



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Priscila Scardazan Heeren

VIEMOS DO MAR:

a resina como força originária e imagem superlativa
na obra de Farnese de Andrade

Belo Horizonte

2019

Priscila Scardazan Heeren

VIEMOS DO MAR:

a resina como força originária e imagem superlativa
na obra de Farnese de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Daisy Leite Turrer

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Heeren, Priscila, 1978-

Vimos do mar [manuscrito] : a resina como força originária e imagem superlativa na obra de Farnese de Andrade / Priscila Scardazan Heeren. – 2019.

115 p. : il.

Orientadora: Daisy Leite Turrer.

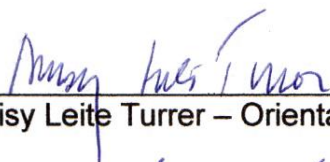
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Farnese, 1926-1996 – Teses. 2. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 3. Escultura brasileira – Séc. XX – Teses. 4. Colagem – Teses. I. Turrer, Daisy, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

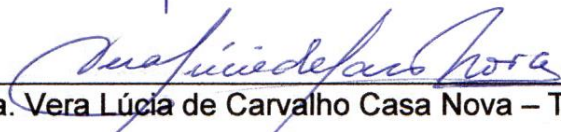
CDD 709.81A

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **PRISCILA SCARDAZAN HEEREN** Número de Registro **2017674979**.

Titulo: **“VIEMOS DO MAR: a resina como força originária e imagem superlativa na obra de Farnese de Andrade”**



Profª. Dra. Daisy Leite Turrer – Orientadora – EBA/UFMG



Profª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – Titular – UFMG



Prof. Dr. Roberto Bethônico Figueiredo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de março de 2019.

*Ao céu, às estrelas, aos minerais,
às águas, às plantas, aos animais.
E em memória de meu pai,
que muito amou o mar.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais, fantástica instituição de ensino, que pela segunda vez me acolhe (após a graduação na Faculdade de Letras), agora para o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes. Agradeço especialmente ao PPG Artes, e a todos os seus funcionários que contribuíram, direta ou indiretamente, para minha formação. E agradeço ao Programa de Excelência Acadêmica da Capes, Proex/CAPES, pelo financiamento de minha pesquisa — desejando, profundamente, que as instituições públicas de ensino e de fomento à livre pesquisa, de todas as áreas do conhecimento, de nosso país, que já tão bravamente vinham lutando e resistindo, sejam preservadas no horizonte incerto que nos aguarda pelos próximos anos.



À Daisy Turrer, pelo privilégio de sua orientação, por sua parceria, por tanta amizade, pelo cuidado, pela leveza, pela linda luz de sua casa, por suas aulas tão brilhantes, pelas *conversas infinitas*, por me introduzir ao maravilhoso universo de um pensamento em constante busca de um *tempo sem engendramento* e de um *espaço sem lugar*, muito obrigada.

À Vera Casa Nova, nascida em 27 de setembro, sob as bênçãos de São Cosme e São Damião, por toda a sua poesia, pela alegria, pelos braços e portas sempre abertos à amizade, pela prosa brilhante e pela partilha generosa de seus múltiplos saberes.

À Rachel Costa, pela amizade, pelo incentivo, por sua inteligência perspicaz, pela necessária visada latino-americana e pela crítica combativa aos pré-conceitos.

Aos Profs. Márcia Arbex e Luis Alberto Brandão pelos mergulhos aprofundados e competentes, respectivamente nos estudos da colagem e do transartístico, que muito contribuíram ao desenvolvimento desta pesquisa.

Aos Profs. Adolfo Cifuentes e Anna Karina Bartolomeu, por tão gentilmente terem me acolhido em seus estudos fotográficos, compartilhando comigo seus saberes e enriquecendo este percurso.

Aos Profs. Tiberio França e Marco Paulo Rolla, pela partilha generosa do conhecimento e pelas orientações nas habilitações, respectivamente, em fotografia e em pintura, na Escola Guignard/UEMG, que certamente contribuíram muito à formação do olhar empregado neste trabalho. Ao Tibério, por tantos incríveis saberes da luz e da imagem e, ao Marco, por sua percepção tão sensível do mundo, que competentemente transforma em arte.

À amiga Luisa Godoy, parceira das artes, da Guignard e do Mestrado, por toda a sua inteligência, beleza, carinho, gentileza, incentivo, disponibilidade e maravilhosas trocas compartilhadas por todos esses anos.

E a todos os gentis professores e colegas com os quais tive a oportunidade de conviver e de aprender ao longo deste mestrado na UFMG, bem como aos membros, titulares e suplentes, da banca, pela gentileza em terem aceitado o convite e pela leitura deste volume, muito obrigada.



A Charles Cosac e Gottfried Stützer por terem tão gentilmente me recebido em suas casas e me acolhido nesta pesquisa, compartilhando comigo do amor, da amizade e da convivência com Farnese, com tanta alegria e generosidade, agradeço profundamente. Estar na presença de vocês foi da ordem da emoção, para além da satisfação em conhecer duas pessoas tão especiais, a fascinação de observar e de ser observada, nessa especularidade de afetos, pelos mesmos olhos que tanto já pousaram sobre os olhos de Farnese.



Aos meus pais, Marlene e Luiz Augusto, pelo amor e por todos os seus esforços. À minha mãe, pela herança da curiosidade, pelas lindas fantasias e roupas costuradas para a gente, durante madrugadas inteiras, e por nos ter trazido tantas enciclopédias para casa, mesmo quando nossas condições eram as mais limitadas. E, ao meu pai, pelo profundo exercício de contemplação da paisagem, pela paixão à música e pelo precioso ofício de ter encapado com tanta precisão e cuidado meus livros e cadernos. Ao meu irmão Augusto, pelas aventuras do crescimento compartilhadas e pelas gargalhadas que já demos juntos; e, à minha Vó Ceição, que foi brisa amorosa, leve, alegre e sábia, dos saberes da vida e da terra.

Às minhas maravilhosas e lindas tias, que tanto me apoiam, Onete, Darci e Dina: Tia Gai por sua ternura, beleza e respeito às individualidades de cada um; Tia Darci, por toda a sua força, determinação, olhar apurado e zelo para com todos nós; e Tia Cocó, *Dindinha*, por sua alegria, ousadia, criatividade e por ter me proporcionado alguns dos primeiros e mais instigantes contatos com o universo das artes plásticas. E aos tios que ganhei, Ezio e Tico, por estarem sempre de braços abertos e brindando, com alegria, às nossas vidas. E à minha Tia Célia, por sua força, carinho e lembrança, mesmo na distância.

A Igor Antoine, a você, meu amor, muito obrigada por tudo! São tantas as coisas que precisaria lhe agradecer! O seu amor e o seu apoio incondicional viabilizaram a realização deste mestrado. Muito obrigada pela vivência de tanto amor, cuidado, respeito e alegria. Você é uma das melhores pessoas do mundo, transbordam-lhe a beleza, a gentileza, a inteligência, a generosidade, a integridade, a compaixão. Muito obrigada sempre, por acreditar tanto em mim. E muito obrigada aos nossos amados meninos de quatro patas, e às nossas plantinhas, que trazem tanta felicidade à nossa casa.

Às amigas do Rio, Aline Basílio, Cristiane e Luciane Moutinho, Marília Marconi, Paula Lório e Virgínia Sena, que há mais de duas décadas me acompanham com amor e me incentivam em todas as aventuras. Aos amigos que se encontram alhures, em outros estados e países Glauber Lucas, Luís Arnaldo e Marcos Pires, pelas estrelas, pelo afeto, pela interlocução sempre sensível e estimulante. Ao divertido e tão carinhoso amigo David Vila. Aos amigos Ludmila Rodrigues e Daniel Santos, por todo o seu apoio, incentivo, amor e amizade, e pela conversa sempre inteligente, maravilhosa e poética.

