

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Kelmer Esteves de Paula

**O despertar do mágico: Religiosidade e Misticismo na arte iconoclasta de
Farnese de Andrade**

Juiz de Fora
2012

Kelmer Esteves de Paula

**O despertar do mágico: Religiosidade e Misticismo na arte iconoclasta de
Farnese de Andrade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, Área de concentração em Ciências Sociais da Religião, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião.

Orientadora: Dra. Beatriz Helena Domingues.

Juiz de Fora

2012

Kelmer Esteves de Paula

**O DESPERTAR DO MÁGICO:
Religiosidade e Misticismo na arte iconoclasta de Farnese de Andrade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, Área de concentração em Ciências Sociais da Religião, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião.

Orientadora: Dra. Beatriz Helena Domingues.

BANCA EXAMINADORA:

Beatriz Helena Domingues

(Orientadora) Prof^a. Dra. Beatriz Helena Domingues

Universidade Federal de Juiz de Fora

Marcelo Ayres Camurça

Prof. Dr. Marcelo Ayres Camurça

Universidade Federal de Juiz de Fora

Robert Daibert Júnior

Prof. Dr. Robert Daibert Júnior

Universidade Federal de Juiz de Fora

Sônia Cristina da F. M. Lino

Prof^a. Dra. Sônia Cristina Lino

Universidade Federal de Juiz de Fora

André Luiz Tavares Pereira

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira

Universidade Federal de São Paulo

Eduardo Catta

Prof. Dr. Luiz Eduardo Catta

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Esteves de Paula, Kelmer .

O despertar do mágico : Religiosidade e Misticismo na arte iconoclasta de Farnese de Andrade / Kelmer Esteves de Paula. -- 2012.

242 p. : il.

Orientadora: Beatriz Helena Domingues

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2012.

1. Farnese de Andrade . 2. Religiosidade. 3. Misticismo. 4. Arte Contemporânea. I. Helena Domingues, Beatriz , orient. II. Título.

À minha mãe, Neura Esteves.
À Laura Faria, minha outra mãe.
À memória de Helcionie de Oliveira.

Agradecimentos

À minha orientadora Beatriz Helena Domingues, pela paciência e generosidade infinitas.

À Fapemig, pela concessão da bolsa de estudos.

Aos membros da banca: Dr. Marcelo Ayres Camurça, Dr. Robert Daibert Júnior, Dra. Sônia Cristina Lino, Dr. André Luiz Tavares Pereira e Dr. Luiz Eduardo Catta.

Ao Waldyr Carvalho pelo incentivo e auxílio no processo de conclusão desse trabalho.

À Nathalie Reis Itaboraí e Helaine de Oliveira pela amizade e apoio providencial.

Aos amigos e parentes: Maria Betânia dos Reis, Rita Almeida, Branca Mascarenhas, Eloiza Gomes, Suely Micchi, Bernadete Pita, Tia Neuzinha e Rodrigo Reis.

Ao prof. Francisco Pereira.

Aos funcionários das respectivas bibliotecas: Biblioteca da UFJF, Biblioteca Walter Wey (Estação Pinacoteca - SP), Biblioteca Araújo Porto Alegre (Museu Nacional de Belas Artes - RJ), Centro de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (MAM-SP) com especial agradecimento à Léa Cassoni e Maria Rossi.

Aos funcionários do Arquivo Histórico do Município Juiz de Fora.

RESUMO

A presente tese aborda a obra tridimensional do artista contemporâneo Farnese de Andrade (1926-1996), destacando os elementos de religiosidade e misticismo que são recorrentes em sua produção. A análise aqui empreendida demonstra como Farnese se apropria de códigos tradicionais e populares de representação da arte religiosa e como seus objetos propõem ao observador um tipo de obra que deixa entrever os limites entre apreciação estética e atitude devocional. Ressalta-se, nesse sentido, os procedimentos artísticos alusivos a esses códigos e que podem ser repertoriados também nas obras de outros artistas contemporâneos, mas que em Farnese retomam uma reverência ambígua. Desse modo, procura-se evidenciar a constituição da obra e a construção da personalidade artística de Farnese como expressivas de uma subjetividade contemporânea. O exame, propriamente, dos objetos farnesianos toma emprestado o conceito de mestiçagem, o que aponta para a tensão que perpassa os elementos heteróclitos apropriados, remissivos, em grande parte, a um imaginário religioso: imagens de santos, oratórios, ex-votos, além de referências explícitas à cultura material das religiões afro-brasileiras. A inflexão da obra para uma particularíssima escatologia de caráter místico-esotérico também é evidenciada. Portanto, ao que parece, num contexto de experimentações artísticas e religiosas, a obra iconoclasta de Farnese de Andrade pode ser definida como reflexiva das ambigüidades do campo religioso brasileiro e das contradições inerentes ao processo de secularização.

PALAVRAS-CHAVE: Farnese de Andrade. Religiosidade. Misticismo. Arte contemporânea.

ABSTRACT

The present thesis deals with three-dimensional work of contemporary artist Farnese de Andrade (1926-1996), highlighting the elements of religion and mysticism that are applied in his production. The analysis undertaken here demonstrates how Farnese appropriates traditional codes of representation and popular religious art objects and how he offers the viewer a kind of work that hints at the boundaries between aesthetic appreciation and devotional attitude. It is noteworthy, in this sense, art depicting the procedures and that these codes can be listed also in the works of other contemporary artists, but in a resume Farnese reverence ambiguous. Thus, it seeks to highlight the work of creation and construction of the artistic personality of Farnese as an expressive contemporary subjectivity. The analysis, properly, of the farnesian objects borrows the concept of mestizaje, which points to the tension that permeates the disparate elements appropriate of contents, in large part to a religious imagination: images of saints, shrines, votive, and explicit references to the material culture of the african-Brazilian religions. The shift of work for a very special eschatology of mystical-esoteric is also evident. Therefore, it seems, in a context of religious and artistic experimentation, that the work of iconoclastic Farnese de Andrade can be defined as reflective of the Brazilian religious field ambiguities and contradictions inherent in the process of secularization.

KEYWORDS: Farnese Andrade. Religiosity. Mysticism. Contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Figura (1980). Farnese de Andrade
2. Ateliê do artista, casarão do Rio Comprido - Fotos: Pedro Oswaldo Cruz
3. Sala de ex-votos da Igreja Bom Jesus do Horto - Ceará
4. A nova raça (1966-79-85). Farnese de Andrade
5. Ângelus (1966-1971). Farnese de Andrade
6. Anunciação (1966). Farnese de Andrade
7. Maternidade e mutação (1966-1971). Farnese de Andrade
8. São Sebastião (1965). Farnese de Andrade
9. O Começo (1968). Farnese de Andrade
10. O Orgasmo (1968). Farnese de Andrade
11. Reprodução da capa do livro “A idade do Serrote” - Murilo Mendes (1967)
13. Bebês Brasileiros Mamam Coca-Cola (1969) Sonia von Brusky
14. Censura (1970). Farnese de Andrade
15. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
16. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
17. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objeto
18. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
19. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
20. Frames do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
21. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objeto
22. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
23. Frame do curta-metragem Farnese: caixas, montagens, objetos
24. Autorretrato (1981).
25. O Grande Combate (1985). Nelson Leirner
26. A primeira missa (2000). Nelson Leirner
27. Futebol (2001). Nelson Leirner
28. Santa Ceia (1990). Nelson Leirner
29. Santa Ceia (1990). Nelson Leirner
30. Adoração ou Altar para Roberto Carlos (1966). Nelson Leirner.
31. A civilização ocidental e cristã (1965). León Ferrari.
32. A civilização ocidental e cristã... (1965). Farnese de Andrade

33. Presente para o batizado de Lucy Johnson (1965). Farnese de Andrade
34. Caixa com Cristo (1995). Farnese de Andrade
35. Oratório de arte conventual (século XX, Bahia). Farnese de Andrade
36. Sem Título (1988).León Ferrari
37. Os supliciados da ESMA (1995).León Ferrari
38. Série Nunca Más (1995). León Ferrari
39. Inferno (2000). León Ferrari
40. O Inferno (2000). León Ferrari
41. Francisco II (1981). Farnese de Andrade
42. Protegeí as feras e as crianças (1999) A. Nicolaiewsky
43. A morte do justo e a do pecador (1987). Farnese de Andrade
44. Ex-voto (1972). Farnese de Andrade
45. Casal com filho (1983). Farnese de Andrade
46. O Observador (1997). Farnese de Andrade
47. Chagas (1996). Farnese de Andrade
48. Oratório do Demônio (1976). Farnese de Andrade
49. Oratório do exibicionista (1975). Farnese de Andrade
50. Oratório da Mulher (1980-1982). Farnese de Andrade
51. Anunciação (1996). Farnese de Andrade
52. Oratório afro-brasileiro (Século XIX (primeira metade) - Minas Gerais).
53. Ejo Meji Ibi Ope Kan - Cetro de Oxumaré (1999) Mestre Didi
54. Exu (s/d) Carybé
55. Casinha dos Erês (1992) Ronaldo Rego
56. Oxum (2007) Emanuel Araújo
57. Rubem Valentim
58. O anjo Anunciador (1983). Farnese de Andrade
59. O Santo e a Mão (1980). Farnese de Andrade
60. São Jorge (1986). Farnese de Andrade
61. São Jorge e a dama (s/d). Farnese de Andrade
62. São Jorge, o Dragão e a Princesa (s/d). Farnese de Andrade
63. Sem Título (1978-84). Farnese de Andrade
64. São Jorge e as Três Estrelas (1974-1984). Farnese de Andrade
65. O dragão da maldade (1982-85). Farnese de Andrade
66. Sem Título (1994). Farnese de Andrade

67. O anjo vingador (1978). Farnese de Andrade
68. Sem Título (1978). Farnese de Andrade
69. Natureza Morta (1986-1993). Farnese de Andrade
70. Para Emmanuel (1978). Farnese de Andrade
71. Cosme e Damião (1975). Farnese de Andrade
72. Cosme e Damião, O ovo e a Estrela (1976). Farnese de Andrade
73. Sem Título (1978). Farnese de Andrade
74. Doum (1988). Farnese de Andrade
75. Os gêmeos (1977-1995). Farnese de Andrade
76. Oxossi (1981). Farnese de Andrade
77. Sem título (1982-1985). Farnese de Andrade
78. O Guardião; a Guardiã; as Circunstâncias (Tríptico) (1966). Wesley Duke Lee
79. Série do Futebol (1966) José Roberto Aguilar
80. Integrações I (1967) Bernardo Cid
81. Sem Título (1967) Mário Gruber
82. Sem Título (1978) Mário Gruber
83. O anjo de Hiroshima (1968/78). Farnese de Andrade
84. Oratório Concha (Séc. XVIII) Francisco Xavier dos Santos
85. O anjo anunciador (1976). Farnese de Andrade
86. O anjo Anunciador (1995). Farnese de Andrade
87. Anunciação (1982). Farnese de Andrade
88. Anunciação (1972-81). Farnese de Andrade
89. Anunciação (1972). Farnese de Andrade
90. Anunciação (1986). Farnese de Andrade
91. Anunciação (1986-1994). Farnese de Andrade
92. Anunciação (1989). Farnese de Andrade
93. Anunciação (1972-1986). Farnese de Andrade
94. Anunciação (1978). Farnese de Andrade
95. Anunciação (1978). Farnese de Andrade
96. Anunciação (1978-1983). Farnese de Andrade
97. Anunciação (1983). Farnese de Andrade
98. Anunciação (1983-1985-1987-1995). Farnese de Andrade

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 FARNESE DE ANDRADE: EXPRESSÕES DE UMA MITOLOGIA PESSOAL	22
2.1 REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA	22
2.2 <i>ASSEMBLAGES</i> FARNESIANAS: A CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA	31
2.3 A ARTE DE COLECIONAR OBJETOS E O OBJETO NA ARTE	39
2.4 AFIRMAÇÃO DA PRODUÇÃO OBJETUAL: <i>PETITE GALERIE</i> , 1966	46
2.5 QUATRO DÉCADAS DE LEITURAS CRÍTICAS (1966-2005): CONSOLIDAÇÃO, APAGAMENTO E RECUPERAÇÃO DO ARTISTA	53
2.6 FICÇÃO BIOGRÁFICA: O CURTA-METRAGEM <i>FARNESE: CAIXAS, MONTAGENS, OBJETOS</i> (1970)	73
2.7 FARNESE, AUTORRETRATO: O INDIVÍDUO FRAGMENTADO E AS IDENTIDADES EM TRÂNSITO	80
3 MESTIÇAGENS FARNESIANAS E AS FIGURAÇÕES DO SAGRADO: O CONTROVERSO LUGAR DA RELIGIÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	88
3.1 O ESTRANHO LUGAR DA RELIGIÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	88
3.1.1 A iconoclastia no altar de Nelson Leirner	92
3.1.2 A arte (ir)religiosa de Leon Ferrari	104
3.2 MESTIÇAGEM E ARTE CONTEMPORÂNEA: OS OBJETOS DE FARNESE E OS CÓDIGOS DE REPRESENTAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA	117
3.2.1 A tradição católica e as crenças populares revisitadas: oratórios e ex-votos	131
3.2.2 A visualidade mestiça de Farnese e a tradição religiosa afro-brasileira	146
4 O DESPERTAR DO MÁGICO: ESCATOLOGIA E MISTICISMO EM FARNESE	164
4.1 O REALISMO MÁGICO NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRA E O SURREALISMO MÁGICO FARNESIANO	164
4.2 O LIVRO O DESPERTAR DOS MÁGICOS E O “REALISMO FANTÁSTICO” FARNESIANO	181
4.3 “MISTÉRIOS GOZOSOS”: ANUNCIACÕES E ANJOS ANUNCIADORES DE UMA ESCATOLOGIA PARTICULAR	194
5 CONCLUSÃO	211
REFERÊNCIAS	216

ANEXO A: Fanese na Capela	233
ANEXO B: Entrevista Ronaldo Rego	239

1 INTRODUÇÃO

A relação entre arte e religião, por muito tempo, se deu no sentido desta se servir daquela na produção de imagens tanto para decorar como para simular ou consolar. Mas, modernamente, o que define a produção artística considerada como tal apartou-se do controle do que quer que fosse, sobretudo do Estado e da Igreja. A arte tornou-se um fim em si mesma e sua instância de produção livre de tutelas. No campo artístico os ventos secularizantes foram mais intensos. Por isso, a idéia de uma religião da arte, com cultos, rituais e adoração de objetos não parece estranha, antes responde pelo que Max Weber apontava como uma das religiões substitutivas, pressupondo-se o desencantamento do mundo. Não houve um divórcio definitivo, no entanto, mas o discurso é frontalmente restritivo a uma arte doutrinária. Esta deve, ao contrário, se mostrar avessa à tradição religiosa, podendo tangenciá-la apenas pelo viés da ironia.

O foco desse trabalho se situa nesse campo tensionado, inspirado pela obra do artista contemporâneo Farnese de Andrade (1926-1996). Mineiro, radicado no Rio de Janeiro, ele poderia ser descrito, como muitos o fizeram, como bruxo ou mágico, ou da raça dos vampiros, como ele mesmo dizia. O artista e a obra ensejam uma leitura nesse sentido. Mas há, antes de mais nada, muito de expressividade religiosa em seu trabalho, tal a insistência com que ele se utiliza de objetos/imagens profundamente arraigados no imaginário cultural e devocional brasileiro. Farnese recriou deliberadamente a partir de elementos de arte religiosa. Herdeiro de um catolicismo ibérico, romanizado, expressa também, sem constrangimentos, sua afeição pelo espiritismo e pelas religiões afro-brasileiras. Soma-se a isso uma inclinação ao misticismo de caráter esotérico-científico, o que confere à obra outras possibilidades de leitura. Sua arte de feição místico-religiosa converge para as nuances do campo religioso brasileiro ou das novas religiosidades, mas ela não é redutível a isso. Nesse sentido, a proeminência da investigação do objeto artístico neste trabalho torna inviável um enquadramento preciso da produção farnesiana com viés religioso, antes potencializa os paradoxos que permeiam a complexidade da expressão do sagrado no contemporâneo.

A definição desse objeto de pesquisa está vinculada, mais imediatamente, ao resgate da obra de Farnese promovido pelo crítico/coleccionador/editor Charles Cosac em 2002, ano da publicação da monografia *Farnese de Andrade* pela editora CosacNaïf. O primeiro contato com a obra do artista se deu nesse momento. Posteriormente, em 2005, com a retrospectiva patrocinada pelo *Centro Cultural Banco do Brasil*, o interesse foi novamente despertado e o

universo religioso particular recriado por Farnese passou a ser visto potencialmente como um tema a ser explorado no doutorado. Outro projeto de pesquisa, no entanto, foi elaborado e só mais tarde redefinido tendo como foco a obra do artista. Esta definição de rumo não desconsiderou, pelo contrário, continua a reafirmar o desafio de intentar uma análise de objeto tão complexo. Desde o primeiro contato com a sua obra “litúrgica”, para usar uma expressão adotada pelo próprio artista, ficava patente a maneira como ele resgata elementos de uma longa tradição, códigos de representação de arte religiosa, e os “reencena” com acentuada ambigüidade, expondo os limites entre arte-objeto-religião. O impacto causado por sua produção objetual de inspiração religiosa, que não pode ser plenamente dimensionado pela apreciação das reproduções, parece materializar, pela via artística, as contradições, amplamente debatidas, de uma sociedade secularizada. A arte contemporânea, com sua abertura quase irrestrita aos materiais do mundo, tem possibilitado diálogos instigantes e controvertidos com a religião. Farnese, parte-se aqui desta constatação, alarga consideravelmente o campo de possibilidades dessa relação ao realizar, sem cair na gratuidade, a reconstituição de uma ambiência religiosa, no cruzamento de várias e inusitadas influências.

A pesquisa em torno do artista, dentro do que foi rastreado na investigação, se mostra ainda incipiente no campo acadêmico. Alguns poucos artigos e dissertações foram dedicados à sua obra, todos na área das artes visuais. Ele não tem, por exemplo, a evidência de um Arthur Bispo do Rosário, para ficar num campo restrito de artistas que usam abertamente a temática religiosa em suas obras. Bispo segue inspirando teses e dissertações em diversas áreas, ainda que a sua produção se incline em outra direção e, neste caso, a intencionalidade artística, matéria preponderante na produção de Farnese, seja desconsiderada. O que de mais expressivo se produziu sobre Farnese, considerando-se a repercussão, são as monografias publicadas nos livros editados pela CosacNaïf - o livro de artista, *Farnese de Andrade* (2002) e o livro/catálogo da exposição, *Farnese Objetos* (2005) -, respectivamente de autoria de Rodrigo Andrade e Charles Cosac. No mais, pode ser resgatado um número considerável de análises críticas, muitas de reconhecida qualidade, publicadas na grande imprensa e nos catálogos de exposição ao longo dos 40 anos em que o artista se dedicou à obra tridimensional.

Um dado relevante nessa pesquisa, lamentavelmente ainda pouco investigado, foi o fato de Farnese ter exposto aqui em Juiz de Fora. Mais do que o fato em si, o que chama a atenção é a singularidade da situação. A exposição *Farnese: figuras e objetos* foi realizada em junho de 1979, - a única exposição individual naquele ano - na lendária, localmente falando,

Capela Galeria de Arte (Anexo A). Talvez tenha sido esta a única ocasião em que sua obra - ele trouxe à cidade 30 pinturas e 12 objetos, incluindo a resina *O anjo Vingador* (1978) - foi exibida num local sacro, o que é um dado significativo. Farnese teria, segundo relatos, ficado impressionado com o local. A antiga capela em estilo neogótico, datada de 1926, pertencera à congregação das Servas do Espírito Santo e fazia parte do complexo de construções do Colégio Stella Matutina, demolido na década de 1970. Remanescente dessas antigas edificações, a capela foi reaberta em dezembro de 1976, com ligeiras adaptações, com a função de abrigar uma galeria de arte. Nomes importantes do cenário artístico nacional expuseram no local: Inge Roesler, Maria Leontina, Glauco Rodrigues, Ana Maria Maiolino, Carlos Scliar, Carlos Bracher, Arlindo Daibert, entre outros. Além disso, promoveu curso e conferências com a gravurista Fayga Ostrower.¹ Farnese foi recomendado ao galerista Sidivan Ribeiro pelo artista e cronista Augusto Rodrigues, particularmente preocupado com a pouca visibilidade da obra de Farnese, a quem tinha em alta conta. Curiosamente, Rodrigues foi quem noticiou na imprensa carioca, em 1963, as andanças pelas praias do “Cata-lixo barbado”, uma história que a seu tempo será melhor esclarecida. O artista, como registrado na coluna de Décio Cataldi no Diário Mercantil, esteve na cidade em março de 1979, recepcionado por seu primo, o jornalista Ugo Alessi. Farnese retornou em junho para a montagem e abertura da exposição, tendo permanecido por mais de um mês. Nesse período realizou mais de 30 retratos por encomenda, uma das suas especialidades. No Rio ele era reconhecido também por esses retratos, inclusive de famosos, como Leila Diniz. A reprodução de matérias nos jornais locais (Anexo A) registram o sucesso da exposição, que teria sido aberta com quase todas as obras vendidas.

O interesse, dentre as várias expressões artísticas na obra de Farnese, recai, portanto, sobre a sua produção objetual - tecnicamente o termo usado é *assemblage* - mais especificamente os objetos constituídos por suportes e elementos agregados que remetem à religiosidade. Na trajetória do artista, desenhista e gravurista de reconhecida habilidade, progressivamente o trabalho de montagem de objetos ganhou centralidade e materializou inquietações que já se pronunciavam em seus desenhos e gravuras. A trajetória do artista foi reconstituída levando-se em conta suas técnicas e a ampla gama de materiais de que ele se apropria. Estes compõem um repertório amplo de imagens que fazem parte do imaginário tanto religioso quanto de consumo, signos da tradição cultural e elementos mais ligados à banalidade da vida capitalista. Desse modo, aponta-se para a forma como o artista passou a

¹ MORAIS, Mauro. Capela espaço sagrado da arte. *Palco*, Ano IV. N° 2, Juiz de Fora, out. 2011.

estruturar sua obra a partir do objeto/dejeto ou do objeto meramente cotidiano e trivial, reportando-se à produção artística moderna e ao contexto histórico nacional antenado com as possibilidades de incorporações irrestritas que a arte contemporânea sinalizava.

A apropriação de objetos/imagens veio da experimentação típica dos anos 1960, que reacendeu o encanto da arte pelas coisas ordinárias. A pop art, por exemplo, perseguiria o elemento comum como definidor da forma. A intervenção em imagens e o uso de elementos não-artísticos aproximaram a arte do cotidiano e de uma cultura de produção de imagens fora dos cânones da alta cultura. As experiências de vida urbana, as implicações do individualismo e da subjetividade marcam profundamente a produção artística e o campo da visualidade contemporânea. Em certo sentido, a obra de Farnese se inclina para os despojos da sociedade de consumo em seu fetiche pela mercadoria, que o artista resgata da ruína acentuando e eternizando esse caráter. Com efeito, haveria em sua obra uma evocação ao mundo do consumo, tanto de imagens e objetos quanto de crenças e adesões.

Muitos textos críticos sobre a obra do artista, e que aparecem aqui referidos, interpretaram a sua obra como reflexo direto de sua personalidade. O aspecto biográfico, adensado por esses apontamentos críticos parece enquadrar, em grande parte, a sua produção como ilustração de suas tribulações pessoais. As constantes crises depressivas, a relação ambígua com o mercado de arte, a sua dissociação de movimentos estéticos que validaram as experiências artísticas, sobretudo a partir dos anos 1960, reforçaram, além das declarações do próprio artista, essa chave de leitura. Nesse sentido, mais do que a mineiridade e um decantado barroquismo, e para além de seus dilemas pessoais e familiares, nominalmente expressos em sua obra, persistiria um olhar irônico e corrosivo que satiriza, mais do que evoca, a ficção biográfica e os limites dilatados do mercado de experiências religiosas.

Ainda que Farnese tivesse optado por um posicionamento mais definido quanto à sua orientação estética e suas vinculações históricas isto não responderia pelo sentido de sua obra. Mesmo considerando os parentescos com correntes artísticas (dadaísmo, surrealismo, pintura metafísica, etc.) e afinidades icônicas contemporâneas, sua obra se mostra refratária a qualquer reducionismo. O sentido maior da obra de Farnese, se é que se pode pensar nesses termos, é procurado a partir da tentativa de compreensão de suas produções. É importante frisar que a análise dos trabalhos do artista não pretende se fixar em uma leitura personalista, de cunho biográfico, que também é válida, mas sim cotejar um trabalho com outro e apontar similitudes e desdobramentos no tratamento do material religioso apropriado. Essa via de acesso à sua obra foi a adotada. Destaca-se, portanto, o diálogo estabelecido pelo artista com um referencial religioso tradicional - oratórios, ex-votos, temas bíblicos, santos católicos e

entidades das religiões afro-brasileiras -, revisitando as mestiçagens de imagens que compõe o imaginário religioso no Brasil. O artista articula símbolos num ambiente novo, trabalha sua força simbólica e sua carga devocional. Esse deslocamento carrega consigo uma articulação de linguagens, seja a do oratório, objeto de circulação de devoção, seja a do ex-voto, objeto que remete à penitência e agradecimento, numa nova síntese visual. Farnese parece interessado nesse passado arqueológico da imagem, brincando com seus suportes para reinvesti-los de simbolismos.

A análise desses elementos e o modo como ele significa e nomeia seus objetos encontraria, por exemplo, um ponto de sustentação no conteúdo expresso do livro *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico* de Louis Pauwels e Jacques Bergier (1960). A partir desse referencial esotérico-científico delineou-se, da perspectiva do artista, uma visão redentora da hecatombe nuclear. Esse viés místico da obra de Farnese explicaria a profusão de anunciações e anjos anunciadores de uma era pós-nuclear. O sentido dessas assemblages se clarificam quando reportadas ao conteúdo do livro. O cruzamento “matérico-discursivo” - os elementos materiais agregados somados à inspiração por *O despertar dos Mágicos* - não responderia, necessariamente, por um programa ideativo mais amplo a ser desdobrado, como se pode notar na obra de outros artistas, mas, ao que parece, intenta concretizar elaborações visuais a serem potencializadas simbolicamente numa série temática. Esta associação entre a série Anunciação e as idéias contidas na referida publicação não foi apontada em nenhuma das análises da obra coletadas para a pesquisa.

Parte-se, portanto, de uma hipótese principal: a apropriação de códigos de representação de arte religiosa na elaboração dos objetos de Farnese de Andrade também pode ser vinculada à produção de outros artistas contemporâneos - ou mesmo ao enquadramento marcadamente derrisório definido pela arte contemporânea-, mas apontaria, em sua especificidade, para um tipo de arte que deixa entrever, da perspectiva do observador, os limites entre apreciação estética e atitude devocional. Resguardada pela ambiguidade, sua produção objetual seria reflexiva, até certo ponto, das contradições do campo religioso brasileiro e do controverso processo de secularização.

Antônio Gouvêa Mendonça, debatendo *A cientificidade das Ciências da Religião* reafirma o caráter multidisciplinar que deve nortear a área. Não há, segundo ele, “nenhum ramo do conhecimento humano que não interesse ao estudo da religião”.² O autor se sente confortável também para dizer que “a arte é o último reduto da religião e se abriga no mito e

² Antônio Gouvêa MENDONÇA. A cientificidade das Ciências da Religião. In: Faustino TEIXEIRA (org.). *A(s) Ciência(s) da Religião no Brasil: afirmação de uma área acadêmica*, p. 150.

no rito, na poesia e na música. A religião é um discurso sem palavras”.³ Orientando-se por essa pertinente observação, o propósito deste trabalho não foi, necessariamente, o de empreender uma análise estritamente no âmbito da história da arte, mas teve de se ater às especificidades do objeto artístico - matéria-prima desta investigação. Nesse sentido, adota-se a linha de análise proposta por Michael Baxandall: a obra de arte pensada como uma atividade visual desenvolvida no interior de uma sociedade, em um momento específico.⁴ Há, de acordo com o autor, uma interação complexa entre a sua produção e a sociedade, sendo necessário estudar tanto a obra quanto o olhar que a constrói e decodifica.

Sem perder de vista a proeminência do objeto artístico nessa investigação, buscou-se a interseção de outros aportes teóricos, em autores de diversas áreas, como a sociologia e a história. Numa perspectiva mais ampla, como orientação geral, o enfoque da antropologia da imagem, ancorada sobretudo nas proposições do historiador e midiólogo Hans Belting, serviu aqui para balizar a análise da obra artística proposta nesse trabalho, uma vez que o autor desenvolve uma linha de investigação que reorienta a história da arte no sentido de um estudo interdisciplinar.⁵ Nele a imagem é vista como forma histórica, mas também como forma intemporal, vinculada ao imaginário e às imagens mentais. De modo mais específico, recorre-se a Belting no capítulo final destacando-se a tríade esclarecedora definida por ele: imagem, médium e corpo - e por extensão - a distinção complementar entre imagens exógenas e endógenas.

Hans Belting, particularmente em *Pour une anthropologie des images*⁶, define uma linha de investigação que não restringe a análise das imagens a uma função estabelecida, mas compreendendo o papel específico exercido por elas em cada era distinta. Este enfoque se aproxima, em certa medida, da perspectiva definida pelo historiador Peter Burke, de uma “história cultural da imagem” ou ainda de uma “antropologia histórica da imagem”, o que implica numa tentativa de reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura.⁷ No campo da pesquisa sobre as relações entre imagética e religiosidade a questão aparece bem

³ Antônio Gouvêa MENDONÇA. A cientificidade das Ciências da Religião. In: *Faustino TEIXEIRA (org.). A(s) Ciência(s) da Religião no Brasil: afirmação de uma área acadêmica*, pp. 149 e 150.

⁴ BAXANDALL, Michael. *Olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

⁵ A linha de abordagem da imagem nessa pesquisa se define por “enfoques” e não “métodos”, pelo fato de que eles representam não tanto procedimentos novos de pesquisa quanto novos interesses e novas perspectivas. BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*, p. 232.

⁶ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Galimard, 2004.

⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*, p. 227.

exemplificada também em algumas publicações de Régis Debray e Serge Gruzinski⁸, autores que também estão incluídos na contribuição teórica para esta pesquisa.

As considerações de Belting acerca da compreensão da imagem no contexto cristão das culturas ocidentais são fundamentais para se pensar o enfoque desse trabalho. Para o autor “nos conceitos de imagem sobrevivem conceitos de fé e as práticas das imagens alguma vez começaram como práticas de fé”.⁹ No caso das imagens, insiste o autor, mesmo depois da grande mudança começada com a secularização,

continuamos a estar sob os encantos dos conceitos imagéticos, desejos imagéticos e temores imagéticos, nascidos na religião. No ocidente, tais tradições de pensamento deram continuidade a uma forma especificamente cristã de religião, a qual, ao longo dos séculos, penetrou em todos os campos da cultura, contribuindo para um processo de conscientização.¹⁰

Para Belting temos que nos precaver do erro de pensar que, ao falarmos de cultura cristã continuamos a falar daquilo que ela foi em outros tempos: “o cristianismo sempre foi tão diferenciado quanto a sociedade dentro da qual ele estava sendo praticado, e foi marcado por ela com a mesma intensidade com que ele a marcou”¹¹. Em suma, para o autor “a religião oferecia um verdadeiro campo de treinamento para o uso da mídia, a qual ela alternadamente consagrava e condenava e foi através da mídia que a religião ganhou poder na sociedade”¹².

Num linha de abordagem próxima a Belting, o midiólogo Régis Debray, que objetiva estudar a imagem para além da arte, também oferece subsídios importantes para sustentar o enfoque aqui delimitado. No domínio das imagens, diz ele, “gostaríamos de fazer o cruzamento do exame das mutações técnicas, dos meios sociológicos e das permanências míticas do imaginário”.¹³ Enfim, Debray coloca a imagem num tempo que seria o do religioso, o do afetivo e o da morte. Por isso, para ele, “a imagem é sempre de antes e o indivíduo às voltas com imagens não é contemporâneo daquele que raciocina a partir de palavras”.¹⁴ O autor expõe a relação intrínseca entre cristianismo e imagem, relação esta que permeia, em parte, o debate proposto para esta tese. Para ele o atual fetichismo da imagem

⁸ A “guerra de imagens”, identificada por Gruzinski no México colonial serve aqui de subsídio para descrever o processo de mestiçagem pelo qual passa a imagética religiosa, uma vez que este se estenderia à sua apropriação pelas mídias contemporâneas.

⁹ BELTING, Hans. A imagem autêntica, p.30.

¹⁰ BELTING, Hans. A imagem autêntica, p.30.

¹¹ BELTING, Hans. A imagem autêntica, p.30.

¹² BELTING, Hans. A imagem autêntica, p. 28-30.

¹³ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 107.

¹⁴ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p.113.

tem muito mais em comum com a longínqua era dos ídolos do que com a da arte.¹⁵ Tanto ele quanto Belting se interessam pelo estudo que abrange o desenvolvimento da imagem desde o seu nascimento – intimamente ligada com o embate do homem com a morte – até discussões sobre seu suporte (médium, para usar a expressão de Belting). Debray utiliza o termo midiologia (“interdisciplina que reduz a distância entre o aspecto material e o aspecto espiritual da imagem”) para estudar os suportes.

Seria relevante aqui também, ainda na esteira do pensamento de Belting, esclarecer o termo iconoclastia, incorporado ao título dessa tese. Para o autor, a partir da distinção entre médium e imagem, a iconoclastia pode ser definida como sendo

violência contra as imagens, realizada apenas para destruir seu suporte-medium, ou seja, seus corpos tangíveis e visíveis. Essa prática pretendeu despojar as imagens de sua presença midiática e, portanto, de sua presença pública. Os atos iconoclastas de destruição simbólica apenas refletem os atos igualmente solenes de instalação que tais imagens experimentaram no espaço público. Esses atos também servem à intenção de aniquilar as imagens mentais que por elas foram inspiradas. (...) Contudo, purificação do imaginário coletivo nunca pode controlar aquilo que, em última instância, intentaria: o apagamento ou desprezo, nas mentes das pessoas, das imagens destruídas.¹⁶

Esta conceituação pode ser apenas em parte atribuída ao gesto iconoclasta de Farnese e, de resto, dos outros dois artistas mais amplamente mencionados neste trabalho: Nelson Leirner e León Ferrari. Nos três a iconoclastia pode ser atribuída no sentido de vilipêndio ao suporte-médium, em geral pelo deslocamento e manipulação de imagens sacras icônicas. Nas obras deles está pressuposto o reconhecimento pelo observador e a manutenção das imagens mentais correspondentes. O uso do termo iconoclasta acaba se aproximando, em alguma medida, da atribuição mais corrente, ou seja, como sendo o “que ou aquele que ataca crenças estabelecidas ou instituições veneradas ou que é contra qualquer tradição”.¹⁷

Na estruturação da tese, o capítulo inicial, *Farnese de Andrade: Expressões de uma mitologia pessoal*, faz uma apresentação da obra e do artista, destacando a constituição de sua poética mais representativa e foco deste trabalho: as *assemblages* ou objetos. Aspectos como o colecionismo e a assunção do objeto na arte são evidenciados. Em seguida é descrita a primeira exposição da obra tridimensional, que já neste primeiro momento trazia elementos

¹⁵ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 295. “À logosfera, corresponderia a era dos ídolos no sentido lato (do grego *eidolon*, imagem). Este período estende-se da escrita à da imprensa. À grafosfera, a era da arte. Sua época estende-se da imprensa à TV (...). À videosfera, a era do visual.(...) Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento, com estritas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar” (p. 206).

¹⁶ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem, p. 75.

¹⁷ Verbete Iconoclasta. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

concretos e referências pertinentes à religiosidade e ao misticismo. Procura-se reconstituir também o olhar crítico sobre a obra do artista apontando o processo de consolidação, apagamento e recuperação do seu legado. Numa inflexão mais personalista é dada relevância ao curta-metragem realizado em 1970 - *Farnese: Caixas, Montagens, Objetos* - como definidor, em parte, da imagem consolidada em torno dele. A construção da personalidade/identidade artística é aqui apontada como expressiva de uma subjetividade contemporânea.

O capítulo seguinte, *Mestiçagens farnesianas e as figurações do sagrado: o controverso lugar da religião na arte contemporânea*, situa, primeiramente, sua obra num contexto mais amplo que compreende o debate acerca da inserção da temática religiosa na produção artística contemporânea. São descritas, a título de comparação e por afinidades e discrepâncias, as poéticas de dois outros artistas que também se utilizam de códigos de representação de arte religiosa: Nelson Leirner e Leon Ferrari. Na sequência, inserindo a produção farnesiana numa perspectiva de mestiçagem, são analisados seus objetos, definidos como mestiços, a partir dos códigos apropriados, tanto da tradição católica - oratórios e ex-votos - quanto da cultura material das religiões afro-brasileiras.

No último capítulo, *O Despertar do Mágico: escatologia e misticismo em Farnese*, situa-se a obra do artista, sem pretender enquadrá-lo, no contexto das transformações nas artes visuais dos anos 1960. A partir da auto-designação surrealismo-mágico, busca-se correspondências com as manifestações neo-surrealizantes do período, em particular o realismo mágico, mas atentando-se para outras aproximações. Em seguida são cotejados, visando apontar correlações, os depoimentos de Farnese e as idéias contidas no livro *O Despertar dos Mágicos: introdução ao realismo fantástico* de Louis Pauwels e Jacques Bergier; fundamentação para a escatologia que o artista materializa através da narrativa bíblica da anunciação. Finaliza o capítulo a apresentação de alguns de seus objetos que integram a série Anunciação, com ênfase, da perspectiva da antropologia da imagem, nas imagens de culto, sobretudo, as imagens marianas.

A pesquisa sobre o artista desenvolveu-se, em grande parte, a partir das pistas oferecidas pela crítica publicada nos periódicos e catálogos de exposição no período de 1966-2006, disponíveis nos arquivos de artista do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Estação Pinacoteca de São Paulo e Museu Afro-Brasil - São Paulo. A pesquisa de imagens se concentra, sobretudo, na seleção iconográfica feita pelas publicações da editora CosacNaïf: O livro de artista *Farnese de Andrade* publicado em 2002 e o livro/catálogo da exposição

Objetos, de 2005. Soma-se a eles algumas reproduções contidas em catálogos e, de forma mais vultosa, o catálogo da exposição *Farnese de Andrade* na Galeria de Arte Paulo Darzé, realizada em Salvador, em 2010.

2 FARNESE DE ANDRADE: EXPRESSÕES DE UMA MITOLOGIA PESSOAL

Neste capítulo é apresentada a obra e o artista, com ênfase nas *assemblages* ou objetos. Em seguida é focalizada a primeira exposição da sua obra tridimensional, que já apresenta elementos de religiosidade e misticismo. Na sequência é abordada grande parte da crítica à obra de Farnese. Também é mostrada a relevância do curta-metragem realizado em 1970 - *Farnese: Caixas, Montagens, Objetos* – que colabora, em certa medida, para consolidar a imagem do artista.

2.1 REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

As imagens que uma poética artística mobiliza acabam, muitas vezes, por delimitar um perfil do artista. Farnese de Andrade consolidou em torno de si e de sua obra uma “mística” muito particular. Isto fica evidenciado nos títulos de críticas e matérias publicadas na imprensa. Um olhar em perspectiva sobre estas publicações aponta para a construção de sua personalidade artística ao longo das últimas quatro décadas: *O reencontro feliz com um mágico*¹⁸, *A chocante arte de Farnese, um mistério cruel*¹⁹, *Os mini-ambientes mágicos*²⁰, *Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade*²¹, *Farnese - um vampiro vai à praia*²², *Farnese: o lindo lado sinistro de Minas Gerais*²³, *Farnese, o bruxo*²⁴, *A sucata fantástica de Farnese de Andrade*²⁵, *Pesadelo ordenado*²⁶, *Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade*²⁷, *Um mergulho no universo mágico de Farnese de Andrade*.²⁸ Outros títulos evocam ainda a inequívoca carga de religiosidade que emana de muitas de suas obras:

¹⁸ ARAÚJO, Olívio Tavares de. O reencontro feliz com um mágico. *Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

¹⁹ A chocante arte de Farnese, um mistério cruel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 mai. 1976.

²⁰ AYALA, Waldir. Os miniambientes mágicos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

²¹ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

²² RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

²³ RÓNAI, Cora. Farnese: o lindo lado sinistro de Minas Gerais. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1983.

²⁴ AYALA, Waldir. Farnese, o bruxo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1986.

²⁵ MARTINS, Alexandre. A sucata fantástica de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1986.

²⁶ PAIVA, Anabela. Pesadelo ordenado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1997.

²⁷ VIANA, Luiz Fernando. Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 2005.

²⁸ JULIANO, Savio. Um mergulho no universo mágico de Farnese de Andrade. *Gazeta Popular*, Goiânia, 29 mai. 2002.

*Farnese: entre o litúrgico e o místico*²⁹, *Farnese ao redor do mistério*³⁰, *Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo*³¹, *Eternos mistérios*³², *O sensualismo sagrado de Farnese de Andrade*³³, *O avesso do sagrado*³⁴, *Pecados encerrados*³⁵,

Esse “imaginário” místico-religioso foi amplamente corroborado pelo artista, tanto nas imagens/objetos que ele reiteradamente mobilizou quanto no discurso que ele construiu para justificar esse universo particular. Sua biografia, sugestivamente ficcionalizada em algumas obras, encerra eventos impressionantes, que ao fim contribuíram para tornar o sujeito Farnese um personagem desse cenário laborioso que é a sua produção objetual. A auto-expressividade, dado que o legitima como artista contemporâneo, serve, nesse caso, para destilar altas doses de ambigüidade. O Farnese que se revela a partir dos dados biográficos não seria, necessariamente, um ponto de ancoragem seguro para entender ou mesmo justificar sua obra. Nesse sentido suas contradições e revelações são aqui investigadas a partir da análise do objeto artístico, ainda que suas tribulações pessoais, em alguma medida, respondam pelo direcionamento dessa trajetória. O objetivo mais imediato seria o de elaborar um perfil biográfico, uma apresentação do artista, e as linhas gerais de sua trajetória artística. Outras referências biográficas e outras informações relevantes sobre a obra serão incorporadas e mesmo pormenorizadas nos subcapítulos e capítulos seguintes.

Farnese de Andrade Neto nasceu no dia 26 de janeiro de 1926 em Araguari, Minas Gerais. O avô, Farnese Augusto Andrade, fora tabelião e político influente da região. Seu pai, Atabalipa de Andrade, herdou dele o tabelionato. A mãe, Maria Andrade, conhecida por Dona Mariquinha, trabalhava na confecção de flores de grinaldas e buquês. Entre os antecedentes mais ilustres de Farnese estão, do lado paterno, o visconde de Saramenha e, do materno, o poeta Castro Alves. Farnese foi o sexto de oito irmãos. Em 1924, dois deles, João e Emanuel de Andrade, morreram afogados durante uma enchente em Araguari. Segundo depoimento de Atabalipa de Andrade Filho, irmão caçula do artista, quando ocorreu o acidente ele e Farnese

²⁹ LISBOA, Luiz Carlos. *Farnese: entre o litúrgico e o místico*. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1975.

³⁰ AZEVEDO, Marinho de. *Farnese ao redor do mistério*. *O estado do Paraná*, Curitiba, 27 junho 1980.

³¹ Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03 dez. 1985.

³² COSTA, Marcus de Lontra. *Eternos mistérios*. *Isto É*, n. 498, São Paulo, 9 jul. 1986.

³³ AZEVEDO, Marinho de. *O sensualismo sagrado de Farnese de Andrade*. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 set. 1987.

³⁴ MARGUTTI, Mario. *O avesso do sagrado*. *Capital Cultural*, 27 mai. 1992.

³⁵ COSTA, Marcus de Lontra. *Pecados encerrados*. Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, mai. / jun. 1992. *Catálogo*.

ainda não haviam nascido, mas os irmãos mortos foram uma presença constante na infância de ambos.³⁶

Farnese muda-se, em 1942, para Belo Horizonte onde, entre 1945 e 1948, estuda desenho na Escola do Parque com Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), a quem se atribui a influência surrealista que marcaria a obra posterior do artista. “Foram quatro anos de muita pesquisa”³⁷, lembra Farnese. Em 1946 Guignard organiza uma exposição coletiva na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro. Na ocasião declara: “Outro caso interessante é o do aluno Farnese de Andrade Neto, que faltou às aulas durante ano e meio e quando voltou causou um sucesso louco, desbancando muitos dos seus colegas”.³⁸ No ano seguinte, ainda em Belo Horizonte, começa a trabalhar nos Correios e Telégrafos como postalista: “Era um trabalho monótono, que nada tinha a ver comigo. Foram dezessete anos, uma noite sim, uma noite não.”³⁹ Farnese muda-se para o Rio em 1948 para tratar uma tuberculose pulmonar. Com o uso da estreptomicina, ele se cura definitivamente. Após o tratamento passa a viver com a mãe no bairro do Flamengo. Segundo o editor e colecionador de arte Charles Cosac, amigo pessoal do artista em seus últimos anos de vida, seu fascínio ao ver o mar pela primeira vez, aos 22 anos, foi tão intenso a ponto de lhe atribuir a cura⁴⁰. Por Belo Horizonte, ao contrário, externava uma incontida antipatia: era considerada por ele “túmulos do artista desconhecido.”⁴¹ A relação com o mar, que se estabelece desde então, se mostra profícua, não só pelo trabalho de recolhimento, na praia, de objetos para suas matrizes de gravura e para as obras tridimensionais, mas como referência explícita em suas obras, como na série “Viemos do mar”. Farnese relata:

Para mim o mar é importantíssimo. Nasci no meio de montanhas no Triângulo Mineiro – e considero-as cerceantes. Só fui ter saúde quando em contato com o mar. Adoei dos pulmões em Belo Horizonte, considerado o melhor clima para a tuberculose, estive num sanatório em Correias e, se não tivesse perdido a paciência e vindo para o Rio, teria morrido.”⁴²

A ida para o Rio, sugere Cosac, teria sido o passaporte que ele precisava, para se desvencilhar, citando Hélio Peregrino, do “santo egoísmo da família mineira” e, ao mesmo tempo, para se reaproximar de Minas:

³⁶ COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: Farnese objetos. São Paulo, p. 19-21.

³⁷ GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1971.

³⁸ A exposição de Guignard e seus alunos mineiros. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1946.

³⁹ GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1971.

⁴⁰ COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*. São Paulo, p. 19.

⁴¹ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 126.

⁴² RANGEL, Maria Lúcia. Farnese: um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

Acima de tudo, a distância de sua terra natal serviu-lhe para rever elementos de forte tradição das Minas - oratórios, imagens barrocas, santos-de-vestir, móveis de roça, fotos de família, chaves de ferro, cochos, fechaduras, elementos de cavalaria, gamelas, licoreiras, carrilhões, relógios de parede etc.⁴³

Para Cosac essa ruptura teria sido fundante. Ele chega mesmo a dizer que sem ela talvez a obra de Farnese não tivesse ocorrido, atribuindo à distância a reinvenção desses elementos em sua obra. Além disso, complementa:

Foi certamente no litoral que Farnese conheceu Iemanjá, São Cosme e São Damião, São Jorge e o Dragão e São Sebastião - imagens freqüentes na Umbanda e no Candomblé fortemente incorporadas na obra do artista, e que provavelmente não o seriam se tivesse permanecido em Minas.⁴⁴

Entre 1950 e 1960, Farnese trabalha como ilustrador para o Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, o *Jornal de Letras*, e para as revistas *Rio Magazine*, *Sombra*, *O Cruzeiro*, *Revista Branca* e *Manchete*. “Era um trabalho de sobrevivência (...). Dez anos durou essa minha experiência”.⁴⁵ Farnese se aproximou, ainda na década de 1950, de artistas do grupo neoconcreto, particularmente Ivan Serpa e e Almir Mavignier. Não foi, contudo, uma experiência estimulante, pelo contrário. Em depoimento a Walmir Ayala, na década de 1960, relata sua inclinação inicial para o movimento e sua posterior dissociação, prosseguindo em sua pesquisa individual:

Em 1950, já no Rio, conheci Ivan Serpa, artista que admiro profundamente, Almir Mavignier e outros do grupo concreto liderado por um conhecido crítico. A teoria que eles derramavam (principalmente Almir) desorientou-me de tal forma (ingenuamente acreditei realmente que o “Concretismo” fosse o único caminho válido na arte) que passei vários anos desorientado, sem me desenvolver ou me concretizar... depois dessa experiência com Teoria Estética, 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.⁴⁶

No ano de 1959, começa a freqüentar o Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio, onde se aperfeiçoa em gravura em metal com a orientação de Johnny Friedlaender (1912-1992). “E foi este curso que me deu toda a disciplina de trabalho. Durante cinco anos fiz abstrato até que novamente me interessei pela figura,”⁴⁷ esclarece o artista. No

⁴³ COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*. São Paulo, p. 19-21.

⁴⁴ COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*. São Paulo, p. 19-21.

⁴⁵ GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1971.

⁴⁶ AYALA, Walmir. A máquina da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

⁴⁷ RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

livro *Gravura: arte brasileira do século XX*⁴⁸ os autores Leon Kossovitch, Mayra Laudanna e Ricardo Resende relatam que para Farnese o ateliê do MAM-Rio teria aberto inúmeros caminhos para a gravura em metal. Esses caminhos se multiplicariam nos anos 70. Antes disso, na década de 60, os gravadores aprofundam a ruptura com a figuratividade.⁴⁹

Na radicalização, Farnese de Andrade, em 1960, produz relevos em suas gravuras, pois trabalha a chapa com mordeduras profundas. Há, em sua abstração, pressupostos objetais que atingem os motivos. Buscando, como diz, uma nova expressão visual para sua gravura, Farnese recolhe objetos largados pela maré vazante. Deixado na praia, o objeto é encontrado, lixo. Eleva o dejetivo a arte; por transposição, elabora gravuras, não sem desenho ou conceito.⁵⁰

Farnese busca na gravura o rigor que já havia conseguido exaustivamente no desenho, só que em outro suporte e outro meio de expressão que requer um outro tratamento. O trabalho exaustivo sobre a matriz de impressão resulta em um domínio técnico apurado. Usando pedaços de borracha, por exemplo, imprimia sobre metal com asfalto líquido para finalmente gravar com água tinta. Farnese, curiosamente, nunca fez uma mostra individual de suas gravuras, mesmo já tendo recebido prêmios e reconhecimento na área do desenho e da pintura.

Seguindo essa sua linha investigadora Farnese vai desenvolver seu trabalho na área do objeto. Pode-se dizer que no cenário artístico nacional, Farnese foi um dos pioneiros no uso sistemático do objeto, que ganhou proeminência nas artes visuais dos anos 1960. O hábito de recolher nas praias os elementos que pudessem servir de matriz de impressão levou o artista a acumular outros tantos objetos – como pedaços de madeira, bonecos, raízes, esqueletos e ossos de animais e formas marinhas calcificadas - que não eram utilizados em sua particular técnica de gravura.

A primeira montagem surgiu, aleatoriamente, em 1963, como Farnese tantas vezes comentou:

Um dia, na minha mesa de trabalho, se juntaram a base de um possível móvel em estilo antigo, um ovo de madeira (de costura), uma cabeça de santo em gesso decepada e uma bola de gude. Foi o meu primeiro objeto seguido de outras superposições de peças, cada vez com mais consciência e, principalmente prazer – pequenos conjuntos foram tomando forma.⁵¹

⁴⁸ KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura brasileira*, p. 19.

⁴⁹ KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura brasileira*, p. 19.

⁵⁰ Leon KOSSOVITCH; Mayra LAUDANNA; Ricardo RESENDE. *Op. Cit.*, p. 19.

⁵¹ Maria Lúcia RANGEL. Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

Desde então, passou a se dedicar obsessivamente, mas não exclusivamente, à *assemblage* como técnica, e esta se tornou, tanto para o artista quanto para a crítica, o seu meio por excelência de expressão. Nessas *assemblages*, posteriormente, utiliza armários, oratórios, gamelas, ex-votos e imagens sacras adquiridas em antiquários. As imagens de santos, por exemplo, aparecem invertidas, mutiladas, envoltas em redomas, em particular os santos popularizados pela Umbanda - como São Jorge e os gêmeos São Cosme e São Damião. Fotografias antigas também integram essas criações tridimensionais. Essa mudança para a produção objetual será explicitada com mais vagar, ainda nesse capítulo.

Em 1965 retoma o desenho, criando duas séries: *Eróticos* e *Obsessivos*. O depoimento de Farnese esclarece esse período da sua produção gráfica, que, de certo modo, é reveladora da personalidade “obsessiva” e irônica que aparece também em suas *assemblages*:

Eu comecei com os desenhos obsessivos terapeuticamente em razão de minhas noites de insônia. Foi para mim uma fase difícil o ano de 65. Esses desenhos foram evoluindo para uma fase que passou a ser genética, e constava dos temas: penetração, orgasmo, ovulação, fecundação e fetos nascendo. Mandei para o salão de 69 três fetos gigantes. Foram os últimos gerados. Aí encerrei a série. Meus desenhos eróticos começaram e terminaram em 65, pouco antes da fase obsessiva. Foram feitos em homenagem ao Quarto Centenário do Rio de Janeiro, uma sátira evidentemente, com frases de humor negro. Os desenhos constavam de cenas eróticas, altamente imaginativas, com personagens não individualizados, e eram acompanhados de frases, tais como: “Crescer e não multiplicar”, “O que fizeres comigo farei contigo”, “Viva a lei da gravidade”, “Abaixo o preconceito bíblico”, “O efebo e seu amigo”, “Sexo e dor” etc.⁵²

Farnese também pintava retratos por encomenda num figurativismo estilizado. Essa produção servia, segundo o artista, para manter o financiamento, de início, da sua produção de objetos. Nesse campo também realizou experimentos com acrílico e duratex. Farnese realizou uma ampla série com o lema das *Figuras*:

Uns definem em Expressionismo. Os capacetes ganharam uma forma de estilização e estética, para alguns são egípcios, outros marajoaras e na Espanha acharam carnavalescos. Há uma parte nesses trabalhos em quadrados (semi op-art). Já fiz gravura, mas sou mais desenhista do que pintor. Scliar diz que esses trabalhos são desenho, mas a aquarela é classificada como pintura. Eu uso aquarela líquida em cima do nanquim. Isso é grafismo, gosto do preto e branco, mais do que os desenhos nessas cores quando acho que eles ficam bem assim não uso a cor, eles já estão completos.⁵³

⁵² Depoimento de Farnese de Andrade a Sonia Maria Farriá Machado, abr. 1976, não publicado. Arquivo do artista, Rio de Janeiro.

⁵³ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 out. 1975.



I. *Figura* (1980)
Fonte: Itaú Cultural

A Espanha teve especial relevância na vida do artista. No Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, recebe o prêmio de viagem ao exterior e se instala em Barcelona. Até 1975 divide seu tempo entre o Rio e a cidade catalã. Este, pode-se dizer, foi o período de transição para o reconhecimento de seus objetos. Mais precisamente, no ano de 1976 é que são realizadas, no Rio e em São Paulo, as exposições dedicadas exclusivamente às suas *assemblages*. Até então Farnese já tinha consolidado uma prestigiosa e premiada obra como desenhista, gravador, ilustrador e pintor, participando por várias vezes do Salão Nacional de Arte Moderna, além de figurar em várias edições da Bienal de São Paulo e de ter integrado o grupo de artistas que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1968.

Nas décadas seguintes, Farnese se dedicará quase que exclusivamente às suas *assemblages*, que nesse arco de tempo terá produzido séries: *Em busca do tempo perdido*, *Vimos do mar* e *Anunciação*, são algumas delas. No entanto a idéia de fracionar a obra em fases se mostra pouco operante, uma vez que a datação de muitas de suas peças se estende por vários anos, além de temas e suportes serem retomados e muitas de suas obras serem refeitas, com elementos sendo suprimidos ou realocados em outras produções.

Farnese viveu os últimos dez anos de sua vida - ele morreu em 1996 - num casarão do bairro do Rio Comprido próximo do elevado Paulo de Frontin. Segundo descrição de Charles Cosac, editor e amigo pessoal do artista, “iluminado por horríveis e frias luzes brancas, sem televisão, música (a não ser um pequeno rádio usado por seu assistente de execução),”⁵⁴ e tendo de conviver com o barulho incessante do viaduto. O temperamento bipolar, algumas crises severas de depressão, a saúde instável, somado ao gosto cultivado da solidão - “O estado ideal é a solidão”, dizia ele – e a predileção por temas e leituras densos e

⁵⁴ COSAC, Charles. Farnese e a ironia. In: A casa e a inteligência de Farnese. *Catálogo*. p. 16.

pouco assimiláveis no contexto maior do que se produzia no campo da arte brasileira, colaboraram para, de certo modo, fixar uma imagem de artista recluso e arredio.

Em termos práticos, segundo relatos de amigos e de críticos, ele não tinha o temperamento para compor o jogo do mercado de artes. Nesse terreno ele foi, no plano da obra, incentivado e cobrado pelo crítico carioca Jayme Maurício e no trato mais direto com o mercado de arte, de como entrar e se conduzir nesse meio, teve como grande incentivador o também artista Carlos Scliar. Ainda assim, seus trabalhos não eram facilmente comercializados pelos *marchands*, contando com poucos e devotos colecionadores. Segundo Gottfried Stützer, amigo pessoal do artista e colecionador de suas obras, uma das obsessões de Farnese era evitar interferências em sua criação. “Ele não admitia nenhum comentário sobre as obras. Não tinha TV em casa, não lia jornais e não gostava de receber presentes, pois achava que tudo isso provocava interferência”⁵⁵, conta. Segundo Stützer, o artista “ficou escondido por interesse próprio. No que diz respeito à obra, ele era retraído e reservado, dificilmente aceitava convites para exposições.”

Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte e cineasta, na contracorrente da imagem que se fixou de Farnese, insiste em considerar que o “indivíduo Farnese – o que convive com seus amigos, vai ao cinema, adora *science-fiction* – é gentil, ameno, de uma doçura extrema, sem nada da tragédia que, por vezes, perpassa a sua criação”⁵⁶. Mas não deixa de sublinhar que os valores nos quais crê o artista são, a seu ver, estes sim, dramáticos e densos. Em texto escrito originalmente em 1985, para o catálogo da exposição *Objetos* na Galeria São Paulo, Araújo descreve, a partir de frases do próprio artista, um perfil bastante revelador, ou, em certo sentido, afirmativo da imagem pessoal que parece se confundir com o pensamento visual que ele produziu:

Farnese é, sem dúvida, um pessimista radical. Durante os três anos em que andou mergulhado em uma severa depressão, que o obrigou a um tratamento médico, sentia o que hoje descreve como “o grande nojo de si mesmo, a vergonha absoluta de estar vivo, de ser um ser humano”. A depressão é coisa do passado, exceto às vésperas de grandes exposições, quando Farnese se sente na iminência de um desnudamento e parto dolorosos, que gostaria de evitar a todo custo. Mas, de qualquer forma, mesmo sem depressão, ele mantém seus desencantos radicais. A felicidade humana, por exemplo, “é coisa absolutamente impossível”. Há momentos de felicidade, mas não é o mesmo. Conseqüentemente, não vale a pena viver? Farnese hesita um pouco: “Não sei. Para mim, pessoalmente, a única coisa que vale a pena, que ainda me justifica, é o meu trabalho. O resto... se eu morresse amanhã,

⁵⁵ Stützer dá esse depoimento por ocasião da exposição *Imagens aprisionadas: a foto/objeto em Farnese de Andrade* em 2000. MONACHESI, Juliana. Farnese marca estética da inquietação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 abr. 2000.

⁵⁶ ARAUJO, Olivio Tavares. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista do MAM*, p. 9-15.

acharia ótimo; um enfarte, para mim, seria perfeito”. E o suicídio, então? “O suicídio é contra as minhas convicções. Um enfarte, um acidente... mas o suicídio, não”. Convicções religiosas? Farnese crê em Deus? “Nunca pensei nisso” – responde secamente.⁵⁷

Alguns textos críticos sobre o artista apontam para a mineiridade que definiria, em alguma ordem, aspectos da sua obra. Muitos atribuem à sua obra a densidade própria à vertente barroca, enquanto outros, o despojamento, paradoxalmente também atribuído ao colonial mineiro. Charles Cosac detecta na simplicidade a sua “mineirice”. Segundo ele, “sua obra, ainda que quase sempre pictoricamente incomfortável e agressiva, é incomensuravelmente simples, branda, necessária à compreensão e conformação da vida e tem a intimidade com a idéia da morte”⁵⁸. Olívio Tavares de Araújo não coloca em dúvida que esse traço constitutivo atravessaria toda a obra do artista, definidor, em muitos aspectos, dos rumos de sua poética:

Como mineiro, ousou afirmar logo de saída que há muita “mineiridade” – essa peculiar combinação de grandeza e nostalgia, inigualavelmente captada por Drummond em uma velha crônica sobre os profetas de Congonhas⁵⁹ em sua densa obra. Ela é refletida de mistérios, de magia, quase misticismo, e de iconoclastia ao mesmo tempo; tradição e ruptura, de fantasia e morbidez, de sutilezas e contundências, de subjetividade e universalidade – dicotomias, todas, que remetem à loucura fundamental mineira. Em Farnese, é também mineiridade (porquanto visão “absolutamente” ampla da terra, seus males e anelos) a preocupação temática básica da obra: o jogo entre a vida e a morte, seja em seus aspectos tangíveis – como, por exemplo, a iminência da catástrofe, atômica, da qual Farnese é um dos grandes denunciadores na arte brasileira, somente ao lado de Flávio Shiró -, seja sob a forma da angústia metafísica ou cósmica subjacente a todos os trabalhos⁶⁰.

Como bem define Arlindo Daibert, artista plástico juizforano, Farnese é “desses artistas que escapam à sanha dos classificadores e rotuladores profissionais”⁶¹. Mas, dada a natureza mestiça de sua obra, deve-se considerar que ela esteja no cruzamento entre os elementos concretos da cultura brasileira apropriados e as linguagens artísticas internacionais,

⁵⁷ ARAUJO, Olívio Tavares. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista do MAM*, p. 14.

⁵⁸ COSAC, Charles. Farnese e a ironia. In: A casa e a inteligência de Farnese. *Catálogo*.

⁵⁹ “São mineiros esses profetas. Mineiros na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; mineiros na visão ampla da terra, seus males, suas guerras, crimes, tristezas e anelos; mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; mineiros de há cento e cinquenta anos e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos”. Carlos Drummond de Andrade, *Colóquio das Estátuas*, in *Passeios na Ilha*. Apud: Olívio Tavares de ARAÚJO. *Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical*. Revista do MAM, São Paulo, ano 1, n.2, dez. 1999.

⁶⁰ ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical*. Revista do MAM, São Paulo, ano 1, n.2, dez. 1999, p. 9-15.

⁶¹ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*. p. 126.

como a pintura metafísica, o dadaísmo e o surrealismo. Farnese descreve, por exemplo, seu encontro com a pintura de Morandi e o “choque emocional” proporcionado por ele, o que, a partir daí, definiria como critério fundamental de sua criação artística:

Era muito jovem quando sofri um impacto ao ver as obras de Giorgio Morandi expostas em Sala Especial da 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Passei o dia inteiro vendo sair de todas as suas obras aquele silêncio, aquela pureza, aquela perfeição. Então, eu creio que esse choque emocional, sofrido por mim em face das obras de Morandi, todo e qualquer artista criador deverá proporcionar a si mesmo em primeiro lugar. (...) Eu sei, por exemplo, que minhas obras, através das quais insinuo uma constante entre a vida e a morte, causam a muitas pessoas uma certa repulsão, muito embora elas reconheçam o seu teor estético e a originalidade de sua criação. Por isso, ao criar minhas obras, procuro para mim mesmo, antes de mais nada, aquele impacto que já me proporcionaram as obras de alguns artistas. Acredito que todo artista criador tem essa intenção: sofrer o impacto que lhe causa a sua obra - o resultado final de seu ato de criação. Porque somente no momento em que se sofre o impacto é que se sente a obra de arte concluída. Ademais, criação artística é um fenômeno altamente pessoal, razão por que admiro os colegas que conseguem unir a sensibilidade à cultura. Em arte não existem regras ou dogmas definidos (...). O objeto estético independe da natureza e da origem dos materiais, desde que seja revestido de dignidade⁶².

A obra de Farnese de Andrade, durante anos relegada ao circuito de algumas poucas galerias de arte, segundo alguns críticos devido à hegemonia do neoconcretismo e da arte conceitual no Brasil a partir das décadas de 60 e 70, só mais recentemente foi redescoberta como a de um pioneiro na arte da *assemblage* nas artes visuais brasileira. Esse oportuno reconhecimento abre a possibilidade de se lançar luz sobre aspectos ainda nebulosos de sua obra, como, por exemplo, a religiosidade e os discursos místicos que envolvem sua produção objetual.

2.2 ASSEMBLAGES FARNESIANAS: A CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA

Os objetos de Farnese, tecnicamente chamados de *assemblages*⁶³, foram exibidas pela primeira vez em 1966 na Petite Galerie no Rio de Janeiro. Isto será visto mais detidamente

⁶² KOSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *GRAVURA: arte brasileira do século XX*, p. 124.

⁶³ “O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, ‘vão além das colagens’. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a ‘estética da acumulação’: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) e pelas obras *Merz* (1919), de Kurt Schwitters (1887-1948). A idéia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o

nesse capítulo, dada a relevância dessa data para as definições temáticas e formais que o artista vai agregar a estas produções tridimensionais. A identificação de Farnese com esse procedimento artístico foi progressivamente ganhando espaço. No ano de 1976 foram realizadas as primeiras exposições individuais só de objetos. Charles Cosac faz uma oportuna síntese da produção artística de Farnese: “poder-se-ia dizer que em seus cinquenta anos de trabalho, os primeiros vinte foram no universo bidimensional, os dez anos seguintes entre o bidimensional e o tridimensional e os últimos vinte exclusivamente no tridimensional”.⁶⁴

O que é mais prontamente identificado nesses trabalhos são os suportes utilizados por Farnese. Tendo iniciado com as chamadas box-forms, sem, no entanto, ter consciência dessa terminologia, o artista passou a utilizar oratórios, gamelas, armários, caixas de madeira, canoas, coxos, licoreiras, etc. Os oratórios talvez sejam o suporte mais significativo, não só por seu caráter à primeira vista iconoclástico, mas por ser um dos códigos de representação de arte religiosa mais tradicionais e que, portanto, oferece, de pronto, uma identificação com o observador. Desse modo, a conotação religiosa impregna, de imediato, os elementos, quaisquer que sejam inseridos em seu interior. De um modo geral, esses objetos/suportes, não só os oratórios, mas sobretudo eles, são definidos pela frontalidade, feitos para serem pendurados contra a parede, num modo tradicional e reverente de se fruir a obra de arte ou mesmo de aludir a uma atitude devocional. Farnese parece não querer se distanciar, ao se apropriar deles, da cumplicidade do observador, cuja adesão pressupõe indispensável para o efeito de sentido que quer produzir.

Nesses suportes são agregados pequenos objetos, fragmentos, remanescentes do transcorrer da vida. Uma lista dos materiais que ele usou pode dar uma dimensão da diversidade de suas assemblages: fragmentos de madeira, ossos, elementos calcificados da flora e fauna marinha, bonecos, santos de madeira e de gesso, raízes, pedras, objetos de decoração, ovos de costura, ex-votos, flores de plástico e tantos outros. Esses objetos sofrem um deslocamento perceptível, tanto de origem, quanto de função. Soma-se a isso a manipulação do artista, cortando e realocando as partes. Há uma nítida intenção, em alguns casos, de superpô-los ou inseri-los uns dentro de outros. Os objetos de culto aparecem

sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. (...) *Assemblages* foram também realizadas no interior do chamado Novo Realismo da década de 1960, que tem como princípio a utilização de imagens triviais do imaginário da sociedade de massas e objetos de uso cotidiano (cartazes publicitários, imagens cinematográficas, fotos de revistas, plásticos, luzes néon etc.), trabalhados com base na idéia de bricolagem. (...) No Brasil, é possível localizar procedimentos próximos ao da *assemblage* em alguns trabalhos de Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (1932) e Rubens Gerchman (1942-2008) (...). ASSEMBLAGE. Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>. Acesso em 21 out. 2011.

⁶⁴ Charles COSAC. Coisas de Farnese. In: Farnese. Paulo Darzê Galeria de Arte. *Catálogo*.

fragmentados, em decomposição, em associações diversas. Farnese trabalha esses objetos estetizando-os, envelhecendo-os, em alguns casos, e criando cenários para reabilitá-los. Como bem situou o crítico britânico David Sylvester, dissertando sobre as apropriações realizadas por Picasso: “Não é só uma questão de converter algo insignificante e desprezado em arte; é também uma questão de trazer matéria morta para a vida”⁶⁵. Em depoimento a Walmir Ayala, Farnese relata essa relação particular que estabelece com os objetos que resgata para reverenciá-los em um outro objeto:

O trabalho que o mar, o sol e a chuva realiza num pedaço de madeira ou num entalhe ordinário, resto de móvel velho, jogado no aterro como lixo, foi o que me iniciou na feitura de objetos em 1962. Talvez por isso até hoje minhas caixas, quadros-objetos, ou pequenas esculturas ainda conservem o aspecto de coisas antigas, quase arqueológicas, aspecto que ainda me atrai. Talvez também por isso me coloco fora do que se convencionou chamar atualmente de vanguarda ou (posso mudar ainda, quem sabe) não me interessam as possibilidades de fabricação em série. Continuando adepto da peça única. A maioria de meus objetos levam de um a dois anos para serem completados, às vezes os desmancho e refaço inteiramente. Esta é a razão pela qual só pude realizar até agora uma exposição individual destas peças (Petite Galerie, 1966). Pretendo em 1971 expor novamente, quando mostrarei as experiências que fiz com blocos transparentes e poliéster, aperfeiçoando o que pretendo mostrar. Também o cristal e o vidro predominaram nesta próxima exposição. Não tenho mais pressa (já passei da idade do furor criativo) e trabalhar com coisas das mais diversas origens, achados nas praias, terrenos baldios, ou compradas em depósitos de quinquilharias, de tudo o que faço ou já fiz em arte é o que mais satisfação me produz e o que mais me realiza.⁶⁶

Olívio Tavares de Araújo, que integrava o restrito círculo de amigos do artista e acompanhou de perto o processo elaborativo de suas *assemblages*, ressalta o fato de que Farnese nunca produziu os elementos figurativos de que se serve, pois não modela e nem esculpe, ainda que, eventualmente, reelabore formas naturais. Segundo o crítico,

seu ponto de partida é o de uma espécie de arqueólogo do presente, ou do passado recente, que exuma um insólito e riquíssimo acervo. (...) Durante longo tempo, às vezes muitos anos - e a datação das obras revela isso -, 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). Farnese deixa que as formas convivam entre si, decide tudo muito intuitivamente, por erro e acerto, por justaposição; por comparação – com e pelo olho.⁶⁷

⁶⁵ David SYLVESTER. *Sobre arte moderna*. São Paulo: CosacNaif: São Paulo, 2006, p. 468.

⁶⁶ Walmir AYALA. Caixas fantásticas de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1970.

⁶⁷ Olívio Tavares de ARAÚJO. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 16, São Paulo, 1989.

O crítico de arte Frederico Morais aponta, numa afirmação controversa, a relação entre a personalidade do artista e sua afinidade com os objetos que recolhe e coleciona até dar a eles uma destinação:

Esse seu interesse pelos objetos erodidos e carcomidos pelo tempo tem muito a ver com a personalidade esquisita de Farnese, na qual se mesclam introspecção, solidão, hipocondria, depressão, obsessividade e uma certa morbidez que desliza, com frequência, para um humor ferido e corrosivo. Esses traços de sua personalidade e mais sua origem mineira favorecem uma observação mais atenta e demorada dos objetos, estimulando, nele, uma capacidade de perscrutar seus significados obscuros, de impregná-los com uma aura mágica e misteriosa, transformando-os, assim, em receptáculos de seus desejos e premonições. Com seus objetos, exorciza fantasmas e exercita a memória, realizando, assim, uma espécie de arqueologia existencial.⁶⁸

Os registros fotográficos do ateliê de Farnese mostram um ambiente atulhado de objetos, alguns à espera de uma destinação e outros já manipulados, no processo incessante de recombinação a que estavam sujeitas as suas obras. Lembram, no conjunto, as salas de ex-votos mais antigas, com um número considerável de ex-votos em madeira.



2. Ateliê do artista, casarão do Rio Comprido (Rio de Janeiro).
Fonte: Catálogo de exposição. Fotos: Pedro Oswaldo Cruz

⁶⁸ Frederico MORAIS. Farnese de Andrade. *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n.29, p.54.



