *Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu*, que traça um perfil da religiosidade no período colonial do Brasil.

Nesta dissertação, ao considerar como fundamental não apenas o objeto em si, mas também pontos outros como o contexto histórico-social no qual a obra se insere, assim como o processo de criação e a fala do artista, ao buscar em sua poética múltiplos elos que ligam seus objetos e processos criativos a fenômenos culturais relacionados à religiosidade, que subjaz implícita ou explicitamente em sua produção tridimensional, compreende-se e se aborda o trabalho de Farnese de Andrade não somente em seus aspectos morfológicos, mas principalmente nos estruturais (BOIS, 2007). Propõe-se, portanto, a realização de uma interpretação estruturalista da forma, pois quando se detém somente nos aspectos morfológicos de sua obra, indubitavelmente, não se consegue explorar, nem mesmo palidamente, todas as possibilidades que as suas peças têm a oferecer ao espectador.

Em menor grau, também se faz uso do historiador italiano Giulio Carlo Argan por meio de conceitos trabalhados por ele na primeira parte de seu livro *História da Arte como História da Cidade*, cujo pensamento também se insere no método com o qual se desenvolveu a pesquisa acerca das *assemblages* de Farnese de Andrade, sobretudo no que se refere às suas relações visuais e processuais com elementos da cultura não apenas do nosso tempo, pois, nas palavras de Argan:

Cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos (...) (ARGAN, 2005, p.15)

Não se pode deixar de citar, ainda, a importância fundamental, para esta dissertação, do vídeo de Olívio Tavares de Araújo e de textos publicados sobre a obra de Farnese em livros, catálogos, revistas e jornais, principalmente aqueles nos quais existem depoimentos do artista, registros relevantes na abordagem de seu trabalho, como é o caso do texto *A grande Alegria*, do próprio Farnese, da cronologia realizada por Jô Frazão e da matéria publicada em jornal por Miriam Alencar intitulada *Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento*.

Espera-se que por meio desta pesquisa, que se debruça sobre um artista com poética ainda pouco abordada, se alcance com certa profundidade o complexo universo visual, cultural e simbólico que pulula nas obras de Farnese de Andrade. E, pretensiosamente, se busca mediante a iniciativa deste texto, contribuir no processo de posicionamento desse singular artista, e de seu legado plástico único, em um lugar de maior destaque na história da produção artística do Brasil.

1 OBJETOS ESTRANHOS

Se alguém devesse se referir aos objetos de Farnese de Andrade utilizando-se para isso de apenas uma única palavra, indubitavelmente, teria que se aproximar de um termo que comportasse em si a simultaneidade, pelo menos aparente, da oposição de uma mesma qualidade; uma vez que suas abundantes montagens fazem, de um modo geral, com que aquilo que é conhecido e familiar para o espectador se torne estranho e assustador. De tal modo, talvez, um dos termos mais apropriados para fazer referência às misteriosas, fantásticas e sinistras *assemblages* de Farnese seja o conceito abordado e desenvolvido por Sigmund Freud em um artigo publicado no outono de 1919 sob o título de *Das Unheimliche*⁷.

No referido texto, Freud, no intento de chegar à definição do conceito, percorre um longo caminho no qual, logo de início, considera que a palavra *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* na medida em que esta se liga ao doméstico, ao íntimo, ao familiar. Assim sendo, segundo o autor, seria tentador concluir em um primeiro momento que o estranho está exatamente naquilo que não é familiar. Entretanto, para Freud, nem tudo que é novo se encaixa nessa concepção, o que o leva a afirmar que algo tem de ser acrescentado ao não-familiar para que este se torne estranho. Com a finalidade de descobrir o que falta para fechar o conceito, o autor informa que *heimlich* apresenta ainda um segundo sentido, menos conhecido e aparentemente oposto ao primeiro, pois também é aquilo que se mantém secreto, oculto, fora da vista. De modo astuto na construção de seu discurso, Freud, complicando para depois esclarecer, lança mão de uma citação de Schelling na qual este se refere ao *unheimlich* como “tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (SCHELLING apud FREUD, 1969:282). Assim sendo, de maneira surpreendente, o psicanalista marcha por uma via que evidencia *heimlich* como “uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que, finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*.” (FREUD, 1969:284) Acerca deste termo, então, o autor afirma que se trata da categoria do assustador que remete ao que já é conhecido e há muito familiar, a algo que nos é estranho, mas que não tem nada de novo ou alheio e que somente se tornou oculto por meio da repressão.

⁷ Na edição brasileira das “Obras completas”, optou-se por titular o ensaio como “O estranho”, o que alude a “estrangeiro, externo, admirável, esquisito, misterioso, alheio, desconhecido”. Algumas destas significações, são com efeito apropriadas e recobrem um amplo leque de alternativas, embora exista a possibilidade de circunscrever melhor o *unheimlich* se o denominamos “sinistro”, querendo dizer, ademais, “funesto, de mau presságio, ruim, como adjetivo, e “desastre, ruína, prejuízo”, como substantivo. Com maior ou menor rigor, dependendo do contexto, pode-se falar em “lúgubre”, “sombrio”, “nefando”, “terrorífico”. Ou também, “inquietante”, “espantoso”, “apavorante”, “terrível!”. (CESAROTTO, 1996, p.114)

Relacionando-se com aquilo que é assustador, com aquilo que provoca medo e horror, o *unheimlich*, o estranho, para Freud, na época da publicação do artigo, era algo negligenciado pelo campo da estética, que, segundo o psicanalista, preferia se prender a circunstâncias e objetos que provocam sentimentos positivos, deixando de lado aquilo que faz emergir repulsa e aflição. Na literatura médico-psicológica, Freud confessa ter conhecido, até 1919, apenas uma tentativa na abordagem desse assunto, um artigo intitulado *Zur Psychologie des Unheimliche*, publicado em 1906 por Ernst Jentsche. Embora discorde da visão deste, que não foi além da relação do estranho com o novo e não-familiar, Freud, em certa medida procurando dar credibilidade às suas próprias conclusões, se apropria de pontos aos quais Jentsche sinalizou como determinantes para o tema.

Na tentativa de fazer o leitor entender o que de fato provoca tais ‘sentimentos negativos’, Freud concorda com Jentsch quando este diz em seu texto que as pessoas variam em demasia na sua sensibilidade a essa categoria de sentimentos. O próprio Freud admite que há muito não experimentava algo que o levasse a tal estado de sensibilidade, mas a despeito disso, não lhe parecia muito difícil encontrar exemplos que a maioria das pessoas reconhecesse o assunto em questão.

Duas situações vividas por Freud são descritas por ele na tentativa de tornar mais compreensível o que seria o *unheimlich*. No primeiro dos casos, ele conta que estava em uma pequena cidade italiana pela primeira vez e, logo de início, resolveu caminhar sozinho pelas ruas da localidade quando, de repente, se percebeu em um quarteirão onde só se viam mulheres pintadas nas janelas das pequenas casas. De súbito Freud se deu conta de onde estava e tratou de apressar o passo com o objetivo de sair da área de prostituição. Pouco tempo depois, lá estava ele, na mesma rua, desta vez já despertando a atenção de quem o havia visto antes. Apressando-se mais uma vez, saiu da área, para depois, por uma terceira vez, retornar. Acerca deste momento, o autor conta: “Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha, e alegrei-me bastante por encontrar-me de volta à *piazza* que deixara pouco antes, sem quaisquer outras viagens de descoberta”. (FREUD, 1969, p.254) No segundo exemplo, ele compartilha que, viajando de trem, logo após um solavanco deu de cara com um homem vestido roupão e barrete de dormir dentro do seu compartimento. Disposto a expulsar o intruso, Freud afirma que se levantou, mas para sua surpresa percebeu que o estranho não era nada mais do que seu próprio reflexo no espelho da porta aberta. O curioso, para não dizer cômico, é que sobre a imagem julgada inicialmente como um intruso, o autor diz: “recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência” (FREUD, 1969, p.265)

A respeito das duas situações citados por Freud, Hugh Haughton (2003), em sua introdução a uma edição inglesa do artigo *Das Unheimliche*, diz que ambos os exemplos lidam com repetições, seja o retorno involuntário à zona de prostituição, seja a própria imagem refletida no espelho da porta no trem. Ambos também acontecem em locais incomuns onde pessoas podem eventualmente passar a noite sob a possibilidade de serem surpreendidos em situações constrangedoras. Tais exemplos, segundo Haughton (2003), revelam mais sobre Freud do que poderíamos esperar de duas simples anedotas.

O psicanalista, ainda ao longo de seu texto, oferece outras situações nas quais a emergência de tal sentimento se faz presente. Aponta, como exemplos, momentos quando se acredita em fantasmas e espíritos; quando se atribui poderes mágicos a pessoas ou coisas; quando há o retorno do reprimido; quando existe dificuldade em diferenciar um ser animado de um inanimado; quando se vê cadáveres; assim como em pontos como os complexos infantis, as repetições inexplicável, a visão de membros decepados e a perda do limite entre a fantasia e a realidade. Todas essas circunstâncias, segundo Freud em seu artigo, em maior ou menor grau, favorecem a emergência do *unheimlich*, do estranho, cuja conclusão, para o psicanalista é a seguinte:

A nossa conclusão podia, então, afirmar-se assim: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez afirmar-se (FREUD, 1969, p.310)

Seguramente, a maior parte das situações tidas por Freud como provocadoras do *unheimlich* pode ser encontrada, sem maiores dificuldades, nas montagens mágicas, fantásticas, macabras, sinistras e estranhamente familiares produzidas por Farnese de Andrade. Nas montagens deste, tanto a relação com o universo infantil como a sensação de que as crenças primitivas são verdadeiras aparecem de modo recorrente e, por vezes, na mesma obra, provocando, de tal modo, a possibilidade de manifestação do ‘estranho’ no espectador. Conseqüentemente, por meio de seus arranjos justapostos de criaturas estranhas e familiares, o artista conduz a uma experiência de incômodo, uma experiência difícil de suportar, mas que, paradoxalmente, fornece prazer àquele que se mantém nela; afinal, esses objetos simultaneamente atrelados à beleza e à feiúra, ao mortal e ao imortal, ao sagrado e ao profano, ao banal e à arte, ao estranho e ao familiar, não poderiam provocar uma reação que não fosse igualmente a conjugação de sentimentos tidos como contrários.

O *unheimlich* no mundo da arte não é de maneira alguma privilégio das montagens de Farnese de Andrade já que tal conceito foi explícita e largamente explorado pelo surrealismo que, de acordo com Amy Dempsey (2003), teve como grande influência as teorias de Freud:

O inconsciente, os sonhos e inúmeras teorias freudianas fundamentais foram usados pelos surrealistas como repertórios de imagens reprimidas, a serem exploradas à vontade. Eles se interessavam sobretudo pelas idéias de Freud relativas ao medo da castração, aos fetiches e ao sinistro. Os surrealistas inspiravam-se nessas idéias de muitas maneiras: em sua tentativa de criar estranheza quanto ao que era familiar (...) (DEMPSEY, 2003, p.153)

Farnese de fato compartilhou com os surrealistas uma produção de obras provocadoras de estranhezas por meio da apresentação de elementos familiares fora de seus contextos. Entretanto, até que ponto conexões podem ser traçadas entre Farnese, que nunca chegou a participar de qualquer grupo ou movimento artístico, e o surrealismo? Se a partida ocorrer por meio do “Primeiro manifesto do surrealismo”, datado de 1924, no qual André Breton definiu a palavra surrealismo como “o pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas as considerações morais e estéticas” (BRETON apud DEMPSEY, 2003:151), logo de início se encontram obstáculos. Estes aparecem porque Farnese, em seu processo de criação, tinha a razão como algo presente; além disso, diferentemente do que foi colocado por Breton, tinha inegáveis preocupações estéticas tanto na escolha dos elementos como na confecção das montagens.

O crítico Jayme Maurício, em um texto publicado no *Correio da Manhã* em 1966, acerca da primeira exposição de objetos de Farnese na Petite Galerie, já havia se atentado para os evidentes pontos de contato que o artista mantinha com os surrealistas:

Embora Farnese confesse sua aversão ao surrealismo, não se pode deixar de identificar a faixa surrealista desta exposição, no sentido de busca e provação por todos os meios, sejam intuitivos ou científicos (e hoje diríamos industriais), as polemizadoras manifestações irracionais do espírito, e na atitude contra todas as convenções e dogmas formais ou pictóricos. É também surrealista na liberdade das preocupações de sentido moral ou religioso, criando sua montagem na magia da imaginação e do sonho, como num “aparelho registrador” da voz do subconsciente. Se não rigorosamente surrealista, no sentido dos manifestos assinados por André Breton, talvez nas reformulações que os jovens do mundo inteiro estão tentando, possivelmente com mais coerência e menos a tal “lógica do absurdo”. É surrealista ao conservar o caráter anti-racional dos dadaístas; ao caminhar para uma atitude experimental frente ao subconsciente, ao incursionar pela arte das crianças ou excepcionais. Claro não pertence às correntes surrealistas de cenas fantásticas com meticulosidades realista e à da total espontaneidade da idéia, do argumento ou da técnica; nem mesmo do automatismo, mas aos que acrescentam novas dimensões ao surrealismo, como Max Ernst o faz num certo tempo, através da *collage* surrealista e da esfregadura (*frottage*). Um surrealismo que vai mais além, inclusive na desenvoltura da união do *readymade* e do *objet-trouvé*, na modalidade da montagem ou *assemblage*. Enfim, surrealista no sentido de Wilhelm Freddle, não como direção ou movimento, mas como permanente estado de espírito. É o velho ciclo: o novo está sempre muito vizinho do obsoleto. (MAURÍCIO, 1966, p.2)

Embora Jayme Mauricio tenha apresentado Farnese como alguém que não afirmava na década de 1960 a sua ligação com o surrealismo, é curioso o fato de o próprio artista ter se referido em 1970, em seu texto *A grande alegria*, à sua atividade de criação dos primeiros trabalhos como “o surrealismo-mágico das antigas caixas”. É possível enxergá-lo compartilhando de certa condição surrealista, tendo no *unheimlich* um elemento recorrente em suas montagens sinistras, chocantes e estranhamente familiares, sobretudo quando se utiliza da idéia de corpo humano fragmentado, que aparece por meio de ex-votos, de esculturas de divindades e de bonecas; elementos que podem, direta ou indiretamente, servir ao espectador como lembretes da fragilidade da criatura humana, ou seja, da inexorabilidade da morte.

Acerca da presença das bonecas, é interessante que se atente para mais uma possível ponte com o estranhamento produzido pelo surrealismo, uma vez que, segundo Dempsey:

Na obra surrealista, o amor do dada pelas máquinas transformou-se em medo do autônomo desumanizador, em horror aos mortos que voltam à vida; máscaras, bonecas e manequins são imagens recorrentes. As fotografias de Bellmer, de bonecas desmembradas, por exemplo, perturbam tão profundamente porque parecem apagar as fronteiras entre o animado e o inanimado. A maior parte da obra surrealista (...) aborda sentimentos inquietantes, tais como o medo, o desejo e a erotização. (DEMPSEY, 2003, p.153)

No intento de proporcionar um aprofundamento maior no que diz respeito ao *unheimlich* relacionado à obra de Farnese de Andrade, os próximos capítulos tratarão especificamente da idéia do corpo fragmentado, que por sua vez se faz presente em maior ou menor grau por meio de bonecas, de esculturas de divindades e de ex-votos. Antes de se partir para tais pontos, contudo, é pertinente que sejam feitas considerações breves acerca de questões relativas à morte, um tema que perpassa toda a obra do artista e que está intimamente relacionado ao *unheimlich*.

1.1 A Morte

Farnese, na confecção de seus objetos, praticamente só recorria a coisas velhas; ossos de pequenos animais; santos desmembrados; ex-votos antigos; bonecas gastas apresentadas como humanos decapitados, mutilados e queimados; objetos marcados pela indistinta ação do tempo, pelo uso humano e pela manipulação do artista. Há uma coerência implícita em todos esses elementos compilados em suas obras: eles falam, cada um à sua maneira, sobre a morte.



Figura 7. Farnese de Andrade. *Duelo*. 1995. Assemblage (alto-relevo, faca e gamela), 48 x 45 x 12 cm, coleção Pedro Mastrobuono. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

A própria madeira, material mais usado nas montagens de Farnese, aparecendo em forma de ovos, frutas, ex-votos (seios, cabeças, pernas, mãos), animais, santos, garrafas, oratórios, caixas e móveis, mantém íntimas relações com a morte. Chevalier (2009) define a madeira como primordialmente matéria, sendo ela o símbolo da morte, pois seria a carne morta do mais alto emblema da vida, a árvore. E, pode-se concluir que o próprio Farnese tenha visto a madeira como carne, pois em muitas de suas peças, como é o caso da obra *Oratório do Demônio* (1976), *Mater* (1990) e *Medéia* (1994), entre as frestas da madeira há, incrustada, tinta vermelha, que remete à idéia de sangue. Isso se torna ainda mais evidente

uma vez que, a respeito da obra *Mater*, em depoimento publicado no Jornal do Brasil de 16 de agosto de 1978, acerca da exposição do artista na Galeria Ipanema, Farnese diz: "Olha a imponência dessa mãe e a chaga na madeira!"

O tema da morte esteve presente desde o início da trajetória do artista. Ele, aliás, cresceu em um ambiente onde a família lamentava a morte de dois irmãos (João e Emanuel) que faleceram em decorrência de uma enchente. "A história é parte do elenco dos Andrade, e certamente uma das favoritas de Farnese." (COSAC, 2005, p.17) Como resposta à constante presença da memória dos irmãos que o artista nem mesmo chegou a conhecer, ele, em 1978, produziu a montagem intitulada *Para Emmanuel*. Pertencente à coleção de seu irmão Atabalipa de Andrade, a obra é de uma simplicidade tamanha quando comparada às demais *assemblages* de Farnese, pois consiste apenas em uma pequena fotografia resinada de Emanuel cravejada em um fragmento de madeira dentro de uma caixa deste mesmo material.