E, sempre, ao inestimável Colégio Pedro II da Av. Marechal Floriano, no centro do Rio de Janeiro, esse colégio-amor-maior, onde tive a honra de estudar, com professores excepcionais, e onde reside uma parte significativa de meu coração.



Finalmente, a você, Farnese Andrade Neto, o meu mais profundo agradecimento, por sua singular existência e pelo legado incrível de sua obra.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*
(2015b: 16)

A linguagem em que fala a origem é essencialmente profética. Isso não significa que dite os acontecimentos futuros; quer dizer que não se apoia em algo que já existe, nem numa verdade em curso nem na única linguagem já falada ou verificada. Ela anuncia, porque começa. Indica o futuro, porque ainda não fala: linguagem do futuro, pelo fato de ser ela mesma uma espécie de linguagem futura, que sempre se antecipa (...).

Maurice BLANCHOT, *A besta de Lascaux*
(2011b: 59)

RESUMO

Há artistas cujas obras nascem para nos desestabilizar, deixando-nos imersos na ambivalência que se manifesta pela aparição simultânea das mais subversivas imagens em meio à inegável, contundente e perturbadora beleza. O brasileiro Farnese de Andrade (Araguari, 1926 - Rio de Janeiro, 1996) foi um desses artistas. Em sua singularidade, e conscientemente alheio aos movimentos artísticos então vigentes, fez de sua obra, *locus* privilegiado de transgressão por meio de suas montagens com objetos diversos — gesto que partia de um impulso intensamente autobiográfico, mas que aportaria em questões universais da existência e nas vicissitudes individuais que muitas vezes compartilhamos. E, na especificidade de sua produção tridimensional, Farnese fez da resina poliéster transparente um meio singular para a realização plástica, técnica e conceitual de alguns dos principais temas de seu trabalho (tempo, origem, fecundação, maternidade, nascimento, morte, sexualidade, identidade, religião, família, dor, solidão, memória). A presente pesquisa é um recorte, um estudo em devaneio poético, das montagens, do emprego da resina e da condição da imagem resinada na obra de Farnese de Andrade, com ênfase em sua série de trabalhos intitulados *Vimos do Mar*. É a proposição de um olhar para um Farnese do encontro fecundo entre a areia e o mar.

Palavras-chave:

Arte contemporânea brasileira, Farnese de Andrade, resina, imagem, colagem, montagem, *assemblage*.

ABSTRACT

There are artists whose works are born to destabilize us, leaving us immersed in the ambivalence that it is manifested by the simultaneous appearance of the most subversive images amid undeniable, poignant and disturbing beauty. Farnese de Andrade (Brazil, 1926-1996) was one of these artists. In his uniqueness, and consciously apart from the artistic movements then in force in Brazil, he made his work, a privileged *locus* of transgression through his *montages* with various objects — a gesture that started from an intensely autobiographical impulse, but that would lead to the universal drama of existence and to the individual vicissitudes that we often share. In his three-dimensional work, Farnese made clear polyester resin a unique medium for the material realization, both technical and conceptual, of some of his main themes (time, origin, fecundation, maternity, birth, death, sexuality, identity, religion, family, pain, loneliness, memory). The present research is a review, a study in poetic reverie, of the *montages*, of the use of the resin and the condition of the image casted in clear polyester resin in the work of Farnese de Andrade, with emphasis on his series of works entitled *We came from the Sea*. This is an invitation to a look at a Farnese of the fertile encounter between the sand and the sea.

Keywords:

Brazilian contemporary art, Farnese de Andrade, resin, image, collage, *montage*, *assemblage*.

NOTA SOBRE TRADUÇÃO

Na presente dissertação, as citações extraídas de publicações em línguas estrangeiras (francês e inglês) foram traduzidas pela autora, salvo indicação contrária; e, os respectivos textos originais, transcritos em notas de rodapé; citações diretas em notas de rodapé, constam apenas em português, sem a transcrição dos originais. A versão em inglês do resumo foi feita pela autora e gentilmente revisada por Daniel Tadeu Esteves Santos.

FIGURAS

NOTA 1: As fotografias das obras de Farnese de Andrade, feitas por Priscila Heeren, foram realizadas durante as exposições: *Farnese de Andrade: Arqueologia Existencial*, sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, montagens realizadas em Belo Horizonte, na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard do Palácio das Artes, de 7 de abril a 3 de julho de 2016, e, no Rio de Janeiro, na Galeria 3 da Caixa Cultural, de 20 de março a 20 de maio de 2018; e *Cantata - Acervo da Coleção Sérgio Carvalho*, sob curadoria de Denise Mattar, realizada em Belo Horizonte, na Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube, de 10 de julho a 18 de setembro de 2016.

NOTA 2: As dimensões das obras de Farnese, salvo indicação contrária, foram extraídas dos catálogos em que foram publicadas, esses relacionados no item ‘Referências impressas’.

NOTA 3: As imagens classificadas como “acervo do artista” — muitas delas inéditas — foram gentilmente cedidas por Gottfried Stützer, detentor do acervo; e, salvo indicação contrária, foram fotografadas por Priscila Heeren, em São Paulo, em 14 de dezembro de 2018.

NOTA 4: A indicação da coleção, à qual pertence cada obra, é referente aos dados disponibilizados sobre a mesma, no ano em que foi exposta e/ou reproduzida em publicação impressa. Desta forma, é possível que algumas dessas obras possam pertencer atualmente a outros colecionadores, ou a acervos institucionais, que não aqueles aqui relacionados.

NOTA 5: Todas as imagens (tanto as registradas, quanto as reproduzidas, pela autora), foram tratadas digitalmente e diagramadas por Priscila Heeren, a exceção da diagramação de corte das duas imagens das guardas, gentilmente executadas por Igor Antoine Faria.

[Capa] - Mostuário de obras de Farnese de Andrade. Reprodução de fotografia do acervo do artista, autor e local não identificados, s.d. [anterior a 1972 - deduzido a partir da obra fig.27]. | Fotografia revestida em resina poliéster transparente apenas em simulacro (e como homenagem) ao trabalho feito por Farnese, pois, como demonstrado nesta pesquisa, o artista não revestia fotografias, cartões postais e recortes de revistas, mas sim os encapsulava (fig.25).

[Guardas] - FARNESE de Andrade. *Doum* (1988) [detalhes de vistas oblíquas]. 37 x 18 x 15cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografias: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018. Diagramação de corte: Igor Antoine Faria, 2019.

Fig.01 - FARNESE de Andrade. *S/T* (1978-84). 49,5 x 32,8 x 12cm. Coleção Fábio Settimi, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de COSAC, 2005: 127.

Fig.02 - Farnese de Andrade e suas obras. Rio de Janeiro, s.d. [ca. 1972]. Fotografia de Alair Gomes. Acervo do artista sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

Fig.03 - FARNESE de Andrade. *Uma aula do P. Guignard*. Belo Horizonte, s.d. [entre 1944-1948]. 23 x 21 cm. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

Fig.04 - A Construção do Parque do Flamengo, 1965. O GLOBO (autor não identificado). A Construção do Parque do Flamengo. Rio de Janeiro: Arquivo O Globo / Agência O Globo, 1965. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/a-construcao-do-parque-do-flamengo-17736982>>. Acesso em 03/07/2017.

Fig.05 - O objeto número um de Farnese (confirmado por Gottfried Stützer). FARNESE de Andrade. *S/T* (1964-1971). 46 x 12 x 12,5 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Fotografia: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.