3. Sala de ex-votos da Igreja Bom Jesus do Horto – Ceará
 Fonte: Projeto ex-votos - Juazeiro do Norte

No seu processo de criação muitos objetos são fragmentados ou já se encontram assim quando coletados ou comprados. Charles Cosac comenta, por exemplo, a apropriação de imagens sacras por Farnese:

Em seu ateliê, agrupava muitas imagens sacras intactas, como gado à espera do corte. A parte que lhe interessava eram os contornos: as mãos e os braços, os pés e as pernas e a cabeça; os seios eram oriundos de objetos de arte popular ou de ex-votos; o tronco foi pouquíssimo usado, exceto se a imagem estivesse integralmente contida em uma resina; e em raríssimas ocasiões ele usou, sem sucesso, o busto. Não se tratava de regra e sim da busca obsessiva por uma solução puramente estética. Só ele sabia quando uma obra estava pronta - entenda-se: nunca.⁶⁹

Estas imagens podiam compor obras nomeadamente alusivas à tradição religiosa e à religiosidade popular. As referências aos santos, em imagens resinadas e fragmentos de imagens usados para compor outras peças, são frequentes: São Jorge (1986), Sebastião e a roda-viva (1995), Santanna (1995), O santo e a luta (1986), A santa caída (1992), As santa Gorda (1986), São Francisco (s.d.), O Santo (1994), Padre Cícero (1976-1991).

A resina de poliéster é uma outra história na produção objetual de Farnese. Ele começou em 1967 as experiências com esse material. No curta-metragem *Farnese: Caixas, montagens, objetos*, de Olívio Tavares de Araújo, Farnese, ironicamente, define a significação do poliéster em sua poética:

Desde que eu comecei a usar o vidro, a redoma de vidro ou peças de laboratório, eu comecei a aprisionar dentro as figuras. Agora, a idéia do poliéster para mim seria realizada totalmente se eu conseguisse aprisionar pessoas que eu gosto dentro de blocos enormes de poliéster, definitivamente perto de mim⁷⁰.

⁶⁹ Charles COSAC. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*, p. 31.

⁷⁰ *Farnese: caixas, montagens, objetos*. Curta-metragem, de Olívio Tavares de Araújo, Rio de Janeiro, 1970.

As resinas encerram objetos isolados ou conjunto de objetos arranjados em composições que aludem ao fotográfico pela via do tridimensional. Seu uso objetiva eternizar a forma, inclusive a decadência da forma, como parece ter sido a intenção do artista. Farnese reconheceu na resina de poliéster a solução para os materiais mais frágeis utilizados em seus trabalhos, como as imagens fragmentadas de santos em gesso. Inicialmente fez algumas experiências em seu ateliê, mas sem conseguir a transparência pretendida. Com a ajuda de técnicos de uma fábrica de botões em São Paulo alcançou o domínio necessário à conformação do uso que queria dar a esse material, inclusive em grandes dimensões: “a arrumação das camadas, centímetro a centímetro, a cada 24 horas. Caso contrário, o poliéster racha, e o trabalho está irremediavelmente perdido”.⁷¹

Farnese é considerado o pioneiro no emprego da resina de poliéster nas artes visuais brasileiras. Em depoimento, o artista explicita melhor a gênese dessa nova possibilidade técnica e a materialização da idéia de “congelar o tempo”:

Há uns doze anos, um amigo meu 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 Petit 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 material que eternizasse esses elementos perecíveis. Tentei uma experiência com um químico em 67. Essa experiência falhou. Indicado pelo Sr. César, um dos donos da Galeria Cosme Velho, entrei em contato com Alberto Alberti, que tinha uma fábrica, em São Caetano, de botões e maçanetas de poliéster. Esse Alberto Alberti, que também era um artista, fugiu da rotina de sua fábrica e me fez três peças em 1967 que foram usadas. Ele provou ser viável a execução em camadas de um centímetro de poliéster; isso foi muito importante. O cristal sempre teve para mim o poder de fascínio por ser algo concreto que tem carga metafísica, por sua transparência. O cristal não estava dentro do contexto do meu trabalho; não podia ser usado por impossibilidade técnica. Eu substituí pelo poliéster translúcido e de fácil maleabilidade. Isso aconteceu há uns dois anos quando encontrei dois técnicos capazes, José Carlos e o Sr Wilson...⁷²

Alguns elementos resinados tornaram-se prontamente identificáveis nas produções de Farnese. A resina ovalada, quase sempre contendo um pequeno boneco, integra muitos de seus trabalhos, mas são particularmente comuns na sua série Anúncios. A outra marca registrada do artista são as fotografias antigas resinadas, que passaram a ser incorporadas a obras em diversos suportes. A historiadora Helouise Costa, no texto do catálogo da exposição *Imagens aprisionadas: a foto/objeto em Farnese de Andrade*, em 2000, mostra como a

⁷¹ Cora RÓNAI. Farnese: o lindo lado sinistro de Minas Gerais. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1983.

⁷² Depoimento de Farnese de Andrade a Sonia Maria Farriá Machado, *idem*.

fotografia, dentro do trabalho de Farnese, não é apenas mais um elemento entre os diversos de que ele se apropriava para fazer suas *assemblages*. “A foto tem uma relação com a poética do artista que é mais profunda do que se imagina, por ser um elemento que congela espaço e tempo e fornece a possibilidade de trabalhar com reminiscências, parte essencial na obra dele”.⁷³ As fotografias aparecem, por vezes, assim como tantos outros elementos apropriados, também fragmentadas.

A fotografia vista como fetiche, como parece ser para Farnese, figura entre outras imagens que ele entronizava em seus oratórios profanos, por exemplo. As imagens de Araguari e de antigos moradores eram também freqüentes em suas peças. “Tive a sorte de ter tido um tio fotógrafo e ficou na família uma coleção de chapas e cópias de casamento, senhores e senhoras graves e endomingados, gente que povoava há mais de 60 anos o Triângulo Mineiro”⁷⁴, escreveu Farnese. Mas esta relação familiar com a fotografia não parece conceder a ela uma condição de memória biográfica. Como lembra Helouise Costa, a fotografia para Farnese

não se coloca como prova do quer que seja, mas como receptáculo simbólico das múltiplas inquietações do artista. Aprisionada, congelada e descontextualizada a imagem fotográfica perde a relação direta com seu referente e torna-se passível de compor as mais diversas ficções. E é justamente por assumir o caráter ficcional da fotografia que Farnese não hesita em seqüestrar retratos de desconhecidos para com eles construir suas narrativas pessoais, quando isso melhor lhe convém.⁷⁵

Mas o elemento mais marcante na obra de Farnese é, indiscutivelmente, a madeira. A presença orgânica desse elemento atribui ao conjunto uma inequívoca familiaridade. Naquelas obras em que são acionados códigos de representação da arte religiosa, como oratórios e ex-votos, a relação com o observador se estabelece pelo reconhecimento imediato desses códigos de longa tradição. A madeira na obra farnesiana aparece também em sua forma bruta, no uso de troncos e raízes, que são trabalhados e recebem o acabamento similar aos objetos de madeira que são amplamente utilizados: oratórios, gamelas, ex-votos antigos, utensílios domésticos, objetos de decoração em geral, etc. No meio termo ficam os fragmentos de madeira descartados e recolhidos para posteriormente serem incorporados às *assemblages* - partes de portas, barcos, restos de

⁷³ Helouise COSTA. *Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade*. São Paulo: Espaço Porto Seguro de Fotografia, 2000. p. 12.

⁷⁴ Charles COSAC. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*. p.183.

⁷⁵ Helouise COSTA. in: *Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade*. Curadoria Helouise Costa. São Paulo: Espaço Porto Seguro de Fotografia, 2000. p.15.

demolição, etc. -, em geral como suporte para suas obras abertas. Estes são retrabalhados e, em alguns casos, ressaltadas com tinta as fissuras da madeira.

O psicanalista Mauro Pergaminik Meiches aponta esse aspecto da obra de Farnese, no caso, a presença maciça da madeira como matéria-prima para a confecção das caixas e dos oratórios. A madeira teria, segundo ele, “uma conotação ‘mineira’ na forma religiosa de que se reveste, que alude ao torrão natal do artista, objeto de nostalgia e, portanto, de grandeza”.⁷⁶ O caráter de envoltório é destacado nessa leitura psicanalítica:

Na construção ou coleta desse tipo de envoltório que irá acondicionar todo o despedaçamento da vida, o artista parece perseguir o fim da obsessão. Criar um lugar estável, um continente onde caibam todos os objetos que narram a memória afetiva, um lugar que fique ao resguardo de um desgaste, ou que impeça a irrupção do terrível. Mas esse está presente na *assemblage* a que ele se dedica por dezenas de anos. As composições trabalham intensamente com partes do corpo humano, partes de bonecos, partes de muitos materiais e partes da mesma madeira de que é feito o envoltório. Esse tenta criar um “lar” para o terrível, para aquilo que perdeu seu valor de uso no mundo dos homens e agora habita as mesmas periferias que nossas nostalgias.

Ferreira Gullar, considerando que a exploração da realidade empreendida por Farnese possibilita a criação de objetos intensamente significativos, aponta para a diferença temporal entre aqueles acondicionados em resinas de poliéster e os que são compostos com madeira:

Se nos trabalhos com poliéster ele se aproxima do universo da ficção científica (Viemos do mar II), nos objetos de madeira a carga semântica ultrapassa o campo subjetivo para abranger o universo da família e da sociedade: a visão sarcástica desse mundo, reconstruído arbitrariamente com seus destroços menos prestigiados – gamelas, fôrmas de sapato, pedaços de portas, ex-votos. E em meio a eles, um retrato de família, a figura solene da mãe, ou um oratório que, no seu interior, em vez de uma imagem santa, tem uma figura de homem com um rim no lugar da cabeça. É clara, em todos esses objetos, a intenção de dessacralizar imagens e valores, e de propor como obras de arte formas que a sociedade criou para usos banais. Retomando a experiência dos dadaístas e surrealistas. Farnese empresta-lhes uma virulência nova, inserindo-a em nosso mundo cultural.⁷⁷

Como diria também o crítico Marcus de Lontra Costa, “ela [a madeira] ironiza o passado da mesma forma que a presença do poliéster, sintético, frio, líquido, ironiza o futuro e aprisiona a imagem”.⁷⁸

⁷⁶ Guido GOULART. Objetos desgastados de Farnese de Andrade. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 nov. 1980.

⁷⁷ Ferreira GULLAR. Mais que objetos - a corrosiva beleza do trabalho de Farnese de Andrade enriquecendo peças banais. *Veja*, n.º. 521, São Paulo, 30 ago. 1978.

⁷⁸ Marcus de Lontra COSTA. Eternos mistérios. *Isto É*, n. 498, São Paulo, 9 jul. 1986.

2.3 A ARTE DE COLECIONAR OBJETOS E O OBJETO NA ARTE

De certo ponto de vista, Farnese de Andrade opera como um colecionador. A pulsão de acumular objetos, sobras da cultura de uma época ou de outras épocas, transforma o ateliê de Farnese em depósito dos mais heterogêneos materiais. As mudanças de endereço obedeciam, em geral, à necessidade crescente de mais espaço para alocá-los. “Minha casa no Rio é na Prudente de Moraes (Ipanema) e uso o terceiro pavimento, com 80 metros quadrados, para atelier. Mas já está pequeno e necessito de um maior, um galpão talvez, devendo me mudar para um bairro mais calmo.”⁷⁹ Sua última residência, um casarão no Rio Comprido, em frente ao elevador Paulo de Frontin, foi uma escolha condicionada por esse acervo de objetos e fragmentos. Em entrevista à Folha de São Paulo na década de 1980 o artista relata ter material suficiente para trabalhar por muitos anos. “Por que me afastei de São Paulo? Sou um comprador compulsivo de materiais. Minha casa está entulhada de matéria-prima, penso que mesmo vivendo mais 40 anos não teria a oportunidade de utilizar tudo o que comprei”.⁸⁰

O fotógrafo Alair Gomes, no texto *Farnese: os espaços do sonho*, publicado na revista *Cultura* em 1974, aponta para a tensão entre intimidade e publicidade que permeia o ato de colecionar de Farnese:

O artista interessa-se sobretudo em explorar as praias do depois das ressacas, ou seja, as praias dos segredos desenterrados e das muitas devoluções do mar à terra. De quando em quando, excursiona aos antiquários. [...] (o colecionador) está sempre à busca de coisas que, em seu entender, se encontram perdidas, à espera de abrigo proporcionável por seus espaços de intimidade. Não importa, entretanto, quão desprezado possa sentir-se o colecionador em relação aos objetos colecionados; ele sempre reconhece a tensão entre intimidade e publicidade, pois que coleciona objetos, ou seja, insere-os em sua intimidade, também para exibi-los.⁸¹

Importante notar que o colecionismo em Farnese, a princípio, tem um caráter involuntário, uma vez que os materiais coletados em suas andanças pela orla carioca serviam apenas como matrizes para suas gravuras. Durante os anos que se fixou na gravura, começou a percorrer, inicialmente, a praia de Botafogo e, posteriormente o Aterro do Flamengo, buscando pedaços de borracha para usar como matriz. Posteriormente, com a adoção das *assemblages* como método de trabalho, é que a coleta se torna sistemática e catalográfica,

⁷⁹ Luiz Carlos LISBOA. Farnese: entre o litúrgico e o místico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 out. 1975.

⁸⁰ Farnese, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1985.

⁸¹ Alair GOMES. Farnese: os espaços do sonho. *Revista Cultura*, n. 7, Brasília, jul./set. 1972.

inclusive, procedendo à seleção desse amplo manancial de objetos/dejetos. Os textos críticos publicados na imprensa carioca descrevem esse itinerário do artista à caça de objetos:

É fácil descobrir que Farnese de Andrade está no Rio. E a pessoa mais certa para essa constatação é Paulista, um senhor que vive no Aterro do Flamengo no barraco que ele próprio construiu, e que se encarrega de procurar todo tipo de material estranho que sirva aos propósitos do artista. Esse material entulha uma área da casa de Farnese e nele se destacam pedaços de madeira de todos os tamanhos e feitios, galhos de árvores carcomidos e até solados de velhos tamancos que, depois de lixados, estão prontos para as mais variadas composições artísticas. A esse material, Farnese junta muitos outros, na sua busca incessante a tudo que é original, estranho ou antigo, comprados a qualquer preço em antiquários, belchiores e lojas de bricabraque. Bolas de cristal, bonecos, santos quebrados ou não, objetos em acrílico, fotografias antigas, ex-votos, oratórios, cadeiras, mesas, suportes de mesas, arcas, gamelas, enfim, um sem-número de coisas que terão sua utilização no momento certo. Às vezes, ele deseja obter um determinado objeto e não sabe onde encontrar. Mas, segundo ele, a força do pensamento é tão poderosa que ele acaba achando o que quer, como já aconteceu com uma caixa de licoreira em madeira e madrepérola. Agora Farnese anda em busca de uma boneca de madeira, que se movimente, e tem certeza de que chegará a ela.⁸²

Quando foi contemplado com o prêmio “Viagem ao estrangeiro” do Salão Nacional de Arte Moderna em 1972, Farnese foi inicialmente para Roma. O clima político adverso, no entanto, o levou a se mudar para Barcelona, onde permaneceria até 1975. A exploração do lixo doméstico e dos objetos coletados em feiras e antiquários, iniciada no Rio de Janeiro, teve continuidade por lá:

Em Barcelona, para onde mudou-se em 1972, depois de uma visita a Antonio Maia, que residia aí, descobriu o lixo. Tornou-se um basureiri (quem cata lixo), já fazendo, atualmente, parte da confraria de Barcelona: “Existe toda uma política para chegar ao lixo. Se alguém está removendo-o um outro não chega perto. Há quem se interesse por roupa, por verduras, peças de metal ou, como eu, por madeira. Um informa ao outro onde está o lixo do seu interesse e vice-versa. Já consegui oito portas de mais de 200 anos com ferragens.”⁸³

O crítico da revista *Veja*, Marinho de Azevedo, em 1976, também relata estas incursões de Farnese pelo submundo do lixo catalão:

Grande parte do dia de Farnese é dedicado a recolher material para confeccionar seus objetos. Assíduo freqüentador de depósitos de lixo, antiquários, cemitérios de navios e lojas de velharias, ele garante que o melhor é o depósito de lixo de detritos, no Barrio China, o mais pobre da cidade de Barcelona. “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

⁸² Míriam ALENCAR. Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1974.

⁸³ Maria Lúcia RANGEL. Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

saco cheio de roupas e, em troca, outro membro da confraria me conta onde viu bonecos ou objetos.”⁸⁴

A pesquisa de Farnese é ampla e diversificada. O interesse arqueológico pelos objetos que cercam a vida cotidiana recai sobre o aspecto envelhecido, não necessariamente antigo. Não há distinção entre o manufaturado, o industrializado ou o produto direto da natureza, pois estes convergem para um mesmo campo de interesse, a saber, o do resultado estético satisfatório, como explicitado no depoimento do artista em 1976:

O meu ponto de vista sobre o objeto e a pesquisa do objeto ficou formado a partir do momento em que me dediquei ao recolhimento na praia de objetos “encostados” pelas marés, o que eu comecei a fazer em função de minha gravura em metal para dar-lhe uma nova expressão visual. Daí, surgiu o meu encantamento em transformar um objeto do lixo em uma obra de arte, utilizando até mesmo os mais diversos materiais consumidos, desgastados e abandonados, mesmo os industriais, os quais podem ser colocados como elementos de uma composição tridimensional. Não há, pois, banalidade nem oposição à sociedade industrial. No instante em que o conjunto seja validamente estético, há uma validade da obra de arte, pouco importando os materiais que compuseram a sua estrutura formal.⁸⁵

O colecionismo farnesiano, em sua particularidade, não se apossa dos objetos do passado para exibi-los em séries ou mesmo intenciona localizá-los num momento preciso de incorporação, mas ao que parece se interessa mais pela narrativa que eles ainda podem compor. A “grande alegria” do artista estaria no duplo encontro, aquele que se realiza aleatoriamente na coleta e o que se dá na composição da obra, um segundo resgate na intrincada teia de possibilidades que seu depósito de objetos/imagens sugere. O diário visual que ele recria tematiza, supostamente, a memória e o esquecimento contidos nesse acervo. Não obstante valorize ao máximo os objetos eleitos para suas *assemblages*, também realiza uma interdição ao contato, seja pela condição técnica, no caso do poliéster, ou pela “sacralização” artística que impõe o limite de acesso ao mesmo.

As fotografias antigas resinadas, por exemplo, parecem obedecer a uma exacerbada tentativa museológica de conservação, ou mesmo uma contenção no fluxo de imagens condenadas ao esquecimento, à clausura dos álbuns de família e à amnésia social. Há que se considerar, por outro lado, o deslocamento dessas imagens e a inserção numa outra narrativa. Subsistiria, no entanto, o vínculo irreduzível com o passado, que se mostra aqui, por fragmentação e recomposição, encapsulado e protegido. Segundo Helouise Costa, curadora da mostra *Imagens aprisionadas: a foto objeto em Farnese de Andrade*, “fotografar e colecionar seriam ações correlatas. “A fotografia pode ser considerada a própria metáfora do

⁸⁴ Marinho de AZEVEDO. Pela Hecatombe. *Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

⁸⁵ Hugo AULER. A riqueza do lixo na arte objetual. *Correio Braziliense*: Brasília, 14 out. 1976.

coleccionismo uma vez que encerra fragmentos de um mundo descontextualizado e sequestrado do curso da história. A realidade pretérita, assim miniaturizada, torna-se passível das mais diversas manipulações”.⁸⁶ O objeto de coleção, segundo Michele Debat, citada pela autora, “colocado a margem do mundo profano, objeto de culto, é uma imagem que aspira ao divino, uma preciosa interseção entre o homem e seu enigma, o mistério que envolve a sua condição.”⁸⁷

O artista que coleciona objetos - fragmentados, castigados pelo tempo, gastos e carcomidos, encontrados na peregrinação pelas praias e depósitos de lixo ou aqueles resgatados pelos antiquários, mas ainda assim marcados, de certo modo, pelo descarte - também coleciona significados, não apenas formas estetizantes, e isto condiciona a destinação final desses materiais. A criação farnesiana, como pensada por Radha Abramo, crítica de arte do *Jornal do Brasil* em texto de 1976, envolveria, e isto é interessante destacar, uma relação “significativa”, até mesmo existencial, com o objeto material, que mesmo manipulado pelo artista aparece autônomo, singular nessa significação:

Farnese não colhe, portanto, apenas o material, mas algo deles que está além da forma visível e palpável, algo que está relacionado com a criação, o homem e a própria vida. Ele coleciona significados. A perna ex-voto, a mandíbula de animal ou peixe, pedaço de madeira, panela, foto, rosto de boneca, pedra, escultura, concha, entalhe, gema de vidro e mil outras peças formam o inventário psico-metafísico do artista. Esses objetos passam a viver no espaço cotidiano de Farnese e lá permanecem o tempo necessário por um descanso e esquecimento do local de onde vieram. Sofrem, portanto, um processo de reconciliação com o mundo; e estabelecem um colóquio transcendente com o artista. Sugerem, apontam e indicam algo para se fazer. Essa estreita intimidade do objeto com o artista resulta no processo de trabalho e confecção da obra. Farnese corta, lustra, remenda, queima ou dilacera alguns dos objetos e estes entram para a composição de um trabalho como se nunca a mão do artista os tivesse tocado.⁸⁸

Como lembra Walter Benjamin, o colecionador mantém uma relação muito misteriosa com os objetos que não tem mais serventia, “mas que os estuda e os ama como o palco, como o cenário de seu destino.”⁸⁹ A coleção, de acordo com Benjamin, poderia ser vista como um sistema histórico novo, onde, enfim, o objeto alcançaria a “completude”:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular de completude. O que é esta ‘completude’? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera

⁸⁶ Helouise COSTA. *Imagens aprisionadas: a foto objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo.

⁸⁷ Helouise COSTA. *Imagens aprisionadas: a foto objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo.

⁸⁸ Radha ABRAMO. *A arte de montar objetos. Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 mai, 1976

⁸⁹ Walter BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*. In: *Rua de mão única. Obras escolhidas*, p. 228.

existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirido).⁹⁰

O entusiasmo pela aquisição e a observação contínua desses objetos, retirados do seu cenário original, estabelece uma relação de intimidade nesse processo de reorganização e resignificação. O escritor turco Orhan Pamuk aponta, num outro sentido, para o fato de que colecionar objetos é responder a uma memória dolorosa. Seu romance *O Museu da Inocência* narra a intensa paixão do personagem Kemal por Füsün, que o leva a criar um museu com objetos ligados ao caso de amor. Perguntado sobre a função de um museu, aqui referido em função da inauguração de um museu real em Istambul para materializar o museu da ficção, o escritor assim se posiciona:

Meu pobre Kemal pensa no desejo humano de colecionar e em como a civilização ocidental pode reunir coleções, enquanto, no mundo não ocidental, raramente essas coleções são colocadas em museus. Eles nem sequer chamam de coleção, mas de coleta aleatória de objetos. Meu livro mostra que há um desejo inato em nós de colecionar, relacionado a algum trauma, uma ferida espiritual, uma memória dolorosa. Não queremos saber por que colecionamos, mas continuamos a colecionar. Nas civilizações em que as coleções não são valorizadas, as pessoas têm vergonha de colecionar, escondem suas coleções, são chamadas de esquisitas, morrem sozinhas. Quando Kemal começa a colecionar, pegando o brinco de Füsün, não vê que inicia uma coleção - está respondendo a uma dor amorosa.⁹¹

Não se pode esquecer a relação afetiva estabelecida entre o artista, o colecionador e os objetos que recolhe e armazena para compor, posteriormente, sua narrativa pessoal dos objetos de cultura, impregnados pela memória, por vezes dolorosa, que eles evocam. Por essa via, o ato de colecionar remete também ao universo mítico da infância. As obras de Farnese podem ser entendidas também a partir dessa perspectiva. O folder de sua primeira exposição com objetos, *Montagens e Desenhos de Farnese*, em 1966, trazia uma elucidativa frase de Georges Braque: “Alucinação é a realização de uma longa impregnação cujos começos remontam à infância.”⁹² A impregnação de uma identidade, a do colecionador.

Segundo Ecléa Bosi, citando Violet Morin, os objetos que envelhecem com o possuidor são incorporados à vida, sendo definidos como objetos biográficos: “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva. (...) Só o objeto

⁹⁰ Walter BENJAMIN. *Passagens*, p. 249.

⁹¹ Fabio VICTOR. *Colecionar objetos é responder a uma memória dolorosa*. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 jun. 2011.

⁹² *Montagens e desenhos de Farnese*. Petite Galerie, Rio de Janeiro, outubro de 1966.

biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”.⁹³ Na velhice, prossegue a autora, começa-se a atribuir à memória uma função decisiva, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações.⁹⁴ Nesse sentido, a lembrança seria uma imagem construída pelos materiais à disposição, no interior do conjunto de representações da consciência atual.⁹⁵ Portanto, acrescenta Bosi, “quanto mais votados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam”.⁹⁶ Nessa passagem a autora evoca Bachelard, para quem “o que se isola se arredonda, assume a figura do ser que se concentra em si”. Desse modo, prossegue, “todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa”.⁹⁷ Sobre essa questão, Bosi ainda esclarece: “o espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa?”⁹⁸ A casa, de acordo com Bachelard, é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente.⁹⁹ Inevitável não associar essa relação objeto/casa com os “cenários” ou os “miniambientes mágicos”, para lembrar a designação dada por Walmir Ayala, de muitas *assemblages* farnesianas, compostas por objetos domésticos, nostalgicamente recompostos.

Frederico Moraes publicou no jornal *O globo*, em 1978, o texto crítico *Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade* sobre a exposição *Objetos* na Galeria Ipanema e o reescreveu para o catálogo da exposição individual *Objetos*, realizada na Galeria Anna Maria Niemeyer em 1992. Moraes destaca, nestes textos, que não há nada mais banal que o objeto, uma vez que está em todos os lugares, e seria justamente pelo excesso de sua presença que a

⁹³ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social*, p.26.

⁹⁴ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social*, p. 36.

⁹⁵ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 55

⁹⁶ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 360.

⁹⁷ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 24

⁹⁸ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 362.

⁹⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 26

relação destes com o sujeito adquire diferentes significados.¹⁰⁰ “É que o objeto em si nada significa, ele depende do contexto, só existe em relação - por ou para. A própria etimologia da palavra (do latim, *objectum*) diz que o objeto é aquilo que objeta, que se coloca diante (do sujeito), que o contesta”¹⁰¹, esclarece o crítico. Essas considerações de Morais se vinculam às peculiaridades de uma sociedade de consumo, onde “o que está mais a mão são os objetos produzidos pela indústria”.¹⁰² Portanto o enriquecimento do sujeito, inclusive espiritual, passaria pelas relações com o objeto e pelas diferentes maneiras de abordá-lo e de propor passagens de significado.¹⁰³ Ainda de acordo com Morais, “estes objetos, eficientes e descartáveis, constituem o que foi chamado de uma ‘segunda vegetação’, de caráter artificial, mas que acaba por se sobrepor à própria natureza, definindo assim nossa relação com o mundo.”¹⁰⁴ Nesse sentido, continua o autor, seriam “os artistas, os místicos, as crianças, os loucos, os eidéticos e ‘primitivos’”¹⁰⁵ os que estabeleceriam uma relação especial com os objetos, pela via sensível ou mágica. Morais os aproxima dos “objetos sujeitos” de Gaston Bachelard e dos “objetos biográficos” de Violet Morin.

Frederico Morais considera que os extremos da abordagem do objeto na arte brasileira seriam Farnese de Andrade, nessa linha do objeto biográfico e do objeto-sujeito, e Hélio Oiticica, com seus bólides e apropriações na linha do *ready made* duchampiano. Farnese, por sua vez, lidaria, antes de tudo, com o *objet trouvé*¹⁰⁶ surrealizante.¹⁰⁷ Estes “objetos achados”, na tradução jocosa de Morais, seriam transformados - somados, divididos, fragmentados - em novos objetos com outras significações. Situado entre a pintura e a escultura, lembra o autor, o objeto teria sido moda nos anos 1960:

¹⁰⁰ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰¹ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰² MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰³ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰⁴ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰⁵ Frederico MORAIS. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁰⁶ *Objet trouvé*, é o objeto encontrado pelo artista e exposto como obra de arte, após sofrer pouca ou nenhuma alteração. Pode-se tratar de um objeto natural, como pedra, uma concha, um objeto artificial, como uma cerâmica ou antigas peças de ferro e outros. A essência do *objet trouvé* esta em que o artista reconhece no achado um “objeto estético”. O objeto não é escolhido pela indiferença, mas sim pela afinidade e gosto de quem escolhe. Esta pratica teve início com os surrealistas e foi cultivada na Inglaterra por algum tempo, principalmente, por Paul Nash. *Dicionário Oxford de Arte*, p. 383.

¹⁰⁷ Frederico MORAIS. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

“Oficializado” como categoria artística no polêmico IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, mereceu uma ampla retrospectiva, em 1978, na Fundação Armando Álvares Penteado, de São Paulo. Entre o conceito de "não-objeto" formulado por Ferreira Gullar, em 1959 (que definiu a arte neo-concreta como um “objeto especial em que se pretende a síntese de experiências sensoriais e mentais”) e sua banalização nos diversos salões de arte do país, o objeto cumpriu seu papel histórico de renovação das artes plásticas brasileiras numa década crucial.¹⁰⁸

Walmir Ayala observa que “alguns dos caminhos mais fascinantes da arte contemporânea apóiam-se na seleção e reorganização de objetos e coisas aparentemente inúteis, sucatas, raízes, memórias (preservadas ou corroídas)”.¹⁰⁹ O crítico destaca o fato de movimentos internacionais de arte terem se iluminado dessa inspiração “casual e contestatória, através da qual o artista geralmente revisava irreversivelmente os conceitos convencionais da criação, propondo a *box-form*, a *pop* e *objet trouve*, e mesmo *arte povera*. São movimentos independentes, mas com uma raiz comum, a da apropriação de uma imagem já consumida e sua introdução num outro tempo expressivo”.¹¹⁰ Para Ayala, Farnese de Andrade teria levado a proporções antológicas este tipo de procedimento artístico.

2.4 AFIRMAÇÃO DA PRODUÇÃO OBJETUAL: *PETITE GALERIE*¹¹¹, 1966

A primeira referência à obra tridimensional de Farnese, mais precisamente ao que estava sendo gestado, aparece na imprensa em 1963. O jornalista Augusto Rodrigues reporta as primeiras incursões de Farnese pelas praias do aterro do Flamengo em sua coleta seletiva do que ele mesmo chamou, posteriormente, de “fase dos desgastados”. No texto intitulado “Farnese, o cata-lixo barbado”, expressão usada, segundo Rodrigues, pelas crianças que o vêem passar transportando seus “trecos e bagulhos”, a poética do artista mostra-se em

¹⁰⁸ Frederico MORAIS. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 29, São Paulo, maio/jun. 1992.

¹⁰⁹ Walmir AYALA. Os miniambientes mágicos. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

¹¹⁰ Walmir AYALA. Os miniambientes mágicos. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

¹¹¹ “A Petite Galerie, inaugurada em 1953 pelo pintor Mario Agostinelli (1915- 2000) - de origem italiana nascido no Peru -, é batizada como "pequena galeria", em francês, em função de seu espaço muito reduzido. Localizada na avenida Atlântica, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, a galeria tem como objetivo primeiro exibir os trabalhos de seu fundador. Os propósitos se ampliam quando ela é adquirida, em 1954, pelo italiano Franco Terranova (1923). Estudante de literatura e poeta, ele vem para o Brasil em 1947, após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), da qual participa como aviador. Radicado inicialmente no Paraná, quando começa a organizar exposições de arte, Terranova fixa residência no Rio de Janeiro em 1953. A vocação humanista e cosmopolita do marchand revela-se no perfil que a Petite Galerie adquire na segunda metade da década de 1950 e, sobretudo nos anos 1960, quando passa a funcionar na praça General Osório, 53, no bairro de Ipanema: torna-se ponto de encontro de intelectuais e artistas, além de um importante espaço para divulgação da arte contemporânea. ‘A Petite Galerie não tinha uma linha apenas’, diz o marchand. ‘Eu tinha simpatia pelos neoconcretos, mas expus arte popular, como carrancas do rio São Francisco e ex-votos.’” *PETITE GALERIE*, Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 22 mar. 2010.

transição, ainda que o mar seja um elemento de referência comum nas técnicas que desenvolve:

O desenhista Farnese de Andrade tem um ar tranqüilo e despreocupado, exceto quanto vê o mar, uma placa branca e uma folha de papel. No mar ele mergulha para trazer até nós santos, madeiras onde se incrustam os mais variados mariscos da fauna submarina. Ainda não trouxe até a superfície um navio de pirata porque entra como artista solitário nessas andanças pelo mundo dos peixes, mas de lá trouxe um pedaço de madeira que a água e o tempo transformaram em gaivota. A estrutura e a riqueza do seu desenho partem, muitas vezes, das conchas, pedras e madeiras que ele trás do mar. Quando grava é feroz e paciente, artesão honesto que sabe que tem que aprender o ofício para melhor se exprimir.¹¹²

Harry Laus, crítico de arte, em visita ao atelier do artista, em março de 1966, descreve o que ele chama de “surrealismo-objeto”:

(...) de repente viu-se, há cerca de três anos, captando coisas no Aterro do Flamengo sem pensar exatamente por que o fazia. Tudo começou com um pequeno anjo de celulóide e um pedaço de madeira valha que lhe pareceu com asas. A reunião de ambos - anjo e asas – deu origem ao surrealismo-objeto que a partir de então Farnese começou a praticar. A paixão pela nova descoberta foi tão intensa que todas as demais pesquisas foram abandonadas. Hoje seu atelier na Rua Marquês de Abrantes, montado para gravura, mostra uma prensa que é quase como um navio naufragado.¹¹³

As montagens, segundo o autor, nada teriam a ver com os *objets trouvés* de Duchamp, nem com o dadaísmo, nem com a *pop-art*. Para o crítico um pedaço de madeira levado pelo tempo, ou um estojo escolar que serve como suporte seria apenas o próprio suporte, como uma tela tradicional.¹¹⁴ O ateliê do artista, lembra, segundo Laus, um ambiente de laboratório anatômico: “Um grande baú está repleto de crianças sem cabeças, as cabeças foram montadas como um totem e, sobre um teto falso, cavalos coloridos esperam a vez de armar nova configuração fantasmagórica.”¹¹⁵

Jaime Maurício, crítico de arte do *Correio da Manhã* e entusiasta admirador da obra de Farnese, publica, em outubro de 1966, uma crítica antecipada à sua primeira exposição com objetos na Petite Galerie. O texto intitulado *Farnese 66: assemblage e anjos nucleares*, destaca a “desconcertante” mudança técnica do desenhista e gravador:

(...) Farnese de Andrade deixou (temporariamente) seus antigos meios de expressão para incursionar por outras áreas da criação, e parte em busca de novo vocabulário expressivo, através de materiais insólitos e formulações inesperadas. Uma atitude grave e desconcertante, sem dúvida, se tivermos em conta o longo tempo de profissionalismo do conhecido artista mineiro. Mas uma atitude, enfim, e que prova

¹¹² RODRIGUES, Augusto. Farnese, o cata-lixo barbado. *Arquivo do artista*, Rio de Janeiro, 5 set. 1963.

¹¹³ LAUS, Harry. O surrealismo de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1966

¹¹⁴ LAUS, Harry. O surrealismo de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1966.

¹¹⁵ LAUS, Harry. O surrealismo de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1966.

desenvoltura, juventude e completa liberdade, como deve ser da índole dos verdadeiros artistas. Além de acentuada inquietação, que o leva a realizar, na mesma temporada, mostras tão diversas: na Cantu, há menos de um ano, desenhos figurativos e agora (no próximo), na Petite Galerie, as montagens e assemblages.¹¹⁶

O crítico segue na mesma linha de identificação feita por Harry Laus: a obra era indiscutivelmente surrealista, não como adesão ao movimento, mas como um permanente estado de espírito. Ainda que o artista resista a esta vinculação, a obra suscitaria uma leitura nesse sentido. Jaime Maurício reúne elementos para considerá-la como tal:

Embora Farnese confesse sua aversão ao surrealismo, não se pode deixar de identificar a faixa surrealista desta exposição, no sentido de busca e provocação, por todos os meios, sejam intuitivos ou científicos (e hoje diríamos industriais), as polemizadas manifestações irracionais do espírito, e na atitude de guerra contra todas as convenções e dogmas, formais ou pictóricos. É também surrealista na libertação das preocupações de sentido moral ou religioso, criando sua montagem na magia da imaginação e do sonho, como num “aparelho registrante” 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 dos excepcionais. Claro, não pertence às correntes surrealistas de cenas fantásticas com meticulosidade realista e à da total espontaneidade da idéia, do argumento ou da técnica; nem mesmo do automatismo, mas aos que acrescentaram novas dimensões ao surrealismo, como Max Ernest o fez num certo tempo, através da *collage* surrealista e da esfregadura (*frottage*).

Nesse mesmo texto, Jaime Maurício relata ter feito o artista ver que praticava a fusão de duas estéticas, a saber, os princípios do *ready-made* (objetos fabricados em série) duchampiano e do *objet-trouvé* (objeto achado e submetido ao gosto pessoal) surrealista. Farnese, como poucos artistas, faria conviver esses veículos antagônicos:

Os tinteiros, as bases, bolas, cálices e bonecos são fabricados em série; mas suas madeiras, fragmentos e formas diversas, utilizadas, são encontradas ao léu das ressacas, devolvidos às praias; bonecos macumbeiros ou de intenções, velhas portas, caixas e outras peças, que o artista seleciona de acordo com sua índole, limpa e trabalha dando-lhe, depois, uma função no todo das suas assemblages.¹¹⁷

As assemblages expostas nessa primeira exposição já traziam titulações no mínimo intrigantes: *Os Mutantes*, *A Nova Raça está chegando*, *O ser*, *Anunciação*, *Hiroshima*, *Barroco Talidomídico*. O tema da Anunciação, por exemplo, seria recorrente na obra do artista, compondo uma série temática que se estenderia até a sua morte em 1996. O crítico, no

¹¹⁶ MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

¹¹⁷ MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

entanto, identifica nesses “anjos nucleares” uma remissão à hecatombe nuclear. Não parece causar estranhamento, por exemplo, a referência a mutantes e a anunciação de uma nova raça. Para ele, a temática farnesiana

(...) antecipa problemas e condições humanas relacionadas com a tensa expectativa em que vivemos, do que poderá nos esperar num futuro em que talvez as pungentes criaturas de Hirohima sejam os modelos dos restos que sobraram de nós mesmos: seres mutilados, corroídos, ou torrados por forças nucleares, incrustados por fragmentos de portas e formas, bolando no vaivém das ressacas, em dospoinibilidade nos montes apocalípticos de lixo e putrefação.¹¹⁸

Jaime Maurício enxerga nessas obras, que incorporam, segundo ele, a *junk esthetics* e as *box-forms*, um sentimento trágico, decorrente da possibilidade da extinção da espécie, que o humor não conseguiria atenuar.



4. *A nova raça* (1966-79-85)
Fonte: Itaú Cultural



5. *Ângelus* (1966-1971)
Fonte: Itaú Cultural

A nova raça (1966-79-85) e *Ângelus* (1966-1971), exibidas em 1966, têm sua datação expandida em função das incorporações posteriores. Os ovos e objetos resinados passariam a integrar as suas *assemblages* a partir de 1967 e o uso do oratório como suporte em 1970. No curta-metragem realizado neste mesmo ano, *Farnese: caixas, montagens, objetos*, a obra *A nova raça* é mostrada com outro suporte, numa caixa ou box-form, e o boneco sem braços, identificado nas publicações que registram a obra como sendo um menino Jesus, é visto sendo

¹¹⁸ MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

adquirido por Farnese em um antiquário. Em *Ángelus* é notório o apelo mais dramático dessas suas primeiras produções objetuais, significativamente narrativas da temática dos anjos anunciadores de uma nova era pós-nuclear. Nesse primeiro momento o uso de raízes, ossos e matérias biológicas calcificados de origem marinha são significativamente mais freqüentes.

Na véspera da abertura da exposição, em matéria do *Jornal do Brasil*, Harry Laus analisa o que ele já havia denominado de “surrealismo-objeto”. O crítico aponta para o fato de suas obras não incorporarem apenas dejetos recolhidos do mar, mas objetos de procedência mais nobre, no caso dos antiquários da cidade. A partir de uma das frases de Braque, que Farnese escolheu para o catálogo, o crítico identifica um sentido para a exposição: “A arte foi feita para perturbar; a ciência tranqüiliza”. Para Laus haveria, na obra do artista, uma simbiose da arte com a ciência: “os objetos que a ciência criou para nossa tranqüilidade foram julgados artisticamente para provocar perturbação em nossos sentidos.”¹¹⁹ Uma referência, no caso, à Síndrome da talidomida, droga que nos anos 50 provocou a deformidade física em milhares de pessoas. Haveria, segundo o crítico, “apesar de todo o surrealismo das imagens, um veemente apelo à compreensão de problemas humanos.”¹²⁰

Edila Mangabeira Unger, na matéria publicada no *O Globo* após a abertura da exposição, situaria a obra exposta na Petite Galerie mais no contexto do super-realismo do que do surrealismo com suas imagens do subconsciente e onírica. De acordo com Herbert Read, citado pela autora, o super-realismo seria “uma continuação das tradições românticas do subjetivismo numa modalidade artística que inclui toda uma diversidade de estilos, das fantasias paranóicas de Dalí (este renegado Surrealismo) às harmonias abstratas de Miro”.¹²¹ A autora destaca o fato de suas catástrofes não serem imaginárias e irreais, mas calcadas nas possibilidades imanentes. O impacto de suas obras resultaria “do contraste entre objeto cotidiano e a violência da mensagem transmitida através dele. (Só neste sentido, aliás, poderíamos encontrar, nestas montagens, elementos surrealistas).”¹²² Em plena Guerra Fria era justificável que, tanto o artista quanto a crítica, dessem à hecatombe nuclear uma atenção que hoje está arrefecida, apesar das ameaças pontuais. Na descrição dessas *assemblages*, Unger perpassa temas e objetos que ganham amplitude na obra de Farnese, como os bonecos, posteriormente substituídos pelos ex-votos, e as Anunciações, que se compõem já nesse início com imagens de culto.

¹¹⁹ Harry LAUS. Surrealismo-objeto de Farnese de Andrade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 out. 1966.

¹²⁰ UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966.

¹²¹ UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966..

¹²² UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966.

Há por exemplo, uma fruteira – uma taça de madeira envernizada – na qual surgem, entre nozes, dezenas de criancinhas calcinadas. Estes minúsculos bonecos de celulóide, levemente chamuscados, assumem posições contorcidas – transformam-se em pequenas criaturas, que o sofrimento envelheceu subitamente. Na “Central de Energia” (obviamente energia nuclear), dezenas deles se amontoam, em pirâmide, numa estranha compoteira. Outros, tentando fugir, batem-se de encontro a redoma que os prende, a todos, com a fria e transparente crueldade do vidro. No “Barroco Talidomídico”, surgem os monstros criados pela trágica pílula, e, num frasco estreito e alto, aparecem os “Mutantes”: entre os destroços dos que sofrem os efeitos da radiação e os que erguem sobre eles, coroados, um tronco desmembrado simboliza a mutação, de onde surge a nova raça humana. E a “O Ser”, a “Deusa da Fecundação”, os “Vermes”, o “Robot Pisotônico” – o ser criado pela ciência – quase humana. Na belíssima “Anunciação”, cuja concepção formal é quase tradicionalista, uma pequena virgem antiga de madeira, frágil e indestrutível, pisando um toco de lenho carcomido encontrado na praia, contempla o ovo terrível, dilatado pela fecundação, de que surgirá, talvez, a nova raça humana, e que pende, no espaço – ameaça e promessa ao mesmo tempo. Noutra “Anunciação” a mais patética, talvez, a criatura desmembrada, deformada, o rosto já meio devorado, pelos efeitos da radiação nuclear, confronta a Mãe de Deus, com seu desesperado apelo.¹²³



6. *Anunciação* (1966)

¹²³ UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966.

Fonte: Itaú Cultural

Segundo Edila Mangabeira Unger, estas montagens de Farnese refletem a sensibilidade do artista para a problemática da vida contemporânea, “em que tudo se tornou a tal ponto transitório e vulnerável que a arte não pode senão refletir, em sua fragmentação, esta vulnerabilidade e esta transitoriedade”.¹²⁴



7. *Maternidade e mutação* (1966-1971)
Fonte: Itaú Cultural



8. *São Sebastião* (1965)
Fonte: Itaú Cultural

As duas obras acima são reveladoras do alfabeto temático e visual de Farnese. A primeira por tratar - com o uso de bonecos, ovos de madeira e a fotografia antiga resinada, agregada posteriormente à obra - do tema da mutação genética. Na segunda já aparece, nesse momento, a imagem de São Sebastião, santo mártir recorrente nas suas *assemblages*, que aqui aparece mutilado, sobreposto a uma vértebra de peixe, num contexto que, a seu tempo, será melhor esclarecido (Capítulo 4).

2.5 QUATRO DÉCADAS DE LEITURAS CRÍTICAS (1966-2005): CONSOLIDAÇÃO, APAGAMENTO E RECUPERAÇÃO DO ARTISTA

Não se pode pedir ao artista mais do que ele pode dar. Nem ao crítico mais do que ele pode ver.

George Braque

¹²⁴ UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966.

As leituras críticas da obra de Farnese no período de 1966 a 2006 servem como baliza para se tentar situar, no âmbito público, a discussão suscitada pela sua obra. O ano de 1966 foi o da primeira exposição individual e de cobertura crítica ampliada, como já foi exposto, e 2005 o ano da grande exposição *Objetos* nos CCBB's do Rio e de São Paulo que recolocou sua obra no circuito crítico da grande imprensa e das publicações especializadas. Essa trajetória pode ser definida, grosso modo, nos termos de uma consolidação da carreira e mesmo de estabilidade financeira nas décadas de 60 e 70; um apagamento progressivo a partir da década de 1980, culminando na minguada década de 90, quando ele passa ao largo das grandes exposições e retrospectivas de arte brasileira; e a recuperação do artista a partir de 2002, com a primeira publicação dedicada à sua obra. Numa linha temporal pode-se dizer que progressivamente o aspecto biográfico foi ganhando proeminência nessas críticas. A culminância dessa tendência seriam os textos escritos pelo colecionador e editor Charles Cosac, que publicou, através da CosacNaïf, o livro de artista dedicado a Farnese. Nas décadas de 1960 e 1970, a fase áurea do artista, tanto pela frequência de exposições e prêmios recebidos quanto pela ampla cobertura que os críticos de arte de jornais e revistas concediam à sua obra, a tônica da crítica recaía sobre as idéias, quase sempre polêmicas, que o artista defendia: o horror à procriação, a pouco explicada defesa da hecatombe nuclear; no plano técnico a adesão ao objeto, em voga nas artes dos anos 1960, e a incorporação nessas obras de objetos e objetos/suportes nada convencionais: o ex-voto, o oratório, as gamelas, os santos de antiquário e os fragmentos de santos de gesso recolhidos entre os dejetos urbanos, além de questões técnicas, como o aprimoramento, por parte do artista, do uso da resina de poliéster.

Jayme Maurício (1927-1997), jornalista, colunista e crítico de arte dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, foi, indiscutivelmente, o maior incentivador de Farnese. Seus textos explicitam o papel exercido por ele na promoção do artista, seja através de suas críticas ou incentivando galeristas a expor seu trabalho. O texto publicado em 1966 no *Correio da Manhã*, *As dramáticas figuras de Farnese*, descreve com propriedade o trajeto profissional do artista Farnese até ali:

Conhecemos Farnese aqui mesmo, na redação do *Correio da Manhã*, em 1950, quando recém-chegado de Belo Horizonte, onde estudava com Guignard, começava a ilustrar contos e poemas do suplemento literário. Desenho agradável, limpo, a serviço de uma sensibilidade muito lírica. Nem mais nem menos que outros ilustradores da época. Era um temperamento arredo e melancólico, bem à mineira, agravado pela doença. Alguns anos mais tarde fomos encontrá-lo no atelier de gravura do MAM, naquele febril período gerado pela presença de Friedlaender. O romântico ilustrador ingressava no abstracionismo e suas gravuras em metal mostravam já uma certa dramaticidade vigorosa. Nos anos seguintes trabalhou intensamente nas suas gravuras demasiado escuras, cheias de intenções virtuosísticas. Eram belas e boas aquelas peças, mas só que completamente negras,

impossíveis de serem vistas, sobretudo com esse cacoete nacional de mostrar gravura com vidro. Vieram em seguida os desenhos, estes mostrando o grande talento do artista, especialmente no claro-escuro, no arabesco caprichoso, nas elegantes nota de cor. Ingressou nas bienais, nos salões, inclusive no exterior.¹²⁵

No mesmo ano o crítico registrava a mudança mais marcante na carreira do artista, a criação de suas primeiras assemblages, ainda a serem expostas naquele ano, por seu intermédio, na Petite Galerie.

O desenhista e gravador Farnese de Andrade deixou (temporariamente) seus antigos meios de expressão para incursionar por outras área da criação, e parte em busca de novo vocabulário expressivo, através de materiais insólitos e formulações inesperadas. Uma atitude grave e desconcertante, sem dúvida, se tivermos em conta o longo tempo de profissionalismo do conhecido artista mineiro. Mas uma atitude, enfim, e que prova desenvoltura, juventude e completa liberdade, como deve ser da índole dos verdadeiros artistas. Além de acentuada inquietação, que o leva a realizar, na mesma temporada, mostras tão diversas: na Cantu, há menos de um ano, desenhos figurativos e agora (no próximo), na Petite Galerie, as montagens e assemblages.¹²⁶

No catálogo desta primeira exposição dos objetos ou assemblages - *Desenhos e Montagens, Petite Galerie, 1966* - à época denominadas de montagens -, Jayme Maurício comenta a frase de Braque escolhida pelo expositor, “Não se pode pedir ao artista mais do que ele pode dar. Nem ao crítico mais do que ele pode ver”:

Os críticos vêem até onde podem, disse Braque, e não se pode exigir mais deles. Perfeito. O que ele deixou de dizer é que os críticos se esforcem, muitas vezes até com angústia, para bem sentir e transmitir o que nem sempre é identificável ao grande público, por falta de formação ou de informação.¹²⁷

As críticas de Jayme Maurício sobre a obra de Farnese explicitam o diálogo entre ambos e as definições dos rumos que sua obra tomava. Como já mencionado, ele foi um dos primeiros críticos a identificar em Farnese uma “faixa surrealista”, para usar o termo exato. O crítico aponta em seu trabalho a fusão de duas estéticas a do *ready-made* e a do *objet-trouvé*. Outra estética à qual está associada a produção de Farnese é a da caixa ou *box-forms*, na designação original. Em matéria publicada em novembro de 1966, *Desafio aos artistas: a estética da caixa*¹²⁸, o crítico destacava o pioneirismo de Farnese no uso dessa técnica no Brasil e a semelhança que ele observa com a obra do artista norte-americano Joseph Cornell. Segundo o crítico, aqui refinando a percepção que ele tem da obra,

¹²⁵ MAURÍCIO, Jayme. As dramáticas figuras de Farnese. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1966

¹²⁶ MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: assemblage e anjos nucleares. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

¹²⁷ MAURÍCIO, Jayme. Farnese. Petite Galerie, Rio de Janeiro, 17 out. 1966. *Catálogo*.

¹²⁸ MAURÍCIO, Jayme. Desafio aos artistas: a estética da caixa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1966.

Farnese é um artista em constante busca e evolução, que não se consome ao se inovar. Ao longo de sua trajetória, seria possível identificar-se um número razoável de técnicas e processos bem distintos entre si, sem constituírem ‘fases’, no sentido convencional do termo, porque Farnese não costuma abandonar suas invenções, ao concretizar uma nova invenção.¹²⁹

Em abril de 1976, no *Última Hora*, Jaime Maurício fez um balanço da carreira de Farnese. *Uma década do cinquentão Farnese* refaz a trajetória do artista e deixa evidenciada a relação de “apadrinhamento” entre crítico e artista:

O crítico tem algumas vezes ocasião ou mesmo obrigação de acompanhar e promover o aparecimento ou a trajetória de um artista, num trabalho conjunto, utilizando todas as possibilidades a seu alcance para firmar publicamente um talento em que acredita. E poucos são os artistas na concorrência de centenas que pode vencer as barreiras naturais para artistas pouco conhecidos. É uma atividade prospectiva que talvez tenha mais interesse para ambos, do que a opinião, individual em jornal ou revista. Obras realizadas e uma atuação eficaz credenciam o crítico, já no caso num misto de comissário, a ajudar o artista. (...) Reconhecendo que o artista necessita de condições concretas e materiais para mostrar e desenvolver o seu talento, o crítico pode e deve em certos casos interferir de modo legítimo no meio artístico onde a sua atuação profissional o faz ouvido, para impulsionar valores comprovados que surgem ou os que ainda não conseguiram afirmar-se de todo. (...) De certa forma é um tanto responsável pelo que endossou. E essa crítica deve mesmo ser exigente na proporção do desenvolvimento e do sucesso consumado alcançado pelo artista. (...) Todo esse circunlóquio é para focalizar um desses artistas. Farnese de Andrade, em pleno cinquentenário com apenas, é notável, 10 anos de arrancada. Eu o conheço dos tempos do “Correio da Manhã”, quando ilustrava suplementos literários e trabalhava à noite nos Correios e Telégrafos.¹³⁰

As ações concretas para consolidar a carreira do artista são enumeradas pelo próprio crítico nesse texto: “Há 10 anos, Farnese, sempre arredio, já amadurecido em idade e em sua arte, não conhecia ainda a marca-teste da ‘exposição individual’.”¹³¹ Preocupado com as condições de trabalho do artista, Jaime Maurício teria pedido, de acordo com seu relato, a Paulo Grasseli, da galeria Cantu, a realização da exposição de desenhos e gravuras que fizeram o reconhecimento definitivo de Farnese. “O que era uma colaboração do crítico, passou a uma sincera admiração¹³²”, diz. Do mesmo modo, “o crítico mobilizou seus recursos para uma ‘segunda individual’ no mesmo ano, mas numa galeria sem móveis e bem exigente, antes dos leilões - a Petite Galerie. O sucesso foi maior e Farnese tornou-se uma realidade respeitada no meio artístico, graças a sua criatividade, proclamada por este escriba

¹²⁹ MAURÍCIO, Jayme. Farnese: Nova Figuração. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971

¹³⁰ MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. Última Hora, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

¹³¹ MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. Última Hora, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

¹³² MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. Última Hora, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

ou corneteiro.”¹³³ Ainda 1966, o Itamaraty nomeou Jaime Maurício comissário para XXXIV Bienal de Veneza: “No próprio recinto da Bienal de São Paulo, convidei Farnese, Ligia Clark, Anna Letycia, Mira Schendel na possibilidade de ter também Mary Vieira.”¹³⁴

O crítico se sente a vontade, inclusive, para fazer restrições às produções mais recentes de Farnese, nas pinturas e aguadas enceradas, mas particularmente nas *assemblages*.

Os oratórios e algumas caixas conservavam algumas formas geradoras das atmosferas típicas do Farnese anterior. As gamelas e assemblagens, inclusive o uso do poliéster, ganharam em tamanho e em legibilidade para, entretanto, perder em sua metafísica irônica, em sua poética, em sua metáfora, e seu sutil mistério, como as que tenho sempre à vista em minha casa. Os próprios suportes das montagens - e outros elementos das composições - parecem firmar seu valor com maior independência do que se devia esperar da atividade re-criadora do artista.¹³⁵

Walmir Ayala (1933-1991), jornalista e romancista, titular de 1968 a 1974 de uma coluna de crítica de arte no *Jornal do Brasil*, também concedeu espaço significativo ao trabalho de Farnese, direcionando a crítica para um padrão mais literário de análise. Enquanto Jaime Maurício define, em linhas gerais, e com terminologia mais técnica, a poética farnesiana numa vertente surrealista - tributária das experimentações estéticas de Marcel Duchamp e do dadaísmo -, Ayala aponta, ainda que de forma indireta, para a alocação da obra de Farnese num contexto que o aproxima do realismo mágico, tal a insistência em termos como fantástico, mágico, mistério, etc. Os títulos de duas de suas críticas, em particular, sugere essa aproximação: *Caixas fantásticas de Farnese*¹³⁶ e *Os mini-ambientes mágicos*¹³⁷. Segundo o crítico não haveria nada na arte brasileira contemporânea comparável à carga de energia concentrada na obra de Farnese. “Essa energia por vezes perversa, sempre denunciadora dos grandes abismos do espírito, sintetizada numa linguagem que se enraíza na magia, na morte, na corrosão, na catástrofe e na liturgia. O percurso de Farnese é dos mais coerentes.”¹³⁸ Para o crítico, Farnese pode ser considerado um artista completo e, mais que isso, com uma concreta “filosofia de vida”, ou seja, “participante e dramático, pesquisador de detritos, montador de misteriosos e mórbidos cenários tridimensionais. Artista que, através dos instrumentos da tecnologia, procura fossilizar ainda mais as grandes revelações do pesadelo, diretamente oriundas da terribilidade angélica de um Rilke.”¹³⁹

¹³³ MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

¹³⁴ MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

¹³⁵ Jayme MAURÍCIO. Uma década do cinquentão Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

¹³⁶ AYALA, Walmir. Caixas fantásticas de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1970.

¹³⁷ AYALA, Walmir. Os miniambientes mágicos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

¹³⁸ AYALA, Walmir. Farnese, o bruxo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1986.

¹³⁹ AYALA, Walmir. Três exposições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971.

Além dos objetos tridimensionais, Ayala observa, nos outros “timbres de expressão” do conjunto da obra, um grande domínio técnico: a gravura em metal, os desenhos obsessivos, os desenhos eróticos e os desenhos da fase genética. Nestes, mais especificamente, o crítico identifica uma nostalgia de retorno e a sugestão de recordações intra-uterinas. Segundo ele, em matéria veiculada em 1968, o “desenho atual testemunha sobre a máquina da vida, inventando sobre as caprichosas volutas da célula, sobre o depósito impessoal de ovos de que somos larva, aquele precioso labirinto de cuja embriaguês fomos formados.”¹⁴⁰ Farnese, em seu depoimento ao crítico, explica essa tendência de sua produção gráfica: “Multiplicação de ovos microscópios que se desenvolvem num ritmo instintivo ou de intenção. Pequenos perfis humanos. Espirais. Estes são os elementos predominantes do meu atual desenho, que julgo ser o melhor de 23 anos de bico de pena.”¹⁴¹ Essa “obsessão” com ovos, germinação, nascimento, são reconhecíveis também em suas *assemblages*, tal a recorrência de ovos de madeira e mesmo de outros elementos sugestivos. A obra *O orgasmo* é o exemplo mais explícito dessa temática na obra tridimensional.



9. *O Começo* (1968)
Fonte: Itaú Cultural



10. *O Orgasmo* (1968)
Fonte: Itaú Cultural

Ayala, de forma mais incisiva que outros críticos da época, associa a obra de Farnese aos gostos particulares do artista, sem, no entanto, se fixar à análise biográfica sugerida pelas diversas obras que supostamente narrariam sua história pessoal, como posteriormente outros críticos dariam ênfase. Os hábitos de inusitado colecionador, o interesse por objetos não consagrados pela história da arte e as declarações controversas sobre crianças e bombas, entre

¹⁴⁰ AYALA, Waldir. A máquina da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

¹⁴¹ AYALA, Waldir. A máquina da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

outras coisas, reforçam uma imagem pessoal que, de certa forma, se funde aos “miniambientes mágicos” que Ayala descreve numa perspectiva bastante próxima da corrente das artes visuais denominada realismo mágico.

Farnese já era um gravador consagrado, e se divertia com uma pesquisa muito pessoal de desenho, quando começou a se interessar pelo lixo luxuoso dos antiquários e dos detritos oceânicos. Pedacos de bonecas, troncos retorcidos, retratos antigos, postais de outros tempos, ex-votos, foram sendo organizados em mini ambientes mágicos com conotações de erotismo e ritual. (...) Mas imprimindo sempre uma sensação desconfortável, de crônica mórbida ou de humor sensual, sobre construções nobres e barrocas. Farnese não é um homem comum. Seu mundo interior e exterior tem muito a ver com estes caminhos inusitados, nos quais flutuam sombras e resíduos de existências consumidas. Sua apetência pela expressão felina (seu amor pelos gatos), a paixão pela ficção de terror, especialmente cinematográfica, esta curtição gozoza da fantasia, a restrição temporária às crianças, a adoção de uma multidão de ex-votos com os quais convive em sua oficina de criação, amoldam sua inteligência a uma imagem muito pessoal e rara.¹⁴²

A análise que Ayala faz de suas *assemblages*, mesmo quando se considera o caráter impressionista, muitas vezes, dos textos de crítica de arte, são significativamente mais literárias, e, portanto, reveladoras de outras camadas de entendimento da obra de Farnese, segundo o autor, “um delineador de fronteiras poéticas”:

Sua realidade extrapola do visual, ou pelo menos interpreta o visual em termos de uma filtragem desgastante. A serenidade dos deuses e dos mortos, dos enigmas e das esfinges, seja num retrato de família, seja no rosto carcomido de uma imagem retirada do fundo mar, ou na contorção de uma raiz ressequida, encontram em Farnese um delineador de fronteiras poéticas as mais instigantes. Ficamos como orantes perplexos diante de seus santuários profanados, esperando a chegada dos fantasmas e seres do terror, os mesmos que sublinaramente povoaram a imaginação de todas as infâncias e a maturidade de todos os poetas. Esta terribilidade fecunda que nasce no umbigo do anjo e se espalha como um perfume pelos veios das madeiras. Farnese aprisiona muitas vezes estes duendes em urnas de poliéster, explorando sempre reflexos e ângulos deformantes, dinamizando assim seres embalsamados, iluminados de uma simbólica imortalidade. Podemos afirmar que sua visão, a partir de elementos locais e imediatos, é fruto de um poderoso (instinto do universal, que ele confessa desinformado, mas que pulsa da mais pura e profunda inspiração.¹⁴³

O cronista e crítico literário Rubem Braga dedica a Farnese um pequeno texto na *Revista Última Hora*, em 1974. Braga faz um relato de sua visita ao ateliê de Farnese em Ipanema e descreve suas impressões sobre as *assemblages* do artista, sobre as quais, segundo o escritor, em função dos elementos apropriados, se extrai um sentido “profundamente lírico”: “Mas o que acontece sempre é que, uma vez acabado, o objeto novo tem uma unidade

¹⁴² AYALA, Waldir. A máquina da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

¹⁴³ AYALA, Waldir. Os miniambientes mágicos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

indestrutível e tudo nele é certo e indispensável”¹⁴⁴, conclui. Braga, apreciador do trabalho do artista, define de modo lapidar o processo de trabalho de Farnese e a peculiar relação que mantém com os objetos/imagens que incorpora em seus trabalhos: “tudo ele parte e reparte e fica com a melhor parte.”¹⁴⁵ Sua crônica se estende ainda ao caso pitoresco da utilização de uma obra do artista para ilustrar a capa de uma edição do livro *A Idade do Serrote* de Murilo Mendes:

Para fazer apenas o que faz, e não mil e uma coisas que poderia fazer com o imenso material acumulado em seus baús, Farnese precisa ser, e é, um homem muito sério e um artista muito exigente, que pode levar meses, até anos, para completar um desses *assemblages*, e lhe dar o toque final. Tendo dele um objeto que comprei há uns 8 anos na Petite Galerie, um velho tinteiro de cristal cheio de bonequinhos mínimos e bolas de vidro, e dominado por uma cabeça de boneco pateticamente inocente. Usei uma vez para fazer a capa do interessantíssimo livro de memórias de Murilo Mendes, “A idade do serrote” (pedidos à José Olympio) mas a capa saiu mal impressa e Farnese ficou aborrecido com seu objeto antigo. Quer trocar por um novo, destruindo o velho, o que não permitirei.¹⁴⁶



11. Reprodução de capa (1968)
Fonte: Estante Virtual

Braga termina seu texto apontando uma outra leitura, menos estetizante, mais afinada com uma crítica social, implícita na obra de Farnese, pela via da apropriação de objetos emblemáticos do cotidiano brasileiro: “Não tenho dúvida de que Farnese está no momento de alcançar uma notoriedade internacional - ao mesmo tempo que mais se afunda na triste memória do Brasil, com seus ex-votos e suas gamelas, a vida de seu povo doente e pobre, sobre a qual essa arte requintada se debruça.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ BRAGA, Rubem. Farnese e as coisas que ele faz. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

¹⁴⁵ BRAGA, Rubem. Farnese e as coisas que ele faz. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

¹⁴⁶ BRAGA, Rubem. Farnese e as coisas que ele faz. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

¹⁴⁷ BRAGA, Rubem. Farnese e as coisas que ele faz. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

Frederico Morais, crítico de arte do jornal *O Globo* no período de 1975-1987, elabora uma crítica da produção de Farnese dando ênfase à qualidade formal do objeto, em objeção ao personalismo que impregnaria parte da obra do artista. Na crítica publicada em 1978, *Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese*¹⁴⁸, Morais apontava algumas modificações no interior da produção objetual de Farnese, que tenderiam a fechar um ciclo e abrir um outro, marcado pelo despojamento. Suas assemblages, de início, seriam caracterizadas pela acumulação excessiva, o que favorecia uma leitura literária - definida pela presença dos pólos vida/morte, germinação/morbidez, fecundação/destruição, sexo/religião, etc -, que ele reconhece ainda persistir nas resinas de poliéster.¹⁴⁹ Essa tendência favoreceria uma leitura exterior ao próprio objeto, ligada às idiosincrasias do artista, “com prejuízo das próprias qualidades formais, que são, afinal, as que permanecem.”¹⁵⁰ Segundo Morais,

Este percurso, porém, é mais que explicável, era inevitável. Afinal, numa primeira etapa os Objetos estavam muito mais impregnados da personalidade esquisita de Farnese do que de suas próprias qualidades, que cabe ao artista revelar. Hoje, o inverno começa a ocorrer e já podemos ver os objetos como tais. Farnese como que afastou deles seus problemas pessoais, ou mais do que isso, desenraizou-os de suas implicações primeiras, melhor, das significações isoladas das partes que o integram - ex-votos, gamelas, oratórios, imagens barrocas etc.¹⁵¹

Os objetos de Farnese seriam mais conceituais, enfim. De acordo com o crítico, Farnese criaria, por exemplo, novos ex-votos visando uma utilidade especificamente estética, pois não seriam meras apropriações, mas operações mais complicadas tanto na forma quanto no conceito. O que indicaria tendências neoconstrutivistas e conceituais, entre outras. Farnese era, no entanto, contrário a uma arte expressivamente conceitual: “Acho que a fase conceitual foi um momento perigoso para a arte, que poderia decretar seu fim. Meu trabalho, ao contrário, se baseia no humano: na vida e na morte, seu eixo central”.¹⁵²

No texto publicado em 1992 na *Galeria Revista de Arte*¹⁵³, Frederico Morais reporta-se à exposição realizada em 1986 na Anna Maria Niemayer Galeria de Arte, na qual a linguagem dos objetos de Farnese “era ainda uterina, placentária, abismal. O dentro no dentro,

¹⁴⁸ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁴⁹ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁵⁰ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁵¹ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

¹⁵² Farnese, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1985.

¹⁵³ MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 29, São Paulo, maio/jun. 1992.

a caixa na caixa, coisas dentro de coisas, num processo agudo de introspecção.”¹⁵⁴ A exposição de 1992, na mesma galeria, indicaria “uma decisão de abandonar este processo autobiográfico e enfrentar a realidade exterior, o Brasil de hoje, ou temas como ecologia e simultaneamente uma vontade de despojamento e simplificação formal.”¹⁵⁵ O artista continuaria usando os mesmos objetos, mas estes apareceriam em menor quantidade e reunidos de modo diverso. Segundo o crítico, Farnese está agora mais preocupado em encontrar certas analogias visuais e formais, fugindo à escatologia existencial. Troca a anterior morbidez pela ironia leve, o trauma biográfico pelo trópico, a corrosão dos materiais pelo *kitsch* numa abertura crítica para os mitos e arquétipos da vida brasileira.”¹⁵⁶ Farnese não concordaria inteiramente com essa afirmação: “Meu trabalho não é *kitsch* como querem alguns críticos. No início tinha alguns momentos *kitsch*, mas hoje esse gênero não me interessa. O que existe mesmo é humor”,¹⁵⁷ ressalta.

Se as *assemblages* de Farnese se caracterizam, em grande parte, pela acumulação excessiva que favoreceria a análise literária, como aponta Frederico Moraes, é uma questão em aberto. Não se pode afirmar que Farnese em algum momento tenha deixado de produzi-las, seguindo uma linha exclusivamente mais geométrica e despojada em sua obra tridimensional. Mesmo porque a datação de muitas delas se estende por vários anos, impedindo a definição de fases nesse processo de elaboração. De qualquer forma, as possibilidades narrativas, e por extensão, literárias, que a obra suscita, são amplamente exploradas em muitos textos críticos dedicados ao artista.

Arlindo Daibert (1952-1993) analisa sucintamente a obra de Farnese no texto inacabado *Farnese de Andrade, a formação do pensamento*, que integra o seu *Caderno de escritos*¹⁵⁸. O texto não é datado, mas é provável que tenha sido escrito, é uma hipótese, em 1992, ano em que Farnese volta a expor numa individual suas *assemblages*, na Galeria Anna Maria Niemayer no Rio de Janeiro. A exposição de objetos imediatamente anterior a esta também foi realizada nessa galeria em 1986. Segundo Daibert, o mundo de Farnese é mais complexo do que a de outros artistas afinados com a compulsão de guardar coisas, como os célebres Joseph Cornell e Kurt Schwitters ou mesmo Gastão Manoel Henrique.¹⁵⁹ A complexidade do artista viria das influências díspares que sua obra agregaria:

¹⁵⁴ MORAIS, Frederico.. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 29, São Paulo, maio/jun. 1992.

¹⁵⁵ MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 29, São Paulo, maio/jun. 1992.

¹⁵⁶ MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de Arte*, n. 29, São Paulo, maio/jun. 1992.

¹⁵⁷ Farnese, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1985.

¹⁵⁸ Arlindo DAIBERT. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 126-129.

¹⁵⁹ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 126.

Se conseguiu escapar de Minas, não ficou completamente imune aos fantasmas domésticos que povoaram sua infância de Araguari. A religião de Minas que muitas vezes se confunde com um misticismo mal disfarçado; a estrutura familiar rígida e tradicional; o isolamento do mineiro entre montanhas e ruínas barrocas, forma parte dos subterrâneos desse artista.¹⁶⁰

A esta inescapável, e também controversa, mineiridade soma-se “boa dose de leituras de novelas de ficção científica, muito cinema e um culto sistemático do fetichismo cotidiano.”¹⁶¹

Daibert, como outros tantos críticos e apreciadores do trabalho de Farnese, encontram na obra do artista variações inesgotáveis em torno dos pólos Vida e Morte. Nesse sentido, ele faz uma síntese bastante inspirada do processo criativo de Farnese, atento à datação expandida de muitas de suas obras:

E preciso conservar, proteger, guardar, reter, enfim, suspender a ação do tempo e adiar a dissolução final. A lembrança fotográfica e o fragmento de peças antigas, o instrumento utilitário que se torna inútil, o objeto transformado em fetiche pela mística popular são a matéria-prima desse exorcismo permanente. É sobre essas questões essenciais que Farnese de Andrade se debate desde seus primeiros desenhos e gravuras da década de 60 até suas mais recentes produções. O curioso é que todo esse material fortemente intuitivo e inconsciente é sistemática, senão neuroticamente, manipulado, reciclado, ajustado num processo de trabalho que pode levar meses e até mesmo anos, até que se chegue à forma temporariamente definitiva do objeto.¹⁶²

O texto de Daibert, sem maiores pretensões, se concentra brevemente na iconografia feminina mobilizada por Farnese. Segundo ele, não se pode tentar qualquer raciocínio sobre a obra do artista sem se considerar a recorrência dos arquétipos femininos mais freqüentes: a mãe, Alice e a mulher acorrentada.¹⁶³ “Entenda-se por mãe a mulher procriadora, embora em momento algum o artista faça referência específica ao tema da maternidade”¹⁶⁴, explica. Provavelmente Daibert, desconhecia *Maternidade e mutação* (1966-71), uma das primeiras *assemblages* realizadas pelo artista, concentrando-se em obras como *Mater* (1982-92), por exemplo, que traz uma foto resinada da mãe do artista. A figura materna evocada em suas Anunciações seria, por sua vez, segundo o autor, o protótipo da mulher bíblica fecundada e imaculada.¹⁶⁵ Esta interpretação muito particular de Daibert aparece melhor explicitada no capítulo 3, onde é tratado de modo mais detido o tema da Anunciação na obra farnesiana. Já

¹⁶⁰ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 126.