Figura 8. Farnese de Andrade. *Para Emmanuel*. 1978. Assemblage (fotografia resinada, fragmentos de madeira e caixa), 35 x 60 x 15 cm). Coleção Atabalipa de Andrade Filho. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Sobre o simbolismo da morte, Chevalier, em seu Dicionário dos Símbolos, afirma:

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto percível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas. Mas é também a introdutora dos mundos desconhecidos dos Infernos e dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima de certa forma, dos ritos de passagem. (CHEVALIER, 2009, p.622)

A presença da morte não é algo constante somente na obra de Farnese, mas também em seus depoimentos. No curta-metragem de Olívio Tavares de Araújo, o artista indica que o fato de o homem tomar consciência de sua mortalidade, da inexorabilidade de seu perecimento, é algo horrível que, por si só, é motivo suficiente para o ser humano parar de procriar. Colocar crianças no mundo era, para Farnese, uma covardia, uma espécie de crueldade, pois conceber um ser é o mesmo que produzir condenados à infelicidade. “É impossível, não há possibilidade alguma de felicidade. Se você tem a consciência da morte você não pode ser feliz, do desaparecimento. A não ser que você acredite na volta, na reencarnação.” (ANDRADE, 1970). A respeito da morte, em entrevista para a revista Veja, em março de 1976, Farnese diz: “Não tenho mais medo. Penso que deve ser uma passagem. Só não sei para onde”.

A morbidez certamente é um dos principais motivos pelos quais muitos se sentem incomodados diante das montagens de Farnese. Ele, por meio de sua obra, de certo modo promove um retorno dos mortos. Quando apropriados, transformados e agrupados, esses objetos emergem como mortos, como zumbis inconvenientes que retornam de seus túmulos. Objetos que cumpriram seu tempo de vida, que foram descartados e enterrados sob o lixo, que entraram em processo de decomposição, e foram, a despeito disso, capturados e congelados na obra de Farnese.

Ele poderia ter lançado mão de objetos novos, com pouco ou nenhum uso, mas não. Farnese parece ter feito questão de utilizar objetos cujas superfícies exibem as marcas deixadas pela passagem do tempo. Mais que isso, ele pode ser enxergado, a partir do campo artístico, como um grande embalsamador, ou taxidermista, que eterniza, por meio de suas composições, a morte, exibindo-a como arte. Eterniza porque os objetos participam, quando transfigurados em arte, de uma temporalidade outra, uma temporalidade distinta daquela que até então eles respondiam, e, assim, de certo modo o artista consegue vencer uma batalha contra a morte, o desaparecimento, embora esta sempre esteja à espreita de tudo e de todos.

É certo que a apresentação de elementos, direta ou indiretamente, ligados à morte provoca, em muitos dos espectadores da obra de Farnese de Andrade, algo na direção do *unheimlich*. Isso pode acontecer, uma vez que, segundo Freud:

Muitas pessoas experimentam a sensação em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas. Como vimos, algumas línguas em uso atualmente só podem traduzir a expressão alemã ‘uma casa unheimlich’ por ‘uma casa assombrada’. De fato, poderíamos ter começado nossa investigação com esse exemplo, talvez o mais impressionante de todos, de algo estranho, mas absteremo-nos de o fazer, porque o

estranho nesse exemplo está por demais miscigenado ao que é puramente horrível, e é em parte encoberto por ele. (FREUD, 1969)

Ainda sobre a relação do homem com a sua finitude, Freud diz que dificilmente existe outra questão “em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como a nossa relação com a morte. (FREUD, 1969:258-259) Esta ainda é um local de onde o homem tenta de todas as maneiras fugir. De fato, a morte é algo que se busca, em geral, evitar falar e até mesmo pensar. Segundo Heidegger (1989) diante da morte há uma fuga que, entretanto, não anula o fato de a morte existir, pois o homem sempre morre. Nessa fuga, este se esconde por trás do anonimato, admitindo que a morte existe, mas que quem morre é a gente, não o eu. De tal modo, impondo-se com uma atitude impessoal, ignora a sua própria morte, a morte que ele vai assumir um dia, que ele assume no próprio existir. Assim, pensa que “algum dia, por fim, também se morre mas, de imediato, não se é atingido pela morte” (HEIDEGGER, 1989, p.35).

Um momento relacionado à morte, que marcou profundamente a vida de Farnese, segundo depoimento contido no curta-metragem, foi o falecimento de seu pai, Atabalipa de Andrade. Sobre o momento que viu o corpo do pai morto, o artista diz: “Eu nunca tive afinidade com ele e chorei realmente de uma maneira violenta quando eu vi ele morrer. Aquela velha história, a gente não chora a morte do ser que está morrendo, a gente chora a própria morte da gente.” (FARNESE, 1979) E continua: “Naquele momento você chora, você tem o desespero não é pela criatura que vai, é pela sua própria morte que você está vendo ali.” (FARNESE, 1979) Diante da fala do artista acerca do momento em que ele acompanhou a morte do pai, pode-se criar relações com o pensamento de Heidegger sobre tal tema. Para o filósofo alemão, a morte, constituinte da condição ontológica e existencial do homem, não somente é algo que pelo qual este é obrigado a passar, mas também é algo intransponível. Cada ser vivo morre sua própria morte. No máximo, o homem pode acompanhar ou presenciar a morte do outro, mas nunca morrer a morte de outra pessoa. Pode-se morrer pelo outro, no lugar do outro, mas nunca a morte do outro. É exatamente por meio desta que o homem pode presenciar o findar da presença do ser-aí no mundo, já que o seu próprio findar ele não poderá experienciar, uma vez que ao acontecer já não estará mais no mundo. O corpo morto, conseqüentemente, é objeto de grande significação para os que ficaram. Sobre o cadáver, “ele é ainda mais que um ente simplesmente dado no mundo circundante (...). Junto com ele, na homenagem do culto, os que ficaram para trás são e estão com ele, no modo de uma preocupação reverencial” (HEIDEGGER, 1989, p.18). Ao presenciar a morte do outro,

tem-se que ter em mente que se trata da morte do outro e não propriamente da minha própria. Mesmo ao lado do moribundo, há que se perceber que ele vai atravessar o seu último momento de vida/morte sozinho. Os que presenciam, entretanto, essa partida, mas que não partem, é permitido experimentar um sentimento de perda. “Ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, ‘sofrida’ por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas ‘junto’” (HEIDEGGER, 1989, p.19).

Uma outra experiência importante relacionada à finitude humana vivenciada por Farnese ocorreu em Barcelona, uma cidade cuja riqueza do lixo deixado nas portas das casas fascinava imensamente o artista. A experiência aconteceu diante de um saco de lixo que produziu em Farnese a consciência de toda a efemeridade da existência humana. Nas palavras do artista, a situação ocorreu da seguinte maneira:

O Barrio Chino, bairro popular e mesmo da prostituição, é uma eterna fonte de material para mim. Joga-se de tudo fora, até a vida inteira de uma pessoa. Um dia encontrei um enorme saco plástico contendo desde a certidão de nascimento de uma tal Dolores Masorrales, suas recordações, pequenos objetos, cartões-postais, fotos de época e até o recibo da pensão que obtinha do marido morto na guerra civil. Foi uma felicidade, um estranho prazer que senti ao examinar aquela documentação toda, quase como se estivesse roubando o me apossando daquele ser humano que existiu, amou e sofreu como todos. Um amigo também artista me aconselhou a fazer uma enorme caixa-ambiente desse material. Para quê? Só a sensação que tive ao viver parte da vida daquela que foi Dolores Masorrales foi mais que suficiente. Aproveitei apenas algumas fotos e cartões-postais. (ANDRADE in COSAC, 2005, p.189)

Farnese, assim, viveu parte da vida de uma mulher já falecida, e curiosamente sentiu prazer nisso. É realmente interessante observar que a partir de um contexto rico em possibilidades, que foi o saco de lixo repleto de elementos, Farnese tenha se apropriado apenas de alguns poucos fragmentos dessa totalidade e, com estes, tenha produzido novos contextos, novas totalidades, abrindo mão das outras partes constitutivas do contexto original que se apresentou a ele.

Se Farnese tivesse apresentado, como sugeriu seu amigo, todas as memórias de Dolores Masorrales em uma caixa e, assim, possibilitasse ao espectador também a sensação de viver parte da vida daquela mulher que já não vive, talvez o incômodo deste fosse tremendo, pois, como bem coloca Freud:

Não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície e por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. (...) sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho. A repressão também está presente. Todas as pessoas supostamente educadas cessaram oficialmente de acreditar que os

mortos podem tornar-se visíveis como espíritos, e tornaram tais aparições dependentes de condições improváveis e remotas (...) (FREUD, 1969)

Ao tratar da morte em suas *assemblages*, Farnese não está de modo algum sozinho, mas sim dialogando com toda uma tradição artística que se valeu da temática da morte de maneira recorrente no transcorrer da história da arte ocidental. Sabe-se que antes da Idade Média representações da morte já eram produzidas, mas somente no final do medievo é que elas ganharam força, provavelmente por conta das pestes que dizimaram grande parte população européia. Então, diante de uma das maiores exibições do triunfo da morte, o povo do Velho Mundo passou a temê-la, talvez, como nunca antes. É nesse contexto que emerge na arte, com um vigor jamais visto, uma forte relação com a morte. As xilogravuras que acompanhavam os textos do *Ars Moriende*; *a Dança Macabra*; *o Encontro dos Três Vivos e dos Três Mortos*; *a Morte e a Donzela*; *o Triunfo da Morte* são alguns dos motivos que surgiram naquele momento marcado tão profundamente pela fragilidade da vida. Após a Idade Média, apenas mais um tipo de pintura ligado à fugacidade da existência humana surgiu, foi o chamado *Vanitas*, presente, sobretudo, na Holanda no século XVII. Termo latino traduzido como “ vaidade”, a *Vanitas* é um tipo de *bodegón* que apresenta o crânio como elemento principal de sua visualidade. Seu título e sua concepção se ligam à passagem de Eclesiastes, que diz: *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (vaidade das vaidades, tudo é vaidade).

Embora os temas artísticos que falavam da morte tenham caído, muitos artistas isolados continuaram se dedicando a trabalhos com temática mórbida. No século XIX e início do XX, não foram poucos os artistas que, embora de modo isolado, se utilizaram de tal temática por meios diversos, como Edvard Munch e suas figuras moribundas; James Ensor e seus esqueletos que se camuflam entre os vivos; Caspar Friedrich e suas árvores e paisagens diante das quais o homem se mostra em sua pequenez e fragilidade, sem falar em suas cenas de cemitérios; Oswaldo Goeldi e suas ruas escuras habitadas por homens solitários e por urubus. Isso só para citar alguns poucos nomes que precederam Farnese na abordagem desse tema tão intimamente ligado à própria existência humana.

Na arte contemporânea, a produção de muitos artistas se volta para a temática da morte. Andy Warhol, um dos artistas mais importantes da segunda metade do século XX não resistiu ao tema e, de um modo colorido, realizou diversas séries com imagens de acidentes e desastres publicadas em grandes jornais da época. Um dos trabalhos mais representativos desse período é *Five deaths times eleven in orange*, que apresenta a foto de um acidente de carro repetida onze vezes e disposta de um modo que remete a um filme. Ainda no cenário

internacional, talvez o trabalho mais emblemático relacionado à morte na produção contemporânea seja *The Love for God, Laugh!*, do artista britânico Damien Hirst, o nome mais controverso na arte deste início de século. Na referida obra, Hirst oferece ao público um crânio cravejado de diamantes, pedras que segundo o artista funcionam como símbolo de que tudo é eterno. Entre outros trabalhos importantes do britânico temos uma réplica de um esqueleto humano em tamanho natural produzido em platina.

Na busca por artistas que abordam a morte na produção brasileira de arte contemporânea, pode-se apontar o paraibano José Rufino, já citado nesta dissertação. Títulos como *Memento Mori* e desenhos de crânios e ossos são facilmente encontrados em sua produção. Rosangela Rennó é outra artista cuja trajetória, muitas vezes, toca no âmbito do mórbido. *Em Atentado ao Poder*, de 1992, a artista reuniu uma série de 13 fotografias em preto e branco de homens assassinados; imagens coletadas, uma por dia, em jornais populares do Rio de Janeiro durante treze dias em junho de 1992, período em que a cidade sediou a conferência RIO-92.

Dando importância à presença da morte no trabalho do nosso artista, Olívio Tavares de Araújo em seu vídeo sobre Farnese diz: “Talvez nenhum artista brasileiro se tenha mostrado até hoje tão diretamente vinculado aos temas do medo e da morte, as duas contingências extremas às quais é importante escapar.” (ARAÚJO, 1970) Em seu trabalho há uma inegável reflexão sobre a morte, o que simultaneamente é reflexão sobre a vida, pois Farnese mostra que não há vida sem morte e não há morte sem vida, pois essa é a mais fiel companheira do homem. Ela está ao lado dele desde o primeiro sopro de existência. Ela nunca o abandona, mantendo-se paciente e silenciosa, por vezes velada, em cada instante, em cada segundo. Negá-la, é negar a si próprio, é negar o que se tem de mais próprio e essencial. Pode-se lutar contra ela, mas deve-se saber que ela inexoravelmente vencerá.

2 BONECAS

Certa manhã, ao entrar no trem, me dirigi ao centro do vagão. Embora alguns assentos estivessem livres, permaneci de pé. De pronto notei que à minha frente, sentada, havia uma senhora segurando em seus braços um bebê, uma menina praticamente recém-nascida. Levemente esbocei um sorriso diante da visão daquele pequenino ser que, aparentemente dormindo, emanava inicialmente uma imensa paz. Não demorou muito, entretanto, e senti que havia algo de estranho com aquele bebê. Aproximei-me lentamente e, de repente, o meu sorriso se apagou talvez no mesmo instante em que minha testa franziu. Perguntei-me imediatamente se aquela criatura de bochechas rosadas era de fato uma criança ou se seria um daqueles bonecos *reborn*. Não conseguia parar de me indagar mentalmente e de duvidar dos meus olhos. A cada segundo a minha opinião mudava. Parecendo um tanto incomodada, a senhora começou a me olhar, quiçá se questionando acerca da razão que me motivava a encarar sem disfarçar de modo tão insistente, e com um ar de estranhamento, o que ela protegia em seu colo. Confesso que me senti tentado a perguntar se aquele bebê era realmente um ser vivente, mas não tive coragem suficiente. Três estações depois da minha entrada, a senhora cobriu o rosto da menina/boneca com um fino paninho branco, levantou e saiu do vagão sem que eu conseguisse atingir uma impressão satisfatória.

A situação descrita no parágrafo acima, tendo acontecido há cerca de três anos, veio novamente à superfície quando li há alguns meses o artigo *Das Unheimliche* de Freud. Isso se deve ao fato de o psicanalista, à procura de uma circunstância que despertasse um sentimento de estranheza, ter apontado que Ernst Jentsch tomou como ótimo exemplo a dúvida em saber se um ser aparentemente animado está de fato vivo, assim como o contrário. Embora não tenha aceitado inteiramente o exemplo de Jentsch, Freud se apropriou dele como uma linha de partida para ter acesso ao universo de um autor que, segundo Freud, teve mais êxito na criação do estranho do que qualquer outro: E.T.A. Hoffmann. Assim sendo, o artigo *Das Unheimliche* dedica grande espaço à abordagem do texto *O Homem da Areia*, uma das obras mais conhecidas de Hoffmann e uma tradicional referência para os amantes de literatura fantástica. Acredito que um breve resumo de tal conto se faz necessário a seguir como um precioso auxílio para, saindo do raso, mergulharmos nas águas turvas e ainda praticamente inexploradas que envolvem a obra de Farnese de Andrade.

O conto tem início com uma carta do jovem estudante Natanael a Lotário, seu amigo e irmão de sua amada, na qual relata um acontecimento recente que o deixou realmente transtornado. Em suas próprias palavras:

Algo de terrível aconteceu em minha vida! Pressentimentos sombrios de um horrível destino estendem-se sobre mim como nuvens negras, impenetráveis aos benfazejos raios de sol. – Agora devo contar-lhe o que me sucedeu. Reconheço precisar fazê-lo, porém só de pensar isso sinto brotar de mim um riso demente que não consigo controlar. Ah, meu caríssimo Lotário, como farei para que você compreenda, de alguma maneira, que o ocorrido há poucos dias teve, de fato, o poder de destruir minha vida de forma tão hostil! Se ao menos você estivesse aqui, poderia ver com seus próprios olhos, mas agora você me toma, decerto, por um supersticioso que vê fantasmas. (HOFFMANN, 1996, p.17)

A razão para tamanho pessimismo exposto por Natanael nas linhas acima foi a entrada de um vendedor de barômetros em seu quarto, um homem cuja imagem provocou o surgimento de lembranças da infância do jovem estudante: a terrível experiência com o denominado Homem da Areia. Tudo começou quando Natanael, ainda criança, passou a perceber que, em algumas noites, ele e seus irmãos eram mandados para a cama mais cedo com a desculpa de que o Homem da Areia estava chegando. Certa vez, cheio de curiosidade, o menino perguntou à mãe quem era o famoso Homem da Areia, mas, para sua surpresa, ela afirmou que tal criatura não existia e que falava nela como uma forma de dizer que os filhos estavam sonolentos e não conseguiam manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles. Tal resposta não satisfez o menino que, mais tarde, fez a mesma pergunta a uma velha senhora, que respondeu que se tratava de um homem mau que castigava as crianças que não queriam ir para a cama. A punição consistia em jogar areia nos olhos de meninos e meninas desobedientes para que os globos saltassem sangrando.