Cj.figs.06 [stills] - Farnese em busca de seus materiais na praia, no ferro velho e em um antiquário. Cenas do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, de 1970, *Farnese – Caixas, montagens, objetos*. Brasil: 1970. DVD, 15 min. In (parte integrante) NAVES, Rodrigo. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Cj.figs.07 FARNESE de Andrade. *Primeira Comunhão* (1994). 44 x 32 x 20cm [vistas oblíquas e detalhe]. Coleção Sérgio Carvalho, Brasília. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Fig.08 - Farnese de Andrade. Rio de Janeiro, s.d. [década de 1970]. Fotografia do acervo do artista sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

Fig.09 - O ataque de uma aranha a uma vespa eternizado num âmbar de 100 milhões de anos. STAUTH, David. *Fossil of ancient spider attack only one of its type ever discovered*. OSU - Oregon State University. News and Research Communications, Corvallis, 10 ago. 2012. Disponível em: <<http://oregonstate.edu/ua/ncs/archives/2012/oct/fossil-ancient-spider-attack-only-one-its-type-ever-discovered>>. Acesso em 17/04/2016.

Fig.10 - A fotografia de um parto de bebê empelcado [*Newborn baby delivered floating in intact amniotic sac*]. Medical Daily em 05 jun. 2013. Disponível em <<http://www.medicaldaily.com/newborn-baby-delivered-floating-intact-amniotic-sac-en-caul-greek-doctor-246557>>. Acesso em 14/05/2017.

Cj.figs.11 - FARNESE de Andrade. *Anúnciação* (1982) [obra e detalhe]. Obra: 73 x 62 x 35 cm | detalhe: 7,5 x 5,5 x 3 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016. Dimensões do detalhe gentilmente informadas por Gottfried Stützer.

Fig.12 - FARNESE de Andrade. *A aranha assassina* (1995). 14 x 24 cm. Coleção Tadeu Bandeira, Belo Horizonte. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 304.

Fig.13 - FARNESE de Andrade. *S/T* (1971) [detalhe]. Colagem, técnica mista sobre papel. 64 x 46 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

Fig.14 - Frida KAHLO. *Henry Ford Hospital*, 1932. Óleo sobre tela. 38,5 x 31 cm. Acervo Museo Dolores Olmedo. Disponível em < <https://artsandculture.google.com/asset/henry-ford-hospital/kgHTa-02kVhHJA?hl=en-GB>>. Acesso em 05/12/2018.

Fig.15 - Antônio DIAS. *Acidente no Jogo* (1964). 103 x 55 x 77 cm. Coleção particular. Disponível em <<https://ocula.com/magazine/conversations/paulo-sergio-duarte/>>. Acesso em 05/12/2018.

Fig.16 - O quarto de Farnese no segundo andar da casa-atelier do Rio Comprido. Reprodução fotográfica de BARTIRA, 1997: 13.

Cj.Figs.17 - FARNESE de Andrade. *The human being (O Ser)* (1976-1991). [vista frontal, detalhe e verso (detalhe)]. 67 x 44,5 x 2 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografias: (frontais) Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016 e (verso) Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

Fig.18 [still] Farnese em sua mesa de trabalho. Cena do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, *op.cit.*, 1970.

Cj.Figs.19 - FARNESE de Andrade. *Minas 4* (1978) [vista oblíqua e detalhes]. 67,5 x 39 x 27 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Cj.Figs.20 - Em visita à exposição, circulando uma das montagens em resina de Farnese. FARNESE de Andrade. *S/T* (1978) [vistas frontal, posterior e oblíquas]. 50 x 17 x 15cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografias: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.

Fig.21 - FARNESE de Andrade. *S/T* (1978). [vista lateral – detalhe obra Cj.figs.20, observação de camadas]. 50 x 17 x 15cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografia: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.

Cj.figs.22 - FARNESE de Andrade. *São Miguel* (1984) [vistas frontal e lateral (com observação de camadas)]. 38 x 24 x 22cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Cj.figs.23 - Detalhe de vista superior da obra que demonstra o encapsulamento prévio de elemento (um pequeno boneco em bloco de resina retangular). FARNESE de Andrade. *Vimos do Mar* (s.d.) [vista frontal e detalhe]. 26 x 37 x 37 cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016 [frontal] e Rio de Janeiro, 2018 [detalhe].

Cj.figs.24 - FARNESE de Andrade. Encapsulamento em resina poliéster transparente de cartão postal com colagem, s.d. [após 1983], [vistas frontal e posterior] 8,5 X 15,0 X 0,8 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

Fig.25 - FARNESE de Andrade. Encapsulamento em resina poliéster transparente de cartão postal com colagem, s.d. [após 1983], [vista lateral – detalhe da técnica]. 8,5 X 15,0 X 0,8 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

Cj.figs.26 [stills] - Cenas do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, *op.cit.*, 1970.

Fig.27 - FARNESE de Andrade. *S/T* (1972) [vista oblíqua]. 80 x 27,5 x 11cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografia: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Cj.figs.28 - Farnese de Andrade em sua casa-atelier de Ipanema. Rio de Janeiro, 1983. Fotografias do acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

Cj.figs.29 - A casa-atelier do Rio Comprido. Fotografias: Gottfried Stützer, Rio de Janeiro, 1996.

Fig.30 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar* (1986). 48 x 24 cm. Coleção Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 101.

Fig.31 - FRIEDRICH, Caspar David (Alemanha, 1774-1840). *O monge à beira-mar* [Der Mönch am Meer]. 1808-10. Óleo sobre tela. 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Der_M%C3%B6nch_am_Meer#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 03/09/2018.

Fig.32 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar, No.6* (1978). 57 x 29,5 x 15,7cm. Coleção Valéria Braga, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 251.

Fig.33 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar* (s/d). 26 x 37 x 37cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Fig.34 - FARNESE de Andrade. *Vimos do Mar* (1988). 20 x 32 x 32 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de COSAC, 2005: 143.

Fig.35 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar* (1972-84-86). Série Obsessivos. Técnica mista sobre papel. 50,5 x 68,7 cm. Coleção Sra. Lúcia Graça Tropel do Cabo, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 351.

Fig.36 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar* (1978). 57 x 20 x 20cm. MAM, Rio de Janeiro. Coleção Gilberto Chateaubriand. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 298.

Cj.figs.37 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar (Computador)* (1978) [vistas frontal e oblíqua]. 28 x 30 x 20 cm. Comodato MAC Niterói/Coleção João Leão Sattamini, Niterói. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 132-133.

Cj. figs.38 - FARNESE de Andrade. *Vimos do mar* (1978). [vistas frontal e oblíqua; e detalhe (página seguinte)]. 71 x 23 x 16 cm. Coleção particular, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2019.

Fig.39 - FARNESE de Andrade. *Grécia* (1980). 55 x 75 x 34 cm. Acervo Fundação Marcos Amaro, São Paulo. Reprodução fotográfica de DARZÉ, 2010: 89.

Fig.40 - FARNESE de Andrade. *Doum* (1988) [vista oblíqua]. 37 x 18 x 15cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Fig.41 - Proteus. Gravura de Andrea Alciato (Itália, 1492-1550) em seu *Emblematum liber* [O Livro dos Emblemas], 1531. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Proteus#/media/File:Proteus-Alciato.gif>>. Acesso em 03/12/2018.

Cj.figs.42 [stills] - Farnese, sua casa, suas obras. Cenas do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, *op.cit.*, 1970.