¹⁶¹ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 126.

¹⁶² Idem, p. 127.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

Alice seria um contraponto à figura da mãe, representando o lado inconsciente do universo feminino:

Se o universo das “Anunciações” é protagonizado por criaturas solitárias e íntegras em sua unicidade, o universo das “Alices” é o da multiplicidade, o da mulher que olha para seu duplo e tenta ingressar nesse universo povoado por outros que, curiosamente, são desdobramentos de seu próprio eu. (...) Alice através do terrível universo infantil intermedeia o universo obscuro e selvagem da inconsciência Feminina com o universo fechado, equilibrado e silencioso das mulheres fecundadas pela magia.¹⁶⁶

No que Daibert chama de arquétipo da mulher acorrentada se encontrariam as mulheres silenciosas e indefesas:

São mulheres pálidas de fotografias antigas, assexuadas, andróginas quase. Essas heroínas passivas aparecem como personagens da tríade o herói/o dragão/a princesa. Tais mulheres não pertencem mais ao mundo selvagem da inconsciência e da perversidade erótica mal dissimulada das “Alices”, nem teve acesso ao mundo das mulheres eleitas para receberem a graça da Anunciação. Essas mulheres são indefesas exatamente por dependerem da ação de heróis que as libertem do erotismo cruel e destruidor dos dragões.¹⁶⁷



12. *Ofélia* (1995)
Fonte: Itaú Cultural

A variante da mulher indefesa seria, segundo o autor, Ofélia, a personagem do Hamlet de Shakespeare que “sucumbe às pressões do mundo hostil.”¹⁶⁸ Curiosamente, lembra Daibert, a representação para o afogamento da personagem se vale do recurso técnico da resina de poliéster: “É como se, impossível de ser libertada, Ofélia preferisse voltar ao silêncio e à

¹⁶⁶ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 128.

¹⁶⁷ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, pp. 128-19.

¹⁶⁸ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 129.

imobilidade protetora do mundo líquido, uterino.”¹⁶⁹ Aqui se pode acrescentar, dado as suas simbologias, os outros elementos agregados à *assemblage*: o oratório como suporte, a reprodução de iconografia popular do Sagrado Coração de Maria e a mão de santo de roca, todos remissivos ao universo religioso.

As iniciativas isoladas na década de 1990 de colocar no circuito artístico a obra de Farnese apontam, antes de tudo, o confinamento de sua produção às galerias de arte. Isto para quem já havia participado, por exemplo, de quatro Bienais de São Paulo e da Bienal de Veneza. Em 1996, ano de sua morte, a pesquisadora Uiara Bartira organizou em Belo Horizonte, na Arte Galeria Pace, a exposição *O erotismo em sustenido de Farnese de Andrade*. No ano seguinte, Bartira foi curadora e Charles Cosac patrocinou a exposição *A casa e a inteligência de Farnese*. A mostra foi realizada na casa do Rio Comprido, ainda preservada, antes de ser vendida e suas obras dispersadas entre colecionadores e familiares. A repercussão na imprensa foi pouco significativa, ainda que se tenha cogitado a necessidade de preservar sua obra numa casa/museu.¹⁷⁰ Em 1998, por iniciativa da Nova Galeria, foi realizada uma mostra de suas *assemblages* em São Paulo. A única crítica publicada na imprensa foi feita na Folha de São Paulo. O crítico Celso Fioravante assim inicia seu texto: “Barroco, dadaísta, surrealista, metafísico. Farnese de Andrade (1926-1996) foi de tudo um pouco. E, aos poucos, vem correndo o risco de vir a não ser nada.”¹⁷¹ Fioravante questiona a não inclusão de Farnese na *Bienal Brasil Século 20*, em 1994, mas sobretudo o fato dele ter ficado fora da 24ª edição, naquele ano, quando o tema norteador era a antropofagia, elemento formador da identidade cultural e artística brasileira: “Logo o artista mineiro, que construiu seus objetos, caixas e oratórios a partir da canibalização da tradição religiosa do barroco mineiro, da cultura brasileira dos ex-votos e de linguagens artísticas internacionais (como a pintura metafísica e o dadaísmo, ambos com salas especiais no evento).”¹⁷² O crítico prossegue: “Que não caiba tudo em uma Bienal, como já ressaltou o curador Paulo Herkenhoff, isso é certo, mas o conceito antropofágico tem sido encarado de uma forma um tanto quanto elástica, o que dificulta ainda mais a compreensão do porquê da exclusão do artista, que já teve obra comprada até pelo MoMA de Nova York.”¹⁷³

¹⁶⁹ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*, p. 129.

¹⁷⁰ Anabela PAIVA. Um museu para Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1997

¹⁷¹ Celso FIORAVANTE. Farnese de Andrade ressuscita hoje em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1998.

¹⁷² Celso FIORAVANTE. Farnese de Andrade ressuscita hoje em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1998.

¹⁷³ Celso FIORAVANTE. Farnese de Andrade ressuscita hoje em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1998.

Felipe Chaimovich, crítico de arte, autor do texto *A beleza será convulsiva* para a revista do MAM-SP dedicada a Farnese em 1999, argumenta que o artista teria morrido melancólico e esquecido, em particular pela não inclusão de sua obra na *Bienal Século XX*, em 1994, mas, sobretudo, pelo isolamento imposto pela geração de 1960, por considerá-lo politicamente alienado e por ter caído no subjetivismo. “Falta de engajamento político evidente no processo inventivo e plástico de Farnese parece-me o índice de sua marginalização no circuito de arte contemporânea”¹⁷⁴. Sua obra, afirma o crítico, era, para o intelectual brasileiro, “idiotismos auto-expressivos” e, portanto, associado aos conservadorismos de direita. Segundo Chaimovich, “nos anos 60, a discussão da natureza sociocultural da obra de arte devia limitar o peso da subjetividade do artista contemporâneo. Nos anos 1990, a individualidade do artista torna-se medida de compreensão da contemporaneidade da obra. E o peso exacerbado da individualidade de Farnese em sua obra remonta ao surrealismo como forma de vida”¹⁷⁵. Se por um lado Farnese está ajustado à produção característica da arte contemporânea brasileira dos anos 1960, em que o objeto ganha proeminência e se opõe às categorias tradicionais como a escultura e o quadro, por outro lado a sua falta de engajamento político parece responder por sua marginalização do circuito da arte contemporânea. Sintomático nesse caso foi a não participação do artista na emblemática exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. O manifesto dos artistas defendia, entre outras coisas, uma produção visual mais interventiva na realidade política¹⁷⁶. A hipótese de Chaimovich é reforçada, segundo ele, pela interpretação dada pelo crítico Mario Pedrosa acerca da herança do surrealismo no Brasil: “Se o artista de hoje pudesse ser definido, no contexto sócio-cultural que é o seu, diria que era pela recusa à auto-expressividade”¹⁷⁷. Segundo o crítico, Farnese está à margem também por estar fora da coleção Gilberto Chateaubriand, um dos parâmetros relevantes para a arte contemporânea brasileira, e apenas sucintamente mencionado, sem reprodução de suas obras, no livro de Roberto Pontual, *Arte Brasileira Contemporânea - Coleção Gilberto Chateaubriand*, de 1976.¹⁷⁸

Farnese, estranhamente, não participa também da coletiva *O objeto*, realizada no Rio de Janeiro em 1969. Enquanto, por exemplo, a artista Sonia Von Brusky exhibe uma série de

¹⁷⁴ Felipe CHAIMOVICH. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*, p. 25.

¹⁷⁵ CHAIMOVICH, Felipe. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*, p. 29.

¹⁷⁶ CHAIMOVICH, Felipe. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*, p. 25-9.

¹⁷⁷ Mário PEDROSA. Crise ou Revolução do Objeto: Homenagem a André Breton, em Peccinini, op. cit., p.93. Apud: Felipe CHAIMOVICH. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*. Revista do MAM, São Paulo, p. 29.

¹⁷⁸ CHAIMOVICH, Felipe. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*, p. 29.

objetos, alguns formalmente muito próximos das *assemblages* farnesianas, particularmente na apropriação de bonecos. A série *Bebês brasileiros mamam coca-cola* (1969) faz parte da série de objetos tridimensionais apresentados pela artista nessa exposição.



13. *Bebês Brasileiros Mamam Coca-Cola* (1969) Sonia von Brusky
Fonte: MAC USP

Daisy Peccinini, no texto do catálogo da exposição *Objetos Políticos: Sonia Von Brusky*, realizada em São Paulo em 2001, explicita a temperatura do debate artístico (e político) da época:

Em fevereiro de 1969, Mário Pedrosa definia como sendo a grande tendência dos artistas de vanguarda a intenção de atingir o público e tirá-lo da inércia, em face ao que acontecia naqueles dias - negação dos direitos e das liberdades individuais via Ato Institucional nº 5. Para ele a idéia, a intenção do artista era decisiva, sobrepondo-se aos valores estéticos e formais.¹⁷⁹

De acordo com Peccinini, os objetos políticos de Sônia von Brusky correspondem a esta diretiva. A militância da artista vai além da sua arte de protesto, ela integrou ativamente o grupo *Liberdade de Niterói*, de resistência à ditadura.¹⁸⁰ Também participou do boicote dos artistas brasileiros à X Bienal de São Paulo, em consonância com o boicote internacional. Um contraponto, nesse sentido, com o distanciamento de Farnese da cena política daquele momento. A não ser em algumas poucas obras gráficas, como *Censura* (1970) - em óleo,

¹⁷⁹ PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objetos Políticos: Sonia von Brusky*. São Paulo, 2001- *Catálogo*

¹⁸⁰ PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objetos Políticos: Sonia von Brusky*. São Paulo, 2001- *Catálogo*

nanquim e esferográfica sobre cartão -, sua obra, em geral, e as *assemblages*, em particular, seguem, alheias a qualquer engajamento.



14. *Censura* (1970)
Fonte: Itaú Cultural

Mas, em termos formais, a descrição das criações de Sonia Von Brusky feita por Peccinini pode ser atribuída também a Farnese: “Integram em sua composição coisas comuns ou seus fragmentos, apropriados do cotidiano, do lixo, dos depósitos de coisas descartadas. Na acumulação destes fragmentos são mais que objetos, são assemblages, reunindo elementos de expressiva carga de comunicação.”¹⁸¹ Von Brusky, assim como Farnese¹⁸², percorria o cemitério de sucatas do arsenal da Marinha, mas, no caso da artista, o interesse era pelos moldes de madeira para peças de navio, usados como base para suas assemblages. Sua exploração, portanto, não parece aleatória e estetizante. Há um uso consciente desses elementos, com todas as suas implicações de momento. Como sintetiza Peccinini: “O papel do artista é o de ser revolucionário e conseqüente e a sua arte de resistência, agressiva, de militância política na produção cultural.”¹⁸³ Esse, definitivamente, não é um enquadramento possível para Farnese.

Esse contraponto com a obra de Sonia Von Brusky reforça, a princípio, a hipótese defendida por Chaimovich. Ainda que tenha sido ignorado pelos movimentos de afirmação de uma arte mais engajada, a idéia de marginalização do circuito de arte contemporânea como um todo parece equivocada. A fase de maior notoriedade do trabalho de Farnese talvez seja o período de 1966-1976, o auge da ditadura militar, com várias exposições e textos críticos publicados na grande imprensa. Em particular o ano de 1976 foi prolífico para o artista, dez anos depois da sua primeira exposição de objetos na *Petite Galerie* (1966), a exposição

¹⁸¹ PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objetos Políticos: Sonia von Brusky*. São Paulo, 2001- *Catálogo*.

¹⁸² Ação documentada no curta-metragem de 1970, *Farnese: caixas, montagens e objetos*.

¹⁸³ PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objetos Políticos: Sonia von Brusky*. São Paulo, 2001- *Catálogo*

individual homônima *Objetos* na Galeria Ipanema no Rio de Janeiro, e na Galeria São Paulo em São Paulo, ganham considerável acolhida crítica.¹⁸⁴

O historiador da arte Tadeu Chiarelli, curador-chefe do MAM-SP em 1999, ano de publicação da edição da *Revista do MAM* dedicada a Farnese, também aborda o “apagamento” de Farnese, mas mais especificamente na década de 90, tanto das grandes mostras de arte brasileira quanto das publicações mais significativas sobre o panorama da arte no Brasil. Chiarelli faz a ressalva de que, “sem dúvida, a obra de Farnese foi vista em importantes exposições coletivas. O artista mostrou sua obra em exposições individuais pelas capitais do país e pôde ver sua produção analisada por alguns dos principais críticos brasileiros, seus contemporâneos”.¹⁸⁵ Porém, observa ele, “creio que o motivo que talvez mais tenha contribuído para essa espécie de ‘morte em vida’ de Farnese, tenha sido a profunda oposição da obra do artista diante de determinadas interpretações que quiseram impor sobre a arte brasileira do pós-guerra.”¹⁸⁶ Para Chiarelli a obra de Farnese pode ser vista como antípoda, não só em relação à tendência construtivista na arte brasileira da segunda metade do século XX, a seu ver utópica e positivista, mas também em função do artista ter renegado as modalidades tradicionais, como a escultura e a pintura, valendo-se de objetos colecionados. Chiarelli considera que as *assemblages* do artista, “mórbidas, obsessivas e perversas” e propensas a criar “situações matérico-visuais desconcertantes”, “sempre contrastaram com a produção luminosa das tendências construtivas, suas contemporâneas.”¹⁸⁷ Para o autor, o artista tornava visível “uma poética pautada em um inconsciente que, transcendendo o indivíduo Farnese, colocava a nu elementos fundamentais de um inconsciente mais amplo, passível de ser interpretado como brasileiro”¹⁸⁸. Este é um dos pontos de ancoragem dessa pesquisa, esse desprendimento da obra que permite, para além da auto-expressividade inerente - e por isso mesmo afinada com a produção “mais individualista” das décadas de 80 e 90 -, apontar um inusitado reflexo das contingências do indivíduo na sociedade contemporânea e

¹⁸⁴ A pesquisa em periódicos e catálogos, ordenada cronologicamente, coloca o ano de 1976 como o de maior número de textos publicados sobre Farnese. Seja nas análises críticas, em sua maioria do *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e da *Folha de São Paulo*; seja nos textos dedicados ao artista nos catálogos de exposições. A entrevista-reportagem de Maria Lúcia Rangel, *Farnese: quando a sensibilidade é mais forte que a mente*, no *Jornal do Brasil* (19 mar. 1976), por exemplo, faz uma ampla cobertura da exposição em curso na Galeria Ipanema. Outro texto significativo é o de Jayme Maurício, *Uma década do cinquentão Farnese*, no *Última Hora* (07 abr. 1976), em que o crítico reavalia a carreira do artista desde a sua primeira exposição de objetos na *Petite Galerie* em 1966.

¹⁸⁵ CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo. p. 7.

¹⁸⁶ CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo. p. 7.

¹⁸⁷ CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo. p. 7-8.

¹⁸⁸ CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo. p. 7.

dos fragmentos de cultura, profanos e sagrados, que se entrecruzam nas formulações de seus objetos.

As considerações tanto de Felipe Chaimovich quanto de Tadeu Chiarelli reforçam, ao fim, os traços constitutivos que preservaram a contemporaneidade da obra de Farnese, entre estes a auto-expressividade - amplamente explorada pelas novas gerações como recurso metodológico fundamental, na expressão de Chaimovich. Para o crítico, “sua apropriação de detritos de cultura popular é, hoje, reconhecida como ferramenta objetiva de trabalho com elementos nacionais - ainda que, ao serem feitos, não tenham correspondido às expectativas contemporâneas de efetividade ou expressividade política”.¹⁸⁹

Os anos 2000 mudam consideravelmente o quadro de “isolamento” e mesmo “apagamento” do legado farnesiano. No texto do catálogo *A casa e a inteligência de Farnese*, exposição realizada entre 24 de abril e 31 de maio de 1997 na casa do Rio Comprido que pertencera a Farnese, o colecionador e amigo pessoal do artista, Charles Cosac, também denunciava, à época, o afastamento de Farnese do cenário artístico:

Pode-se dizer que o recente afastamento da “inteligência” brasileira em relação à obra de Farnese tenha-o ferido e prejudicado de alguma forma. É inexplicável que um artista de seu calibre, que até participou da Bienal de Veneza junto com Lygia Clark durante os anos 60, tenha sido categoricamente afastado (com exceção de uma última exposição organizada pela curadora Uíara Bartira em Belo Horizonte, poucos meses antes de sua morte) dos principais eventos realizados com a arte brasileira e latina, tanto no Brasil como no exterior.¹⁹⁰

Com o intuito de retirar do ostracismo a obra de Farnese é que Cosac se empenhou em publicar o volume sobre a sua obra. Lançado em 2002, *Farnese de Andrade*, da editora CosacNaïf, traz, com apuro gráfico, obras essenciais de Farnese. O crítico Rodrigo Naves assina o texto *A grande tristeza*, um contraponto ao texto do próprio Farnese intitulado *A grande Alegria* (1976) e que integra o livro/catálogo *Objetos*, da exposição homônima realizada nos CCBB's de São Paulo e do Rio com curadoria de Charles Cosac, em 2005. No referido catálogo consta ainda a monografia *Hábitos estranhos*, de autoria do editor/curador, e um pequeno texto, *Todo Humano*, do colecionador Marco Antônio Mastrobuono.

Os textos de Rodrigo Naves e Charles Cosac, publicados respectivamente em 2002 e 2005, abrem-se, oportunamente, a perspectivas divergentes. Tanto é assim que Cosac chega a dizer, por ocasião da abertura da Exposição *Objetos*: “Eu não vejo tristeza nas obras. Acho que o Rodrigo não sofreu o suficiente para entender. O que eu vejo são nossos sentimentos. É

¹⁸⁹ Felipe CHAIMOVICH. *A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade*. *Revista do MAM*, São Paulo, p. 31.

¹⁹⁰ Charles COSAC. *Farnese e a ironia*. In: *A casa e a inteligência de Farnese*. Rio de Janeiro, 1997 - Catálogo

uma obra muito democrática, porque afeta a todos, e cada um pode interpretar de acordo com a sua idade, a sua vida”.¹⁹¹ Rodrigo Naves escreve em *A grande tristeza* que, à primeira vista, o tipo de análise que a obra de Farnese suscita é a de caráter biográfico, devido às referências pessoais das peças: “Não é de se espantar que boa parte dos comentários sobre a obra de Farnese de Andrade se detenha em sua biografia ou sua pessoa. A história da vida do artista acolhia generosamente as tentativas de explicar através dela o significado de seu trabalho”¹⁹². Mas Naves, ao contrário, analisa a obra de Farnese não pelo viés pessoal, mas como uma vertente importante da produção brasileira que põe de lado a esperança para dar rosto a uma “história cruel, repleta de violências e maldades”, para sublinhar ‘os entraves que conduziram à precariedade nacional’¹⁹³.

Cosac, por sua vez, chega a dizer textualmente que a obra de Farnese é exclusivamente autobiográfica: “Farnese de Andrade desenhou e ‘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.”¹⁹⁴ Ou seja, “as obras estão impregnadas dele mesmo. Pais, filhos, frustrações são temas que ele repisou ao longo dos anos. E é assim com qualquer pessoa que reflita sobre a vida”¹⁹⁵. A titulação de parte de suas obras reforça esse entendimento: Caixa da infância (1966-71-87), Pater (1992-95), Mater (1982-92), Araguay (1975-84), Família 2 (1984), Autorretrato (1982-95), Meu tio fotógrafo (1982). “Você pode ver nos trabalhos dele traços de simbolismo, de surrealismo, mas ele não teria disciplina nem queria seguir nenhum ‘ismo’. Sua obra é um diário visual, introspectivo e autobiográfico”¹⁹⁶, afirma Cosac. Esse viés autobiográfico aparece de modo contundente na arte contemporânea. Cosac situa Farnese entre os artistas “abertamente autobiográficos”, como Frida Kahlo, Cindy Sherman, entre outros: “(...) artistas que se ‘incluem’ pictoricamente na obra, isto é, constroem o autorretrato ou usam imagens facilmente decifráveis: mãe, pai, criança, casal, amor, ódio, vida, morte, cópula, simbologia religiosa, raça, parceiros e correlatos, a ponto de tais imagens, automaticamente, remeterem um dado espectador à sua origem”¹⁹⁷.

¹⁹¹ Luiz Fernando VIANNA. Rio experimenta o desconforto de Farnese. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 2005.

¹⁹² NAVES, Rodrigo. *A grande tristeza*. In: *Farnese de Andrade*, p. 12.

¹⁹³ NAVES, Rodrigo. *A grande tristeza*. In: *Farnese de Andrade*, p. 21.

¹⁹⁴ Charles COSAC. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*. p. 13.

¹⁹⁵ Luiz Fernando VIANNA. Rio experimenta o desconforto de Farnese. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 2005.

¹⁹⁶ Luiz Fernando VIANNA. Rio experimenta o desconforto de Farnese. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 2005.

¹⁹⁷ Charles COSAC. *Farnese objetos*. p. 13.

Naves, no entanto, reconhece nesse movimento biográfico uma outra ordem: “O caráter extremamente pessoal de seus trabalhos não nos faz vislumbrar uma personalidade incontida, que buscasse expressar-se a todo custo”¹⁹⁸. Para o crítico Frederico Moraes, “Farnese exercita a memória, exorciza fantasmas, extravasa sentimentos, viabiliza sonhos, concretiza obsessões, revela recalques e repressões”. Mas isto se daria no sentido de recriação da biografia, “inventando um passado à maneira de Boltanski¹⁹⁹ e de outros artistas da corrente arqueológica da arte contemporânea. Arqueologia existencial”²⁰⁰. Ambos, portanto, desconfiam do “exclusivamente” autobiográfico, dos seus limites e das implicações nem sempre controláveis do uso de imagens.

Naves aponta na obra de Farnese uma rendição ao passado, fato que pesa irremediavelmente sobre o presente. Mais do que imagens, o crítico vê uma colagem de tempos que remetem a um carrossel de culpas sem expiação:

O aspecto envelhecido da grande maioria de suas peças aponta sobretudo uma ação do tempo sobre os seres, que com isso mal conseguem estabelecer para si um presente. Para Farnese de Andrade o indivíduo é sedimentação - nele se deposita toda sorte de resíduos, para ele convergem forças que atuam lenta mas profundamente, e dele quase nada emana. E por isso seus trabalhos são tão tristes, pois aí os indivíduos aparecem como o ponto de cruzamento de inúmeras determinações, quase não restando espaço para um movimento mais afirmativo, que restituísse aos homens a vontade e a capacidade de atuação. Mais: o mundo que se constitui por essa via tem uma natureza claustrofóbica, feita de arranjos definitivos, inarredáveis²⁰¹.

Naves está interessado em apontar uma leitura social nas obras de Farnese. A sua linha de pensamento não seria, segundo ao autor, aquela dos intelectuais e artistas nacionais que vislumbram perspectivas promissoras em traços da sociabilidade brasileira, como Gilberto Freyre e Mário de Andrade. Para o crítico “Farnese de Andrade aponta em outra direção. O Brasil que se depreende de suas *assemblages* não parece apto a transformações”²⁰². Nessa perspectiva o escopo de imagens que ele se apropria não dialoga necessariamente com a riqueza de tradições do país, mas com uma tradição repressiva: “O passado é uma substância que reduz tudo a si, impedindo os processos de diferenciação. O que vivemos no país não chega a constituir uma história. Como o mar, por vezes o passado deposita destroços em suas margens. Não mais do que isso. A fragilidade de nossa constituição social rejeita

¹⁹⁸ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 13

¹⁹⁹ Christian Boltanski (1944-), artista francês, tem uma obra predominantemente auto-referencial, trabalhando a questão da identidade, sem ser necessariamente auto-biográfico. A reconstituição do passado e a problemática da memória são colocadas em questão.

²⁰⁰ Frederico MORAIS. Farnese de Andrade. *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, v. 7, n. 29, maio/jun. 1992, p. 54.

²⁰¹ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 13-14.

²⁰² NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 19.

promessas”²⁰³.

Farnese estaria muito mais próximo, segundo Naves, e aqui se reportando a um parentesco apontado por Tadeu Chiarelli, do universo de Lúcio Cardoso²⁰⁴. A obra de Farnese seria tributária de uma tradição que passa pelo escritor. Em ambos estariam presentes “o perpétuo constrangimento do sujeito, a sexualidade reprimida, a perversão, a morte, a religiosidade eternamente negada e eternamente presente, o silêncio, o obscuro”²⁰⁵. Esses elementos, insiste Naves, são traduzidos pelos dois artistas de maneira a fazer emergir universos sombrios, situações claustrofóbicas²⁰⁶. Naves aproxima-o ainda de Cornélio Penna, Octávio de Faria, Jorge de Lima, “certas obras de Clarice Lispector, Murilo Mendes, Ismael Nery, Mário Peixoto, e mesmo alguma coisa de Nelson Rodrigues, de Lupicínio Rodrigues (“e a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou”) - a lista vai longe”²⁰⁷.

Rodrigo Naves considera que, independentemente da nomeação que se dá ao trabalho de Farnese e da filiação artística em que se poderia enquadrá-lo, a “própria possibilidade do tipo de agenciamento realizado por Farnese surge apenas quando se rompe com a unicidade do real, quando o mundo deixa de ser visto como algo pleno e irremaneável”²⁰⁸. Naves atribui à invenção picassiana a gama de possibilidades que se abriram desde então. Parece, ele reitera, “que sem esse passo nenhuma tentativa de aproximar elementos inicialmente díspares - tanto nas estruturas construtivistas, quanto nas *assemblages* pop - se tornaria viável, pois o mundo teria permanecido inviolável, imune àquelas realocações”²⁰⁹.

As críticas publicadas na imprensa no ano de 2005 seguem, em geral, a linha de abordagem dos textos publicados nas edições da CosacNaïf, repercutindo as leituras de Rodrigo Naves e Charles Cosac. Este, no caso, alçado a “herdeiro natural” da memória

²⁰³ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 17.

²⁰⁴ “*Crônica da casa assassinada* - provavelmente o livro mais importante de Lúcio Cardoso - narra a história dos Meneses, tradicional família mineira vivendo 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 se 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 ao 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 instila em tudo que busca se singularizar, anulando seus esforços de diferenciação”. NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 20.

²⁰⁵ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 20.

²⁰⁶ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 20.

²⁰⁷ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 21.

²⁰⁸ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 14.

²⁰⁹ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 14.

do amigo Farnese de Andrade. O editor foi, sem dúvida, a figura mais proeminente nessa recuperação do legado de Farnese. A seu modo, o excêntrico e milionário “dândi” paulistano, logrou para si a figura de autoridade sobre a obra do artista.

Talvez a crítica mais instigante publicada na imprensa naquele ano tenha sido a do crítico e historiador da arte Luiz Camillo Osório. Segundo o autor, a obra de Farnese não cria vínculos dentro da história da arte brasileira, o que a torna extemporânea: “Assim como Bispo do Rosário, mas por razões diversas, suas peças nascem de uma necessidade existencial destituída de qualquer compromisso histórico. O isolamento cultural é ao mesmo tempo causa e consequência da sua singularidade poética.”²¹⁰ Osório também associa Farnese ao surrealista Joseph Cornell com suas “caixas *assemblages*”. Ambos seriam fascinados pela capacidade sugestiva dos materiais. Mas as diferenças também seriam consideráveis: “(...) no artista americano, há um apelo mais cenográfico, como se fossem maquetes imaginárias, além de uma bagagem literária sólida e estranha ao artista brasileiro. Neste, por outro lado, há um contato estreito como o imaginário, a artesanaria e as crenças do universo popular de Minas.”²¹¹ O crítico também acentua a predominância dos elementos biográficos na obra de Farnese como marca poética indisfarçável. Sua leitura, como a de Cosac, coloca a memória pessoal como trauma biográfico, como acerto de contas com o passado. O uso da fotografia antiga resinada aumentaria, de acordo com Osório, a carga simbólica dos objetos e, por extensão, a nota afetiva das peças.²¹² Osório reconhece ainda, por seu caráter paradoxal, a aproximação entre uma herança surrealista e a religiosidade das peças: “O que parece torná-los conciliáveis é o interesse pelo misterioso, pelo extraordinário, por todo um universo simbólico que não se mostra de imediato. O apelo é tanto ao olho quanto a imaginação.”²¹³

2.6 FICÇÃO BIOGRÁFICA: O CURTA-METRAGEM *FARNESE: CAIXAS, MONTAGENS, OBJETOS* (1970)

O curta-metragem sobre o artista, dirigido e roteirizado por Olívio Tavares de Araújo, *Farnese: caixas, montagens, objetos*²¹⁴, resgata ficcionalmente o processo criativo de Farnese. O filme é sonoro, em cores e tem 12 minutos de duração. A produção de 1970, restrita naquela

²¹⁰ Luiz Camillo OSÓRIO. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2005.

²¹¹ Luiz Camillo OSÓRIO. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2005.

²¹² Luiz Camillo OSÓRIO. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2005.

²¹³ Luiz Camillo OSÓRIO. Objetos que combinam morbidez e lirismo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2005.

²¹⁴ Farnese: Caixas, Montagens, Objetos. Olívio Tavares de Araújo (dir.). Mario Carneiro; Joarez Dagoberto Costa (coord.). 1970. 01 DVD imagem em movimento.

momento aos circuitos alternativos de cinema e às galerias de arte que por vezes o exibiam nas mostras de seus objetos, foi restaurada em 2002 para integrar a publicação da *Cosacnaif*. O curta, primeiro filme de arte de Araújo, recebeu o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Brasília em 1971 e foi o único filme latino-americano aceito oficialmente no Festival de Cannes 1972.

Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em março de 1971, o crítico/cineasta explica como pensou o filme: “Abordei o artista plástico e sua obra sob vários aspectos: crítico, psicológico, visual, e isso faz com que tanto o crítico de arte como o pesquisador ou o espectador comum se interessem pelo filme. O público em geral sente-se atraído pelo impacto visual”.²¹⁵ O filme de Araújo está centrado na produção objetual de Farnese, os desenhos e gravuras aparecem de modo a complementar as referências às suas assemblages. Em termos formais, nas palavras do próprio realizador, ele foi subdividido em três partes:

A primeira compreende uma sequência descritiva da vida cotidiana de Farnese, recolhendo e preparando o material que usará em seguida na elaboração de um projeto. Na trilha sonora se escuta um depoimento pessoal do artista. A segunda parte, mais didática, mostra as gravuras e desenhos relacionados com objetos e focaliza também Farnese no ambiente em que vive, “como um objeto no meio de objetos”. A trilha sonora é narrativa, e a última parte coloca em evidência exclusivamente os objetos, procurando valorizá-los ao máximo. Há apenas música e imagem.²¹⁶

O documentário, segundo informação que consta dos créditos finais do filme, teria sido considerado por Farnese o melhor trabalho relacionado com a sua obra. De fato o artista se mostra à vontade em frente às câmeras, encenando uma rotina que inclui vê-lo no ato de recolhimento de dejetos industriais e elementos naturais em uma praia da orla carioca; nas carcaças de navios do cemitério de embarcações da Marinha e em um antiquário - esse garimpo de materiais nobres, com já mencionado, seria uma constante também, tanto no Rio quanto em Barcelona. Araújo chega mesmo a chamá-lo de “arqueólogo do presente”. Na sequência Farnese é mostrado queimando os pequenos bonecos de plástico apropriados para integrar suas produções. Naquela época a temática atômica era representada de modo mais literal, com o uso frequente de bonecos chamuscados, em narrativas que, à primeira vista, parecem denunciadoras dos horrores de uma hecatombe nuclear. O crítico/cineasta termina por colocar em evidência esse aspecto da obra do artista. A narração, na terceira parte do curta, associa as caixas de farnese à atmosfera de um mundo pós-apocalíptico:

²¹⁵ Cineastas amadores partem para projeto mais concreto e tentam o curta-metragem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1971.

²¹⁶ Cineastas amadores partem para projeto mais concreto e tentam o curta-metragem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1971.

Campos de concentração, cidades devastadas, bombardeiros repletos de Napalm, um humanismo esmagado, a manhã seguinte em Hiroshima e Nagasaki. É nesta atmosfera que respiram os habitantes das caixas de Farnese. A eles se aplica um antigo paradoxo. Imagens que não suportaríamos em sua existência original, depois de reelaboradas pelo artista adquirem uma nova e positiva dimensão. E oferecem uma emoção vizinha da alegria: o prazer que resulta, por força da beleza.²¹⁷

Antes disso, desse final escatológico narrado por Araújo, Farnese aparece em meio aos objetos que coletou e recriou. Sua voz em *off*, na primeira e segunda parte do curta, acrescenta às imagens o depoimento revelador, antes de tudo, de um Farnese misantropo e enigmático, relatando seu amor “patológico” por uma diva de cinema, sua aversão à procriação - e, por extensão, às crianças -, suas considerações sobre a felicidade e a consciência da morte, além de uma intrigante experiência mediúnica. O documentário também é pontuado por uma trilha sonora assustadoramente dramática no início e no final. A criação da personalidade artística de Farnese talvez tenha esse filme como uma caixa de ressonância, a partir do qual a imagem do artista estaria vinculada a essa atmosfera criada.

Walmir Ayala, por exemplo, considera, naquele momento, que a partir de então não se poderia separar a obra de Farnese desse filme-depoimento realizado por Olívio Tavares de Araújo. Segundo Ayala, nele haveria respostas a muitos signos do artista: “A angustiada sensação de perigo e infelicidade quando diz, por exemplo, que a partir do momento que se toma consciência do mistério da morte a felicidade é impossível. Ou a relação de Farnese com a criança, revelação de uma postura combativa e radical”.²¹⁸

A seguir, foram selecionados trechos dos depoimentos em *off*, tanto do próprio artista quanto do realizador, e alguns *frames* das imagens do filme que dão uma dimensão do universo farnesiano, de onde não se pode, com clareza, delimitar, lembrando Raymond Bellour, “a verdade documentária e a ficção”.²¹⁹

Era uma opção. Eu não quero de forma alguma fabricar um ser humano. Eu não sei se no fundo é uma negação da criatura humana como ser atual, no sentido de evolução ou no sentido de fragilidade do ser humano que está exposto à morte, inevitável. Eu não sou favorável à procriação, eu acho que não é covardia não, é uma espécie de crueldade mesmo. Da minha parte eu acho que é crueldade colocar uma criatura no mundo. Não, o contato com as crianças tem a relação com a minha necessidade de solidão. A intolerância que eu tenho por criança é que a criança perturba, criança é um ser que perturba, é um ser que incomoda, criança é uma tortura, uma tortura chinesa permanente para as pessoas adultas. Nunca, não teria filho de forma alguma. Não é uma coisa que me incomoda, a falta de filho. Prefiro

²¹⁷ Olívio Tavares de ARAÚJO. Farnese: caixas, montagens, objetos. Curta-metragem, 1970

²¹⁸ Walmir AYALA. Três exposições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971.

²¹⁹ Raymond BELLOUR. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*, p. 324.

criar gato. Gosto mais de bicho do que de gente. Eu gosto mais de gato do que de criança, por exemplo.²²⁰



15. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*



16. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*



17. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*

²²⁰ Olívio Tavares de ARAÚJO. *Farnese: caixas, montagens, objetos*. Curta-metragem, 1970

Não há possibilidade nenhuma de felicidade. Você tem a consciência da morte, do desaparecimento você não pode ser feliz, a não ser que você acredite na volta, na reencarnação, que é uma coisa que está estudada cientificamente. Se você acredita na reencarnação e na volta então você pode acreditar na morte. Se você não acredita, não aceita. E se você não acredita na morte como transição, o ser humano não pode ser feliz. Quando ele tem a consciência da morte não há possibilidade de felicidade.²²¹



18. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*



19. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*

²²¹ Olívio Tavares de ARAÚJO. *Farnese: caixas, montagens, objetos*. Curta-metragem, 1970



20. Frames do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*



21. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*

O tema essencial das montagens de Farnese é, entretanto, o ser humano destruído, calcinado ou então aprisionado em sua incrível solidão. Cercado em sua casa, cercado da delicada combinação de fantasia e morbidez que invade o objeto, Farnese observa e testemunha a crise primordial de nosso século: a ameaça da bomba sobre o homem, a perplexidade deste diante do poder de destruição que construiu para si mesmo.²²²

²²² Olívio Tavares de ARAÚJO. *Farnese: caixas, montagens, objetos*. Curta-metragem, 1970.



22. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*

Talvez nenhum artista brasileiro tenha se mostrado até hoje tão diretamente vinculado aos temas do medo e da morte, as duas contingência extremas às quais é impossível escapar e também poucos artistas souberam integrar tanta coerência à obra criada e a vida que estabeleceu ao seu redor. Uma espécie de mitologia individual de uso próprio. Farnese se instala e programa os valores que lhe tornam possível enfrentar o tempo e as circunstância em que vive.²²³



23. Frame do curta-metragem *Farnese: caixas, montagens, objetos*

Olívio Tavares de Araújo, duas décadas depois, reafirma essa imagem peculiar que ele, desde a produção do documentário, associava ao artista - aparentado aos mágicos e bruxos - fundindo a obra aos rituais de criação das mesmas e à personalidade enigmática que Farnese ajudou a consolidar:

No caso de Farnese, em especial, encanta-me a idéia de vê-lo, admirá-lo e tratá-lo como se fosse um pouco bruxo, intermediário dos deuses, lidando com verdades e revelações até mesmo assustadoras, porque transcendentais. Isso se deve, certamente, à obra, mas, também, a certas memórias pessoais sobre o artista, que a

²²³ Olívio Tavares de ARAÚJO. *Farnese: caixas, montagens, objetos*. Curta-metragem, 1970.

meu ver enriquecem a visão dele como um todo. Penso, em especial, no Farnese que, em 1970, contava-me suas experiências mediúnicas, de ter sido incorporado por uma entidade que o usava para poder matar saudades de determinada casa; ou, ainda, no Farnese que, na mesma época, queimava bonequinhos de plástico na chama de uma vela, depois de transfixá-los com uma lanceta aquecida de dentista. Era um ritual de criação, um vudu próprio, não porque Farnese - evidentemente - acreditasse em qualquer poder mágico do ato, mas, sim, porque ele produzia a matéria-prima, a humanidade calcinada, para suas caixas de protesto contra a bomba. Mas era também um espetáculo em si dotado de estranha, terrível e fecundante beleza²²⁴.

2.7 FARNESE, AUTORRETRATO: O INDIVÍDUO FRAGMENTADO E AS IDENTIDADES EM TRÂNSITO

O Autorretrato (1981) de Farnese, entre outros que o artista realizou, mostra uma fotografia do artista emoldurada com as flores de uma ilustração que traz ainda uma mulher com caveira. Um autorretrato, portanto, para figurar numa lápide. O suporte usado é uma gamela, que remete ao passado e às oferendas religiosas. Ela é um suporte aberto, mas está parcialmente vedada, inclusive por um entalhe (barroco?). No meio a cabeça diminuta de um anjo. Os objetos usados na composição dessa assemblage - um conjunto que se harmoniza com a imagem fotográfica de Farnese - apontam para a definição do sujeito para além da própria imagem, ou seja, a da fotografia resinada, e se estende aos elementos agregados.



Auto Retrato – assemblage: colagem resinada com foto do artista, fragmento de cabeça de anjo barroco, fragmento de adorno, tábuas de madeira e gamela – 36 x 26 x 12 cm – 1981

24. *Autorretrato* (1981)
Fonte: Paulo Darzé Galeria de Arte

²²⁴ Olivio Tavares ARAÚJO. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista do MAM*, p. 15.

A obra de Farnese de Andrade, como de resto a de tantos outros artistas, revela ou vela, a depender do ângulo de observação, índices de experiência coletivas e individuais. Terreno quase místico da sociedade contemporânea, a arte pode ser vista como o espaço de experimentação e de expressão de uma subjetividade reconfigurada. Como esclarece Tadeu Chiarelli - no texto que escreveu para o catálogo da exposição *Desidentidad* realizada pelo MAM - São Paulo em 2006, inclusive com obras de Farnese -, “os autorretratos produzidos por esses artistas apresentam configurações que enfatizam questões propícias para a constituição da subjetividade contemporânea: perda de referenciais, solidão, incomunicabilidade”.²²⁵ Haveria portanto, neles, um redimensionamento da problemática da construção da identidade individual na arte contemporânea.²²⁶

Nesse sentido, as questões pertinentes ao debate acerca do individualismo e das identidades em trânsito podem ser esclarecedoras desses estados transicionais contemporâneos. A identidade do artista é um dado valorativo inestimável no mundo moderno. Mas, se a individualidade é hoje uma questão de caráter mais reflexivo e a identidade sofre um processo de fragmentação, as trajetórias artísticas seriam emblemáticas destas mudanças. Sendo assim, os objetos artísticos desvelariam, de certo modo, esse processo de mudanças. Nessa perspectiva, a dimensão do sagrado aparece materializada em criações altamente subjetivas. A dinâmica entre indivíduo e sociedade - analisada por autores como Louis Dumont, Norbert Elias, Stuart Hall, Antony Giddens e Alain Touraine - servem aqui para situar, num debate mais amplo, as possíveis configurações contemporâneas da identidade artística.

Louis Dumont, por exemplo, aborda o individualismo como uma ideologia. É importante ressaltar que aqui não se trata do indivíduo empírico (“presente em toda sociedade”), mas do “ser de razão, o sujeito normativo das instituições” (...) “com uma representação ideacional e ideal que possuímos”.²²⁷ Nesse sentido, trata-se de estudar o indivíduo como valor, “ou antes, ele faz parte de uma configuração de valores *sui generis*.”²²⁸

A noção de indivíduo deve ser então relativizada. O pertencimento a uma sociedade faz com que a própria noção de indivíduo seja uma marca, um valor dessa sociedade: “a percepção de nós mesmos como indivíduos não é inata, mas aprendida; em última análise, ela nos é prescrita, imposta pela sociedade em que vivemos”. O indivíduo não é um elemento de oposição à idéia de sociedade: é,

²²⁵ Tadeu CHIARELLI. *Desidentidad*, p. 36.

²²⁶ Tadeu CHIARELLI. *Desidentidad*, p. 36.

²²⁷ DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, p.57.

²²⁸ DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*

antes, um produto dela, tanto do ponto de vista da sua formação (personalidade) quanto do ponto de vista da própria categoria indivíduo, que é um valor social. “Uma sociedade tal como foi concebida pelo individualismo nunca existiu em parte alguma, pela razão a que referimos, a saber, de que o indivíduo vive de idéias sociais”.

Louis Dumont, portanto, desnaturaliza a questão do indivíduo, ao afirmar que este vive de idéias sociais. Ele critica a visão de sociedade que o individualismo propõe, partindo de sua concepção inicial de que o indivíduo é um produto, um valor social, e reflete o conjunto desses valores. Para o autor as idéias que contribuem para a formação de um ser humano são idéias e comportamentos dados por uma cultura, por uma sociedade. Algo que, na verdade, tem uma dimensão coletiva e é encarado como um acontecimento individual e único. O autor chama a isto de bizarra confusão: “existe uma pessoa, uma experiência individual e única, mas ela é feita de elementos comuns para grande parte, e não há nada de destruidor em reconhecer este fato: extirpe de si mesmo o material social, e você não será mais do que uma virtualidade de organização pessoal”.²²⁹ A análise empreendida por Dumont, aponta, portanto, os paradoxos dos valores modernos, tomados, quase sempre, como ideais absolutos da humanidade. Enfim, tem o mérito, nesta questão, de expor as várias faces do individualismo, desvelando os perigos e os desafios da sociabilidade moderna.

Também para Norbert Elias, a questão da relação entre indivíduo e sociedade é central na modernidade. O autor retoma o tema em momentos estanques, inter-relacionando os ensaios *A sociedade dos indivíduos*, escrito em 1939, e *Mudanças na Balança Nós-Eu*, redigido em 1987. O autor, de forma transdisciplinar, ignora o severo distanciamento entre sociologia e psicologia. De acordo com ele, é possível e desejável que se derrubem as cercas artificiais que hoje se erige no pensamento, dividindo os seres humanos em áreas de controle. As estruturas da psique humana, as estruturas da sociedade humana e as estruturas da história humana, são indissociavelmente complementares, só podendo ser estudadas em conjunto.²³⁰

Elias explora as dinâmicas entre os termos indivíduo/sociedade e suas caracterizações em distintas sociedades e históricos, pensando as configurações e modos de articulação possíveis entre os termos. “Como é possível”, pergunta o autor, “que a existência simultânea de muitas pessoas, sua vida em comum, seus atos recíprocos, a totalidade de suas relações múltiplas dêem origem a algo que nenhum dos indivíduos, considerado isoladamente,

²²⁹ DUMONT, Louis. O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna, p.54.

²³⁰ ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos, p. 38.

tencionou ou promoveu, algo que ele faz parte, querendo ou não, uma estrutura de indivíduos interdependentes, uma sociedade?”²³¹ Nesse sentido, como estabelecer o primado de um ou de outro? Daí a tensão estéril entre os termos. “O que nos falta”, aponta o autor, “são modelos conceituais e uma visão global mediante os quais possamos tornar compreensível, no pensamento, aquilo que vivenciamos diariamente na realidade”.²³²

Elias, portanto, não toma esses termos isoladamente, ao invés disso considera as suas funções, o que implica torná-los relacionais. A sociedade e os indivíduos estariam imbricados num amplo complexo funcional: “Esses e muitos outros fenômenos têm uma coisa em comum, por mais diferentes que sejam em todos os outros aspectos: para compreendê-los, é necessário desistir de pensar em termos de substâncias isoladas e únicas e começar a pensar em termos de relações e funções”.²³³ Em *A sociedade dos indivíduos*, Elias deixa claro que a sociedade é formada por indivíduos constituintes da sociedade - não sendo possível considerar os termos separadamente. Afirma, assim, que não há sociedade sem indivíduos. Analogamente, não há indivíduos sem sociedade.

O fato das pessoas mudarem em relação umas às outras e através de sua relação mútua, de se estarem continuamente moldando e remoldando em relação umas às outras é que configura o que o autor chama de *fenômeno reticular*.²³⁴ Tal processo de individuação não é o mesmo em qualquer sociedade e em qualquer tempo histórico, pois cada sociedade e cada momento histórico têm modos e ritmos próprios que, por sua vez, determinam formas também particulares de configuração e de inter-relação indivíduo e sociedade. O indivíduo, sintetiza o autor, sempre existe na relação com os outros, e essa relação tem uma estrutura particular que é específica de sua sociedade.²³⁵ O que distingue essa dependência natural de relações dos seres humanos, em contraste com os instintos dos animais, não é outra coisa senão sua maior flexibilidade, sua maior capacidade de se adaptar a tipos mutáveis de relacionamentos, sua maleabilidade e mobilidades especiais.²³⁶

No curso da história, o comportamento humano no sentido da civilização emergiu gradualmente do fluxo e refluxo dos acontecimentos, não como ação de grupos ou pessoas isolados. O trajeto da história da humanidade se dá nesse sentido: “de plano emergindo, mas

²³¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p. 19.

²³² ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p.16.

²³³ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p. 25. [grifos do autor]

²³⁴ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p.29.

²³⁵ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p. 31.

²³⁶ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*, p. 37.

não planejada. Movida por propósitos, mas sem finalidade.”²³⁷ Portanto empreendimentos individuais não ocorrem num vazio de determinações sociais, nem são meras funções de alguma espécie de necessidade histórica coletiva e extrínseca. Nesse sentido, ocorre que a sociedade produz o indivíduo, que molda-se em contínua ação com outros indivíduos, o que, assim sendo, influencia – em última instância - a própria forma dinâmica da sociedade. Enfim, a relação *identidade-eu/identidade-nós* não comporta uma oposição excludente, dá-se em termos de *mudanças na balança nós-eu*, estabelecendo um equilíbrio tenso, diferenciado conforme a disposição dos termos de cada sociedade, em cada período histórico. Nos estágios anteriores do desenvolvimento era comum a identidade-nós ter precedência sobre a identidade-eu. A identidade grupal da pessoa isolada, sua identidade-nós, desempenhava um papel importante demais na práxis social do mundo antigo, comparado ao da identidade-eu, não havia a necessidade de qualquer conceito universal relativo à pessoa isolada.²³⁸ Nas sociedades desenvolvidas de nossa época, ao contrário, a identidade-eu tende a ser altamente valorizada. A identidade eu-nós, segundo o autor, é parte integrante do *habitus* social de uma pessoa, e está, desse modo, aberta à individualização. Não há, portanto, identidade-eu sem identidade-nós, tudo o que varia é a ponderação dos termos na balança eu-nós, o padrão da relação eu-nós.²³⁹ O pensamento de Elias volta-se, portanto, aos desdobramentos históricos da modernidade, num contexto em que a identidade-nós passou a ser obscurecida pela identidade-eu.

Antony Giddens, por sua vez, defende a tese de que estamos vivendo a era da modernidade tardia, “marcada pela radicalização e globalização dos traços básicos da modernidade”.²⁴⁰ Nesse sentido, o que ele chama de reflexividade social diz respeito a uma sociedade em que as condições em que se vive são cada vez mais o resultado das próprias ações. A trajetória do eu, de acordo com a definição do autor, diz respeito à formação de uma vida nas condições dessa modernidade, por meio das quais o auto-desenvolvimento, reflexivamente organizado, tende a tornar-se internamente referido.²⁴¹ A questão da auto-identidade é, portanto, central na vida moderna tardia. As escolhas dos indivíduos são definições de um estilo de vida, centro dessa auto-identidade.

Giddens ressalta o fato de que até os menos privilegiados vivem hoje situações permeadas pelos componentes institucionais da modernidade e a auto-identidade está

²³⁷ ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos, pp. 58, 59.

²³⁸ ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos, p.131.

²³⁹ ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos, pp. 151-2.

²⁴⁰ GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 223.

²⁴¹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 223.

fortemente afetada por influências globalizantes.²⁴² No entanto, Giddens ressalta o caráter político por trás dessa afirmação de uma auto-identidade. Desse modo, “a narrativa da auto-identidade deve ser formada, alterada e reflexivamente sustentada em relação a circunstâncias da vida social que mudam rapidamente, numa escala local e global”.²⁴³ Giddens cunhou a expressão política-vida para designar uma política de realização do eu. A política vida “se refere a debates e contestações derivados do projeto reflexivo do eu”.²⁴⁴ Como afirmado pelo autor, há uma tensão de fundo entre o projeto moderno de uma política emancipatória e uma ordem pós-tradicional que adota estilos de vida livremente escolhidos. O dilema que se abre é de ordem moral. Retomar os projetos da política emancipatória na modernidade tardia não poderia deixar de considerar os objetivos da política-vida. Esse contexto de análise das instituições modernas só poderia ser conclusivo no fato de que o indivíduo vive um momento de inegável complexidade. O cenário dessa modernidade tardia aponta para transformações na vida cotidiana e a esfera pessoal ganha um peso considerável no espaço público.

Entre as mudanças profundas trazidas com a “pós-modernidade” está a transformação das identidades. Nessa nova situação, o sujeito estaria se tornando fragmentado, composto não de uma, mas de várias identidades, até mesmo conflitivas entre si. Stuart Hall estabelece uma linha de constituição do sujeito bastante elucidativa para delimitar a sua identidade na pós-modernidade. Hall dá o nome de “sujeito do iluminismo” àquele que

(...) estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou idêntico a ele - ao longo da existência do indivíduo.²⁴⁵

Essa era, segundo o autor, uma concepção muito ‘individualista’ do sujeito e de sua identidade. Com a crescente complexidade das sociedades modernas, Hall invoca a concepção do “sujeito sociológico”, indivíduo visto não mais como um núcleo interior autônomo e auto-suficiente, mas diretamente formado na interação entre o eu e a sociedade. “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.”²⁴⁶ Essa concepção mais social do sujeito é o resultado, conforme Hall, de dois importantes eventos. O primeiro foi a biologia darwiniana: “O sujeito humano foi

²⁴² GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 84.

²⁴³ GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 198.

²⁴⁴ GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade, p. 198.

²⁴⁵ HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade, p. 12.

²⁴⁶ HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade, p. 12.

‘biologizado’ - a razão tinha uma base na natureza e a mente um ‘fundamento’ no desenvolvimento físico do cérebro humano.”²⁴⁷ O segundo evento foi o surgimento das novas ciências sociais. O sujeito da atualidade, por sua vez, tem sua identidade formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais é representado ou interpelado nos sistemas culturais que o rodeiam, resultado da fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, etnia, nacionalidade e religião, que, no passado, haviam lhe fornecido sólidas localizações como indivíduo social. Dessa forma,

(...) o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - pelo menos temporariamente.²⁴⁸

Alain Touraine, no entanto, faz ressalvas a essa perspectiva de fragmentação do indivíduo, que não pode ser confundida com o que se define por sujeito. Este, para o autor “se forma na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componente de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos.”²⁴⁹ Touraine reconhece no processo de dessocialização (“ou seja, a dissolução dos mecanismos de pertença a grupos e instituições capazes de perenizar sua integração e de gerir suas transformações”²⁵⁰) a centralidade de sujeitos pessoais e de movimentos culturais. Não haveria, desse modo, a procura por uma identidade, “já que somos cada vez mais compostos de fragmentos de identidades diferentes.”²⁵¹ A consciência de ser sujeito não significa, no entanto, um recolhimento na intimidade, tal como denunciada por Richard Sennet²⁵². Para o autor, devemos desconfiar da intimidade: “sempre é preferível combinar o engajamento na vida ativa com o movimento de retorno a si mesmo”.²⁵³

Haveria, portanto, em Touraine, uma distinção entre o tema do sujeito e as outras abordagens do individualismo contemporâneo. Segundo o autor, são cada vez menos

²⁴⁷ HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade, p.33.

²⁴⁸ HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade, p.14.

²⁴⁹ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, p.119.

²⁵⁰ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, p. 26.

²⁵¹ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, p.124.

²⁵² Richard SENNET. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.

²⁵³ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, p.131.

numerosos os que pensam que a modernidade consiste apenas em fazer triunfar a racionalização e a secularização. As condutas definidas a uma figura do sujeito remeteriam ao universo das religiões, dos movimentos sociais e das artes.²⁵⁴ “Quanto mais progride a secularização, tanto mais se encolhe e se especializa o mundo do sagrado, e tanto mais o divino se aproxima de nós...”,²⁵⁵ afirma o autor. Para ele a ambigüidade da modernidade está justamente no fato desta ter favorecido o individualismo moral e os direitos do homem, mas também marcou a sacralização do poder político e da sociedade. Enfim, para Touraine,

é inaceitável falar de secularização e de desencantamento do mundo, como se assistíssemos, com a modernidade, ao triunfo da razão instrumental, do cálculo e do interesse. Seria mais exato falar de uma interiorização do sujeito que permite ao mundo transcendente entrar no tempo histórico e no espaço institucional.²⁵⁶

Esse debate fornece pistas para analisar a obra de Farnese pois esta revela, de modo contundente, uma individualidade permeada pelas identidades artísticas cambiantes da contemporaneidade, atravessadas por um complexo processo de secularização, que, a seu modo, encena um diálogo profícuo com o sagrado.

²⁵⁴ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, , p.145.

²⁵⁵ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, , p.150.

²⁵⁶ TOURAINE, Alain. Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje, p.151.

3 MISTIÇAGENS FARNESIANAS E AS FIGURAÇÕES DO SAGRADO: O CONTROVERSO LUGAR DA RELIGIÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Este capítulo situa, primeiramente, sua obra no debate acerca da inserção da temática religiosa na produção artística contemporânea. Dois outros artistas, Nelson Leirner e Leon Ferrari, que também se utilizam de códigos de representação de arte religiosas, são colocados em foco, apontando afinidades e discrepâncias em relação à poética farnesiana. Em seguida, as *assemblages* do artista são analisadas como objetos mestiços, a partir dos códigos apropriados, tanto da tradição católica - oratórios e ex-votos - quanto da cultura material das religiões afro-brasileiras.

3.1 O ESTRANHO LUGAR DA RELIGIÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O título acima remete diretamente ao livro de James Elkins *On the strange place of religion in contemporary art*²⁵⁷. O autor pondera que atualmente é impossível um diálogo sensato sobre arte e religião em um endereço informado e inteligente.²⁵⁸ Tanto os historiadores da arte quanto os historiadores da religião, freqüentemente, desconsideram a questão. Elkins esboça seu interesse pelo tema a partir da constatação, segundo seu ponto de vista pessimista, “de que é quase impossível misturar arte e religião”²⁵⁹. Ele considera que “o mundo da arte pode aceitar uma ampla variedade de arte ‘religiosa’ por pessoas que odeiam religião, por pessoas que estão profundamente incertas sobre isso, pelos descontentes e os céticos, mas não há lugar para artistas que expressam a fé, ordinariamente religiosa”.²⁶⁰ Nesse sentido, o artista precisa parecer “meditativo e incerto sobre arte e religião”, e por isso “ambiguidade e auto-crítica” deve ser “parte integrante do trabalho.”²⁶¹ Portanto, a religião, definida pelo autor como sistema não-cultural da crença, está quase completamente ausente no mundo da arte e dos textos centrais sobre o modernismo e o pós-modernismo, exceto quando a arte é crítica da religião. Segundo o autor, a religião está também ausente da pedagogia da arte nas instituições seculares. Desse modo, os alunos não podem obter críticas de significado

²⁵⁷ Jame ELKINS. *On the strange place of religion in contemporary art*. London: Routledge, 2004.

²⁵⁸ Jame ELKINS. *On the strange place of religion in contemporary art*, p. 116.

²⁵⁹ Jame ELKINS. *On the strange place of religion in contemporary art*, p. 37.

²⁶⁰ Jame ELKINS. *On the strange place of religion in contemporary art*, p. 47.

²⁶¹ Jame ELKINS. *On the strange place of religion in contemporary art*, p. 47.

religioso em suas obras e também não são ensinados como as ideias religiosas são expressas.²⁶²

Elkins sugere cinco modelos para a relação entre os significados religiosos e arte contemporânea: “arte convencional religiosa”, “arte que é crítica da religião”, “arte que se propõe a criar uma nova fé”, “arte que queima o que é falso na religião” e “arte que cria uma nova fé, mas inconscientemente”.²⁶³ Esses modelos correspondem, no livro, à experiência sugerida por Elkins a seus alunos e que funciona como estudos de caso para alguns modos possíveis de se relacionar com a arte e a religião. O que o leva a considerar, como resultado dessa experiência, a quase impossibilidade de misturar ambas. Como observa a antropóloga Leila Amaral, no prefácio do livro *In vitro, in vivo, in silicio: Ensaio sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*²⁶⁴, se reportando ao debate de Elkins: “Para se obter sucesso é preciso oferecer uma arte totalmente não religiosa, porque, caso contrário - transmitindo valores religiosos no estrito senso -, o trabalho artístico arrisca-se a se colocar na contramão do cerne que caracteriza a história do modernismo e da modernidade que se dá no âmbito do desmantelamento social da religião”.²⁶⁵

Isto não quer dizer, necessariamente, que tanto a arte moderna quanto a arte contemporânea não tenham uma produção expressiva com conteúdo de religiosidade e espiritualidade - a religião sem os dogmatismos. De certo modo, nesse sentido, a experiência individual da fé se aproxima da experiência estética. A busca de uma nova espiritualidade, por exemplo, teria sido a marca de movimentos modernistas. Vassily Kandinsky, pintor abstrato russo, concluiu em 1910 o livro *Do espiritual na arte*²⁶⁶, em que defende que a ciência e a tecnologia eram incapazes de elevar o homem espiritualmente. Malevich, outro expoente dos espiritualistas russos do começo do século XX, escreveu, anos depois, *Deus não está morto*²⁶⁷, para demonstrar que a necessidade de expressão do sentimento nasce do contato com a amplitude do mundo, e que, para exprimi-lo, é preciso constatar as limitações do

²⁶² Jame ELKINS. On the strange place of religion in contemporary art, p. 47.

²⁶³ Jame ELKINS. On the strange place of religion in contemporary art, p. 47.

²⁶⁴ Leila AMARAL; Amir GEIGER (orgs.). *In vitro, in vivo, in silicio: Ensaio sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar, 2008.

²⁶⁵ Leila AMARAL; Amir GEIGER (orgs.). *In vitro, in vivo, in silicio*, p. 7.

²⁶⁶ KANDINSKI, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. “Quando a religião, a ciência e a moral são abaladas (esta pela rude mão de Nietzsche), e quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e se volta para si mesmo. A literatura, a música e a arte são as primeiras afetadas. É nelas que, pela primeira vez, pode-se tomar consciência dessa mudança de rumo espiritual. A imagem sombria do presente nela se reflete. A grandeza nelas deixa-se pressentir”. KANDINSKI, W. *Do espiritual na arte*, p. 48.

²⁶⁷ MALEVICTH, M. Dios no está destronado: el arte, la iglesia, la fabrica. In: *El Nuevo realismo plastico*, p.136-7.

homem frente o Infinito. Isso implicaria, por sua vez, em aceitar que Deus é a origem de tudo, inclusive da arte. Esta nasceria da excitação e o homem dá valor à excitação porque quer expressar sua vida interior, tentando transformar tudo que é externo a si em interno.²⁶⁸ O artista contemporâneo Joseph Beuys, na década de 60, insistia que a arte deveria revelar qualidades místicas. Beuys, segundo o crítico britânico David Sylvester, foi um pensador na esteira de Rudolf Steiner, na sua avaliação, um “guru profundamente inocente”.²⁶⁹

O diálogo entre arte e religião, no entanto, segue latente. É possível mapear um número considerável de artistas que estabelecem como referência tradições religiosas, dialogando com os códigos de representação de arte religiosa com intenções expressas, na linha do que Elkins aponta, permeadas pela ironia, ou, ainda que irônicas e iconoclastas, investindo, ambigualmente, nos limites do devocional como parece ser o caso de Farnese. Assim, pode-se dizer que a memória desses objetos retorna na arte contemporânea ressignificada. Uma vez deslocados dos espaços convencionais de uso e das atribuições religiosas precisas eles podem exibir o mistério pela via poética e ambígua. A conotação religiosa está ali, mas as agregações em torno disso falam do religioso em outra perspectiva. Marc Le Bot em *L'art e le sacre*, aqui referido a partir da historiadora da arte Maria Amélia Bulhões, estabelece uma distinção oportuna entre o que ele chama de pensamento da arte e o pensamento religioso: “O pensamento das religiões instituídas pretende revelar o secreto. O pensamento da arte é outro em relação ao enigma. Ela não é reveladora, mas ativa. É o trabalho da arte que nos tempos e espaços cambiantes pensa positivamente o real como segredo ou como enigma. A arte é um pensamento irreligioso do sagrado”.²⁷⁰ Nesse sentido, ampliando o potencial simbólico, “profanando” os meios expressivos de uma determinada tradição religiosa, se ampliaria, de certo modo, no imaginário social, uma conexão com o sagrado. Como explicitado por Bulhões, o fator decisivo na configuração da arte como um campo irreligioso do sagrado seria sua aceitação social e a cumplicidade entre artista e espectador. Ou seja,

na possibilidade de partilhar socialmente seus desejos de negação do vazio e da morte é que artista e espectador constroem a magia da arte e a reconhecem socialmente. Pois, para explicar o fato de que o fazer artístico possa ser considerado como uma espécie de ato demiúrgico, não basta somente recorrer à configuração homóloga dos sistemas artístico e religioso. É necessário perceber

²⁶⁸ MALEVICH, M. Dios no está destronado: el arte, la iglesia, la fabrica. In: El Nuevo realismo plastico, p.136-7.

²⁶⁹ David SYLVESTER. Sobre arte moderna, p. 575.

²⁷⁰ Marc LE BOT. L'art et le sacré. In: Colóquio-Artes. Lisboa, n. 100, março 1994, p. 38. Apud: Maria Amélia BULHÕES. Memórias da mão.

como aspectos fundamentais da psique humana fazem parte desse processo em que o artista realiza sua tarefa de epifania.²⁷¹

Seguindo essas considerações de Bulhões, a especificidade da imagem de arte induziria o espectador a tomar consciência do que lhe escapa. Seria essa condição da imagem artística que permitiria retomar os mitos que estão no acervo da memória cultural para com eles restaurar os novos ritos da arte. Estes rituais se dariam nos espaços consagrados pela arte - museus, galerias, etc. - onde estas imagens são sacralizadas.²⁷² Assim, aponta a autora,

a arte estaria ocupando, na sociedade contemporânea, o lugar do divino, frente a secularização que se processou a partir do século XVIII e que Hegel já detectara quando observara o surgimento de uma ‘era estética’ que iria substituir o que a arte perdera em sua relação com o religioso e com o sagrado.²⁷³

Bulhões reconhece ainda, de modo revelador, que haveria no âmbito da arte contemporânea um movimento de sacralização/dessacralização/ressacralização. Nas suas palavras:

Esse movimento corresponde, de certa forma, aos mecanismos de tentar o preenchimento do vazio deixado pela laicização da cultura com uma concepção sacralizada da arte. A compreensão da impossibilidade desse “substituto divino” e a aceitação da condição de imanência do indivíduo têm como contrapartida uma reação contra essa sacralização. Entretanto, a melancolia é a decorrência dessa compreensão; então, novamente realizam-se tentativas de ressacralização, espécies de buscas de compensação daquelas respostas que foram perdidas com a laicização. É nesse movimento contínuo que se processam as diferentes vivências artísticas, seja em termos da sua produção ou seja da sua fruição.²⁷⁴

A seguir são destacados dois artistas - Nelson Leirner e Leon Ferrari - pelo critério mais imediato do elemento religioso recorrente em suas obras, sintomáticas do modo como a religião e arte contemporânea se relacionam. Em alguma medida, esses dois artistas estão associados à obra de Farnese de Andrade. Pelo menos à princípio, como acentua o texto *Humor Sacro*²⁷⁵, de Teixeira Coelho, publicado na revista *Bravo!*, em 2006. O autor apontava a iconoclastia e o humor corrosivo que definiriam as suas poéticas. Aos poucos essa afinidade aparente foi se diluindo para dar lugar a uma contraposição instigante entre eles dentro do trabalho. Leirner é um artista conceitual, sua obra veicula idéias mais do que objetos formais

²⁷¹ Marc LE BOT. L'art et le sacré. In: Colóquio-Artes. Lisboa, n. 100, março 1994, p. 38. Apud: Maria Amélia BULHÕES. Memórias da mão.

²⁷² Marc LE BOT. L'art et le sacré. In: Colóquio-Artes. Lisboa, n. 100, março 1994, p. 38. Apud: Maria Amélia BULHÕES. Memórias da mão.

²⁷³ Marc LE BOT. L'art et le sacré. In: Colóquio-Artes. Lisboa, n. 100, março 1994, p. 38. Apud: Maria Amélia BULHÕES. Memórias da mão.

²⁷⁴ Marc LE BOT. L'art et le sacré. In: Colóquio-Artes. Lisboa, n. 100, março 1994, p. 38. Apud: Maria Amélia BULHÕES. Memórias da mão.

²⁷⁵ Teixeira COELHO. Humor sacro. Especial Revista Bravo/Minas Gerais, set. 2006.

esteticamente elaborados. Farnese, ao contrário, se mostra avesso ao conceitualismo e sua produção objetual é altamente estetizante. A obra de Ferrari também pode ser apontada como conceitual. Mas numa outra linha, marcadamente experimental e explicitamente direcionada contra a Igreja Católica. Ainda assim, há muitos pontos de contato entre eles. A apropriação, agregação, proliferação e citação²⁷⁶ de imagens e objetos é um deles. Por essa via eles fazem remissão, em níveis diferenciados, a códigos de representação de arte religiosa e à carga simbólica contida no material com o qual elaboram suas poéticas.

3.1.1 - A iconoclastia no altar de Nelson Leirner

Nelson Leirner (1932 -) faz parte de um grupo de artistas que definiram os rumos da arte contemporânea brasileira. Sua carreira, iniciada nos anos 1950 em São Paulo, apresenta afinidades com linguagens e suportes diversos, como o *happening*²⁷⁷ - ele foi um dos pioneiros na cena cultural brasileira -, a instalação, o *outdoor*, além de se utilizar de técnicas tradicionais como a gravura e o desenho. Sua obra tem afinidade direta com Marcel Duchamp, mas também com Joseph Beuys e Andy Warhol²⁷⁸. A obra, como um todo, remete a um pensamento sobre a arte, o mercado e, em particular, sobre o objeto artístico. Para Tadeu Chiarelli, “o que ele tem feito no contexto da arte brasileira contemporânea é justamente produzir deslocamentos de certos conceitos que estruturam o circuito de arte em todos os seus segmentos, ampliando a possibilidade do debate sobre o estatuto da arte.”²⁷⁹ Sua trajetória aponta algumas afinidades com a produção de Farnese de Andrade, particularmente no que refere à apropriação de objetos. Para além disso, há uma temática recorrente em ambos: a religiosidade. Ainda que o tom dessacralizador e irônico prevaleça em ambos, Leirner

²⁷⁶ Problematizações apontadas por Iceia Borsa Cattani. Iceia Borsa CATTANI. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: Iceia Borsa CATTANI. *Iceia Borsa cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

²⁷⁷ “O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (...)” HAPPENING. Enciclopédia Itaú Cultural.

²⁷⁸ Em entrevista à Folha de São Paulo, Leirner declara: “Nos anos 70, quando eu comecei a conhecer bem a obra dele, percebi que os trabalhos que eu fazia sem ter conhecimento da existência de Marcel Duchamp coincidiam com seu pensamento e encontrei nele uma identidade. Então, naquela época, eu resolvi dizer: ‘Duchamp, eu quero ser seu sobrinho’. Depois eu venho a encontrar Beuys, que me interessou muito pela forma como ele encarava a religiosidade. Depois, Andy Warhol, porque ele era um artista que colocava em prática seu discurso. Não adianta você falar que vai trabalhar com a relação de consumo e depois você não mostrar como seu trabalho se torna produto desse consumo, e Andy Warhol enxergou isso. (...). Eu gosto de dialogar com quem me interessa, porque eu acho que quem me interessa vai poder responder às minhas perguntas. E é desse diálogo que eu vivo.” Dou de bandeja a fórmula para ser copiado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 de mai. 2004

²⁷⁹ Tadeu CHIARELLI. *Nelson Leirner: arte e não arte*, p. 17

radicaliza a sua relação de deslocamento do objeto, enquanto Farnese estetiza o objeto em montagens elaboradas. Esta relação de proximidade/distanciamento entre eles será melhor explicitada a seguir numa análise mais detida, ainda que lacunar, sobre a obra de Leirner, em sua vertente explicitamente ligada à temática religiosa.

O episódio mais elucidativo da poética de Leirner, e por extensão o mais citado, é o do envio ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília de um engradado de madeira contendo um porco empalhado com presunto pendurado ao pescoço (*Porco empalhado* [1966]). Em seguida, o artista questiona publicamente, pelo *Jornal da Tarde*, os critérios que levam o júri a aceitar a obra. Conhecida como “*happening* da crítica”, Leirner solicita que os críticos explicitem os critérios de admissão da mostra. A crítica ao estatuto da arte perpassaria sua obra com a mesma verve irônica que caracterizou esse episódio.

Leirner tem, desde cedo, uma ambiência artística promissora. A mãe, Felícia Leirner, era escultora, e o pai, o empresário Isai Leirner, foi diretor e um dos fundadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). O incentivo dos pais e a convivência com boa parte da vanguarda brasileira não foram suficientes para o seu enquadramento imediato no meio artístico paulistano. Só mais tarde se interessa pela pintura, após regressar dos EUA, onde repetiu por três vezes um curso de engenharia. O sobrenome, no entanto, definiria os rumos iniciais de sua carreira, catapultada ao circuito de exposições e prêmios.²⁸⁰ A experiência vivida pelo artista parece ter sido decisiva para consolidar o estilo iconoclasta que o define ainda hoje. Sua crítica se volta para o processo de comercialização da arte, ou seja, o compadrio e os critérios arbitrários de entronização de artistas no circuito de galerias e museus. Por extensão, a tentativa de desmistificar o objeto artístico define, em grande parte, a poética do artista.