A partir de então, uma terrível imagem da cruel criatura se instalou na mente do menino e passou a torturá-lo com frequência. Alguns anos se passaram e Natanael compreendeu que a história que a governanta contara não podia ser verdadeira, entretanto, o Homem da Areia continuava a lhe provocar medo. Então, com dez anos, no intento de ver o rosto daquele que povoava a sua imaginação, em uma noite, percebendo a tristeza de sua mãe e o silêncio de seu pai, sinais característicos da emergência da chegada daquele que o ameaçava há anos, Natanael fingiu estar muito cansado e pediu para ir dormir mais cedo. Retirando-se da sala, ele se escondeu no escritório do seu pai, local onde este e a criatura quase sobrenatural se reuniam, na imaginação do menino. Como ele concluía, não demorou muito e o famoso Homem da Areia entrou no cômodo. Na carta a Lotário, o jovem relata o que ocorreu de tão terrível e decisivo naquela noite:

Forçando-me a tomar coragem, espiei com cautela. O Homem da Areia está de pé no meio do aposento, diante de meu pai, o brilho claro das velas abrasando-lhe o rosto! – O Homem da Areia. O temível Homem da Areia é o velho advogado Coppelius, que, de vez em quando, almoça conosco! (...) Meu pai abriu as portas de um armário de parede e vi que aquilo que durante tanto tempo eu tomara por um armário era, na realidade, um nicho escuro onde havia um pequeno fogão. Coppelius aproximou-se e uma chama azul crepitou no fogão. Ali havia toda sorte de utensílios estranhos. Oh Deus! – Ao inclinar-se em direção ao fogo meu velho pai parecia de todo diferente. Uma dor horrível e convulsiva parecia distorcer seus traços honestos e suaves, conferindo-lhe uma expressão diabólica, horrível, repugnante. Assemelhava-se à de Coppelius! Este gritava tenazes vermelhas como brasas, com as quais retirava da fumaça espessa grandes volumes, claros e ofuscantes, que então martelava vigorosamente. Parecia-me que, em derredor, surgiam rostos humanos, porém sem olhos – em lugar deles, horríveis cavidades, negras e profundas. ‘Para cá os olhos, para cá os olhos!’, gritava Coppelius com uma vez abafada e ameaçadora. Aí dei um berro, de súbito tomado por um horror selvagem, e precipitei-me de meu esconderijo, caindo no chão. Então Coppelius agarrou-me. ‘Sua pequena besta! Sua pequena besta!’, berrou ele mostrando os dentes. Em seguida levantou-me do chão e lançou-me para cima do fogão, de modo que as chamas começaram a chamoscar meus cabelos: ‘Agora temos olhos – olhos – um belo par de olhos de criança’. Assim murmurou Coppelius, e com as mãos tirou alguns carvões em brasa das chamas, que pretendia jogar em meus olhos. Então meu pai, suplicante, levantou os braços e gritou: ‘Mestre! Mestre! Poupe os olhos do meu Natanael – Poupe os olhos dele!’. Coppelius riu estridentemente e gritou: ‘Que o moleque conserve seus olhos e choramingue seus pesares pelo mundo, mas agora vamos observar com atenção os mecanismos das mãos e dos pés’. E assim dizendo ele me agarrou com tal violência que minhas articulações estalaram, e começou a desatarraxar meus pés e minhas mãos, tornando a recolocá-los ora aqui, ora ali. ‘Mas não dá certo de nenhum jeito! É melhor deixar como estava! O velho entendia bem do assunto!’ Assim sibilava e ciciava Coppelius, e tudo à minha volta tornou-se escuro e lúgubre, uma convulsão repentina percorreu meus nervos e ossos – já não sentia mais nada. Um sopro suave e quente resvalou meu rosto, despertei como de um sono de morte, minha mãe estava debruçada sobre mim: ‘O Homem da Areia ainda está aí?’, balbuciei. ‘Não, meu querido, ele já foi embora faz tempo, ele não vai lhe fazer mal!’ – Assim falou mamãe, beijando e acariciando o filho predileto e recuperado. (HOFFMANN, 1996, p.23)

Depois de um ano, às nove horas da noite, passos pesados se fizeram ouvir no corredor escada acima. “É Coppelius!”, gritou a mãe, enquanto lágrimas rolavam por seu rosto. O pai prometeu que aquela seria a última vez que se encontraria com o advogado e mandou os filhos para a cama. Por volta da meia-noite, Natanael ouviu um grande estrondo e logo se dirigiu ao gabinete de seu pai e se deparou com este morto, com o rosto queimado e horrivelmente desfigurado. Após o ocorrido, Coppelius desapareceu sem deixar qualquer vestígio.

O encontro com o vendedor de barômetros provocou a emergência de tais memórias, segundo Natanael em sua carta, porque este julgou tal profissional como sendo o infame Coppelius, que na nova cidade era tido por todos como um italiano chamado Giuseppe Coppola. Contudo, em uma segunda carta a Lotário, Natanael afirmou que lhe pareceu comprovado que o vendedor e o advogado não seriam a mesma pessoa, pois um professor recém-chegado da Itália lhe garantiu conhecer Coppola há muitos anos. Também na carta, o estudante confessou ao amigo que há pouco tempo, espiou, pela cortina aberta, uma jovem alta e magra, de rosto angelical, de corpo harmonioso e magnificamente vestida, sentada em uma cadeira em frente a uma mesinha sobre a qual descansava seus braços. Ela, entretanto, pareceu não reparar nele, aliás, os olhos imóveis da moça, segundo Natanael, pareciam nada

enxergar, como se ela dormisse de olhos abertos. Posteriormente, ele ficou sabendo que a moça se chamava Olímpia e era filha de Spallanzani, seu professor italiano, que, por razões ignoradas por todos, mantinha a filha trancada longe dos curiosos.

Um dia, Spallanzani deu uma festa e a jovem Olímpia, belamente vestida, foi apresentada a todos. Com postura e passos rígidos, que a muitos pareciam desagradáveis, ela apareceu e tocou piano com muita habilidade e cantou com a voz clara e quase dilacerante. Após a apresentação, o baile começou e Natanael conseguiu dançar com Olímpia, permanecendo junto dela até todos irem embora e as luzes do salão serem apagadas, beijando-a e declarando todo o seu amor, enquanto ela simplesmente suspirava. Após o evento o assunto dos dias seguintes na localidade foi a estranheza da filha de Spallanzani, que, sinistra, parecia estar morta, sobretudo pelo seu olhar vazio.

Apesar do falatório, diariamente Natanael passou a visitar e a dedicar horas e horas à amada, a quem falava sobre seu amor. Um dia, chegando à casa da moça para o encontro no qual pretendia pedi-la em casamento, ele ouviu gritos e outros barulhos que vinham do gabinete de Spallanzani.

(...) “Largue – largue – infame – maldito! – a isso que dediquei minha vida e minhas forças? – ah! ah! ah! ah! ah! – não foi isso que combinamos – eu, fui eu quem fez os olhos – eu a engrenagem – diabo imbecil com sua engrenagem – cão maldito, relojoeiro simplório – afasta-se daqui – satã – pare – fazedor de bonecas, besta diabólica! – pare – saia – largue!” Eram as vozes de Spallanzani e do horrível Coppélius que zuniam e vociferavam em tal confusão. Natanael precipitou-se para dentro, tomado por um medo inominável. O professor agarra uma figura feminina pelos ombros, o italiano Coppola pelos pés, eles a puxavam e arrastavam de um lado para outro, brigando encolerizados pela posse. Profundamente horrorizado Natanael recuou ao reconhecer que a figura era Olímpia; tomado por ira icomediada, quis arrancar a amada das mãos dos dois homens enfurecidos, mas neste momento Coppola, virando-se com uma força descomunal, arrebata a figura das mãos do professor, e com ela lhe deu um golpe terrível, fazendo-o cambalear e despencar de costas sobre a mesa onde havia fiolas, retortas, frascos, cilindros de vidro; e tudo se partiu em mil cacos. Em seguida, Coppola jogou a figura sobre os ombros e, com uma gargalhada terrível e estridente, correu escada abaixo, de forma que os pés, que balançavam desordenadamente, foram-se arrastando pelos degraus, estralando e ressoando como madeira. – Natanael parou estupefocado – com demasiada nitidez havia visto que o rosto de cera de Olímpia, mortalmente lívido, que não tinha olhos – no lugar deles, cavidades negras – ela era uma boneca sem vida. Spallanzani revolvava-se no chão, cacos de vidro lhe haviam cortado a cabeça, o peito e os braços; o sangue jorrava como de uma fonte. Mas ele reuniu suas forças: “Atrás dele – atrás dele, por que você hesita? – Coppélius – Coppélius, ele roubou meu melhor autômato – vinte anos de trabalho – minha vida e minhas forças dedicadas a isso – a engrenagem – fala – andar – tudo meu – os olhos – os olhos roubados de você – maldito – danado – atrás dele – vai buscar Olímpia para mim – aí, pegue os olhos!”. Então Natanael viu no chão um par de olhos ensangüentados que o encaravam fixamente, Spallanzani os agarrou com a mão que não fora ferida e os atirou contra ele, atingindo seu peito. Aí a loucura apoderou-se de Natanael (...) (HOFFMANN, 1996, p.36)

Sem ter se recuperado totalmente do ocorrido, após voltar para casa e passar um período de relativa paz ao lado da mãe, do amigo Lotário e da noiva Clara, Natanael em um

momento de descontrole mental se jogou de uma construção alta, morrendo espatifado em decorrência da queda diante da multidão que presenciara pouco antes o descontrole do jovem.

Tendo em vista as páginas anteriores nas quais houve uma tentativa de resumir o estranho conto de E. T. A. Hoffmann, *O Homem da Areia*, pode-se perceber de pronto que, sem dúvidas, não são poucas as chaves de ingresso que o referido autor nos fornece por meio de sua obra às, igualmente estranhas, montagens de Farnese de Andrade. Embora se possa começar a explorar as relações entre os universos fantásticos dos dois artistas através de diversos caminhos, o escolhido foi tomar de início a via que diz respeito à presença de rostos humanos cujos olhos são substituídos por cavidades negras e incômodas. O próprio radical “coppo”, presente nos nomes Coppelius e Coppola, segundo análise de Freud, estaria ligado à idéia de cavidade orbital. A ausência de olhos é uma idéia que perpassa todo o conto de Hoffmann, como, por exemplo, no momento em que Natanael, ainda na infância, vê na fumaça surgirem “rostos humanos, porém sem olhos – em lugar deles, horríveis cavidades, negras e profundas”; e também quando ele encontra Olímpia sendo disputada por Spallanzani e por Coppelius: “que não tinha olhos – no lugar deles, cavidades negras”. Tal característica, a ausência de olhos, na produção de Farnese não se faz presente apenas em suas estranhas montagens, mas também em suas criações bidimensionais, já que muitas destas obras apresentam os olhos cobertos por nanquim preto. Entretanto, certamente, é no uso das bonecas, um elemento recorrente em suas montagens, que a ausência de olhos e a presença de cavidades sinistras provocam maior estranheza e incômodo no espectador.

Antes de ir para as bonecas, contudo, é pertinente mencionar um outro importante texto da literatura fantástica, desta vez de Edgar Allan Poe, talvez o mais notório de seus contos, *Gato Preto*. Neste, o personagem principal, outrora amante dos animais, após se entregar ao vício no álcool, chega certa noite em casa embriagado e recebe a indiferença daquele que era seu mais fiel companheiro, o gato Pluto, que, ao ser agarrado, deu uma dentada de leve no homem. Isso bastou para que este, em um acesso de fúria, agarrasse o animal pelo pescoço e, com um canivete, arrancasse um dos olhos do felino. Sobre a aparência do gato após o incidente, o homem diz: “olho arrancado, a órbita vazia – era horrível”. (POE, 2005, p.11)

Acerca da ausência e da perda dos olhos, e do temor decorrente dessa idéia, Sigmund Freud diz:

Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos

olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada de castigo da castração – o único castigo que era adequado a ela pela *lex talionis*. (FREUD, 1969, p.289)

Dentre as muitas obras de Farnese cuja presença de cabeças de bonecas sem olhos é marcante, existe uma intitulada *Tudo Continua Sempre*. Em tal peça, Farnese pôs, dentro de um oratório, uma taça colorida de base avermelhada e de bojo azul, de onde emergem seis cabeças de bonecas de porcelana, uma sobre a outra de acordo com uma ordem decrescente.



Figura 9. Farnese de Andrade. *Tudo Continua Sempre*, 1974. Assemblage (cálice de cristal, cabeças de boneca de porcelana e oratório). 81 x 45 x 22 cm. Fonte: COSAC, Charles (org.). Farnese objetos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

A taça, que nessa obra funciona como um pedestal para as cabeças, é o vaso que contém o líquido da imortalidade, segundo Chavalier. Fortemente ligada à idéia do Graal, a

taça guarda o sangue, o princípio da vida. “O amplo simbolismo do *Graal* aponta ainda para a expressão da *imortalidade* e do *conhecimento*. Estes são obtêm-se mediante o renascimento iniciático, ou seja, a *morte* do nosso estado presente.” (CHEVALIER, 2009) As cabeças, tidas como o espírito manifestado na matéria, aos estarem em fileira vertical começando com a maior na base até chegar à menor que some no topo, podem ser muito bem interpretadas como algo também relacionado à imortalidade e à eternidade, pois é um conjunto que ascende perdendo materialidade, como que caminhando em direção a um renascimento em uma outra dimensão onde a matéria dá lugar à essência. O próprio fundo branco do oratório, onde as cabeças se apóiam, transmite a idéia de infinito. Isso tudo sem falar no título da obra, *Tudo continua sempre*, que pode servir como mais um caminho que nos aponta a direção da interpretação de morte e nascimeno em uma outra existência.

As órbitas negras no lugar dos olhos nas cabeças certamente são um dos pontos de maior potência na obra. Somando-se à ausência de olhos, as feições das bonecas, que vão da completa apatia ao sorriso quase maléfico, contribuem em demasia como produtoras de estranhamento a quem se põe diante da obra. Além disso, as cabeças estão na posição oposta à que ocupariam no corpo da boneca, no corpo humano, o que, de certo modo, pode ir contra a idéia de ascensão das cabeças, que podem estar a cair alinhadas dentro da taça.

É impressionante perceber como a simples ausência de olhos pode provocar incômodo e fazer emanar certo ar demoníaco de uma cabeça decapitada de boneca, pois esta, sem os olhos, parece pertencer a um mundo inferior habitado por monstros e demônios, como geralmente tais figuras sem olhos pertencem, seja em histórias em quadrinhos ou no cinema. De certo modo tais bonecas “cegas” são enxergadas como pertencentes a um mundo que existe dentro dos espectadores da obra, um mundo que deveria ser mantido oculto, mas que por meio da produção de Farnese vem à tona.

A falta de olhos em bonecas pode provocar a emergência de sentimentos ligados ao estranho; a despeito disso a presença de tais órgãos pode provocar resultado semelhante. No conto de Hoffmann, Olímpia exibia olhos que pareciam nada enxergar, que pareciam mortos e vazios, e que, por isso, incomodavam a muitos daqueles que a encaravam. É possível que tal característica se faça também, por vezes, presente nas constantes bonecas manipuladas por Farnese. Contudo, na verdade tudo é muito subjetivo uma vez que, dependendo do espectador, ou mesmo do momento, o olhar de uma boneca pode variar incrivelmente entre dois opostos: o animado e o inanimado. Um bom exemplo para constatarmos tal característica é a obra intitulada *Alter Ego*. Nesta, os olhos da boneca de porcelana podem parecer vazios, mortos, indiferentes a tudo e a todos ao seu redor. Apesar disso, podem também nos encarar como se

pertencessem a uma criatura vivente e ameaçadora, que tem desejos, vontades, medos, segredos etc.

Na perspectiva de Chevalier, “o olhar é carregado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” (CHEVALIER, 2009:653). Ainda segundo ele:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha: revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observa-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER, 2009, p.653)

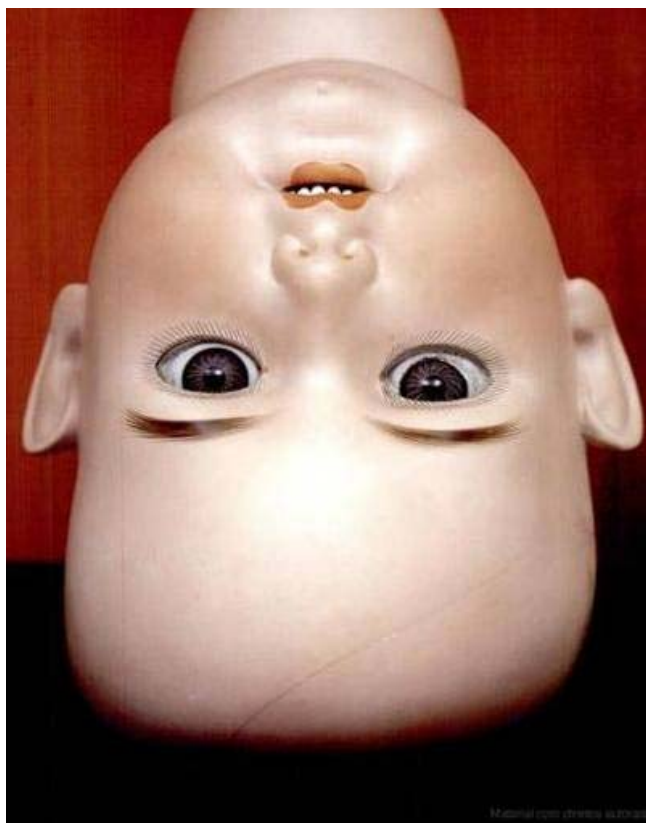


Figura 10. Farnese de Andrade. Detalhe da obra *Alter Ego*, de 1994. Fonte: COSAC, Charles (org.). Farnese objetos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

É relevante neste momento do texto considerarmos que, segundo Freud, as bonecas são tratadas pelas crianças, muitas vezes, como seres animados e, por isso, a idéia de que as bonecas adquiram vida não provoca medo nas meninas, pelo contrário, muitas desejam intensamente que isso ocorra. Como exemplo, Freud cita que ocasionalmente uma paciente declarou que, mesmo aos oito anos de idade, ainda estava convencida de que as suas bonecas certamente ganhariam vida se ela as olhasse de uma determinada forma, de uma maneira

extremamente concentrada. Contudo, para um adulto, a cena de uma boneca aparentemente viva faz emergir o *unheimlich*, pois uma crença infantil, a crença em que as bonecas podem adquirir vida, algo reprimido, aparece como possibilidade.