Fig.43 - A mala de Farnese. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

Fig.44 - O balanço do mar. Recorte do Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 10 jun.1996. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

Fig.45 - Farnese de Andrade no Parthenon. Atenas/Grécia, 1973. Fotografia do acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

SUMÁRIO

Prólogo	14
Mergulhando nas águas resinadas de Farnese de Andrade	17
1. O Mago do Rio Comprido	22
2. A aranha e a vespa	32
3. “A arte é feita para perturbar”	38
4. Montagens em camadas, tempos sob águas resinadas.....	53
5. <i>Vimos do Mar</i>	74
Considerações finais	93
Epílogo	95
Referências	
Impressas	98
Eletrônicas	103
Filmográficas	106
Entrevistas	106
Anexos	
Anexo I	107
Anexo II	108
Anexo III	111
Apêndices	
Uma necessária deferência aos críticos de arte que, através de seus textos, tanto contribuíram para com esta pesquisa	112
Um inesperado e verdadeiro parceiro de pesquisa	114

Prólogo

Sou carioca e passei em Belo Horizonte, na casa de minhas tias maternas, no início da década de 1980, quase todas as férias escolares da infância, nas quais vivia muitas aventuras e descobertas significativas. E havia, na mesa de centro da sala de estar, um objeto de decoração, que Tia Gai havia trazido da Itália nos anos 70 e que sempre despertava muito a minha atenção. Era aparentemente muito simples: um bloco retangular pequeno, porém pesado, de plástico incolor e de faces polidas, do tamanho de um dicionário escolar, que continha, aprisionadas em seu interior, todas as peças desmontadas e espalhadas de um pequeno relógio de corda.

Aquele era um objeto fascinante, revelador. Através dele eu satisfazia a curiosidade, muito comum na infância, de saber como as coisas eram por dentro — algo que de certa forma me era proibido, pois para saber como as coisas eram por dentro ou como funcionavam, era preciso primeiro que fossem desmontadas; e, caso eu fizesse isso, para os adultos eu as estaria simplesmente quebrando. Por isso mesmo, foram muitas as horas que passei brincando com aquele objeto único, entretida, observando-o por todos os ângulos possíveis, sob diferentes fontes de luz, analisando cada uma de suas partes.

Era mágico ver aquelas peças ali flutuando, imóveis e aprisionadas para sempre. Principalmente quando me dei conta de um intrigante fato, um pequeno paradoxo (que na época eu seria incapaz de nomear como tal): não eram somente as partes do relógio, destituído de sua unidade, que estavam ali aprisionadas; estava também ali representado o tempo aprisionado, impossibilitado de continuar. O relógio, o objeto responsável por marcar a passagem do tempo e sua inexorável continuidade, simbolizava agora, desmontado e para sempre vitrificado, a suspensão deste mesmo tempo: a cessão do movimento da matéria no espaço.

Muitos anos se passaram, e esse objeto já havia se tornado apenas uma lembrança remota, quando, durante a visita a uma exposição, fui subitamente levada de volta a ele. Foi quando me deparei, pela primeira vez, com as resinas de Farnese de Andrade — havia ali muito do que me suscitava aquele objeto da infância.

Mas o que Farnese pretendia com suas resinas ao encapsular objetos no poliéster transparente? Congelá-los no tempo sob águas resinadas e assim driblar a efemeridade e o fim inevitável de toda a existência? Aprisionar aqueles objetos para sempre os ver e os ter próximos de si? Perpetuar memórias ou estancá-las a um único momento? Adorar ou castigar aqueles objetos por existirem e refletirem as alegrias e as angústias de sua própria existência? Atribuir um caráter mágico à composição através da levitação dos elementos ali encapsulados? Ou simplesmente preservá-los por meio da resina? Algumas destas perguntas me foram respondidas através da leitura de relatos do próprio Farnese; e, outras, sempre me farei. Mas, a partir daí, cada vez mais as questões do tempo e da matéria, e conseqüentemente da memória, que sempre haviam me chamado a atenção, ganharam ainda mais força e forma e, com estas, a necessidade de estudo, pesquisa e teorização.

(HEEREN, 2010: 6-7)

Em dezembro de 2010, era com este relato tão pessoal, que dava início ao preâmbulo, de minha monografia de conclusão de curso pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova. O objetivo era o de apresentar um estudo preliminar sobre algumas possibilidades de convergências intersemióticas entre o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e obras selecionadas do artista plástico Farnese de Andrade, a partir da identificação de imagens poéticas comuns às duas obras, sob a noção de *nostalgia da continuidade perdida*, de Georges Bataille.

Impressiona-me ler este relato e ver o quanto ele continua verdadeiro e atual em minha vida. E, como a pesquisa que desenvolvo hoje, sobre Farnese de Andrade, se faz em desdobramento destas mesmas motivações iniciais, decidi por reconvocar este depoimento para a abertura desta que agora defendo como minha dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Daisy Leite Turrer.

Entretanto, são muitas as diferenças que se sedimentaram sobre a pele de minha existência desde a redação daquela monografia. E, dentre essas, talvez as mais fundamentalmente transformadoras tenham sido o fato de ter-me tornado (ou permitido ser) artista e a tão inesperada e comovente morte de meu pai. E, tais amadurecimentos conduziram-me a uma re-compreensão da arte, da obra de Farnese e da vida.

Ah, o tempo! Está no *Lavoura Arcaica*, que “onipresente, o tempo está em tudo; (...) no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia” (NASSAR, 2005: 52). Foi a passagem do tempo que possibilitou a realização desta pesquisa, pois muitas das coisas que aqui foram estudadas, são melhor compreendidas quando refletidas através da carne da experiência de nossos próprios corpos.

Esta pesquisa é fruto dessa vivência do tempo, e é também fruto do fascínio pela imagem, que neste trabalho encontra morada na profunda fascinação que tenho pela obra de Farnese de Andrade — provavelmente por reconhecer, entre ver e ser vista por suas obras, aquilo que me concerne (DIDI-HUBERMAN, 2010: 31) e que “parece que nos fala intimamente de nós” (BLANCHOT, 2011a: 278). E, neste encantamento, encontra-se a atração que sinto por suas resinas, talvez pelas “emoções suscitadas por essa impressionante transparência da água que impõe a vertigem das profundezas” (CORBAIN, 1989: 171), que me levam diretamente ao mar, ao mar de meus sonhos, de águas

crystalinas, cuja nitidez “possibilita a aprendizagem de um olhar vertical tanto mais fascinado quanto o espetáculo subaquático conserva intato seu mistério” (*ibidem*).

E, neste percurso, de fascínio e aprendizagem, a perspectiva que, num primeiro momento, concentrava-se sobre o erotismo batailliano — e que, anos depois, por intermédio da Prof^a. Dr^a. Rachel Cecília de Oliveira Costa, ganhou a necessária visada barroca latino-americana durante a iniciação científica na Escola Guignard — agora, volta-se à imagem. E, tal jornada, foi habilmente amparada pelas mãos de minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Daisy Turrer, estudiosa de Maurice Blanchot e de muitas outras palavras, que, para além do verbo, ensina através do exemplo, ao sempre se posicionar frente ao texto, como as mais experientes mulheres e homens do mar se portam frente ao oceano: com respeito. Todo o seu conhecimento da escrita, não lhe furtou a humildade e a prudência, além da admiração sempre renovada pela palavra.

É com a soma de tais vivências acumuladas neste caminho, que escrevo esta dissertação, embasada por uma metodologia de pesquisa acadêmica, mas sem a pretensão de roubar o mistério da obra de arte — analisando com o cuidado de não quebrar a caixinha de música, para saber da onde a música vem —, e sem perder de vista, para além da admiração pela obra deste grande artista, esse elo que nos une, Farnese e eu, pelo fato de sermos artistas. Em seu *A poética do espaço*, Gaston Bachelard gentilmente nos ensina que “ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou” (BACHELARD, 1993: 161) — e foi assim que procurei seguir nesta caminhada.