Sua produção autoral se inicia propriamente na década de 60, a partir da pesquisa de materiais e do interesse pelas poéticas dadaístas. Esse é o momento de consolidação da *Pop Art* e de revalorização do legado de Marcel Duchamp. O objeto único em arte e a imagem

²⁸⁰ O depoimento de Leirner a esse respeito é revelador: “(...) Durante três ou quatro anos, começaram a acontecer muitas coisas com a minha carreira; coisas retumbantes, embora estranhas. Notei, por exemplo, que com seis meses de pintura fui premiado num salão. Com um ano de trabalho exponho na melhor galeria de São Paulo, a São Luiz, que apresentou meus desenhos sem vê-los antes. Mais seis meses e entro na Bienal; e Stanislawsky, crítico polonês de fama internacional, acrescenta ao meu trabalho uma longa crítica. Aos poucos, a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade de meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tinha visão do que fazia então, e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer; até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo”. LEIRNER, Nelson. O porco, ou o happening da crítica. In: _____. *Retrospectiva Nelson Leirner*, p. 41-42.

sofrem questionamentos que desestabilizam o conceito de obra de arte, uma vez que na arte contemporânea se questiona a obra como objeto autônomo. Nesse contexto, Leirner abandona a pintura e passa a trabalhar com elementos fabricados industrialmente. A série *Apropriações*, desse período, é composta de quadros produzidos com objetos recolhidos na rua. Roberto Pontual, num balanço da produção da arte contemporânea brasileira em 1976, apontava a consolidação dessa tendência na carreira de Leirner:

O paulista Nelson Leirner foi um dos primeiros artistas a absorver no Brasil, por volta de 1963, o retorno à figuração através da atitude e dos processos que vinham marcando a franca internacionalização da *pop art* naquela época. A partir daí, manteve coerência no propósito de referir e investir contra os mecanismos massificadores e anestésicos da sociedade de consumo, com seus bens multiplicados até a exaustão e a sua rotina de acumulá-los a qualquer preço. Apesar da constância do propósito crítico - que se completa curiosamente no fato de ser ele próprio dono de importante indústria em São Paulo - a variedade de métodos e de materiais para atingi-lo é outra característica peculiar de Leirner, sobretudo nos últimos dez anos. Assim, nele se tem observado a contínua preocupação de contestar a arte estabelecida, como veículo de investida mais ampla e envolvente contra o contexto em que ela se assenta.²⁸¹

Durante um ano, entre 1967 e 1968, o artista participa das experiências com o *Grupo Rex*, formado por ele e por Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. “Mostras, textos e debates ocorriam com uma posição crítica à institucionalização da arte”.²⁸² O coletivo promove *happenings* e se volta a problemas como as relações da arte com o mercado, as instituições e o público. De acordo com Kátia Canton, eles propõem uma arte que, munida de ironia, torna-se política. No contexto político em que o grupo inicia suas atividades, o período pós-golpe militar, os artistas do grupo encontraram “um panorama artístico dominado pela pintura abstrata, propondo no lugar uma provocante relação entre objetos e idéias, muitas idéias”.²⁸³ Nelson Leirner, com uma produção afinada com o contexto internacional da arte contemporânea, “criou arte para ser reproduzida industrialmente e para ser copiada pelo espectador. Apropriou-se de objetos cotidianos (...) e lhes atribuiu o status sacralizado de objeto artístico”.²⁸⁴ No encerramento da galeria Rex, comercialmente inviável, Leirner oferece suas obras no evento *Exposição-Não-Exposição*, *happening* inusitado em que o público é instigado a levar o que houvesse no interior da Galeria.

²⁸¹ Roberto PONTUAL. Nelson Leirner. In: Arte brasileira contemporânea, p. 217.

²⁸² Cacilda Teixeira da COSTA; José Augusto RIBEIRO. Aproximações do espírito pop: 1963 - 1968, p. 28.

²⁸³ Kátia CANTON. A impiedade do conceito. Revista Bravo, ano 2, nº 15, dez. 1998. p. 122.

²⁸⁴ Kátia CANTON. A impiedade do conceito. Revista Bravo, ano 2, nº 15, dez. 1998. p. 122

O contexto político tem uma influência marcante na produção artística desse período. Como já foi mencionado, esta foi uma das razões apontadas pelo crítico Felipe Chaimovich para o fato de Farnese de Andrade ter sido isolado pela geração que vem dos anos 60, “por ser considerado politicamente alienado e por ter caído no subjetivismo”.²⁸⁵ Leirner, ao contrário, produziu, sobretudo nos anos 70, obras alegóricas da situação política vigente. Em séries de desenhos e gravuras apontou a manipulação da informação e o interesse de desviar a atenção da repressão exercida pelo regime. Em 1974, expõe a série *A Rebelião dos Animais*, com viés de crítica à ditadura. A obra *Esporte é cultura – Equilíbrio* (1975) é também emblemática desse período. Hoje, Leirner reavalia o lugar da crítica na sua produção artística: “Minha obra continua crítica, mas a crítica não funciona mais, Ela foi engolida, a sociedade aprendeu a consumir o artista. Não tem como criticar sendo consumido. Todos nós viramos marca registrada”.²⁸⁶

Nelson Leirner, como lembra Chiarelli, trabalha, tal como Farnese de Andrade, com os conceitos de apropriação e coleção, mas, igualmente, com aqueles de deslocamento, tanto de matéria quanto de sentido.²⁸⁷ Assim, a apropriação de objetos industrializados, com acentuado caráter urbano, resulta em produções artísticas que fogem, muitas vezes, aos padrões do bom gosto, mas emprestam a esses objetos sentidos insuspeitos. Leirner assim sintetiza esse processo de criação: “Encontro soluções para meus problemas artísticos na rua, que mais parece um gigante porta-trecos”.²⁸⁸ Enfim, “... quando o material encontra um conceito, nasce a obra”.²⁸⁹

Chiarelli ressalta que retirados do fluxo geral da vida esses objetos e/ou imagens são acumulados e, após algum tempo, resgatados do estado de suspensão para se reintegrarem à vida. Essa operação de resgate da destinação natural desses objetos realoca-os em outros ambientes:

No entanto, apesar de Leirner tirar e devolver aquilo que havia se apropriado, sua devolução não ocorre, em primeiro lugar, no mesmo ambiente neutralizado pela banalidade do cotidiano, mas sim num local socialmente aceito como hospedeiro de objetos especiais e raros: museus, galerias e centros culturais. Por outro lado, quando esse objeto ressurge nesses espaços, ele vem rearticulado com outro, e outro, e outros...²⁹⁰

²⁸⁵ Felipe CHAIMOVICH. A beleza será convulsiva - a contemporaneidade de Farnese de Andrade. Revista MAM, p. 25.

²⁸⁶ Silas MARTÍ. O iconoclasta. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 set. 2011.

²⁸⁷ Tadeu CHIARELLI (curadoria). Apropriação/Coleção/Justaposição. In: Apropriações – Coleções, p. 24.

²⁸⁸ Kátia CANTON. A impiedade do conceito. Revista Bravo, ano 2, nº 15, dez. 1998. P. 123

²⁸⁹ Kátia CANTON. A impiedade do conceito. Revista Bravo, ano 2, nº 15, dez. 1998. P. 123

²⁹⁰ Tadeu CHIARELLI (curadoria). Apropriação/Coleção/Justaposição. In: Apropriações – Coleções, p. 24.

Ao explorar as ofertas da sociedade industrial Leirner desloca o cotidiano para os espaços de exibição e mobiliza os ícones da cultura visual, próprios de uma sociedade de consumo de massa, na estruturação de sua poética. Chiarelli atenta, sobretudo, para o caráter ideológico que perpassa esse processo:

Através da apropriação e justaposição, seu raciocínio conceitual mostra todo o processo de manipulação que a indústria faz dos elementos da natureza. Leirner, em primeiro lugar, explicita que na sociedade contemporânea todas as situações aparentemente "naturais", já não o são. (...) Ou seja, trazem para o âmbito da arte a consciência de que, numa sociedade capitalista, todos estão imersos em circuitos ideológicos os mais variados, em todos os níveis da existência, e não apenas quando se entra nos espaços consagrados da arte.²⁹¹

Os materiais utilizados por Leirner são, de um modo geral, de fácil identificação pelo público. Freqüentador de centros de comércio popular (a rua 25 de março em São Paulo e o Saara no Rio de Janeiro), em muitas de suas obras (O Grande Desfile [1984], O Grande Enterro [1986], O Grande Combate [1998], Futebol [2001], entre outras) ele reúne um número considerável de santos em gesso, super-heróis, animais e insetos de plástico, etc.²⁹² Para Leirner a arte conceitual não tem que ser necessariamente elitista: “O que acontece com meu trabalho é que pelo material que costumeiramente uso existe uma identificação com o público em geral. Essas pessoas, (...), podem ver num espaço dedicado à arte um pouco do seu universo. Um conceito duchampiano.”²⁹³ Progressivamente, elementos da cultura popular e, em particular, da religiosidade popular tornam-se mais abundantes nas obras de Leirner. Segundo Maria Isabel Branco Ribeiro, em texto da publicação *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*,

²⁹¹ Tadeu CHIARELLI. *Nelson Leirner: arte e não arte*, p. 107.

²⁹² Leirner, com esse procedimento, coloca em evidência uma característica relevante da arte contemporânea, ou seja, a de que a obra necessariamente não tem que ser a expressão de um gesto inaugural, o da obra original e reveladora da habilidade do artista. Chiarelli ressalta, no caso de Leirner, o estranhamento causado no público pela “simples” justaposição de objetos que ele realiza: “parece que ali não houve nenhum trabalho ideativo nem operacional de porte... Esse tipo de disposição, tão comum nas intervenções de Leirner, parece dizer que qualquer um poderia produzi-la... Ainda mais se atentarmos para o fato de que os objetos por ele colecionados e dispostos normalmente por meio da simples justaposição não foram produzidos por ele nem sofreram sua intervenção manual direta.” Tadeu CHIARELLI (curadoria). *Apropriação/Coleção/Justaposição - Considerações preliminares sobre as poéticas da apropriação e a arte brasileira*. In: *Apropriações – Coleções*, p. 25.

²⁹³ Marco Aurélio FIOCHI. O olhar atento de Nelson Leirner. *Continuum*, Itaú Cultural, 3 set. 2007, p.15. “Os materiais que você utiliza são bem variados e em geral podem ser encontrados em centros de comércio popular. Qual sua intenção ao trabalhar com esses materiais e como se dá a escolha deles? Qual seu interesse por uma iconografia, digamos, popular? A essa pergunta vou responder com um trecho escrito pelo curador Agnaldo Farias: ‘Cada um desses objetos encarna uma imagem desgastada pela repetição infinita; são signos exauridos, mas que, no entanto, ainda mantêm um débil liame com nossos sonhos, dão provas do nosso impulso de efetuar simbolizações. É o artista quem afetuosamente os retira do limbo onde nossa indiferença os vem depositando, para colocá-los lado a lado, sem estabelecer hierarquia entre eles, sem criar distinção entre os mitos religiosos, os mitos pagãos, as fantasias infantis, os seres provenientes dos reinos animal, vegetal e mineral – todos como lídimos representantes de nós mesmos...’”.

é necessário ressaltar que apesar de apropriar-se de imagens e objetos preexistentes, Leirner não tem interesse no silêncio e na neutralidade dos readymades originais. Exemplo flagrante dessa intenção é fornecido pelas três instalações realizadas entre 1984 e 1986, reunindo centenas de objetos que iam desde anões de jardim, brinquedos baratos, insetos de borracha, santos de gesso até animais de plástico, organizada por categorias como procissão sinuosa espalhada pelo espaço expositivo. Objetos artesanais e industrializados, de colorido intenso e apelo kitsch, dispostos com solenidade, evocavam senso de humor distanciado da frieza do racionalismo de Duchamp. Cada um dos objetos escolhidos o foi por estar investido de carga emocional, quer pela alusão à piedade religiosa (entendida no sentido mais ecumênico possível), quer pela ingênua aspiração ao pseudo-requinte, pelo sentido lúdico ou pelo realismo caricato.²⁹⁴

No trabalho *O Grande Desfile*, realizado pela primeira vez em 1984, Leirner enfileira centenas de objetos, num encontro simbólico de santos de gesso, anjos guardiões, divindades afro-brasileiras, imagens icônicas da história da arte, animais de plástico, peças de artesanato, etc., em geral, elementos próprios do imaginário popular, ou ainda, do imaginário sincrético brasileiro. Desde então, novos objetos são acrescentados a cada trabalho, e o título da obra direciona a percepção do conjunto: *O Grande Combate* (1985), *O Grande Enterro* (1986), *A Grande Missa* (1994), *A Grande Parada* (1999), *A primeira missa* (2000). A destinação simbólica desses elementos religiosos, em contigüidade com referenciais imagéticos distintos, não pode ser definida, ainda que a verve sarcástica esteja presente e provoque estranhamento a justaposição desses objetos. A dessacralização da arte, reivindicada por Leirner, ao que parece, sacraliza, por contingência, os objetos cotidianos.



25. *O Grande Combate* (1985). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural

²⁹⁴ Maria Isabel Branco RIBEIRO. Nelson Leirner. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*, p. 60-61.



26. A primeira missa (2000). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural

Em grande desfile, montado no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife) e no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (Brasília), uma ampla mostra realizada sobre o artista em 2002, Leirner, como descreve Moacyr dos Anjos, pela primeira vez agrupou as imagens em dois conjuntos espacialmente separados:

Postos um defronte o outro, parecem se equivaler no poderio simbólico detido e no princípio de organização a que prestam obediência. Para um e/ou para o outro ajuntamento de objetos, o artista arregimentou corações-de-jesus, zé pilantras, marinheiros, nossas senhoras, anões de jardim, sacis-pererês, batmans, brancas-de-neve, cangaceiros, budas, dançarinas, mickeys, muitos e diversos animais, são jorges, índios, aviões, tocadores de pífanos, patos donalds, padres cíceros, barbies, carros, pinguins de geladeira, pombagiras e vários outros partícipes do imaginário popular religioso e profano. No lugar exato em que se tocam e confrontam os grupos, duas imagens de santos trespassadas por balas parecem atrair a atenção dos muitos indivíduos que os integram. Síntese das vontades difusas dos agrupamentos, as imagens feridas são "objetos de desejo" imaginários, totens e prêmios prometidos pela aniquilação do grupo adversário. Transformados em correntes miméticas, cada um dos grupos deseja somente aquilo que seu oponente também quer, movimento especular que se resolve, aos olhos do espectador, pela dissolução progressiva das diferenças simbólicas entre os dois conjuntos de imagens. Ainda que fisicamente separados, eles persistem em formar laços que os unem em torno de uma aproximação de sentidos provisória. E é justo dessa ambigüidade semântica que se tece a potência da obra de Nelson Leirner.²⁹⁵

O repertório de objetos/imagens aparece também na obra *Futebol* (2001). As imagens de caráter religioso são amplamente utilizadas na montagem desse trabalho. A organização espacial desses objetos, símbolos extraídos da realidade, compõe uma inusitada “torcida”,

²⁹⁵ Moacyr ANJOS. Adoração: Nelson Leirner. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Arte 21 - Escritório de Arte e Projetos Culturais, 2003. P. 31.

confrontados uns contra os outros, numa partida em que estão em campo imagens devocionais e quinquilharias decorativas de gosto duvidoso. Mais uma vez, a composição não obedece a critérios hierarquizantes e o elemento religioso se dissolve no profano, ainda que, por outro lado, sua presença seja imantada pela inusitada justaposição de referências. A adoração mútua, que parece sugerir o conjunto, também cria campos de conflito em meio à banalização do comércio da fé e do consumo desenfreado.



27. Futebol (2001). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural

A instalação *A Lot(e)* (2006)²⁹⁶, também realiza um cortejo, ou procissão, com centenas de ícones: papas, super-heróis - super-homem é a figura emblemática desse conjunto -, animais, iemanjás, Exus e Zés Pilintras ladeiam imagens de Jesus Cristo e Padre Cícero, que, por sua vez, se juntam a pingüins de geladeira e soldados de borracha. O cortejo nivela a todos, o que não permite uma interpretação tranqüilizadora.

Após a primeira visão geral, pequenos detalhes pipocam na multidão de elementos agrupados. Bonecos armados com metralhadoras dançam valsa, uma prisão de brinquedo remete a Guantánamo, "mickeys" vestidos como santos se enfileiram num altar e bolas de tênis revestidas com a bandeira americana - compradas num pet shop carioca - se transformam em cabeças de robôs.²⁹⁷

²⁹⁶ Galeria Brito Cimino, São Paulo.

²⁹⁷ Gabriela LONGMAN. Leirner expõe procissão pós-moderna. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 de set. de 2006.

A instalação é dividida em terra (ícones colocados sobre uma base branca) e mar (ícones sobre fundo azul). As referências perpassam o universo mais prosaico da sociedade de consumo, da religiosidade e do entretenimento. A ironia que perpassa essa e outras obras do artista aponta para o processo de homogeneização, quando até mesmo o imaginário religioso se indistingue no comércio de imagens na sociedade contemporânea. “Lá estão, por exemplo, dezenas de bonecos do papa João Paulo 2º. ‘Ainda não encontrei os de Bento 16’, diz Leirner.”²⁹⁸

A obra *Auschwitz* (2004) provocou polêmica na comunidade judaica paulistana. Exposta no Instituto Tomie Ohtake, misturava santos católicos, elementos da cultura judaica e personagem de *Os Simpsons*. Foram usados nessa obra vinte e quatro pequenos esqueletos que encimam seis pequenos painéis com imagens da cultura judaica associados a outros elementos, como o boneco de um rabino com o rosto de Maggie Simpson ou uma torá com santos católicos dentro. Leirner se posiciona a respeito:

As coisas estão nos olhos e a sociedade não percebe certas coisas. A geração atual nem sabe o que é o nazismo, mas não é apologia, há uma lembrança ao folclore e que faz do povo judaico ter suas características. Estou sempre trabalhando com elementos da cultura, como a africana, a católica, o candomblé e, como sou judeu, não posso deixar a cultura judaica de fora. Obviamente sou antinazista. Se eu tivesse dado outro nome, talvez não chocaria.²⁹⁹

Em sua defesa, Agnaldo Farias, curador da mostra, pondera que o artista “apresenta questões, não é um juízo. Ele mostra, com o uso de objetos, como nós apaziguamos situações que não estão tranqüilas. Pensar Auschwitz é pensar num grande massacre e evitar falar é afastar o que não conseguimos deglutir”.³⁰⁰

Num outro processo de apropriação, a produção de Leirner também contempla o uso de imagens artísticas consagradas e, ao mesmo tempo, banalizadas, pela sociedade de consumo.³⁰¹ A série *Santa Ceia* (1990), por exemplo, se apropria de uma imagem consagrada, a iconografia amplamente difundida da obra de Leonardo da Vinci. Leirner trabalha a partir da reprodução da obra de Da Vinci, estampada em tecido, em tapeçaria ou mesmo em gesso. Essas reproduções, afeitas ao gosto popular, são manipuladas e mesmo realocadas em outros contextos. Entre outras propostas, faz o esgarçamento de uma reprodução em tapeçaria,

²⁹⁸ Gabriela LONGMAN. Leirner expõe procissão pós-moderna. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 de set. de 2006.

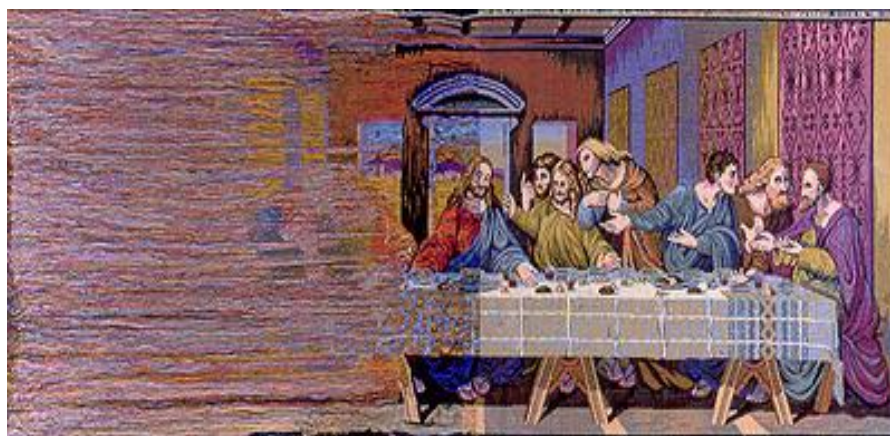
²⁹⁹ Fábio CYPRIANO. Obra de Leirner gera controvérsia na comunidade judaica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 jun. 2004.

³⁰⁰ Fábio CYPRIANO. Obra de Leirner gera controvérsia na comunidade judaica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 jun. 2004.

³⁰¹ De maneira irônica, trabalha, entre outras, reproduções da *Mona Lisa* (1503/1506) de Leonardo da Vinci e a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp.

suprimindo personagens pelo apagamento progressivo da imagem. Em outra peça, mergulha uma Santa Ceia fragmentada num aquário com peixinhos e pedras semi-preciosas, ao mesmo tempo que desloca partes da peça para as laterais e reagrupa o centro, criando uma inusitada cena de interação entre os componentes da ceia. Adiciona elementos estranhos a essa iconografia, agregando à imagem outras simbologias, se se considera, por exemplo, a presença significativa do peixe. O crítico Agnaldo Farias assim situa essa citação/recriação de Leirner:

Num afã pantagruélico o artista recolhe o afresco clássico recontado nas múltiplas formas que o mundo contemporâneo o oferece: pintado ou impresso sobre vidro ou papel, como tapeçaria barata, esculpido em gesso etc. Por meio de superposições, colagens, inversões, rebatimentos etc., o artista soterra e altera vertiginosamente o original, faz com que a cena arquetípica, desgastada em versões cada vez mais esmaecidas, se recupere como visão seminal.³⁰²



28. Santa Ceia (1990). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural



29 Santa Ceia (1990). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural

³⁰² Agnaldo FARIAS. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. In: *Nelson Leirner*. São Paulo, Paço das Artes, 1994, p. 130. Apud: CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Borsa cattani*, p. 72.

Uma das obras mais conhecidas e emblemáticas da obra de Nelson Leirner é a instalação *Adoração* (1966) ou, como ficou mais conhecida, *O Altar para Roberto Carlos*. A obra é composta por um painel com uma reprodução do rosto do cantor circundado pela reprodução de imagens sacras, estilisticamente populares e reproduzidas em massa. Este suporte está afixado no interior de um ambiente fechado por cortinas vermelhas e com acesso limitado por uma catraca. O perfil de Roberto Carlos está destacado em neon enquanto as reproduções de imagens, calcadas no imaginário do catolicismo popular, exibem uma luz tênue, como se iluminadas por velas. Entre outras imagens canônicas, uma Anunciação, uma Virgem com Menino, um Cristo carregando a cruz, além de imagens de anjos e santos (São João Batista, Santo Antônio de Pádua, São Cosme e São Damião).

A obra teve repercussão na imprensa da época. Roberto Carlos já era um ídolo popular e a mídia contribuía insistentemente para a sua mitificação. O ícone da cultura popular foi entronado no circuito de arte, uma demonstração do quanto a arte contemporânea se imiscui no cotidiano e se aproxima da linguagem midiática. A instalação foi apresentada ao público na inauguração da Rex Gallery em São Paulo. A revista *Intervalo* foi uma das que noticiou a apresentação da obra:

Roberto Carlos é um santo e aparece, no centro do altar, cercado por outros doze santos, com uma auréola de gás neon, que apaga e acende, lembrando sua santidade. Isso, que pode parecer sacrilégio para alguns, é uma das fórmulas de manifestação do Movimento de Arte de Vanguarda, liderado por Wesley Duque Lee e está à venda desde o dia 3 (sexta-feira) por 2,5 milhões de cruzeiros, na Rex Gallery, em São Paulo, que se inaugurou naquela data, com a presença do cantor.³⁰³



30. Adoração ou Altar para Roberto Carlos (1966). Nelson Leirner
Fonte: Itaú Cultural

³⁰³ Era o que faltava na vida do moço... Roberto Carlos virou santo. Revista *Intervalo*, nº 179, São Paulo, Abril Cultural, 12 a 18 de jun. 1996, p. 8 e 9. Apud: Eleonora Zicari Costa de BRITO; Emerson Dionísio Gomes de OLIVEIRA. *ArtCultura*, p. 200.

Eleonora Zicari Costa de Brito e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, no texto *Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner*, analisam a escolha de Leirner para ressignificar o cantor usando um código pertencente à iconografia popular cristã. Segundo os autores, com a obra *Adoração*

o artista parece ter exposto não apenas um sentido vulgar de idolatria, mas antes buscou apontar para o fato de que o ídolo Roberto Carlos estava identificado com a rede que já fazia circular produtos “Roberto Carlos”. Numa operação similar àquela que vinculou a iconografia cristã à rede institucional que opera sua circulação.³⁰⁴

De fato, o comércio de imagens que a obra sugere estabelece uma vinculação entre estes referenciais. Ao contrário dos objetos apropriados por Leirner, e dos quais o deslocamento responde pelo caráter artístico dado a esse procedimento, em *Adoração* a apropriação de imagens, reconhecidamente populares, não parece promover a suspensão de sentido. Ao invés disso, o conjunto funciona pelo reconhecimento, e não parece haver ali o gesto iconoclasta que se observa em outras obras de Leirner. O *Altar para Roberto Carlos* concebe um ambiente de adoração à imagem principal que se integra à religiosidade circundante sem conflito. A imagem de católico devoto que o cantor consolidou nas últimas décadas talvez contribua para uma leitura da obra menos atrelada à crítica das instituições de arte, com suas cortinas e catracas que excluiriam o público da experiência artística, como pode ser analisada tendo em vista os preceitos da arte contemporânea, em particular o que contesta o papel do artista e das instituições. Leirner, se referindo a *Adoração*, nega a intenção religiosa que a obra sugere: “Se eu tivesse achado um material semelhante com imagens de *pin ups*, poderia ter usado elas, e não os santos. O que me interessou ali foi a visualidade das imagens furadas com luzes por trás e com o néon na frente”³⁰⁵. O interesse de Leirner pelos elementos da religiosidade brasileira, tanto do catolicismo quanto das religiões afro-brasileiras e outras expressões religiões, terá, no entanto, nas suas obras subseqüentes, como foi visto, uma referência constante.

A obra de Leirner se direciona por balizas apontadas por Duchamp sem, no entanto, se limitar a elas. A ordenação plástica do caos de referências imagéticas no mundo contemporâneo que o artista realiza, empresta um pouco de humor e de surpresa. Tal como em Farnese, o deslocamento mobiliza as “imagens internas” do público. Nesse sentido o

³⁰⁴ Eleonora Zicari Costa de BRITO; Emerson Dionísio Gomes de OLIVEIRA. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. ArtCultura, p. 203.

³⁰⁵ Eleonora Zicari Costa de BRITO; Emerson Dionísio Gomes de OLIVEIRA. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. ArtCultura, p. 208.

trabalho de Leirner requer uma participação, não como propugnava os neoconcretistas, pela interação com a obra e o espaço expositivo, mas pela associação, à maneira de Belting³⁰⁶, entre imagem, médium e corpo. O repertório de imagens mobilizadas e consumidas confrontam reconhecimento e estranhamento, ponto de interseção que configura a experiência da arte.

3.1.2 - A arte (ir)religiosa de Leon Ferrari

A obra do argentino León Ferrari³⁰⁷, um dos principais artistas latino-americanos, transita por imagens reiteradamente religiosas em contigüidade com idéias e imagens profanas. A apropriação de imagens que ele realiza se dá não tanto pelo acúmulo ou justaposição de objetos, mas pelo diálogo profícuo que ele estabelece com imagens consagradas da história da arte. Esses elementos aparecem combinados a uma leitura atenta do cotidiano, transposto para suas obras com viés surrealista. Artista conceitual, Ferrari transita pela escultura, a *assemblage*, a instalação, o desenho e a colagem. A poética combativa que ele desenvolve se inicia nos anos 60. Nesse sentido, sua obra tem um caráter político que replica muito o contexto revolucionário do período, o que explicaria, em parte, seu caráter interventivo. As imagens que ele mobiliza não servem apenas para instigar um imaginário consolidado, mas antes, coloca em julgamento as imagens que são consumidas pela sociedade: anúncios, apocalipses, infernos, santas ceias, etc. Esse *corpus* de imagens que ele mobiliza consolida uma poética particularíssima. São imagens que, associadas a outras, entrelaçam temporalidades e criam diálogos improváveis, a partir de um estatuto próprio à arte contemporânea. “Uma obra polêmica e renovadamente poética, que desata

³⁰⁶ Hans BELTING. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Ano 6 - Vol.1 - N.8 - Jul. 2005.

³⁰⁷ Ferrari nasceu em Buenos Aires, em 1920, e é formado em engenharia pela Faculdade de Ciências Exatas, Físicas e Naturais da Universidade de Buenos Aires. Autodidata e escritor, iniciou sua produção artística trabalhando com metal, cerâmica, gesso, vidro, madeira e arame. No final dos anos 60, com a Guerra do Vietnã e o avanço dos regimes ditatoriais na América Latina, o artista se engaja em ações políticas que repercutem em suas obras. Colabora com o grupo *Tucumán Arde* em 1968. O grupo congregava sociólogos, pesquisadores e artistas de vanguarda que propunham uma ação coletiva de intervenção na realidade argentina. Ferrari viveu em São Paulo como auto-exilado político de 1976 a 1991, onde retoma as esculturas abstratas do início da carreira. Desenvolve, com artistas brasileiros, experiências com técnicas e suportes variados. “Em São Paulo, conheci o Maurício Segall, que me apresentou Aracy Amaral (crítica de arte e curadora) e depois Regina Silveira, Julio Plaza (artistas plásticos). Trabalhamos juntos na escola Aster. Foi um momento excelente de investigação formal.” Gabriela LONGMAN. *Ferrari apresenta em SP sua anti-religião*. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 out. 2006.

paixões de diferentes signos, diante da qual a indiferença é a única atitude que parece não ter cabimento”³⁰⁸, resume Andrea Giunta.

A sua produção artística pode ser vista tanto pela circularidade de temas e referências quanto pela diversidade de abordagens e de suportes. Em grande parte do trabalho de Ferrari, pode ser destacado o interesse por colocar em discussão os limites da secularização. Afinal, na perspectiva do autor, a religião institucionalizada interfere nas agendas de discussões e as imagens canônicas circulam, quase sempre, sem contestações. Nesse sentido, referências bíblicas perpassam obras que revisam temas históricos, como na instalação *Centenário da Inquisição* (1992), questões pertinentes a história argentina recente, como na série *Nunca Más* (1995), ou em ataques frontais à Igreja Católica e sua dogmática, como na série *Idéias para Infernos* (2000).

Teixeira Coelho coloca Ferrari entre os nomes fundamentais da arte latino-americana. “No âmbito político e social, não consigo pensar em outro. Ele não é o único, mas é o que faz com força e audácia muito grandes”.³⁰⁹ A postura afrontosa de Ferrari em relação à Bíblia não seria mero efeito retórico. “Sua crítica não é gratuita. Ele é um profundo conhecedor do assunto, aponta a insistência da Bíblia na violência, para ele o verdadeiro livro da perdição humana”³¹⁰, pondera o crítico. Na leitura da obra de Farnese de Andrade feita por Teixeira no artigo *Humor sacro*, ele apontava para o viés sarcástico e subversivo que perpassaria a obra de Farnese de Andrade e também a de Leon Ferrari e Nelson Leirner. Segundo o autor, a arte feita no Brasil mostra-se desprovida desses elementos que fizeram o nome de surrealismos, dadaísmo e conexos.³¹¹ E mais: “De modo curioso, as artes aqui são sobretudo sérias. Metafísicas, de tão sérias. Apesar da rebeldia que se costuma atribuir à cultura brasileira, aqui as artes são mais politicamente corretas do que gostam de admitir.”³¹²

Perfazendo a trajetória do artista, pode-se ter uma visão perspectiva do modo como ele consolida um ataque progressivamente mais sistemático, no sentido mesmo de sistematizar o modo de ação, à religião institucionalizada. *A civilização ocidental e cristã* (1965) é a obra de Ferrari que inicia de modo mais contundente a sua cruzada anti-religiosa contra o cristianismo. O artista a propôs para o salão do Instituto Di Tella de 1965. Trata-se de uma crucificação em que a cruz é substituída por um avião caça norte-americano F-107 e afixado às asas um Cristo tradicional. A alusão à Guerra do Vietnã nesta montagem de 2 metros de

³⁰⁸ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 17.

³⁰⁹ Ivan CLAUDIO. Espírito Livre. Revista Isto É.

³¹⁰ Ivan CLAUDIO. Espírito Livre. Revista Isto É.

³¹¹ Teixeira COELHO. Humor Sacro. Revista Bravo (Especial), p.32

³¹² Teixeira COELHO. Humor Sacro. Revista Bravo (Especial), p.32

altura remete a imagens que, conjugadas, emprestam contundência ao ataque iconoclasta empreendido pelo artista. As críticas ferozes contra a obra levam Ferrari a declarar: “É possível que alguém me demonstre que isto não é arte; não teria nenhum problema, não mudaria de caminho, me limitaria a mudá-la de nome: riscaria arte e a chamaria política, crítica corrosiva, qualquer coisa”.³¹³ Como destaca Andrea Giunta, “não é somente o tema que lhe dá força; as proporções e a disposição dos materiais também. Ou seja, a composição, os recursos formais que articulam as imagens pré-fabricadas que ele utiliza como ponto de partida.”³¹⁴ Desse modo, continua a autora, “a obra constitui o ponto de ancoragem de todas aquelas séries nas quais questionou a religião como fundamento da violência tanto na história antiga como na contemporânea”³¹⁵. O procedimento da montagem nesta obra ainda reserva certa ambigüidade, posteriormente o ataque à Igreja católica se vincularia a um programa, ou seja, Ferrari se dedica, por décadas, ao estudo sistemático dos temas bíblicos.



31. A civilização ocidental e cristã (1965). León Ferrari.
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006

O artista Horacio Zabala, analisando *A civilização ocidental e cristã*, pondera acerca das interpretações suscitadas pela obra:

Sabe-se que a metáfora é a relação momentânea entre duas imagens e que ela terá mais significado quanto mais distantes, exatos e ajustados sejam os nexos entre as

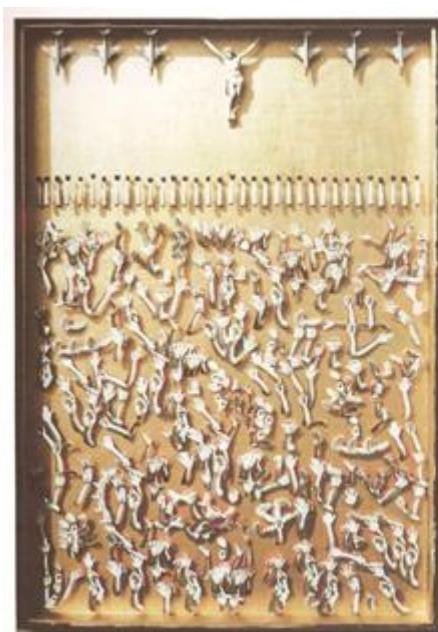
³¹³ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 29.

³¹⁴ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 22.

³¹⁵ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 22.

imagens. León Ferrari põe em contato dois objetos, e cria uma metáfora irregular e excessiva. A montagem de dois objetos não triviais revela-se capaz de problematizar algumas coisas do mundo e de nosso próprio olhar. Entre os vários sentidos que aparecem nesta figura humana agonizante sobre uma arma de destruição em massa, sobressai o que mostra a barbárie que palpita na civilização. Daqui poderiam surgir duas interpretações opostas. Uma, que o cristianismo perdoa a guerra para que deixe de existir; outra que, para perdoar a guerra o cristianismo precisa que ela exista. A obra de León Ferrari não é um teorema que demonstra, nem uma ilustração que representa um meio de difusão que informa e comunica. É mais uma espécie de interferência visual que estabelece uma comunicação sem violência que fala da violência. (Zabala, ícones e armas. Mimeografado, inédito, 1999).³¹⁶

Nesse mesmo ano (1965) Ferrari produz *box-forms* que seguem a mesma linha crítica da guerra associada à religião: *Presente para o batizado de Lucy Johnson, A civilização ocidental e cristã bombardeia as escolas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa e Duc Hoa.*



32. *A civilização ocidental e cristã...* (1965)
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006.



33. *Presente para o batizado de Lucy Johnson* (1965)
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006

Interessante apontar aqui que não parece ser uma escolha apenas formal o uso da *box-form*, procedimento que Farnese também explorou, para expor esses objetos expressivos nas duas obras acima. Neste sentido, tanto Farnese quanto Ferrari evocam códigos representativos de arte popular religiosa. Um exemplo dessa estética da caixa, por exemplo, são os oratórios de arte conventual, fabricados e vendidos por freiras para arrecadar fundos para as ordens religiosas. Esses oratórios - decorados com papel, pano e flores - remetem à tradição

³¹⁶ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 130.

portuguesa de montagem de cenários, como os presépios.³¹⁷ Segundo o crítico Jayme Maurício, objeto e forma de caixa remontam à história da arte, o que incluiria os retábulos ornamentais dos altares de várias religiões:

É um *modus operandi* permanente, cíclico. Contemporaneamente foi reativado por esse já insuportável proprietário das maiores patentes estéticas do nosso tempo, Marcel Duchamp, que Deus tenha, para chance de outros menores. Também Kurt Schwitters, o alemão da Mertz, ainda em 1919, criou, criou *box forms* que visavam transformar objetos efêmeros em objetos de veneração.³¹⁸



34. *Caixa com Cristo* (1995) Farnese de Andrade
Fonte: Itaú Cultural



35. *Oratório de arte conventual* (século XX, Bahia)
Fonte: Itaú Cultural

Ainda no núcleo de obras produzidas nos anos 60, *Palavras Ajenas* é uma das mais paradigmáticas:

Trata-se de um livro extenso feito de colagens de textos, concebido para ser representado como uma peça de teatro. Mediante a justaposição de textos históricos, bíblicos e das agências de notícias contemporâneas, é travado um diálogo imaginário com 120 personagens, entre os quais Hitler, Johnson, Paulo VI e Deus. Com citações literais de suas palavras e textos, Ferrari coloca numa mesma cena indivíduos separados por séculos - desde a Alemanha nazista e o Antigo Testamento, até o momento em que escreve -, mas unidos por uma mesma história de violência.³¹⁹

As questões políticas e religiosas se sobrepõem e definem os rumos de sua produção artística. Nesse sentido, suas obras funcionam em conjunto, respondendo a uma linha de interesse que define sua poética. A repetição, nesse caso, funciona como um mote, revisitando

³¹⁷ Oratórios de arte conventual. Disponível em <http://www.museudooratorio.com.br>.

³¹⁸ Jayme MAURÍCIO. A escultura em questão. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1976.

³¹⁹ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 23.

temas em uma leitura atenta dos referenciais que os fundamentaram. Acrescenta-se a isso um senso de humor que ironiza, inclusive, a reverência a esses mesmos temas. As *assemblages* que Ferrari realiza posteriormente, por exemplo, incorporam os elementos icônicos da igreja católica, como as imagens de santos, sem, no entanto, a sofisticação da imagem do Cristo de oratório usado em *A civilização ocidental e cristã*. Ao contrário, são reproduções em gesso, produzidas em larga escala, e associadas a utensílios de cozinha e eletrodomésticos. Nesse sentido, sua obra muda consideravelmente de registro. *A civilização ocidental e cristã*, ainda pode ser vista por um viés alegórico, que permite inclusive uma leitura, por parte do público, exaltativa da imagem clássica da crucificação de Cristo, numa espécie de condenação da guerra e dos sofrimentos a que a humanidade está condenada. Posteriormente, as imagens entram num registro mais grotesco e escatológico, sujeitas aos excrementos e às situações vexatórias e patéticas, mas contundentes, de cenas de tortura.

A instalação *Juízo Final* (1985) apresenta, por exemplo, uma reprodução do afresco *Juízo Final* de Michelangelo (Capela Sistina, Vaticano, Roma) coberto por excrementos de pombos. A obra, apresentada pela primeira vez no *Panorama de formas tridimensionais* organizada pelo MAM de São Paulo, era composta por uma gaiola tendo como fundo a obra de Michelangelo. Durante o tempo da mostra o fundo foi substituído por outras representações clássicas de júzos finais (Giotto, Rubens, Tintoretto, entre outros).³²⁰ A obra tem o propósito declarado de denunciar os artistas que compactuaram com o esquema opressivo do cristianismo. Mais de uma década depois, e aproximando o fim do milênio, Ferrari reitera sua ofensiva contra o *Juízo Final* numa carta endereçada ao papa João Paulo II. A notícia veiculada pelo jornal *La Nación*, *O Papa recomendou meditar sobre o tema do Juízo Final*, datada de 9 de janeiro de 1995, instiga o artista a organizar uma associação, o CIHABAPAI³²¹, e a enviar a carta³²² com a adesão de 150 artistas “preocupados com a atualização da ameaça apocalíptica”³²³, segundo suas palavras.

³²⁰ Andrea GIUNTA. (Org.). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*, p.188.

³²¹ “Anos atrás João Paulo II batizou na Capela Sistina aos pés do *Juízo Final* de Michelangelo dezenove crianças, e convidou seus pais a refletir sobre o afresco que ilustra “a felicidade de quem escolheu Jesus Cristo” e “o desespero de quem o recusou”. Estes últimos, acrescentou, “ao desobedecer ao Senhor dirigem-se à condenação eterna”. Esta notícia (*La Nación*, 9/1/95), a reprodução da obra, o convite do Papa e a meditação que produziu, originou anos depois um encontro de pessoas que se sentiam vinculadas pelos mesmos motivos e condutas que haviam reunido na Sistina os condenados pintados por Buonarroti. Disso surgiu a idéia de organizar uma associação, o CIHABAPAI, que se ocupasse do além e pedisse ao Papa a anulação daquele *Juízo*. A carta que a acompanha, e que recebeu a adesão de 150 artistas, escritores e pessoas preocupadas com a atualização da ameaça apocalíptica que se desprendia das palavras de João Paulo II, foi remetida no último Natal. Na falta de uma resposta, o pedido será reiterado em data a ser determinada com as novas adesões recebidas.” Andrea GIUNTA. (Org.). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*, p. 349.

³²² Primeira carta ao Papa João Paulo II / Buenos Aires, 24 de dezembro de 1997./ Nossas considerações: *Aproxima-se o fim do milênio. Certamente também o Apocalipse e o Juízo Final. Se é verdade que são poucos os*

Em *Uma cúpula para Buenos Aires* (1985), Ferrari expõe um projeto, denominado “memória descritiva”, no qual realiza uma extensa colagem de citações: versículos da Bíblia, livros sobre a Inquisição, vida de santos, descrições de aves de rapina, etc. “Na abóbada pintarei à Masaccio os castigos que Jesus Cristo prepara para os hereges e os ímpios...”³²⁴, relata o artista. Ainda na década de 80, na série *Releitura da Bíblia* (1988), Ferrari realiza uma sinistra colagem em que justapõe a imagem do papa com uma capa vermelha, a uma reprodução fotográfica de um campo de extermínio nazista, numa clara alusão à omissão da Igreja Católica em relação ao holocausto judeu. Ainda nessa série, com um enfoque marcadamente escatológico, o *Anjo Apocalíptico* (1988) associa a imagem de um anjo anunciador, reprodução da bíblia de Wittenberg (1534), e a fotografia de um bombardeio na II Guerra Mundial. *Apocalipse* (1988), também da mesma série, associa a imagem de uma explosão nuclear e anjos renascentistas.³²⁵



36. *Sem Título* (1988). León Ferrari
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006

que se salvam, como adverte o Evangelho, aproxima-se para a maior parte da humanidade o começo de um inferno interminável. Para evitá-lo, basta voltar à justiça que Deus Pai pregou em Gênesis. Se Ele castigou a desobediência de Eva suprimindo nossa imortalidade, não é justo que o Filho a tenha nos restituído, tantos séculos depois, prolongando os padecimentos. Se uma parte da Trindade dita uma sentença cuja pena termina e se cumpre com a morte, não pode outra parte abrir cada causa, somar outra sentença, ressuscitar o cadáver e aplicar um castigo adicional que repete infinitas vezes o castigo já cumprido pelo pecador uma vez morto. A justiça do Filho contradiz e viola a do Pai. A existência do Paraíso não justifica a do Inferno: a bondade dos poucos salvos não lhes permitirá ser felizes sabendo eternamente que namoradas ou irmãs ou mães ou amigos e também desconhecidos e inimigos (o próximo que Jesus nos manda amar e perdoar) sofrem em terras de Satanás. Solicitamos então que eles voltem ao Pentateuco e tramitem a anulação do juízo Final e da imortalidade. Nossos cumprimentos, atenciosamente, CIHABAPAI, Clube de Ímpios Hereges Abjurados Blasfemos Ateus Pagãos Agnósticos e Infiéis. Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 349

³²³ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 349

³²⁴ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 338.

³²⁵ Ferrari justifica essas colagens da série *Releituras da Bíblia* como parte das suas pesquisas “É uma parte de minhas pesquisas sobre a conduta de Deus [...] todos dizem que a Bíblia é um livro maravilhoso. Acredito que na Bíblia esteja toda a justificativa do fascismo. Como Cristo, Hitler adorava as crianças, tirava fotos com elas, e atuava como os militares argentinos, em nome de Deus.” Andrea GIUNTA. (Org.). *Op. Cit.*, p. 203.

No manifesto *Contra o Inferno* (1986)³²⁶, Ferrari propõe construir uma fortaleza para se defender do juízo final. De modo irônico, essa construção teria como planta a Basílica de São Pedro em Roma. A ideia de inferno passa então a ganhar centralidade na sua ofensiva contra preceitos canônicos da Igreja Católica. Ainda em 1986, apresenta *Mimetismos, assemblages* em que um Cristo é pintado com camuflagem de guerra, ou de flores, e afixado sobre fundo com o mesmo motivo, e *Parahereges*, livro que reúne uma série de colagens que têm como base gravuras de Dürer com sutis interferências de desenhos eróticos. O artista vincula a iconografia cristã com a erótica oriental, apontando para a repressão sexual³²⁷ exercida pela Igreja Católica. Roberto Jacoby considera que estas colagens “remetem a uma polaridade tão conhecida que é quase trivial: a atemorizante noção de ‘pecado’ no Ocidente,

³²⁶ “Vira o século XX e termina o segundo milênio da era Cristã que nasceu em Belém e terminará no Armagedon juntamente com todo ser vivente abrasado pela ira de Cristo que voltará munido das armas que para Ele inventamos inspirados nas idéias que nos legou nas Sagradas Escrituras. O Apocalipse se aproxima implacável tal como Jesus o profetizou vinte séculos atrás: O Apocalipse, a luta do Bem com o Mal, a grande matança, a Ressurreição da carne, o juízo Final, a ascensão dos justos ao Céu e o descenso dos réprobos ao Inferno onde serão torturados dia e noite pelos séculos dos séculos. “Crucibuntur die ac nocte in Saeculum Saeculorum”. (Ap. 20, 10). Os justos rogam felizes pela volta de Cristo, pois ressuscitarão belos, puros e resplandecentes como o sol (“tunc fulgebunt iusti sicut solmos vitenh”, Mt.13,43) para contemplar a Deus para sempre. É hora de nos unirmos, os réprobos, enquanto temos vida e esperança, para lutar contra o juízo Final e contra o Inferno degolando o calendário cristão antes que se concretize o destino aterrador que nos gritam da cruz. Com esse propósito proponho construir no jardim Botânico de São Paulo ou no Parque Ibirapuera ou na Praça da Sé, uma fortaleza na qual não possam entrar nem os minutos de Cristo, nem suas premonições, e de onde possamos preparar o nascimento de uma nova Era no dia 6 de agosto de 1999 quando se declare morto o tempo do Filho de Deus. A planta dessa construção será a de São Pedro, mas o recinto só terá de São Pedro a planta pois será uma grande coluna oca, resultado da projeção ao Céu do perfil de seus alicerces. Deste recinto, pouco a pouco e com o passar dos anos, poderemos ir ganhando anos para a Nova Era Livre de Infernos. Este espaço será terra de hereges, união de infieis, apóstatas, idólatras, ateus, feiticeiros, fornicadores, blasfemos, concupiscentes, onde se reúna, e recordem as vítimas passadas do Cordeiro e se planifiquem estratégias para evitar as próximas anunciadas. Sobre os reboques externos os mais formosos quadros e esculturas da publicidade religiosa desta Era: os Leonardo, Fra Angelico, Giotto, Dürer, Michelangelo, as ressurreições, anunciações, imaculadas concepções, crucificações, mas com algum detalhe alterado que converta o julgamento dos ressuscitados no julgamento do juiz. São Paulo, 27 de Novembro de 1986”

Texto publicado no catálogo da exposição coletiva *Uma Virada no Século*, realizada em Janeiro de 1986 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. FERRARI, Leon. Textos do Artista. In: Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 341-2.

³²⁷ Em 1995 León Ferrari obteve uma bolsa da Fundação Guggenheim. O Plano de trabalho apresentado descreve sua proposta para a investigação sobre *Sexo e violência na iconografia cristã*: “LF se propõe a continuar com um trabalho, iniciado anos atrás, sobre sexofobia e violência nas Escrituras Sagradas, a forma como os artistas do Cristianismo as representaram, as conseqüências que essas características bíblicas tiveram na história do Ocidente e na atualidade e o papel na luta contra a repressão que tem e teve a arte erótica, ou mal designada pornográfica. Este trabalho compreende: a) uma pesquisa sobre a iconografia cristã que refletiu, justificou e publicou a violência bíblica, e b) uma representação através das artes visuais das idéias do autor sobre aquela violência. Ou seja, por um lado, uma indagação independente da atividade plástica do autor e por outro, a realização de obras que expressem aquelas idéias.” Segue um detalhamento de temas em estudo, como, por exemplo, O sexo na Bíblia, A sexofobia no Velho Testamento, a sexofobia no Novo Testamento, As conseqüências da sexofobia cristã. Idem. Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 346.

oposta ao erotismo integrado dentro da cosmovisão oriental”.³²⁸ Nesse mesmo ano, Ferrari produziu vários livros de artista nos quais inclui também imagens eróticas orientais, como em *Novo Testamento* (1988).

Nós não sabíamos (1976) é uma obra que dialoga com *Nunca Más* (1995). Ambas colocam em primeiro plano os crimes cometidos pela ditadura militar argentina. Na primeira, o artista recorta notícias de jornais sobre a aparição de cadáveres nas margens do Rio da Prata de corpos baleados em diferentes regiões da cidade de Buenos Aires. As notícias são emolduradas por “santinhos de falecimento” ilustrados por sagrados corações de Jesus e de Maria, da Virgem com o menino e de alguns santos. *Nunca Más* compõe uma série ilustrada por Ferrari do livro *Nunca Más* (“informe da CONADEP sobre a repressão do Estado terrorista durante a ditadura militar”³²⁹). As colagens foram publicadas em fascículos entre 14 de julho de 1995 e 02 de fevereiro de 1996 no jornal argentino *Página/12*, acompanhadas por listas de desaparecidos políticos e outras informações sobre o regime. Ferrari usa nesses trabalhos iconografias já anteriormente exploradas: reproduções do juízo final e fotografias do período nazista. Como destaca Emerson Dionísio de Oliveira, no artigo *Idéias para o inferno segundo León Ferrari*, nesta obra a ideia de inferno será mais intimamente relacionada à política. O autor lembra que este é um trabalho politicamente dirigido,

uma vez que Ferrari militou no Fórum de Buenos Aires pelos Direitos Humanos e no Movimento contra a Repressão e a Tortura, além de colaborador da Agência de Notícias Clandestinas (ANCLA), empenhada desde 1976 em denunciar os crimes e violações da ditadura argentina, também prestava tributo a Ariel, filho do artista seqüestrado por um grupo tático da marinha sob o comando de Alfredo Astiz em fevereiro de 1977.³³⁰

³²⁸ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 192.

³²⁹ Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 227.

³³⁰ Emerson Dionísio Gomes de OLIVEIRA. Idéias para o inferno segundo Leon Ferrari. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, p. 9.



37. *Os supliciados da ESMA* (1995). León Ferrari
 Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006



38. *Série Nunca Más* (1995). León Ferrari
 Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006

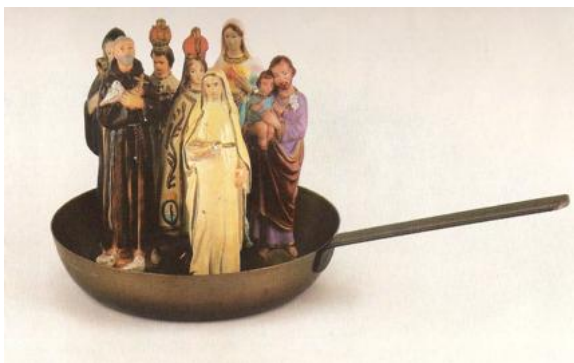
Em uma das colagens aparecem reproduções do Juízo Final de Peter Brueghel (1558) como fundo a uma cruz com Videla e o cardeal Quarracino e em outra O Juízo Final de Hans Memling (1467-71) e a Escola das Forças Armadas. Ferrari, como ele mesmo insisti, não se limita à tendência contemporânea de analisar, muitas vezes, os aspectos estéticos em detrimento dos aspectos éticos: “A cultura ocidental é de uma beleza estética enorme, mas sua história esteve a serviço da intolerância da igreja. Michelangelo, Giotto e tantos outros ilustraram de forma maravilhosa as torturas e as crueldades”.³³¹

Na série *Idéias para Infernos* (2000) os santos, as virgens, os exus e sagrados corações são supliciados em torradeiras, frigideiras, liquidificadores e raladores, espetados por alfinetes, confinados em gaiolas; e em algumas *box-forms* o fundo é ilustrado por juízos finais de artistas consagrados da história da arte ocidental (Giotto, Michelangelo, Bosch, Bruegel, Doré, Van Eyck). O apelo lúdico ao cotidiano consumista contemporâneo atualiza a mensagem e reforça o propósito a que o artista se empenha. Estas imagens sofrem os castigos destinados aos pecadores e incrédulos nas penas descritas para o juízo final. “Reproduzo o Inferno, mas, em vez de fazê-lo com as pessoas comuns, o faço com os próprios santos que creditaram a idéia de Inferno”, explica o artista.³³² A manipulação de imagens, operadas no campo artístico, ironicamente, repete o gesto proselitista que é característico do cristianismo em sua adesão às imagens. Segundo Andrea Giunta, “é claro que o artista utiliza o poder destas imagens para destacar a presença da violência em uma cultura que se deslumbra diante

³³¹ Gabriela LONGMAN. Ferrari apresenta em SP sua anti-religião. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 out. 2006.

³³² Andrea GIUNTA. Absolvidos. In: (Org.) GIUNTA, Andrea. León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 309

do ‘artístico’ de uma representação do castigo e da tortura, sem destacar o tormento representado.”³³³



39. *Inferno* (2000). León Ferrari
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006.



40. *O Inferno* (2000). León Ferrari
Fonte: León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006

Emerson Dionísio de Oliveira, que investigou como textos e obras de Ferrari representam o inferno, considera que o discurso que subjaz à sua ação está na história da arte. O imaginário imagético sobre o inferno se funde com fatos históricos como o genocídio e a guerra, mas, para o autor,

parece-nos acertado indicar que embora Ferrari tenha conhecimento de discussões teológicas mais refinadas, seu discurso poético não mira uma escatologia teórica ou em qualquer outra corrente religiosa, mas sim na história da arte, nos processos que ele julga como divulgadores daquelas correntes. Provavelmente por sua condição de artista, Ferrari possui definições concretas do papel que um artista pode exercer sobre uma determinada cultura. Os artistas do passado são em suas obras "julgados" por seu excessivo fascínio pelas cenas infernais, compartilhado por poetas, intelectuais e autoridades eclesiais.³³⁴

Uma retrospectiva em 2004 com mais de 400 obras de Leon Ferrari no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires, ganhou ampla repercussão na Argentina e também foi noticiada no Brasil. A revista *Isto É* assim narrou o ocorrido:

No dia 3 de dezembro, quatro integrantes do grupo Custodia visitaram a exposição *León Ferrari – retrospectiva: obras 1954-2004*, em cartaz até o dia 27 de fevereiro no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, e destruíram dez obras de um dos mais importantes nomes das artes plásticas daquele país. Aos gritos de “Viva Cristo Rey, carajo”, eles quebraram garrafas de uma instalação que fazia referência ao papel da Igreja na colonização da América. Julgaram as obras blasfemas. Temendo confrontos mais violentos, o próprio artista de 84 anos pediu o fechamento da mostra no dia 8, quando se comemorava o dia da Imaculada

³³³ Andrea GIUNTA. Absolvidos. In: (Org.). GIUNTA, Andrea. León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 309

³³⁴ Emerson Dionísio Gomes de OLIVEIRA. Idéias para o inferno segundo Leon Ferrari. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, p.14.

Conceição e havia sido programada uma missa em frente à instituição cultural, local que no passado fora um convento.³³⁵

A mobilização em torno da exposição colocou em evidência, entre outras coisas, os limites no uso da imagem numa sociedade secularizada. Acionada por grupos católicos, furiosos com o que consideraram “vilipendioso a imagens sagradas”³³⁶, a justiça argentina fechou a mostra, censurada por blasfêmia, um mês após sua abertura. Seguiram-se protestos de intelectuais e artistas e a reabertura dias após o fechamento. Andrea Giunta reitera o fato de que “a secularização e separação da arte em relação a outros campos (o Estado, a religião) é um processo inerente à modernidade...”³³⁷, mas que esse caso demonstrou que “esta independência é relativa e não absoluta”³³⁸. Beatriz Sarlo, por sua vez, lembra que a violência dos militantes católicos que irromperam no Centro Cultural Recoleta e no San Martín “não foi condenada pela Igreja em nome de cujos ensinamentos e princípios diziam atuar”.³³⁹ O próprio artista comentou o episódio:

Antes de começar a mostra, o pároco da igreja vizinha à Recoleta foi ao espaço expositivo e, depois, conversou com o cardeal Jorge Bergoglio, o arcebispo de Buenos Aires. Os dois começaram uma campanha contra a mostra, pedindo um dia de oração. Até que os católicos começaram a quebrar algumas obras. Tudo isso parecia ser uma campanha publicitária minha, para que o pessoal se interessasse pela exposição. Uma mostra que possivelmente teria visita de duas ou três mil pessoas, acabou recebendo 70, 80 mil. Além disso, era muito estranho que a igreja se preocupasse com um dia de oração por mim, e não por todos seus pobres.³⁴⁰

Em 2006 a mesma exposição seria vista na Estação Pinacoteca em São Paulo.³⁴¹ Ferrari, no entanto, não aceitou, alegando que o espaço expositivo teria sido um local de tortura de presos políticos. A mostra acabou sendo realizada na Pinacoteca do Estado.³⁴² A retrospectiva reuniu colagens, *assemblages* e instalações, numa linha curatorial que explicitou as suas posições políticas em relação à Igreja Católica. Acusada de crimes concretos e simbólicos, o artista aponta tanto suas ações, como no caso da Inquisição³⁴³ e a sua correlata apologia da tortura,

³³⁵ Ivan CLAUDIO. Espírito Livre. *Revista Isto É*.

³³⁶ José Augusto RIBEIRO. A arte política de León Ferrari. *Revista Trópico*.

³³⁷ Andrea GIUNTA. Absolvidos. In: (Org.). GIUNTA, Andrea. León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 308.

³³⁸ Andrea GIUNTA. Absolvidos. In: (Org.). GIUNTA, Andrea. León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 308.

³³⁹ Beatriz SARLO. Guerras de Religião. In: GIUNTA, Andréa. (Org.). *Op. Cit.* p. 299.

³⁴⁰ José Augusto RIBEIRO. A arte política de León Ferrari. *Revista Trópico*.

³⁴¹ Em 2004 a Pinacoteca do Estado de São Paulo incorpora o edifício do Largo General Osório que passa a receber parte do programa de exposições temporárias da Pinacoteca.

³⁴² Fábio CYPRIANO. León enfurecido. *Folha de S. Paulo*.

³⁴³ Na instalação *V Centenário da Inquisição* Leon Ferrari vinculou a Conquista da América e a Inquisição. Em texto que acompanhava a obra o artista argumenta acerca dessa associação histórica: “A Conquista da América e a moderna Inquisição na Espanha nasceram, da mão de Colombo (1436-1506) e de Torquemada (1420-1498),

quanto sua omissão, ou mesmo conivência, por exemplo, em relação a acontecimentos mais recentes da história ocidental: a solução final nazista e a ditadura militar argentina. Ferrari responde por uma longa tradição de pensamento crítico à religião, desde Sade e Freud até Saramago. O que lhe permite fazer considerações do tipo: “Para mim, Jesus foi um intolerante. Quando ele disse ‘Quem não está comigo, está contra mim’ revela-se um fascista, o que, aliás, foi o mesmo usado pelo próprio Mussolini.”³⁴⁴ Enfim, Ferrari busca confrontar a Igreja Católica com um legado histórico do qual ela teria, segundo o artista, um papel decisivo.

Acredito que as religiões têm as mesmas características, com algumas diferenças. Pelo que sei, no judaísmo não há o uso da religião como repressão, não há uma instituição como a Inquisição, com queima de incrédulos. Dos muçulmanos não conheço bastante, mas não é propriamente o que me interessa. Me interessa o Ocidente. E, neste, vejo o cristianismo como crueldade revestida de bondade.³⁴⁵

Ainda que perturbadora, a obra de Ferrari poderia ser pensada até então, afora ações isoladas de curadores e espaços expositivos que recusaram suas obras, como enquadrada num contexto artístico que institucionalizou a provocação. Perguntado em entrevista se seria possível fazer política com arte, Ferrari considera que seria muito difícil ligar as duas coisas hoje em dia, “mas depois do que aconteceu na retrospectiva que fiz na Recoleta, estou certo de que isso é possível. Com a ajuda da igreja, com a igreja como diretora de publicidade, a arte pode ser politicamente muito eficaz.”³⁴⁶ José Augusto Ribeiro em artigo para a revista *Trópico*, *A arte política de Leon Ferrari*, lembra que outras obras recentes também enfrentaram protestos, não só da Igreja Católica: “Salman Rushdie (Os versos satânicos), Dan Brown (O código Da Vinci), Andrés Serrano (Piss Christ) e Mel Gibson (A paixão de Cristo)”.³⁴⁷

com o auspício dos Reis Católicos. Nasceram e cresceram juntas. Os primeiros sonhos de Colombo, os encontros com os Reis, suas viagens e descobrimentos se tocam e se confundem com as prescrições contra bruxas, hereges e judeus de Sisto IV e de Inocêncio VIII, com os decretos de Fernando e Isabel, as instruções de Torquemada, os autos de fé. Ambos atuaram em nome de Deus com vários objetivos comuns: a imposição do Cristianismo, a submissão dos não cristãos, sua espoliação e o destino que deram (o tesouro real) às riquezas obtidas. Enquanto Torquemada entregava aos reis os bens expropriados dos judeus, bens que serviam também para financiar Colombo, que lhes enviava o ouro que os índios de La Española eram obrigados a tributar. Ambas, Inquisição e Conquista, coincidiam também na forma de administrar a justiça: enquanto aquela açoitava, torturava ou enforcava hereges, a segunda cortava narizes, mãos e cabeças de infiéis desordeiros ou os lançava a cães ferozes para despedaçá-los. Ambas utilizaram a fogueira para submeter e aterrorizar. (...)”

Texto que acompanhou a instalação V Centenário da Inquisição, apresentada na Sala de Situação do Centro Cultural Recoleta de 6 a 30 de junho de 1991. León FERRARI. Textos do artista. In: Andrea GIUNTA. (Org.). León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 342

³⁴⁴ Fábio CYPRIANO. León enfurecido. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 abr. 2010.

³⁴⁵ Gabriela LONGMAN. Ferrari apresenta em SP sua anti-religião. *Folha de São Paulo*.

³⁴⁶ José Augusto RIBEIRO. A arte política de León Ferrari. *Revista Trópico*.

³⁴⁷ José Augusto RIBEIRO. A arte política de León Ferrari. *Revista Trópico*.

Os textos bíblicos e a produção massiva de imagens doutrinárias encontram na arte de Ferrari um lócus de tensão. Os sentidos são distorcidos à medida que os deslocamentos criam associações com outros campos da vida social. Essa radicalização no uso de imagens pelo artista, segundo Andrea Giunta, não teria sido alheia ao impacto da cultura popular brasileira. A influência dos quinze anos passados em São Paulo seria decisiva para se pensar a liberdade com que ele manipula forma e conteúdo.

No Brasil, a importação em grandes proporções de escravos provenientes de diferentes regiões da África não somente teve como consequência um processo de combinação de diferentes religiões, mas também uma segunda fusão ou superposição de crenças e representações entre as religiões africanas e católica. Na santidade iorubá — cujo mapa não somente compreende o Brasil, como também Cuba e outras religiões do Caribe —, os santos católicos representam, ao mesmo tempo, outros santos. A modificação do sentido se produz pela intervenção sobre a imagem original, pela somatória de elementos que envolvem novos significados, pela sua manipulação. Tal desdobramento do sentido em outros afeta claramente a unidade interpretativa e põe em questão a certeza sobre o significado da imagem, algo de que estavam convencidos os setores católicos que combatiam o uso das imagens que Ferrari fazia. A convivência com uma cultura que admite a intervenção nas imagens sagradas, que habilita a modificação de seus sentidos, como a que manteve Ferrari durante os quinze anos em que viveu no Brasil, deixou aberta a possibilidade de que também ele, em suas obras, manipulasse as imagens e seus sentidos até fazê-las dizer o que ele queria dizer.

A reação à sua *Retrospectiva* em Buenos Aires e São Paulo dão a medida, em parte, de como culturalmente cada país expressa a sua relação com as imagens religiosas ou como lida com a tradição artística do século XX, que incorpora, sem restrições, o sarcasmo e a ironia no trato com as instituições. No entanto, a relação com a memória histórica, tão mais acentuada em outros países do continente do que no Brasil, talvez explique a coerência programática que ele vem conduzindo por décadas.

3.2 - MESTIÇAGEM E ARTE CONTEMPORÂNEA: OS OBJETOS DE FARNESE E OS CÓDIGOS DE REPRESENTAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA

*De uma maneira um pouco paradoxal, eu diria que as culturas nunca se encontram.
As culturas não existem. Só existem seres, homens e mulheres que se encontram.
E as coisas que se encontram são sempre fragmentos de culturas.*³⁴⁸

Não é sem ressalvas a adoção do conceito de mestiçagem para nortear a abordagem empreendida nesse trabalho. O tema é complexo e no espaço estrito desse estudo é quase inevitável resvalar em simplificações. A intenção é apontar as definições mais gerais, e até certo ponto paradoxais, dos autores arrolados. O enquadramento do objeto a esse conceito

³⁴⁸ DUARTE-PLON, Leneide. A Europa mestiça (entrevista com Serge Gruzinski). *Trópico*.

visa estabelecer parâmetros de análise que tratem do conjunto e dos elementos individuais incorporados nas *assemblages* farnesianas. Os aportes teóricos estão centrados nos seguintes autores: o historiador Serge Gruzinski, os antropólogos François Laplantine e Alexis Nouss e a historiadora da arte Icleia Borsa Cattani, que investiga a abrangência desse conceito na arte contemporânea.

Com vistas a repertoriar, brevemente, a recepção das imagens de culto e o correspondente processo de mestiçagem iniciado na Colonização da América no século XVI e identificável também no mundo contemporâneo é que se definiu pela mestiçagem conceituada por Gruzinski. O ponto de ancoragem na arte está nas problematizações identificadas por Cattani, que parte, sobretudo, da conceituação de mestiçagem apontada pela obra de Laplantine e Nouss. O foco deste capítulo reside, portanto, na análise de diversos elementos de mestiçagem presentes na obra tridimensional de Farnese de Andrade, como de resto nas obras de outros artistas contemporâneos, destacando as vinculações dessas produções com os códigos de representação de arte religiosa, inclusive, popular.

Segundo Gruzinski, uma disciplina por si só não esgotaria a questão da mestiçagem - elemento perturbador tanto na biologia quanto no terreno cultural, de práticas e crenças:

Para tanto seriam necessárias ciências “nômades”: preparadas para circular do folclore à antropologia, da comunicação à história da arte. A demografia histórica, a genealogia e a história da família, a história social, enfim, também têm tanto a ver com a questão quanto a história das religiões ou a lingüística. Os cruzamentos de disciplinas ainda estão para acontecer, e muito deve ser feito, mas as contribuições da antropologia cultural e da antropologia religiosa estão longe de ser desprezíveis.³⁴⁹

O autor cerca essa controversa questão apontando, de início, o cenário confuso onde transitam expressões como hibridação, sincretismo, mistura, etc. Após fazer digressões, por exemplo, sobre o uso do termo sincretismo no campo da antropologia religiosa, dando como exemplo o sincretismo do Brasil, o autor considera, tendo em vista os estudos publicados nessa área, que o “termo ‘sincretismo’ possui significados múltiplos, até contraditórios, e que pode se aplicar a situações extremamente díspares: junção de práticas e crenças, paralelismo, mistura, fusão”.³⁵⁰ Portanto, segundo Gruzinski,

não surpreende que a própria idéia de sincretismo pareça problemática, até mesmo inútil. Condenada por uma parte dos antropólogos, acusada de redutora ou impressionista, freqüentemente carregada de conotações negativas, ela acaba

³⁴⁹ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 43.

³⁵⁰ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 45.

designando um fenômeno confuso e artificial, sinônimo de promiscuidade, impureza e contaminação.³⁵¹

Essa sensação de confusão poderia ser estendida também aos termos “mistura” e “mestiçagem”:

Ainda relativamente pouco explorada e, portanto, pouco falada aos nossos espíritos, a mistura dos seres humanos e dos imaginários é chamada de mestiçagem, sem que se saiba exatamente o que o termo engloba, e sem que nos interroguemos sobre as dinâmicas que ele designa. Misturar, mesclar, amalgamar, cruzar, interpenetrar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir etc., são muitas as palavras que se aplicam à mestiçagem e afogam sob uma profusão de vocábulos a imprecisão das descrições e a indefinição do pensamento.³⁵²

Mas Gruzinski intenta “localizar” este conceito e o de hibridação:

Empregaremos a palavra “mestiçagem” para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia. Quanto ao termo “hibridação”, aplicaremos às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica - e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos.³⁵³

O amplo estudo realizado por Serge Gruzinski³⁵⁴ sobre a recepção de imagens no México colonial, e o conseqüente processo de mestiçagem, abarca também a natureza mestiça das imagens do mundo contemporâneo, o que pode ser evidenciado tanto nos aspectos mais disseminados da imagem mídia quanto nas imagens que se reciclam na arte contemporânea. Neste contexto, especificamente, o hibridismo aparece como tema recorrente nas análises sobre a cultura pós-moderna. O conceito de mestiçagem, no entanto, parece tangenciar com mais propriedade esse intrincado cenário. Este, de acordo com Gruzinski, se caracterizaria pela articulação de elementos oriundos do enfrentamento de realidades extra-européias com os imaginários locais. Segundo o autor, a ocidentalização provocaria mesclas e mestiçagens, sejam elas biológicas, de crenças e de saberes. O termo ocidentalização³⁵⁵ designa, nas palavras de Gruzinski,

³⁵¹ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 45.

³⁵² GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 42.

³⁵³ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 61

³⁵⁴ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

³⁵⁵ Ocidentalização se distingue, de acordo com Gruzinski, de globalização e de mundialização: “No caso da globalização, as idéias e as formas desenvolvem-se em esferas que parecem totalmente indiferentes aos lugares, impermeáveis às tradições locais e cegas às sociedades extra-européias. a este fenômeno damos o nome de globalização, para distingui-lo de mundialização (que corresponde à difusão planetária dos traços) e da

todo um conjunto de empresas que procuram transformar a natureza, os seres, as sociedades e os imaginários dominados pela Monarquia católica. São estratégias complexas, múltiplas de dominação que se sucede a partir do século XV. A cristianização, a sujeição dos autóctones a uma dominação política ocidental, a urbanização de tipo europeu, a difusão do alfabeto latino, da imprensa e do livro, a exploração econômica são manifestações, nem sempre coordenadas, do processo de ocidentalização. São empresas ruidosas e muitas vezes visíveis, espetaculares como a destruição dos antigos ídolos, a “guerra das imagens”, os danos trazidos pelos deslocamentos das povoações indígenas³⁵⁶.