Outro ponto de distinção entre adultos e crianças no que diz respeito à relação com as bonecas é que as crianças comumente destroçam bonecas e os adultos não vêem isso com bons olhos. Baudelaire, sobre essa prática infantil de desmembrar e torturar os brinquedos, diz:

A maior parte dos garotinhos quer sobretudo ver a alma, uns ao cabo de algum tempo de exercício, outros de imediato. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que faz maior ou menor a longevidade desses brinquedos. Não me sinto com coragem de reprovar essa mania infantil: é uma primeira tendência à metafísica. Quando esse desejo se fixou no miolo cerebral da criança, ele confere a seus dedos e a suas unhas uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, revira seu brinquedo, arranha-o, bate-o contra as paredes, atira-o no chão (...) enfim, consegue entreabri-lo, ela é muito forte. Mas onde está a alma? Aqui começa o estupor e a tristeza. Há outros que quebram em seguida o brinquedo mal depositado em suas mãos, mal examinados; quanto a estas, confesso ignorar o sentimento misterioso que as faz agir. Serão tomados de uma cólera supersticiosa contra esses miúdos objetos que imitam a humanidade, ou será que os submetem a uma espécie de prova maçônica antes de introduzi-los na vida infantil? – *Puzzling question!* (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.84)

Lacan, em seus Escritos, igualmente se atentou para essa prática infantil de “torturar” as bonecas.

Basta escutar a fabulação e as brincadeiras das crianças, isoladas ou entre si, entre dois e cinco anos, para saber que arrancar a cabeça e furar a barriga são temas espontâneos de sua imaginação, que a experiência da boneca desmantelada só faz satisfazer. (LACAN, 1998, p.108)

A idéia de corpo desmembrado é uma importante chave de acesso que o conto de Hoffmann nos oferece à produção de Farnese. O pequeno Natanael, quando caiu nas mãos do terrível Homem da Areia, foi chamuscado pelo fogo e teve as mãos e os pés desatarraxados e colocados ora em um lugar ora em outro. Assim como o terrível advogado, Farnese na manipulação ligada ao seu processo de criação costumava desmembrar as bonecas e queimá-las. Acerca de tal prática, presente desde os seus primeiros objetos, Farnese diz:

Aos poucos começaram a se juntar e a sugerir montagens ou pequenas esculturas partindo principalmente de cabeças ou corpos de bonecos trucidados pelo tempo ou pelo mar. (...) O trucidamento dos elementos me induziu posteriormente a queimá-los, adquirindo com isso uma deformação intencional que me agradava esteticamente. (ANDRADE)

Diante da visão das bonecas torturadas, desmembradas, é comum a associação entre tais práticas e as opiniões polêmicas que o artista não tinha pudor em exprimir, como quando

declarou no vídeo de Olívio Tavares de Araújo sua opinião sobre a procriação e sobre as crianças, seres que, para Farnese, eram uma constante tortura aos adultos. Contudo, em março de 1976, em entrevista concedida à revista *Veja*, o artista confessou que as opiniões proferidas sobre as crianças no curta-metragem foram, na verdade, o resultado de uma fase de sua vida. Sobre tal etapa, ele afirmou: “Talvez porque eu estivesse tomando conta de uns sobrinhos, que me atormentavam a vida. Mas agora me lembro de que, afinal das contas, fui também uma dessas criaturas terríveis”. (ANDRADE apud ARAÚJO, 1976, p.110) É interessante perceber que, mesmo tentando se redimir do que ficou registrado no filme, o artista ainda se referiu às crianças como “criaturas terríveis”. A despeito da antipatia por estas, não é correto, para Farnese, associá-las às suas bonecas, como é comum em muitos dos textos que procuram compreender a sua obra, uma vez que nas palavras dele: “o boneco seria o ex-voto industrializado. E representa um fetiche do ser humano, não a criança.” (ANDRADE apud RANGEL, 1978, p.4)



Figura 11. Hans Bellmer. *Le Poupee*, década de 1930.

Fonte: http://www.artknowledgenews.com/Sothebys_Sale_of_The_Quillan_Photos_Collection.html Acesso em 10 mai. 2010.

Ao trabalhar com bonecas, mais especificamente com suas partes mutiladas, Farnese pode ser associado a outros artistas que igualmente se serviram de tal material de criação, como o alemão Hans Bellmer, a americana Cindy Sherman e as brasileiras Lia Menna Barreto, Cristina Salgado e Márcia X, todos, uns mais que outros, guardando um certo parentesco com Farnese.

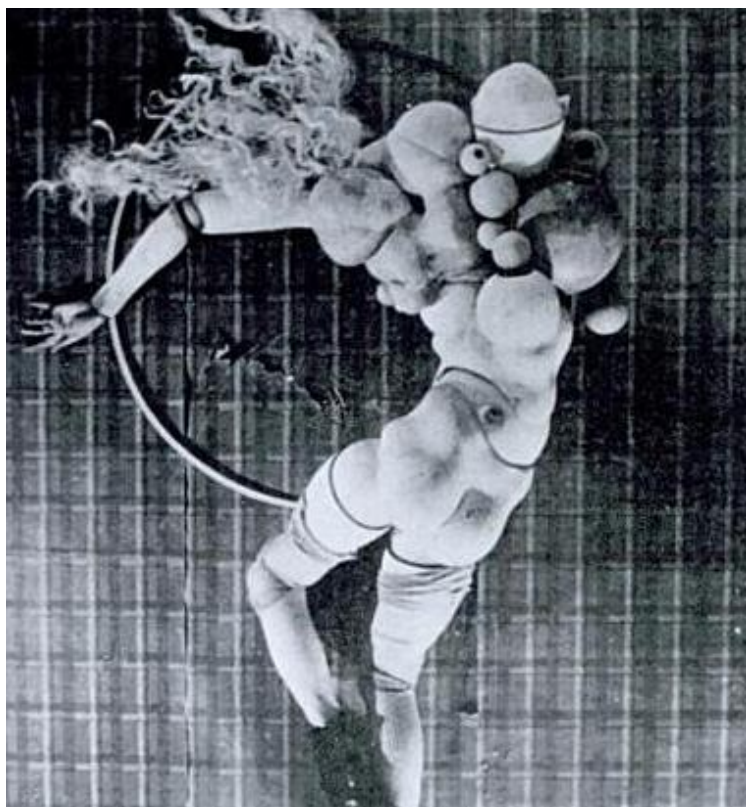


Figura 12. Hans Bellmer. Poupee, 1935. Fotografia. Fonte: <http://books.google.com/books?id=3D49XecmRQC&pg=PA196&dq=foi+depois+de+assistir+aos+Contos+de+Hoffmann+que+Hans+Bellmer+come%C3%A7ou+a+produzir+a+sua+s%C3%A9rie+de+bonecas+desmembradas>

Hans Bellmer desenvolveu seu trabalho em Berlim, mas foi para Paris, onde foi recebido pelos surrealistas após se mudar em decorrência do poder dos nazistas na Alemanha, que enxergaram em sua produção uma ótima via para atingir o inconsciente. Em 1933, ainda em território alemão, não pretendendo criar nada que servisse aos nazistas, Bellmer produziu uma de suas obras mais famosas: *A Boneca*, uma escultura de 1,40m, que mais parece uma boneca ampliada, com cabelos negros, nua (usando apenas sapatilhas e meias), com quatro pernas, como membros inferiores de duas pessoas em um único tronco. Bellmer teve no uso da boneca desmembrada, seja pelo desenho, pela fotografia ou mesmo tridimensionalmente, uma prática recorrente. Existe uma relação direta entre bonecas desmembradas, inquietantes e incongruentes de Bellmer e os contos do autor de *O Homem da Areia*. Este conto, escrito em 1817, foi levado ao palco pela mão de Jacques Offenbach em 1881 por meio da ópera *The tales of Hoffmann*⁸. A relação entre tal conto e a produção de Bellmer se deu de modo direto, pois “foi depois de assistir aos Contos de Hoffmann que Hans Bellmer começou a produzir a sua série de bonecas desmembradas” (KRAUSS apud BATCHELOR, 1998, p.196).

⁸ Offenbach, atraído pelas histórias de Hoffmann, se dedicou a fazer uma ópera para a posteridade. Já idoso e doente, trabalhou com afinco para concluir o trabalho, que chegou a concluir, embora não tenha visto nos palcos, pois morreu cinco meses antes da estréia.

O espetáculo de Offenbach difere em alguns pontos do conto de Hoffmann, como no caso do destino da boneca Olímpia. Enquanto no conto ela tem os olhos arrancados antes de ser levada embora nas costas de Coppélius; na ópera este descobre uma trapaça de Spalaziani e, por vingança, esfacela a boneca em mil pedaços.

Em outro trabalho representativo de Hans Bellmer, a fotografia intitulada simplesmente *A boneca*, o espectador se depara com uma imagem que apresenta fragmentos de um corpo, como uma cabeça, um tronco e um olho; este último sendo o elemento talvez que mais incomoda. Sobre a visão estranha do corpo desmembrado e a sua relação com o sentimento do *unheimlich*, Freud diz:

Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, como num conto fantástico de Hauff, pés que dançam por si próprios como no livro de Schaeffer que mencionei acima – todas essas coisas têm algo peculiarmente estranho a respeito delas, particularmente quando, como no último exemplo, mostram-se, além do mais, capazes de atividade independente. Como já sabemos, essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração. (FREUD, 1969)



Figura 13. Cindy Sherman. *Untitled (Série Sex pictures)*. Fonte: <http://www.cindysherman.com/images/photographs/Untitled1992.jpg>. Acesso em 10 mai. 2010.

Tal qual Hans Bellmer, talvez influenciado por este, a artista norte-americana Cindy Sherman, em uma série intitulada *Sex Pictures*, se utilizou de fotografias para apresentar manequins nus e mutilados. Sendo um momento de ruptura no trabalho da artista, na medida em que esta não se colocou diante da câmera como tema para suas fotografias, tal série pode

ser tomada por muitos como estranha não apenas porque o corpo se mostra desmembrado, mas também porque uma certa aura sexual a envolve, como órgãos sexuais expostos sem qualquer pudor. Essa aura sexual também aparece no trabalho de Bellmer, no de Farnese e também no dia Márcia X, logo abaixo.



Figura 14. Márcia X. *Kaminhas Sutrinhas*, de 1995.

Fonte: http://artebrasileira1990.blogspot.com/2007_06_01_archive.html. Acesso em 10 dez. 2010.

Márcia X, detentora de uma das produções mais singulares da arte contemporânea brasileira, construiu uma trajetória artística marcada pela utilização de objetos eróticos, brinquedos infantis e objetos religiosos. Em sua obra, os objetos eróticos, muitas vezes, se transformam em brinquedos de criança, enquanto estes se transformam em objetos eróticos.

A instalação *Kaminhas Sutrinhas*, de 1995, é um exemplo dessa relação entre o universo infantil e o sexual.

Uma fusão eletromecânica de brinquedos infantis, essa instalação bem-humorada produz, ao mesmo tempo, significados conceituais, formais e espirituais. *Kaminhas Sutrinhas*, que lembra um berçário enlouquecido, é uma instalação feita de um grande número de camas de bonecas belamente decoradas, nas quais bebês eletrônicos sem cabeça formam casais ou pequenos grupos conectados uns aos outros e fazendo amor incansavelmente, de acordo com as posições do *Kama Sutra*. (OSTHOFF, 2010, p.85)

Utilizando-se também da boneca de modo próprio e vasto, Lia Menna Barreto estabelece um diálogo muito íntimo e profundo com Farnese de Andrade, assim como com o

artigo de Freud. O processo de criação da artista é, tal qual o de Farnese, uma espécie de tortura na qual a boneca é vítima enquanto os espectadores, diante da obra terminada, é uma espécie de testemunha que nada pode fazer ante o crime cometido.

Queimadas, desmembradas, costuradas, com membros a mais ou a menos, cortadas em tirinhas, as bonecas são a matéria-prima principal de Lia Menna Barreto. Na exposição *Pele de Boneca*, de 2009, a artista apresentou uma infinidade de tirinhas resultantes de cortes de cabeças de bonecas em espiral. Tais tiras foram exibidas presas por uma das extremidades na horizontal chegando com a outra ponta, por vezes, a encostar o chão. A visão de tal trabalho incomoda ainda mais quando em parte da extensão de cada faixa o espectador se depara com uma boca vermelha, com uma orelha, ou pior, com um par de olhos vivos, penetrantes e ameaçadores.



Figura 15. Lia Menna Barreto. *Pele de boneca*. 2009.

Fonte: <http://lia-mennabarreto.blogspot.com/2009/03/exposicao-pele-de-boneca-suterranea.html>.

A boneca também é um elemento presente na obra da artista Cristina Salgado. Na série *Meninas*, de 1993, as bonecas são de ferro fundido. Fragmentadas e cortadas na horizontal, as partes são, então, reorganizadas de uma nova maneira. Além disso, elementos diversos, como uma pedra e uma barra de metal são colocadas entre as partes cortadas de algumas bonecas, o

que contribui para um estranhamento ainda maior, uma vez que tais objetos que remetem a construção não pertencem ao universo infantil.



Figura 16. *Sem título* 1993 - 22 x 09 x 09cm - ferro fundido. Foto: Wilton Montenegro.
Fonte: <http://www.cristinasalgado.com/index2.html>. Acesso em 10 mai. 2010.

Farnese de Andrade também fornece ao espectador fragmentos de bonecas por meio de sua obra. *Anunciação* (1972-1986), *Vimos do Mar* (1986), *Hiroshima* (1970), *Hiroshima* (1966-1972), *Hiroshima 2* (1969-1995), *Sem título* (1995), *Sem título* (1970), *O ser* (1982-1986), *Vimos do mar* (1978), *Ofélia* (1985), *Alter Ego* (1994), *O anjo de Hiroshima* (1968-1978), *Sem título* (1985), *Still life* (1996), *Rita* (1995), *A grande alegria* (1966-1978), *Araguary* (1975-1984), *O anjo anunciador* (1995), *Sem título* (1996), *Tudo continua sempre* (1974), *Os caminhantes* (1973-1976), *Vimos do mar n° 6* (1978), *Ângelus* (1966-1971), *O casamento* (1987), *Caixa da infância* (1966-1971-1987), *Vida em suspensão* (1970-1971), *O pensamento* (1976-1980), *O anjo* (1995), *Vimos do mar* (1978), *A aranha assassina* (1995), todos esses são exemplos de trabalhos nos quais existem fragmentos de bonecas, principalmente cabeças. Acerca do processo de apropriação dessas, Farnese diz: “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.” (ANDRADE apud NAVES, 2002, p.35)

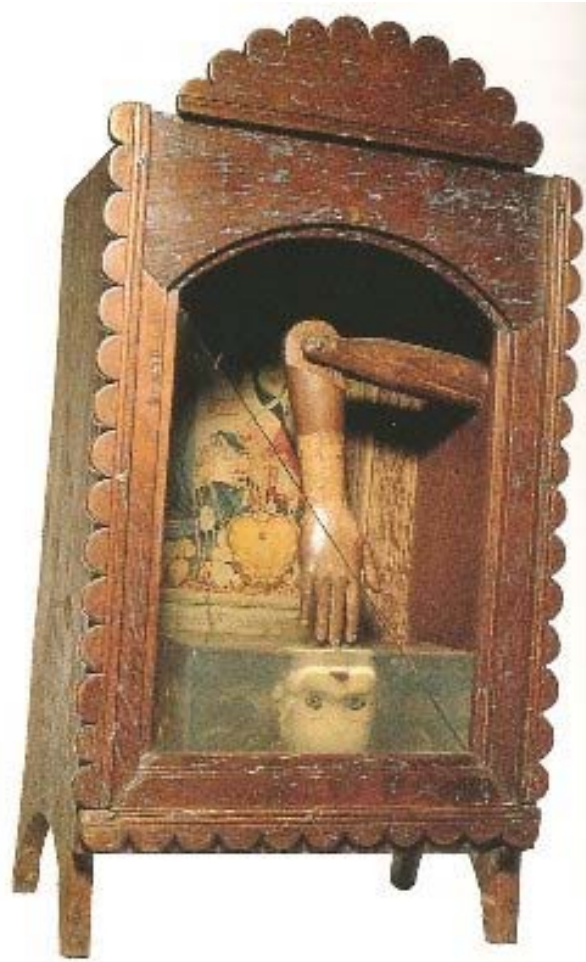


Figura 17. Farnese de Andrade. *Ofélia*. 1985. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Das obras supracitadas, aquela intitulada simplesmente *Ofélia* é uma montagem que pode ser tomada como um bom exemplo para dar início às análises das peças de Farnese que apresentam partes de bonecas. O título faz referência à personagem secundária Ofélia, da tragédia Hamlet, de William Shakespeare, que, depois do abandono por parte do seu amado e da morte do seu pai, enlouquece e se afoga em um lago.

A Rainha: Tanto as desgraças correm, que se enleiam no encaço umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes.

Laertes: Afogou-se? Onde? Como?

A Rainha: Um salgueiro relete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de lores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens, “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta. (SHAKESPEARE, 2006, p.406 e 408)

A imagem da jovem morta nas águas, sobretudo depois do século XIX, vem povoando o imaginário de artistas, principalmente pintores, como John William Waterhouse, Alexander Cabanel e Sir John Everett Millais. Certamente não há outra personagem de Shakespeare que tenha sido mais retratada do que Ofélia. Na contemporaneidade, o interesse pela jovem ainda persiste, como se constata nos trabalhos de fotógrafos como Gregory Crewdson e Alessandra Sanguinetti, ou mesmo no cinema, como no filme *Melancolia*, de Lars Von Trier.