E, é neste ano de 2019, que tem Ogum, São Jorge, o Santo Guerreiro, como regente, que apresento este texto. Confiante de que, nas Artes, estaremos todos vestidos com as roupas e as armas de Jorge para lutarmos por um Brasil mais justo, plural e diverso, abrindo caminhos para que muitos artistas possam sempre livremente florescer.

Patakori Ogum! Ogum Yê!



Fig.01 - FARNESE de Andrade.
S/T (1978-84). 49,5 x 32,8 x 12cm.
Coleção Fábio Settimi, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de COSAC, 2005: 127.

Mergulhando nas águas resinadas de Farnese de Andrade

*Se a água se torna preciosa, torna-se seminal.
Então ela é cantada com mais mistério.*

Gaston BACHELARD, *A água e os sonhos*
(1997: 10)

Esta dissertação é fruto de um encantamento, de um mergulho do olhar, de uma pesquisa iniciada há quase uma década, que, ao longo dos últimos dois anos, aprofundou-se em explorar as regiões das insólitas montagens e águas resinadas na obra de Farnese de Andrade — um recorte no trabalho deste artista, cujo trabalho subvertia as lógicas simbólicas de representação do mundo.

Entretanto, ainda que tal recorte confira ênfase à presença da resina, outros de seus trabalhos, tanto tridimensionais, quanto bidimensionais, foram convocados ao longo deste texto, pois sua obra, como um todo, opera e oscila sobre os mesmos núcleos temáticos que caracterizaram a sua poética, ou, como afirma Cecilia Salles: “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo.” (SALLES, 2011: 45).

A fim de ilustrar ressonâncias, foram também estabelecidas relações com obras de outros artistas ou mesmo outras imagens (tanto escritas, quanto visuais). Uma abordagem, não por relações artístico-cronológicas, mas sim em algo mais aproximado ao que seriam as noções dinâmicas e operatórias do *pathosformel* warburgiano ou da dialética das imagens benjaminiana¹, perspectivas prenes de subversão aos sistemas historicistas pré-

¹ "Tal como Walter Benjamin pensou a história, a partir da categoria operatória de imagem dialética, foi de forma correspondente que Warburg procurou, a partir do conceito de *Pathosformel*, uma representação também “imaginal” da história de arte" (CANTINHO, 2016: 33, grifo da autora). *Imagem dialética e Pathosformel* são noções, respectivamente, dos alemães Walter Benjamin (1892-1940) e Aby Warburg (1866-1929), os quais se propuseram a (re)pensar a história privilegiando as instâncias rememorativas das imagens e não a mera contextualização (classificação) linear dos eventos — a proposição de uma história que procura se desvencilhar do tradicional paradigma teleológico e hierarquicamente geolocalizado. | É aqui pontuada a abordagem das relações imagéticas propostas pela autora no desenvolvimento de seu pensamento. Entretanto, é importante também ressaltar que, no avanço deste estudo, ficou patente que seria possível a partir de Warburg, a concepção de uma outra pesquisa sobre a obra de Farnese de Andrade, tanto em relação ao seu processo artístico e compositivo, quanto para a problematização de boa parte do sistema, da crítica e da história da arte nacionais — que especialmente a partir dos anos 1980, o subvalorizaram em privilégio das manifestações do Concretismo

estabelecidos, que parecem tanto mais adequadas à singularidade de Farnese de Andrade, e a uma abordagem que pretende não perder de vista as dimensões poéticas tanto da obra, quanto do observador.

E Farnese de Andrade foi um artista extremamente prolífico. Para além de todas as peças já vendidas, presenteadas ou incorporadas a coleções de museus — feitas durante quase 5 décadas de trabalho, e distribuídas entre acervos públicos e privados, no Brasil e no exterior —, no ano seguinte a sua morte, foram catalogadas para venda, apenas em sua casa-atelier, 176 obras tridimensionais (BARTIRA, 1997, anexo com lista de obras à venda) e havia ainda “mais de mil trabalhos [bidimensionais] guardados em sua mapoteca” (Charles Cosac em depoimento a MENEZES, 2005: Caderno B, p.1). Visando compreender uma parcela representativa deste conjunto, durante a pesquisa foram realizadas, em diversas ocasiões², visitas a três compreensivas exposições³, sendo duas delas retrospectivas dedicadas exclusivamente ao trabalho tridimensional de Farnese de Andrade. Através do insubstituível contato presencial com as obras, foram possíveis a elaboração e a verificação das premissas que regem este trabalho, tendo sido ainda oportunidade para a construção de amplo e detalhado acervo fotográfico⁴ a partir de registros feitos diretamente pela autora — imagens essas que foram posteriormente selecionadas e editadas para inclusão nesta dissertação.

Ainda no que tange à imersão na materialidade da obra e, buscando compreender o processo de resinação em sua prática, foram realizadas pela autora experiências de resinação, em distintas ocasiões, ao longo do mestrado, tendo ainda frequentado curso na Casa da Resina e do Silicone, em Belo Horizonte, em 2017.

e da Nova Objetividade Brasileira, cenário que começaria a se reverter somente ao final dos anos 90, após sua morte.

² Aqui considerado também o período anterior ao ingresso da autora no PPG Artes/UFMG, correspondente à fase nodal de concepção do projeto.

³ *Farnese de Andrade: Arqueologia Existencial*, sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, montagens realizadas em Belo Horizonte, na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard do Palácio das Artes, de 7 de abril a 3 de julho de 2016, e, no Rio de Janeiro, na Galeria 3 da Caixa Cultural, de 20 de março a 20 de maio de 2018; e *Cantata - Acervo da Coleção Sérgio Carvalho*, sob curadoria de Denise Mattar, realizada em Belo Horizonte, na Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube, de 10 de julho a 18 de setembro de 2016. | Neste ponto expresse minha gratidão, ainda que por pura e feliz sincronicidade, àqueles que viabilizaram a realização de tais exposições (curadores, colecionadores, produtores, patrocinadores e outros), que se tornaram espaços fundamentais de aprofundamento de minha pesquisa; e, pela felicidade em ver a circulação da obra de Farnese de Andrade, pela oportunidade de tantas pessoas descobrirem este artista ainda pouco conhecido do grande público.

⁴ Aproximadamente 3000 fotografias.

Na conformação do *corpus* deste trabalho, teve papel fundamental a pesquisa realizada em hemerotecas. Matérias e entrevistas publicadas se constituíram em fontes primárias de acesso a depoimentos atribuídos diretamente à Farnese de Andrade, pois, para além de suas palavras no premiado curta documentário sobre o artista, *Farnese – Caixas, montagens, objetos*, de 1970, realizado por Olívio Tavares de Araújo⁵, há publicado somente um texto⁶ de sua autoria, “A grande alegria”⁷, de 1976. Dentre os acervos de periódicos consultados, destaca-se, com grande relevância, a Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁸, que possui vasto número de publicações brasileiras, a partir do séc. XIX, disponibilizadas digitalmente⁹ — deste arquivo foram extraídos alguns dos principais e mais raros depoimentos de Farnese. Foram ainda pesquisados, de forma sistemática, os acervos privados dos jornais O Globo (Rio de Janeiro/RJ), O Estado de Minas (Belo Horizonte/MG) e da revista Veja (São Paulo/SP), além de matérias avulsas de fontes diversas.