Interessa nessa pesquisa, portanto, da abordagem de Gruzinski, o enquadramento da cultura visual e das imagens, tanto nos primeiros sincretismos culturais explorados pela Igreja do século XVI, quanto na cultura contemporânea saturada de imagens, como um sistema ininterrupto de mestiçagem. Esse enfoque é visto aqui como uma via de acesso à intrincada rede de referências da obra tridimensional de Farnese, explicitamente vinculada aos códigos de representação da arte religiosa. Essa “guerra de imagens” de que fala Gruzinski tem início em meio a uma mudança no estatuto da imagem: a consolidação de uma perspectiva renascentista e os debates acerca das imagens religiosas em meio ao contexto da contra-reforma. As imagens indígenas foram, dessa forma, vistas a partir de um modelo iconográfico e no momento de lutas contra as heresias. Na Europa a crise religiosa atingia todos os campos, inclusive a questão das imagens. Hans Belting, abordando o tema numa perspectiva de mídia e a partir do contexto protestante, descreve as mudanças nesse cenário:

Os pais da Reforma aboliram as imagens que prometiam a salvação e que haviam conferido um rosto à Igreja. O texto da Bíblia que eles traduziram para a linguagem do povo conferiu ao novo movimento um novo rosto, conscientemente diferente daquele do catolicismo. Queria-se reconstituir o aspecto da igreja primitiva, uma comunidade de fé pura que, segundo se acreditava, ainda não havia sido corrompida pela mídia, mas o que se deu foi a rendição a uma revolução midiática, que ocorreu na era de Gutemberg. Jogaram-se fora também as relíquias dos santos e, com elas, toda garantia material de salvação, oferecendo como sucedâneo o livro impresso.³⁵⁷

No contexto católico, a investida contrarreformista no Novo Mundo concedia às imagens um papel de destaque na guerra de colonização. Como lembra Gruzinski, “dadas as diferenças lingüísticas entre colonizadores e indígenas e o baixo letramento da sociedade colonial, as imagens serviam, por um lado, como dispositivo à pedagogia de cristianização, e por outro

ocidentalização. GRUZINSKI, Serge. *O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio*, p. 336.

³⁵⁶ GRUZINSKI, Serge. *O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio*, p. 336.

³⁵⁷ BELTING, Hans. *A imagem autêntica*, p. 31.

como possibilidade de expressão e criação de ‘crenças que seria difícil e perigoso verbalizar’”.³⁵⁸

Gruzinski trabalha o conceito de cultura sob uma perspectiva relacional. A idéia de circulação e apropriação, encontrada em Carlo Ginzburg, é amplamente endossada pelo autor. Desse modo, a mestiçagem é percebida na dinâmica entre relações culturais e de poder. Em meio a esse processo de circulação cultural, Gruzinski descreve o contato entre dois mundos e diferentes imaginários, o que implica no choque entre as representações cristãs e as outras representações. Esse enfrentamento cultural tem um paralelo, segundo o autor, com o mundo contemporâneo: “A embrulhada das referências, a confusão dos registros étnicos e culturais, a superposição da vivência e da ficção, a difusão das drogas, a multiplicação dos suportes da imagem, fazem também dos imaginários barrocos da Nova Espanha uma prefiguração dos imaginários neo-barrocos ou pós-modernos que são os nossos”.³⁵⁹

Para o autor as recepções que as imagens cristãs tiveram no México colonial são analisadas como práticas inventivas, consideradas “manobras de apropriação”. Gruzinski preocupa-se, sobretudo, com a recepção dos objetos materiais, mas também com a questão do conteúdo e forma do objeto visual. O contato compulsório com uma profusão de imagens coloca de imediato o problema da representação e o choque de imaginários:

Os índios tiveram de se familiarizar com uma quantidade de objetos figurativos: a cruz, é claro, mas também os trajes, os panejamentos e os drapeados, os elementos da arquitetura, as colunas, os capitéis, os arcos. Sob a convenção iconográfica costuma se alojar um objeto europeu absolutamente desprovido de existência concreta para os índios. A representação de nuvens, grutas, árvores e rochedos dependia de um modo de estilização e de uma concepção da natureza que tampouco eram óbvias para os índios. O bestiário fantástico, decorativo ou demoníaco que os religiosos gostavam de mandar reproduzir não remetia a nenhuma realidade local nem ibérica, e só adquiria sentido quando se referia ao imaginário ocidental (...).³⁶⁰

As primeiras expedições missionárias no século XVI não procederam a um aniquilamento sistemático dos ídolos indígenas. Segundo o autor “o catolicismo ibérico está mais preparado para enfrentar rivais de sua têmpera – o islamismo, o judaísmo - do que aquilo que a antropologia chamará de ‘religiões primitivas’”.³⁶¹ A destruição sistemática dos ídolos se dará a partir de 1520, simultaneamente à eclosão da imagem cristã.

³⁵⁸ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens, p. 224.

³⁵⁹ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens, p. 302.

³⁶⁰ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens, p. 115.

³⁶¹ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens, p. 55.

A simultaneidade e o paralelismo desses fatos espantam menos quando se pensa na parte ativa tomada por Pedro de Gand na destruição de templos e ídolos, ao mesmo tempo que difundia a imagem e a escrita. Toda a ambivalência da ocidentalização, seus álibis, sua boa consciência e sua eficácia encarnam-se nesse personagem. Assim, a imagem cristã nasce no México literalmente sobre os restos e as cinzas do ídolo³⁶².

Os ídolos eliminados são substituídos por toda parte pelas imagens de Nossa Senhora e dos santos. A imagem concebida como instrumento de evangelização revela objetos figurativos novos, formas e estilos de representação inéditos, como por exemplo, a predominância da figura humana. Gruzinski ressalta o fato de que essa invasão de imagens dissimula uma nova ordem visual que está sendo inculcada, desorganizando os hábitos indígenas, que não compartilham da mesma concepção de divindade nem do mesmo sistema de convenções. Não se trata, diz o autor, “apenas da descoberta de um repertório iconográfico inédito, mas também a imposição daquilo que o Ocidente entende por pessoa, divino, natureza, causalidade, espaço e história”.³⁶³ Nesse processo de assimilação os missionários introduziram na Nova Espanha “o essencial da imagem no ocidente”: imagem para recordar (memória, identidade e natureza da imagem), imagem enquanto representação (a imagem reprodução e espelho da realidade sensível) e imagem para ser assistida, comemorada (a imagem e a representação dramática, espetáculo). Essa conformação da imagem ocidental só seria questionada a partir do final do século XIX, com a crise da representação, na nascente “sociedade do espetáculo”.

No primeiro momento dessa colonização do imaginário, como Gruzinski denomina, há uma investida implacável contra as imagens nativas, ainda que nesse processo de circulação cultural, altares fossem ornamentados com cruzes, santos, e ídolos, e, nos cultos as divisas entre magia e religião não fossem nítidas. Mas no campo representacional artístico as orientações seguiam normas estritas. Só mais tarde os pintores indígenas conseguiram escapar à tutela europeia e se apropriam da imagem cristã, transformando-a na expressão de sua nova fé e de uma identidade recuperada. Outrora imposto pelos missionários, o santo torna-se símbolo do *pueblo*, da comunidade em torno da qual o mundo aldeão do século XVII reconstrói os laços sociais e culturais, ao abrigo das usurpações dos espanhóis.³⁶⁴ Segundo Gruzinski, a realidade imposta pela Conquista não seria de todo estéril e destruidora:

³⁶² GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 107-8.

³⁶³ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 121.

³⁶⁴ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 160.

Ela estimula capacidades de invenção e improvisação, exigidas pela sobrevivência num contexto extremamente perturbado, heterogêneo (indo-afro-europeu) e sem precedentes. Tal limitação molda nos sobreviventes uma receptividade particular, a flexibilidade na prática social, a mobilidade do olhar e da percepção, a aptidão para combinar os fragmentos mais esparsos.³⁶⁵

Em síntese, para o autor, é uma forma de pensamento mestiço a estratégia da Igreja Católica de misturar elementos católicos com elementos locais em toda a América Latina para enraizar o seu culto. “Escolher, misturar para conseguir os sincretismos. Em certo momento, esse movimento de manipulação escapa à Igreja Católica, e os sincretismos têm vida própria”,³⁶⁶ declara Gruzinski.

As imagens barrocas, por sua vez, são identificadas como formadoras de vínculos sociais, seja como parte do aparelho de evangelização, seja enquanto expressão do imaginário popular. Assim, Gruzinsk atribui à imagem barroca uma “função unificadora num mundo cada vez mais mestiço, que mistura as procissões e encenações oficiais à gama inesgotável de seus divertimentos”.³⁶⁷ Mas esta adesão à imagem barroca não se dá, necessariamente, de forma passiva. Há uma contraposição, muitas vezes, entre apropriação no sentido de vínculo apaixonado pela imagem e a fúria iconoclasta. Esse caráter ambíguo da relação com a imagem religiosa pode ser repertoriado, por exemplo, do período colonial brasileiro³⁶⁸ até os gestos iconoclastas na arte contemporânea, num contexto secularizado.

Gruzinski nos alerta para o fato de que uma “proliferação de aparência ‘politeísta’, e talvez justamente por causa dessa proliferação que está nas mãos da Igreja, as imagens barrocas articulam na verdade uma vasta empreitada de circunscrição e enclausuramento do sagrado³⁶⁹. Continua o autor: “Mas para essa máquina de guerra instalada por todo lado, o objetivo é abater, não mais a idolatria das estátuas e dos templos, mas o mundo disforme das coisas insignificantes, fugazes, perdidas e depois encontradas, onde se agarram os fragmentos do mundo antigo³⁷⁰. Essa “sacralização” dos objetos cotidianos confunde os propósitos e reivindica os arcaísmos próprios da imagem. Nesse sentido, reitera Gruzinski, “o imaginário barroco joga com o poder federador da imagem, com sua polissemia que tolera o híbrido e o inconfessável, com a partilha da vivência que suscita entre seus fiéis,

³⁶⁵ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento Mestiço*, p. 92.

³⁶⁶ DUARTE-PLON, Leneide. A Europa mestiça (entrevista com Serge Gruzinski). *Trópico*.

³⁶⁷ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 200.

³⁶⁸ Vide: 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*. Vol. 1. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa.

³⁶⁹ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 198.

³⁷⁰ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 198.

seu público. Um imaginário em que afloram sensibilidades comuns que transcendem as barreiras linguísticas, sociais e culturais, em que transitam as experiências mais distantes...”.³⁷¹

Gruzinski aproxima os imaginários coloniais aos imaginários contemporâneos, uma vez que ambos “praticam a descontextualização e o reemprego, a desestruturação e a reestruturação das linguagens”.³⁷² A noção de mestiçagem, que havia sido trabalhada no começo do século XX por intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Mário de Andrade para pensar uma cultura brasileira, ganha força nas análises de Serge Gruzinski sobre a guerra de imagens entre o Velho e o Novo Mundo. O autor ressalta, no entanto, uma perspectiva pouco alentadora em relação ao mundo contemporâneo, no qual a imagem serve, muitas vezes, à uniformização do imaginário, à “escamoteação da transcendência e da religião em benefício do consumo”; ainda que “portadora de história e de tempo, carregada de saberes inacessíveis”.³⁷³ Enfim, a idéia de um pensamento mestiço é, segundo o autor, uma coisa complexa porque supõe a mistura de pelo menos duas maneiras de pensar o mundo e mecanismos intelectuais diversos. “[...] o pensamento mestiço supõe um certo grau de consciência, não só o fenômeno de misturar, mas supõe uma capacidade de eleger nas duas culturas certos elementos e combiná-los. Isso supõe toda uma estratégia. E razões bem precisas para fazê-lo”.³⁷⁴

Gruzinski foi curador, em 2008, da exposição *Planète Métisse – To Mix or Not to Mix* (Planeta Mestiço - Misturar ou Não Misturar), no Museu do *Quai Branly*, em Paris. Sua definição de objeto mestiço, critério para integrar a mostra, serve aqui para pensar os objetos farnesianos dessa perspectiva: “Um objeto mestiço é aquele que pertence a várias civilizações ao mesmo tempo. Por exemplo, ele é africano e europeu, americano e europeu, asiático e americano”.³⁷⁵

François Laplantine e Alexis Nouss, numa linha de análise mais antropológica, também apontam o fato de que o “pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação e da participação em pelo menos dois universos”.³⁷⁶ Os autores ressaltam, tendo em vista a complexidade dessa operação, que “cada mestiçagem é única, particular e traça o seu próprio

³⁷¹ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 277.

³⁷² GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 302.

³⁷³ Ibid., p. 14.

³⁷⁴ DUARTE-PLON, Leneide. A Europa mestiça (entrevista com Serge Gruzinski). *Trópico*.

³⁷⁵ DUARTE-PLON, Leneide. A Europa mestiça (entrevista com Serge Gruzinski). *Trópico*.

³⁷⁶ LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A Mestiçagem*. Lisboa: Piaget, 2002, p. 80.

futuro. O resultado do encontro mantém-se desconhecido (...).³⁷⁷ No prefácio do dicionário sobre “mestiçagens” os autores assim a definem: “a mestiçagem é um pensamento - e, em primeiro lugar, uma experiência - da desapropriação, da ausência e da incerteza que pode brotar de um encontro”.³⁷⁸ Esse conceito, de acordo com eles, pressupõe a tensão entre opostos e “supõe, não apenas o cheio e o superlotado, mas também o vazio, não apenas atrações mútuas, mas repulsões, não exclusivamente conjunções, mas disjunções e alternâncias. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo”.³⁷⁹ Cruzamento, confrontação e diálogo são apresentados por Laplantine e Nouss como elementos fundamentais da mestiçagem.

Nesse sentido, o sincretismo pode ser revisto como uma prática que pressupõe a fusão, diferenciando-se do princípio que fundamentaria essa conceituação de mestiçagem, qual seja a de que não há mistura entre os componentes, mas uma tensão geradora de novos sentidos. O argumento dos autores é o seguinte: “Mesmo se o sincretismo procede à abolição das diferenças pela associação e enxerto, e não por subtração e ablação como o purismo, é a mesma violência da redução à unidade que está em curso, o mesmo processo de integração num todo homogêneo e indiferenciado. O múltiplo acha-se vencido, pois é absorvido no uno”.³⁸⁰

Como indica Iclea Borsa Cattani, o conceito de mestiçagem foi sendo paulatinamente aprofundado e delimitado. Nesse sentido foi se distanciando de conceitos como hibridação, sincretismo, mistura e fusão.³⁸¹ Ainda segundo a autora, essa definição opõe-se, portanto, à que considera a mestiçagem como ação que deve levar à fusão de elementos, sendo que esta é a mais corrente na área de artes, em particular as consideradas pós-modernas.³⁸² A autora, em *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*³⁸³, se pergunta: O que são lugares na arte? Entre outras coisas, ela aponta:

Os vãos, intervalos, existentes entre um e outro espaços de representação, reunidos numa mesma obra (...) - nesses intervalos, cruzam-se os sentidos, como em encruzilhadas - sobrepõem-se, sem se fundirem: são lugares de mestiçagem por excelência; Os lugares socioculturais, afetivos, simbólicos e utópicos nos quais evolui o artista, e com os quais ele normalmente dialoga, consciente ou

³⁷⁷ LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. A Mestiçagem, p. 10.

³⁷⁸ LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. Métissages, p. 7.

³⁷⁹ LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. Le Métissage, p. 10.

³⁸⁰ LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. A Mestiçagem. Lisboa: Piaget, 2002, p. 10.

³⁸¹ CATTANI, I. M. B.. Mestiçagens na Arte Contemporânea: Questões Conceituais, p. 204.

³⁸² CATTANI, I. M. B.. Mestiçagens na Arte Contemporânea: Questões Conceituais, p. 204.

³⁸³ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: CATTANI, Icleia Borsa. Icleia Borsa cattani. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

inconscientemente, no momento em que, mediante seus meios de expressão próprios, instaura um outro lugar, que é próprio à sua obra.³⁸⁴

Logo, para Cattani, na direção do pensamento de Laplantine e Nouss, na arte os lugares da mestiçagem seriam espaços de tensão: “tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização”.³⁸⁵ Seguindo suas considerações, a mestiçagem não se situaria em cada objeto nem em sua fusão: “ela cria lugares nos intervalos entre as imagens, provocando cruzamentos em que os sentidos se justapõem, sem se tocarem. Mas na tensão desse espaço mínimo entre um sentido e outro, - nesse *infra-mince* - o “vazio” fica denso como o ar entre dois pólos imantados”³⁸⁶.

Como recorda Cattani, a modernidade na arte brasileira não se constitui do mesmo modo que na Europa. Por aqui o paradigma do novo e os princípios de pureza e unidade que definiriam a arte moderna não era pertinente. Essa modernidade iniciada com a Semana de 22, “já misturava fragmentos de estilos das primeiras vanguardas do século XX, sobretudo, da França e da Alemanha, com certos princípios de construção e de ordem oriundos diretamente do ‘retorno à ordem’ dos anos 20; e, ao mesmo tempo, uma palheta cromática e elementos formais e temáticos da arte popular, da arte indígena e da arte colonial brasileiras”.³⁸⁷ Segundo a autora, os artistas brasileiros contemporâneos teriam apelado, freqüentemente, então, a duas fontes diferenciadas:

por um lado, os questionamentos das premissas modernas de pureza de cada medium artístico e a conseqüente abertura a todas as hibridações e misturas possíveis; por outro, a tradição brasileira de mestiçagem artística, existente desde o período colonial e que, ao longo de todo o século XX, assumiria novas modalidades, mais intencionais, atingindo sua culminância nas duas últimas décadas deste século.³⁸⁸

Contrariando um pouco a afirmação conclusiva de Cattani a análise dos dois artistas usados como exemplo para ilustrar as mestiçagens na arte contemporânea - Nelson Leirner e Alfredo Nicolaiewsky -, de que o que parece caracterizar as obras desses artistas “é a mestiçagem que não está presente nas próprias imagens, mas nos intervalos e vãos existentes entre elas”,³⁸⁹ pode ser, em parte, contrariada. Em Farnese parece relevante ressaltar que a

³⁸⁴ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 66.

³⁸⁵ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 66.

³⁸⁶ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 70.

³⁸⁷ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 67.

³⁸⁸ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 67.

³⁸⁹ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 66.

apropriação de códigos tradicionais da arte religiosa podem ser pensados da perspectiva apontada por Gruzinski. Não por serem representativos de códigos de representação estritamente europeus, mas de códigos mestiçados em terras brasileiras. Um exemplo disso pode ser visto na proximidade estética de alguns oratórios farnesianos dos oratórios afro-brasileiros, por exemplo. Isso não é necessariamente uma constante, aparece de modo pontual. Mesmo porque, por uma outra via de mestiçagem, Farnese era um garimpador de objetos sacros também em outros países, particularmente na Espanha. De forma que suas agregações podem também ser aqui pensadas pela mestiçagem como tensão entre os elementos constitutivos de suas *assemblages* e pela mestiçagem também presente, isoladamente, nos elementos da arte religiosa que ele incorpora.

Cattani desdobra esse conceito de mestiçagem em várias problemáticas. Interessa aqui ressaltar algumas delas: agregações, apropriações, proliferações e citações. As agregações de elementos, segundo a autora, se dariam por associações mentais do artista - “que mobilizam lugares do afeto, da memória subjetiva individual, mas também, associações irônicas que comentam as circunstâncias do país e das condições da criação que nele ocorre”.³⁹⁰ Desse modo, coexistem imagens da cultura popular e da cultura erudita, reelaboradas, em muitos casos, como elementos da cultura de massas. Na obra de Nelson Leirner isso fica particularmente evidenciado no uso que ele faz de reproduções da Santa Ceia, dos desfiles com incontáveis reproduções em gesso ou plástico de santos, orixás, personagens infantis, ícones da arte como a Vênus de Milo, entre muitos outros. Essa agregação é particularmente descentrada, profusa. Em Farnese a agregação é mais controlada. O uso de códigos tradicionais de representação como suporte, como é o caso do oratório, enquadra a disposição dos objetos da cultura popular e de massas e definem uma identidade religiosa ao conjunto, não sem conter, muitas vezes, um humor iconoclasta no tratamento dessas imagens.

³⁹⁰ CATTANI, Icleia Borsa. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, p. 70.



41. *Francisco II* (1981)

Fonte: Paulo Darzé Galeria

Naquelas obras em que os títulos aludem mais diretamente a temas religiosos, como em *Francisco II* (1981), os elementos agregados são quase que limitados à narrativa, mas, ainda assim, podendo conter elementos dissonantes, como é o caso da gamela, usada como suporte, e o ex-voto/cabeça representando São Francisco (a retirada do epíteto do título agregaria ao conjunto, supostamente, o dado mais instigante da devoção popular: a intimidade com o santo). Como lembra Cattani, “o processo de agregação, unido à apropriação de elementos dessas culturas diversas, é sintomático: corresponde à identidade composta por fragmentos que se justapõem, se colam uns aos outros, sem se fundirem”.³⁹¹ A obra citada acima, *Francisco II*, demonstra que a apropriação desses elementos de cultura religiosa remetem a uma narrativa, mas sem necessariamente se fundirem. Os espaços de tensão entre eles é que daria à obra o seu caráter mestiço.

A apropriação seria, por sua vez, indissociável do trabalho de Farnese e de muitos outros artistas contemporâneos. De acordo com Cattani ela se daria “sob a forma de recriações, mas também de revivais e até de verdadeiras cópias”.³⁹² A autora aponta ainda uma característica significativa da arte produzida no Brasil:

os signos e ícones apropriados vêm de culturas dadas como modelos dominantes. Culturas originárias e originadas em outros lugares, transplantadas para

³⁹¹ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 71.

³⁹² CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 71.

encruzilhadas. Pois os lugares brasileiros são encruzilhadas, cruzamentos, esquinas: entre várias memórias; entre muitas tradições; entre numerosos modelos; entre quantidade de modalidades”.³⁹³

A apropriação de imagens é de eleição do artista, sem estabelecer, necessariamente, uma hierarquia dentro do universo de imagens/objetos que ele tem à mão. Dessa forma, imagens populares, religiosas ou não, aparecem associadas a elementos consagrados no campo artístico. Em Farnese, como já visto, a coexistência de objetos triviais, banalizados pela sociedade de consumo, e de elementos da escultura religiosa tradicional, por exemplo, é uma constante em suas *assemblages*. Como lembra Cattani, “por trás desse princípio de apropriação, estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido, e sua circunstância”.³⁹⁴

Ainda de acordo com Cattani, as agregações e apropriações acabam por provocar o fenômeno denominado proliferação: “Proliferam as mesmas imagens, apresentadas, ora na mesma técnica, nas mesmas dimensões, nos mesmos materiais (...), ora em materiais, técnicas e dimensões distintas (...). Proliferam, também, imagens distintas entre si: às vezes, pode-se estabelecer vínculos formais, temáticos ou técnicos entre elas; em outros casos, apenas sua justaposição cria algum tipo de elo.”³⁹⁵ No caso de Farnese essas proliferações aparecem pelo uso sistemático dos bonecos e ex-votos, por exemplo, ou em imagens recorrentes que extrapolam as séries mais alusivas a elas - São Jorge figura na série dedicada à sua lenda ou isoladamente, em outras *assemblages* -; as imagens de Nossa Senhora se proliferam sobretudo na série Anunciação - quando, ainda que por uma leitura enviesada, um evento da narrativa bíblica se torna parte integrante da identidade do objeto. Diferente, portanto, do uso que é dado, muitas vezes, por Nelson Leirner - mais interessado no efeito de conjunto das diversas imagens “proliferadas” em seus “desfiles”, por exemplo. Ou como visto em Leon Ferrari, com o uso de imagens distintas e consagradas do Juízo Final.

Uma outra “problemática”, seguindo as discriminações apontadas por Cattani, diz respeito às citações. Esse recurso, amplamente vinculado a obras consideradas pós-modernas, responderia pela “retomada de obras icônicas da história da arte ocidental”.³⁹⁶ Enquanto em Leirner e Ferrari - para ficar no campo comparativo com estes dois artistas contemporâneos, embora muitos outros pudessem ser arrolados nesse momento - as citações são mais explícitas - A Santa Ceia apropriada e relida por Leirner, o Juízo Final de Michelângelo como fundo de

³⁹³ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 71.

³⁹⁴ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 75.

³⁹⁵ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 72.

³⁹⁶ CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea, p. 72.

gaiola em Ferrari -, em Farnese essa citação se daria pela recriação objetual, tridimensional, por exemplo, da iconografia amplamente popularizada da Anunciação. Ainda que não use uma obra icônica específica, ela está lá, reconhecível nessas produções, feitas de agregações de objetos sacros e profanos. Há nessa citação um apelo ao observador, instado a reconhecer a narrativa tradicional à qual, muitas vezes, o título da obra é o que direciona a compreensão da “cena”. Como lembra Paulo Sérgio Duarte, “certos títulos são verdadeiros indutores de percepção nas obras contemporâneas no Brasil”.³⁹⁷ Alguns exemplos dessa série farnesiana serão detalhados no capítulo 3.

A citação de imagens em Farnese pode aparecer, por outro lado, através da iconografia sacra de gosto popular e reproduzida em massa (o que não é critério relevante uma vez que as imagens icônicas, como a da Santa Ceia de Da Vinci, também passam pela mesma massificação). Um exemplo disso é *A morte do justo e do pecador*³⁹⁸ (1987), uma *assemblage* bastante despojada que se resume à reprodução dessa narrativa religiosa colada na tampa interna e no fundo de uma caixa de madeira. A obra dialoga, por essa via da citação e apropriação, por exemplo, com *Protegei as Feras e as Crianças* (1999) de Alfredo Nicolaiewsky.



42. *Protegei as feras e as crianças* (1999) A. Nicolaiewsky
Fonte: Itaú Cultural



43. *A morte do justo e a do pecador* (1987)
Fonte: Itaú Cultural

³⁹⁷ DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 - A Arte além da retina. In: *Caminhos do Contemporâneo*, p. 142.

³⁹⁸ “Em fins da Idade Média a literatura religiosa circulava com ilustrações que mostravam os moribundos vislumbrando a sentença divina nos dormitórios. Essas imagens estiveram presentes também na América portuguesa. Segundo observa Sabrina M. de Sant’Anna o tema da morte demonstrando a diferença entre a morte do justo e do pecador será recorrente nas Minas Gerais do século XIX”. SANT’ANNA, Sabrina Mara de. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. (Dissertação de mestrado), p. 62. Apud: ARAÚJO, Regina Mendes de. *Mulheres de Vila do Carmo: a preocupação com a “Boa Morte” (1713-1750)* Temporalidades – *Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG*, vol. 1, n.º 2, ago./dez. 2009.

Nela também há a reprodução de uma imagem sacra popular - um anjo protegendo uma garotinha prestes a cruzar um riacho - e que é muito comum nos lares católicos. O artista justapôs essa reprodução ao *frame* de filme em que Frankenstein se dirige a outra garotinha, ambos estão na frente de um rio ou lago. Segundo Tadeu Chiarelli,

essas imagens de origens tão distintas, aparentemente, não possuem nada em comum: a primeira é a reprodução de uma imagem de devoção, a segunda, a reprodução de uma imagem de filme B, americano; a primeira mostra um anjo que protege uma criança, a segunda, um monstro que, de maneira ambígua, aproxima-se de uma garota... No entanto, ao vermos as duas imagens justapostas, pelo arbítrio do artista, passamos a traçar todos os paralelos possíveis entre elas, com o intuito de chegarmos a uma suposta significação, implícita naquelas imagens emparelhadas.³⁹⁹

Segundo o autor, por mais que sejam notados pontos de contato entre as duas imagens, o significado que supostamente justificaria aquela justaposição parece ficar além de uma lógica plausível e o que antes era inteligível se transforma em pura opacidade.⁴⁰⁰ Na obra de Farnese, a leitura dessa citação à iconografia religiosa popular da morte do justo e do pecador não é menos complexa. Deslocada da função quadro com seu apelo didático e convertida em objeto a ser manipulado e descoberto, seu sentido perde em legibilidade. O suporte, no caso, reveste a ilustração, literalmente, de outros significados. No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Ghreerbrant, o verbete “caixa” aponta, assim como a referida iconografia, para uma dualidade: “Símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil, temível. Embora proteja, também pode sufocar”.⁴⁰¹ A apreciação estética proposta por Farnese intenta, parece, redimensionar esses elementos devocionais cotidianos, nos limites em que o objeto de arte transita. Esses deslocamentos irônicos situariam a obra num novo contexto, nos interstícios de níveis culturais diversos, “lugares mestiços”, como diria Cattani.

3.2.1 - A tradição católica e as crenças populares revisitadas: oratórios e ex-votos

A trans-historicidade do ex-voto, abreviação latina de *ex-voto suscepto* (“o voto realizado”), é uma das suas maiores características. Estes objetos aparecessem em todas as

³⁹⁹ CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/Coleção/Justaposição. In: *Apropriações - Coleções*, p. 25.

⁴⁰⁰ CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/Coleção/Justaposição. In: *Apropriações - Coleções*, p. 25.

⁴⁰¹ CHEVALIER, Jean; GHREERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991

culturas, em todas as épocas.⁴⁰² Particularmente em períodos de crise os homens tiveram necessidade de fazer apelo à intercessão e a ajuda divina. Os ex-votos podem ser situados numa relação entre doença, fé (voto) e agradecimento. O voto estabelece uma relação contratual entre aquele que profere o pedido e aquele que o atende, o contrato votivo funciona assim sobre a base da relação. Didi-Huberman define sucintamente essa relação: “Eu dou a representação de meu sintoma ao passo que Tu dás a realidade do restabelecimento”.⁴⁰³

Como testemunha de um voto, o ex-voto tanto se refere à formulação de um voto, no qual o objeto votivo é ofertado ao santo juntamente com a prece, quanto ao local sagrado onde foi depositado em sinal de agradecimento. Sua presença em locais específicos revela um desejo de proximidade física com o poder sagrado deste lugar. Os lugares de peregrinação assim se constituíram graças aos milagres realizados e que são interpretados como a prova de uma presença particularmente forte da divindade. Nesses espaços estabelece-se uma relação verdadeiramente pessoal, que com frequência escapa ao controle das instituições religiosas.

Quanto ao aspecto formal, os ex-votos podem ser executados nas dimensões e materiais muito diversos: de talha reduzida em relação ao seu modelo ou de grandeza natural; às vezes produzidos em massa, mas podem também ser moldados sobre os indivíduos mesmos; são objetos em cera, metal, madeira, às vezes quadros pintados ou placas de mármore. As placas votivas podem ser figurativas, completamente abstratas, ou unicamente textuais; elas podem igualmente ser o objeto real ligado ao voto ofertado. Na maioria dos casos, as formas representadas identificam o problema a ser resolvido (ou o problema resolvido), o sintoma a curar (ou o sintoma do qual a cura foi obtida), há então um elo

⁴⁰² “Pairam dúvidas sobre sua origem, embora algumas fontes localizem-na entre os fenícios. É observada nas religiões pré-cristãs e pré-islâmicas da Ásia Menor, norte da África, e povos mediterrâneos, da Europa Ocidental e central. Formas compatíveis ou idênticas encontram-se em tradições recentes e populares de Índia, Tibet, China e Japão. Historicamente, o costume de oferecer “presentes votivos” se dissemina pelas Américas do Sul e Central, entre a colonização portuguesa e espanhola, e as missões católicas romanas. Na Idade Média, o ex-voto é hábito da nobreza, que encomenda os objetos votivos - em geral pinturas - a artistas conhecidos. Até o século XVI, o ex-voto pintado se mantém preferencialmente relacionado às classes mais abastadas; e, a partir desse período, as imagens votivas se disseminam pelo mundo ocidental, aparecendo cada vez mais em imagens populares. Ao se popularizar, o ex-voto diversifica a forma, ficando a cargo de artesãos e artífices, em geral anônimos, instalados perto dos santuários ou de lugares de peregrinação, a quem as peças são encomendadas. (...) No Brasil, trata-se de uma tradição que remonta ao século XVIII e ao ex-voto pintado do convento de Santo Antônio de Igarapu, em Pernambuco, procedente da antiga igreja de São Cosme e Damião, 1729. Nele encontra-se relatada a epidemia da peste que atinge o Estado em 1685, e que não teria alcançado a cidade em razão da promessa feita pela população. Em Salvador, no mosteiro de São Bento, encontra-se a pintura de 1745, que representa a figura daquele beneficiado pelo milagre, Agostinho Pereira da Silva, que teria escapado de ladrões em razão da promessa feita a Nossa Senhora dos Remédios.” EX-VOTO. In: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais do Itaú Cultural, 2007.

⁴⁰³ Georges DIDI-HUBERMAN. *Ex-voto. Image, organe, temps*, p. 95.

identificatório forte entre o objeto do voto e o objeto ofertado em penhor ou em agradecimento: eles se “parecem”.⁴⁰⁴

A repertoriação dessas imagens é relativamente recente e o interesse estético ainda hoje é controverso. As imagens votivas, escreve Didi-Huberman,

são orgânicas, vulgares, também desagradáveis de contemplar. Elas são abundantes e difusas. Elas atravessam o tempo. Elas são comuns às civilizações desaparecidas. Elas ignoram a clivagem do paganismo e do cristianismo. Na realidade, essa difusão mesma constitui seu mistério e sua singularidade epistemológica: objetos banalizados pelo etnólogo, as imagens votivas parecem tão simplesmente inexistentes para o historiador da arte.⁴⁰⁵

A destinação dessa produção imagética e o local onde originalmente são exibidas relegaram essas imagens a uma identificação em bloco, como elementos constitutivos de uma troca simbólica e que como tal não caberia implicações de ordem estética, dada a primazia de sua finalidade. O “contexto social da imagem”, na expressão de Peter Burke, no caso, prescindiria das regras do campo da arte e da preocupação com a recepção das mesmas. Câmara Cascudo⁴⁰⁶ acentua esse caráter coletivo, arqueológico e etnográfico que definiria, historicamente, a produção de ex-votos:

O ex-voto é uma voz informadora da cultura coletiva, no tempo e no espaço tão legítimo e precioso como uma parafernália arqueológica. Vale muito mais do que uma coleção de crânios, com suas respectivas e graves medições classificadoras. É um dos mais impressionantes e autênticos documentos da mentalidade popular, do Neolítico aos nossos dias. E sempre contemporâneos, verdadeiros e fiéis... A importância etnográfica dessas peças está justamente em reconhecer esse oculto e notório desejo de exteriorização.⁴⁰⁷

Existe uma diferença fundamental entre as produções de arte contemporânea e aquelas ligadas à prática votiva: os objetos votivos se revestem de um valor de uso, com uma significação precisa. Já no campo da arte, a secularização da prática artística favoreceu a eliminação do valor de uso das obras, definindo o que se convencionou chamar de arte pela arte. No entanto, a apropriação dos ex-votos, de caráter estritamente devocional, podem compor essas obras que, pelo estatuto que respondem, recusam interpretações definitivas. Por outro lado, como traço comum, pode-se apontar a prática pessoal em ambos, uma relação íntima com questões universais materializadas em processos visuais. As obras contemporâneas abrem, desse modo, um acesso diferente a esses objetos da piedade popular.

⁴⁰⁴ Georges DIDI-HUBERMAN. Ex-voto. Image, organe, temps, p. 73.

⁴⁰⁵ Georges DIDI-HUBERMAN. Ex-voto. Image, organe, temps, p. 7.

⁴⁰⁶ O museu Câmara Cascudo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte -UFRN, mantém uma importante coleção de ex-votos de várias regiões do Estado.

⁴⁰⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. Superstição no Brasil. Itatiaia, Belo Horizonte; EDUSP, São Paulo, 1985.

Emanuel Araújo, referindo-se aos ex-votos brasileiros esculpidos em madeira, destaca, como sua característica plástica, as marcas de sua origem afro-brasileira. Assim ele explicita essa aproximação:

Por um lado, seus cânones estéticos traduzem uma concepção de representação própria às culturas africanas, sendo criados com base em um compromisso com um esquema representativo, e não com a reprodução de um modelo. Trata-se de um esquema simbólico que, partindo de elementos mais ou menos fixos e invariáveis, apresenta, no entanto, uma variedade infinita de interpretações plásticas. Por outro lado, algumas de suas soluções técnicas são também constantes na escultura africana: o corte transversal da figura; o nariz que, alongando-se, torna-se o eixo diretor do conjunto; o reducionismo "cubista" que leva a uma simplificação purista das formas a serem representadas de maneira simbólica; o olho em baixo-relevo; a fixação ideográfica dos detalhes anatômicos como olho, sobrancelha, orelha; a pintura utilizada não como cópia da natureza, mas para marcar como representação esquemática a noção que se deve fixar, como as doenças da pele, que são assim representadas.⁴⁰⁸

Ao defini-los como “uma forma de escultura de tipo mágico pelo seu uso, autenticamente mestiça como fenômeno de arte e de tradição técnica afro-negra pela sua origem”,⁴⁰⁹ Araújo pretende dissociá-los, em parte, da tradição católica e aproximá-los do imaginário afro-brasileiro e de sua expressão particular do sagrado. Sobretudo no Nordeste, onde essas peças votivas são depositadas em lugares sagrados, como pés de cruzeiros - os cruzeiros de acontecido - e lapas, se mostraria, de modo mais evidente, a origem dessa operação mágica.⁴¹⁰

Na obra de Farnese os ex-votos aparecem tanto nas *assemblages* quanto no desenho, como pode ser observado, a seguir, na obra Ex-voto (1972).



44. *Ex-voto* (1972)
Fonte: Itaú Cultural

⁴⁰⁸ ARAÚJO, Emanuel. A arte dos ex-votos, p. 161.

⁴⁰⁹ ARAÚJO, Emanuel. A arte dos ex-votos, p. 161.

⁴¹⁰ ARAÚJO, Emanuel. A arte dos ex-votos, p. 161.

Na exposição na galeria do IAB em Porto Alegre em 1975, somente de desenhos aquarelados ou em branco e preto, o artista, em depoimento a Luiz Carlos Lisboa, comenta sobre a influência dos ex-votos em sua produção gráfica naquele período:

Estou quase encerrando essa fase, na qual me encontro há 12 anos. É preciso renovar, fazer experiências com acrílico e duratex, seguir com uma estilização totalmente nova, sem ser realista. Comprei a coleção de ex-votos do Tarcisio e eles me levaram a uma maneira totalmente distinta de desenhar. Talvez essa minha exposição seja a última de uma fase. Sobre o lema das figuras.⁴¹¹

A incorporação desses objetos votivos às suas *assemblages* substitui, em parte, o uso de bonecos, que se tornaram emblemáticos do seu surrealismo-objeto. O boneco, segundo Farnese, “seria o ex-voto industrializado. E representa um fetiche do ser humano, não a criança.”⁴¹² Na exposição da Galeria Ipanema, em 1978, em que predomina o suporte aberto, tanto de caixas quanto de gamelas, o uso dos ex-votos se mostra uma solução plástica incorporada sem restrições.

Foi da descoberta do suporte aberto e da coincidência de ter conseguido comprar duas esplêndidas coleções de ex-votos antigos que nasceu a fase nova, que predomina nesta exposição. Não quero com isso dizer que me recuso a fazer novamente o surrealismo-mágico das antigas caixas. Não abandono nada definitivamente. Na minha primeira exposição em 66, aliás, já havia uma peça com ex-voto, mas na época eles estavam em moda como décor, e eram difíceis de ser encontrados.⁴¹³

A obra *Casal com filhos* (1983), realizada poucos anos depois, é bastante emblemática da apropriação desse elemento pelo artista. Nesse caso, ela foi inteiramente composta com ex-votos, com exceção do suporte de madeira no qual se encontram três cabeças e um pé.



45. *Casal com filho* (1983)

Fonte: Itaú Cultural

⁴¹¹ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1975.

⁴¹² RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

⁴¹³ ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. Arquivo do artista (três versões dos manuscritos originais), Rio de Janeiro, s.d.

A apropriação do ex-voto é controversa. Alguns críticos vêm nessa operação uma utilidade especificamente estética, uma recriação do ex-voto sem o peso da troca simbólica e das implicações rituais que envolvem sua criação. O crítico Frederico Morais compartilha dessa opinião:

Seus objetos, compostos com ex-votos, se assemelham formalmente a novos ex-votos, entretanto, perderam o seu caráter sagrado de “milagre”, oferenda, de agradecimento ao orago por alguma graça alcançada. São ex-votos apenas do ponto de vista formal, ou seja, tendem a ser objetos puros. Que assim podem ser olhados a partir de suas qualidades intrínsecas. Refiro-me especialmente “Homenagem a Gastão Manoel Henrique” ou “Pássaro” (que faz lembrar Brancusi) ou “Maternidade”. Ou também trabalhos como “Ser”, “Silêncio”, “Secreto”, que, mesmo envoltos numa atmosfera algo mágica e misteriosa, são estruturas formais de bom impacto visual.⁴¹⁴

Em outra chave de leitura, podem corresponder a um efeito de sentido homogeneizador, pois o conjunto da obra segue um propósito biográfico, que abarcaria a carga dramática do ex-voto no sentido de narrar as dores do próprio artista, como elementos a mais em sua auto-expressividade. Marcelo Coelho, articulista da Folha de São Paulo, faz uma leitura nessa direção ao analisar a retrospectiva da obra do artista no Centro Cultural Banco do Brasil-São Paulo, em 2005:

A cor quase uniforme das madeiras, o uso restrito e equilibrado de uns poucos elementos, ao mesmo tempo que a impressionante quantidade de obras expostas, produzem no espectador aquele tipo de respeito e assombro pelo sofrimento alheio que se pode encontrar em certas sacristias cobertas de ex-votos. As toscas esculturas de madeira representando pés, mãos, seios ou crânios curados pela intervenção de um santo são, aliás, muitas vezes utilizadas por Farnese de Andrade. Mas é como se, em vez da multidão de testemunhos de dor física, representados pelos ex-votos populares, tivéssemos aqui um único testemunho de dor psíquica, multiplicada em centenas de formas, de memórias, de acusações e de remorsos. A fertilidade humana, a maternidade, a religião católica e a família são tratadas aqui não exatamente como aberrações, mas como fontes de uma infelicidade silenciosa, crônica e intensa. O passado, a infância, parecem ser as doenças de que o artista tenta se curar.⁴¹⁵

A constatação de Marcel Mauss, presente no *Ensaio sobre a dádiva* (1925), de que “na troca há mais do que coisas trocadas”, pode servir ao propósito de pensar esses objetos relacionais, implicados em uma dívida simbólica entre a pessoa e o divino. Logo, não podem ser considerados isoladamente, numa perspectiva individualista. Mesmo num contexto de apropriação artística e de explícito interesse estético, a creditação da origem dos objetos, e a titulação de algumas obras, como é o caso de Farnese, direciona a percepção para o contexto original, ou seja, o dos espaços consagrados às imagens votivas, que, longe de

⁴¹⁴ MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

⁴¹⁵ COELHO, Marcelo. Ovos, bonecas, relicários. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2005.

serem arqueológicas, respondem por uma prática viva do catolicismo popular. Outro artista brasileiro atraído pela imagética votiva é o escultor cearense Efrain Almeida (1964 -), nesse caso numa releitura do ofício de fazedor de ex-votos. Não se trata aqui de apropriação tal como realizada por Farnese. Ele, efetivamente, trabalha sobre a madeira, entalhando esculturas que remetem à rigidez hierática que, em geral, define esteticamente os ex-votos. Há uma óbvia remissão à religiosidade, talvez uma estratégia para capturar o olhar, mas pela via do estranhamento, destacando, por exemplo, o erotismo involuntário que alguns ex-votos evidenciam. Em algumas obras Efrain se autorretrata, como parte de uma série de esculturas de corpos desnudos. Estas obras tendem à generalização, quando remetem ao indivíduo, falam, portanto, de corpos, não tanto de pessoas. Nesse caso, não seria apenas deslocamento de sentido, mas um procedimento característico da arte contemporânea.



46. *O Observador* (1997)
Fonte: Itaú Cultural



47. *Chagas* (1996)
Fonte: Itaú Cultural

O que essas obras aludem ainda seria da esfera da devoção popular? Há um sinal trocado nesse caso. Suas esculturas se oferecem ao público, brotam de paredes, ofertadas por mãos que servem de suporte aos corpos esculpido. A mão do artista manipulando a madeira transforma os nós em feridas e a intenção artística se sobrepõe à intenção votiva original. Há um caráter pungente em tudo isso, o imobilismo dessas figuras requer uma adesão estética. O sofrimento encenado difere, entretanto, da simples apropriação, pois esta confere, além da exortação estética, o incômodo da memória contida no tempo e no espaço do objeto.

Outro elemento importante da obra tridimensional de Farnese de Andrade são os oratórios. Estes integram o universo religioso católico como peça de circulação de devoção e

como altar particular. Em qualquer oratório doméstico existe sempre uma imagem santa reverenciada respeitosamente como demonstração de fé. Nos oratórios de Farnese o que denota, à primeira vista, é a postura iconoclasta, dessacralizadora e irônica. À maneira surrealista, ele contamina esses mini-ambientes sagrados profanando seu conteúdo e dando outra destinação: a de suporte para suas criações artísticas. A mudança de função sinalizaria uma descontextualização que o realoca em outras instâncias de culto, a do objeto artístico.

A remissão a um passado de fé, dado o caráter pretérito que ele confere às suas obras, e não tanto à expressão intemporal da fé, não aludiria, necessariamente, a uma deferência a esse passado, como depositário de uma maior autenticidade na devoção, e que, por essa via, poderia servir aos propósitos iconoclastas, em certa medida, da arte contemporânea. A relação ambígua com as imagens e mesmo com oratório encontra eco em outros tempos. O historiador Luiz Mott no texto *Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu*, relata as particularidades da devoção no Brasil do século XVIII e as relações pouco ortodoxas, por assim dizer, no trato com os santos e os oratórios domésticos:

Apesar de os oratórios e santos de casa serem bentos e abençoados pelo vigário ou missionário em suas visitas residenciais, nem sempre a relação dos moradores com tais simulacros seguia as normas permitidas pela ortodoxia católica. No Maranhão, em 1754, a escrava Luisa tinha o costume de, antes de dormir, separar a Jesus Crucificado da imagem da Virgem Maria, dizendo, galhofeira, que “assim procedia para que Jesus não beijasse a Nossa Senhora e não tivessem filhos”.⁴¹⁶

O oratório funcionava, diz o autor, “como uma espécie de relicário, onde eram conservados, além de eventuais relíquias ‘verdadeiras’ do Santo Lenho, da coluna onde Cristo foi açoitado, pedacinhos de osso de algum santo, e eventualmente até um bocadinho do leite em pó de Nossa Senhora!”.⁴¹⁷ Soma-se a isso o hábito de guardar “talismãs” aceitos ou tolerados pela Igreja, como a palha benta do Domingo de Ramos, conservada dentro do oratório e usada contra raios e tempestades.⁴¹⁸ A relação com as imagens de santos contam, por sua vez, com um vasto repertório de iconoclastias.

Não por acaso, alguns críticos, e entre eles Reynaldo Roels, associam a obra de Farnese à influência do universo barroco que presumivelmente remete à origem do artista (embora ele tenha nascido numa região, o Triângulo Mineiro, distante da forte tradição barroca mineira). Para Roels, as *assemblages* de Farnese “trabalham dentro de uma referência

⁴¹⁶ 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: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa, p.167.

⁴¹⁷ 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: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa, p.167.

⁴¹⁸ 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: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa, p.167.

cultural específica, nosso passado colonial, o espírito religioso que imperava nas cidades do Brasil do século XVIII.”⁴¹⁹ Essa atribuição é no mínimo reducionista, uma vez que se refere, em grande parte, ao suporte utilizado pelo artista, o oratório, e não responderia, portanto, pela *assemblage* como resultado final e nem mesmo pelos outros suportes: gamelas, placas, resinas, caixas, armários, etc. Farnese não se esquivava dessa influência, mas com ressalvas:

Sou fascinado pelo povo e pelo criador anônimo do Nordeste. Mas a minha marca mineira do barroco está sempre presente. Relembro: Belo Horizonte é o túmulo do artista desconhecido. Gosto de muitas coisas de Minas. As cidades históricas, Drummond e outras coisas. Mas só de longe.⁴²⁰

Farnese, no texto “A grande alegria”, procura situar os oratórios dentro de sua poética “litúrgica” e os efeitos de sentido que pretende:

O uso dos oratórios fomentou minha tendência litúrgica - a qual desde minha primeira exposição já existia. Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava os elementos dessa tendência - restos de altares, santos, ex-votos - mais como *décor* e por gosto (...).⁴²¹

Para Walmir Ayala o artista está enredado “nos arcanos das mitologias populares” e nas idiosincrasias regionais:

A tradição mineira está presente na frequência com que oratórios servem de suporte, na fantasia religiosa de forte acento barroco, no convívio com velhos retratos que parecem uma pura invenção de tempos imaginários, tão vagas e reminiscentes são as expressões daqueles rostos arcaicos.”⁴²²

Farnese reforça, não sem alguma ambigüidade, o aspecto “decorativo” desse barroquismo atribuído à sua obra: “A liturgia ocupa somente o aspecto externo, pois não sou ligado a nenhuma religião. O oratório que uso em meus trabalhos é apenas um invólucro, sem nenhuma função religiosa”.⁴²³ O uso desses objetos da tradição religiosa estaria agregado à idéia de tempo, uma constante na obra de Farnese, nominando, inclusive, uma série temática: *Em Busca do Tempo*. “Todo meu trabalho em objetos, gira em torno da vida e da morte”, dizia ele, “um trabalho que tem muito a ver com o tempo. É uma espécie de busca do tempo perdido (e que não tem relação com o tempo perdido de Proust). Estou imobilizando o tempo que não existe”.⁴²⁴

Farnese começou a utilizar os oratórios na década de 70 e de forma sistemática,

⁴¹⁹ ROELS JR., Reynaldo. Um “kitsch” sofisticado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1986.

⁴²⁰ Criar: um ato de alegria ou egoísmo. *Gente Suplemento Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de maio de 1976.

⁴²¹ ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. Arquivo do artista (três versões dos manuscritos originais), Rio de Janeiro, s.d.

⁴²² AYALA, Walmir. Farnese, o bruxo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1986.

⁴²³ Criar: um ato de alegria ou egoísmo. *Gente Suplemento Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de maio de 1976.

⁴²⁴ Criar: um ato de alegria ou egoísmo. *Gente Suplemento Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de maio de 1976.

com alguns intervalos de recusa do suporte fechado, eles foram incorporados às suas *assemblages* até nas últimas obras da década de 90:

Em 1970, quando ganhei um prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna, viajei para a Espanha e lá fiquei por três anos. Lembro que foi a primeira vez que usei um oratório, onde coloquei um demônio empalado, uma coisa sacrílega que deu muito desgosto à minha mãe, católica fervorosa, e que hoje pertence à coleção de Gilberto Chateaubriand⁴²⁵.



48. *Oratório do Demônio* (1976)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

A referida obra, o *Oratório do Demônio* (1976), é descrita na publicação *Farnese de Andrade* (2002) como sendo a de um Menino Jesus mutilada e não a de um demônio. Já o texto de Charles Cosac, *Hábitos Estranhos*, que integra o livro/catálogo *Farnese Objetos* (2005), se refere à imagem como um anjo sentado num torno de madeira. Segundo o autor, “a introdução deste torno parafuso no ânus obviamente causaria sangramento. Desde a Idade Média é o prego (podendo ser de ferro ou madeira) o elemento unificador entre Jesus ainda bebê a outras imagens sacras, i.e., um dado santo ou a própria Virgem Maria”.⁴²⁶ A imagem, aparentemente de um menino Jesus, parece mais eloqüente como expressão das práticas de mutilação a que as imagens sacras sempre estiveram sujeitas, seja pelo vandalismo religioso - como no caso, por exemplo “dos espectadores anônimos que arrancaram fora os olhos de Judas, nas representações medievais da Última Ceia”⁴²⁷, como lembra Peter Burke, ou nas tradições populares de mutilarem os santos para obterem favores. Seja confiscando o menino

⁴²⁵ GONÇALVES FILHO, Antônio. Os obscuros objetos de Farnese. *Folha da Tarde*, São Paulo, 9 out. 1985.

⁴²⁶ COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*, p. 27.

⁴²⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*, p. 230.

Jesus dos braços de Santo Antônio, por exemplo, ou mesmo açoitando o santo, como relata Luiz Mott. Segundo o historiador, a tortura dos santos seria uma prática relativamente comum na sociedade colonial brasileira.

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”.⁴²⁸

Farnese procedia a uma escrupulosa manipulação das imagens sacras incorporadas em suas *assemblages*, o que resulta, muitas vezes, na fragmentação dessas imagens, e, de certo modo, as aproxima dos ex-votos. No *Oratório do demônio* a imagem pode ter sido adquirida tal qual se apresenta, embora sejam enfatizadas pelo artista, com o uso de tinta vermelha, as mutilações sofridas. O fragmento de ornato, denunciaria, talvez, o decorativo da tradição religiosa, e a esfera de madeira representando, possivelmente, o globo terrestre, tornam a operação realizada ainda mais contundente, expondo em todo seu vigor a verve iconoclástica dos oratórios farnesianos.

Olívio Tavares de Araújo relata, em tom anedótico, as suas impressões sobre a obra, exposta no ano de 1976 na Galeria Ipanema:

Oratório do Demônio propõe à devoção um ser com braços fálcos 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.⁴²⁹

Antônio Gonçalves Filho, a partir de entrevista com Farnese, assim se reporta à obra: “O ‘demônio espanhol’, na verdade, simbolizava uma espécie de exorcismo da própria mitificação religiosa do mineiro Farnese que, aos dez anos, recusou-se a seguir procissões religiosas, contrariando a mãe.”⁴³⁰

Charles Cosac alerta para o fato de que quando aplicados às artes visuais, há uma dificuldade real de visibilidade e de exposição dos oratórios, mesmo para os próprios colecionadores:

Os oratórios contêm portas e isso automaticamente vela a obra. Contudo, não os usou, creio, por falta de opção, pois mesmo após a introdução da resina, da gamela e das caixas de vidro, os oratórios prevaleceram. Penso que, além de mais um não ao seu passado, o objeto fechado, mais precisamente o oratório embevecido pela sua conotação cristã como uma minicapela portátil, também causa ao espectador um

⁴²⁸ 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: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa, p. 190.

⁴²⁹ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pela Hecatombe. Veja, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

⁴³⁰ GONÇALVES FILHO, Antonio. Farnese expõe hoje em S. Paulo. Folha da Tarde, São Paulo, 3 nov. 1985.

elemento de surpresa que na ‘obra aberta’ é restrito à sensação de impacto. Um aspecto característico do objeto fechado é a interação com o outro. Para vê-lo, temos que abri-lo, tocá-lo. Por menos táteis e convidativos que sejam seus conteúdos, os oratórios forçosamente interagem com o público.⁴³¹

Arlindo Daibert também ressalta essa particularidade no uso dos oratórios como efeito de sentido: “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”⁴³².

Para Farnese, e aqui de forma contraditória, o uso dos oratórios repertoriam sua fase mais litúrgica, que ele, posteriormente, por volta de 1975, diz estar “deteriorando” para o erótico e o agressivo: “São oratórios de distensão (um nome de moda), de exibicionismo e faço tudo isto para contar o litúrgico.”⁴³³



49. *Oratório do exibicionista*
Fonte: Paulo Darzé Galeria

A obra *O oratório do exibicionista* (1975) é emblemática desta tendência de emprestar ao humor, já subjacente a outras obras que usam como suporte o oratório, um caráter erótico que inequivocamente remete à moralidade cristã e às interdições encerradas

⁴³¹COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: Farnese objetos, p. 41.

⁴³² DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: *Caderno de escritos*. p. 126.

⁴³³ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1975.

atrás de portas. Nesta obra, em particular, o suporte responderia de imediato pela conotação religiosa, mas há que se considerar também o ex-voto apropriado, os seios de madeira que, pela remissão ao voto demandado, retiram da composição o voyeurismo ligeiro que sugerem a tábua de carne e o porta-retrato com fotografia resinada de mulher nua. O humor farnesiano, no jogo aparentemente cúmplice com o espectador, revela outras camadas de referência. O artista se apropria da tradição doméstica dos oratórios para compor peças que, aparentemente, mostram, em chave nostálgica, o avesso do sagrado.

Rodrigo Naves faz uma leitura desse suporte associando-o, em grande parte, à culpa e à sexualidade que impregnaria a obra de Farnese. Segundo o crítico,

uma cabeça de boneca colocada numa caixa pode ter vários significados. Mas se essa caixa é um oratório e se essa cabeça de boneca nos olha assustadamente, o campo da significação se estreita. Nesse contexto, a infância aparece com uma carga de sexualidade proporcional à repressão disseminada pelas leis dos adultos.⁴³⁴

Naves não quer, contudo, reduzir a obra do artista a esses temas, mas se aproximar do que ele considera a singularidade da produção de Farnese, a saber, “o restabelecimento, pelos trabalhos de arte, de sentimentos opressivos que não podem encontrar superação”⁴³⁵. O oratório, visto “simultaneamente como o esconderijo em que se dão práticas inconfessáveis e como o espaço sagrado que perversamente conspiramos”⁴³⁶, integraria o repertório de objetos/imagens que Farnese condena ao passado, tanto pelo aspecto envelhecido quanto pela recusa de se mostrarem no presente. Desse modo o trauma não pode ser elaborado e se atualizaria apenas enquanto dor, manifestando-se como remorso e condenado à reiteração permanente⁴³⁷. O crítico concentra-se numa chave de leitura que, analisando o conjunto da obra, define-a por um ângulo que poderia também responder pelo todo, qual seja, a da carga afetiva que permearia a sua obra. “Grande parte delas recende a erotismo e religiosidade, uma mistura decididamente explosiva, mas que pode também ser paralisante”⁴³⁸, conclui.

Essa análise de Naves converge para um alinhamento da obra de Farnese, como já foi mencionado, com a produção cultural brasileira que colocaria o passado como tradição opressiva e inercial (Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Jorge de Lima, e mesmo Clarice Lispector, Murilo Mendes, Ismael Nery, entre outros) contrapondo-se à

⁴³⁴ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: Farnese de Andrade, p. 16.

⁴³⁵ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: Farnese de Andrade, p. 16.

⁴³⁶ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: Farnese de Andrade, p. 16.

⁴³⁷ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: Farnese de Andrade, p. 17.

⁴³⁸ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: Farnese de Andrade, p. 16.

perspectiva promissora da sociabilidade brasileira (Gilberto Freire, Mário de Andrade, o Tropicalismo, etc.). O texto de Rodrigo Naves é intitulado *A grande tristeza* e remete-se ao texto de Farnese *A grande alegria*, que, no caso, trata do processo de criação do artista e da alegria contida nos achados e nos encontros que definiam a composição final de suas obras. Essa tristeza atribuída à obra talvez acabe por conformá-la a um nicho ou mesmo congelá-la, à moda farnesiana, em um imenso bloco de poliéster. A “alegria” que resulta do encontro anteciparia, nesse sentido, “a tristeza” que exala das relações estabelecidas entre as coisas apropriadas, que o crítico define como “tempo coagulado”. Parece excluída, nessa operação, a ambigüidade contida na individualização dos objetos e no caráter derrisório conferido ao passado nessas aproximações de imagens tão díspares. O risco de se fazer leituras totalizantes da obra, tanto na evocação de uma tristeza histórica paralisante (Naves) quanto no exclusivamente biográfico (Cosac), é de se perder as conexões que ligam a obra a outras referências sócio-culturais e de ajustar o artista à imagem que ele mesmo, em certa medida e em conformidade com parte da crítica, parece ter logrado para si.

Farnese, já no final da década de 70, após quatro anos de tratamento contra a depressão, mostra-se avesso à utilização do oratório como suporte: “Os oratórios é que cortei completamente. Mesmo tirando a cruz, símbolo que odeio, acho até que sou da raça dos vampiros, eles continuavam com uma conotação litúrgica.”⁴³⁹ Na exposição de 1978 na Galeria Ipanema, das 39 peças expostas, apenas duas usavam esse suporte. Desde 1974, quando retoma o trabalho após o período mais severo da sua depressão, o artista relata não conseguir fazer nenhum trabalho fechado. Foi quando descobriu, e ele se orgulhava disso, a gamela como suporte. A inclinação para uma certa liturgia, de inspiração barroca, parece, nesse momento, ceder lugar a um despojamento significativo, mas não necessariamente uma saída da referencialidade religiosa, uma vez que o novo suporte, a gamela, inequivocamente, faz remissão ao seu uso pelas religiões afro-brasileiras. Posteriormente, Farnese reincorpora o oratório à suas *assemblages*, incluindo em alguns deles também a gamela, numa superposição simbólica significativa.

Em *O oratório da mulher* o caráter derrisório é marcante. Mas não necessariamente depreciativo. “A mulher faz a vida do ser humano. O homem é apenas o veículo. Daí achar que ela é muito mais importante. Tenho a impressão de que ela ainda dominará o mundo”,⁴⁴⁰ pondera o artista. A colagem de citações é sugestiva, desde o ex-voto, ou cabeça de santa de

⁴³⁹ RANGEL, Maria Lúcia. "Farnese - um vampiro vai à praia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

⁴⁴⁰ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 out. 1975.

roca, encimando um oratório despido de adornos, mais parecido com uma caixa, até a superposição de gamelas que termina numa forma vaginal contendo uma resina ovalada com boneco incinerado. A pintura em vermelho do fundo do oratório e da gamela menor remete, literalmente, ao sangue. O uso do vermelho como fundo aparece também em *Anunciação* (1996), uma enorme tora de madeira escavada. “Me disseram que é um instrumento de percussão, provavelmente africano”⁴⁴¹, esclarece Farnese. Dentro uma santa de roca e numa resina a cabeça e o braço de um boneco. “Tem uma coisa de útero nisso. Vermelho, aconchegante, e dentro um corpo pronto, e um outro que é um pouco feto, que está por vir”⁴⁴². Há similaridade entre ambos, ainda que *O oratório da mulher* seja mais explícito em suas intenções.



50. *Oratório da Mulher* (1980-1982)
Fonte: Itaú Cultural



51. *Anunciação* (1996)
Fonte: Itaú Cultural

A partir dessa referencialidade afro-brasileira sugerida pelas gamelas, é relevante apontar a denominação de *Oratório Afro-Brasileiro* a uma produção específica desse elemento representativo da tradição religiosa na cultura sincrética do período colonial.

⁴⁴¹ MARTINS, Alexandre. A sucata fantástica de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1986.

⁴⁴² MARTINS, Alexandre. A sucata fantástica de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1986.



52. *Oratório afro-brasileiro* (Século XIX (primeira metade) - Minas Gerais).
Fonte: Itaú Cultural

Confeccionados por escravos, estes oratórios eram ricos em elementos simbólicos:

Neles, eram colocados vários tipos de imagens acrescidas de elementos como moedas, terços, quadrinhos de santos, gravuras, colares de candomblé e flores. Oratórios mais rústicos também apareceram e foram usados pelas camadas mais modestas da população. Qualquer invólucro, por mais simples que fosse, cumpria sua função de morada do santo de devoção. Do ponto de vista iconográfico, as devoções mais usuais entre os negros eram a Virgem do Rosário, a São Cosme e São Damião, a Divino Espírito Santo, a São Jorge, a São Benedito, a Santa Ifigênia, a Santo Antônio e a São Sebastião.⁴⁴³

3.2.2 - A visualidade mestiça de Farnese e a tradição religiosa afro-brasileira

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva aborda a arte religiosa afro-brasileira, considerando-a como fato social estético-religioso, no texto *A divina inspiração: a arte religiosa do terreiro aos ateliês, praças e museus*⁴⁴⁴ e aponta que o diálogo do terreiro com o

⁴⁴³ Oratório afro-brasileiro. Disponível em <http://www.museudooratorio.com.br>. Acesso em 12 jan. 2012.

⁴⁴⁴ O referido texto é parte do conjunto de textos de sua autoria intitulado *Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira* que integra o catálogo da exposição *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa: Sincretismos* realizada pelo Museu Afro Brasil, São Paulo, entre novembro de 2007 e fevereiro de 2008.

mundo possibilitou o surgimento de artistas que reelaboram os princípios estéticos do candomblé e em diferentes graus se aproximam ou se afastam desse sistema religioso. No primeiro grupo estariam os artistas, em geral iniciados na religião, que confeccionam obras de apurado valor estético e que poderiam ser sacralizadas no contexto dos terreiros como “objetos de orixás”, podendo ainda assim terem trânsito, não assegurado, no mercado de arte.⁴⁴⁵ Outro grupo, amplamente diverso, “não buscaria exatamente essa ‘transitividade’ senão em termos de analogias, temas incidentais, inspiração ou reflexão”.⁴⁴⁶ Entre os artistas representativos dessa categoria estariam Mestre Didi, com suas esculturas de palha, búzios e couro, e o artista Carybé, obá do Axé Opô Afonjá, que figurou em sua produção de esculturas e pinturas o candomblé baiano, tornando-as emblemáticas dessa estética religiosa.



53. *Ejo Meji Ibi Ope Kan - Cetro de Oxumaré* (1999) Mestre Didi
Fonte: Itaú Cultural



54. *Exu (s/d) Carybé*
Fonte: Itaú Cultural

Ainda mais representativos desse grupo, ressalta o autor, seriam artistas como Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, entre outros, que fazem “do sagrado afro-brasileiro um ponto de partida, e não de chegada.”⁴⁴⁷

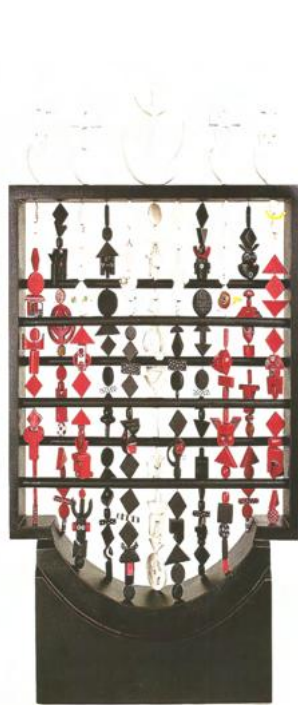
Na série “Ebós”, Rego produz peças de madeira em forma de caixas ou gamelas, tais como aquelas que servem para levar as oferendas (ebós) dos orixás, dentro das quais insere objetos variados que aludem em suas formas e cores aos símbolos das religiões afro-brasileiras. Emanuel Araujo em “Oxum”, reconstrói as formas

⁴⁴⁵ SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte religiosa afro-brasileira*, p. 180

⁴⁴⁶ SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte religiosa afro-brasileira*, p. 180

⁴⁴⁷ SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte religiosa afro-brasileira*, p. 180

básicas que presidem a imagem dessa divindade que se veste de amarelo-ouro e representa a fecundidade, o útero ancestral. Fileiras de cristais no centro da obra podem aludir simultaneamente ao filá dessa divindade feminina e ao fluxo de água das cachoeiras à qual está associada. Por fim, Rubem Valentim em suas esculturas e gravuras de formas geométricas assinala uma leitura construtivista das linhas essenciais presentes nos emblemas do candomblé. As cores que acompanham seus logotipos também remetem ao sistema classificatório dos orixás.⁴⁴⁸



55. *Casinha dos Erês* (1992) Ronaldo Rego
Fonte: Itaú Cultural



56. *Oxum* (2007) Emanuel Araújo
Fonte: Itaú Cultural

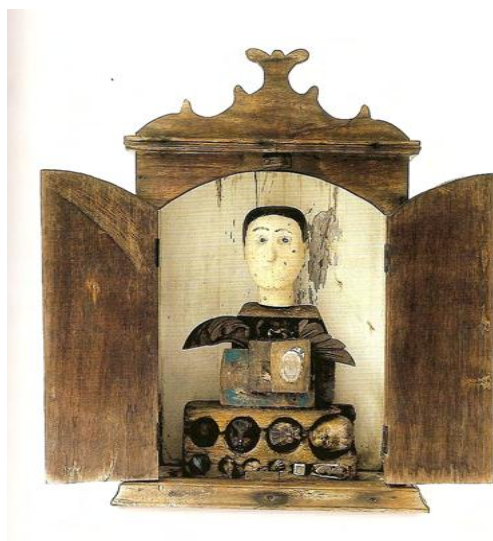


57. Rubem Valentim
Fonte: Itaú Cultural

O referido texto traz a reprodução de uma obra de Farnese, sem, no entanto, fazer referência textual a ele. A obra é *O anjo Anunciador* (1983), que, a não ser pela presença do ex-voto, de entalhe reducionista como o dos objetos de culto africano, não traz nenhum outro elemento do candomblé ou da umbanda. Estes aparecem, de modo discreto ou explícito, inclusive na titulação, em muitas outras obras do artista. O elemento mais contundente desse referencial seria a gamela, usada como suporte ou como elemento agregado a outros suportes (caixas e oratórios). Onde então situaria sua obra nesse universo de ressignificações do sagrado afro-brasileiro? De saída, pode-se dizer que ela não estaria enquadrada nem mesmo no segundo grupo. Farnese demonstra um interesse ambíguo pelo religioso, mas um interesse real pela expressão imagética do religioso. Ainda que não estabeleça vínculos com qualquer modalidade religiosa, suas declarações apontam para uma referencialidade difusa, de fato,

⁴⁴⁸ Ibid.

mas em diálogo constante com a complexa mestiçagem de crenças e imagens do campo religioso brasileiro.⁴⁴⁹ Suas *assemblages* mesclam elementos derivativos de universos simbólicos distintos, o que configuraria uma tensão entre esses elementos. A fissura, o entre-dois, aparece como estruturador do conjunto. A produção objetual de Farnese dificilmente pode ser vista apenas como montagem. Há uma narrativa que perpassa a tensão entre esses elementos apropriados. Mesmo no aspecto técnico, não há apenas uma colagem desses elementos em um suporte, mas técnicas de incrustação, resinagem e coloração.



58. *O anjo Anunciador* (1983)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Roberto Conduru⁴⁵⁰ cita oportunamente Ivone Maggie, que identifica uma “celebração das religiões afro-brasileiras” nos anos 1970, “uma espécie de revival” em diversos campos artísticos e nas ciências sociais.⁴⁵¹ Segundo o autor, com o refluxo do abstracionismo e do

⁴⁴⁹ A religiosidade de Farnese faz lembrar, em alguma ordem, a de outro Andrade. Oswald de Andrade chama de sentimento órfico, o profundo sentimento religioso que ainda mantinha apesar de seu “dissídio com Deus”. “É que ninguém arranca do homem isso que eu chamo em alto sentido de ‘sentimento órfico’ e que não passa da ‘religião natural’ dos católicos ou do que Calvino muito bem definiu como ‘sentimento religioso universal’. Não se encontra, já disse, nem um aglomerado primitivo nem um povo civilizado destituído de religião. Isso, claro está, não vem provar nada a favor deste ou daquele culto. O que persiste no fundo é o sentimento do sagrado que se oculta no homem, preso ao instinto da vida e ao medo da morte”. ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995, p. 184. Apud: DOMINGUES, Beatriz Helena; LINO, Sônia Maria. Oswald de Andrade: utopia antropofágica e espiritualidade. In: AMARAL, Leila; GEIGER, Amir (orgs.). *In vitro, in vivo, in silicio: Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*, p. 38 e 40.

⁴⁵⁰ CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

⁴⁵¹ “Ao mesmo tempo em que as ciências sociais floresciam, transformações também importantes ocorriam nas artes plásticas, no teatro, no cinema e na música. Os cultos afro-brasileiros viviam uma espécie de revival, não só no cinema como na música e no teatro. Eram tempos marcados pela influência de filmes feitos na década anterior, como *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. A década se

concretismo, as religiões e causas negras ressurgiram nas artes plásticas. Ele ressalta ainda o modo como elas foram incorporadas à reflexão nas obras, “em meio ao processo de questionamento da arte e sua inserção sociocultural, de modo figurativo ou estrutural, explícito, pouco evidente ou subliminar”.⁴⁵²

Supostamente, Farnese parece não estar alheio a esse contexto. Não há relatos de que Farnese se apropriava das imagens e gamelas dos ébos deixados pelos umbandistas. A não ser, provavelmente, as imagens em gesso devolvidas pelo mar. O artista deixa entrever uma inclinação por esse universo imagético a partir das suas andanças pelas praias à cata de objetos. As citações sincréticas, as correlações entre santos católicos e orixás, aparecem em muitas obras do artista, ainda que circunscritas a imagens de sua predileção: São Jorge, São Sebastião, São Cosme e São Damião.

São Jorge⁴⁵³ talvez seja a imagem religiosa mais apropriada por Farnese: “Uso peças de fabricação em série: São Jorge, em blocos diferentes, em esculturas diferentes, com a

iniciava com o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1970), também de Glauber. *Ganga Zumba* (1963) e *A grande cidade* (1966) anunciavam o *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, os quais se integram no conjunto de filmes que mostram, logo no início dos anos 1970, um Brasil que ainda celebra o “herói sem nenhum caráter” na macumba de tia Ciata. Em meados daquela década, dois filmes de Nelson Pereira dos Santos têm o argumento baseado nas religiões afro-brasileiras: *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos milagres* (1977). No final dos anos 1970, a *Dama do loteação* (1978), de Neville D’Almeida, descreve uma mulher sexualizada e travestida de pomba-gira. Nas artes plásticas vivia-se um clima de acalorada discussão provocada pela contracultura, pela arte conceitual. Galinhas eram queimadas vivas, imensas faixas brancas eram estendidas e ardiam como o napalm no Vietnã durante a exposição “Do corpo à terra” na Semana da Inconfidência em Belo Horizonte no ano de 1970. O Living Theater, importante troupe de teatro inglesa, atuava nos terreiros da favela da Rocinha. Na música, os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nana Caymmi e tantos outros fizeram canções inspirados nas religiões afro-brasileiras.” MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: uma história de ritual e conflito*. Rios de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 158.