A Ofélia de Farnese é delimitada por um oratório marcado pelo tempo e pelo uso. Embora possua a porta fechada, esta é de vidro e, assim, torna possível a visão do interior da caixa. O artista propõe ao espectador presenciar a cena congelada do momento de um assassinato cometido por um braço articulado de madeira que emerge da materialidade do oratório para afogar na resina de poliéster, como em águas, uma cabeça de boneca, uma menina. O braço parece ser de um adulto infanticida. Isso sem dúvida pode remeter à declaração que o artista deu, em seu curta-metragem, acerca do ato de procriar, uma vez que os pais, adultos que dão vida às crianças, também são os mesmos que condenam sua prole à morte.

Uma afirmação que guarda certa afinidade com esta última opinião de Farnese está presente no romance intitulado *CAIM*, de José Saramago. No livro, Caim, após matar seu irmão Abel, é marcado na testa por Deus e passa, então, a vagar pelo mundo em épocas e locais distintos, visitando várias passagens do Antigo Testamento, como, por exemplo, a Arca de Noé, a Torre de Babel e a destruição de Sodoma e Gomorra. É no momento em que Caim conversa com um anjo sobre a destruição destas duas cidades, e das crianças inocentes que morreram queimadas, que este último faz uma afirmação que se aproxima muito da idéia de Farnese sobre o ato de procriar: “(...) se as crianças que em Sodoma morreram queimadas não tivessem nascido, não teriam tido que soltar aqueles gritos que eu ouvi enquanto o fogo e o enxofre iam caindo do céu sobre as cabeças inocentes. A culpa tiveram-na os pais, disse um dos anjos.” (SARAMAGO, 2010, p.158)

A boneca de Farnese, com uma aparente apatia diante da própria morte, apresenta uma pele pálida de caráter cadavérico, combinada a uma boca vermelha como sangue e a um par de olhos azuis penetrantes e assustadores, nos quais se é convidado a mergulhar. Assim como *Judith e Holofernes*, do pintor italiano Caravaggio, a *assemblage* de Farnese congela o momento exato do assassinato, porém de uma forma diferente, pois enquanto Holofernes grita e olha para a assassina que segura os seus cabelos e corta seu pescoço, Ofélia parece indiferente ao assassino, à própria morte.

Seus cabelos longos, ondulados e louros são fascinantes e sugerem uma idéia de movimento ao mesmo tempo em que se trata de uma cena estática. Sobre o poder do cabelo, mais especificamente do cabelo feminino, Chevalier afirma:

A cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com freqüência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou reserva de uma mulher. Maria Madalena, na iconografia cristã, é sempre representada com os cabelos longos e soltos, muito mais como um sinal de abandono a Deus, do que como lembrança da sua antiga condição de pecadora. (...) A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta. (CHEVALIER, 2009, p.155)

Na obra, os cabelos soltos e revoltos da boneca, além de tocar nesse âmbito da sedução, sugerem um movimento, apesar de estarem completamente imóveis, criando um tipo de sensação de tempo retido, cristalizado pela resina. Diante desse assassinato, que acontece ininterruptamente desde a criação da obra em 1985, o espectador pode sentir-se cúmplice e impotente.

Muitos objetos de Farnese têm portas de madeira que parecem poder ser fechadas a qualquer momento para ter toda a tristeza que a obra emana escondida. Entretanto, por mais que a porta desse oratório esteja fechada, ela é de vidro transparente e não permite que o assassinato possa ser velado, havendo no máximo uma sugestão de semi-ocultamento, mas ainda assim visível. A respeito das portas cerradas dos oratórios de Farnese, o artista Arlindo Daibert escreve: “O ideal seria que a galeria mantivesse os oratórios, caixas e armários fechados, pois o primeiro contato com o sistema intrincado de associações aparentemente absurdas sugeridas pelo artista tem um sabor de revelação, às vezes surpresa perversa” (DAIBERT, 1995, p.126).

Na obra *Hiroshima* o caráter mórbido se faz ainda mais presente do que em *Ofélia*. Composta igualmente por uma caixa com porta de vidro, sem no entanto ser um oratório, há uma boneca de porcelana cujo rosto delicado e triste exhibe traços tipicamente asiáticos. Nua, usando apenas uma fita cor de rosa para prender os cabelos, ela tem os cantos dos olhos furados, talvez pela ação do próprio artista. Apresentando a cabeça separada do corpo, o seu pescoço inexistente. Pedacos de seus braços e de suas pernas, arrancados, se encontram jogados sobre corpos de pequenas bonecas de plástico queimadas que envolvem, sem, contudo, tocar a protagonista de porcelana.

Hiroshima foi um título constante nas montagens mais antigas do artista. A bomba atômica, enviada pelos EUA durante a II Guerra Mundial sobre as cidades Japonesas de Hiroshima e Nagasaki marcou profundamente Farnese. Pode-se ver nesta peça as imagens de

seres aglomerados, calcinados e deformados que fazem referência ao que aconteceu com os milhares de habitantes atingidos pelo imenso clarão atômico.



Figura 18. Farnese de Andrade. *Hiroshima*. 1970. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Em outra obra de título *Hiroshima* (1966-72), existem pequenos bonequinhos calcinados dentro de uma caixa de madeira. Queimados, eles estão aglomeradamente incrustados na madeira, como se fossem vermes devorando carne pobre. A morte talvez seja aquilo que primeiro chega à mente quando se olha para esse trabalho. Contudo, o interessante, e a princípio contraditório, é que entre os bonequinhos existe um ovo de madeira que chama bastante a atenção pela sua posição privilegiada. O ovo, certamente um símbolo de criação e de vida, está em meio à morte no trabalho de Farnese. Assim, na obra *Hiroshima*, a vida está presente na morte. É possível pensar nessa obra dentro da visão estranhamente otimista que

Farnese tinha da guerra. A bomba atômica traria a destruição e, com esta, a possibilidade de algo novo, que pode ser até melhor do que existia antes:

Sou favorável à hecatombe atômica (...) Acho que é inevitável. Oitenta por cento da humanidade vão sucumbir. Mas, e os 20% que sobrarem? Não se pode saber como serão. A mutação do homem poderá ser acelerada e talvez seja melhor. Nós só conhecemos uma pequena parcela de nossa mente e de nossas possibilidades. Pesquisas feitas na Inglaterra mostraram que as crianças nascidas depois das primeiras explosões atômicas têm um QI mais elevado. Se a geração pós-Hiroshima já é assim, como poderá ser a de depois da próxima guerra? (AZEVEDO apud ANDRADE, 1976, p.108)



Figura 19. Farnese de Andrade. *Hiroshima*. 1966-72. Fonte: COSAC, Charles (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

O próprio ovo de madeira, ao qual os bonequinhos queimados envolvem como se fossem espermatozoides, funciona como um sinal desse recomeço, desse novo nascimento, do nascimento de um novo mundo. Essa relação do ovo com o nascimento é muito bem explicitada por Chevalier (2009), que diz:

O ovo, considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma idéia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda. (...) Outras vezes o Homem primordial nasce de um ovo: é o caso de Prajapati, de

Panku. Outros heróis chineses nascem de ovos de pássaros. Com maior frequência, ainda (...) Esse simbolismo geral, que liga o ovo à gênese do mundo e à sua diferenciação progressiva, merece ser aprofundado. O ovo é uma realidade primordial, que contém em germe a multiplicidade dos seres. (...) Nas tradições chinesas, antes de qualquer distinção entre o céu e a terra, o próprio caos tinha a aparência de um ovo de galinha.

Na estrutura de todas essas cosmogonias, o ovo desempenha o papel de uma imagem clichê da totalidade (Mircea Eliade, em SOUN, 480). Mas ele surge, em geral, depois do caos, como um primeiro princípio de organização. (CHEVALIER, 2009, p.672 e 675)

Dois anos mais tarde, Farnese em outra entrevista novamente falou sobre os “benefícios” que ele enxergava na bomba atômica: “Acho que só da sua degenerescência pode advir um processo de melhoria do homem. A bomba terminaria com um tipo de sociedade que, na minha opinião, está podre.” (ANDRADE apud RANGEL, 1978, p.4)

Gaston Bachelard, em *A psicanálise do Fogo*, na parte que discorre sobre o que ele chama de Complexo de Empédocles, fala sobre a morte provocada pelo fogo. Segundo ele: “A morte nas chamas é a menos solitárias das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador.” (BACHELARD, 2008, p.29) A respeito do fogo, que é um elemento altamente ambíguo em sua simbologia, Bachelard diz:

De todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse, é prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira, castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 2008, p.11 e 12)

Assim, sendo atribuído a ele uma série de aspectos duplos, o fogo é um elemento coerente dentro da interpretação que vê a obra Hiroshima como detentora do duplo vida e morte. O fogo, segundo Bachelard (2008), é aquele que destrói, que mata, mas também é aquele que transforma, que faz renascer para uma nova existência.

Curiosamente, quando Farnese começou a queimar bonecas, ele conta que: “morava ao lado de uma churrascaria e, enquanto ia fazendo meus bonequinhos, sentia o cheiro da carne queimada”. (ANDRADE, 24/03/76). Por mais que tenha sido produto de uma coincidência, certamente tal situação pode causar um estranhamento em muitas pessoas. Do lado da casa dele poderia haver uma infinidade de estabelecimentos comerciais, uma padaria de onde viria o cheiro de pão, por exemplo, enquanto ele queimava as bonecas, ou qualquer outro comércio que não se utilizasse de carne e de fogo; mas não. Era uma churrascaria e essa coincidência causa no mínimo uma reação de espanto em quem toma conhecimento desse fato.

Outra peça de Farnese onde a boneca tem papel fundamental é *Aranha Assassina* (1995). A obra exhibe uma aranha levemente dourada de metal e um corpo fragmentado de boneca de porcelana dentro de um recipiente (provavelmente para guardar comida) de base redonda e de vidro.

No surrealismo, movimento no qual as teorias freudianas, como o *unheimlich*, foram fundamentais, a mulher foi tomada como a “fêmea agressiva do louva-deus, que mata e decapita o macho no momento da cópula. (...) a ‘fêmea assassina’, representando o medo da mulher e da morte e a emoção provocada pelo sexo perigoso.” (DEMPSEY, 2003, p.154)

A obra *A Aranha Assassina* e o trecho supracitado de Dempsey podem, de pronto, remeter mais uma vez aos contos fantásticos, desta vez ao texto *Die Spinne*, do autor alemão Hanns Heinz Ewers (1817-1943). Isso acontece já que a bela e jovem personagem Clarimunda, que levava homens à morte por meio de um jogo estranho, era fiandeira, trajava um vestido preto com pintinhas roxas e usava luvas com as quais seus dedos finos, que se entrançando velozmente puxando os fios, mais pareciam um emaranhado de pernas de insetos, segundo os escritos do diário de uma de suas vítimas, o jovem Ricardo Bracquemont. Além disso, o conto sugere que Clarimunda por vezes abandonava sua roupa humana e se transformava em uma pequena aranha preta que era sempre vista próxima aos cadáveres dos homens, inclusive do próprio Ricardo, cujo corpo foi encontrado com uma aranha preta com pintinhas roxas esmagada entre os dentes. Poucos dias antes de sua morte, contudo, o rapaz viu uma cena que prendeu sua atenção e o impressionou, e que guarda profunda relação com a obra *Aranha assassina*, de Farnese:

Hoje de manhã presenciei uma pequena tragédia. Passeava para cima e para baixo no corredor, enquanto o criado arrumava meu quarto. Diante da pequena janela que dá para o pátio, há uma teia de aranha e, dentro desta, uma grande aranha cruzeira. (...). De repente notei que outra aranha, bastante menor e macho – ao passo que a da teia é fêmea – corria com muita preocupação em volta da teia. Aproximava-se cautelosamente do centro, caminhando sobre os frágeis fios, mas, assim que a fêmea se movia, fugia para trás. Chegando à outra extremidade, tentando outra vez, de mansinho, aproximar-se. Por fim, a grande aranha fêmea pareceu dar ouvido aos seus apelos, porque não se moveu mais. O pequeno macho puxou um fio, no começo de leve, em seguida com mais força, ao ponto que a rede inteira estremeceu, mas a fêmea permaneceu sossegada. Então ele lhe chegou perto, depressa mas com muito cuidado. A fêmea acolheu-o sem protestar e concedeu-lhe o abraço; ambos ficaram longamente unidos, imóveis, no meio da teia. Depois vi que o macho se soltava dela, vagarosamente, uma perna atrás da outra; parecia querer retirar-se delicadamente e deixar a fêmea sozinha em seu sonho de amor. Em dado momento, ele separou-se e correu da teia. Mas naquele mesmo instante, um furor selvagem despertou na fêmea, que se pôs a persegui-lo. (...) A aranhazinha macho procurava escapar com todas as suas forças, mas já era tarde: a fêmea a segurou e a levou de volta para cima, no meio da teia. E este ponto, que pouco antes fora o leito de um amplexo voluptuoso, foi a cena de espetáculo bem diferente. Em vão o infeliz amante se debatia, inutilmente estendia suas débeis patinhas para furtar-se a esse segundo e terrível abraço, pois a fêmea não o soltou mais. No espaço de poucos minutos, de tal modo o enrolou em fios que ele não pôde mais fazer o menor movimento. Em seguida, espetou a aguda trombra no corpo de sua vítima e sorveu em longos tragos o sangue do amado. Vi por fim como ela se separou do macho, que já se tornara um simples e

irreconhecível amontoado de pernas pele e fios, e o atirou com desprezo para fora da teia. (EWERS in TAVARES, 2007, p.46)



Figura 20. Farnese de Andrade. *A Aranha Assassina*. 1995. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

No relato do personagem de Ewers, a aranha fêmea é apresentada como uma criatura, ao mesmo tempo, sedutora e perigosa, um ser altamente complexo e imprevisível. Somando-se a isso, talvez, se pudesse levar em consideração o fato de o artista ser homossexual e de ter tido uma relação um tanto conturbada com aquela mulher com quem ele viveu grande parte de sua vida: sua própria mãe.

Uma das obras mais estranhas de Farnese na qual ele fez uso de bonecas é a peça intitulada *A Grande Alegria* (1966-78), curiosamente o mesmo título do texto que o artista escreveu em 1976 e que hoje é uma referência não apenas para a análise de sua obra, mas também para o conhecimento de sua vida.

No objeto, o artista juntou dentro de uma caixa de madeira com tampa de vidro, fragmentos de uma boneca, bolas de vidro e alguns pedaços de madeira, elementos que unidos por Farnese em um novo contexto passaram a tocar no âmbito do *unheimlich*. Isso se dá, pois a boneca além de apresentar duas esferas transparentes no lugar das pernas, ainda tem duas bolas de vidro no lugar dos olhos. Estes, como já foi demonstrado no trabalho, são elementos constantes quando se fala de *unheimlich*. Entre os surrealistas, grandes apaixonados pelo

estranhamento, o olho assume um papel de grande destaque, como na seqüência de abertura de *O cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dali em que um olho é cortado.

Em *A grande alegria*, o olhar pode ser tomado como um meio intimidante para o espectador, que não sabe se está sendo observado pela boneca, já que sem íris não se tem certeza para onde exatamente ela olha (ou mesmo se olha), talvez para todos os lados, para todos os que estão à sua frente. Tudo isso deixa o espectador vulnerável diante dessa boneca imersa em uma aura de estranhamento

O incômodo causado pelo olho transparente se potencializa pelo fato de a boneca estar com os braços abertos, como que convidando o espectador a ir ao seu encontro, a lhe dar um abraço e compartilhar com ela algo mórbido. Aliás, a peça em si fala da morte, seja pela madeira gasta, seja pela caixa que pode ser entendida como um caixão, pela cor da boneca ou mesmo pela fragmentação dela que, por sua vez, já está bem marcada pela passagem do tempo.



Figura 21. Farnese de Andrade. *A Grande Alegria*. 1966-78. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Realmente a boneca, ao ser apropriada por Farnese, quando incorporada na obra do artista, passa a compartilhar de uma dimensão na qual o estranhamento tem lugar fundamental. Contudo, Farnese foi além, fazendo com que sua obra se tornasse ainda mais estranha, e para alguns até mesmo revoltante, pois, sem qualquer pudor, não usou como elementos constitutivos de suas *assemblages* fragmentos apenas de corpo de bonecas, mas também fragmentos de uma outra ordem, fragmentos imersos no universo sagrado religioso, a saber: os ex-votos (sobretudo pés, cabeças e seios) e também partes de imagens de divindades (santos católicos sincretizados com os orixás) de madeira e de gesso.

Oriundos do âmbito da sacralidade, guardando uma forte afinidade com o catolicismo e, conseqüentemente, com o passado colonial brasileiro, tais objetos aparecem de maneira recorrente, principalmente ao lado de outros elementos pertencentes igualmente ao campo religioso, como os oratórios e restos de altares, em um jogo de relações que envolvem um caráter sádico. Diante dessa utilização profanadora de objetos originalmente consumidos por fiéis católicos e também umbandistas, Farnese potencializa, ainda mais do que nas bonecas, a apresentação do corpo desmembrado. Assim sendo, há na dimensão da religiosidade um campo fértil que não apenas pode, mas deve ser explorado nos próximos capítulos.

3 EX-VOTOS

A utilização de elementos religiosos sempre esteve presente nas montagens de Farnese. Este, no intento de encontrar a razão que levou seu trabalho à explícita tendência litúrgica, afirmou: "Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava os elementos dessa tendência – restos de altares, santos, ex-votos." (ANDRADE in COSAC, 2005:183) De fato, o artista nasceu e cresceu no Triângulo Mineiro, um local marcado por um certo imaginário católico, sobretudo no que diz respeito ao período barroco, cravejado de monumentos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos produzidos para o consumo dos fiéis do catolicismo. Sendo oriundo desta religião, e não sendo um ignorante em relação à sua mitica e aos seus tabus religiosos, Farnese era consciente da ferida que cutucava ao se apropriar, descontextualizar e profanar os elementos sacros dos quais se servia. Exatamente por conhecer o universo que profanava, as montagens do artista podem se tornar ainda mais incômodas para os católicos, praticantes ou não, que observam o objeto de devoção, ou de oferenda no caso dos ex-votos, utilizados em estranhas montagens.