Ao material extraído de jornais e revistas, somam-se, de forma determinante, os catálogos de exposições, individuais e coletivas, e a essencial Revista no.2 do MAM (São Paulo)¹⁰, de 1999, organizada por Tadeu Chiarelli, então curador do Museu de Arte Moderna da capital paulista, cuja maior parte do número fora devotado à obra de Farnese. Ainda é exíguo o número de publicações dedicadas ao artista, entretanto, dentre essas, são fundamentais as duas monografias primorosamente editadas pela Cosac Naify, por meio da louvável iniciativa de Charles Cosac, sócio fundador da reconhecida editora paulistana. Amigo de Farnese, com o qual estabeleceu profunda relação de amizade, admiração e afeto ao longo dos últimos anos da vida do artista, Charles não mede esforços em continuamente divulgar sua obra, preservando o legado de Farnese às artes plásticas.

⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Farnese – Caixas, montagens, objetos*. Brasil: 1970. DVD, 15 min. In (parte integrante) NAVES, Rodrigo. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁶ Posteriormente tive acesso a um outro texto, inédito, parte do acervo do artista, em propriedade recente de Gottfried Stützer (2019): ANDRADE, Farnese de. Depoimento. S.l., s.d. [após 1992 - deduzível a partir do conteúdo do manuscrito].

⁷ ANDRADE, Farnese de. A grande alegria (1976). In COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify/Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo, pp.179-189.

⁸ Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Fundação Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Múltiplos acessos, 2016-2019.

⁹ Quando em domínio público, ou, à Biblioteca Nacional, foi franqueada a disponibilização; portanto, não são disponibilizados todos os jornais e revistas brasileiros, mas uma parcela considerável destes; e, devido à Biblioteca ser sediada no estado do Rio de Janeiro, há uma preponderância de publicações fluminenses.

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. São Paulo: *Revista do MAM*, no.2, ano 1, dez. 1999.

Neste ponto, ressaltam-se as marcantes contribuições tanto de Charles, quanto de Gottfried Stützer, também amigo e colecionador de Farnese, através das entrevistas concedidas diretamente à autora em meados de dezembro de 2018, em São Paulo. Foram oportunidades inestimáveis de aprofundamento sobre variados tópicos, além da descoberta de episódios e impressões sobre a vida e a obra de Farnese, que enriqueceram muito esta pesquisa. Para além da passagem da autora por São Paulo, Gottfried Stützer — que, por iniciativa pessoal, tornou-se dedicado e notável pesquisador da obra e da biografia de Farnese de Andrade —, fez-se valioso consultor, para importantes informações trocadas por meio de correio eletrônico, nas semanas subsequentes ao encontro e até o fechamento desta; tendo ainda franqueado à autora livre acesso ao acervo do artista (impressos, recortes, fortuna crítica, documentos, fotos) e gentilmente cedido catálogos, mesmo de rara disponibilidade, como *A casa e a inteligência de Farnese de Andrade*¹¹, editado por ocasião da seminal exposição realizada na casa-atelier do artista, no bairro do Rio Comprido, Rio de Janeiro, no ano seguinte à sua morte.

Esta pesquisa é um recorte que possui um objeto específico, e, como todo recorte, não abrange o todo de possibilidades investigativas. À obra de Farnese, abre-se amplo leque de alternativas de estudo, dentre as quais poderíamos ressaltar perspectivas sob os vieses do autobiográfico, da religião, do duplo, do fotográfico, da homoafetividade, do objeto na arte, da arte comparada, da problematização da crítica de arte brasileira, da história da arte, e, notavelmente, incursões sob o espectro da psicanálise, dentre outras abordagens sob prismas ainda mais específicos, como o *informe* batailliano ou o (*das*) *Unheimliche* freudiano, apenas como exemplo. Ou ainda perspectivas sob o ponto de vista das estratégias plásticas do artista, como, por exemplo, a relação entre resina e madeira, duas de suas principais matérias-primas. E, para além desses e outros vieses, existe ainda uma outra instância de sua obra, essa realmente pouquíssima ou nada estudada, que são seus trabalhos bidimensionais, para os quais Gottfried Stützer — ao qual dedico o breve texto ao final deste livro — tem disciplinadamente voltado todos os seus esforços, e a quem, sinceramente, desejo que possa ter êxito na divulgação e valorização desta considerável parcela (ou mesmo metade) da produção de Farnese de Andrade, fundamental em seu percurso artístico e na constituição de seu trabalho.

¹¹ BARTIRA, Uiara. *A casa e a inteligência de Farnese de Andrade*. Rio de Janeiro: Projeto Farnese de Andrade, 1997. Catálogo e anexo com lista de obras à venda. Exposição realizada de abril a maio do mesmo ano.

A presente dissertação foi estruturada em cinco capítulos. No primeiro, “O Mago do Rio Comprido”, é feita uma breve introdução ao artista, ao início de seu trabalho com objetos, e uma observação crítica das consequências de seu não alinhamento às correntes artísticas em voga. No segundo, “A aranha e a vespa”, é evocada a potência ambígua, de vida e morte, de seus trabalhos, aspecto fundamental de sua poética, muito evidenciável em sua utilização da resina poliéster transparente. No terceiro, “A arte é feita para perturbar”, é realizada uma investigação dos termos e processos de colagem, *assemblage* e montagem por meio dos quais Farnese de Andrade subvertia as lógicas simbólicas de representação do mundo; é ainda problematizada a frequente classificação de seu trabalho como surrealista. No quarto capítulo, “Montagens em camadas, tempos sob águas resinadas”, são abordados os materiais constitutivos de sua obra, com ênfase na resina e em seu processo técnico de encapsulamento; são também observadas algumas montagens, a relevância do tempo para Farnese, além do relacionamento especial que possuía para com seus objetos (os recolhidos e os criados) e com as casas-atelier aonde vivera. No quinto e último capítulo, seus trabalhos intitulados “*Vimos do mar*” — que conferem título ao capítulo e a esta dissertação — são utilizados como mote para observação poética de aspectos da origem em sua obra, de seu apreço pelo mar e para a evocação imagética da água. Ao longo desta dissertação foram consideradas noções acerca da imagem desenvolvidas por autores como Georges Didi-Huberman (França, 1953), Maurice Blanchot (França 1907-2003), dentre outros; destacando-se o estudo do texto “As duas versões do imaginário” (BLANCHOT, 2011a: 277-289), através das aulas ministradas pela Prof^a. Dr^a. Daisy Turrer.

Na difícil tarefa de delimitação do objeto e dos operadores teóricos a ele aplicados, esta dissertação buscou abordar aquilo que é suscitado a partir das obras, numa aproximação gentil, que em nenhum momento procurou por verdades últimas, mas sim trazer à tona, sob uma réstia de sol, uma leitura (dentre as tantas possíveis), sobre os trabalhos com elementos resinados na obra de Farnese de Andrade. E, é importante dizer que não objetivamos negar o que lhe é pesado na obra — a intrínseca morbidez de muitos de seus trabalhos —, mas sim ressaltar sua força, para além do discurso estereotipado, ou mesmo estigmatizado, que é feito, com frequência, sobre seu trabalho. É a proposição de um olhar para um Farnese do encontro fecundo entre a areia e o mar. Este trabalho tem, portanto, o desejo de ser, para além da pesquisa, um convite para contemplar, em estado de abertura e atenção, as obras deste artista brasileiro.

1. O Mago do Rio Comprido¹²

*Para mim o mistério, o fantástico, existe no cotidiano,
e é um elemento que respiro com prazer.*

FARNESE DE ANDRADE
(1976a: 2)

*(...) por baixo, por detrás do dito real, ou melhor, a ele inseparavelmente
entrelaçado se perfila, pois, um outro surreal desconhecido, infinito,
mas ao alcance da mão para quem souber olhar.*

Jeanne-Marie GAGNEBIN¹³

Há artistas cujas obras nascem para nos desestabilizar, deixando-nos imersos na ambivalência que se manifesta pela aparição simultânea das mais subversivas imagens em meio à inegável, contundente e perturbadora beleza. O brasileiro Farnese de Andrade foi um desses artistas.