⁴⁵² CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*, p. 83.

⁴⁵³ “Jorge [Georgius] vem de geos, que quer dizer “terra”, e de orge, “cultivar”, de forma que o nome significa “cultivando a terra”, isto é, sua carne. No seu livro *Sobre a Trindade*, Agostinho afirma que a boa terra pode estar tanto no alto das montanhas como nas encostas temperadas das colinas ou nas planícies. O primeiro tipo convém ao pasto, o segundo às vinhas, o terceiro aos cereais. De forma semelhante, o beato Jorge foi como a terra alta por desprezar as coisas baixas e exaltar as puras, foi como a terra temperada devido à descrição do vinho da eterna alegria, foi como a terra plana pela humildade que produz frutos de boas obras. Jorge também pode vir de gerar, “sagrado”, e de gyon, “areia”, significando portanto “areia sagrada”. De fato, da mesma forma que a areia, Jorge foi pesado pela gravidade dos costumes, miúdo por sua humildade, seco pela isenção de volúpia carnal. O nome pode ainda derivar de gerar, “sagrado”, e gyon, “luta”, significando “lutador sagrado” porque lutou contra o dragão e contra o carrasco. Jorge ainda pode resultar de gero, que quer dizer “peregrino”, de gír, “cortado”, e de ys, “conselheiro”, porque foi peregrino em seu desprezo pelo mundo, cortado em seu martírio e conselheiro na prédica do reino de Deus. Sua legenda foi considerada apócrifa pelo concílio de Nicéia devido às discrepâncias entre os relatos. O calendário de BEDA diz que ele foi martirizado na cidade persa de Diápolis, outrora chamada Lida, e situada perto de Jope. Outras versões dizem que ele sofreu o martírio sob os imperadores Diocleciano e Maximiano. Outro autor afirma que foi na época do imperador persa Diocleciano e tia presença de oitenta reis. Outros, ainda, pretendem que foi sob o governador Daciano, no tempo de Diocleciano e Maximiano.” JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea. Vida de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 365.

própria imagem.”⁴⁵⁴ A imagem clássica é a do guerreiro com elmo e lança de militar medieval, capa vermelha, cavalo branco e o dragão subjugado no chão. O santo, padroeiro de Portugal e Inglaterra, encontrou no Brasil uma veneração que extrapola o campo da religiosidade popular, sendo recorrente referência no âmbito cultural. Inspirou, entre outros, o cineasta Glauber Rocha em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e compositores como Jorge Benjor e Caetano Veloso. A imagem do imponente guerreiro, símbolo de fé e coragem, foi amplamente difundida no universo das artes visuais. De modo menos convencional tem sido “reverenciada” também na arte contemporânea.

A apropriação dessa imagética pode ser repertoriada na obra de Farnese, desde uma perspectiva mais catolicizante, mas ainda assim com um efeito de sentido que impossibilita contextualizá-la como arte religiosa, até uma referencialidade abertamente sincrética, sem ser, do mesmo modo, representativa dos objetos de culto das religiões afro-brasileiras. A obra São Jorge (1986), por exemplo, traz uma composição tradicional, sem outros elementos que possibilitem narrativas diferentes. O santo está no lugar que convencionalmente deve ocupar, no entanto está envolvido em resina, eternizando uma forma desgastada e impossibilitando o contato tátil com a imagem. O oratório com alto relevo de São Jorge exclui o crucifixo, elemento que Farnese diz repudiar e que de fato não aparece em suas obras, e de modo tautológico faz com que o foco seja a imagem, reiteradamente. *O santo e a mão* (1980) aproxima-se da reverência à imagem no catolicismo popular. O suporte sendo uma gamela reduz a carga simbólica tradicional e a presença do ex-voto/mão coloca a narrativa no campo do devocional, da súplica e da dívida simbólica que perpetuam a adoração da imagem. Aqui o guerreiro está mais humanizado, despido da armadura e sem a presença atemorizante do dragão, mais próximo do crente, “tocável” pela fé.

⁴⁵⁴ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1975.



59. *O Santo e a Mão* (1980)
Fonte: Paulo Darzé Galeria



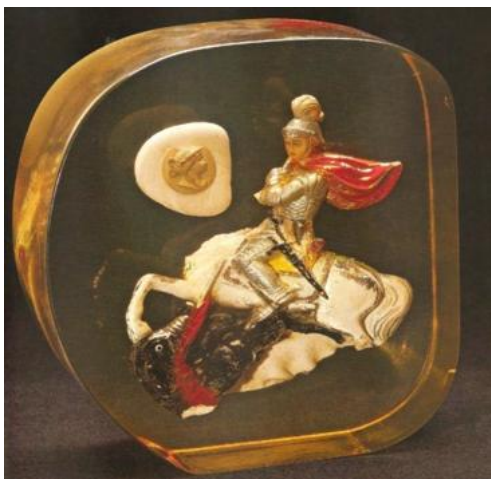
60. *São Jorge* (1986)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Na resina *São Jorge e a dama* (s/d) a decadência da forma eternizada no poliéster serve para contar a lenda⁴⁵⁵ difundida pelo arcebispo Jacopo de Varazze, séc. XIII. “Uma lenda linda que já deu nome a três trabalhos meus”⁴⁵⁶, declara o artista. Em geral a obra de Farnese se apropria de materiais “arcaicos”, o que confere aos objetos um aspecto pretérito, mas nesta obra a imagem remete à fragilidade do gesso, em contraposição às imagens sólidas em madeira, por exemplo. Não há aqui gesto iconoclasta de decepagem de imagens, elas são encontradas assim e resgatadas pelo gesto estetizante do artista. A narrativa torna-se mais abstrata, a depender da titulação para a efetiva leitura, na obra *São Jorge, o Dragão e a Princesa* (s/d). São Jorge aqui é um caboclo, representado pela cabeça de ex-voto. O dragão

⁴⁵⁵ A lenda relata que um dragão flagelava Silena, cidade da província da Líbia, e saciava a fome com animais entregues pelos moradores. Extintos os rebanhos, as oferendas passaram a ser humanas, por sorteio. Quando teve a filha sorteada, o rei não conseguiu quem a substituísse e foi obrigado a cedê-la ao martírio. Jorge, tribuno nascido na Capadócia, passava pelo lugar e, vendo a jovem aos prantos à espera do dragão “montou imediatamente em seu cavalo, protegeu-se com o sinal-da-cruz, e com audácia atacou o dragão que avançava em sua direção. Brandindo a lança com vigor, recomendou-se a Deus, atingiu o monstro com força, jogando-o ao chão, e disse à moça: ‘Coloque sem medo seu cinto no pescoço do dragão, minha filha’. Ela assim o fez e o dragão seguiu-a como um cãozinho muito manso. Quando ela chegou à cidade, vendo aquilo todo o povo pôs-se a fugir gritando: ‘Ai de nós, logo todos vamos morrer!’”. Mas o beato Jorge disse-lhes: ‘Nada temam, o Senhor me enviou para que eu os libertasse das desgraças causadas por esse dragão. Creiam em Cristo e recebam o batismo, que eu matarei o dragão’. Então o rei e todo o povo foram batizados e o bem-aventurado Jorge desembainhou a espada e matou o dragão, ordenando depois que o levassem para fora da cidade.” Dispensou a recompensa em dinheiro oferecida pelo rei, e deu quatro breves conselhos: “cuidar das igrejas de Deus, honrar os padres, ouvir com atenção o ofício divino e nunca esquecer os pobres.” JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea. Vida de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 366-7.

⁴⁵⁶ RANGEL, Maria Lúcia. “Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

estaria indicado pelo fragmento de ornato de madeira e como parte deste um anjo (a princesa?) em direção à esfera de cristal (o coração do santo?). O elemento sincrético decisivo seria, portanto, a alusão ao caboclo, solidamente fixado a um pedestal e ao oratório, em conjunto homogeneizado pela coloração da madeira.



61. *São Jorge e a dama* (s/d)
Fonte: Paulo Darzé Galeria



62. *São Jorge, o Dragão e a Princesa* (s/d)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Outras referências sincréticas aparecem nas resinas *Sem Título* (1978-84) e *São Jorge e as Três Estrelas* (1974-1984). Na primeira a imagem deteriorada em gesso do santo está encimada por um medalhão em metal do mesmo. Ao lado uma palma, flor comumente ofertada a São Jorge nas procissões do dia 23 de abril, e uma esponja marinha calcificada, possivelmente uma referência à origem daquela imagem, como “oferenda do mar”. Na segunda, a imagem fragmentada do guerreiro está circundada por estrelas, o que aponta para sua relação sincrética.

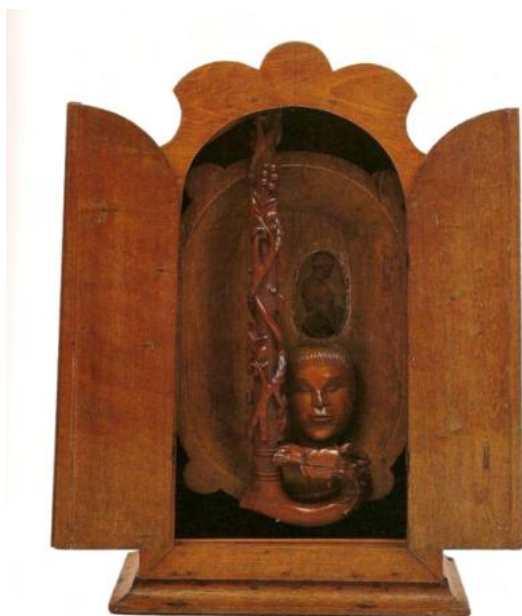


63. *Sem Título* (1978-84)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



64. *São Jorge e as Três Estrelas* (1974-1984)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

O dragão da maldade (1982-85) e *Sem Título* (1994) são, certamente exemplos do sincretismo *sui generis* de Farnese. No primeiro caso, no oratório que serve de suporte, um cabo de guarda-chuva entalhado suspenso na parte superior e sem tocar a gamela que ocupa o fundo, remete de imediato ao dragão. A gamela traz, por sua vez, um ex-voto/cabeça e a fotografia resinada de um índio. As associações entre esses elementos narram tanto a lenda quanto as correspondências sincréticas entre o santo e o orixá, São Jorge/ex-voto e Oxossi/imagem de índio. A outra obra aqui referida está simbolicamente menos condicionada ao suporte. No lugar do oratório, um armário que se abre para um fundo vermelho atravessado por um dragão entalhado, na lateral duas resinas acopladas, uma contendo uma cabeça branca de cavalo e a outra uma rosa de plástico vermelha e branca. Alguns elementos emblemáticos da iconografia de São Jorge são imediatamente observáveis: o dragão e a cabeça de cavalo. Mas outras possíveis referências estariam sutilmente colocadas, mas apontando em direção ao sincretismo do santo guerreiro com o orixá Ogum. Como lembra Volney Berkenbrock: “O caráter de Ogum desenvolveu-se no Brasil também na direção do guerreiro, o que originalmente vinha apenas em segundo plano. Ele é o orixá da revolta, da violência, é um orixá imprevisível. Por isso ele é muito respeitado e temido no candomblé.”⁴⁵⁷ As cores vermelha e branca da rosa e o fundo vermelho do armário remetem às cores símbolo do orixá.



65. *O dragão da maldade* (1982-85)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002).



66. *Sem Título* (1994)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

⁴⁵⁷ BERKENBROCK, Volney. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé*. Petrópolis: Vozes, 1998.

A figura do guerreiro não está restrita a São Jorge, esta pode vir associada ao arcanjo Miguel, anjo guerreiro que no candomblé baiano está sincretizado também com Oxossi.



67. O anjo vingador (1978)

Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

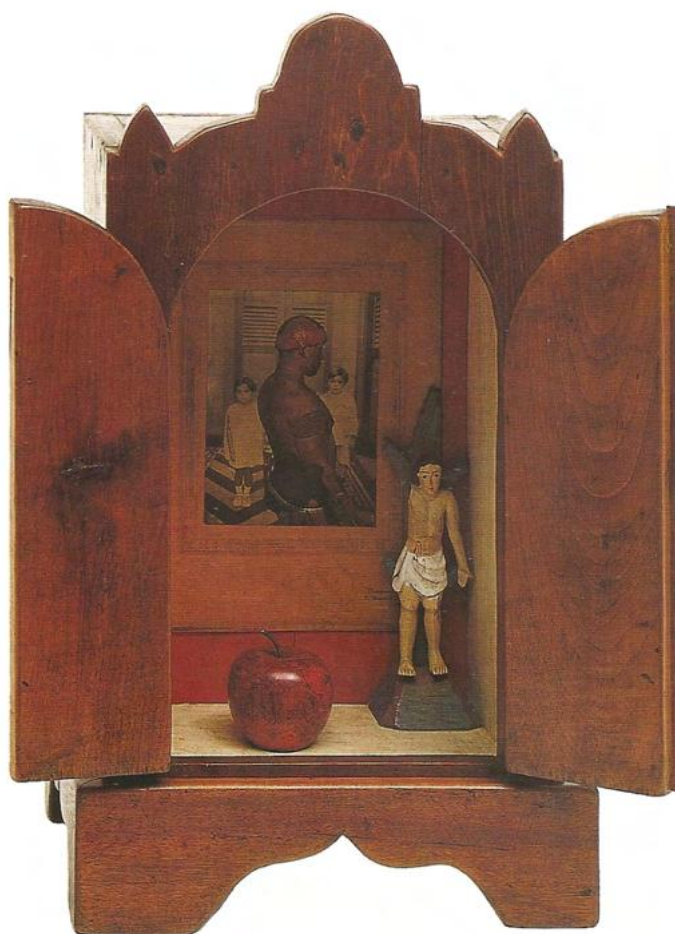


68. Sem Título (1978)

Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Na obra *Natureza Morta* (1986-1993) são dispostos, no interior de um oratório, elementos que remetem ao sincretismo afro-brasileiro: ao fundo uma fotografia resinada de duas crianças, supostamente gêmeos, e, sobreposto a elas, o recorte de uma ilustração de um índio. Soma-se a eles uma imagem popular de São Sebastião e uma maçã vermelha de madeira. Os elementos apropriados corresponderiam a duas alusões sincréticas: a primeira relacionando São Sebastião à figura do indígena e a segunda à fotografia dos gêmeos e à maçã de madeira. São Sebastião é o santo católico que corresponderia, no Rio de Janeiro, a Oxossi. Oxossi é o orixá da caça: “através da caça, Oxossi entra em contato com o mato e suas plantas e também com seu Orixá, Ossaim. Orixá este que conhece a força das plantas.”⁴⁵⁸ Essa atribuição o ligou, por afinidade, à tradição indígena, sendo representado, tanto na umbanda quanto no candomblé de caboclo, não como negro, mas como um índio.

⁴⁵⁸ Volney BERKENBROCK. *A experiência dos orixás*, p. 241.



69. Natureza Morta (1986-1993)
 Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

A outra referência pode ser apontada a partir da associação dos gêmeos aos santos mártires Cosme e Damião, correspondentes no sincretismo aos Ibejis, orixás gêmeos. De grande popularidade, o culto desses orixás crianças foi amplamente difundido. Estes recebem como oferendas doces e brinquedos, incluindo maçãs. A presença dos santos gêmeos é bastante freqüente na obra de Farnese. Talvez pela evocação aos dois irmãos do artista, João e Emanuel, mortos ainda crianças em uma enchente em sua terra natal, Araguari. A sombra dessa tragédia familiar teria impregnado sua infância. Nessa linha de análise, Charles Cosac identifica, a partir da obra, uma nítida compaixão por Emanuel e o silêncio em relação a João:

Na obra *Para Emmanuel*, da coleção de seu irmão Atabalipa de Andrade, as letras *m* e *n* vêm duplicadas, como se João estivesse contido em Emanuel. Será esse o primeiro caso de irmãos que morrem gêmeos? No centro dessa obra, a pequena, porém proporcional foto resinada de Emanuel é enaltecida e emoldurada por uma justaposição de fragmentos de madeira. Tudo exposto numa caixa aberta, como se não houvesse mistério algum na morte e como se João jamais tivesse nascido.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Charles COSAC. Hábitos estranhos. In: *Farnese objetos*, p. 17.



70. Para Emmanuel (1978)

Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

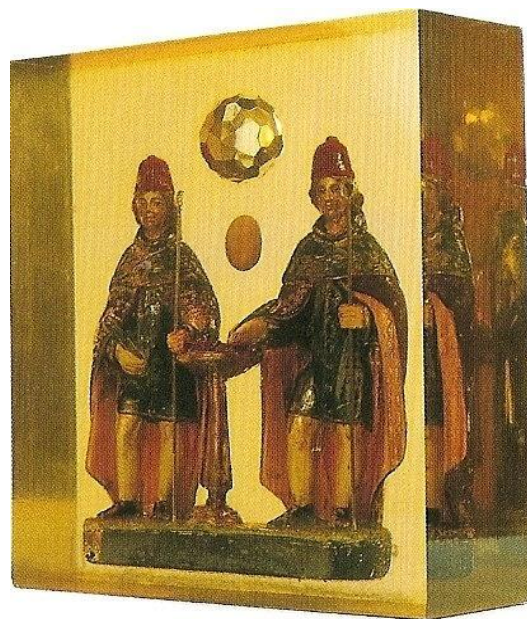
A partir da leitura/relato, muito particular, feita por Cosac acerca das predileções de Farnese no campo estritamente biográfico, pode-se, por essa via, estabelecer conexões com a imagética dos santos mártires que tanto o fascinam. Nesse sentido, ainda que forçosamente, também pode ser encontrada certa ressonância, por exemplo, em um dos relatos míticos dos Ibejis, coligido por Reginaldo Prandi em seu *Mitologia dos Orixás*:

Os Ibejis são transformados numa estatueta: São filhos de Iemanjá/ Os dois meninos gêmeos, os Ibejis./ Os Ibejis passavam o dia a brincar./ Eram crianças e brincavam com Logum Edé brincavam com Euá./ Um dia, brincavam numa cachoeira/ e um deles se afogou./ O Ibeji que ficou começou a definhar,/ tão grandes eram sua tristeza e solidão,/ melancólico e sem interesse pela vida./ Foi então a Orunmilá e suplicou/ que Orunmilá trouxesse o irmão de volta./ Que Orunmilá os reunisse de novo, para que brincassem juntos como antes./ Orunmilá não podia ou não queria fazer tal coisa,/ mas transformou a ambos em imagens de madeira/ e ordenou que ficassem juntos para sempre./ Nunca mais cresceriam, não se separariam./ São dois gêmeos-meninos/ brincando eternamente, são crianças.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Reginaldo PRANDI. *Mitologia dos orixás*, p. 369.



71. Cosme e Damião (1975)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



72. Cosme e Damião, O Ovo e a Estrela (1976)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



73. *Sem Título* (1978)
Fonte: Itaú Cultural



74. *Doum* (1988)
Fonte: Itaú Cultural



75. *Os gêmeos* (1977-1995)
Fonte: Itaú Cultural

As apropriações dessa imagética aparecem em vários suportes e as leituras se diversificam em cada caso. Do *Cosme e Damião* (1975) que comporta elementos mais populares - o uso da gamela e de ex-votos - a *Os gêmeos* (1977-1995), consideravelmente mais enquadrado - a peanha com os santos gêmeos, ricamente ornados, a fotografia resinada, também de gêmeos, e o oratório aberto - há, nitidamente, implicações simbólicas

diferenciadas na comparação. A primeira parece evocar, não se pode afirmar, a narrativa mítica, entre tantas outras sobre os ibejis, da lágrima derramada por Iansã no boneco em madeira, que representava o gêmeo morto por uma peste avassaladora, e que, por interseção de Olorum, o fez reviver. Esta seria sugerida pela resina ovalada encimando a cabeça do ex-voto em madeira e também as bolas de gude incrustadas nos fragmentos de madeira torneada que ladeiam a peça central, fixados a uma gamela, também sugestiva do efeito de sentido calcado na tradição religiosa afro-brasileira. *Os gêmeos*, por sua vez, como já ressaltado, estão enquadrados pela tradição católica, duplamente suportados, pela peanha e pelo oratório.

As resinas de poliéster talvez respondam por uma manipulação mais enigmática dessas imagens e reforçam o fato de que Farnese tinha conhecimento da simbologia do candomblé. *Cosme e Damião, O Ovo e a Estrela* (1976) evoca de imediato a obra gráfica do próprio artista, interessado por germinações e fecundações. O ovo, elemento que aqui ocupa o centro da composição, aparece também em muitas outras *assemblages* de Farnese (pequenos ovos de madeira ou aqueles usados para costura). Os orixás gêmeos, representados pela imagem dos santos Cosme e Damião, por serem crianças, estariam ligados, portanto, ao nascimento, à germinação. Já a estrela seria, possivelmente, uma alusão a Oxalá/Jesus Cristo, representado na risca por uma estrela de cinco pontas. A titulação indicaria explicitamente a narrativa mítica dos orixás em *Doum* (1978). Este personagem material e espiritual, sobreposto na obra às cabeças dos santos Cosme e Damião, surgiu nos cultos afro apoiado no mito de que quando uma macamba (denominação de mulher, na seita Cabula) dava a luz a dois gêmeos e, caso houvesse no segundo parto o nascimento de um outro menino, era este considerado “Doum”, que veio ao mundo para fazer companhia a seus irmãos gêmeos. Já a obra *Sem Título* (1978), de certo modo, parece indicar, como de resto as suas *assemblages* que agregam imagens deterioradas, um apagamento dessas tradições, ou a memória em dissolução das narrativas orais na cultura urbana. Ou mesmo uma ironia bem farnesiana direcionada à sociedade de consumo. A ausência de título, no caso, não permite o jogo cúmplice de reconhecimento. De qualquer modo, fica evidente a narrativa que subjaz a esses fragmentos (cabeças em gesso, filamento de metal, ossos e base de imagem com anjinhos): a ligação, pela morte, entre os dois santos gêmeos.

Estas são especulações que não encontram nas declarações do artista, pelo menos no material reunido para a pesquisa, um enquadramento mais preciso. Os comentários são esparsos, embora demonstrem um interesse genuíno pelo sincretismo, mas sem comprometimento expressivo ou mesmo reflexivo sobre o campo religioso: “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, por que acho sua história muito bonita. E é porque acho bonitas as imagens de gesso compradas nas lojas de candomblé que as uso. Aliás, tem gente que acha até que estou querendo fazer *kitsch*. E não é nada disso.”⁴⁶¹ Numa entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1978, o artista, ao comentar a obra *Os guerreiros*, diz: “É umbanda. Quem acha que estou usando o kitsch quero deixar claro que para mim é seríssimo”.⁴⁶² Entre o “não tenho nada a ver” e o “seríssimo” é que parece situar as obras inspiradas no universo das religiões afro-brasileiras. Desse modo, não seria temerário afirmar que Farnese escolhe criteriosamente os elementos de que se apropria, no sentido de buscar uma significação precisa e identificável pelos iniciados. Mas sua arte “sincrética” tende mais a uma mestiçagem, pois confunde os referenciais, a ponto destes se confundirem, também, com fatos biográficos.



76. *Oxossi* (1981)
Fonte: Paulo Darzé Galeria

No caso da obra *Oxossi* (1981) a confusão de referências é notória e, ao que parece, intencional. *Oxossi* aqui corresponderia a São Jorge, tal como é identificado no candomblé baiano⁴⁶³, mas a cor de fundo do oratório, o vermelho, é identificatória de Ogum, sincretizado

⁴⁶¹ Marinho de AZEVEDO. *Pela Hecatombe. Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

⁴⁶² RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

⁴⁶³ “A cor de *Oxossi* é o azul claro e como figura sincrética do Candomblé baiano ele é identificado com São Jorge ou com o arcanjo Miguel”. Volney Berkenbrock. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé*, p. 242.

no Rio de Janeiro como São Jorge.⁴⁶⁴ A análise dos elementos que compõem esta *assemblage* não é menos enigmática: o cavalo branco, uma referência ao santo guerreiro, São Jorge, e o machado de madeira seria, supostamente, o oxê de Xangô. Esse jogo de correspondências cruzadas indicaria, talvez, mais um procedimento artístico alusivo a esse sistema religioso, como inspiração, mas no estilo farnesiano de confundir as referências sem necessariamente ser reverente. Há também a possibilidade de que o efeito de sentido seja dado pela harmonia dos elementos na composição e não pelo significado do conjunto. De qualquer forma esses elementos, vistos isoladamente ou não, remetem a uma herança sincrética ainda viva, enquadrada pelo oratório católico, sintomaticamente de portas arrancadas.

A jornalista Míriam Alencar, em julho de 1974, dedica a Farnese uma página inteira no *Jornal do Brasil*: *Farnese: um artista em fase de renascimento*. A adoção de um novo suporte seria literalmente uma abertura de perspectivas para o artista: “Depois de passar por um processo de grande depressão, Farnese de Andrade sentiu-se renascer. Seu trabalho comprova esse renascimento, pois deixando de lado os bonecos trucidados, as caixas e os desenhos obsessivos, ele entrou na fase das gamelas (...)”⁴⁶⁵ O relato de Farnese no texto *A grande alegria* descreve o encontro com esse novo suporte, uma saída da fase depressiva que o impediu de trabalhar por mais de um ano e, por extensão, o investimento, consciente, em outra simbologia:

No fim de 1973 voltei da Europa para passar um mês em casa. Doze dias depois de ter chegado, caí numa depressão psíquica inexplicável- e só quem sofreu essa doença sabe a diferença entre ela e uma simples fossa existencial. É de uma violência atroz, talvez o primeiro passo para a esquizofrenia. Nada mais me interessava, nem mesmo meu trabalho. 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 numa gamela, e pela primeira vez essa forma me despertou a atenção - e aquela já estava na família havia mais de cinquenta anos. Comecei a comprar toda gamela que via no Rio de Janeiro, encomendá-las, até inflacionei o mercado das ditas...⁴⁶⁶

Farnese considerava esses objetos mais “telúricos”, uma contraposição ao peso conferido pelos suportes fechados, particularmente os oratórios: “Meu material preferido para

⁴⁶⁴ “O orixá Oxossi lembra a figura de Ogum, de quem é um irmão, segundo a tradição. Oxossi é o Orixá da caça. Essa atividade tinha na sociedade africana uma importância muito grande, pois a caça era imprescindível para a alimentação.” Volney Berkenbrock. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé*, p. 241

⁴⁶⁵ ALENCAR, Míriam. Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1974.

⁴⁶⁶ ANDRADE, Farnese de. *A grande alegria*. Arquivo do artista (três versões dos manuscritos originais), Rio de Janeiro, s.d.

suporte é, sem dúvida, a gamela, pela sua própria simbologia, ao mesmo tempo objeto que serve de comida para o gado e que tem a forma vaginal de origem.”⁴⁶⁷ A chamada fase litúrgica, iniciada com os oratórios, se estenderia também às gamelas, mas com outra conotação: “Mais tarde encontrei a gamela que também está entrando no litúrgico, mais para a nossa mitologia de macumba.”⁴⁶⁸ Este suporte aberto estaria, como Farnese mesmo define, “entre a caixa e o quadro-objeto”⁴⁶⁹, uma contribuição de que ele se orgulhava como sendo uma descoberta sua e da qual não escondia o fascínio: “Acho que elas têm uma coisa visceral fantástica; isto das pessoas comerem nelas, e depois eu as encontrar já comidas pelos cupins é incrível.”⁴⁷⁰



77. *Sem título* (1982-1985)
Fonte: Paulo Darzé Galeria

A gamela como suporte e as fotografias/cartões postais resinados de índios parecem ter uma significação maior na obra de Farnese. Uma de suas falas, em depoimento para o *Jornal da Tarde* em 1985, revela um artista interessado por temas ecológicos: “Por trás da minha obra, neste exato momento, há uma vontade de ser irmão de Siron Franco, o famoso pintor goiano, e defender as plantas, as flores, as matas e nossos índios, que, por sinal, estão

⁴⁶⁷ Farnese, uma trajetória com objetos e gamelas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1985.

⁴⁶⁸ LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 out. 1975.

⁴⁶⁹ Maria Lúcia Rangel. Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

⁴⁷⁰ MARTINS, Alexandre. "A sucata fantástica de Farnese de Andrade". *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1986.

presentes em muitas colagens minhas”.⁴⁷¹ A figura do índio, incorporada a diversas *assemblages* de Farnese, poderia ser vista também na linha de análise de Tadeu Chiarelli, como “sinal de desestruturação de mais um mito da identidade brasileira”.⁴⁷² Para o autor a poética farnesiana está ancorada num “conceito de Brasil pautado na coexistência entre passado e presente, entre o arcaico e o novo, memória e esquecimento”.⁴⁷³ A compreensão de sua obra perpassaria, segundo Chiarelli, pela maneira com que ele opera índices precisos da memória coletiva e os conecta a objetos e imagens restritos, que se constituiriam em emblemas de sua própria identidade.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03 dez. 1985.

⁴⁷² CHIARELLI, Tadeu. *Desidentidad*, p. 35.

⁴⁷³ CHIARELLI, Tadeu. *Desidentidad*, p. 36.

⁴⁷⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Desidentidad*, p. 36.

4 O DESPERTAR DO MÁGICO: ESCATOLOGIA E MISTICISMO EM FARNESE

Neste capítulo, a obra do artista é situada no contexto das transformações nas artes visuais dos anos 1960, particularmente a tendência denominada surrealismo-mágico. Em seguida é abordado o livro *O Despertar dos Mágicos: introdução ao realismo fantástico*, de Louis Pauwels e Jacques Bergier; que possivelmente fundamentou a escatologia que o artista materializa por meio da narrativa bíblica da anunciação. Nesse sentido, é feita a análise de algumas *assemblages* que integram a série Anunciação, numa perspectiva da antropologia da imagem.

4.1 O REALISMO MÁGICO NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRA E O SURREALISMO MÁGICO FARNESIANO

*Todo realismo contemporâneo deve ter elementos fantásticos e mágicos, sob pena de não ser realista.*⁴⁷⁵

Mário Schenberg

A década de 1960 nas artes visuais foi marcada pela retomada da figuração em diversas conformações, rompendo com a hegemonia do abstracionismo que predominou no pós-guerra. A busca de alternativas para as poéticas abstracionistas, segundo Fernando Cochiarale,

foram as últimas cidadelas do sujeito-artista moderno. Já seus sucessores, a Pop e o Minimalismo, por exemplo, seja pela introdução de imagens não-artesanais (a fotografia e os quadrinhos), ou pelo uso de materiais e métodos de produção industriais (a repetição) configuraram poeticamente os primeiros sinais da crise do Sujeito no campo da arte.⁴⁷⁶

O autor lembra ainda que, no caso do Brasil, essas transformações foram sobredeterminadas pela ditadura militar, sem contudo reduzir a variedade da produção artística à retomada da imagem figurativa e à politização.⁴⁷⁷ Sônia Salsztein aponta para a assimilação nos trabalhos no campo das artes visuais da possibilidade de uma migração irrestrita entre os gêneros artísticos estabelecidos pela tradição: “Como jamais havia sucedido antes - e como jamais sucederia depois - a ‘década de 1960’ assinalou, com o advento da contracultura, um fenômeno de escala mundial que colocou em xeque paradigmas centrais da civilização

⁴⁷⁵ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁴⁷⁶ COCCHIARALE, Fernando. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002), p. 93.

⁴⁷⁷ COCCHIARALE, Fernando. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002), p. 93.

moderna no varejo, obrigando os gêneros historicamente consagrados da arte a uma redefinição profunda”.⁴⁷⁸

O texto *A prática da atualidade* de Roberto Pontual é de 1972, extraído da publicação *50 anos de Arte Brasileira*. Nele o autor identifica uma recente geração pós-moderna que na esteira da radicalização das pesquisas, alargou consideravelmente o campo e as propostas de trabalho:

Convivendo lado a lado, além da múltipla parcela dos que se expressam independentemente da defasagem com o núcleo vivo da época, estão os que buscam seu material de linguagem e ação no aproveitamento simbólico da cultura de base, na fetichização dos objetos e ritos do mundo contemporâneo, na tecnologia na comunicação de massa, no design, no ludismo, nos materiais da natureza em bruto ou da industrialização multiplicadora, na sucata e detritos da produção-industrial, na super-realidade, no erotismo, na palavra visualizada sobre a superfície plana ou no espaço, no rompimento do preconceito da obra única na simples vivência na ativação do gesto ou da memória na criação de situações desarrumando rotina anestesiada do cotidiano, na reiteração do óbvio, nas estruturas infláveis, na documentação, na pura imaginação e no conceito. Na vida, enfim, irrestritamente.⁴⁷⁹

Daisy Peccinini traça um panorama amplo dessas mudanças que culminaram nas diversas tendências que irromperam nos anos 1960 na publicação *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. A autora explicita, sucintamente, o fenômeno emergente de uma nova figuração nesse contexto:

Dessa vez, diferente da anterior, ou seja, não representativa, mas alusiva, expressiva, podendo ter caráter fantástico ou grotesco, passando rapidamente da condição de uma figuração representativa de estados subjetivos, sentimentais, para uma figuração vinculada à imagem do significado proposto pelo artista, que se abria a uma percepção do mundo atual da paisagem urbana, das imagens que povoam seu cotidiano. Configurava-se uma tomada de consciência de uma geração sobre o estado da sociedade e da civilização, abordando uma problemática mais crítica e subversiva, uma arte polêmica que dava possibilidades da colocação de compromissos morais e políticos ante a realidade.⁴⁸⁰

Para Argan, citado por Peccinini, a retomada da figuração seria a sequência da crise da arte como “ciência européia” iniciada pelo informalismo, em que a arte, não mais se enquadraria em uma estética, tendo predominado o conceito de poética.⁴⁸¹ Essa nova figuração instaura uma situação de grande ambigüidade, indica Peccinini, “o termo figura, o que é muito mais

⁴⁷⁸ SALZSTEIN, Sonia. *Caminhos do Contemporâneo (1952-2002)*, p. 93.

⁴⁷⁹ PONTUAL, Roberto. *A prática da atualidade. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002)*, p. 129.

⁴⁷⁹ PONTUAL, Roberto. *A prática da atualidade. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002)*, p. 129.

⁴⁸⁰ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*, p. 13.

⁴⁸¹ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*, p. 13.

amplo que representação, ultrapassa o conceito clássico de figura e figura e fundo. Nesse momento, a figuração na arte pressupõe a relação com a forma de um objeto, isto é, com a representação icônica, no sentido de imagem”.⁴⁸² Em termos gerais, a denominação se refere a todos os movimentos que, naquele momento, reintroduziram a representação icônica, esta subordinada à intencionalidade do artista, como ser histórico.⁴⁸³ O jogo operativo do artista, prossegue a autora, “se desenvolve segundo uma total liberação de linguagens e de significados, possibilitando o surgimento de ambigüidades e ambivalências na variedade das tendências pessoais”.⁴⁸⁴

Peccinini identifica duas polaridades significativas nesse cenário plural que se desenha nos anos 1960. De um lado, uma conexão com matrizes surrealistas e a reproposição de motivos mágicos como no Phases⁴⁸⁵ e, de outro, movimentos intimamente ancorados à realidade histórica do momento.⁴⁸⁶ O supra-real e a arte que se vincula à realidade mais imediata emprestaram à produção artística novas possibilidades poéticas e operativas. No Brasil a chegada desses influxos das neo-figurações européias e da pop art norte-americana encontraram uma conjuntura política que direcionou, em grande parte, o fazer artístico para uma sintonia com a resistência civil.⁴⁸⁷ O regime militar instaurado em 1964 definiu, consideravelmente, os rumos da arte desse período. O pensamento de esquerda dominaria a produção cultural do país e reivindicaria um posicionamento mais efetivo dos artistas. Farnese, como exposto anteriormente, não se alinhou a uma militância política e cultural. Na entrevista com o artista Ronaldo Rego (Anexo 2) essa questão fica patente.

Portanto, o destaque aqui será sobre a polaridade surrealizante e mágica, enfim, as neofigurações fantásticas e o neo-surrealismo. Segundo a autora, o “processo de revitalização do surrealismo no pós-guerra, particularmente no decorrer dos anos 50, tomou um impulso que continuou crescendo, por meio de movimentos e grupos, até o final dos anos 60”.⁴⁸⁸ No

⁴⁸² PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 13.

⁴⁸³ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 14.

⁴⁸⁴ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 14.

⁴⁸⁵ O movimento Phases pode ser considerado o mais significativo no processo de revitalização do surrealismo no pós-guerra, mas numa atitude revisionista, apontando divergências em relação ao movimento. “Em novembro de 1948, surgiu o CoBrA, fundado em Paris por Asger Jorn, Karel Appel, Christian Dotremont e Corneille. A revista e o grupo recém-fundado manifestavam-se como uma ruptura com o surrealismo revolucionário, pois não aceitavam o dogmatismo estético do partido comunista, como também a definição por demais metafísica da escrita automática, segundo André Breton. Jorn e seus companheiros preocupavam-se com a exploração de novas formas de expressão, propondo uma nova ordem de valores, com a infância, a natureza, a arte dos povos primitivos, os mitos e as artes populares”. PECCININI, Daisy, p. 30.

⁴⁸⁶ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p.30.

⁴⁸⁷ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 15.

⁴⁸⁸ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 19.

âmbito latino-americano essa onda expansionista dos neo-surrealismos encontrou acolhida, pois “condições propícias para a emergência de revelações do mundo interior ainda sobreviviam à ação limitadora dos ideais pragmáticos e racionais da civilização industrial”.⁴⁸⁹ O realismo mágico aparece, nesse contexto, como um movimento que, contrariando algumas tendências majoritárias, aponta o sentido ambíguo e complexo da nova figuração. Não se trata aqui de tentar situar Farnese de Andrade nesse movimento específico. Ele nem mesmo é citado na publicação. O artista passava ao largo, como já apontado, dessas adesões específicas. Farnese se referia, sem muita convicção e sem maiores definições - a não ser aquelas sugeridas pelo círculo de críticos que acompanhavam mais de perto seu trabalho - a parte da sua produção como surrealismo mágico. Esta denominação aparece num depoimento de Farnese em 1976. No material coletado para pesquisa esta é a única menção a esse termo: “Depois de dez meses passados em Barcelona me reconciliei também com as caixas fechadas, os oratórios e mesmo o surrealismo mágico continua a aparecer no meu trabalho atual”.⁴⁹⁰ Interessa, portanto, vincular o artista, a partir de suas predileções, a um contexto mais amplo, não necessariamente enquadrá-lo, mas tentar entender a inflexão de sua obra para o mágico e o místico, a permeabilidade aos ventos da contracultura, do esoterismo e das tendências surrealizantes que ele, em certa medida, absorve e que tanto pode ser realismo quanto surrealismo, mas invariavelmente flerta com o mágico, também pela via das tradições religiosas.

Peccinini aponta nas manifestações surrealizantes evidências de vitalidade criativa: a adesão de numerosos artistas de diferentes países e a amplitude de meios expressivos pesquisados e utilizados.⁴⁹¹ Os aspectos programáticos dessas manifestações são amplos. Segundo a autora, elas

proclamavam um humanismo, no sentido de revelar, despertar o ser humano para uma realidade integral, não alienada, buscando a participação do público e opondo-se aos valores racionais, pragmáticos, consumistas, alienantes da sociedade urbana industrializada. Eram um chamado à liberdade, à superação de barreiras de qualquer natureza, particularmente nas suas formulações de heterogeneidade formal; proclamavam a liberdade de estilos e o esgotamento de formalismos.⁴⁹²

⁴⁸⁹ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*, p. 19.

⁴⁹⁰ Farnese Catalogado. *Folha da Tarde*, São Paulo, 28 abr. 1976.

⁴⁹¹ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*, p. 19.

⁴⁹² PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*, p. 19.

O físico e crítico de arte Mário Schenberg⁴⁹³ faz uma leitura desses movimentos - Realismo Mágico, Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo - como marcadamente expressivos de uma ampliação contínua das fronteiras da mente. Uma proposição que definiria a criação artística durante o século XX.⁴⁹⁴ “Certas formas de arte fantástica do fim do século passado, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo e algumas experiências abstracionistas ou mesmo concretistas representaram ferramentas importantes do nosso processo na primeira metade do século”⁴⁹⁵, esclarece. Escrito em 1970, o texto de Schenberg se volta para a variedade das manifestações desse período e para a dificuldade de se definir, naquele momento, uma perspectiva histórica suficientemente clara:

Podemos mencionar as pesquisas de arte psicodélica, o nascente realismo fantástico, a tendência para uma arte mágica tântrica, as obras informais influenciadas pela arte Zen do Extremo Oriente, muitas formas de arte objetista, os happenings, algumas experiências do op, a arte ritual, realizações como as de Lígia Clark nos últimos anos, relacionadas com a arte fenomenológica e as experiências de expressão corporal individuais e de grupo, a arte supersensorial de Hélio Oiticica etc.⁴⁹⁶

Schenberg identifica nessas manifestações um anseio de exprimir uma experiência do mundo e da vida que vai além das impressões sensoriais, das emoções ordinárias, do racionalismo e da religião tradicionais.⁴⁹⁷ O autor sugere que os primeiros passos sugeridos pelo sonho foram dados pelos “românticos do século XIX. Aliás, o onirismo marcou toda a arte fantástica do século XIX e continuou a desempenhar um papel importante na do século XX, assim como no surrealismo”.⁴⁹⁸ O crítico identifica um anseio que prenunciava a crise do mundo ocidental e que só viria a se manifestar na segunda metade do século XX: uma civilização tecnológica e uma ciência do mundo material mostram seu esgotamento definitivo. Dessa forma, diz ele, parecem surgir novos objetivos de realização do homem, numa nova fase da civilização, ainda não vislumbrada.⁴⁹⁹ Continuando essa linha de raciocínio, Schenberg perpassa as mudanças que divisaram as novas perspectivas para a humanidade e sua expressão na arte: o rompimento progressivo, desde o impressionismo, com a espacialidade da renascença, do qual o cubismo foi uma etapa decisiva, tendo sido concluída

⁴⁹³ Schenberg, segundo relato de Jayme Maurício, teria composto o júri, juntamente com Olívio Tavares de Araújo, que premiou Farnese no I Salão de Ouro Preto - Desenho Brasileiro (1966). MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976

⁴⁹⁴ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁴⁹⁵ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁴⁹⁶ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁴⁹⁷ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁴⁹⁸ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁴⁹⁹ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

pelo construtivismo e o concretismo, entre outros.⁵⁰⁰ Segundo o autor, uma vez encaminhados esses problemas puramente espaciais, temporais e formais, torna-se mais importante a problemática da ampliação dos sentidos, da percepção, das emoções e da mente.⁵⁰¹

Exatamente a que fora levantada com tanta previsão pelos manifestos surrealistas, se bem que só em pequena parte realizada pelo movimento surrealista em arte. O advento do surrealismo foi preparado pelo desenvolvimento da filosofia e, depois, da psicologia do inconsciente durante o século XIX e o começo do século XX. Surgiram assim a Psicanálise e a Parapsicologia, além das manifestações religiosas espíritas, antes raras na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Breton considerou também a magia e o ocultismo como fontes essenciais do surrealismo, pelo menos historicamente.⁵⁰²

Essa abordagem schenberguiana do surrealismo, que destaca suas perspectivas programáticas mais ambiciosas, parece próxima do “surrealismo mágico” praticado por Farnese. De certa forma, essa perspectiva vai ao encontro das idéias expressas pelo artista e que foram incorporadas à sua obra. Algumas de suas declarações se assemelham, como já mencionado, a idéias contidas no livro *O Despertar dos Mágicos*, que por sua vez explora algumas proposições surrealistas e outras questões no que autores denominam realismo fantástico. Estas “divagações” serão descritas com mais vagar ainda nesse capítulo. Antes disso, o direcionamento mais geral do surrealismo e a sua inserção no cenário artístico brasileiro, apontados por Schenberg, ajudam, em parte, a situar a inflexão para o misticismo do qual a série *Anunciação* é a expressão máxima na obra farnesiana.

O surrealismo foi um programa geral de desenvolvimento humano, com fortes implicações sociais, esclarece Schenberg, e que “objetivava criar um novo tipo de homem, dotado de uma supermente capaz de unir os poderes da consciência com os do inconsciente. Sobre certos aspectos seria uma yoga para os ocidentais, que deveria lhes abrir novos mundos e lhes dar novos poderes”.⁵⁰³ E mais:

Talvez seja o pressentimento de transformações profundas da espécie humana em futuro não muito remoto. Além das transformações devidas a mudanças no ambiente social, haverá provavelmente outras de tipo biológico, decorrentes de progressos da genética, e eventualmente processos evolutivos naturais descontínuos. Só o futuro poderá dizê-lo.⁵⁰⁴

Schenberg aponta nos movimentos daquela época - lembrando que seu texto foi escrito em 1970 - influências combinadas de filosofias e artes orientais hinduístas e budistas

⁵⁰⁰ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰¹ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰² SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰³ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰⁴ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

com as do surrealismo, que na esteira do existencialismo e da psicologia do inconsciente aparece como uma ponte entre a cultura ocidental e aquelas menos racionalistas. “Há outras convergências muito interessantes de surrealismo e orientalismo. O ideal do homem gnóstico de Aurobindo⁵⁰⁵ tem semelhanças com a transformação desejada pelo surrealismo”,⁵⁰⁶ destaca o autor. O expressionismo abstrato, o movimento Cobra, o realismo fantástico, a arte psicodélica, a arte mágica, a arte ritual, o neodadaísmo e o super-realismo pop teriam sofrido considerável influência do movimento.⁵⁰⁷

A constatação de Schenberg para o que ele considera uma fraca influência do surrealismo no Brasil - Ismael Nery seria o único grande surrealista brasileiro na sua opinião - se deve a outra influência, esta sim fortíssima, a das religiões mágicas de matriz africana e ameríndia. “No Brasil, como em muitos outros países da América Latina, nunca chegou a se fazer sentir falta do elemento mágico, como nas regiões da arraigada cultura ocidental pós-renascentista”.⁵⁰⁸ Mas o autor constata um florescimento, naqueles anos, particularmente entre os jovens artistas, de formas do realismo fantástico e da arte mágica, sem parecer, contudo, ser devido ao surrealismo. Estes artistas refletiriam, antes, tendências mais profundas da vida brasileira. Ainda que influências orientais pudessem ser observadas:

Nota-se também atualmente a influência crescente das filosofias e religiões orientais e do ocultismo no Brasil, com repercussão de alguma significação sobre o movimento artístico. É interessante recordar que também na Europa havia o mesmo fenômeno desde o fim do século XIX, sobretudo, pela ação da Sociedade Teosófica, a qual pertenceu até o fim da sua vida, Piet Mondrian. Assim o genial fundador do concretismo, considerado por muitos campeão de uma arte puramente científica, foi na realidade um entusiasta do budismo e talvez de outras doutrinas orientais.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Aurobindo é também referido no livro *O despertar dos mágicos*. Joan Price esclarece aqui a designação “seres gnósticos” em Aurobindo: “Existirá - para começar - uns poucos indivíduos que irão realizar a transição evolucionária da Sobremente para a Supramente. Sri Aurobindo chama esses pioneiros os ‘Seres Gnósticos’. Seguindo estes, existirá um maior número, atuando por conhecimento, que um dia irão tornar-se tão dominantes no mundo quanto são hoje os seres mentais: ‘Assim como foi estabelecida na terra uma consciência e Poder mentais que moldam uma raça de seres mentais e trazem para dentro de si tudo da natureza terrestre que está pronto para a transformação, assim agora serão estabelecidas na terra uma Consciência e Poder gnósticos que irão moldar uma raça de seres espirituais gnósticos e trarão para dentro de si tudo da natureza terrestre que está pronto para essa nova transformação.’” PRICE, Joan. *Uma introdução à filosofia de Sri Aurobindo*. 1982, p. 54.

⁵⁰⁶ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰⁷ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰⁸ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

⁵⁰⁹ SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo.

Essas influências, prossegue o autor, não afetariam as tendências mais fantásticas da arte brasileira, “mas contribuem para a incipiente arte mágica, juntando-se às origens africanas do Candomblé e da Umbanda”.⁵¹⁰

Após essa visão mais abrangente do programa geral do movimento surrealista apontada por Schenberg, é importante assinalar os aspectos mais prosaicos das tendências neo-surrealistas, em particular o realismo mágico, que se disseminaram nas artes visuais brasileiras. Um capítulo relevante nessa história foi a presença de mostras internacionais surrealistas realizadas no Brasil na década de 60. A mais expressiva foi a Exposição Phases, em 1964, realizada primeiramente em São Paulo, passando depois por Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A partir desta exposição, o Phases estabeleceu algumas ramificações no Brasil e os artistas brasileiros que integraram o grupo passaram a participar das manifestações internacionais do movimento. Essa vertente neofigurativa, surrealista, fantástica, teve, no entanto, uma atuação discreta. Peccinini aponta a avaliação do historiador e crítico de arte Walter Zanini, o “animador” do grupo, como conclusiva: “tratava-se de grupo de exceção no ambiente artístico nacional, onde o surrealismo e o fantástico - esse comum e vital na esfera da cultura popular - são valores espirituais tradicionalmente pouco aflorantes ou explorados”.⁵¹¹ No ano de 1965 o núcleo *Surrealismo e Arte Fantástica* integra a VIII Bienal Internacional de São Paulo. Também nesta cidade é realizada a 1ª Exposição Surrealista (XIII Exposição Internacional do Surrealismo) em 1967.⁵¹² É provável que Farnese tenha se aproximado, nesse momento, dessas manifestações neo-surrealistas, conquanto não haja depoimentos publicados do artista em que ele se pronuncie a respeito.

O realismo mágico no Brasil teria sido a primeira manifestação das neofigurações. Segundo Peccinini, ele “surgiu no contexto da exposição do artista Wesley Duke Lee, na Galeria Seta, em agosto de 1963, e teve sua vigência até o aparecimento do grupo Rex, em junho de 1966”.⁵¹³ Para a historiadora, a denominação realismo mágico reunia dois termos contraditórios: “o primeiro denunciava seu compromisso com a realidade, precisamente com a realidade cotidiana, escavada, recortada e rerepresentada, seguindo os esquemas imaginativos da mitologia pessoal do artista; o segundo, suas raízes fantásticas e surrealistas. Os dois termos estavam em situação de osmose ininterrupta entre referências à realidade e à fantasia”.⁵¹⁴ Para Schenberg, a conceituação desse movimento oferece dificuldades, pois deve

⁵¹⁰ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁵¹¹ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 34.

⁵¹² PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 20, 30 e 41.

⁵¹³ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 20.

⁵¹⁴ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 21.

se considerar dois aspectos: “a magia do mundo contemporâneo e a necessidade de uma arte com ação criadora do participador, não mais do espectador”.⁵¹⁵ O crítico aponta também Duke Lee como precursor do realismo mágico e fantástico na cena cultural brasileira. Sua observação é bastante sugestiva, ainda que enigmática: “Ele já se relaciona com ‘o despertar dos mágicos’”.⁵¹⁶ Essa “orientação” dada por Schenberg, parece, portanto, o dado decisivo a ser creditado que aproxima Farnese do realismo mágico brasileiro, ainda que ele, enquanto movimento, sofra de certa inconsistência conceitual.

De acordo com Peccinini pode-se afirmar que Wesley encarnou o realismo mágico. Era uma ocorrência comum na história da arte no Brasil um movimento estar resumido à atuação de uma ou poucas pessoas.⁵¹⁷ “A participação dos escritores Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Corrêa, do fotógrafo Otto Stupakoff, da pintora Maria Cecília Manuel-Gismondi e do crítico Pedro Manuel-Gismondi não impediu que o movimento se polarizasse em torno do artista Wesley Duke Lee”, resume a autora.



78. *O Guardiã; a Guardiã; as Circunstâncias (Triptico)* (1966) Wesley Duke Lee
Fonte: Itaú Cultural

Mesmo tendo uma conceituação do realismo mágico rarefeita e até mesmo *nonsense*, existia, contudo, uma proposta de visão de mundo extremamente complexa.⁵¹⁸ Peccinini faz uma síntese esclarecedora nesse sentido:

⁵¹⁵ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁵¹⁶ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁵¹⁷ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 20

⁵¹⁸ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 20.

O realismo mágico emergiu com uma figuração extremamente rica e metamórfica no panorama de tendências neofigurativas nos anos de 1963 a 1969. A contribuição desse movimento, por meio de Wesley Duke Lee, foi de extrema importância, como a primeira a se articular em nosso meio. Apresentava grande qualidade inventiva de uma figuração transacional entre o mundo objetivo e o subjetivo, em contínuas metamorfoses; com o esplêndido domínio de técnicas variadas e complexas e procedimentos inovadores — como o *happening* e o objeto. Possuía também algumas das características do pós-moderno em suas releituras de movimentos artísticos do passado e pela convivência, na obra, da heterogeneidade dos meios.⁵¹⁹

A obra de Duke Lee, aparentemente distante dos objetos criados por Farnese, revela sintonias no que reporta às tendências surrealizantes e de figuração fantástica da época. Cacilda Teixeira da Costa aponta nos experimentalismos de Lee uma preocupação essencial: os mistérios da origem, do sagrado, da sexualidade e da morte.⁵²⁰ Essas mesmas preocupações podem ser repertoriadas na obra de Farnese, lado a lado ao uso de vários meios de expressão, característica dos neo-surrealismos, como, por exemplo, o objeto e a *assemblage*. O comentário de Annateresa Fabris sobre a obra de Lee, em alguma medida, pode ser também atribuído a Farnese: “A recuperação da ‘memória coletiva’, a viagem no tempo (e Wesley funde várias temporalidades: o panteão grego, o helicóptero de Leonardo, o Graal, símbolos atuais), longe de constituírem uma barreira paralisadora são, ao contrário, a afirmação da possibilidade constante de transformação da realidade”.⁵²¹ Peccini destaca ainda, reportando-se a Lee, que o processo contraditório do realismo mágico “não ocorria mediante o automatismo psíquico, mas sim pela contínua e associativa evocação fantasiosa, que assediava a memória histórica, o repertório visual, emocional, refinado e culto do artista, enfocando-o com ironia, sarcasmo e humor”.⁵²² A autora sugere também que a práxis artística de Lee - e isto pode ser estendido a outros artistas e mesmo a Farnese (em parte) -

buscava desencadear um processo de imaginação que visava o lado mágico das coisas banais, criando vivências novas segundo as estratégias surrealistas. Entretanto, distanciava-se do surrealismo dogmático pelo conteúdo apresentado, captável racionalmente, e mais ainda pela utilização de esquemas publicitários de fácil apreensão e comunicação apropriados da linguagem pop.⁵²³

Um outro ponto de contato entre o realismo mágico de Wesley Duke Lee e Farnese parece ser a intercomunicação entre obra e público, que foi uma preocupação importante para o realismo

⁵¹⁹ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 23.

⁵²⁰ COSTA, Cacilda Teixeira da. Retrospectiva Wesley Duke Lee. In: LEE, Wesley Duke. Retrospectiva Wesley Duke Lee, p.11.

⁵²¹ FABRIS, Annateresa. O Espaço do Mito. São Paulo: 1978. COSTA, Cacilda Teixeira da. (org.). Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee, p. 36-37.

⁵²² PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 21.

⁵²³ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 22.

mágico. Como diz Peccinini, “nesse processo de comunicação com o público, prevalecia uma orientação humanística e expressiva de suscitar revelação do mundo surreal do indivíduo”.⁵²⁴ Talvez se possa afirmar que a evocação de um passado comum recriado, por exemplo, que em Lee recua até a Idade Média - sua figuração centrou-se inicialmente num personagem, o cavaleiro templário Arkadín d’y SaintAmer - em Farnese reencontra as heranças do passado religioso colonial e a imaginária popular. Nesse sentido, prossegue a autora,

para o realismo mágico, a figuração foi instrumento essencial, a fim de que se estabelecesse a dialética interna, na qual se fundamentou, entre a realidade e a realidade-outra, ou super-realidade — o mundo das evocações, do “recoo histórico”. Transacionando com essas categorias antagônicas, a figura conformou-se alusiva, simbólica, fragmentária, mas sempre imprescindível no jogo imaginativo-mágico de fragmentos dessas realidades, resolvidas através de bricolages de estilo e meios variados.⁵²⁵

Outro artista que teve posição de relevo nesse contexto das neofigurações surrealistas foi José Roberto Aguilar. O pintor foi ligado ao movimento poético-literário-mágico Kaos. Schenberg qualifica sua obra como arte mágica: “Ao mesmo tempo que Wesley, o jovem José Roberto Aguilar desenvolveu uma forma de arte mágica e de nova figuração brasileira”.⁵²⁶ Segundo Peccinini o artista, num sentido autodidata e distanciando-se das vanguardas paulistas e cariocas, desenvolveu uma pintura existencial e mágica, “considerando-a ‘uma coisa quase religiosa, transcendente’, estabelecendo relações do seu fazer pictórico com o zen-budismo”.⁵²⁷ Bernardo Cid - pintor, escultor, desenhista e gravador - também tem papel relevante no quadro do realismo mágico. Ele, por um breve período, integrou o grupo Austral, desdobramento sul-americano do grupo Phases. Seus trabalhos combinam o fantástico e o onírico. A série *Integrações*, por exemplo, mostra um jogo de figuras de aspecto macabro e grotesco.

⁵²⁴ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 22.

⁵²⁵ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 26.

⁵²⁶ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁵²⁷ PECCININI, Daisy. Figurações Brasil anos 60, p. 28 e 29.



79. Série do Futebol (1966) José Roberto Aguilar
Fonte: Itaú Cultural



80. Integrações I (1967) Bernardo Cid
Fonte: Itaú Cultural

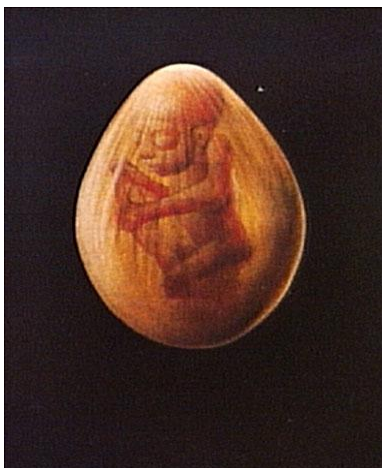
Mas talvez seja Mário Gruber o artista dessa linha neo-surrealista o que mais se aproxima do universo farnesiano, ainda que sua obra se utilize das técnicas da pintura tradicional. Schenberg o considera um dos pioneiros internacionais do realismo fantástico e o seu maior expoente na arte brasileira. As duas citações abaixo, respectivamente de Roberto Pontual e do próprio artista, apontam, a partir do que até aqui foi investigado, correspondências com o universo referencial que Farnese construiu em torno de suas obras mais “místicas”.

Na densidade ascendente da escala simbólica, Gruber parte da iconografia cotidiana mais atual - seres das cidades grandes ou das conquistas cósmicas, paisagens usuais e reconhecíveis, objetos de todos os dias - para pouco a pouco envolvê-la em jogos de imaginação, volta à própria infância ou aos tempos passados da humanidade, exercitando simultaneamente a projeção no futuro, entre a esperança e a ansiedade. Disso resultam seus personagens fantásticos, de cores e volumes agressivos (...).⁵²⁸

Numa exposição que fiz, em 1967, reuni trabalhos de um ano, que me levaram a pensar nos meus caminhos. São três formas próximas da esfera: o ovo, o planeta, a nave. O primeiro é o universo da germinação, do nosso passado ancestral, um conteúdo interno que eu situo como meu interesse para saber a história de uma pessoa quando lhe faço o retrato. O planeta é o nível de uma velha predileção minha, o realismo. Muitas penas eu sofri por isso, na época da abstração, pois foi só com a pop art que a imagem voltou a ser consagrada.⁵²⁹

⁵²⁸ PONTUAL, Roberto. *Arte/ Brasil/ hoje: 50 anos depois*.

⁵²⁹ Depoimento de Mário Gruber (22 de dez. de 1975). In: GRAVURA: arte brasileira do século XX, p.160.



81. Sem Título (1967) Mário Gruber
Fonte: Itaú Cultural



82. Sem Título (1978) Mário Gruber
Fonte: Itaú Cultural

Segundo Schenberg, o realismo fantástico seria uma das formas mais eficazes de apreensão e crítica do mundo contemporâneo no campo da arte. Podendo ser encontrado tanto no cinema de Fellini, Resnais e Antonioni quanto nos bons filmes de ficção científica e na literatura desse gênero.⁵³⁰ Farnese de Andrade era um leitor, e isto pode ser confirmado por seus depoimentos, desse gênero literário. O que torna viável ponderar a relevância dessa influência em sua obra. Soma-se a ela o interesse do artista, segundo relato de amigos, por livros como *Vida sem morte* de Nils Jacobsen - que traça um panorama do ramo da ciência conhecido como parapsicologia - e *Vida Depois da Vida* do Dr. Raymond Moody, que investiga estudos de casos de pessoas que experimentaram a “morte clínica” e foram posteriormente avivadas. O “surrealismo mágico” de Farnese parece absorver inclusive essas inusitadas influências. Suas idéias escatológicas, ligadas ao tema da morte, aparecem figuradas na série Anunciação.

Retomando a influência mais reconhecida, a do surrealismo⁵³¹, Felipe Chaimovich lembra que essa origem surrealista de Farnese pode ser buscada em Alberto da Veiga

⁵³⁰ SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo.

⁵³¹ O surrealismo aqui destacado deve-se à sua atenção especial a tudo o que se encontra fora da expectativa provável e das idéias dominantes sobre as coisas. Segundo Peter Bürguer eles, os surrealistas, conseguem registrar “acazos”: “Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins limita cada vez mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do “homem-urbano”; mas ela se acha ligada a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões. No entanto, os surrealistas não se dão por satisfeitos - eles buscam provocar o extraordinário. A fixação em determinados lugares [*lieux sacrés*] e o esforço em torno de uma *mythologie moderne* indicam que, para eles, se trata de dominar o acaso, tornar repetível o extraordinário”. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Cosac Naify, 2008.

Guignard, mestre formador do artista, com suas oníricas noites de São João. Até mesmo as matrizes de suas gravuras evidenciarão o deslocamento surrealista das utilidades cotidianas.⁵³² Para o crítico, “Farnese desenvolve, a partir da segunda metade da década de 60, um idiotismo crescente à moda dadá-surrealista”.⁵³³ Tadeu Chiarelli aponta também essa investidura nos preceitos surrealistas na produção local do pós-guerra e na produção mais contemporânea. Marginalizado durante o modernismo da primeira metade do século, ele foi revigorado em sua estrutura conceitual: a transformação do sentido da imagem ou do objeto após a apropriação e o deslocamento de contexto. Para a produção artística contemporânea brasileira, reitera o crítico, “uma das máximas da estética surrealista, baseada no deslocamento e no estranhamento - e que define a beleza como o encontro de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de operação -, parece ser entendida, inclusive, como o cânone de uma nova ortodoxia”.⁵³⁴

Helouise Costa, no catálogo da mostra *Imagens aprisionadas: a foto/objeto em Farnese de Andrade*, atenta para o aspecto fetichista com que Farnese manipulava seus objetos eleitos. O objeto, lembra autora, era um elemento central no surrealismo, pois possibilitava a manipulação de “fobias, manias, sentimentos e desejos”. Nesse sentido era um objeto intrinsecamente fetichista, como afirmava o próprio Salvador Dalí.⁵³⁵ Fiona Bradley, citada por Costa, explicita melhor essa questão: “O fetichista pode ficar fixado, por exemplo, num fragmento de anatomia da pessoa desejada. Da fragmentação ao desmembramento não há qualquer distância, e muitos objetos surrealistas apresentam braços e pernas amputados, arrancados do corpo numa narrativa do passado imaginada com toda violência”.⁵³⁶ Nesse sentido, muitos trabalhos de Farnese de Andrade aproximam-se desse fetichismo pela imagem cindida, esquartejada, trespassada por objetos cortantes, e, enfim, exposta em fragmentos. A imagética religiosa apropriada e aglutinada em suas *assemblages* não escapa desses procedimentos, que aí se reveste, ainda, de uma certa iconoclastia.

O difícil enquadramento de Farnese - a sua ausência dos movimentos e das publicações posteriores que tentam dar conta das ramificações e múltiplas possibilidades trazidas na esteira das “implosões” ocorridas nos anos 1960 parece ser sintomática - permite olhar sua obra tanto pelo viés do surrealismo clássico, o neo-surrealismo, particularmente o realismo mágico, quanto pelas aproximações com outras definições, como a do realismo

⁵³² CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade, p. 25.

⁵³³ CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade, p. 25.

⁵³⁴ CHIARELLI, Tadeu (curadoria). Apropriações – Coleções, p. 24.

⁵³⁵ COSTA, Helouise. *Imagens aprisionadas: a foro objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo.

⁵³⁶ BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*, p.45.

grotesco e do grotesco romântico. O interesse aqui é apontar a parcela de humor que o próprio Farnese creditava ao seu “surrealismo mágico”, inclusive no trato dos elementos das tradições religiosas, a partir de uma breve exposição do conceito de realismo grotesco, fenômeno estético resgatado por Mikhail Bakhtin como característico da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. A abordagem do grotesco romântico, na linha definida por Wolfgang Kayser, reaproxima a análise do estranho e do fantástico - do surrealismo, enfim - e aponta correspondências, em alguns aspectos, com o alfabeto farnesiano.

Bakhtin tem como referência a literatura de François Rabelais, pois esta estaria permeada pelas contingências da matéria e do corpo. Segundo o autor, no ensaio *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.⁵³⁷ As formas do realismo grotesco, incluindo aí a paródia, rebaixam, aproximando, pelo riso popular, o baixo material e corporal e a sua correspondente degradação.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.⁵³⁸

Bakhtin identifica no carnaval a expressão máxima do enraizamento do grotesco na cultura popular. Os festejos carnavalescos subvertiam a ordem católica e feudal, balizadoras da cultura oficial, com o grosseiro e o cômico. No estrito tempo da festa lançavam-se, por exemplo, blasfêmias às divindades e confundia-se a noção de hierarquia. De acordo com o autor:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido topográfico: no aspecto cósmico, “o ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno); no aspecto corporal, que não é separado do seu aspecto cósmico, “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.”⁵³⁹

⁵³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

⁵³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

⁵³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 18 e 19.

Nesse sentido, o uso do discurso nobre para enunciar o grotesco confunde a ordem entre o alto e o baixo, o que remete a um dos “procedimentos típicos da comicidade medieval”, a saber: “transferir cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal”⁵⁴⁰.

Dessa forma, continua o autor,

o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.⁵⁴¹

Assim, na tese de Bakhtin sobre o *realismo grotesco*, o cósmico, o social e o corporal estão interligados. O grotesco, na perspectiva do autor, retomaria as tradições da cultura popular influenciada pelas formas carnavalescas. Segundo Bakhtin, a amplitude da cultura cômica na Idade Média e no Renascimento foram consideráveis e se estendiam, inclusive, para paródias do culto religioso nas formas carnavalescas. As festas religiosas eram apresentadas com traços de comicidade, recriando um mundo a parte do mundo oficial da Igreja Católica. Além do que, os carnavais se organizavam, de modo amplificado, como procissões complexas, que encampavam diversos aspectos da vida cotidiana.

Bakhtin se contrapõe à tendência que teria definido o grotesco adotado pelo modernismo, uma vez que este retoma a tradição do grotesco romântico. Segundo o autor, os românticos teriam deformado a essência do grotesco medieval, exemplarmente mostrado em Rabelais. “O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre”.⁵⁴² O trabalho de Bakhtin procuraria resgatar, pelo viés da análise literária em Rabelais, a essência do realismo grotesco calcado na cultura popular da Idade Média e do Renascimento.

Wolfgang Kayser, em outra chave de leitura, analisa a concepção modernista do termo na sua obra *O grotesco* (1957), apresentando-o como categoria estética trans-histórica. Kayser faz um levantamento exaustivo do grotesco que vai da antigüidade clássica ao modernismo do século XX, retirando seus exemplos tanto da literatura quanto das artes visuais. Um número considerável de obras artísticas apresenta aspectos que podem ser chamados de grotescos. Essa designação pode ser apontada de forma mais explícita, aqui restrita a um período, em artistas como Pieter Brueghel, o Velho (ca. 1525 - 1569), Pieter Brueghel, o Moço (1564 -

⁵⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, p. 16.

⁵⁴¹ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, p. 16.

⁵⁴² BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, p. 33.

1638), Hieronymus Bosch (ca. 1450 - 1516), Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), Heinrich Füßli (1747 - 1825) e Francisco de Goya (1746 – 1828).

Mas é a partir do Romantismo (para o qual a arte deve representar tanto o belo como o feio e o deformado) até o modernismo que a abrangência do grotesco é amplamente descrita por Kayser. As vanguardas das primeiras décadas do século XX se valem do grotesco em suas representações da loucura, do erotismo e do corpo. O surrealismo é apontado, em certa medida, como sendo altamente sintonizado com a acepção de grotesco que se consolida a partir do Romantismo, aparentado com o fantástico, o bizarro, o absurdo. O autor definiria mais precisamente o grotesco como sendo uma estrutura:

Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante freqüência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco.⁵⁴³

Sua conceituação de grotesco se aproxima, em certa medida, do que Freud já havia desenvolvido em *O estranho*, publicado em 1919. Nele Freud aborda o tema em duas direções: uma centrada na extensa pesquisa etimológica da palavra *heimlich* e de seu oposto *unheimlich* e outra na reunião das propriedades do que desperta sentimentos de estranheza.⁵⁴⁴ Kayser destaca em sua abordagem especialmente o aspecto do tornado estranho. O grotesco incluiria, então, elementos da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, o que ele identifica com um “id fantasmal”:

Mas quem efetua o estranhamento do mundo, quem se anuncia no plano de fundo ameaçador? Só agora alcançamos a profundidade última do horror ante o mundo transmutado. Pois as perguntas ficam sem resposta. Do “abismo” surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalar-lhes o lugar na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência (...). O que irrompe permanece inconcebível, impessoal. Poderíamos usar uma nova expressão: o grotesco é a representação do “id”, esse id “fantasmal”, que, segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal (...).⁵⁴⁵

A loucura também poderia ser vista como da ordem do grotesco. O encontro com a loucura seria, de acordo com o autor, uma percepção do grotesco permitida pela vida. Tanto o romantismo quanto a arte moderna teriam usado com freqüência esse motivo: “Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro mais uma vez é como se um ‘id’,

⁵⁴³ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*, p. 159.

⁵⁴⁴ ALONSO, Aristides. *O Grotesco: transformação e estranhamento*.

⁵⁴⁵ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*, p. 159-160.

um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma.(...).”⁵⁴⁶ Kayser aponta também um elemento recorrente da narrativa fantástica que é o tema do autômato, da boneca, como característico do grotesco. Segundo o autor, o elemento mecânico e o elemento humano se fariam estranhos quando referidos ao binômio vida/morte. O primeiro ao ganhar vida e o segundo ao perder a vida. “São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras. Desde as máscaras incrustadas na arte ornamental grotesca até o presente, o motivo continuou sendo objeto de apreço, passando por uma evolução característica”,⁵⁴⁷ afirma Kayser.

Os escritos de Bakhtin apontariam, portanto, o sentido de um grotesco cômico, enraizado na cultura popular da Idade Média, enquanto o grotesco como estranho e excepcional está associado com o grotesco atualizado e psicologizado de Wolfgang Kayser, influenciado pelas teorias freudianas e, no caso específico, em conformidade com o ensaio *O estranho* (1919). Estaria este também vinculado, de modo decisivo, com as manifestações artísticas do século XX. Com efeito, não seriam antagônicas estas duas abordagens do termo, mas complementares, pelo menos no que se refere à obra de Farnese. As alegorias do lúgubre e do terrificante ou do satírico e do cômico no grotesco se apresentam como vias de acesso, num certo sentido, à arte contemporânea. O grotesco mobilizaria um sistema de imagens ligadas à materialidade e ao cômico e também um referencial imagético do estranho pela via do familiar e cotidiano, que poderia servir para caracterizar, até certo ponto, a estética definida por Farnese na constituição de suas *assemblages* assumidamente ancoradas no “surrealismo mágico”.

4.2 O LIVRO *O DESPERTAR DOS MÁGICOS* E O “REALISMO FANTÁSTICO” FARNESIANO

O *Despertar dos Mágicos* (*Le Matin des Magiciens*) foi publicado na França em 1960 por Louis Pauwels, jornalista e escritor, e Jacques Bergier, engenheiro químico e escritor. O livro reúne lendas de civilizações extintas, história, religião, ciências ocultas, alquimia, sociedades secretas, ciência, esoterismo e parapsicologia para criar um todo, que os autores chamam de “realismo fantástico”. Suas fontes são, entre outras, as pesquisas científicas de autores reconhecidos ou não, revistas e livros sobre ficção científica e a literatura. O prefácio

⁵⁴⁶ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*, p. 159.