Sobre os ex-votos, sua origem e a situação atual destes objetos, Laura Mello e Souza, em seu livro *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*, diz:

Enraizados no paganismo, viram-se assimilados pelos cristãos já no século IV, expressando, através dos séculos, a fé do povo nos milagres. Na forma pouco atraente de membros de cera desbotada, figuram ainda hoje nos grandes santuários católicos, pendendo do teto como estalactites macabras. (SOUZA, 1999, p.207).

No Brasil, segundo o pesquisador Jean Abreu (2001), os ex-votos foram assimilados durante os séculos XVIII e XIX. Ainda segundo o mesmo, “era prática comum a representação de ex-votos na forma de réplicas de cabeças, mãos e outros membros do corpo em dimensão natural, moldados em madeira e depois em cera, no século XIX” (ABREU, 2005, p.194 e 195). Cruzando o tempo, em nossos dias tal prática ainda está presente com força nas mais diversas regiões do país, como, por exemplo, nas salas de milagres de santuários católicos como o de Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo; o de Padre Cícero, no Ceará; o de Nossa Senhora do Círio de Nazaré, no Pará; o de Santa Paulina, em Santa Catarina; o de Bom Jesus do Matosinhos, em Minas Gerais.

Sobre o papel que os ex-votos exercem na ligação do fiel com o santo, Roberto Benjamin diz:

A prática mais tradicional da comunicação, nas devoções populares, é a entrega do ex-voto. No ex-voto paga-se o compromisso de natureza contratual com o santo. A entrega do ex-voto é, porém, a publicização da intervenção – o milagre ou, mais modestamente, a graça alcançada – mensagem cujos receptores são os outros devotos ou pessoas que circunstancialmente passem ou visitem o local da devoção. Quanto mais ex-votos depositados, mais provados ficam os benefícios alcançados pela intercessão do santo, o que faz crescer a fama e despertar o interesse de novos devotos. (BENJAMIN, 2003, p.43 e 44)

Farnese de Andrade, já na primeira exposição, em 1966, exibiu ex-votos de madeira como elementos constitutivos de suas montagens. Segundo Cosac (2005), tais objetos “no passado podiam ser encontrados nas portas das igrejas, pois se acreditava que emanavam má sorte”. Contudo, quando Farnese começou a se apropriar deles, na década de 1960, “estavam em moda como décor, e eram difíceis de serem encontrados.” (ANDRADE in COSAC, 2005, p.189) É importante observar que houve um uso decorativo em paralelo ao uso artístico, e que em ambos os usos os ex-votos foram inseridos dentro de contextos que não correspondem àquele para o qual tais objetos foram originalmente criados, a saber: a dimensão religiosa. Esses novos contextos, o decorativo e o artístico, dessacralizam o objeto, embora na arte ele seja transfigurado e, assim, ressacralizado de uma maneira outra. Ainda sobre a apropriação de ex-votos, em 1973, Farnese conseguiu comprar duas esplêndidas coleções antigas desses elementos que, dentro de gamelas, possibilitaram o surgimento de trabalhos que predominaram na exposição realizada na Galeria Ipanema, em 1976.

Os ex-votos, principalmente aqueles que representam cabeças, pés e seios humanos, contribuem de maneira contundente para a formação da aura sinistra que ronda a produção de Farnese. As cabeças, com feições das mais diversas, indo do simpático, passado pela indiferença, até chegar ao demoníaco, podem ser encontradas em parte considerável de suas *assemblages*, como, por exemplo, em *Oratório do Demônio*, 1976; em *Oratório da Mulher*, 1980-82; em *Família 2*, 1984. Já os pés aparecem, por sua vez, com menor frequência, em montagens como *Borning*, 1993-1994; em *Sem Título*, 1993; em *Sem Título*, 1987; em *Casal com Filho*, 1983. O seio, uma forte referência ao feminino, e na maior parte das vezes acompanhado por um ovo de madeira ou de resina assim como da imagem de Maria, está, por exemplo, em *Anunciação*, de 1972, em *Sem Título*, 1982-1995; em *Anunciação*, 1984; em *Sem Título*, 1994; e em *Medéia*, 1994.

A visualização de tais membros, feitos precariamente em madeira, é, por si só, estranha. Nas montagens de Farnese, contudo, ao serem apresentados ao lado de outros elementos igualmente estranhos, mórbidos, gastos e velhos dentro de caixas, gamelas ou armários, os ex-votos ganham uma outra dimensão, tornando-se, por conseguinte, significantes de signos demasiadamente relacionados ao *unheimlich* de Freud.

Os ex-votos e toda a estranheza decorrente deles já foram declaradamente vistos com maus olhos pela Igreja Católica no Brasil. Isso é apontado por Julita Scarano, em seu livro *Fé e Milagre: ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX*. Segundo a autora:

Os ex-votos sofreram toda a sorte de desgastes, relativos à dissolução do material precário, à dispersão, ao descaso e desfavor, sobretudo por parte das autoridades eclesíásticas, que os julgaram material muito próximo à superstição, mesmo à feitiçaria. Sua existência, ao prescindir, em parte, da ação da hierarquia eclesíástica, tornou-os suspeitos. Isso aconteceu sobretudo na segunda metade do século XIX, quando inúmeros foram destruídos, queimados e abandonados no momento em que as autoridades religiosas passaram a vê-los como afastados da ortodoxia. (SCARANO, 2004, p.16 e 17)

Em certa medida, a citação de Scarano apresenta uma via interessante para que se possa voltar novamente a Freud. Isso é possível uma vez que, de acordo com o trecho supracitado, os ex-votos tocam no que diz respeito à superstição, à feitiçaria. Assim sendo, o tal objeto, ao ser oriundo de uma inegável atmosfera que envolve poderes secretos que agem para a realização de variados desejos dos devotos, pode também por isso tocar na atmosfera do *unheimlich*.

Além de Farnese de Andrade, outros artistas se utilizaram de ex-votos em suas poéticas. Este é o caso de Efrain Almeida, um nome cujo material principal em suas composições tridimensionais é a madeira.

Filho de carpinteiro, Efrain nasceu em Boa Viagem (Ceará), em família que cultivava a tradição religiosa dos ex-votos (representação em madeira das partes do corpo dos fiéis curados pelas preces). O artista conta que seu primeiro contato com a emoção estética foi por meio dessas imagens, que reúnem a força do mito religioso à comovente simplicidade plástica. "Eu morava em Fortaleza e, nas férias, ia para a fazenda do meu avô, onde eu tinha nascido e onde via essas imagens de santos e ex-votos em madeira, primeiros objetos cujas formas me arrebataram", conta ele. (MORAES, 1997, p.2)

Em uma exposição no Galpão da Fortes Vilaça em São Paulo, Efrain dispôs 30 pares de olhos de madeira policromada nas paredes da galeria na altura dos olhos de um brasileiro médio. Desse modo, como na obra de Farnese, é quase inevitável não encarar tais objetos, que certamente causam algum desconforto em muitos dos espectadores. Sobre o referido trabalho, a pesquisadora Daniela Name afirma:



Figura 22. Efrain Almeida. Fonte: <http://daniname.wordpress.com/2010/05/17/efrain-olhos-nos-olhos/>

Irregulares, às vezes ligeiramente estrábicos, estes olhos parecem, numa primeira leitura, mais uma menção religiosa do artista. Podem ser ex-votos, fruto de uma promessa para Santa Luzia, a padroeira da visão que, diz a lenda, teve os olhos furados depois de recusar o casamento com um marido pagão, recuperando-se da cegueira milagrosamente no dia seguinte. (NAME, 2010)

Embora, do mesmo modo que Farnese de Andrade, Efrain apresente objetos com traços de entalhe do artesão e aluda em seu trabalho ao universo da arte popular, assim como à religião, ao erotismo e à sexualidade, existe uma diferença grande entre os dois. Enquanto Efrain confecciona em madeira as suas pequenas esculturas, Farnese nunca esculpiu qualquer objeto dos quais se serviu para a produção de suas inúmeras montagens, uma vez que este último sempre se apropriou do objeto já “pronto”.

Para que se possa dar início à análise das peças de Farnese que apresentam ex-votos, neste momento se faz necessário um retorno a ETA Hoffmann. Quando o Homem da Areia desatarraxou os pés e as mãos de Natanael, ele tentou encaixá-los, como experiência, em partes outras do corpo. É exatamente isso que ocorre na obra *O Anjo de Sodoma*, de 1986, pois Farnese se apropriou de uma pequena e delicada mão de madeira e fincou em uma parte estranha, na barriga de um ex-voto. Essa mão, embora pareça um ex-voto, provavelmente é um fragmento de uma escultura de um santo de madeira. A montagem, ainda conta com um ex-voto em forma de cabeça e uma placa de madeira, tudo dentro de uma espécie de oratório. A peça seria estranha simplesmente pelo fato de uma mão estar fincada em uma barriga; mas

além disso, a cabeça do ex-voto também ocupa um local não usual. Para completar, as pernas do ex-voto se assemelham a patas de algum animal, um bode talvez.



Figura 23. Farnese de Andrade. *O anjo de Sodoma*. 1986. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O bode, segundo Chevalier, simbolizava para os Antigos “a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade.” (CHEVALIER, 2009, p.134) Por essa ligação com o sexo, assim como com deuses pagãos, o bode foi, ao longo do tempo, mais especificamente na Idade Média, associado ao diabo pelos cristãos.

Não nos esqueçamos de que o sacrifício de uma vítima implica todo um processo de identificação. Dioniso havia-se metamorfoseado em bode ao fugir para o Egito, na ocasião em que Tifão atacou o Olimpo e dispersou os deuses amedrontados durante luta com Zeus.

Aliás, foi ter justamente a um país onde eram erigidos santuários a um deus cabra ou bode, que os gregos denominaram o deus Pã; os hierodutos, na Grécia, prostituíam-se a bodes. Era um rito de assimilação das forças reprodutoras da natureza, do poderoso impulso de amor pela vida. Tal como o carneiro, a lebre e o pardal, o bode era consagrado a Afrodite e servia-lhe de montaria, assim como a Dioniso e a Pã, divindades que algumas vezes também se cobriam com uma pele de bode. (...) Nada há de surpreender, portanto, que devido a um desconhecimento profundo do símbolo e a uma preservação do sentido do instinto, se tenha feito tradicionalmente do bode a própria imagem da luxúria. (...) Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldade, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio – tal como a do bode – é assinalada por um odor forte e acre. (CHEVALIER, 2009, p.134)

Mesmo que não se leve em conta essas associações da perna de bode com o diabo, certamente o simples fato de a peça apresentar uma criatura híbrida já é de uma grande riqueza simbólica.

A mão aberta exerce papel fundamental nesta obra. A mão, um importante meio que auxiliou o homem a chegar ao ponto em que se encontra hoje, estendida e aberta funciona como um sinal de pedido ou de convite. O ser híbrido com pernas de bode convida o espectador a compartilhar algo com ele algo que está contido na obra.

Sem roupas, a vagina se encontra à mostra. Tal parte do corpo feminino é um elemento recorrente na produção de Farnese. O conceito de *unheimlich* pode muito bem se relacionar às partes íntimas do corpo, já que embora elas sejam tão familiares e naturais para as crianças, se transformam em partes proibidas, que não devem ser tocadas em público, que devem ser mantidas guardadas, escondidas.

Um exemplo de obra na qual a vagina ocupa o papel principal é *Oratório da mulher*, de 1980-82. Nesta montagem, Farnese se utilizou de um armário de madeira, dentro do qual colocou gamelas de madeira e uma esfera de resina que envolve um bonequinho de plástico enegrecido pela ação do fogo.

O oratório, com suas portas abertas, e as gamelas, uma dentro da outra, funcionando como lábios de uma grande vagina. Isso é confirmado pelo próprio título da obra, e também pelo “ovo” contendo um feto natimorto. Na parte de cima do oratório, existe ainda um ex-voto bem trabalhado em madeira polida na forma de cabeça andrógina. Centralizado na parte de cima do oratório, com seus olhos grandes, abertos e fixos em algo que estaria acima do espectador, a cabeça realmente tem um papel grande no incômodo proporcionado pela obra.



Figura 24. Farnese de Andrade. *Oratório da Mulher*. 1980-82. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Outra obra que explora os ex-votos, desta vez pés, é *Sem título* (1993). Ela exhibe dois pés direitos de madeira dentro de um recipiente de fundo vermelho. A simples visão desses elementos pode fazer o espectador ir ao encontro de uma sensação estranha. A essa visão ainda se pode considerar o fato de a madeira constituinte dos pés estar velha e gasta e também o fato de serem dois pés direitos em posições contrárias. Talvez, se fossem dois pés esquerdos o estranhamento pudesse ser ainda maior, uma vez que culturalmente o lado esquerdo é relacionado ao lado mau.

O duplo esquerda/direita ainda pode ser mais explorado. Chevalier diz:

A Idade Média Cristã não escapou a essa tradição, segundo a qual o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito, masculino. Sendo fêmea, a esquerda é igualmente noturna e satânica, segundo antigos preconceitos, por oposição à direita, diurna e divina. Entre os gregos, o lado direito era o lado do braço que ergue a lança (Ésquilo, Agamêmnon, 115). Os presságios favoráveis aparecem à direita, que simboliza a força, a destreza, o sucesso. A palavra latina sinister (esquedo[a]) deu em português sinistro (a). (CHEVALIER, 2009, p.341 e 342)

Levando em consideração que o lado direito é identificado como o lado masculino, poderia haver uma interpretação que relacionasse esse duplo masculino à homossexualidade de Farnese. Continuando nessa esfera da sexualidade, alguns psicanalistas, Freud e Jung, por exemplo, entendem que o pé teria também uma significação fálica e o calçado seria um símbolo feminino; cabe ao pé adaptar-se a ele.



Figura 25. Farnese de Andrade. *Sem título*. 1993. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Depois desse breve momento dedicado ao universo dos ex-votos, em que peças como *O anjo de Sodoma*. (1986) e *Oratório da Mulher* (1980-82) foram analisadas, o próximo capítulo continua nessa atmosfera de corpo desmembrado e religiosidade, mas por sua vez se valendo de imagens de divindades pertencentes ao catolicismo e à umbanda.

4 DIVINDADES

Além dos ex-votos, houve outros elementos retirados do âmbito religioso por Farnese de Andrade e que ocuparam papel central em sua produção: as imagens de divindades. Aquelas confeccionadas em madeira eram, em sua maioria, compradas em estabelecimentos como antiquários; por sua vez, as de gesso eram adquiridas, sobretudo, por meio de oferendas e despachos que Farnese encontrava em suas constantes caminhadas pela orla do Rio de Janeiro. Curiosamente ele se apropriava dessas imagens apesar de compartilhar a crença em entidades espirituais, seres aos quais ele, em depoimento presente no curta-metragem de Olívio Tavares de Araújo, admitiu já ter servido involuntariamente como meio de manifestação.

Ao se apropriar das pequenas esculturas de gesso, Farnese profanou o universo umbandista. Isso acontece porque as imagens presentes nos despachos são objetos carregados de significação mágica, oferecidos pelos fiéis a uma determinada entidade que passa, então, a ser dona das esculturas, não sendo abertas à apropriação de outrem, como faz o artista ao recolhê-las.

Essas imagens, entretanto, são vítimas de um segundo modo de profanação: a tortura. Farnese, “em seu ateliê, agrupava muitas imagens sacras intactas, como gado à espera do corte” (COSAC, 2005, p.31). É certo que, por vezes, as imagens já eram encontradas rachadas ou quebradas, aliás, as imagens advindas de terreiros de umbanda, quando despachadas, podem ser deixadas exatamente por estarem com algum dano físico, todavia, para Farnese, era uma prática comum, quebrar e desmembrar essas imagens em seu processo de criação.

Essas profanações não encontravam relação com a arte que se produzia no Brasil nos anos 1960, quando Farnese começou a praticá-la. Entretanto, se torna mais familiar aos artistas brasileiros no desenvolvimento do campo artístico das décadas seguintes, quando o universo religioso, com mais frequência, é utilizado, apropriado e por vezes profanado no campo das artes. Como exemplo dessa produção, em que elementos sacros fazem parte do vocabulário artístico, podemos citar, entre tantos casos, *Desenhando em terços* da artista Márcia X, que mostra terços dispostos em forma de pênis; o Cristo crucificado feito em rapadura pelo baiano Caetano Dias, em que, numa espécie de antropofagismo, convida o público a retirar pedaços da escultura e comer; assim como algumas instalações de Nelson Leirner em que imagens de santos católicos são dispostas ao lado de entidades da umbanda, de bibelôs e de brinquedos.

Essas peças religiosas, ao serem esquartejadas e torturadas pelas mãos do artista, eram vítimas de um ato que tem suas raízes fincadas na memória católica brasileira. No Brasil, também muitos santos cristãos do período barroco carregavam deformações, pois as imagens eram tidas pelos fiéis como presentificações de entidades míticas, que eram forçadas mediante tortura a realizar seus desejos, geralmente ligados ao recalque e à sexualidade do habitante das terras luso-brasileiras. Luiz Mott em seu texto *Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu* demonstra que era hábito comum na sociedade brasileira católica do século XVIII e XIX, a tortura dos santos, realizada para forçar favores das entidades, ou mesmo como forma de castigo por não terem colaborado na realização de algum pedido.