Fig.02 - Farnese de Andrade e suas obras. Rio de Janeiro, s.d. [ca. 1972]. Fotografia de Alair Gomes. Acervo do artista sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

¹² Rio Comprido é um bairro da região central da cidade do Rio de Janeiro, onde Farnese manteve e habitou sua última casa-atelier, de 1985 até a sua morte, em 1996.

¹³ Jeanne-Marie Gagnebin no posfácio da tradução brasileira de *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, publicado em 1926 (GAGNEBIN, 1996: 253).

Farnese de Andrade (Araguari, 1926 – Rio de Janeiro, 1996) mudou-se de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, ainda jovem, no final da década de 1940, inicialmente para tratar de uma tuberculose que quase lhe roubou a vida¹⁴. Contudo, antes de chegar ao Rio, passou por Belo Horizonte, onde morou por alguns anos, e frequentou a célebre Escola do Parque do artista e professor Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962), de quem foi aluno querido, tornou-se amigo, e ao qual Farnese sempre seria grato¹⁵. Em depoimento de 1968, a Walmir Ayala, assim o artista mineiro descreveria seus estudos iniciais nas artes:



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

(Farnese de Andrade em depoimento a AYALA, 1968: Caderno B, p.2)

Fig.03 - FARNESE de Andrade. *Uma aula do P. Guignard*. Belo Horizonte, s.d. [entre 1945-1948]. 23 x 21 cm. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

¹⁴ ‘Só fui ter saúde quando em contato com o mar. Adoeci dos pulmões em Belo Horizonte. Considerado o melhor clima para tuberculose, estive num sanatório em Correias [região de Petrópolis/RJ] e, se não tivesse perdido a paciência e vindo para o Rio [capital], teria morrido.’ (Depoimento de Farnese de Andrade à Maria Lucia Rangel, *Jornal do Brasil*, RANGEL, 1978: Caderno B, p.4).

¹⁵ Em 1982, por ocasião dos 20 anos de falecimento de Guignard, foi realizada na Galeria de Arte BANERJ, no Rio de Janeiro, a exposição "Alberto da Veiga Guignard 1896-1962: pinturas e desenhos". Sobre a mostra, o jornalista Wilson Coutinho escreveu, para o *Jornal do Brasil*, a matéria intitulada "O comovente e lírico Guignard", na qual fez a seguinte observação: "No catálogo do Banerj, Farnese de Andrade, artista e ex-aluno de Guignard, comenta: "Ele era uma pessoa tão comovente, que eu me lembro de um aniversário dele, que eu fui. Ele morava sempre em hotéis baratos e pensões cheias de baratas. Ganhava pouco e não se vendia. Naquela ocasião, praticamente não se vendia arte. E eu fui visitá-lo num domingo à tarde, para dar um abraço de aniversário, mas com a mão abanando, porque não tinha dinheiro. E saí de lá com os braços carregados de material de desenho, de pintura, tintas, papéis, tudo, que ele me havia dado de presente. Ele era generosíssimo." (Farnese de Andrade *em depoimento a* COUTINHO, 1982: Caderno B, p.9).

Na capital fluminense, Farnese tornou-se requisitado desenhista, pintor e ilustrador — “Era um trabalho de sobrevivência, fazia ilustrações em livros, revistas e jornais. Dez anos durou essa minha experiência” (*em depoimento a GÓES, 1971: 2º caderno, p.7*). Foi também funcionário público dos Correios e Telégrafos, ofício que lhe proveu sustento regular durante muitos anos, sobre o qual alegava ter sido “um trabalho monótono, que nada tinha a ver comigo. Foram dezessete anos, uma noite sim, uma noite não” (*ibidem*). Em 1959, matriculou-se no curso de gravura de Johnny Friedlaender (Alemanha, 1912-1992), ministrado por este durante sua estada no Brasil, cujo assistente fora Rossini Perez (Macaíba, 1932):

“(…) Friedlaender veio orientar um curso de gravura no atelier do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Passei dois anos neste curso¹⁶ (mais orientado por Rossini Perez, diga-se de passagem) adquirindo uma disciplina e um ritmo de trabalho que me deram um caminho. Fiz gravura durante cinco anos intensamente, no sentido da abstração.” (Farnese *em depoimento a AYALA, op.cit.*).

E foi, por meio da pesquisa de materiais, que pudessem ser empregados como matrizes para a gravura, que Farnese iniciou suas incursões pelos aterros do Botafogo e do Flamengo, nos quais viria a encontrar os elementos que dariam início a sua fatura tridimensional, como ele mesmo conta:



Fig.04 - A Construção do Parque do Flamengo, 1965.
Arquivo O Globo/Agência O Globo (autor não identificado).

¹⁶ O ANEXO I (pág. 107) contém o interessante fac-símile de uma das folhas mensais de presença do curso de gravura do MAM-Rio, no qual eram também alunas Anna Letycia, Anna Bella Geiger, Isabel Pons, dentre outros.



Meus objetos começaram no início da década de 60, por puro acaso. Eu fazia gravura em metal puramente não-figurativa, abstrata, quase informal. Meu prazer com o uso dessa técnica era, depois de conseguir relevos profundos, iniciar o processo de água tinta (grão) para as 'nuances' de preto e cinza e depois lixar as chapas de latão; voltar à água-tinta e lixar novamente; e assim obsessivamente, até obter uma matéria que me sugerisse algo meio arqueológico.

Comecei a percorrer a Praia de Botafogo (na época, um maravilhoso receptáculo de lixo) e a procurar formas de madeira e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas. Eu fazia com seus relevos minuscultizados uma espécie de monotipia na chapa com asfalto líquido. Era na fase da draga Esther, dos aterros para fazer as praias de Botafogo e Flamengo.

Aos poucos comecei a recolher também madeiras belamente trabalhadas pelo sol, pelo sal e pelo mar, assim como cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida. Pelo costume automático de lixar, também tive gosto em tratar com diversas lixas os contornos das madeiras já feitos pelo acaso, ressaltando apenas, polindo o trabalho da natureza.

Um dia, a base de um possível móvel em estilo antigo, um ovo de madeira daqueles de costura, uma cabeça de santo de gesso e uma bola de gude se juntaram, e "aconteceu" o meu primeiro objeto. Daí a coisa foi me interessando, essa superposição de peças, e a gravura foi perdendo o sentido para mim.

FARNESE DE ANDRADE, *A grande alegria*
(ANDRADE, 2005: 181, grifos do autor)

Fig.05 - O objeto número um de Farnese (confirmado por Gottfried Stützer). FARNESE de Andrade. S/T (1964-1971). 46 x 12 x 12,5 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Fotografia: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.

Foi, portanto, com os despojos da sociedade, através do garimpo entre toda a sorte de coisas descartadas e encontradas nos aterros, e, posteriormente, em suas visitas regulares a ferros-velhos e antiquários (cj.figs.06), que Farnese deu início a sua produção tridimensional. Atividade que singularizaria a sua obra, com a criação de centenas de objetos por meio da composição com elementos recolhidos diversos, com a qual desenvolveria os temas mais caros à sua poética — muitos deles já trabalhados em sua obra bidimensional — mas, não raro, também claramente evocando questões de naturezas sócio-políticas, ainda que fortemente entremeadas às suas demandas autobiográficas.