⁵⁴⁷ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*, p.158.

informa que o livro “resume cinco anos de pesquisas, em todos os setores do conhecimento, nas fronteiras da ciência e tradição”.⁵⁴⁸

Com a edição inglesa, publicada em 1963, *The Morning of the Magicians*, o título se tornou um best-seller mundial. Nas décadas de 1960 e 1970 foram vendidos mais de dois milhões de exemplares em diferentes idiomas. A primeira edição brasileira saiu pela editora Bertrand, antes da edição inglesa, em 1961. O interesse pelas temáticas místico-científicas, abordadas no livro, levou Jacques Bergier e colaboradores a editar, a partir de 1961, a revista *Planeta*, hoje com mais de 450 edições publicadas no Brasil.

O termo “realismo fantástico” comporta uma dimensão paradoxal. As partições da vida social - política, econômica, cultural, científica, literária, etc. - poderiam ser abordadas, segundo os autores, pelo viés do fantástico, que não se dissociaria, necessariamente, da realidade. Assim eles resumem o enfoque da escola do realismo fantástico iniciada por eles:

Em cinco anos de estudos e reflexões, no decorrer dos quais os nossos dois espíritos, bastante dessemelhantes, sentiram-se sempre felizes em conjunto, parece-me que descobrimos um novo ponto de vista e rico em possibilidades. Era o que faziam, à sua maneira, os surrealistas trinta anos atrás. Mas, ao contrário deles, não foi no sono e na infra-consciência que procuramos. Foi na outra extremidade: do lado da ultra-consciência e da vigília superior. Resolvemos chamar a escola que iniciávamos a escola do realismo fantástico. Ela não manifesta em coisa alguma preferência pelo insólito, pelo exotismo intelectual, pelo barroco, pelo pitoresco. “O viajante caiu morto, ferido pelo pitoresco”, disse Max Jacob. Nós não procuramos fugir deste mundo. Não exploramos os arrabaldes longínquos da realidade; tentamos, pelo contrário, instalar-nos no centro. Cremos que é no próprio centro da realidade que a inteligência, por muito pouco excitada que seja, descobre o fantástico. Um fantástico que não convida à evasão, mas antes a uma mais profunda adesão.⁵⁴⁹

A definição de realismo fantástico estaria, portanto, atrelada às manifestações das leis naturais e não na violação dessas mesmas leis. O fantástico é, segundo os autores, “um resultado do contato com a realidade quando esta nos chega diretamente, e não filtrada pelo véu do sono intelectual, pelos hábitos, pelos preconceitos, pelos conformismos”.⁵⁵⁰

O tema central deste livro, de caráter inegavelmente eclético, está baseado na idéia de que uma quantidade considerável de conhecimentos científicos e técnicos foram mantidos em segredo durante longos períodos da história. A concepção de história propalada pelo livro abrangeria o sobrenatural, sociedades secretas e até mesmo invasões alienígenas. Estas seriam verdades históricas até então ignoradas ou desacreditadas, e responderiam por um novo estágio da evolução humana. “As ciências de hoje”, dizem os autores, “se as abordamos sem o

⁵⁴⁸ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos: Introdução ao realismo fantástico.

⁵⁴⁹ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 18.

⁵⁵⁰ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p.18.

conformismo científico, mantém um diálogo com os antigos mágicos, alquimistas, taumaturgos.”⁵⁵¹ Operaria, de acordo com eles, “um casamento inesperado da razão, no auge das suas conquistas, com a intuição espiritual”.⁵⁵²

As investigações de Jaques Bergier e Louis Pauwels combinariam conhecimento tradicional com especulações muitas vezes desprestigiadas pelo cânone científico. Essas investigações se situam no âmbito da ciência moderna, que, ao avançar, se aproxima do mistério. Esta, dizem eles, “ensina-nos que para além do visível simples está o invisível complicado.”⁵⁵³ Como bons divulgadores de suas idéias, compilam uma série de considerações científicas, relegadas a segundo plano pela grande imprensa, e a elas acrescentam uma miríade de conhecimentos que flertam com o esoterismo, diluindo para um público amplo, não especializado, associações que combinam cientificismo e um alto grau de imaginação.

O Despertar dos Mágicos é composto de três partes: “O futuro anterior”, que critica o fechamento do século XIX para as infinitas possibilidades do homem, da matéria, da energia, do espaço e do tempo. Evoca a idéia de uma sociedade internacional e secreta, constituída de homens intelectualmente muito avançados. Um novo aspecto do “espírito religioso” e os profetas do apocalipse. Além de abordar a alquimia moderna e seu espírito de investigação e as civilizações desaparecidas. Na segunda parte, “Há alguns anos em outro lugar absoluto”, os autores revelam as conexões entre a política nacional-socialista do partido de Hitler e o ocultismo mitológico que virou moda no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX. A sociedade místico-política nazista acreditava na terra oca, na presença real do superior desconhecido, nos gigantes da era secundária, sociedade que lançava expedições à conquista do graal e julgava poder vencer por meio de sacrifícios rituais o frio da planície russa. O relato contraria explicitamente a história oficial. Na terceira parte, “O Homem é Infinito”, a mais instigante do livro, é traçada uma nova concepção de homem: o fantástico interior, a revolução psicológica, uma redescoberta do espírito mágico, o homem desperto e as divagações sobre os mutantes.

No prefácio de *O despertar dos mágicos*, Bergier define a realidade fantástica como uma proposição para o homem futuro, o homem que despertará para uma realidade que sempre esteve ao alcance, embora eclipsada. Nas palavras do autor: “O que é preciso ser, para estar presente, é contemporâneo do futuro. E o próprio passado remoto pode ser interpretado

⁵⁵¹ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 14.

⁵⁵² PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 14.

⁵⁵³ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 18.

como uma ressaca do futuro. Desde então, quando interrogo o presente, obtenho respostas cheias de estranhezas e promessas.”⁵⁵⁴

Talvez seja de estranheza e promessa que tenha se nutrido parte da obra de Farnese de Andrade. Pensando, ironicamente, nessa perspectiva, do passado como uma ressaca do futuro, é que talvez se possa esclarecer a conexão de sua produção, a partir dos anos 1960, com a leitura muito particular que o artista, leitor de ficção científica e admirador de *O despertar dos Mágicos*, faz desse rescaldo de misticismo e cientificismo na constituição de uma poética peculiar.

Causa estranhamento o silêncio, em textos que abordam a obra de Farnese, quanto à notória inspiração que o artista toma do livro de Bergier e Pauwels. A breve referência ao livro, feita pelo artista, aparece numa matéria do *Correio da manhã* em 1971: “Seu livro é o *Despertar dos Mágicos*. ‘Cada página é um susto, uma nova descoberta’”.⁵⁵⁵ De resto, ainda que muitos críticos ressaltem a temática da hecatombe nuclear e, posteriormente, da permanência dos anjos anunciadores e anunciações, não há, contudo, uma associação desses temas e as idéias divulgadas pelo referido livro. Ainda assim, cotejando as declarações de Farnese, em entrevistas e textos pessoais, e o conteúdo do livro, pode-se buscar aí uma chave de leitura para um número considerável de suas obras. Nesse primeiro momento a intenção é apontar essas “coincidências” e, posteriormente, analisar a particularidade das suas soluções plásticas, ou seja, as apropriações e mestiçagens de imagens, particularmente em seu diálogo com a imagética católica, que ele promove a partir dos subsídios oferecidos pelo livro de Bergier e Pauwels.

Perguntado sobre a possível influência do cineasta russo Andrei Tarkovski (particularmente o filme *Stalker*, de 1979) em suas propostas estéticas, Farnese é enfático: “Jamais assisti um filme de Tarkovski, apesar de adorar ficção científica. Também não adoto referências pictóricas, por desconhecer boa parte da produção artística deste século. Jamais abro livros de arte e não sou assinante de qualquer revista especializada.”⁵⁵⁶ Também dizia não assistir TV e nem gostar de ganhar presente, pois considerava uma interferência em seu trabalho. No entanto, nutria um interesse genuíno pela ficção científica. O depoimento de Farnese, concedido a Sonia Maria Farriá Machado em 1976, de imediato remete a *O Despertar dos Mágicos*:

Para mim o mistério, o fantástico, existe no cotidiano e é um elemento que respiro com prazer. Adoro filmes de horror, de preferência vampiros. Só leio ficção

⁵⁵⁴PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 15.

⁵⁵⁵ GÓES, Tânia. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1971.

⁵⁵⁶ GONÇALVES FILHO, Antonio. Os obscuros objetos de Farnese. *Folha da Tarde*, São Paulo, 3 nov. 1985.

científica e acredito firmemente na existência de outras dimensões e de infinitos universos paralelos. Acredito também que fadas, gnomos, anjos, demônios são todos habitantes de outras dimensões que atravessam a barreira e surgem no nosso mundo. Eles deram origem aos nossos mitos ancestrais, o mito do anjo, o mito do demônio, do bem e do mal..⁵⁵⁷

A exposição de Farnese na Petite Galerie, Rio de Janeiro, em 1966, com suas primeiras *assemblages*, mostrou que a temática que perpassava aquelas montagens trazia uma preocupação com a hecatombe atômica. *Hiroshima, Os mutantes, A nova raça está chegando, Anunciação*, são alguns dos títulos atribuídos. O tema se torna recorrente: *O anjo de Hiroshima* (1968-1978), *Hiroshima* (1970) e dezenas de Anunciações passam a compor o universo particular do artista. Um dos elementos mais marcantes usado na composição das obras é o boneco (que “representa em seu fetiche, para mim, o ser humano e não a criança como alguns julgam”⁵⁵⁸), em geral aparecem queimados e deformados, numa remissão aos efeitos visíveis da bomba. Em entrevista ao Jornal do Brasil em 1974, Farnese explica:

O trucidamento do boneco sempre teve ligação direta com a hecatombe que será provocada pelas bombas atômicas. Eles sempre foram a representação de uma nova raça que está por vir, tanto que sempre chamei a esses trabalhos A Nova Raça Está Chegando. Também os anjos jamais representaram a anunciação do Cristo, mas o anúncio da nova raça que surgirá após a bomba.⁵⁵⁹

Farnese, ainda nessa entrevista, coloca em relevo o papel da radioatividade na conformação de uma nova raça:

Nós vivemos num mundo esclerosado. Os problemas para a humanidade existem em todos os lugares, no Oriente ou no Ocidente. Não sou espiritualista, não sou nada, mas acredito na encarnação como a passagem do espírito para outra dimensão. Para mim, a morte não existe, é uma passagem para um outro universo paralelo, onde raças superiores se desenvolvem. Diante disso, o corpo é apenas uma roupagem que se muda com essa passagem, pois o ser humano, em termos de espírito existirá sempre, se aperfeiçoando sempre para chegar ao ser absoluto. O problema da humanidade em nossos dias é que ela não está preparada para sua própria perfeição. Por isso eu acredito que a radioatividade apressará o processo de destruição do mundo a fim de que se chegue rapidamente ao ser absoluto. E por isso sou a favor da bomba, que proporcionará, após a destruição que não acredito ser total, a formação de uma nova raça mais perfeita e também, mais humana.⁵⁶⁰

No texto de Frederico Moraes para a exposição de Farnese na Galeria Ipanema em 1976, Farnese, em depoimento, se pergunta: “Quem pode garantir o resultado genético desse

⁵⁵⁷ Depoimento de Farnese de Andrade a Sonia Maria Farriá Machado, abr. 1976, não publicado.

⁵⁵⁸ AYALA, Walmir. A máquina da vida. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

⁵⁵⁹ ALENCAR, Míriam. Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 jul. 1974.

⁵⁶⁰ ALENCAR, Míriam. Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 jul. 1974.

sacrifício nuclear sobre o gênero humano? Serão mesmo degenerescentes? Porque não evolutivas e aceleradoras do processo de evolução lentíssimo das nossas tão limitadas capacidades cerebrais?”⁵⁶¹ Em artigo de Marinho de Azevedo na revista *Veja* nesse mesmo ano, com o sugestivo título de “Pela hecatombe”, Farnese reitera sua convicção quanto aos efeitos de uma hecatombe atômica: “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?”⁵⁶²

O ano de 1976 é, significativamente, como já exposto, o que Farnese mais teve visibilidade na grande imprensa. Em suas declarações, em geral, as idéias a respeito da bomba e das possíveis soluções para os problemas do mundo decorrentes dessa catástrofe nuclear se repetem:

Eu sou a favor de uma hecatombe atômica. Se morressem 80% dos habitantes da terra, a população que restasse teria que construir um mundo melhor. Quem pode garantir que o resultado final, genético, desse sacrifício nuclear sobre a espécie humana seria mesmo degenerescente? Porque não evolutivas e aceleradoras do processo de evolução lentíssimo de nossas capacidades cerebrais? Uma utopia, é claro, mas também um fio de esperança para um homem que não espera mais nada do homem em seu estágio e que não crê em regimes políticos salvadores. Quem sabe então, se nossa civilização apodrecida e dominada pela violência, neurose e o inconcebível egoísmo dos poderosos e privilegiados, possa ser refeita em outras bases?⁵⁶³

Em 1978, Maria Lúcia Rangel, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, *Farnese: um vampiro vai à praia*, relata o fato de o artista ter elaborado algumas teorias muito pessoais que chegaram a colocá-lo no rol dos loucos e cita como exemplo a sua defesa da bomba atômica, em relação à qual ele reitera: “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.”⁵⁶⁴ Farnese esclarece ainda a sua predileção pelo tema da Anunciação: “Tema que uso muito, o conflito do ser humano com o fantástico”⁵⁶⁵

No texto *A grande alegria*, escrito por Farnese e publicado em 1978 na coletânea *Objeto na arte: Brasil anos 60*, ele faz a conexão entre a sua tendência “litúrgica”, a apropriação de oratórios, santos, ex-votos e a titulação referente às anunciações e anjos anunciadores, e a mutação que adviria com a hecatombe atômica.

⁵⁶¹ MORAIS, Frederico. A vida e a morte nos objetos de Farnese. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1976.

⁵⁶² AZEVEDO, Marinho de. Pela hecatombe. *Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

⁵⁶³ Criar: um ato de alegria ou egoísmo. *Gente Suplemento Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de maio de 1976.

⁵⁶⁴ RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

⁵⁶⁵ RANGEL, Maria Lúcia. Farnese - um vampiro vai à praia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

O uso dos oratórios fomentou minha tendência litúrgica - a qual desde minha primeira exposição já existia. Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava os elementos dessa tendência - restos de altares, santos, ex-votos - mais como décor e por gosto, e principalmente para deixar claro que minhas anunciações e anjos anunciadores nada têm a ver com Cristo, o fascinante personagem histórico que deve ter tido enorme magnetismo pessoal e alguns poderes extra-sensoriais - se não, não seria lembrado até hoje. Ele em si mesmo não me interessa, mas todo esse imaginário, esses santos, sim, como anunciadores de uma possível mutação, de uma possível evolução da nossa limitada capacidade cerebral, mutação esta que poderá ser acelerada pela tão temida hecatombe atômica. Por que, aos que sobreviverem, será necessariamente degenerescente essa mutação? Por que não evolutiva? Um fio de esperança para quem não crê em sistemas políticos para melhorar a humanidade. O que tem de se aperfeiçoar em primeiro lugar é o homem. Estamos aí para testemunhar a existência das ditaduras de direita ou de esquerda, caso da soviética, e nos desenganarmos com seus equívocos, com sua violência, com a absoluta falta de respeito ao direito do ser humano poder ser o que deseja, pensar como quer, e proclamar bem alto isso. Anunciação, Hiroshima, Caixa de Hiroshima, A nova raça está chegando, Tudo continua sempre são títulos constantes nas minhas montagens mais antigas. Atualmente, além dos anjos anunciadores (espero que proféticos também), o título mais usado é Formação de um pensamento.⁵⁶⁶

O conjunto dessas declarações de Farnese, repetidas e reiteradas, remetem, indiscutivelmente, ao conteúdo de *O Despertar dos Mágicos*, em particular ao que é descrito no capítulo *Divagações sobre os mutantes*. Neste são relatadas experiências que comprovariam a existência de inteligências superiores, a presença de mutantes entre nós e as definições de uma “Teoria das Mutações”. De início são relatadas as pesquisas desenvolvidas pelo psiquiatra Dr. J. Ford Thomson em 1956. O médico teria aplicado testes sobre o nível de inteligência em mais de 5 mil crianças em toda a Inglaterra.

“Nas últimas 90 crianças de sete a nove anos que interrogamos, 26 tinham um quociente intelectual de 140, o que equivale ao gênio, ou quase. Creio, prossegue o Dr. Thomson, que o estrôncio 90, produto radiativo que penetra no corpo, pode ser o responsável. Este produto não existia antes da primeira explosão atômica.” (...) A maior parte das crianças prodígios perdiam as suas qualidades ao atingir a idade adulta. Parece, agora que se tornam adultos superiores, de uma inteligência sem medida comum com os homens de tipo corrente. Têm trinta vezes mais atividade que um homem normal bem dotado. O seu "índice de êxito" está multiplicado por vinte e cinco. A sua saúde é perfeita, assim como o equilíbrio sentimental e sexual. Finalmente, escapam às doenças psicossomáticas, notadamente o câncer. (...) Tratar-se-á de uma mutação na espécie humana? Estaremos nós assistindo à aparição de seres que se nos assemelham exteriormente e que, no entanto, são diferentes? É esse formidável problema que vamos estudar. O que é certo é que assistimos ao nascimento de um mito: o do mutante. O nascimento deste mito, na

⁵⁶⁶ ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. Arquivo do artista (três versões dos manuscritos originais), Rio de Janeiro, s.d. Publicação parcial in: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). *O objeto na arte - Brasil anos 60*. Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 1978.

nossa civilização técnica e científica não pode deixar de ter o seu significado e o seu valor dinâmico.⁵⁶⁷

Outras pesquisas são relatadas reforçando a tese, “científica”, de que as radiações atômicas poderiam produzir também mutações favoráveis:

O nosso amigo Charles-Noel Martin, numa retumbante comunicação, revelou os efeitos acumulativos das explosões atômicas. As radiações espalhadas no decurso das experiências desenvolvem os seus efeitos em proporção geométrica. A espécie humana arriscar-se-ia portanto a ser vítima de mutações desfavoráveis. Além disso há cinquenta anos que o rádio é utilizado em toda parte do mundo sem um controle sério. Os raios X e certos produtos químicos radioativos são explorados em inúmeras indústrias. Em que proporção e de que forma essa irradiação atinge o homem moderno? Ignoramos tudo do sistema das mutações. Não se poderiam produzir igualmente mutações favoráveis?⁵⁶⁸

As mutações trariam, portanto, benefícios físicos e de ordem cognitiva. Segundo os autores, no sangue de alguns mutantes se encontraria produtos suscetíveis de melhorar o equilíbrio físico e o coeficiente de inteligência bastante acima do nosso: “Eles poderiam transportar nas suas veias tranqüilizantes naturais, colocando-os ao abrigo dos choques psíquicos da vida social e dos complexos de ansiedade. Formariam, portanto, uma raça diferente da raça humana, superior a ela”.⁵⁶⁹ É inevitável, aqui, pensar nas tribulações vividas por Farnese no que diz respeito ao seu histórico de crises depressivas. A mais violenta ocorreu entre 1973 e 1974, uma depressão que o obrigou a tomar fortíssimos tranqüilizantes por pelo menos quatro anos. Em 1978, por ocasião de um vernissage na Galeria Ipanema, a jornalista Maria Lúcia Rangel relata a superação dessa crise: “Há oito meses jogou todos os seus remédios na lata do lixo e começou a ir à praia. Tranquilizantes dos quais era dependente há quatro anos e não fazem mais parte de sua vida”.⁵⁷⁰ As mutações favoráveis, de acordo com o livro, são vistas como uma possibilidade ainda não considerada:

Os psiquiatras e os médicos descobrem as deficiências. De que forma descobrir aquilo que vai muito bem? Na ordem das mutações é necessário distinguir vários aspectos. A mutação celular que não atinge os genes, que não afeta a descendência, é nossa conhecida sob a sua forma desfavorável: o cancro, a leucemia são mutações celulares. Em que medida não se poderiam produzir mutações celulares favoráveis, generalizadas em todo o organismo? Os místicos falam da aparição de uma “carne nova”, de uma “transfiguração”.⁵⁷¹

⁵⁶⁷PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 441-2.

⁵⁶⁸PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 442-3.

⁵⁶⁹PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 445.

⁵⁷⁰RANGEL, Maria Lúcia. Farnese: um vampiro vai à praia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

⁵⁷¹PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 445.

Interessante notar que a “Teoria da Mutação” comportaria a possibilidade de dois tipos de mutação, a primeira estaria ligada ao acaso, a radioatividade produzindo efeitos físicos; a segunda não seria devida ao acaso, mas orientada, no sentido de uma consciência ampliada:

A mutação genética desfavorável (o caso dos "fenil-cetônicos") principia também a ser nossa conhecida. Em que medida não se poderia produzir uma mutação favorável? Também aqui seria ainda necessário distinguir dois aspectos do fenômeno ou antes, duas interpretações: 1. - Essa mutação, essa aparição de outra raça poderia ser devida ao acaso. A radioatividade, entre outras causas, poderia produzir uma modificação dos genes de certos indivíduos. A proteína do gene, ligeiramente atingido, não forneceria mais, por exemplo, certos ácidos que provocam em nós a ansiedade. Ver-se-ia aparecer outra raça: a raça do homem tranqüilo, do homem que não receia nada, que não sente nada de negativo. Que vai à guerra tranqüilamente, que mata sem inquietação, que goza sem complexos, uma espécie de autômato sem qualquer espécie de estremecimento interior. Não é impossível que assistamos à aparição dessa raça. 2. - A mutação genética não seria devida ao acaso. Seria orientada. Iria no sentido de uma assunção espiritual da humanidade. Seria a passagem de um nível de consciência a outro nível superior. Os efeitos da radioatividade seriam equivalentes a uma vontade dirigida para cima. [...] A proteína do gene seria afetada na sua estrutura total, e veríamos surgir uma raça cujo pensamento seria inteiramente alterado, uma raça capaz de dominar o tempo e o espaço e de situar toda a operação intelectual para além do infinito.⁵⁷²

Segundo Bergier e Pauwels esta última idéia teria criado um mito moderno de que a ficção científica teria se apossado e estaria inscrita nos diferentes compartimentos da espiritualidade contemporânea.⁵⁷³

Do lado do hinduísmo renovado, o mestre do Ashram de Pondichéry, um dos maiores pensadores da Nova Índia, Sir Aurobindo Ghose, fundou a sua filosofia e os seus comentários dos textos sagrados sobre a certeza de uma evolução ascendente da humanidade, operando-se por mutações. Escreveu em particular: “A vinda sobre a Terra de uma raça humana - por muito prodigioso ou milagroso que nos pareça o fenômeno - pode tornar-se uma coisa de atualidade prática”. Por fim dentro de um catolicismo aberto à reflexão científica, Teilhard de Chardin afirmou que acreditava “num desvio capaz de nos arrastar para qualquer forma de Ultra-Humano”.⁵⁷⁴

O ultra-humano responderia por uma capacidade orgânica de controle dos impulsos negativos e da inteligência, além de uma memória total:

As nossas ações são irracionais e a inteligência não desempenha senão um papel ínfimo nas nossas decisões. Pode imaginar-se o Ultra-Humano, novo escalão da vida sobre o planeta, como um ser racional, e já não apenas um ser que raciocina, um ser dotado de uma inteligência objetiva, permanente, que toma decisões apenas depois de examinar lúcida e completamente a massa de informações em seu poder. Um ser cujo sistema nervoso fosse uma fortaleza capaz de resistir a qualquer assalto dos impulsos negativos. Um ser de cérebro frio e rápido, equipado com uma memória total, infalível. Se o mutante existe, provavelmente ele é esse ser que

⁵⁷² PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 445-6

⁵⁷³ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 446.

⁵⁷⁴ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 446.

fisicamente parece um humano, mas que deste difere radicalmente pelo simples fato de que ele controla a sua inteligência e a emprega sem um segundo de descanso.⁵⁷⁵

Na seqüência, os autores citam também um texto de André Breton, escrito em 1942, no qual ele pressente entre nós “Grandes Transparentes”. Eles se referem a Breton como o “peregrino no caminho do estranho, mais sensível que nenhum outro à passagem de correntes de idéias inquietantes, mais testemunha que criador, mas testemunha hiper-lúcida das aventuras extremas da inteligência moderna”.⁵⁷⁶ E prosseguem:

Talvez o homem não seja o centro, o ponto de mira do Universo. Podemos sonhar que existem acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho como o dele pode ser à efemérida ou à baleia. Nada se opõe necessariamente a que certos seres escapem de forma perfeita ao seu sistema de referências sensoriais, graças a um disfarce de qualquer natureza que se queira imaginar, mas de que a teoria da forma e o estudo dos animais miméticos estabelecem por si só a possibilidade.⁵⁷⁷

A associação entre mutantes e anunciadores, o que fundamentaria a inspiração de Farnese para sua série de anúncios/anjos anunciadores, aparece assim explicitada:

Tal como existem mutantes fenil-cetânicos cuja química está menos adaptada à vida do que a nossa, também é admissível pensar que existem mutantes cuja química está mais adaptada do que a nossa à vida neste mundo em transformação. São esses mutantes, cujas glândulas segregariam espontaneamente tranqüilizantes e substâncias suscetíveis de desenvolver a atividade cerebral, que seriam os anunciadores da espécie destinada a substituir o homem. O seu local de residência não seria uma ilha misteriosa ou um planeta proibido. A vida foi capaz de criar seres adaptados aos abismos submarinos ou à atmosfera rarefada dos cumes mais altos. É igualmente capaz de criar o ser ultra -humano para o qual a habitação ideal é Metrópolis, "a terra fumegante de fábricas, a terra trepidante de negócios, a terra vibrante de cem novas radiações ..."⁵⁷⁸

Seguem sendo aventadas perguntas: formarão esses mutantes uma sociedade invisível?⁵⁷⁹ E se essa mutação já se tivesse produzido?⁵⁸⁰ Nesse sentido, dizem os autores, a existência deles se notabilizaria pela hostilidade que a sociedade humana demonstra em relação à inteligência e à imaginação livre: Giordano Bruno queimado, Einstein exilado, Oppenheimer vigiado.⁵⁸¹ Mas outros mutantes também teriam aparecido ao longo da história da humanidade: Maomé, Confúcio, Jesus Cristo...⁵⁸²

⁵⁷⁵ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 445.

⁵⁷⁶ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 446-7.

⁵⁷⁷ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 446-7.

⁵⁷⁸ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 445-6.

⁵⁷⁹ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 453.

⁵⁸⁰ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 454.

⁵⁸¹ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 453.

⁵⁸² PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 454

A reflexão sobre os mutantes em *O despertar dos mágicos* abarca questões que foram, em certa medida, incorporadas às inquietações que já se divisavam na obra anterior de Farnese e concomitante à produção das *assemblages*: vida e pós-vida, tempo e memória, enfim, as destinações do homem. Bergier e Pauwels tecem considerações e fazem ponderações que se aproximam, até certo ponto, do que Farnese declara e do que efetivamente faz em suas obras:

O que é o tempo, na escala cósmica onde é necessário situar o futuro terrestre? Se assim posso dizer, não estará começado o futuro de toda a eternidade? Na aparição dos mutantes tudo se passa, talvez, como se a sociedade humana fosse por vezes atingida por uma ressaca do futuro, visitada pelas testemunhas do conhecimento vindouro. Os mutantes não serão a memória do futuro, de que o grande cérebro da humanidade é talvez dotado?⁵⁸³

Abordando mais diretamente a questão da religiosidade, tanto no que Farnese declara quanto nas considerações de *O despertar dos Mágicos*, pode-se novamente apontar paralelos e até mesmo pressupor uma justificação para a maneira peculiar com que ele trabalha a tradição religiosa católica, pontuada com sincretismos afro-brasileiros, e o misticismo *sui generis* que, contextualmente, o livro de Bergier e Pauwels representa.

A visada científicista que perpassa *O despertar dos mágicos* diz respeito, ou pretende dialogar, com uma ciência que, como já foi dito, avançou para o mistério. O religioso não seria um dado isolado no passado e incompatível com os avanços científicos. O próprio livro seria sintomático do controverso processo de secularização, que, entre outras coisas, marcaria um retorno do sagrado. Nesse sentido é que Bergier e Pauwels afirmam: “O moderno atrasado é racionalista. O contemporâneo do futuro sente-se religioso. Modernismo a mais afasta-nos do passado. Um pouco de futurismo aproxima-nos dele.”⁵⁸⁴ Para os autores, o que nos afasta dos pensamentos vinculados ao realismo fantástico “é que as épocas antigas se exprimem sempre em fórmulas religiosas. Portanto, apenas lhes dedicamos uma atenção literária, ou ‘espiritual’. É por isso que somos modernos. É por isso que não somos contemporâneos do futuro”.⁵⁸⁵

A vinculação, dizem os autores, entre a concepção mágica das relações do homem com o outro, as coisas, o tempo e o espaço, e a reflexão livre da ciência moderna, nos levaria a considerar que é a modernidade que nos permite acreditar no mágico⁵⁸⁶:

São as máquinas eletrônicas que nos fazem tomar a sério o feiticeiro pré-histórico e o sacerdote maior. Se se estabelecerem conexões ultra-rápidas no domínio

⁵⁸³PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 455.

⁵⁸⁴ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 51.

⁵⁸⁵ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 53.

⁵⁸⁶ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 374.

silencioso do cérebro humano e se, em certas circunstâncias, o resultado desse trabalho é captado pela consciência, determinadas práticas dessa magia imitativa, determinadas revelações proféticas, determinadas iluminações poéticas ou místicas, determinadas divinações, que tomamos por delírio, ou acaso, terão de considerar como aquisições reais do espírito em estado de vigília.⁵⁸⁷

O líder socialista francês Jean Jaurès (1859-1940), citado por Bergier e Pauwels, denuncia que nada teria se modificado desde o século XIX nas idéias a respeito da natureza do homem. Mas, os avanços observáveis na ciência predisporiam a sociedade à idéia religiosa.

Não é, como dizem muitas vezes os declamadores vulgares e os moralistas sem idéias, por que a nossa sociedade tem a preocupação dos interesses materiais que ela é irreligiosa. Pelo contrário, há qualquer coisa de religioso na conquista da natureza pelo homem, na apropriação das forças do Universo às necessidades da humanidade. Não, o que é irreligioso é que o homem não conquista a natureza sem escravizar os homens. Não é a preocupação pelo progresso material que afasta o homem dos altos pensamentos e da meditação das coisas divinas, é o esgotamento do labor inumano que não permite, à maior parte dos homens, ter a força de pensar nem sequer a de sentir a vida, quer dizer, Deus.

Farnese, como já foi citado, teria, a partir do uso dos oratórios, adotado uma tendência que ele denomina litúrgica: “Meu trabalho é litúrgico, que é a exteriorização da fé e da religião. Há uma parte da missa católica, a da comunhão, que tem grande beleza e é inexplicável, refletida no receber e oferecer algo sagrado”.⁵⁸⁸ O artista, no entanto, já havia declarado, por ocasião da exposição *Objetos* na galeria Ipanema em 1976, que a liturgia ocupava apenas o aspecto externo, pois não era ligado a nenhuma religião. “O oratório que uso em meus trabalhos é apenas um envólucro, sem nenhuma função religiosa”⁵⁸⁹, afirma Farnese. Em outro momento, no seu texto *Nestas caixas, o inconsciente*, chega a dizer: “Sou religioso à minha maneira, e creio na existência de um lado oculto no universo e na continuação da vida depois da morte.”⁵⁹⁰ Farnese já tinha considerado, em 1975, que a sua fase litúrgica foi se deteriorando, segundo diz, para o erótico e o agressivo, “são oratórios de distensão (um nome de moda)⁵⁹¹, de exibicionismo e faço tudo isto para contar o litúrgico”.⁵⁹²

⁵⁸⁷ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O Despertar dos Mágicos, p. 365.

⁵⁸⁸ Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. Jornal da Tarde, São Paulo, 03 dez. 1985.

⁵⁸⁹ Criar: um ato de alegria ou egoísmo. Gente Suplemento Última Hora, Rio de Janeiro, 1 e 2 de maio de 1976.

⁵⁹⁰ ANDRADE, Farnese de. Nestas caixas, o inconsciente. Folha de São Paulo, 15 dez. 1985. Charles Cosac lembra que Farnese tinha adoração pelo livro *Vida depois da Vida*, de autoria do americano Dr. Raymond A. Moody Jr. COSAC, Charles. Farnese e a ironia. In: *A casa e a inteligência de Farnese*. Rio de Janeiro, 1997 - Catálogo

⁵⁹¹ Referência à distensão ‘lenta, gradual e segura’ do governo Geisel (1974-1979).

⁵⁹² LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1975.

Essa maneira muito particular de contar o litúrgico deve conter também suas ressalvas de que as anunciações e anjos anunciadores nada teriam a ver com Cristo e que os santos, amplamente mobilizados em seu trabalho, seriam os anunciadores de uma possível mutação. Essa referência específica aos santos não se encontra, textualmente, em *O despertar dos mágicos*, mas há uma curiosa observação acerca da comunicação com “poderes mais elevados”: “As rezas e os rituais perante os ídolos, perante as figuras simbólicas das religiões, seriam, portanto, tentativas para captar e orientar energias sutis (magnéticas, cósmicas, rítmicas, etc.) para provocar o movimento da inteligência analógica que permitiria ao homem conhecer a divindade representada.”⁵⁹³

O cotejamento do livro com a obra e a vida de Farnese leva a um sem número de associações e outras possíveis influências. Há em *O Despertar dos Mágicos*, por exemplo, um debate em torno da parapsicologia que, segundo Bergier e Pauwels, não teria “qualquer espécie de relação com o ocultismo e as falsas ciências: bem ao contrário, tende para uma desmistificação desse domínio”⁵⁹⁴, e que faz lembrar as experiências mediúnicas relatadas por Farnese no documentário realizado por Olívio Tavares de Araújo em 1970.

Se eu tive uma experiência mediúnica, metafísica... Eu tive uma conclusiva para mim. Depois desta, não tenho dúvida sobre a existência de qualquer coisa depois da morte. Eu estava hospedado, fui me hospedar, numa casa em Petrópolis, vazia, junto com uma escultora que na ocasião não era escultora, Mary Vieira, que atualmente está na Europa. Nós fomos dormir e eu fui incorporado por uma entidade, com a finalidade exclusiva de matar saudade daquele ambiente, que era a primeira vez que eu via. Quando eu estava incorporado, que estava dominado pela entidade, eu sabia que era eu Farnese de Andrade e, ao mesmo tempo eu estava matando saudade, uma saudade pungente daquela casa. Três meses depois, houve uma segunda tentativa de incorporação, que eu resisti. Essa experiência para mim foi definitiva. A ciência pode explicar tudo, como radiações que ficaram, forças, energia, mas existe uma coisa no meio que eu acho meio difícil explicar que é a parte, vamos dizer, afetiva. Eu estava matando saudade daquela casa. Matando saudade daquele ambiente que tinha sido meu.⁵⁹⁵

Ou, numa leitura mais delirante, pensar nos objetos que Farnese coletou nas praias, nos cemitérios de navios ou mesmo nos antiquários e lixões de Barcelona, Rio de Janeiro e Lisboa, fariam remissão ao “super-mar dos sargaços do céu” de Charles Fort. O autor de *O livro dos Danados* (que ele jocosamente situa como sendo “uma ficção como as *Viagens de Gulliver*, a *Origem das espécies* e, aliás, a *Bíblia*”.⁵⁹⁶) visa atingir, com o pensamento, a amplidão cósmica, os espaços infinitos:

⁵⁹³ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 376.

⁵⁹⁴ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 359.

⁵⁹⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Farnese: caixas, montagens, objetos. Curta-metragem, 1970

⁵⁹⁶ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 148.

Chuvas de animais vivos: peixes, rãs, cágados. Vindos de algures? Nesse caso, é provável também que os seres humanos tenham vindo ancestralmente de algures... A menos que se trate de animais arrancados à Terra devido a furacões, a trombas, e depositados numa região do espaço sem gravitação, espécie de câmara fria onde se conservam indefinidamente os produtos desses raptos. Arrancados à Terra e tendo ultrapassado a porta que dá para o além, reunidos num super-mar de Sargaços do céu. [...] Um super-mar dos Sargaços: destroços, detritos, velhos carregamentos dos naufrágios interplanetários, objetos atirados para aquilo a que se chama espaço, devido às convulsões dos planetas vizinhos, relíquias do tempo dos Alexandres, dos Césares e dos Napoleões de Marte, Júpiter e Netuno. Objetos revolvidos pelos nossos ciclones: granjas e cavalos, elefantes, moscas, pterodáctilos, boas, folhas de árvores recentes ou da idade carbonífera, tudo isto com tendência a desintegrar-se em lamas ou em poeiras homogêneas, vermelhas, negras ou amarelas, tesouros para paleontologistas ou arqueólogos, acumulações de séculos, furacões do Egito, da Grécia, da Assíria...⁵⁹⁷

4.3 “MISTÉRIOS GOZOSOS”: ANUNCIAÇÕES E ANJOS ANUNCIADORES DE UMA ESCATOLOGIA PARTICULAR

Os mistérios gozosos no terço católico - elemento dos mais importantes na devoção à Nossa Senhora - lembram os momentos alegres da vida de Jesus e Maria. O primeiro mistério é exatamente o da Anunciação. A leitura farnesiana dessa narrativa bíblica, no entanto, é expressiva da ambigüidade com que ele se apropria da tradição religiosa. O “mistério gozoso” de Farnese tende ao escatológico, ironicamente se reportando à morte quando a temática é o anúncio da vida. O binômio Vida/Morte que perpassa a obra do artista aqui encontra sua expressão mais acabada. Escatologia é o termo oficial para os estudos referentes aos temas de morte, vida além-túmulo, ressurreição, juízo e os “últimos tempos”. O termo vem de duas palavras gregas, *eschaton* (escaton) significando “último” e *logos* (logo) significando “palavra”. A escatologia a que ele se dedica faz parte da mitologia do artista, sendo pouco assimilável quando dissociada de suas declarações e da sua inspiração mais imediata (*O Despertar dos Mágicos*). Por essa via, a obra de Farnese pode ser definida como duplamente escatológica: tanto por esse caráter filosófico de indagação sobre o destino último das coisas quanto pela ligação que estabelece com os dejetos de que se apropria.

Retomando a questão entre apreciação estética e o aspecto devocional que a obra objetual de Farnese em grande parte suscita, parece relevante aqui analisar algumas obras representativas da série da anunciação tendo em vista aspectos mais específicos da abordagem antropológica da imagem, na perspectiva definida por Hans Belting. A distinção entre imagem, médium e corpo levado a termo pelo autor e ainda a definição - usando uma terminologia emprestada da neurociência - entre imagens exógenas e imagens endógenas

⁵⁹⁷ PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*, p. 149.

mostra-se relevante para pensar esse corpus de imagens apropriadas em seus objetos mestiços. A investigação da obra de Farnese de Andrade em sua feição “litúrgica” implica, portanto, em situá-la em relação aos desdobramentos históricos da imagem e aos suportes aos quais se vincularia as imagens religiosas. Uma vez que este trabalho tem como foco a imagem artística em sua vinculação com um imaginário religioso, a abordagem antropológica da imagem empreendida por Hans Belting serve, neste momento, não como uma metodologia de análise de imagem, mas para destacar sua forma histórica, intemporal, vinculada ao imaginário e às imagens mentais. Uma perspectiva para se pensar as anunciações farnesianas a partir também da imagem de culto, ou ainda mais especificamente, da referência massiva que o artista faz às imagens da Virgem Maria.

Como nos lembra Belting, “as imagens são usadas como janelas para a realidade. Porém, como nosso conceito de realidade muda constantemente, muda também a nossa expectativa diante das imagens”.⁵⁹⁸ Na visão do autor, “a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais”.⁵⁹⁹ Daí a pertinência de pensá-la para além da história da arte, na perspectiva mais abrangente da antropologia da imagem. Segundo o autor,

A questão “O que é uma imagem” precisa de uma abordagem antropológica, já que uma imagem, como veremos, em último caso atinge uma definição antropológica. A história da arte normalmente responde a outras questões, já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, escultura ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição. Uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação, mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela. (...) Mas ela só faz sentido quando somos nós que a perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível.⁶⁰⁰

O termo imagem teve a sua origem na palavra latina *imago* que no mundo antigo significava “o molde em cera do rosto dos mortos”.⁶⁰¹ De forma similar, a palavra ídolo, por sua vez, vem de *eidolon* que significa “fantasma dos mortos, espectro e, somente em seguida, imagem, retrato”. Debray, que também segue essa linha antropológica da imagem, esclarece que “o eidolon arcaico designa a alma do

⁵⁹⁸ BELTING, Hans. A imagem autêntica, p. 29.

⁵⁹⁹ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. Concinnitas, p. 67.

⁶⁰⁰ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem, p. 66.

⁶⁰¹ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 23.

morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica”.⁶⁰² A imagem nasceu, portanto, com a função de proteger os vivos da visão do corpo putrefato e dissipar os temores da morte. Nesse sentido, com a função também de memória, de tornar presente o ausente. Segundo Belting,

é nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência - que é a morte”.⁶⁰³

Nesse sentido, nossos corpos físicos funcionam como meios vivos contra meios fabricados: “as imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar, aliás se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior”.⁶⁰⁴ O autor identificou o corpo como suporte de mediação da imagem, sustentando que o homem produz na sua memória corporal uma presença muito específica daquilo que ele sabe estar ausente e que lhe permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível.

A antropologia das imagens de Belting repousa então sobre a relação de três termos: imagem, médium e corpo. O médium é definido como um suporte material e técnico através do qual uma imagem se materializa. Ele pode ser a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, etc. Quanto às imagens, elas seriam como nômades “que se deslocam no tempo de um médium a outro”.⁶⁰⁵ Mas, para se materializar em um médium, é necessário que elas sejam percebidas, como imagens, por um ser humano que, por “ato de animação”,⁶⁰⁶ vai descolá-las de seu médium suporte, transpô-las em seu imaginário e conferir a elas, enfim, um sentido. Esta modalidade específica de percepção é uma ação simbólica que se apresenta de maneira diferente segundo a cultura à qual pertence o sujeito que olha. Para a apreender, é preciso estudar os “quadros simbólicos através dos quais nós percebemos (as imagens) e as identificamos como tais”.⁶⁰⁷ As diversas formas de representação icônica encontrariam suas raízes nessa relação entre imagem, médium e corpo, fundada no paradoxo entre imagens exógenas e endógenas. Belting assim justifica essa terminologia:

⁶⁰² DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 23.

⁶⁰³ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem, p. 67.

⁶⁰⁴ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem, p. 67.

⁶⁰⁵ BELTING, Hans. Pour une anthropologie des images, p. 15.

⁶⁰⁶ BELTING, Hans. Pour une anthropologie des images, p. 43.

⁶⁰⁷ BELTING, Hans. Pour une anthropologie des images, p. 45.

Em termos antropológicos eu contestaria qualquer dualismo rígido que tão freqüentemente separa a representação interna da externa - utilizando-nos aqui da terminologia atual em pesquisa neurobiológica - e que, portanto, as designa para duas áreas inteiramente distintas. Certamente nosso cérebro é local de representação interna mesmo no processo que simplificamos ao chamar simplesmente de percepção. Tais imagens endógenas, porém, também reagem a imagens exógenas que tendem a assumir o encargo de parte dominante nessa cooperação. As imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos. Essa antiga e nova interação continua mesmo na era das imagens digitais (imagens discretas), conforme justamente apontado por Bernard Stiegler.⁶⁰⁸

Para Belting, toda imagem material ou técnica tem necessidade de um suporte para a ela possa “se encarnar”. Este suporte que produz a mediação tanto pode ser inanimado quanto animado, vivo, ou seja, o corpo humano e suas faculdades de imaginação e memória. O corpo é o lugar das imagens que se formam na mente, é o lugar de memória das imagens públicas e dos sonhos, que constituem as imagens privadas e que são modeladas para as representações coletivas.⁶⁰⁹ Médiun, imagem e corpo se equiparam, uma vez que podem ser consideradas três instâncias relativamente autônomas, conquanto intimamente interdependentes, para constituir ambientes de imagens, ou seja, ambientes culturais de vinculação, a partir da visualidade.⁶¹⁰ Estas imagens podem ser expressivas de um longo percurso de interiorização. Dialogariam, portanto, com um amplo e consolidado imaginário. Nesse sentido, os objetos de Farnese, ambigüamente remissivos aos códigos de representação de arte religiosa, re-encenam esse imaginário, evocando a memória dessas imagens, em particular as imagens de culto, no interior de uma sociedade secularizada.

Em *Semelhança e presença*: a história da imagem antes da era da arte, Belting realiza um amplo estudo das formas imagéticas arcaicas como ícones e relíquias. Segundo o autor a imagem que domina o ocidente europeu desde o fim do Império Romano até a Idade Média tardia era a imagem de culto, contrariando, em grande parte, as definições da história da arte ocidental. A natureza artística não era o critério essencial de avaliação dessas imagens. Só posteriormente essa Era da Imagem daria lugar a uma Era da Arte. Conforme revela Belting:

Uma história da imagem é algo distinto de uma história da arte. Mas o que se quer dizer com isto? O conceito “imagem”, no uso corrente, abrange tudo e nada, tal qual estamos acostumados com o conceito “arte”. Por isso, que se diga de antemão

⁶⁰⁸BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem, p. 73.

⁶⁰⁹ BELTING, Hans. Pour une anthropologie des images, p. 8.

⁶¹⁰ BELTING, Hans. Pour une anthropologie des images, p.15.

que se entende por imagem a seguir o retrato pessoal, a *imago*. Ele representava uma pessoa e era tratado como uma pessoa. Neste sentido se tornou objeto preferido da práxis religiosa. (...) A arte, tal qual o autor aqui a quer compreender, pressupõe a crise da velha imagem e sua reavaliação como obra de arte no Renascimento. (...) Pode-se então falar de uma “era da arte”, que dura até hoje. Antecedeu a ela uma “era da imagem”.⁶¹¹

A origem do culto aos santos, por exemplo, segundo Belting, teria sido os retratos funerários, que se encontravam juntamente com as tumbas dos mártires e santos. A Igreja permitia que a representação do morto, a fim de perpetuar sua memória, permanecesse junto ao seu túmulo. A partir dessa imagem memorial, desenvolveu-se, ao longo do tempo, uma prática de culto da imagem dos santos. O relato dessa prática na Itália do século IV é emblemático:

Os familiares penduravam coroas de flores e acendiam lamparinas ao lado da sepultura, como atesta uma imagem de um túmulo na catacumba de S. Genaro, em Nápoles. A inscrição diz: “Aqui jaz Próculo”. Pelos seus trajes, podemos deduzir que o indivíduo morto era um presbítero. Talvez ele fosse um clérigo popular cujo local em que foi sepultado fosse honrado não só por sua família, mas, como acontece com os túmulos de padres atualmente, por mulheres da paróquia. Quando isso aconteceu, foi dado então o primeiro passo em direção a um culto oficial. As homenagens privadas aos mortos evoluíram para a veneração pública aos santos.⁶¹²

Essa “era das imagens” consolidou o modo peculiar da cultura cristã se apropriar das imagens e consolidar um auspicioso imaginário. Como lembra Régis Debray: “‘Medium is message’ é, em sentido próprio a revolução católica. Deus não é para ser adorado no lugar onde estamos, mas é para ser transmitido por toda parte onde um homem possa chegar”.⁶¹³ Enquanto algumas tradições religiosas, particularmente, o Judaísmo e o Islamismo fazem ostensiva restrição ao uso das imagens, o Cristianismo, ao contrário, as incorpora a seu proselitismo. A história dessa iconografia cristã se constitui em objeto complexo, tanto pelas funções atribuídas e o poder de manipulação quanto pela controvertida recepção dessas imagens. Debray sintetiza de modo lapidar a distinção, no âmbito da imagem, entre judaísmo e cristianismo:

A árida escatologia judaica pode ser explicada pela certeza de fazer parte de um povo, transmitida pela mãe e pelos vínculos de consangüinidade. Quanto aos cristãos, não formam um povo. Aqui não há gênese étnica de Deus. Tudo tem de ser propulsado, inculcado por seus próprios meios e com grande esforço, pelas pregações e imagens. Não basta a escritura. É preciso fazer propaganda.⁶¹⁴

⁶¹¹ BELTING, Hans. Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte, p. 100.

⁶¹² BELTING, Hans. Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte, p. 100.

⁶¹³ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 93.

⁶¹⁴ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 92.

Segundo o autor, haveria pouco de maravilhoso na Bíblia, “mas o judaísmo não tem de ser expansivo nem expansionista. Quanto ao cristianismo, deve propagar-se, catequizar, organizar suas ovelhas fora do perímetro original. Não é fácil governar as almas sem imagens, esses sinais exteriores de investidura, essas insígnias públicas do poder”.⁶¹⁵ Isto se processa, mas não sem ambigüidade. A veneração de imagens religiosas também sofria restrições por sua associação ao paganismo. Orígenes, teólogo do século III, por exemplo, era contrário ao uso de imagens na igreja. Em suas *Homilias sobre o Êxodo*, o autor reitera sua condenação das imagens e, conforme nos lembra o historiador Carlo Ginzburg, faz uma curiosa distinção entre ídolo e imagem. A partir de sua interpretação de Paulo e do Êxodo, Orígenes elabora uma definição afastando este conceito do de imagem:

Se alguém, por exemplo, reproduz num material qualquer - ouro, prata, madeira, pedra - o aspecto de um quadrúpede, de uma cobra ou de uma ave, e decide adorá-lo, não constrói um ídolo, mas uma imagem. E também se o reproduz em pintura pelo mesmo motivo, deve-se dizer que fez uma imagem. (...) Um ídolo é “o que não existe”. Mas o que é o que não existe? Algo que os olhos não vêem, mas que a mente imagina. Por exemplo, suponhamos que alguém imagine uma cabeça de cachorro ou de carneiro com membros humanos, ou um homem com duas cabeças, ou conjugue a parte inferior de um cavalo ou de um peixe com um busto humano. Quem faz coisas assim não faz imagens, mas ídolos.⁶¹⁶

Em sua conclusão, Orígenes ressalta que o segundo mandamento proíbe tanto ídolos quanto imagens. A querela em torno das imagens de culto perpassaria a história do Cristianismo. Alguns períodos são significativamente iconoclastas, como na Contrarreforma, por exemplo. Mas, ainda aqui, o gesto iconoclasta resulta em imagens de um novo tipo. Esse momento atesta o surgimento das coleções de arte, por conseguinte a Era da Arte, que se estenderia, segundo Belting, até os dias atuais.⁶¹⁷ A imagem de culto cristã, considerando o propósito pedagógico ou a promessa de contato direto com o sagrado, acabou por definir os fundamentos de uma cultura visual. Como lembra Debray,

a letra pode matar o espírito, mas a imagem vivifica a letra, assim como a ilustração, o ensinamento, e a mitologia e a ideologia. Que força de expansão teria tido a doutrina cristã sem o maravilhoso e o miraculoso (de mirror, vejo, admiro)? Sem folclores, sem Ascensões, Anunciações e Coroações, sem fadas, licornes, sereias,

⁶¹⁵ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 92.

⁶¹⁶ GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância, pp. 123-124.

⁶¹⁷ BELTING, Hans. Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte, p. I (Prefácio).

anjos e dragões? Como levar a acreditar no Inferno, no Paraíso, na ressurreição, sem mostrá-los? Sem fazer rir, chorar ou tremer⁶¹⁸.

Para Debray, em se tratando da cultura imagética católica, o Logos se fez Eros. Em Deus, um itinerário, o autor afirma que uma cultura que honra as imagens confere prestígio às mulheres. Esta seria uma constante antiga das civilizações:

A opressão das irmãs acompanha a destruição dos ícones - ver Cabul, Karachi, Alger. Aquele que explode as estátuas lapida as adúlteras. Quem fecha seus museus, enclausura suas mulheres. O inverso também é verdade: nos lugares em que a imagem é aceita a mulher tem o direito de participar.⁶¹⁹

Debray observa que a homologação tanto das imagens cristãs quanto de Maria não se fez de imediato nem sem dificuldade:

Os Atos dos apóstolos são secos com relação à Mãe do Senhor, os Evangelhos dizem muito pouco de Maria. Com o passar do tempo, a piedade popular lhe deu pais (Ana e Joaquim), um lugar de falecimento (Éfeso), um estatuto teológico (a Mãe Imaculada), um escudo (doze estrelas douradas sobre fundo azul), e títulos aos montes: Misericórdia, Guarda do Bom Porto, Libertação etc.⁶²⁰

As imagens de devoção, as dos santos e das santas, que aparecem somente no século XIII, nos conventos, também sofrem desvios e obstáculos à sua representação. Segundo o autor, “por mais lento e diferente que tenha sido o parto, a criatura está aí. Chama-se arte cristã, e trata-se de tremendo desrespeito às ordens mais formais do Criador. Um dos nossos privilégios como ocidentais”. A diferença fundamental desta arte, em oposição, por exemplo, à arte do judaísmo, é que ela é separável do culto:

A arte sacra não se priva de nenhum sortilégio sensorial, e a tal ponto que conseguiu apagar as fronteiras com a arte profana, ao anexar, pouco a pouco, o retrato e a paisagem, o piano e o órgão, o que decorre da natureza e o que decorre da graça. Vasta gama que vai do canto gregoriano ao oratório, e do mistério medieval ao teatro à italiana. O judeu é um ás da leitura, o católico, um ás do espetáculo.⁶²¹

Debray lembra que aos bem-aventurados a Virgem aparece mais facilmente do que seu Filho. “As aparições sobrenaturais continuaram a ser aparições de Maria, e não do Cristo”,⁶²² afirma. Os santuários edificadas em torno de grutas e lugares de aparição seriam os exemplos mais contundentes. Para o autor, seria impossível promover o culto mariano sem favorecer a

⁶¹⁸ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 92.

⁶¹⁹ DEBRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 265.

⁶²⁰ DEBRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 265.

⁶²¹ DEBRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 273.

⁶²² DEBRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 271.

retina. O que ele associa às mulheres que se serviam de imagens na antiguidade romana: “As que estavam mais familiarizadas com o *underground* arcaizante e persistente, com as práticas de feitiçaria e de êxtase, para invocar os espíritos ou conjurar a doença, a morte, o desamor e medo. Eis a secreta feminilidade das feitiçarias da imagem”.⁶²³ Enfim, como sintetiza o autor:

É a vitória sensual das imagens sobre a secura das palavras. Imagem é anima; texto é animus. Com um só olhar, com a graça ingênua do seu sorriso, a Madona, a inocência que se fez mulher, descarta mil raciocínios complicados. O culto mariano, resumo retórico, constitui, para a propagação da fé católica, uma economia de discurso, ou seja, de energia. O feérico maternal, que cerca tanto Nossa Senhora Auxiliadora como a Mater dolorosa, desperta a nossa infância, a nostalgia do tempo que precede a fala; é o apogeu dos seres simples e da fé mais ingênua. A Santa Virgem, ponte metafórica entre o Céu e a terra, permite passar por cima da leitura.⁶²⁴

O propósito dessa brevíssima remissão às considerações acerca de uma história da imagem, mais particularmente da imagem de culto ou ainda do culto mariano, converge para o interesse de destacar aqui o fato de que as anunciações farnesianas se compõem também desse “feérico maternal” nostalgicamente evocado. Mesmo que a essa estratégia do artista de aproximar o observador pelo reconhecimento/memória dessas representações esteja sobreposto o estranhamento que se justifica pela escatologia particular que ele verbaliza (mais) e materializa (menos?). “De qualquer modo, um dos meus temas preferidos ainda é a Anunciação, mas isenta de simbolismo religioso”,⁶²⁵ afirma em entrevista em 1985, quase vinte anos depois de expor pela primeira vez os primeiros exemplares de suas anunciações (Petite Galerie, 1966) e de ter se apropriado de dezenas de oratórios, imagens da Virgem Maria, ex-votos e santos. Essa isenção tem sentido em sua escatologia, mas o efeito de sentido resgata deliberadamente uma atitude devocional.

As poucas leituras dessa série da Anunciação apontam para a associação entre a imagética apropriada e aspectos biográficos do artista. Arlindo Daibert faz uma leitura particularíssima dela ancorada à mística cristã e ao universo temático obsessivo de Farnese. Aqui ele é visto como o Édipo clássico, um pouco mais radical:

Trabalhando com o tema da Anunciação, o artista não entra em concorrência com a figura paterna pelo amor da figura materna, ele simplesmente descarta a necessidade da interferência masculina para a procriação. Ora, as protagonistas de

⁶²³ DEDRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 268.

⁶²⁴ DEDRAY, Régis. Deus um itinerário, p. 271.

⁶²⁵ Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo. Jornal da Tarde, São Paulo, 3 dez. 1985.

suas anunciações são o protótipo bíblico; são mulheres ainda jovens e virgens, fecundadas magicamente, continuam eternamente virgens, intocadas. E importante frisar que a figura da mãe é a de mulher jovem, atraente ainda, vivendo num universo sem homens. Fecundadas essas mulheres só podem dar à luz um único filho: o artista. Não há espaço para outras gerações. O já mítico ódio (ou pretenso ódio) do artista pela criança, expresso em suas cápsulas de poliéster cheias de pequenos bonecos, nada mais é que um gesto de ciúme e posse. Os irmãos seriam fortes concorrentes ao amor materno, o mais prudente é capturá-los ainda fetos e aprisioná-los em invioláveis cápsulas de poliéster.⁶²⁶

Charles Cosac faz uma apreciação, de resto bastante controversa, dessas anunciações à luz da biografia de Farnese, remetendo-se à conturbada relação, segundo o crítico, que o artista manteve com a mãe:

Sempre dizia que a barriga da mãe era o hotel mais caro do mundo: “Pagamos a vida toda pelos nove meses que passamos na barriga dela”. Obviamente, a mulher é resumida à figura materna. A ambigüidade com que Farnese via a figura materna o atormentou por toda a vida: ora Medéia, ora Mme. Butterfly, ora Eva ora Evita, ora Rita Hayworth ora Fada maldita, a mulher só encontraria sua entidade unitária na figura da Virgem Maria, personagem presente nas muitas “Anunciações” executadas pelo artista.⁶²⁷

As anunciações, continua o autor,

em geral, compõem-se com ovos resinados e badulaques, numa alusão ao sêmen dispensável à Virgem - afinal, não seria Anunciação se tivesse havido fecundação, segundo a bíblia. A onipotência da figura materna foi-lhe tão marcante que a presença do sêmen na Anunciação sugere uma espécie de auto-fecundação.⁶²⁸

Para Helouise Costa, o artista dedicava-se a uma recriação ininterrupta como recusa em aceitar versões definitivas das coisas, o que poderia ser estendido a temáticas recorrentes em sua obra, como é o caso da anunciação:

Esse processo podia se dar tanto pela alteração de antigos trabalhos, quanto pela revisitação de certos temas essenciais, que geravam várias obras. A anunciação à Virgem Maria, por exemplo, materializa-se de inúmeras formas na trajetória do artista, como marco de um eterno momento inaugural, carregado de força simbólica.⁶²⁹

Mas, retomando a leitura mais “escatológica” que a série ambigüamente comporta, o aspecto biográfico ganha um caráter anedótico. O que é marcante é a eleição - em grande parte, mas não somente - de uma expressiva imagem de culto - a Virgem Maria - associada a uma narrativa bíblica e inspirada por uma leitura de inspiração esotérica. Felipe Chaimovich

⁶²⁶ DAIBERT, Arlindo. Farnese, a formação do pensamento, p. 127-8.

⁶²⁷ COSAC, Charles. A casa e a inteligência de Farnese - Catálogo.

⁶²⁸ COSAC, Charles. Farnese objetos, p.33.

⁶²⁹ COSTA, Helouise. Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade. *Catálogo*.

aponta a crescente animosidade entre Farnese e os poderosos do mundo da arte, críticos e *marchands*, com a produção dessas obras cada vez mais místicas. Ele cita como exemplo o seu *O anjo de Hiroshima* (1968/1978): “multidões de pequenos bonecos calcinados ao calor da vela, simbolizando os mortos de Hiroshima”.⁶³⁰

O anjo de Hiroshima é, de fato, uma das mais perturbadoras obras do artista. O objeto resinado é composto da aglutinação de elementos reiterativos da polaridade morte: a mandíbula de animal, uma multidão de bonecos queimados compondo o couro cabeludo da imensa cabeça de boneca e o filete de bonecos, que lembra, ironicamente, um espeto de churrascaria. Um dos relatos de Farnese permite essa correlação: “O pior”, afirma ele, “é que, naquela época, eu morava ao lado de uma churrascaria e, enquanto ia fazendo meus bonequinhos, sentia o cheiro de carne queimada”.⁶³¹ O formato de cúpula pode ser associado, não se poderia afirmar que Farnese tenha tido essa intenção, a outro elemento evocativo de arte religiosa que são os oratórios concha.⁶³² Interessante notar também, a partir da consideração de Debray, o simbolismo agregado à figura do anjo e o lugar que ele ocupa na mística cristã: “O ‘entre-deois’ é o ponto forte da fórmula cristã. Viu-se com o anjo, no plano dos transportes. O anjo é de grande ajuda para o Absoluto, cujo problema não está em preencher, mas em atravessar o espaço infinito que se estende entre Ele e os homens”.⁶³³ Aqui a temática se aproxima da formalização do objeto mestiço, contido na tensão do entre-deois.

⁶³⁰ CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva. Revista do MAM, p. 27.

⁶³¹ AZEVEDO, Marinho de. Pela Hecatombe. Veja, 24 mar. 1976.

⁶³² “Este tipo de oratório foi produzido provavelmente por Francisco Xavier dos Santos, chamado Francisco Xavier das Conchas - artista atuante no Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do século XIX. As particularidades residem tanto nos materiais usados, com destaque para as conchas, como na laboriosa decoração composta por grandes guirlandas, buquês e volutas. (...) Algumas obras do autor encontram-se na Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória do Rio de Janeiro”. Oratório Concha. Museu do Oratório.

⁶³³ DEDRAY, Régis. *Deus um itinerário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 336.



83. O anjo de Hiroshima (1968/78)
Fonte: MAN Rio



84. Oratório Concha (Séc. XVIII) Francisco Xavier dos Santos
Fonte: Itaú Cultural

Para Charles Cosac, “essa obra causa e ao mesmo tempo revela o pânico de Farnese, seu desencantamento com a espécie humana, e certamente reforça seu ceticismo em relação ao futuro das civilizações”.⁶³⁴ Para o crítico, Farnese retrata o impacto que as bombas nucleares tiveram sobre a geração do pós-guerra. Em seu universo solitário, prossegue Cosac, ele retratou o choque provocado pelas duas bombas atiradas contra Hiroshima e Nagasaki.⁶³⁵ Ronaldo Rego ressalta também que o mundo inconscientemente temia uma hecatombe nuclear e muitos artistas transmitiram essa sensação.⁶³⁶ Farnese não escapa ao contexto, mas a forma como materializa essa sensação difusa se reveste de ambigüidade, tanto pelo aspecto religioso que ele evoca num momento em que este era rechaçado, até certo ponto, no meio artístico, quanto pela visão redentora da hecatombe que *O Despertar dos Mágicos* “despertou” no artista.

Este *Anjo de Hiroshima* é, talvez, a obra mais explícita da escatologia farnesiana. O resgate emblemático do anjo não é irrelevante. Aqui ele ganha contornos apocalípticos, em outras obras - *O anjo vingador* (1978), por exemplo - ele encarna um elemento presente na religiosidade brasileira, que é o caráter de proteção que a religião e as forças

⁶³⁴ COSAC, Charles. Farnese objetos. p.37.

⁶³⁵ COSAC, Charles. Farnese objetos. p.37.

⁶³⁶ Entrevista com o artista (Anexo 2).

espirituais cumprem.⁶³⁷ Já como anjos anunciadores, destacados da narrativa mor da Anunciação, eles ganham ares “proféticos”, para lembrar a ênfase dada pelo próprio artista. Na *assemblage O anjo Anunciador* (1976), um fragmento arquitetônico serve de suporte a este objeto-quadro. Uma gamela, cumbucas e seios de ex-votos ladeiam, remetendo a asas, afinal ele quer esse reconhecimento, uma cabeça de anjo em madeira. Na obra homônima de 1995, realizada um ano antes da morte do artista, ele repete o tema retomando elementos de seu alfabeto: o oratório, a cabeça de boneca de porcelana e contas em resina depositadas em um tinteiro de cristal que remetem a fecundação/germinação.



85. O anjo anunciador (1976)
Fonte: Paulo Darzé Galeria



86. O anjo Anunciador (1995)
Fonte: Itaú Cultural

Suas anunciações, considerando-se a diversidade de suportes, podem ter ou não uma concepção formal tradicionalista. A obra *Anunciação* (1982), tem uma leitura mais imediatamente identificável. A cabeça e parte do tronco de uma santa de roca com uma resina ovalada incrustada contendo um boneco é defrontada a um anjo também de madeira. Ambos estão dispostos num suporte que parece ser um antigo mancebo, objeto doméstico que era comum nas casas do interior do Brasil.

⁶³⁷ NEGRÃO, Lísias Nogueira. Refazendo antigas e urdindo novas tramas: trajetórias do sagrado. In: *Religião e Sociedade*, p. 73.



87. Anunciação (1982)
 Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Outras anunciações, e aqui foram selecionadas apenas algumas poucas, têm como suporte o oratório. Não há ao longo do tempo mudanças significativas nos elementos incorporados a essas composições. Em todas elas o elemento central é a imagem de culto, quase sempre a da Virgem Maria. Sua verve levemente iconoclasta se faz presente, no entanto. Algumas imagens aparecem cindidas, despidas (santos de roca), compondo, como num palco italiano, uma cena surrealista, mas ainda assim remissiva à narrativa bíblica. A titulação nesse caso é reconfortante, facilitando o jogo interpretativo. Na *Anunciação* (1972-81) aparecem ainda os bonequinhos calcinados, para lembrar que o anúncio é o de uma nova raça pós-nuclear. O anjo é representado por uma cabeça de ex-voto colada sobre um tronco retorcido. Outros ornatos integram o conjunto tornando-o mais dramático. A *Anunciação* (1972) traz também um ornato contendo um boneco chamuscado. Numa box colocada abaixo deste a cena clássica, é posicionada a imagem da Virgem Maria, tendo acima dela um anjo emoldurado com asas de borboleta. Colado atrás da Virgem um fragmento de jornal (um anúncio?).

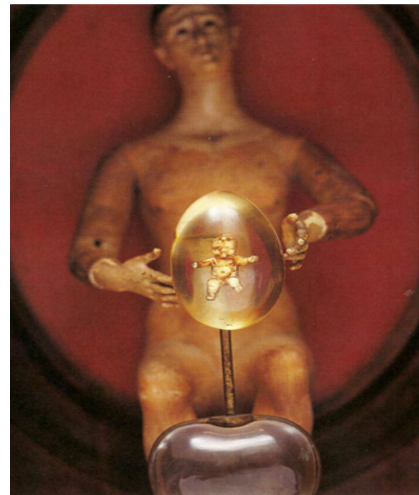


88. Anunciação (1972-81)
 Fonte: Paulo Darzé Galeria



89. Anunciação (1972)
 Fonte: Itaú Cultural

Nos exemplos abaixo, de anunciações realizadas entre 1986 e 1994, a aglutinação de imagens sacras, ex-votos, fotografias resinadas de crianças e a presença do ovo resinado contendo um boneco e do ovo de madeira recontam a narrativa inserindo novos elementos. A obra *Anunciação* (1986) traz uma imagem de roca despida apoiando com as mãos uma resina ovalada com boneco e ligada a um coração (o sagrado coração de Jesus?), também de resina. Já a *Anunciação* (1986-1994) e a *Anunciação* (1989) agregam a fotografia resinada de criança e dão centralidade ao diminuto ovo de madeira. Mas são obras distintas, no geral. A primeira por trazer uma imagem íntegra da Virgem Maria, numa concepção mais tradicional, excetuando a presença do ovo colado a ela. A segunda, ao contrário, é fragmentada. A imagem foi decepada e duas partes foram usadas: a cabeça colada na parte superior do oratório e os membros inferiores ocupando a gaveta das relíquias. A imagem usada representa o anjo Gabriel, que por sua natureza dispensaria as pernas, agora amputadas. O seio de ex-voto, a fotografia antiga resinada de uma criança num berço e ovo de madeira completam simbolicamente a cena.



90. Anunciação (1986)
 Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



91. Anunciação (1986-1994)
 Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



92. Anunciação (1989)
 Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

As resinas são um capítulo à parte nessa escatologia farnesiana. Aqui o universo simbólico religioso fica reduzido, sem, contudo, deixar de ser expressivo. As imagens de culto respondem sozinhas pela remissão à narrativa da anunciação. Como visto no capítulo anterior, a intenção primeira de Farnese com o uso da técnica da resina de poliéster era de fazer eternizar a decadência da forma. Nestas, as imagens são, em geral, de gesso e intencionalmente reavivadas por camadas de poliéster. Um ou outro elemento continua a aparecer: o ovo resinado com um bebê/boneco e mesmo ovos de outros materiais, pequenas contas contidas em objetos de cristal e cabeças de bonecas. O elemento dissonante fica por conta do uso de ossos e mandíbulas de animais fundidos a imagens sacras. Das anunciações a

seguir, indicativas das características acima descritas, a *Anunciação* (1983) traz uma superposição de resinas peculiar. Uma imagem da Virgem está entreposta a um ovo resinado e uma maçã. Farnese parece lembrar aqui que sempre pode agregar outras narrativas, outras simbologias buscadas no baú da cultura cristã. Eva e Maria se fundem na sua escatologia particular.



93. Anunciação (1972-1986)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



94. Anunciação (1978)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)



95. Anunciação (1978)
Fonte: Paulo Darzé Galeria



96. Anunciação (1978-83)
Fonte: Paulo Darzé Galeria



97. Anunciação (1983)
Fonte: Paulo Darzé Galeria

Suas últimas anunciações retomam antigos suportes, como a *box-form*. Na anunciação que perfaz um arco de tempo de 12 anos em sua elaboração, *Anunciação* (1983-1985-1987-1995), aparece elementos clássicos: a imagem sacra, a fotografia resinada de criança, o ornato

de madeira. O anjo aqui está saindo de cena e a Virgem parece absorta a contemplar a esfera de cristal.



98. Anunciação (1983-1985-1987-1995)
Fonte: Farnese de Andrade, Cosac Naify (2002)

Uma síntese que demonstra o apuro estético associado ao apelo devocional. Nesse sentido, o observador seria instigado a mobilizar suas imagens mentais, no fluxo de imagens exógenas e endógenas ao qual está enredado.

5 CONCLUSÃO

O sol continua penetrando na galeria. Nos objetos não há nada de religioso – apesar dos oratórios, dos “ex-votos” e imagens de São Jorge – mas sim uma religiosidade na maneira do artista colocar a si mesmo. E ele não se surpreende de existir adeptos fervorosos de seu trabalho e pessoas que têm verdadeira aversão por eles.⁶³⁸

A finalidade desse trabalho foi colocar em evidência modos de expressão do religioso no campo artístico contemporâneo a partir da obra de Farnese de Andrade. Tendo de antemão o entendimento da maneira particular de articulação entre religião e arte contemporânea, definido pela desconstrução irônica de preceitos e imagens canônicas, o que se depreende é que, ainda assim, deve-se ter em conta que cada artista elabora essa relação a seu modo.

O embate com a obra de Farnese, talvez sua vertente mais expressiva, revela a construção de uma subjetividade em diálogo com seu tempo, expressivo, portanto, do campo de experimentações artísticas e religiosas. O esforço aqui foi o de tornar patente que Farnese busca o reconhecimento do código de representação do objeto religioso, logo, a cumplicidade do observador. Tencionando os limites entre apreciação estética e atitude devocional, ele retoma sempre a ambigüidade. Restitui, à sua maneira, o mistério e o mágico no jogo cúmplice com as imagens sagradas e profanas. As análises de algumas de suas obras, aqui realizadas, longe de serem conclusivas, apontam a diversidade e as contradições do contexto em que foram produzidas e refletem o indivíduo, tanto o produtor dessas operações estéticas quanto o observador.