Rosa Gomes, quarenta anos, preta-minas, forra, moradora à Rua das Bananeiras, “certo dia, vendo-se desesperada em sua casa entre quatro paredes, solitária e sem ventura, pedia aos santos e lha não davam e não achando pau nem corda para se enforçar, assim desesperada e fora de si, alienada do juízo, tirando de si as contas e bentinhos, quebrara a machado as imagens de Nossa Senhora e Santo Antônio, arrancando os braços e cabeça do Menino Jesus. Quanto à mulata Ana Jorge, moradora na Paragem dos Monsus, em Mariana, sobre ela pesava a fama que judiava dos santos, metendo-os debaixo do colchão antes de fornicar com seus amantes, e depois de açoitá-los, jogava-os na parede dizendo: “já que não lhe fizeram o que pedira, que levassem socos e açoites” (MOTT in SOUZA, 1997, p.190)

Em outro caso, Mott apresenta uma senhora, desta vez branca, que torturava a imagem de Santo Antônio colocando-a deitada com a face para baixo e sob uma pedra. A mulher justificava o ato ao afirmar que o próprio santo em vida havia optado pelo martírio. Este ponto, o dos santos mártires, nos coloca uma nova via de acesso ao ato criativo de Farnese, pois ele optou, talvez de modo inconsciente, sobretudo por imagens de santos que, assim como Santo Antônio, são tidos como mártires, a saber: São Sebastião, São Jorge e São Cosme e Damião. Há uma coerência implícita nesta escolha, pois esses referidos santos foram em vida torturados, como igualmente tiveram suas imagens torturadas pelos fiéis católicos nos séculos passados e mais tarde continuaram sendo martirizados, desta vez pela mão do artista. O ato de profanar diversos objetos sagrados, assim como o de se ligar de forma diversa à estrutura religiosa em seu processo de manipulação das imagens, cria um diferencial e um problema central na poética de Farnese de Andrade.

Um outro ótimo exemplo que nos ajudará a compreender a que ponto chegava o homem colonial ao tratar as imagens de santos como seres viventes transcorreu em Minas Gerais no século XVIII, envolvendo uma escultura de São Jorge. Ângela Leite Xavier, em seu livro *Tesouros, fantasmas e lendas de Ouro Preto*, conta que o governador do Estado convocou Aleijadinho ao Palácio para discutir os detalhes de uma encomenda. Chegando lá, o escultor foi recebido pelo chefe de gabinete do governador, Antonio Romão, que teria tratado mal o artista. Após encontrar o governador e acertar aspectos como as dimensões e outros

detalhes da escultura de São Jorge, Aleijadinho passou por Romão na saída e fixou seu olhar no rosto dele no intento de registrar cada detalhe. Depois de produzida, articulada e em tamanho natural, a escultura trazia na face os traços caricaturais de Romão. Este, assim, passou a ser vítima de chacota por parte daqueles que viram a imagem. A história não termina por aqui. Chegando o dia de Corpus Christi, com as ruas enfeitadas com tapetes feitos com materiais diversos, a escultura de São Jorge, pronta para sair em público pela primeira vez, foi colocada sobre um cavalo selado conduzido por um escravo em traje de cetim. Sobre o cavalo, em tamanho natural e segurando uma lança do lado direito e um escudo com o braço esquerdo, o São Jorge era a grande atração da festa. Abruptamente a procissão parou e o animal se assustou e parou de repente, fazendo com que o santo fosse lançado para frente. Como consequência disso, a lança segurada pela escultura atravessou o corpo do escravo que puxava o cavalo, matando o homem ali mesmo. Responsabilizada pelo assassinato, a escultura foi presa e permaneceu um longo período pagando pelo crime cometido. Ela encontra-se atualmente no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, Minas Gerais.

Contudo, apesar de as imagens sacras terem sido torturadas e punidas, a relação de afeto estabelecida pelos homens fazia com que estes também adulassem com presentes e prestassem homenagens às esculturas. Um exemplo disso nos chega por meio de Thomas Ewbank, em *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras*, de meados do século XIX. Conta Ewbank, que, naqueles anos, o interior da igreja da Ordem dos Militares, na Rua Direita, no Rio de Janeiro, estava sendo reparado e restaurado. As imagens, assim, foram levadas para a sacristia para receberem uma pintura nova. Dentre os vários trabalhadores estava um português dos Açores, que sofria de crises epiléticas. Em meio a uma conversa, um dos homens companheiros de serviço perguntou ao açoriano se ele havia comprado um bilhete de uma loteria que estava para correr.

Respondeu o homem que não, e adiantou que não adiantava: já comprara muitos, e todos lhe saíam brancos. “Se não fosse por causa deste aqui – disse ele, apontando para a imagem de Cristo que estava pintando, usou um termo de opróbrio – que tem má vontade comigo, eu já teria ganhado um prêmio”. E naquele mesmo dia (dizem outros que no dia seguinte), o homem teve um acesso de epilepsia. Os padres já tinham ouvido falar na blasfêmia; na frente da igreja juntou-se gente, que se pôs a vociferar; a cidade se tumultuou e multidões de devotos acorreram de todas as direções para punir o blasfemador. Felizmente para ele, algumas pessoas prudentes levaram-no para bordo de um pequeno navio, ancorado na baía. Se não o fizessem, o homem seria feito em pedaços. Diziam que ele não somente ultrajara uma imagem sagrada, mas metera seu charuto na boca de outra. (EWBANK, 1973, p.154)

Diante do acontecido, os devotos foram aos montes prestar homenagem à imagem agravada, para a qual foram direcionadas monumentais contribuições em dinheiro. Ainda segundo Ewbank, um coronel do serviço ativo, levou tão a sério o insulto que “fez presente à

irmandade de duas obrigações do Tesouro, de um conto de réis cada uma, para que fosse estabelecida uma missa perpétua, a ser celebrada todas as sextas-feiras perante a imagem injuriada e em honra dela.” (EWBANK, 1973, p.155)

Tendo em mente os exemplos que demonstram a relação do homem dos séculos passados com os santos não é difícil perceber que Farnese guardava fortes diálogos com os seus antepassados brasileiros. Reynaldo Roels, em seu texto *Um “kitsch” sofisticado*, publicado no Jornal do Brasil, de 1986, se atentou para essa ligação do artista com o passado colonial brasileiro, e disse:

Os trabalhos de Farnese, um mineiro de 60 anos, não pertencem às tendências mais recentes. Suas *assemblages* obedecem ao princípio comum a este meio de expressão: elementos dispares, recolhidos ao acaso, muitas vezes no lixo, e reunidos em uma só peça. Mas elas trabalham dentro de uma referência cultural específica, nosso passado colonial, o espírito religioso que imperava nas cidades do Brasil do século XVIII. (ROELS, 1986, p.2)

Chegou o momento de analisar alguns dos trabalhos específicos em que Farnese fez uso de divindades torturadas, sejam elas oriundas do catolicismo ou da umbanda. Para começar, talvez a melhor escolha seja o *Oratório do Demônio*, que é um trabalho que envolve tortura a uma divindade e que, certamente, é um dos trabalhos mais importantes de Farnese.

Oratório do Demônio foi o primeiro objeto sobre o qual Farnese se utilizou das pequenas capelas portáteis tão importantes para o Brasil colonial. Inquietante, a obra apresenta uma pequena escultura do Menino Jesus em madeira sentado em um parafuso que penetra seu ânus, de onde escorre tinta vermelha como se fosse sangue. Sobre esse objeto, o artista diz: “uma coisa sacrílega que deu muito desgosto à minha mãe, católica fervorosa, e que hoje pertence à coleção Gilberto Chateaubriand.” (ANDRADE apud NAVES, 2002, p.41) De fato, *Oratório do Demônio* é uma obra que tem a capacidade de causar incômodo em grande parte dos espectadores que a observam, sobretudo aqueles pertencentes às religiões cristãs.



Figura 26. Farnese de Andrade. *Oratório do Demônio*, de 1976. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Para a maioria dos segmentos do cristianismo, o sexo implica em uma série de tabus cuja origem está na própria mítica judaico-cristã. A própria virgindade de Cristo, assim como de sua mãe, Maria, é tida como símbolo de superioridade e triunfo divino sobre a efemeridade dos prazeres mundanos, o que era certamente de conhecimento de Farnese. O sexo anal, por conseguinte, é um tabu ainda maior, uma vez que não tem por finalidade a procriação, mas o simples gozo carnal, no qual o sêmem seria desperdiçado, figurando dessa forma o pecado da luxúria.

Embora uma escultura de Jesus tenha sido profanada na obra *Oratório do Demônio*, a figura de Cristo, a quem Farnese se refere como “o fascinante personagem histórico que deve ter tido enorme magnetismo pessoal e alguns poderes extra-sensoriais” (ANDRADE in COSAC, 2005, p.183), praticamente não aparece na obra do artista, que preferiu, em sua larga apropriação do imaginário cristão, se valer de personagens como a Virgem Maria, São Cosme e Damião, São Jorge e São Sebastião.

É interessante se ter em mente que, frequentemente, as imagens de Cristo, sobretudo aquelas oriundas do período barroco são carregadas de dor e sofrimento. A imagem do Cristo Morto na cruz é amplamente consumida por grande número de brasileiros e sem dúvida é muito corriqueira a um mineiro pertencente a uma família católica do interior. Dita a mítica cristã que Jesus teria dado o próprio sangue e sentido profundamente a dor do sacrifício em sua própria carne, mesmo sendo o Filho de Deus, para salvar seus irmãos pecadores, e tais imagens são lembretes constantes de tal sacrifício.

A obra de Farnese, ao mesmo tempo em que dialoga com toda essa tradição iconográfica do Cristo em sofrimento, no entanto, cria um estranhamento no espectador quando associa a imagem de Jesus Menino, representado pela igreja geralmente vivo e alegre, com dor sexual. O artista se apropria do símbolo mais caro ao cristianismo, pervertendo e ironizando sua mítica por meio da resignificação do objeto, que vai de encontro ao que é estabelecido comumente pelo lugar-comum.

Sobre tal obra, em reportagem sobre a exposição de Farnese na Galeria Ipanema, o repórter diz:

Seu Oratório do Demônio propõe à devoção um ser com braços fálicos tão amedrontador quanto um ídolo de 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 da casa teve um acidente de automóvel. (AZEVEDO, 1976, p.110)

Conferindo uma dimensão mágica à obra, afirmando que poderes perigosos emanam dela, Marinho de Azevedo permite a este texto olhar novamente para Freud, pois como já dito, o *unheimlich* se manifesta diante de objetos aos quais se atribui poderes mágicos, forças ocultas e, de certo modo, inexplicáveis.

Um outro ponto que favorece a emergência do estranho em tal *assemblage* é o fato de ela guardar, na parte de trás do oratório, uma pequena caixa de madeira dentro da qual uma perna de bode (elemento largamente associado ao Diabo cristão, como já foi explicitado aqui) em madeira funciona como corpo para um ex-voto sinistro em forma de cabeça, também em madeira.

Outro exemplo da utilização profanadora de imagens de divindades se dá na obra *Anunciação*, de 1978. Este foi um dos títulos mais freqüentes na obra de Farnese de Andrade. Tal tema fascinava o artista, uma vez que era para ele uma forma de contato entre o humano e o fantástico, que se faz presente na figura do anjo, um ser freqüente nas montagens do artista.

Na obra *Anunciação*, Farnese apresenta um fragmento de cabeça oriundo de uma imagem que representa Nossa Senhora da Glória, uma peça que muito provavelmente o artista

encontrou nos despachos ao longo de suas constantes caminhadas pelo Aterro do Flamengo, já que tal santa, sincretizada no Rio de Janeiro com Iemanjá, é despachada principalmente na praia. Sobre tais imagens de santos/orixás, Charles Cosac (2003) diz que foi “certamente no litoral que Farnese conheceu Iemanjá, São Cosme e Damião, São Jorge e São Sebastião – imagens freqüentes na Umbanda e no Candomblé fortemente incorporadas na obra do artista” (COSAC, 2003, p.19)

Na montagem, a cabeça de gesso foi colocada com a face virada baixo, ocupando o topo de uma estrutura formada por ossos velhos e gastos de um animal. Pela simetria da estrutura dos ossos e pela posição que ocupa em relação à cabeça, pode-se entender o material como correspondente ao corpo de Maria. De tal modo, a peça pode ser vista como uma profanação da personagem reverenciada como a Mãe de Deus, realizada pela re-estruturação de sua iconografia. Essa profanação se daria essencialmente porque Maria de Nazaré, embora não haja qualquer registro na Bíblia, teria ascendido, segundo a tradição católica, de corpo e alma aos céus após o cumprimento de seu papel neste mundo. Ao contrário do dogma, Farnese associa a imagem de Maria a ossos, sinal claro de morte e de deterioração. Assim, ele parece tentar “dessantificar” Maria ao representá-la de um modo no qual ela surge associada a restos mortais de um animal, insinuando sua deterioração e sua mortalidade, indo diretamente de encontro com um dos principais dogmas da personagem, sua assunção.

A relação proposta pelo artista na qual a Virgem Maria se associa à morte, de fato, não se distancia do universo mítico no qual a santa está estreitamente vinculada a questões como a dor e a melancolia. Maria sofreu ao engravidar solteira; sofreu ao fugir da perseguição infringida a seu filho logo em seu nascimento; sofreu ao presenciar a tortura pública e a morte de Jesus. Na liturgia cristã ela é símbolo máximo do sofrimento materno, e está intimamente associada à morte e à dor como se pode perceber em algumas de suas denominações, como Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Boa Morte.



Figura 27. Farnese de Andrade. Detalhe da obra *Anunciação*, de 1978. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Por fim, a obra *Anunciação* foi envolvida por Farnese em resina de poliéster, material largamente utilizado pelo artista, que sobre tal líquido sólido diz:

Há uns doze anos, um amigo meu me trouxe de Paris um presente que era um ovo de poliéster (eu não conhecia esse material) com umas folhas secas dentro. Em minha primeira exposição na Petite Galerie em 1966, houve uma grande falha quanto ao acabamento técnico porque usei muitos materiais perecíveis, inclusive figuras de gesso. Eu tinha uma necessidade de conseguir um material que eternizasse esses elementos perecíveis. (ANDRADE apud NAVES, 2002, p.38)

Assim sendo, com a resina de poliéster Farnese de Andrade congela a obra, congela a cabeça de gesso marcada pelo tempo, e provavelmente pela mão do próprio artista, um momento de fragilidade e de profanação no qual é apresentada aquela que, segundo os cristãos, seria a Mãe de Deus.

Outra obra na qual Farnese se serviu de fragmentos de imagens de santos e de ossos em bloco de poliéster foi a peça *Sem título*, de 1978. Nesta, dois fragmentos de gesso correspondentes às cabeças de São Cosme e Damião ocupam a parte superior, tendo logo abaixo, na parte central do bloco, dois ossos de animal (provavelmente de boi), que

funcionam visualmente como espécies de corpos para os santos. Na parte de baixo, para completar, existe ainda um fragmento de base de uma escultura, também em gesso, de Nossa Senhora, que funciona, talvez, como referência à base única que geralmente as imagens dos santos gêmeos ocupam. Em tal montagem, a imagem da santa, como já demonstrado na análise anterior, provavelmente foi um elemento apropriado de despachos, assim como a imagem de São Cosme e Damião.

Segundo Mariano Cordeiro da Cunha, em seu texto intitulado *Arte afro-brasileira*, contido no livro *História geral da arte no Brasil* de Walter Zanini, esses dois últimos santos “nunca foram irmãos, mas, segundo a hagiologia católica, dois médicos norte-africanos ou médio-orientais que a igreja, para substituir o culto pagão dos Ibeji (gêmeos), ‘tornou gêmeos’” (CUNHA in ZANINI, 1983, p.990) Ao contrário do que o autor afirma, de acordo com a *Legenda Áurea*, Cosme e Damião não apenas eram irmãos, como eram gêmeos. Ainda segundo esta publicação medieval, os dois, instituídos na arte da medicina, curavam todas as doenças, de homens ou de animais, sempre gratuitamente. Tornando-se famosos pelos serviços prestados, ambos foram chamados pelo procônsul Lísias, que ordenou que eles fossem levados para imolar aos ídolos, mas como os irmãos se recusaram, foram torturados nas mãos e nos pés. Zombando da tortura, que nenhum sofrimento físico causava, foram então acorrentados e jogados ao mar, mas um anjo os tirou das águas e os levou diante do procônsul. Este então ordenou que fossem queimados na fogueira, mas eles novamente nada sofreram. Mandou a seguir suspendê-los no potro, mas, protegidos por um anjo, eles permaneceram ilesos. Lísias então determinou que os três irmãos (Ântimo, Leôncio e Euprépio) dos santos fossem presos e ordenou que Cosme e Damião fossem crucificados e apedrejados pelo povo, mas pedras voltaram para os que as lançavam. Furioso, o procônsul ordenou que os três irmãos fossem colocados ao lado das cruzes onde os gêmeos estavam para serem flechados, mas as flechas não os atingiram. Por fim, os cinco irmãos foram decapitados e acabaram por morrer.



Figura 28. Farnese de Andrade. *Sem título*, de 1978. Fonte: NAVES, Rodrigo. Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Sobre estes santos, mais especificamente sobre as suas características visuais, Cunha diz:

Não é de nosso conhecimento que jamais esses santos tenham sido representados em um só pedestal, na Península Ibérica: não haveria razões para tal. No Brasil, no entanto, Cosme e Damião são geralmente representados juntos, e quando se trata de imagens de pequenas dimensões, aparecem em um único pedestal. Ora, tal iconografia é essencialmente africana como o mostra exemplares do Daomé (atual República Popular do Benim e da Nigéria (...)) (CUNHA, 1983)

Assim como as esculturas de São Cosme e Damião, as esculturas de São Jorge foram largamente utilizadas por Farnese de Andrade nos mais variados tamanhos e materiais, seja em madeira, metal ou gesso. Sincretizado no Rio de Janeiro com Ogum, tal santo é um dos mais populares da cidade, principalmente entre os umbandistas. Farnese conhecia a relação entre o santo e o orixá, tanto que em uma entrevista, ao ser questionado sobre a sua religião, ele respondeu: “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.” (ANDRADE apud AZEVEDO, 1976, p.110)



Figura 29. Farnese de Andrade. Detalhe da obra *Sem título*, de 1978-84. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Ainda sobre a relação entre o santo e o orixá, é interessante abordar a obra veiculada no catálogo da exposição no CCBB, assim como no livro da Cosac Naify, como *Sem Título*, 1978-84. O curioso nesta peça é que ela foi reproduzida na revista *O Cruzeiro*, de 18 de fevereiro de 1978, acompanhada de texto de Walmir Ayala, intitulada simplesmente *Ogum*. A escultura presente na peça provavelmente foi encontrada em algum despacho, e talvez por isso o título escolhido por Farnese tenha sido *Ogum*, embora hoje em dia seja tomada como uma peça sem título.