A estrutura tripartida adotada no presente trabalho se articula de modo a apresentar a personalidade artística e as nuances de sua produção objetual referida a uma religiosidade ambigüamente reverente e a uma inclinação para o místico e o mágico. O primeiro capítulo estruturou uma apresentação do objeto de estudo, revelando o indivíduo Farnese e a inflexão da sua obra para a produção objetual. Suas primeiras obras, expostas em 1966, já traziam as agregações de elementos religiosos e uma inclinação mística presente nas suas primeiras anunciações. Nesse primeiro momento elas são apenas descritas. A investigação dessa série abriu uma outra possibilidade de leitura dessas *assemblages*, posteriormente explorada no capítulo final.

A abertura para o universo farnesiano através da descrição mais técnica da obra, do olhar diversificado da crítica e da ficção biográfica que se fundamenta no curta-metragem

⁶³⁸ GONÇALVES FILHO, Antonio. Os obscuros objetos de Farnese. *Folha da Tarde*, São Paulo, 3 nov. 1985.

Farnese: Caixas, Montagens, Objetos, foram determinantes para consolidar uma definição, ainda que vazada, da personalidade artística antes de investigar propriamente a obra “litúrgica” e a inserção desse tipo de arte que ele realiza no contexto da arte contemporânea.

No que concerne ao segundo capítulo, foi realizada uma linha de investigação partindo primeiro da descrição da obra de Nelson Leirner e Leon Ferrari. Essa escolha resultou em uma possibilidade exemplar de confirmar, ressaltando-se afinidades e distanciamentos, a especificidade da operação de resgate do religioso na produção farnesiana. Se por um lado os três podem ser enquadrados, com maior ou menor inclinação, nas problemáticas - definiu-se por destacar apenas quatro- apontadas por Icléa Borsa Cattani - apropriação, agregações, proliferação, citação - por outro se distanciam no efeito de sentido que cada um quer produzir ao se apropriarem de códigos consagrados de representação de arte religiosa. Leirner e Ferrari investem numa iconoclastia que visa o conceitual, enquanto Farnese reinveste a ação de significativa ambigüidade. Isto posto, foram selecionados elementos contidos em suas *assemblages* que o situam no âmbito da arte popular. Oratórios e ex-votos compõe o imaginário devocional e tem, por essa via, uma comunicação imediata com o observador. Nesse sentido, a obra, embora cifrada no jogo de referências, mostra-se acessível.

A definição das *assemblages* farnesianas como objetos mestiços, ainda que se resguarde o potencial controverso da atribuição, mostrou-se relevante, não tanto para enquadrá-lo em um rótulo assimilável, mas para revelar uma possibilidade de leitura da obra pela contundência dos elementos individualizados. A mestiçagem, a partir das considerações de Laplantine e Nouss, estaria na tensão resultante da agregação destes. A partir da abordagem de Serge Gruzinski, mais amplamente referida, delineou-se uma perspectiva de remissão histórica aos procedimentos mestiços que já se divisavam no processo de colonização da América no século XVI. A imagem religiosa, ícone propagandístico que se contrapõe aos ídolos de forma insidiosa, deixa de se enquadrar num plano representacional tipicamente ocidental. Para além de seus suportes, a imagem religiosa define, por vias misteriosas, uma nova ordem visual. A imagem de culto, item constitutivo da poética farnesiana, é pensada por Gruzinski nessa teia de mestiçagens ininterruptas. O empréstimo desse termo para o trabalho não tem necessariamente o rigor de pensar, como o próprio autor procede, na identificação desse processo na cultura contemporânea. A questão premente, visando à análise de elementos religiosos nos objetos farnesianos, foi repensar a complexidade que envolve a imagem de culto. No que tange à vertente religiosa afro-brasileira na obra de Farnese, de resto pouco referida nas análises críticas de sua obra, fica

evidenciado o caráter ambíguo com que manipula os elementos materiais dessas culturas, sendo reverente até o limite do que sua arte pode sustentar.

O capítulo final retomou as perspectivas analíticas que aparecem no capítulo 1 com um enfoque mais acentuado no contexto das artes visuais dos anos 1960, identificada pela ampla gama de possibilidades e pelo caráter altamente experimental. As tendências artísticas se multiplicaram consideravelmente. No recorte desse universo foram apontadas as manifestações neo-surrealizantes como as mais instigantes e aproximativas da obra de Farnese. O caráter místico que aparece evidenciado no surrealismo e nos neo-surrealismos, em particular no realismo mágico, foi uma via de acesso à poética farnesiana progressivamente inclinada para o misticismo.

O surrealismo mágico que o artista professava encontra ecos nessas manifestações neo-surrealizantes, que, sem maiores repercussões - num cenário politicamente orientado e avesso, até certo ponto, ao subjetivismo auto-expressivista - logrou influenciar e dar abertura a leituras mais “delirantes” da realidade. Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, Bernardo Cid, Mário Gruber, entre outros, expressaram, de modo diverso em suas poéticas, novas possibilidades de direcionamento da criação artística. A obra de Farnese reflete um pouco dessas inclinações “mágicas” reacendidas pela vaga neo-surrealizante que despontara na Europa no início dos anos 50. Essas influências podem ser sentidas na produção objetual do artista, particularmente quando se considera, como foi apontado, as correlações entre parte de suas *assemblages* e as idéias defendidas no livro *O Despertar dos Mágicos: introdução ao realismo fantástico* de Louis Pauwels e Jacques Bergier. A pista oferecida em uma entrevista, de que o artista tinha em alta conta o livro, redirecionou a abordagem da obra objetual com viés religioso para um entendimento mais amplo, também referendado no misticismo e no esoterismo.⁶³⁹ A série Anunciação, abertamente inspirada no livro, incorpora, até talvez por uma exortação dos autores de que o “contemporâneo do futuro sente-se religioso”, o universo das tradições religiosas. Reconta a narrativa bíblica, numa linha escatológica fundamentada na

⁶³⁹ José Jorge de Carvalho reconhece o movimento esotérico como uma vertente importante da religiosidade contemporânea. “Ressurgido no século XIX e coetâneo da crise histórica e cultural que convencionamos chamar de desencantamento do mundo”, diz o autor, ele teria recolocado questões relevantes sobre a religiosidade na era moderna.⁶³⁹ Na década de 1960 a adesão a esse movimento ganhou outra proporção. Uma reação, em certa medida, à aridez secularizante do catolicismo, que relegou a segundo plano o mistério. A avaliação de Carvalho acerca desse movimento é esclarecedora: “Considero o esoterismo moderno um grande movimento, intelectual e espiritual, constitutivo da religiosidade contemporânea, que mantém com o cristianismo uma posição conflitiva. Por um lado, o esoterismo expandiu-se criticando o catolicismo por ter perdido o seu lado iniciático, o caminho do auto-conhecimento, além do seu caráter oficial e político de articulador da vida comunitária e legitimador do controle do Estado sobre o indivíduo. O esoterismo criticou o cristianismo porque ele teria deixado esse lado hermético, esse lado até místico, restrito aos sacerdotes e aos contemplativos.”⁶³⁹ CARVALHO, José Jorge. Características do fenômeno religioso na sociedade contemporânea, p. 139 e 140.

hecatombe nuclear, e dá ênfase a mais notória das imagens de culto: a imagem mariana. A retomada de Hans Belting, suas considerações acerca de uma história da imagem, reforçadas pelos apontamentos de Régis Debray acerca da cultura imagética cristã, realinham a análise no sentido de dar proeminência tanto às imagens de culto incorporadas à obra quanto ao observador - referido na tríade beltiana imagem-médium-corpo. Apreciação estética e atitude devocional, ambigualmente confrontadas nos objetos farnesianos, reportam-se às imagens mentais desse observador.

Os fragmentos de cultura de que Farnese reiteradamente se apropria evoca, no plano material e simbólico, uma sociedade secularizada e fragmentária, onde a religião se mostra como pluralidade polissêmica, no horizonte das escolhas altamente individualizadas. Como lembra Martelli, “no plano individual, a secularização é a perda de plausibilidade da religião institucional pela visão do mundo pessoal”.⁶⁴⁰ Tendendo à simplificação, lembra também um pouco o diagnóstico de Danielle Hervieu-Léger sobre o fato das tradições religiosas passarem a ser meramente “caixas de ferramentas simbólicas”.⁶⁴¹ No procedimento de resgate de uma nostálgica simbologia, Farnese recriou, no espaço secularizado da arte, um lócus de tensão com a memória do religioso. A “mestiçagem religiosa” farnesiana seria reflexiva, até certo ponto, do paradoxal e do ambíguo que caracteriza o contemporâneo ou a pós-modernidade. Ao mesmo tempo que se efetiva uma secularização da sociedade há uma revitalização do religioso. A religião não termina com a secularização, mas ganha novas formas e contornos, novos sabores, numa dinâmica em que a religião, ao mesmo tempo em que se esgota, se dilui, renasce, ressurgue e se difunde.⁶⁴²

As menções de Farnese ao tema do caráter religioso ou sagrado de sua obra estão pontuadas ao longo do trabalho. Nelas se entrevê um interesse difuso pelas tradições religiosas e até mesmo uma posição abertamente anti-religiosa. Ou fica patente, como foi apontado, um “sentimento órfico” e um humor corrosivo, ambos de corte oswaldiano. Em alguns momentos ele flerta com os novos movimentos religiosos, uma certa religiosidade *new age*, com o ecologismo e mais abertamente com o esoterismo. Mas aqui não se está falando propriamente do religioso alternativo em busca, sempre mitigada, de adesões. Em Farnese parece ser apenas mais um universo de referências, explícito ou indireto, que ele agrega às suas elaborações artísticas. Se há uma aproximação entre o artista produtor de sínteses visuais sugestivas e esses movimentos religiosos e esotéricos está na defesa do mistério, contra

⁶⁴⁰ MARTELLI, Stefano. A religião na sociedade pós-moderna, p. 292.

⁶⁴¹ HERVIEU-LÉGER, Danièle. Religião e Sociedade, p. 31-48.

⁶⁴² HERVIEU-LÉGER, Danièle. *Religion pour memoire*, p. 36.

interpretações “rasantes” do mundo propostas pela ciência e a modernidade.⁶⁴³ Nesse sentido, sua obra esboça também uma feição política. De modo enviesado, ele crítica a sociedade capitalista de consumo, resgatando o que foi condenado ao descarte, tanto o elemento material quanto o mágico, depreciado pela racionalidade científica.

O percurso adotado para a aproximação com o universo farnesiano revelou-se produtivo, ao final. Outras tantas vias de entrada em sua obra poderiam ser exploradas. Optou-se, especificamente, por deixar falar o objeto artístico, o discurso crítico, o modo como seu próprio tempo leu e digeriu a complexa obra do artista. Os aportes teóricos clarificaram elementos constitutivos da obra e do contexto em que foram produzidas. Farnese formulou uma obra que, por um ângulo, se ancorou no mágico, sobrepondo, recodificando de maneira original e inusitada imagens, objetos e narrativas de inspiração religiosa. Há ainda muito a pesquisar, refletir e desvelar sobre essa vertente da produção de um dos mais originais e intrigantes artistas que se reinventou na conturbada década de 1960, para que se possa entender a amplitude, em suas criações, do confronto entre duas expressões humanas tão complexas e indefinidas: a arte e a religião.

⁶⁴³ CARVALHO, José Jorge de. Antropologia e esoterismo: dois contradiscursos da modernidade. In: Horizontes antropológicos. Porto Alegre, ano 4, ti. 8, jun. de 1998. p. 53-71.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Aristides. “O Grotesco: transformação e estranhamento.” In: **Comum**. Rio de Janeiro: v.6, nº 16, 2001. Disponível em: www.facha.edu.br/ . Acesso em: 12/10/10.
- AMARAL, Leila; GEIGER, Amir (orgs.). **In vitro, in vivo, in silicio: Ensaio sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado**. São Paulo: Attar, 2008.
- ANJOS, Moacir. **Adoração: Nelson Leirner**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Arte 21 - Escritório de Arte e Projetos Culturais, 2003.
- ARGAN, G. C. L’arte moderna 1770/1970. Firenze: Sansoni, 1970, p. 633-635. Apud: PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das letras, 1992.
- ASSEMBLAGE. In: **ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais do Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 21 out. 2011.
- AYALA, Walmir. **O Brasil por seus artistas / Brazil through its artists**. Rio de Janeiro: Nórdica, s.d.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Campinas. Perspectiva, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BELTING Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Ano 6 - Vol.1 - N.8 - Jul. 2005.
- BELTING, Hans. A imagem autêntica. In: *Humbolt*. Ano 48. n. 92, Goeth Institut, 2006.
- BELTING, Hans. **Image et culte**. Paris, Cerf, 1998.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. In: **Ghrebh**, n.8. São Paulo: CISC, 2006.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Galimard, 2004.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas v.2. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERKENBROCK, Volney. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social**. SP. Ateliê Editorial, 2003.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999, Apud: COSTA, Helouise. Imagens aprisionadas: a foro objeto em Farnese de Andrade. Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, 20 jan. / 5 mar. 2000. Catálogo.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. **ArtCultura**, Uberlândia, v.11, nº 19, jul.-dez. 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. Memórias da mão. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/>. Acesso em 18 out. 2011.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem**. SP: Edusc, 2004.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro. Globo, 1987.

CARVALHO, José Jorge de. Antropologia e esoterismo: dois contradiscursos da modernidade. In: **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, ti. 8, jun. de 1998. p. 53-71.

CARVALHO, José Jorge. Características do fenômeno religioso na sociedade contemporânea. In: BINGEMER, Maria Clara L. (org.). **Impacto da modernidade sobre a religião**. São Paulo, Loyola, 1992. pp. 133-164.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. Itatiaia, Belo Horizonte; EDUSP, São Paulo, 1985.

CATTANI, I. M. B.. Mestiçagens na Arte Contemporânea: Questões Conceituais. In: XXIII **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do XXIII*

Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ/ UFRJ, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. **Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea.** In: CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Borsa cattani.* Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva - a contemporaneidade de Farnese de Andrade. **Revista MAM**, n. 2, Museu de Arte Moderna-SP, dez. 1999.

CHARNEY, Leo. Num Instante: O Cinema e a Filosofia na Modernidade. in: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, v. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo, Cosac Naif, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHREERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CHIARELLI, Tadeu (curadoria). Apropriação/Coleção/Justaposição - Considerações preliminares sobre as poéticas da apropriação e a arte brasileira. In: **Apropriações – Coleções.** Porto Alegre, Santander, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Como explicar arte contemporânea brasileira para um público internacional II. In: **Desidentidad.** Valencia: IVAM/MAM-SP, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: arte e não arte.** São Paulo, Takano, 2002.

CICCACIO, Ana Maria. Afro Brasil, mais um drible do Museu. **Especial ARTE! Brasileiros 5, ed. 36 - Jul. 2010. Disponível em <http://www.revistabrasileiros.com.br/secoes/especiais/noticias/1738/>.** Acesso em 17 set. 2011.

CLARK. T.J. Em defesa do expressionismo abstrato. In: **Modernismos: ensaios sobre política história e teoria.** São Paulo, Cosac Naify, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Caminhos do Contemporâneo (1952-2002).** Rio de Janeiro: Editora Eventual; Paço Imperial, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo Brasileiro.** São Paulo, Itaú Cultural, 2003.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: **Farnese objetos.** São Paulo, Cosac Naify, 2007.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Retrospectiva Wesley Duke Lee. In: LEE, Wesley Duke. **Retrospectiva Wesley Duke Lee.** Texto de Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: Masp; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992/1993.

COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. Aproximações do espírito pop: 1963 - 1968. São Paulo: **MAM**, 2003.

COSTA, Helouise. **Imagens aprisionadas: a foto objeto em Farnese de Andrade**. Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, 20 jan. / 5 mar. 2000. *Catálogo*.

DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. In: **Caderno de escritos**. Org. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea. Vida de Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis, Vozes, 1993.

DEDRAY, Régis. **Deus um itinerário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DOMINGUES, Beatriz Helena; LINO, Sônia Maria. Oswald de Andrade: utopia antropofágica e espiritualidade. In: AMARAL, Leila; GEIGER, Amir (orgs.). **In vitro, in vivo, in silicio: Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado**. São Paulo: Attar, 2008.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 - A Arte além da retina. In: **Caminhos do Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Eventual; Paço Imperial, 2002.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DUARTE-PLON, Leneide. A Europa mestiça (entrevista com Serge Gruzinski). **Trópico**, ag. 2008. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/> . Acesso em 27 mar. 2009.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELKINS, James. **On the strange place of religion in contemporary art**. London: Routledge, 2004.

EX-VOTO. In: **ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais do Itaú Cultural**, 2007. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 23 abr. 2011.

FABRIS, Annateresa. O Espaço do Mito. São Paulo: 1978. COSTA, Cacilda Teixeira da. (org.). **Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo.

FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. In: *Nelson Leirner*. São Paulo, Paço das Artes, 1994. Apud: CATTANI, Iceleia Borsa. **Iceleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FERRARI, Leon. Textos do Artista. In: GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.

FIOCHI, Marco Aurélio. O olhar atento de Nelson Leirne. **Continuum**, Itaú Cultural, 3 set. 2007.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo, Cia. das letras, 2001.
- GIUNTA, Andrea. (Org.). **Leon Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.
- GIUNTA, Andrea. Absolvidos. In: (Org.). GIUNTA, Andrea. **León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial, 2006.
- GRUBER, Mário (Depoimento do artista - 22 de dezembro de 1975). In: KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra & RESENDE, Ricardo. **Gravura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify / Itaú Cultural, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1988.
- GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo, Cia. Das Letras, 2006.
- GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. **Estudos Avançados**, 2003, vol.17, n.49.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento Mestiço**. São Paulo: Cia. das letras, 2004.
- HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.
- HAPPENING. **Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 12 dez. 2011.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle. **Religion pour memoire**. Paris: Cerf, 1993.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle. Representam os surtos emocionais contemporâneos o fim da secularização ou o fim da religião?. In: **Religião e Sociedade**. 18/1, 1997. p. 31-48.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1994.
- KANDINSKI, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra & RESENDE, Ricardo. **Gravura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify / Itaú Cultural, 2000.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Le Métissage**. Paris: Flammarion, 1997.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A Mestiçagem**. Lisboa: Piaget, 2002.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Métissages**. Paris: Editions Pauvert, 2001.

LE BOT, Marc. L'art et le sacré. In: **Colóquio-Artes**. Lisboa, n. 100, março 1994. Apud: BULHÕES, Maria Amélia. Memórias da mão. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/>. Acesso em 18 out. 2011.

LEIRNER, Nelson. O porco, ou o happening da crítica. In: **Retrospectiva Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

LIBÂNIO, João Batista. **As lógicas da cidade: o impacto sobre a fé e sob o impacto da fé**. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de Orixá: uma história de ritual e conflito**. Rios de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MALEVICTH, M. Dios no está destronado: el arte, la iglesia, la fabrica. In: **El Nuevo realismo plastico**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1975.

MARTELLI, Stefano. **A religião na sociedade pós-moderna**. São Paulo, Paulinas, 1995.
MENDONÇA, Antônio Gouvêa. A cientificidade das Ciências da Religião. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). **A(s) Ciência(s) da Religião no Brasil: afirmação de uma área acadêmica**. São Paulo: Paulinas, 2001.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX (neurose)**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

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. Vol. 1. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Museu Afro-Brasil. Um conceito em Perspectiva**, 2006 – Catálogo

NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Refazendo antigas e urdindo novas tramas: trajetórias do sagrado. In: **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, 18(2), 1997, p. 63-64.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Idéias para o inferno segundo Leon Ferrari. Fênix - **Revista de História e Estudos Culturais**. Jan. Fev. Mar. 2009 Vol. 6, Ano VI, nº 1.

ORATÓRIO AFRO-BRASILEIRO. Disponível em <http://www.museudooratorio.com.br>. Acesso em 12 jan. 2012.

ORATÓRIOS DE ARTE CONVENTUAL. Disponível em: www.museudooratorio.com.br. Acesso em 12 jan. 2012.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. **O Despertar dos Mágicos: Introdução ao realismo fantástico**. 14 ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978.

PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Objeta na arte - Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1995.

PONTUAL, Roberto. **A prática da atualidade. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002)**. Rio de Janeiro: Editora Eventual; Paço Imperial, 2002.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos - Arte brasileira do século xx na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PONTUAL, Roberto. Nelson Leirner. In: **Arte brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

PONTUAL, Roberto. **Arte/ Brasil/ hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRICE, Joan. **Uma introdução à filosofia de Sri Aurobindo**. 1982. Disponível em: <http://www.casasriaurobindo.com.br>. Acesso em: 12 dez. 2011.

Revista Intervalo, nº 179, São Paulo, Abril Cultural, 12 a 18 de jun. 1996, Apud: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *ArtCultura*, v.11, nº 19, jul.-dez. 2009.

RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Nelson Leirner. In: **Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

ROUNIK, Suely. A subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. In: **Revista Projeto História**, n. 25, São Paulo, PUC/EDUC, 2002.

SALZSTEIN, Sonia. **A marginalidade cultural como (estimulante) problema: anos 60. Caminhos do Contemporâneo (1952-2002)**. Rio de Janeiro: Editora Eventual; Paço Imperial, 2002.

SANT'ANNA, Sabrina Mara de. A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). (Dissertação de mestrado). FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2006. Apud: ARAÚJO, Regina Mendes de. *Mulheres de Vila do Carmo: a preocupação com a Boa Morte (1713-1750) Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG*, vol. 1, n.º 2, ago./dez. 2009.

SARLO, Beatriz. *Guerras de Religião*. In: GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naif /Imprensa Oficial, 2006.

SCHENBERG, Mario. Mario Gruber, Um Realista Fantástico Brasileiro. **Centro Mário Schemberg de Documentação da Pesquisa em Arte - ECA/USP**, 1970. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/>. Acesso em 27 dez. 2011.

SCHENBERG, Mario. Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo. **Centro Mário Schemberg de Documentação da Pesquisa em Arte - ECA/USP**, 1970. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/>. Acesso em 27 dez. 2011.

SCHENBERG, Mario. Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo. **Centro Mário Schemberg de Documentação da Pesquisa em Arte** - ECA/USP, s/d. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/>. Acesso em 27 dez. 2011.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. in: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, v. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac Naif, 2004.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: **A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa: Sincretismos**. São Paulo, Museu Afro Brasil. Catálogo.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, v. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac Naif, 2004.

SIQUEIRA, Dylla Rodrigues. **42 anos de premiações nos salões oficiais, 1934 1976**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SYLLA, Abdou . Création et initiation dans l'art africain traditionnel. Apud: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Museu Afro-Brasil. Um conceito em Perspectiva**, 2006 – Catálogo.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naif: São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Faustino e MENEZES, Renata (organizadores). **As religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis, Vozes, 2006.

TOURAINÉ, Alain. **Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje**. Petrópolis, Vozes, 1997.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 2, 1983.

PERIÓDICOS E CATÁLOGOS:

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

AMARAL, Zózimo Barroso do. Colecionador. *Jornal do Brasil*, 26 fev. 1971.

ANDRADE, Geraldo Edson de. 25 anos da Galeria Ibeu Copacabana, 1960. 1985. *Jornal do Brasil*, 9 out. 1985. Catálogo.

ANGEL, Maria Lúcia. Farnese - quando a sensibilidade é mais forte que a mente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

AQUINO, Flávio de. A obra aberta de Farnese. Manchete, Rio de Janeiro, set. 1978. Farnese e o humor sutil. Manchete, Rio de Janeiro, 14 jul. 1986.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. À margem das vanguardas. Isto É, n. 468, São Paulo, I dez. 1985.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Agradável originalidade. O Estado de S. Paulo, 29 mar. 1986.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. As melhores. Veja, n. 434, São Paulo, 29 dez. 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. AYALA, Walimir & GULLAR, Ferreira. Objetos de Farnese de Andrade em sala especial. Bolsa de Arte, Porto Alegre, 1980. Folder.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Brasil - psicanálise & modernismo. Museu de Arte de São Paulo, 2000. Catálogo.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Brasilidade e independência. Brasília, Foyer do Teatro Nacional; São Paulo, Galeria São Paulo, set. 1985. Catálogo.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Contraponto oportuno. IstoÉ, n. 459, São Paulo, 9 dez. 1985.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Encantamento urgente e radical. Revista MAM, n. 2, Museu de Arte Moderna-SP, dez. 1999.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Farnese de Andrade. Galeria Revista de Arte, n. 16, São Paulo, 1989.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Farnese. Galeria de Arte de São Paulo, dez. 1985. Catálogo.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Farnese: fantasia em terceira dimensão. Catálogo, ano 10, n. I, São Paulo, 1986.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Galeria de Arte São Paulo. São Paulo, novo 1985. Catálogo.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. O reencontro feliz com um mágico. Veja n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Prêmios da Bienal. Correio Braziliense, Brasília, 23 set. 1967. arte/Cinema como arte, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ago. 1984. Catálogo.

AULER, Hugo. A riqueza do lixo na arte objetual. Correio Braziliense: Brasília, 14 out.
AULER, Hugo. Ateliê. Correio Braziliense, Brasília, maio 1971.

AYALA, Walimir. Os miniambientes mágicos. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

AYALA, Walimir. VII Resumo de Arte do Jornal do Brasil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969. Catálogo.

AYALA, Walimir. A máquina da vida. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 mai. 1968.

- AYALA, Walmir. A raça superior dos gráficos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1968.
- AYALA, Walmir. Caixas fantásticas de Farnese. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1970.
- AYALA, Walmir. Farnese de Andrade: a crônica mórbida e sensual. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14/15 jan. 1979.
- AYALA, Walmir. Farnese, o bruxo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1986.
- AYALA, Walmir. O material camuflado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1972.
- AYALA, Walmir. Três exposições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971.
- AZEVEDO, Marinho de. Pela hecatombe. *Veja*, n. 394, São Paulo, 24 mar. 1976.
- BALDI, Henata. Universo de vida e morte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, mai. 1992.
- BARATA, Mário. Arte moderna nos prêmios de viagem dos salões nacionais de 1940 a 1982. VI Salão Nacional de Artes Plásticas, Sala Especial, Funarte, Rio de Janeiro, dez. 1983. Catálogo.
- BARATA, Mário. Madeira, matéria de arte. Skultura Galeria de Arte, São Paulo, 1984. Folder.
- BARTIRA, Uiara. A casa de Farnese de Andrade. A casa e a inteligência de Farnese de Andrade. Rio de Janeiro, abril / maio 1997. Catálogo.
- BARTIRA, Uiara. O erotismo em sustenido de Farnese de Andrade. Arte Galeria Pace, Belo Horizonte, abro 1996. Catálogo.
- BENITZ, Aurélio. Individual de Farnese. O Estado do Paraná, Curitiba, 15 jun. 1980.
- BENITZ, Aurélio. O sensualismo sagrado de Farnese de Andrade. O Estado do Paraná, Curitiba, 20 set. 1987.
- BENTO, Antônio. Desenhos de Farnese - aluno do curso de Guignard. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950.
- BENTO, Antônio. Hostilizada a Bienal de Veneza - a representação Brasileira. *Revista GAM*, n. 15, Rio de Janeiro, 1968.
- BERKOWITZ, Marc. Brazilian printmaking / Gravadores brasileiros, Art Galery - Center for Inter-American Relations, Nova York, 25 set./2 nov. 1969. Catálogo.
- BERKOWITZ, Marc. Dois brasileiros em Veneza - Anna Letycia/ Farnese de Andrade. Piccola Galeria, Rio de Janeiro, dez. 1968. Catálogo.
- BERKOWITZ, Marc. O nu na arte contemporânea brasileira. Galeria Ibeu, Rio de Janeiro, 19 out. 1960. Catálogo.

BRAGA, Rubem. Farnese e as coisas que ele faz. Revista Última Hora, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

CARLOS, Esther Emílio. Farnese. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 31 mar. 1966.

CARVELLO, Ciça. Arte do desassossego. O Popular, Goiânia, 12 mai. 2002. CASTRO, Consuelo. Farnese - Objetos. Galeria Ipanema, São Paulo, 28 abr. mai. 1976. Catálogo.

CATALDI, Décio. Diário Mercantil, Juiz de Fora, 28 mar. 1979.

CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva - a contemporaneidade de Farnese de Andrade. Revista MAM, n. 2, Museu de Arte Moderna-SP, dez. 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Doações recentes, 1996-1998. Museu de Arte Moderna-SP; Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, ago. / set. 1998. Catálogo.

CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. Revista MAM, n. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999.

COSTA, Helouise. Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade. Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, 20 jan. / 5 mar. 2000. Catálogo.

COSTA, Marcus de Lontra. Eternos mistérios, Isto É, n. 498, São Paulo, 9 jul. 1986.

COSTA, Marcus de Lontra. Pecados encerrados. Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, mal. / jun. 1992. Catálogo.

CUNHA, Alécio. Farnese reencontra BH. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 30 abr. 1996.

CUNHA, Alécio. Obra de Farnese de Andrade é resgatada. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 20 jun. 2002.

DITCHUM, Ricardo. Farnese, o único. Diário do Grande ABC, São Paulo, 24 jun. 2002.

FARIAS, Agnaldo, Roels Jr., Reynaldo. Cotidiano / Arte: objeto anos 60/90. Itaú Cultural, 1999. Catálogo.

Farnese de Andrade. Galeria Vanoni, Porto Alegre, 5 dez. 1987. Catálogo.

FERREIRA, Adriana. TVE premia melhores de 92 ao vivo. O Globo, Hoje na TV, Rio de Janeiro, 11 jan. 1993.

FIORAVANTE, Celso. Farnese de Andrade ressuscita hoje em São Paulo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 set. 1998.

FRANCK, Roberto. Flagrantes. Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 4 jan. 1945.

FRASER, Valerie. "Farnese de Andrade". Outros 500 - Highlights of Brazilian Contemporary Art in UECLAA, University of Essex Collection of Latin American Art. Catálogo.

GAMA, Alex. Farnese de Andrade. Museu da Gravura, Curitiba, 27 jun. /4 ago. 1991 (texto reeditado sob o título : O universo de Farnese de Andrade, para a exposição no Espaço Cultural BFB, Porto Alegre, 5 mai. 1992). Catálogo.

GASPAROTTO, Paulo. A sociedade vai muito bem, obrigado. Eis as provas. Zero Hora, Porto Alegre, 25 set. 1975.

GASPAROTTO, Paulo. Gênio esquecido. Correio Braziliense, Brasília, 6 out. 2002.

GASPAROTTO, Paulo. Giro da notícia. Zero Hora, Porto Alegre, 30 abr. 1992.

GASPAROTTO, Paulo. O requinte estético de Farnese. Revista Zero Hora, Porto Alegre, 30 mar. 1986.

GASPAROTTO, Paulo. Quem chega. Zero Hora, Porto Alegre, 9 mar. 1992.

GETLEIN, Frank. The Venice Biennale: A Tranquil Conclusion. Washington Evening Star, Washington, 27 out. 1968.

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

GOMES, Alair. Farnese: os espaços do sonho. Revista Cultura, n. 7, Brasília, jul./set. 1972.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Os obscuros objetos de Farnese. Folha da Tarde, São Paulo, 3 nov. 1985.

GOULART, Guido. Os objetos desgastados de Farnese de Andrade. Zero Hora, Porto Alegre, 19 nov. 1980.

GULLAR, Ferreira. Mais que objetos - a corrosiva beleza do trabalho de Farnese de Andrade enriquecendo peças banais. Veja, n. 521, São Paulo, 30 ago. 1978.

GUTIERREZ, Fernando. Farnese de Andrade en Sala Gaudí. La Vanguardia Espanola, Barcelona, 14 abr. 1973.

HARA, Hélio. O time brasileiro na nova Documenta. O Globo, Rio de Janeiro, 25 jun. 1995.

HIRSZMAN, Maria. Uma merecida homenagem a Farnese de Andrade. O Estado de S. Paulo, 20 jun. 2002.

HOHLFELDT, Antonio. A indagação é a constante na obra do mineiro Farnese de Andrade. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 out. 1975.

JORDÃO, Vera Pacheco. Farnese de Andrade na Cantú. O Globo, 9 abr. 1966. JULIANO, Múcia. A recriação dos objetos. Casa & Decoração, ano VIII, n. 45, Vecchi, Rio de Janeiro, set. 1979.

JULIANO, Savio. Um mergulho no universo mágico de Farnese de Andrade. *Gazeta Popular*, Goiânia, 29 mai. 2002.

LAUS, Harry. Dez artistas em resumo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1966.

LAUS, Harry. V Resumo mostra os melhores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/3 abr. 1967.

LAUS, Harry. A fuga da tradição. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1966.

LAUS, Harry. Os melhores do Resumo JB. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1966.

LAUS, Ruth. O Rio na Bienal. *Revista GAM*, n. 11, Rio de Janeiro, 1967.

LEITE, José Roberto Teixeira. Focalizando. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1968.

LETYCIA, Anna. Dois gravadores mineiros - Farnese de Andrade / Marília Rodrigues. Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 27 out. 1962. Catálogo.

LISBOA, Luiz Carlos. Farnese: entre o litúrgico e o místico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 out. 1975.

LOPES, Josiane. A tristeza da história. *Bravo*, ano 5, n. 59, D'Avila, São Paulo, ago. 2002.

MACHADO, Álvaro. Farnese recorta fotos da tragédia doméstica. *Guia da Folha de S.Paulo*, Exposições, São Paulo, 4/ IO fev. 2000.

MACHADO, Gilka Serzedello. Os divinos de 67. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, dez. 1967.

MACHADO, Sonia Maria Farriá. Entrevista com Farnese de Andrade. Arquivo do artista, Rio de Janeiro, abril.1976.

MACIEL, Nahima. Arquiteto da dor. *Correio Braziliense*, Brasília, out. 2002.

MACIEL, Pedro. A arte assombrada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 2002.

MARTINS, Alexandre. A sucata fantástica de Farnese de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, II jul. 1986.

MAURÍCIO, Jayme. Uma década do cinquentão Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1976.

MAURÍCIO, Jayme. (org.). *Il Brasile Alla XXXIV Biennale di Venezia*. Brasile XXXIV Biennale di Venezia, Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Itália, 1968.

MAURÍCIO, Jayme. A escultura em questão. *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1976.

MAURÍCIO, Jayme. A figuração andrógina de Farnese. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 2 maio 1974.

MAURÍCIO, Jayme. Caixa, gamela, oratório, o mundo de memórias e depressões de Farnese na Ipanema. Revista Última Hora, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

MAURÍCIO, Jayme. Desafio aos artistas: a estética da caixa. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 nov. 1966.

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

MAURÍCIO, Jayme. Farnese 66: a figuração dramática. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 mar. 1966.

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

MAURÍCIO, Jayme. Farnese. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1966.

MAURÍCIO, Jayme. Farnese. Petite Galerie, Rio de Janeiro, 17 out. 1966.

MEICHES, Mauro Pergaminik. Farnese de Andrade - obsessão de um pensamento. Revista MAM, n. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999.

MENEZES, Walda. Dois brasileiros em Veneza. O Jornal, Rio de Janeiro, 8 dez. 1968.

MENEZES, Walda. Esperando 1968. O Jornal, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967.

MONTEIRO, Bina. Assemblage e box-forms. Jornal Já-Bom Fim, Porto Alegre, mai. 1992.

MORAIS, Frederico. 130 obras, 37 artistas: MAM expõe e discute a madeira como matéria de arte. O Globo, Rio de Janeiro, 13 mar. 1984.

MORAIS, Frederico. Museu de Arte Moderna do Rio: novas aquisições. O Globo, Rio de Janeiro, 4 mai. 1977.

MORAIS, Frederico. "Transparências, opacidades". Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, 3 jul. 1986. Catálogo (texto reeditado na Revista MAM, n. 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999).

MORAIS, Frederico. Alguns objetos e o passado recriado. O Globo, Rio de Janeiro, 29 jun. 1986.

MORAIS, Frederico. Arte e Erotismo - 25 anos. Jornal Galeria Nara Roesler, n. 4, São Paulo, set. 2000.

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

MORAIS, Frederico. Farnese, Guignard e Bienal. Estado de Minas, Belo Horizonte, 1963.

MORAIS, Frederico. Madeira, matéria de arte. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mar. / abr. 1984. Catálogo.

MORAIS, Frederico. Os estranhos e fascinantes objetos de Farnese de Andrade. O Globo, Rio de Janeiro, 8 ago. 1978.

MORAIS, Frederico. Rei morto, rei posto - Guignard, o grande derrotado no Salão Municipal de Belas-Artes". Estado de Minas, Belo Horizonte, 13 dez. 1964.

MORAIS, Frederico. Resumo de Arte. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18 jun. 1972.

MORAIS, Frederico. Transparências, opacidades. Galeria Anna Maria Niemeyer, 1986 - Catálogo.

MORAIS, Mauro. Capela espaço sagrado da arte. Palco, Ano IV. Nº 2, Juiz de Fora, out. 2011.

NONELL, D. Juan Bassegoda. Farnese de Andrade em la Sala Gaudí. La Prensa, Barcelona, 28 abro 1973.

OLIVEIRA, Paulo de. Sucesso de livro. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 15 jul. 2002.

OLIVEIRA, Sálvio de. Farnese - mulheres e naturezas-mortas. Galeria Guignard, Belo Horizonte, 28 nov. /15 dez. 1984. Catálogo.

PAIVA, Anabela. Pesadelo ordenado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 abri. 1997.

PANIAGO, Paulo. Arqueologia existencial. Correio Braziliense, Brasília, 11 maio 2002.

PAULO, João. Ensaio sobre o homem. Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 mai. 2002.

PIMENTEL, Tatá. O desenho místico de Farnese de Andrade. Diário de Notícias, Porto Alegre, 5 dez. 1975.

PINEDA, Rafael. Farnese de Andrade: ser o no ser brasileiro, esa es la cuestion. Resumen, n. 298, Las Bellas Artes, Caracas, 13 maio 1979.

PONTUAL, Roberto. Caixas de memória. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 mar. 1978.

PONTUAL, Roberto. Controle da catástrofe. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

PONTUAL, Roberto. Esta semana. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 8 fev. 1976.

PONTUAL, Roberto. Foco sobre destaques 78. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 jan. 1979.

PONTUAL, Roberto. Uma temporada a definir. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 jun. 1976.

PRESSER, Décio. Farnese - um vampiro vai à praia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

PRESSER, Décio. Farnese de Andrade. Folha da Tarde, Porto Alegre, 11 set. 1975.

PRESSER, Décio. Farnese: o precursor da androginia. Folha da Tarde, Porto Alegre, 9 out. 1975.

Relação tensa com o mercado. Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 mai. 2002.

RODRIGUES, Augusto. Farnese, o cata-lixo barbado. Arquivo do artista, Rio de Janeiro, 5 set. 1963.

RODRIGUES, Neiva. Artistas livres de alvará. Revista Última Hora, Rio de Janeiro, 24 jul. 1986.

ROELS JR., Reynaldo. Um “kitsch” sofisticado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 jul. 1986.

RÓNAI, Cora. Farnese: o lindo lado sinistro de Minas Gerais. Revista Última Hora, Rio de Janeiro, 22 jan. 1983.

SAGER, Raquel. Objetos e gravuras de um mineiro. Correio do Povo, Porto Alegre, 3 mai. 1992.

SCHILD, Susana. A madeira descoberta por 36 artistas no MAM. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 mar. 1984.

SEBASTIÃO, Walter. Artes visuais / ídolos destroçados. Estado de Minas, Belo Horizonte, 20 jun. 2002.

SEBASTIÃO, Walter. Farnese de Andrade é enterrado no Rio. Estado de Minas, Belo Horizonte, 19 jul. 1996.

SEIXAS, Heloisa. Arte. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 jan. 2003.

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

SILVA, Aparício Basílio da. Panorama da arte atual brasileira: formas tridimensionais. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 12 novo 1985/31 jan. 1986. Catálogo.

TIMM, Nádia. Farnese de Andrade, pintor brasileiro. Oscar Seraphico Galeria de Arte, Brasília, 29 set. /12 out. 1976. Catálogo.

TIMM, Nádia. Mergulho na melancolia. O Popular, Goiânia, 18 jul. 2002. TORROELLA, Santos. Farnese de Andrade, pintor brasileiro. Sala Gaudí, Barcelona, 5 abr. / 5 mai. 1973. Catálogo.

TRISTÃO, Mari’Stella. Farnese - Mulheres e naturezas-mortas. Galeria Guignard, Belo Horizonte, 28 novo / 15 dez. 1984. Catálogo.

UNGER, Edila Mangabeira. Anjos, profetas e o cansaço do mundo na visão de Farnese. O Globo, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966.

UNGER, Edila Mangabeira. Farnese de Andrade. O Globo, Rio de Janeiro, 19 Out. 1966.

VALENTIN, Nati. Universality of Brazilian Prints. The Japan Times, Tóquio, 17 set. 1966.

VERAS, Eduardo. Tempo de interdições imemoriais. Zero Hora, Porto Alegre, 5 jul. 2002.

WEISS, Ana. Memórias do esquecimento. Folha de S.Paulo, São Paulo, 11 mal. 2002.

FILME:

Farnese: Caixas, Montagens, Objetos. Olívio Tavares de Araújo (dir.). Mario Carneiro; Joarez Dagoberto Costa (coord.). 1970. 01 DVD imagem em movimento. 15 min. Documentário. Notas: Filme restaurado digitalmente por Paola Zamboni, Sergio Teichner; acompanha livro *Farnese de Andrade* publicado pela Cosac & Naify

ANEXO A: Farnese na capela

Folder da exposição *Farnese: Figuras e Objetos*. Capela Galeria de Arte
Juiz de Fora - 11 a 22 Junho de 1979.



FARNESE DE ANDRADE

Nascido a 26 de Janeiro de 1926 - Minas Gerais

ESTUDOS:

Desenho com A. V. Guignard, de 1945 a 1948

Gravura com J. Friedlaender no Atelier do M.A.M. do Rio, de 1959 a 1961

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1950 - Desenho - Galeria Le "Connoisseur" - Rio

1966 - Figuras - Galeria Cantú - Rio

- Montagens e Objetos - Petite Gallerie - Rio

1968 - Figuras - Galeria Ranulfo - Recife

1971 - Figuras - Galeria Ipanema - Rio

- Figuras - Galeria Mayline - Brasília

1973 - Figuras - Sala Gaudi - Barcelona - Espanha

1975 - Figuras - Galeria do I.A.B. - Porto Alegre

1976 - Objetos - Galeria Ipanema - Rio e São Paulo

- Figuras e Objetos - Galeria Oscar Seraphico, Brasília

1977 - Figuras - Galeria - Trêvo - Rio

1978 - Objetos - Galeria Ipanema - Rio

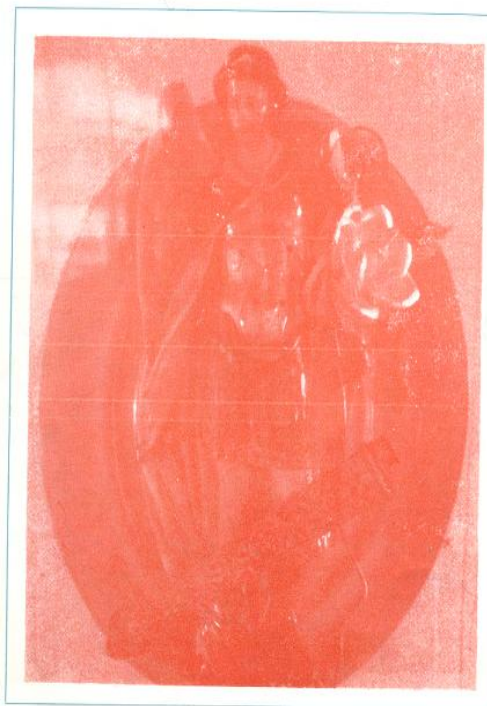
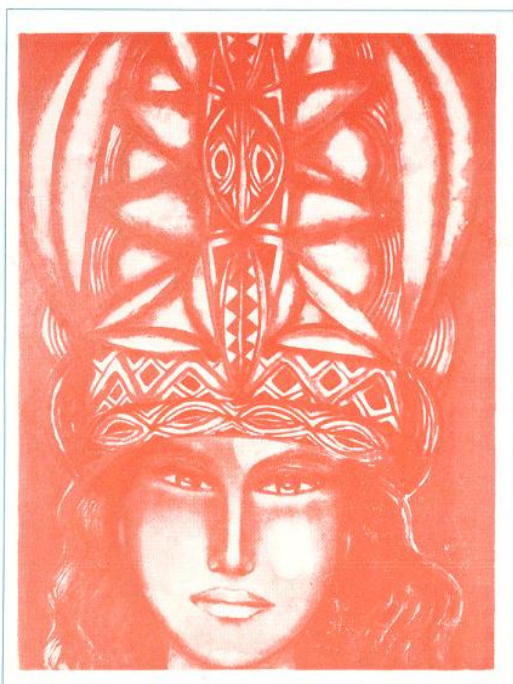
- Objetos - Galeria Cristina Faria de Paula - São Paulo

- I.ª Bienal Pan-Americana - São Paulo - Sala Especial

- Objetos nos anos 60 - Fundação Alvaro Penteado - São Paulo

1979 - Exposição Destaques de 78 - Petit Gallerie - Rio - Exposição coordenada por Walmir Ayala

- FIGURAS E OBJETOS - CAPELA GALERIA DE ARTE
JUÍZ DE FORA



MOSTRAS COLETIVAS

Salões de Arte Moderna do Rio, Brasília, 3 Horizontes, Curitiba e Paulista de S. Artes. VI, VII, VIII, XI - Brasil de São Paulo. "Bicentário da Camara, Itália - 1962.
 Dois Gravadores Mineiros - Galeria da U.M.G. - S. Horizonte - 1962.
 Expo. Itinerante na América do Sul - Revista L'Artista - 1969 - 1963.
 I e II "Concurso Latino Americano de Gravura" - Havana - 1962 e 1963.
 "Artistas Brasileiros Contemporâneos" - Nigerian Museum - Lagos 1962.
 "O Nu Como Tema" no I.B.E.U. - Rio 1963, "O Rosto e a Obra" no I.B.E.U. - Rio 1964, Bienal de Tóquio - Japão - 1964, "Arte de América e Espanha" 1963 e 1964 - Madrid, Barcelona, Paris, Munique e Bruchel.
 "Brazilian Art Today" - Londres, Viena e Bern - 1965. "Arte Brasileira" Museu de Arte Moderna de Buenos Aires - 1966.
 3 Gravadores Brasileiros - Galeria Spillenberg - Mendoza - Argentina - 1966.
 "Gravura Brasileira" - Galeria Galeria - Tóquio - Japão - 1966.
 "Gravura Brasileira" Universidade de Cornell - N. Y. - U.S.A. - 1966.
 I e II Bienal Americana de Gravura - Santiago do Chile - 1963 e 1965 - Bienal de Veneza - Itália-1969.
 VIII Festival de Arte, Cali - Colômbia - 1968.
 3 Brasileiros em Veneza - Instituto Italiano de Cultura - 1968.
 "Gravadores Brasileiros" Art Gallery - N. Y. - 1969.
 Artistas Sul Americanos - Sala Gavati - Barcelona - Espanha - 1974.
 Panorama atual da Arte Brasileira do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - 1967, 1969 e 1975.

PRÊMIOS

Salão Municipal de S. Artes - S. Horizonte - 1962 (Gravura)
 Salão Paranaense de S. Artes - Curitiba - 1962 (Gravura).
 III Salão de Arte Moderna do D. F. - Brasília (1º Prêmio de Desenho - 1966).
 I Salão de Ouro Preto (Desenho Brasileiro) 1º Prêmio - 1967.
 Prêmio do Júri Internacional no IX Salão de São Paulo "Melhor Trabalho em Branco em Preto - 1967.
 Salão Nacional de Arte Moderna 1968 (seção do Júri 1967 (Viagem ao Pás 1970 (Viagem ao Estrangeiro).
 Selecionada para o "Resumo de Arte do Jornal do Brasil" (As dez melhores exposições do ano) em 1965, 1966 e 1971.
 De 1950 a 1960 ilustrou diversos Livros. O Suplemento Literário do Correio da Manhã, Jornal de Letras, Revistas "Rio Magazine", "Sombria", "O Cruzeiro", "Revista Branca" e "Manchete".
 Obras suas podem ser admiradas:
 No Instituto de Arte Contemporânea de Londres (Acupção).
 Museu de Arte Moderna de N. York - U. S. A. (Acupção).
 Museu de Arte Moderna de São Paulo - (Doação).
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Doação).
 Em 1970 a Crítica Olívio Tavares de Araújo realizou um documentário (1ª Páscoa de curta-metragem, Festival de Cinema em Brasília, 1971). Sobre a Obra do Artista. Resido no Rio desde 1950, dividindo seu tempo, a partir de 1972, entre esta cidade e Barcelona, onde também possui um estúdio.

Essas grandes cabeças que pinta Farnese de Andrade, essas muitas rostos impetuosos, de feições bem definidas e, ao mesmo tempo, suaves, arredondadas e acompanhadas por sombras indefiníveis: de onde vem? Que mundo é o seu, que sentinas muito próximas e é igualmente muito distante?

Sonhei que meu sonho vinha como a realidade mesma

Sonhava, ai de mim, sonhando que não sonhava...

Sé, acaso é isto o que poderiam também eles dizer-nos, pedindo emprestada a voz do grande poeta Carlos Drummond de Andrade, um mineiro, como Farnese de Andrade. Porque o sonho e a realidade, está sonhando, ou a não ser real quanto mais na realidade se está submerso, não algo em que o melhor da arte e poesia brasileira parecem dar-se como substância própria, como fumaça quente de onde um e outra brotam. Por isso talvez há sempre uma dimensão humana profunda, elementar e cheia de ancestrais subterrâneos que dificilmente se poderia encontrar nas criações atuais de outros povos e outros países. O individual e o coletivo, o popular e o culto, o sagrado e o modo evidente natural se dão ali em tudo harmoniosa e espontânea, com caráter excepcional hoje, mas que não deveria ter sido em nenhuma das grandes culturas antigas.

Assim, pintores brasileiros, muito atuais como Farnese de Andrade, nos parecem possuir ainda a infância do velho país do mundo, como falando-nos — graficamente — desde alguns umbrais longínquos, já esquecidos por nós, mas nos quais advertimos desde logo resplandores e sombras primordiais.

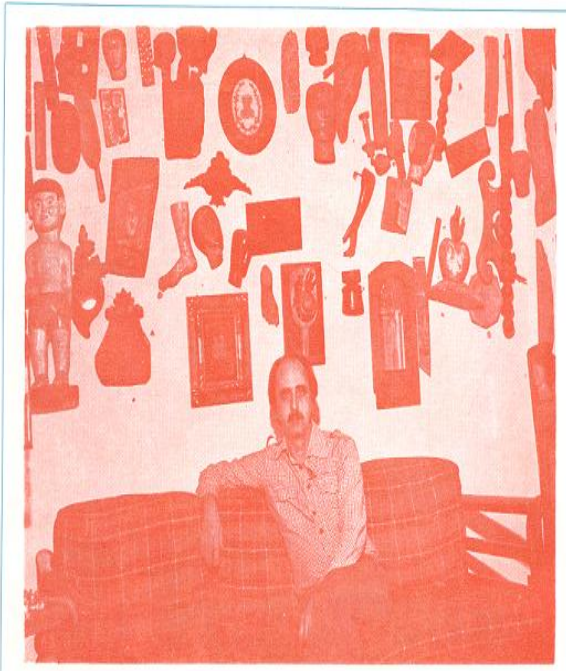
Não podemos, por ele, estranhar que Farnese de Andrade se pise a inventar como costumam ser hoje entre os pintores, tendo ele inventado e uso das cores de dentro para fora: a visão, não desde seu verso senão desde o reverso.

Ele pinta empregando a cor, não na superfície pictórica, mas na sua profundidade. Porque essas cores que vinha ali em suas obras sobre papel, estão espalhadas no mundo distante, para depois, mediante um processo químico por ele criado, chegar até essas cores que nos estão chegando desde sua intimidade oculta, vindas desta morada interior, onde habitam os sonhos intemporais: os sonhos vencedores do tempo e da distância.

São rostos, quem sabem de que Carnaval mítico, de que carnaval olímpico. Rostos a rubricar de exvoto santos e popular que aspiram à conciliação banal das forças do destino. Cabeças enredadas para algum ritual mágico, para alguma cerimônia — de amor, de morte ou de baliza — em que se assida a realidade vindo do sonho em uma criadora tentativa de descobrir que é verdadeiramente não e não esse mesmo sonho em que se está sonhando. De descobrir, como o poeta que não havia engano quando sonhava que seu sonho vinha

como a realidade mesma...

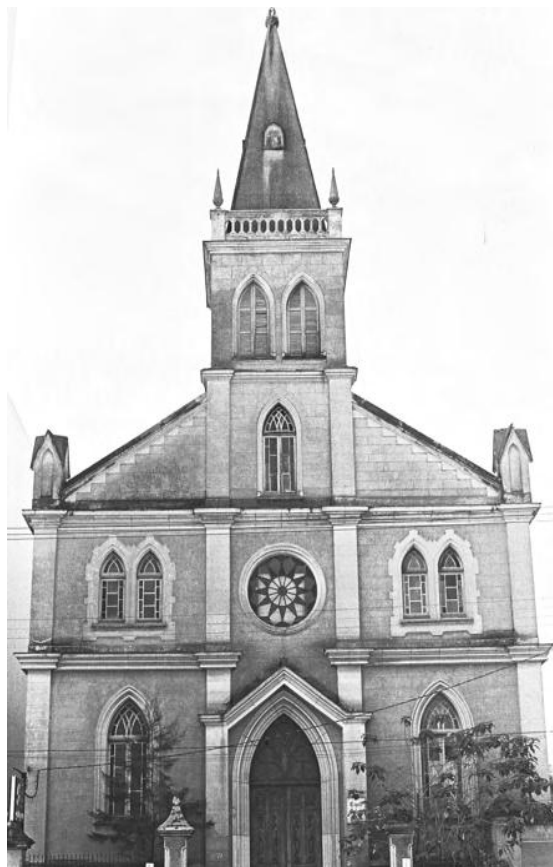
Santos Torroella
 Barcelona/Maio 73
 (Tradução de Roberto Pimentel)



CAPELA GALERIA DE ARTE (FINANCIAMENTO PRÓPRIO)

ABERTURA: 11/06 — 21 HORAS — AV. RIO BRANCO, 2721
 MINAS GERAIS — JUIZ DE FORA — 36100 — AS 22 HORAS — 91
ROMA CONSTRÓI COM AMOR
OM A
 FONE 211-5837 — C.P. 445 — TODOS OS DIAS DE

Capela Galeria de Arte (1976 - 1986) - Juiz de Fora - MG

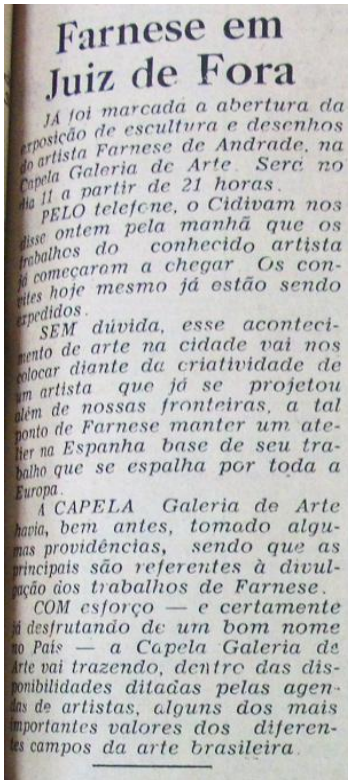


Fonte: Fotos de Humberto Nicoline

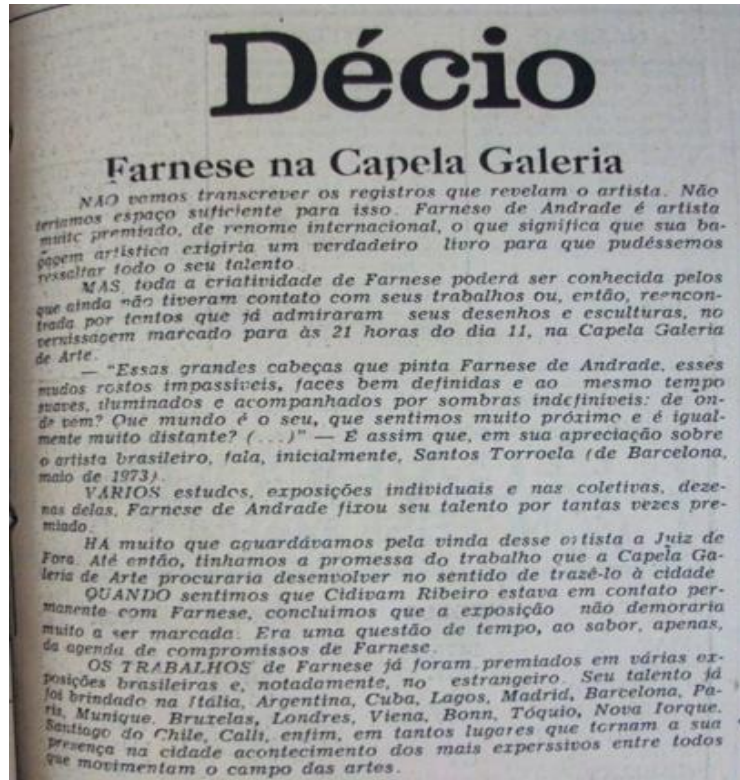
Cobertura da imprensa local



Diário Mercantil - Coluna Décio Cataldi, 28 de mar. de 1979.



Diário Mercantil, 06 jun. 1979 (Texto Décio Cataldi)



Diário Mercantil, 08 jun. 1979 (Texto Décio Cataldi)



Diário Mercantil, 13 jun. 1979. (Texto Décio Cataldi)



Numa promoção de Sidivan Ribeiro da Silva, proprietário da Capela Galeria de Arte, está aberta ao público até o final do mês, a exposição de Farnese de Andrade, um dos artistas plásticos brasileiros mais consagrados da atualidade, tendo inclusive recebido o "Prêmio do Júri Internacional na IX Bienal de São Paulo, com o "Melhor Trabalho em Preto e Branco".

Farnese já retornou ao Rio de Janeiro, onde reside. Nasceu a 26 de janeiro de 1926 e, de 1945 a 1948, estudou desenho com A. V. Guignard e de 1959 a 1961 foi aluno de gravura de J. Friedlaender no atelier do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua última exposição foi feita na "Petit Galerie" (Rio), coordenada por Walmir Ayala.

EXPOSIÇÕES

Em 1950, Farnese de Andrade iniciava sua carreira de artista plástico com uma exposição de desenhos individual na Galeria Le "Connoisseur", no Rio de Janeiro. Somente em 1966 voltaria a expor individualmente, também no Rio, na Galeria Cantu — Figuras e na Petite Gallerie — Montagens e Objetos. Em 1968 Farnese apresentava figuras na Galeria Ranulfo, no Recife; em 1971 suas

figuras foram para Galeria Ipanema e Galeria Mayline (Brasília), sempre alcançando o mesmo índice de sucesso. Já em 1973, Farnese expôs na Sala Gaudi, em Barcelona (Espanha) retornando em 1975 na Galeria da I. A. B. de Porto Alegre. Em 1976, Farnese retornou ao Rio, expondo na Galeria Ipanema (Objetos) e em Brasília, (figuras e Objetos) na Galeria Oscar Seraphico. Em 1977, no Rio de Janeiro, apresentava figurativos na Galeria Trevo (Rio) e em 1978 participava da I Bienal Pan-Americana — Sala Especial.

COLETIVAS

Entre as principais coletivas em que Farnese de Andrade participou destacam-se: Salões de Arte Moderna do Rio, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba e Paulista de Buenos Aires; VI, VII, VIII, XI Bienais de São Paulo; Bienal de Carrara (Itália) em 1972; I e II "Curso Latino-Americano de Gravura" em Havana, 1962 e 1963; "Artistas Brasileiros Contemporâneos" no Nigerian Museum, em Lagos, 1963; 3 Gravadores Brasileiros, na Galeria Spilimbergo, em Mendoza, Argentina, 1966; I e II Bienal Americana de Gravura, Santiago do Chile, 1963 e 1965; Bienal de Venesa, Itália, 1968; VIII

Festival de Arte, Cali, Colômbia, 1968; Gravadores Brasileiros", Art Gallery, Nova York, 1969; "Artistas Sul-Americanos" Sala Gaudi, Barcelona, Espanha, 1974 e Contemporâneas de São Paulo — 1967, 1969 e 1975.

PRÊMIOS

Farnese de Andrade, nestes 30 anos de carreira, já recebeu inúmeros prêmios de importância, dentre eles destacam-se: III Salão de Arte Moderno do Distrito Federal — Brasília (1.º Prêmio de Desenho, 1966); I Salão de Ouro Preto (Desenho Brasileiro); 1.º Prêmio, 1967; Salão Nacional de Arte Moderna, 1962 (Isenção do Júri), 1969 (Viagem ao País) e 1970 (Viagem ao Estrangeiro); Selecionado para "Resumo de Arte do Jornal do Brasil" (As Dez Melhores Exposições do Ano) em 1965, 1966 e 1971.

As obras de Farnese de Andrade podem ser apreciadas em Londres, no Instituto de Arte Moderna; Museu de Arte de Nova York; Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1970, o crítico Olivio Tavares de Araújo realiza um documentário sobre a vida e obra do artista, conseguindo o 1.º Prêmio de curta-metragem no Festival de Cinema de Brasília, em 1971.

Diário Mercantil, 14 jun. 1979. (Texto Décio Cataldi)

Farnese, na Capela

Depois de muito adiada, chegou finalmente a individual de Farnese de Andrade, na Capela Galeria de Arte. O coordenador da exposição, Sidivan Ribeiro Silva, esperou primeiro, vender todos ou quase a maioria dos trabalhos desenhos que atualmente é um dos mais requisitados pelas galerias brasileiras. Farnese divide seu tempo entre o Rio de Janeiro e Barcelona onde vai pesquisar e colher material para levantar suas esculturas.

Entre as suas individuais destacam-se as da Petite Galerie no Rio, Galeria Ranulfo (Recife), Galeria Meyline (Brasília), Sala Gaudi (Barcelona-Espanha), Galeria I. A. B. (Porto Alegre) Galeria Ipanema (Rio), Sala Especial (1a. Bienal Pan-Americana — São Paulo). Sua última exposição foi organizada pelo crítico Walmir Ayala na Petite Galerie, Rio, junto com outros artistas considerados os "destaques de 1978".

As principais coletivas de Farnese foram nos Salões de Arte Moderna do Rio, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba e Paulista de Belas Artes além de 4 Bienais em São Paulo, uma na Itália e outra em Tô-

quio. O mineiro de 53 anos já expôs também em coletivas em muitas cidades da Europa e América Latina, juntando a isso uma infinidade de premiações.

SUA PINTURA

O sonho e a realidade são partes recíprocas em dimensões infinitas na obra de Farnese. Segundo Santos Tornella (crítico espanhol) "há em seus trabalhos uma dimensão humana profunda, elemental e cheia de ancestrais sabedorias que dificilmente poderão ser encontradas nas criações atuais de outros povos e outros países. O individual e o coletivo, o popular e o culto, o mágico e o modo evidente natural se dão ali em fusão harmônica e espontânea, com caráter excepcional hoje, mas que não deveria ter sido em nenhuma das grandes culturas antigas.

Assim, pintores brasileiros, muito atuais, como Farnese de Andrade, nos parecem possuir ainda a infância da velha pele do mundo". A exposição fica aberta até o dia 22.



Algumas pessoas da cidade vão passar para o pintor e escultor Farnese de Andrade (foto) que, para isto, virá a Juiz de Fora nos próximos dias, já que sua viagem de volta à Europa será em agosto. A Capela Galeria de Arte será o ponto de encontro com Farnese.

Diário da Tarde, 18 jun. 1979. (Texto Cristina Brandão)

Diário Mercantil, 22 jun. 1979

ANEXO B: Entrevista com Ronaldo Rego

Qual a sua relação com a obra e o artista Farnese de Andrade?

Realmente, falar sobre Farnese não é fácil, como não o é sobre qualquer artista. Quando lemos biografias dos fazedores de imagens percebemos o mundo mental muito especial em que vivem. Não dizia Da Vinci, que arte “è cosa mentale”? Pois é. Conhecemos Farnese nos anos sessenta, nas boemias do Rio, sempre acompanhado de um amigo de farra, um médico do qual não lembramos o nome, mas que sabemos já falecido. Estivemos no atelier dele, na rua Marquês de Abrantes, onde ele elaborava aos meus olhos uma série de desenhos-aguadas, sombrias figuras humanas sobre um suporte de papelão. Os desenhos tinham algo marroquino, oriental, figurativos (nova figuração) extremamente atraentes e belos. Ficamos fascinados e compramos um deles (vendemos recentemente) mas percebemos que a cor dourada sobre o negro ia desaparecendo com o tempo e o prevenimos sobre isso. Eram tintas nankin coloridas. Ele ofereceu trocar por outro, mas não aceitamos. Ele vinha de trabalhar a gravura em metal e nos mostrou uns clichês, que pareciam de zinco, mais fáceis de serem corroídos pelo ácido nítrico. Estávamos no curso de pintura do Parque Lage e imediatamente perguntei se ele queria nos dar umas aulas de gravura. Ele se recusou, mas indicou-nos o pintor Gèza Heller e foi com este artista húngaro que aprendemos as primeiras noções dessa técnica, que depois fomos desenvolvendo sozinho por dez anos. Temos que lembrar que aquela época foi dramática em nosso país. Houve uma revolução, muitos artistas perseguidos por suas posições radicais. Farnese era simpático à esquerda, mas não militava de forma concreta como nós. O apagão democrático calou a todos e voltamo-nos para nosso trabalho. Muitos artistas fazendo uma arte de protesto, arte esta que ficou espalhada por ai. Não lembramos que ele tenha feito algo parecido. Mas foi nessa época que nasceram os “boxes”, uma idéia que não era nova, já tendo aparecido entre os concretistas na França nos anos 20 e mais tarde nos EUA, nos anos cinquenta, precursores do Pop Art. Ele nos disse que conhecia a obra desse artista americano. Mas Farnese foi mais longe com seus “objets-trouvés” que ele recolhia num saco pelas praias do Rio. Podemos ver a origem desses objetos jogados ao mar e trabalhados pela natureza. Essa exposição numa das mais famosas galerias no Rio o projetou definitivamente. Ele vendeu bastante. Mais tarde ele comprou um sobrado antigo no Catumbi (de frente para o viaduto Paulo de Frontin) e lá estivemos, observando sua produção recente. Alguns anos depois ele faleceu vitimado por infarto. Era um homem preocupado com sua aparência física. Operou o queixo instalando um implante. Era um daqueles queixos

retraídos, como o do Noel Rosa. Ficou ótimo o perfil e ele tinha muito orgulho disso. Devia estar com 40/50 anos. Ele tinha um ajudante que encerava as madeiras utilizadas nas assemblages. Trabalhou, também, com resina translúcida, vidro e gamelas variadas. Como todo brasileiro, sofria o embate das religiões populares de origem africana, principalmente a Umbanda que ele utilizava batizando as peças com nomes de entidades e orixás. Mas não acreditamos que seguisse essas religiões, mas respeitava seus poderes mágicos. Como muitos outros artistas. O nosso caso é diferente. Nós vimos "de dentro" essas religiões e traduzimos em formas o que conseguimos, sentir, ver e interpretar.

A arte contemporânea tem uma posição restritiva a uma arte expressivamente religiosa. Parte significativa de sua obra tem como inspiração ou reflexão as religiões afro-brasileiras. Uma obra em que se confunde vida devocional e criação artística, como parece ser a sua, sofre alguma restrição no circuito de arte? O Sr. creditaria uma melhor receptividade, hoje, a uma produção artística que tematiza e divulga valores das religiões de origem africana, celebradas desde a década de 70 nas artes em geral, do que, por exemplo, uma arte explicitamente vinculada à tradição católica?

Nossa obra sofreu e sofre, desde a sua nascença, a restrição do mercado de arte, dominado por uma certa ideologia modernosa importada. A burguesia ascendente, gosta de investir em arte, acompanhando a opinião de mercadores e críticos comprometidos com um certo modismo, ou outros "ismos". A arte de origem africana é incompreendida até mesmo pelos afro-descendentes, educados no canon religioso ocidental. Hoje, apesar de um grande avanço na compreensão da arte africana ou primitiva, o mercado para ela é restrito à intelectuais, ou à colecionadores de mais requinte. Os preços dessa produção podem alcançar altos valores, exatamente por sua raridade.

Algumas obras de Farnese são inspiradas pela cultura material das religiões afro-brasileiras, entre elas *Cosme e Damião* (1975), *Oxossi* (1981), *Doum* (1988). Em depoimentos à imprensa ele se posiciona de modo ambivalente, ora interessado na “mitologia de macumba”, ora no valor exclusivamente estético dos objetos incorporados às suas assemblages. Como o Sr. situaria o artista em relação a essa temática? Farnese tinha conhecimento, de fato, da cultura religiosa de origem africana? Sua obra, em alguma medida, teria influenciado Farnese a se interessar por esse universo?

Como disse acima ele se inspirou em temáticas da Umbanda, mas de forma superficial, desde que esses temas servissem à estética que procurava em suas obras. Ele gostava de trabalhar

isolado. Tinha poucos amigos, mas todos bem situados no mercado, como Seliar, por exemplo.

A observação mais atenta das obras de Farnese, inspiradas pelo imaginário do Candomblé e da Umbanda, apontam para uma reverência permeada de ambigüidade, de referências cruzadas, sem o rigor de transmitir significados religiosos precisos. Nesse sentido, que leitura o Sr. faz dessa apropriação particular que Farnese realiza dessa tradição?

Sua terceira pergunta é interessante. A palavra ambigüidade vem a calhar. Suas obras, mesmo passando um viés dramático ou sombrio, não continham o rigor religioso intrínseco. Suas obras devem ser apreciadas e olhadas por seu valor estético somente, representando um estado de alma do artista. Por exemplo: uma série de bonecos (crianças) queimadas ou propositalmente destruídas passam a sensação de uma catástrofe. Ora, naqueles anos de guerra fria, o mundo inconscientemente temia uma hecatombe nuclear. Essa terrível sensação foi transmitida por muitos artistas em volta do mundo. Ao inverter certos cânones ocidentais, religiosos ou não, ele de certa forma destruía os ícones de nossa civilização, como muitos outros artistas aqui e lá fora.

Alguns procedimentos artísticos contemporâneos podem ser repertoriados tanto em sua obra quanto na de Farnese, como o uso das box-forms e do quadro-objeto, por exemplo. Mas Farnese incorpora outros suportes, dialogando com códigos de representação de arte religiosa, como é o caso dos oratórios. As gamelas também foram incorporadas às suas obras. Ele se orgulhava de ter sido o pioneiro no uso desse suporte. O que esses suportes, na sua opinião, agregariam à leitura da obra?

Queremos crer que esses suportes a que ele se refere são suas caixas (boxes) ou gamelas. Ora, os boxes já foram utilizados na arte de vanguarda na Europa e nos States. Os oratórios mineiros, (que ele conhecia bem) são coisa antiga, legada pelas religiões. Portanto o que ele fez foi uma re-leitura, muito bem pensada e executada, dessas formas de representação religiosa. Os objetos recolhidos de entulhos ou lixo nos forçam um novo olhar. Quanto às "gamelas" não sei dizer se ele foi o precursor, mas elas eram utilizadas para compor arranjos de mesas nas casas de Salvador e alhures. Ele pode ter se inspirado, o que não lhe tira o valor de precursor. Nós as utilizamos em nossas obras nos anos 80/90. As gamelas se referem na Umbanda (muito mais no Candomblé,) às oferendas votivas que são oferecidas aos Orixás:

nos despachos nas florestas com as comidas das entidades cultuadas. Conhecer essas variadas funções muito ajuda na compreensão das obras.

Aponto em minha tese a correlação entre algumas obras de Farnese - particularmente as que compõem a série da Anunciação - e o conteúdo expresso do livro *O Despertar dos Mágicos* do Louis Pauwels e Jacques Bergier, esse clássico do esoterismo científico dos anos 1960. Algumas idéias defendidas por ele vão na direção do que o livro discutia, como a controversa defesa da hecatombe nuclear. Farnese, em algum momento, relatou essa conexão entre essas obras e as idéias contidas no livro?

Achamos que ele uma vez se referiu a esse livro famoso dos anos 60. E possível que algumas daquelas predições catastróficas apareçam em suas obras, principalmente aquelas das crianças queimadas e retorcidas, muito desagradável (mas de imenso valor estético) ao olhar. Não sei se conseguiria conviver com uma daquelas peças dentro de minha casa. Mas outras de suas obras, irônicas e provocativas, de um estranho esteticismo, muito nos agrada e aos mais exigentes, razão de seu valor e imenso sucesso comercial. ARTE NADA TEM A VER COM O MERCADO. Embora o capitalismo diga o contrário...