A obra se resume a uma escultura de São Jorge/Ogum, um medalhão com a imagem de São Jorge e algumas flores de plástico, tudo imerso em resina de poliéster. O cavalo não apresenta a cabeça, e suas patas se resumem apenas a uma estrutura de arame. A peça

compartilha de uma certa estranheza, seja pelo desrespeito à divindade apropriada e torturada, seja pela arrumação no novo contexto.

Na parte inferior à esquerda, de onde parece brotar as flores, pode-se ver uma espada de São Jorge, uma planta de origem africana altamente resistente ao frio e ao calor. É uma planta utilizada muitas vezes nas entradas das casas como uma forma de proteção contra o mau-olhado. A espada de São Jorge é muito utilizada pelos umbandistas pela sua propriedade de neutralizar energias negativas dos ambientes.

Outro exemplo de trabalho igualmente em resina de poliéster onde a escultura de São Jorge/Ogum aparece quebrada é *São Jorge e as três estrelas* (1974-84). Tal obra é composta apenas por fragmentos de uma pequena escultura em gesso de São Jorge. O estranhamento se dá exatamente porque a imagem da divindade é apresentada em partes congeladas dentro de um bloco de resina de poliéster, sem que se tenha certeza se tais partes chegaram um dia a pertencer a uma única imagem.

O três (número de estrelas) contribui para a riqueza da obra, uma vez que as interpretações simbólicas permitidas por este número são vastíssimas. Segundo Chevalier, “o três é um número fundamental universalmente”. É o número perfeito para os chineses, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. Nas tradições iranianas, é dotado de um caráter mágico-religioso.

Os psicanalistas vêem, com Freud, um símbolo sexual no número três. (...) O número também resume as fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento, morte; ou ainda, segundo a tradição e a astrologia: evolução, culminação, involução. (CHEVALIER, 2009, p.901 e 902)

O próprio círculo, forma que delimita a peça, é outro elemento riquíssimo. Começando a falar sobre tal símbolo, Chevalier diz:

Em primeiro lugar o círculo é um ponto estendido; participa a perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o símbolo possuem propriedades comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão... O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo... O círculo simboliza também o céu, de movimento circular e inalterável... (CHEVALIER, 2009, p.250)



Figura 30. Farnese de Andrade. *São Jorge e as três estrelas*, 1974-84. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Outra obra em que se encontra a imagem de um santo mutilado é *Natureza Morta* (1986-93). Tal peça é composta por um austero oratório de madeira, cujo fundo é ocupado por uma fotografia em preto e branco de um menino e de uma menina, talvez gêmeos, vestidos com roupas claras, exibindo o mesmo penteado e a mesma estatura. Sobre a fotografia, ocupando uma posição central, mas sem cobrir as crianças, Farnese se utilizou da colagem ao sobrepor a imagem de um índio nu. Encostada na parte esquerda ao fundo do oratório, sem no entanto tocar a fotografia, há uma pequena escultura em madeira representando São Sebastião. Mutilada, sem o braço direito, a pequena escultura é composta também por uma base e por um outro elemento que representa o tronco no qual o santo amarrado teve o corpo atravessado por flechas. Quase ao centro da capela portátil, se encontra o último elemento constitutivo da *assemblage*: uma maçã de madeira pintada de vermelho. Trata-se, indubitavelmente, de uma obra simples, quando comparada a alguns objetos que Farnese se utilizou dos oratórios. Seus elementos compositivos mantêm certa distância uns dos outros, o que, sem uma aglomeração sufocante, possibilita uma área de respiração, indo contra o horror ao vazio identificado por Rodrigo Naves (2007) como característica da produção de Farnese.

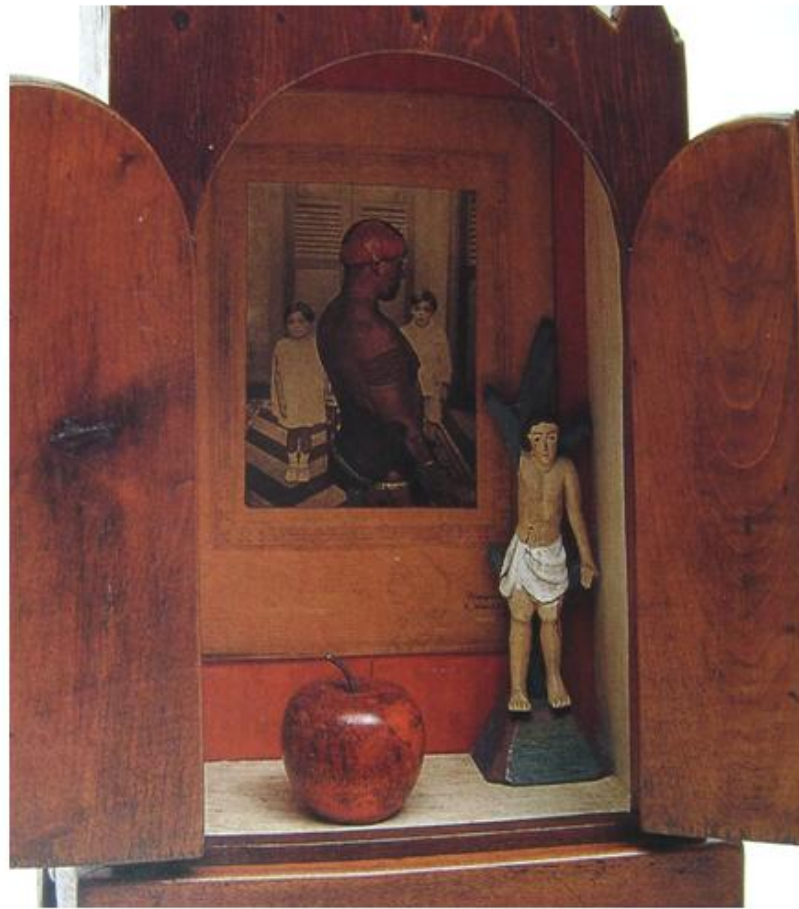


Figura 31. Farnese de Andrade. *Natureza Morta*, de 1986-93. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Os elementos da obra descrita acima, em uma primeira vista, podem parecer o resultado de uma escolha aleatória. Todavia, não é essa a conclusão a que se chega após a realização de uma análise mais profunda das relações mantidas por esses objetos. Como já foi levantado, São Sebastião, na cidade do Rio de Janeiro, é sincretizado na umbanda com o orixá Oxossi. Este, por sua vez, nesta religião diz respeito aos denominados caboclos, que são representados como indígenas brasileiros. Neste ponto, encontra-se uma relação entre dois dos elementos da obra, a saber, a imagem de São Sebastião e a fotografia do Índio. Apenas isso já seria suficiente para se enxergar uma referência à umbanda, mas Farnese vai além e se mostra ainda mais firme nessa menção. Isso porque a fotografia das crianças gêmeas se liga a outros santos, ao par São Cosme e Damião, uma vez que, também na religião umbandista, os espíritos de crianças são identificados como Ibêjis, entidades infantis sincretizadas com as imagens dos santos gêmeos. Esses espíritos infantis, Ibêjis/São Cosme e Damião, têm a maçã como uma das oferendas mais comuns dedicadas a eles. De tal modo, se chega ao segundo par

de relações internas encontradas na obra *Natureza Morta*, a conexão entre a fotografia dos gêmeos e a maçã de madeira.

Esta obra, contudo, não é a única na qual se pode encontrar referências claras ao sincretismo religioso. Um outro exemplo é a obra *Sem título*, de 1994. Embora esta peça não ofereça a visão de uma escultura de santo desmembrada, é pertinente que se faça uma breve análise dela neste momento já que ela toca no ponto do sincretismo abordado em obras já analisadas aqui.



Figura 32. Farnese de Andrade. *Sem título*, de 1994. Fonte: NAVES, Rodrigo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

A obra *Sem Título* de Farnese oferece uma outra citação ao sincretismo entre a umbanda e o catolicismo. Dentro de um armário de madeira cujo fundo é pintado de vermelho, há, também em madeira, uma rica e detalhada escultura de dragão, que ocupa praticamente toda a diagonal do móvel. A figura mitológica, entretanto, não é o único elemento contido no armário, mas certamente é a de maior destaque. Menores, localizados à frente do dragão, na parte direita, existem dois objetos resinados: uma cabeça de cavalo (provavelmente de porcelana) e uma rosa de plástico cujas pétalas são brancas e vermelhas.

Em um primeiro momento, pode-se associar a cabeça de cavalo, o Dragão de madeira e a rosa à lenda de São Jorge. Este, um dos santos mais populares da cidade do Rio de Janeiro, principalmente entre os umbandistas, também foi uma das figuras sagradas mais utilizadas na produção de Farnese, nos mais variados tamanhos e materiais, seja em madeira, metal ou gesso. Nesta obra, entretanto, o guerreiro da Capadócia não se faz presente como normalmente se manifesta, representado montando um cavalo branco e matando um dragão com sua lança. Entretanto, existe a representação de um dragão e de um cavalo branco, o que de imediato pode ser relacionado ao santo. A rosa, por sua vez, poderia estar ligada à princesa que, segundo a lenda, teria sido salva pelo santo.

Os referidos elementos, contudo, podem ser lidos de uma outra maneira que possibilita uma aproximação com o orixá Ogum. A rosa e a cor vermelha são dois pontos que se conectam aos demais elementos e trazem fortes evidências, por meio de uma mensagem cifrada cujos códigos só podem ser percebidos por aqueles que compartilham a mítica, que sustentam a afirmativa de que realmente se trata de São Jorge, enquanto o orixá Ogum. O Vermelho e o branco são as cores símbolo de Ogum na umbanda, por sua vez as rosas e os cravos dessas cores são comuns em oferendas dedicadas à entidade. De tal modo, da parte de Farnese de Andrade, há uma citação ao sincretismo entre Ogum e São Jorge.

Santos ou orixás, as esculturas de tais divindades foram torturadas pela mão do artista como parte de seu processo de criação. Lidar de tal modo com essas esculturas de fato é algo estranho. Seja o Menino Jesus em *Oratório do Demônio* (1976), seja Maria em *Anunciação* (1978), seja São Cosme e Damião em *Sem título* (1988), seja São Jorge em *Sem título* (1974-84) e em *São Jorge e as estrelas* (1978-84), a forma de manipulação e a apresentação de tais esculturas causa estranhamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de esta dissertação existir, ainda na fase do projeto, mostrei algumas fotos de montagens de Farnese de Andrade à minha mãe. Muito católica, ficou calada ao olhar as imagens que passavam pela tela do computador. Quando parei, ela balançou a cabeça num sinal negativo e me fez uma única pergunta: “Por que você escolheu falar sobre uma coisa tão feia?” Na hora, eu só consegui dizer que eu precisava falar sobre Farnese. Com este texto já adiantado, levei as mesmas imagens para os meus alunos do Ensino Médio. Não ficaram calados diante das projeções sobre a parede branca. Alguns chamaram Farnese de louco. Apenas observei as reações. Quando parei, um aluno fez uma expressão estranha e perguntou se eu realmente gostava daqueles trabalhos. Respondi com um simples sim. Com este texto já finalizado, uma amiga deu uma olhada em alguns trechos e comentou que eu havia sido muito corajoso em escolher mergulhar em um universo tão pesado como aquele por dois anos. Ao longo do tempo desta pesquisa, encontrei poucas pessoas que realmente gostam das montagens apresentadas aqui. Rodrigo Naves (2007) confessou que conhece pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese. Em uma sociedade onde todos devem ser felizes, talvez esteja na tristeza a culpa por uma espécie de desprezo a um trabalho de tamanha qualidade e originalidade como o de Farnese.

Aqui, Farnese de Andrade foi relacionado a campos dos mais diversos, como a literatura, a psicanálise, a história e a religião. Um dos aspectos que se faz mais relevantes neste ponto do trabalho indubitavelmente é a maneira como a produção visual desse artista afeta aqueles que se colocam diante dela. As peças de Farnese, como certamente ficou manifestado ao logo do texto, podem provocar, seja pelos elementos que a constituem ou pelas combinações destes, em muitos espectadores um certo incômodo, ou mesmo repulsa, muito embora elas reconheçam seu valor artístico.

Pouca coisa me toca de maneira tão profunda como a produção de Farnese. Uma obra tão triste, que fala de um tempo, de um passado que inquieta, quando relacionada à literatura fantástica de ETA Hoffmann, ao passado torturador do homem colonial brasileiro, ao sincretismo da umbanda ou mesmo às considerações de Chevalier acerca dos símbolos, evidenciam um pouco da riqueza que a obra detém e que oferece àqueles que mergulham nela.

Fica desta dissertação um resultado mais aberto do que fechado. O que se buscou foi explorar, mas sem a menor pretensão de esgotar ou fechar, aspectos ainda pouco abordados

como, por exemplo, as referências ao sincretismo religioso. Também se procurou explorar as relações possíveis entre a obra de Farnese de Andrade e dimensões que até então não haviam sido ligadas à produção dele, como o *unheimlich* de Freud, a literatura fantástica alemã e o ato de torturar imagens de santos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Jean Luiz Neves. **O imaginário do milagre e a religiosidade popular: um estudo sobre a prática votiva nas Minas do século XVIII**. 2001. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2001.

ABREU, Jean Luiz Neves. As tábuas votivas e a religiosidade popular nas Minas do século XVIII. **Revista História Social** (Revista dos pós-graduandos em História da Unicamp). Campinas, v. 11, 2005.

ALENCAR, Miriam. Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1974.

ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. In: COSAC, Charles (org.) **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ARANTES, Otília. De ‘Opinião 65’ à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 15, jul. 1986 (publicado anteriormente como “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ano 5, ago. 1983).

ARAUJO, Olívio Tavares. **Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical**. São Paulo: Revista do MAM, 1999.

_____. O reencontro feliz com um mágico. **Veja**, São Paulo, n. 394, 24 mar. 1976.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AS ARTES plásticas perdem um mestre. **Jornal do Brasil**, 19 jul. 1996.

AYALA, Walmir. Caixas Fantásticas de Farnese. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1970.

AZEVEDO, Marinho de. **Pela hecatombe**. *Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BENJAMIN, Roberto. **Revista científica virtual da Rede de Pesquisa em Folkcomunicação**. 2003. Disponível em: <<http://www.uepg.br/revistafolkcom/anteriores/revista01.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2009.

BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Isabel Branco (orgs.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História da Arte**. Belo Horizonte. C/Arte, 2007, p. 13-27.

CAMPOS, Marcelo. Farnese de Andrade: extravios da matéria-tempo. **Revista et cetera**, Curitiba, n. 3, 2004.

CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva – a contemporaneidade de Farnese de Andrade. **Revista MAM**, São Paulo, n.2, 1999.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

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

CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. **Revista MAM**, São Paulo, n.2, 1999.

COSAC, Charles (org.). **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

COSAC, Charles. **A Casa e a inteligência de Farnese**. 1997.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Minas Gerais: C/Arte, 2007.

CUNHA, Mariano. Arte afro-brasileira. In: Zanini, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOESBURG, Theo van. **Arte concreta**. Paris: [s.n.], 1930.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

EWBANK, Thomas. **A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras**. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

EWERS, H. Heinz. A Aranha. In: TAVARES, Bráulio. **Freud e o Estranho: contos fantásticos do inconsciente**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

FARNESE. Direção de Olívio Tavares de Araújo. Rio de Janeiro, 1970. 1 fita de vídeo (15 min), VHS, son., color.

FRAZÃO, Jô. Cronologia. In: NAVES, Rodrigo. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.17.

GOES, Tânia. Gente muito especial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1971.

GOMES, Alair O. Farnese: os espaços dos sonhos. **Cultura** [MEC], Brasília, v. 2, n. 7, p. 56-59, jul./set., 1972.

HAUGHTON, Hugh. Introduction. In: FREUD, Sigmund. **The uncanny**. Penguin Classics, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, [2005].

HOFFMANN, ETA. O Homem da Areia. In: Cesarotto, Oscar. **No olho do outro: o homem da areia segundo Hoffmann, Freud e Gaiman**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

KOSSOVITCH, Leon. **Gravura: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itau Cultural: Cosac & Naif, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MAURÍCIO, Jayme. Exposições, artistas, artes e outras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1962.

_____. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

_____. Exposições, artistas, artes e outras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1962.

_____. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

_____. Transparências, opacidades. **Galeria Anna Maria Niemeyer**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1986.

MOARES, Angélica. Efrain Almeida atualiza a arte popular. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 set. 1997.

MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. **Galeria Revista de Arte**. São Paulo, n. 29, maio/jun. 1992.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). **História da vida privada no Brasil: volume 1 - Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MUNDO de Farnese de Andrade é revelado em mostra. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1997.

NAME, Daniela. **Efrain, olhos nos olhos**. Disponível em: <<http://daniname.wordpress.com>>. Acesso em: 17 maio 2010.

NAVES, Rodrigo. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Farnese de Andrade: a grande tristeza. In: **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSTHOFF, Simone. **De musas a autoras**: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. São Paulo: ARS, 2010.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

RANGEL, Maria Lúcia. Farnese: quando um vampiro vai à praia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

ROELS, Reynaldo. Um kitsch sofisticado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 jul. 1986. Caderno B.

RUFINO, José. [José Rufino]. In: RODRIGUES, Elinaldo. **A arte e os artistas da Paraíba**: perfis jornalísticos. João Pessoa: UFPB, 2001.

SARAMAGO, José. **CAIM**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCARANO, Julita. **Fé e milagre**: ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SILVA, Aguinaldo. Farnese, a coerência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1971.

SOUZA, Laura Mello e. Os ex-votos mineiros. In: **Norma e conflito**: aspectos da história de Minas no século XVIII. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vida dos santos. Tradução do latim: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WITTKOWER, Rudolph. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XAVIER, Ângela Leite. **Tesouros, fantasmas e lendas de Ouro Preto**. Ouro Preto, 2007.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Guimarães: Instituto Moreira Salles, 1983.