Conhecido hoje principalmente por esse trabalho tridimensional, que configuraria a segunda e última fase de sua obra, Farnese foi aclamado pela crítica e diversas vezes premiado, nacional e internacionalmente, por seu trabalho como gravador, desenhista e pintor — conjunto este de atividades que representaria a primeira fase da obra do artista, que poderíamos chamar de fase bidimensional (ainda que, ao longo de sua vida, nunca tenha abandonado totalmente a prática desses meios).

O artista dispôs de grande popularidade nas décadas de 1960 e 1970, sendo um nome recorrente no cenário nacional das artes visuais, presente nos editoriais de arte, e até mesmo nas colunas sociais dos jornais cariocas. Participou dos mais importantes salões de arte do país, como, em várias ocasiões, do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo; foi premiado, tanto em espécie, quanto com viagens no país e ao exterior — que o levaram a se estabelecer na Europa durante alguns anos, notadamente na Espanha —; foi laureado com o prestigiado prêmio de Aquisição do Itamaraty; realizou várias exposições individuais e participou de tantas outras coletivas, no Brasil e em vários países da Europa e da América Latina, Japão, Nigéria, EUA, chegando inclusive a representar o país nas Bienais de Havana e Veneza; e, ainda o premiado curta documentário sobre o artista, realizado por Olívio Tavares de Araújo (ARAÚJO, 1970, *op.cit.*), foi o único filme latino-americano selecionado para integrar a edição de 1972 do Festival de Cannes, na França¹⁷.

¹⁷ Uma parte considerável dos dados cronológicos relacionados nesta dissertação, até o ano de 2005, salvo indicação contrária, foram extraídos de NAVES, 2002, e COSAC, 2005, e são frutos do trabalho de levantamento e pesquisa de Jô Frazão; os demais são provenientes do presente estudo.



Cj.figs.06 [stills]
Farnese em busca de seus materiais na praia, no ferro velho e em um antiquário.
Cenas do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, *Farnese — Caixas, montagens, objetos*, de 1970.



Entretanto, no final da década de 1970, e, marcadamente, nos anos 80, enquanto se tornava cada vez mais dedicado à criação de objetos e, em sua singularidade, conscientemente alheio aos movimentos e tendências artísticas então vigentes, houve uma espécie de contínua e crescente desconsideração de Farnese e de sua obra por uma parcela considerável da crítica de arte, que ignorava sua produção por considerá-la alienada politicamente, devido a sua base autobiográfica. Um cenário em que eram exaltados e idealizados sobretudo os artistas ligados às vertentes Concreta, Neoconcreta e aqueles que se configuravam sob a Nova Objetividade Brasileira. Uma perspectiva crítica, que considerava a abordagem da *res* política geralmente restrita a uma compreensão limitada à sua esfera *stricto sensu* e, como tal, enunciada¹⁸.

¹⁸ É interessante observar tal ‘esquecimento’ de Farnese e de sua obra, considerando-se sua participação nos principais salões e eventos expositivos do país, destacando-se, dentre outras deferências e premiações, nacionais e internacionais, suas participações: em 1967, da IX Bienal de São Paulo, na qual fora contemplado com o prêmio Aquisição Itamaraty; em 1968, na XXXIV Bienal de Veneza, tendo sido um dos selecionados para representar o Brasil, ao lado de artistas exatamente como Almir Mavignier, Lygia Clark e Mary Vieira; em 1969, no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), onde recebeu o prêmio “Viagem ao País” — uma viagem pelo Brasil; e, no ano seguinte, em 1970, pelo XIX SNAM, ganhou o prêmio “Viagem ao Estrangeiro”, oferecido pelo Ministério da Educação e Cultura, naquela época a maior premiação existente no universo das artes plásticas brasileiras. Um prêmio recebido justamente por uma série intitulada *Censura*, “que mostra, em três desenhos, a censura à manifestação de massa, a censura ao sexo e à literatura erótica e a censura religiosa” (s.n. Correio da Manhã, 18 mai.1970). Considere-se ainda que Farnese, em 1969, havia aderido ao boicote dos artistas, declinando do convite à sua participação na X Bienal de São Paulo (aberta meses depois do lançamento do Ato Institucional n.

Ao ser questionado por Katia Canton sobre “como pensar a política hoje”, o filósofo Peter Pál Pelbart, responde que:

Talvez a grande contribuição a partir do pós-guerra dada por pensadores de vários movimentos tenha sido enxergar política por onde ninguém a via, ou seja, descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola, da relação com os saberes, com os médicos, com os psiquiatras, que tudo isso tem uma dimensão política (...). (PELBART em depoimento a CANTON, 2009: 24)

Com tal observação, não pretendemos de forma alguma reduzir a importância fundamental desses movimentos, e mesmo a relevância do lugar de uma enunciação declaradamente política — principalmente considerado o contexto de ditadura militar, sob a qual o Brasil esteve sujeito durante duas décadas —, mas sim ressaltar a importância de um olhar aberto, que procure despir-se de pré-conceitos, que considere a pluralidade, e sua diversidade, em todas as suas manifestações, que não privilegie algumas em detrimento de outras, a partir de premissas e posturas engessadas, que advogam a preconização de uma verdade única.

A obra de Farnese é dotada de um fértil anacronismo¹⁹, que o colocou em desalinho aos seus contemporâneos, mas que lhe possibilitou manifestar e, mesmo em certo sentido, prever, através de suas questões pessoais, temas que configurariam as pautas e plataformas mais atuais de ativismo e protesto, como aquelas relacionadas às minorias e suas liberdades individuais. É o que vemos, por exemplo, em uma obra como *Primeira Comunhão* (1994) (cj.figs.07), que, como em tantos de seus trabalhos, traz à tona a questão da castração da sexualidade perpetrada pela religião — reflexão ainda tão necessária num Brasil presente, que tristemente carrega o título de ser “o país que mais mata LGBTs no mundo (...), em 2017, foram 445 mortes de pessoas LGBTs” (REIS, 2018: s/p).

5, o “AI-5”), e que, a então presente série, *Censura*, de 1970, seria um protesto ao fato de obras de sua série Erótica, enviadas para a Bienal da Bahia, terem sido censuradas e confiscadas pelo Exército. O ANEXO II (págs.108-110) contém fac-símiles da publicação em jornal e revista de sua premiação no XIX SNAM pela série *Censura*, além da reprodução de uma destas obras.

¹⁹ Em alusão à “fecundidade do anacronismo” (2015b: 26) evocada por Georges Didi-Huberman. O termo anacronismo aqui compreendido não em sua acepção negativa, mas sim do ponto de vista da convivência de temporalidades heterogêneas entre indivíduos ou cenários cronologicamente contemporâneos. Podendo, inclusive, aquele identificado em anacronismo, estar à frente (e não em retardo) de seu tempo — mas procurando também se desvencilhar de um julgamento que pressuponha incondicional primazia do presente sobre o passado. Didi-Huberman coloca em xeque a visão idealista — “o que é o ideal senão o resultado de um processo de idealização?” (p.20) — da história tradicional em observar os objetos passados, como se o passado estivesse sempre em perfeita “consonância eucrônica” (*op.cit.*: 19). Ou ainda, que uma parcela de indivíduos ou de conjunturas de uma época fosse capaz de deter e de representar a verdade histórica de todos os demais — quando basta olharmos para o presente para constatar essa dissonância. À obra de Farnese, faz-se necessário um olhar que dela procure se aproximar, de forma positiva, à sua dissonância.



Sobre dois pesados e inclinados planos de madeira, onde o superior parece prestes a escorregar, ergue-se espécie de monumento instável à sexualidade castrada e subjugada à religião. Nele, vemos apoiada de ponta-cabeça, a metade inferior, somente parte do tronco e membros, de uma figura masculina nua, cujos pés e canelas parecem adornados com pintura ritual indígena. O corpo da figura está cingido junto ao sexo, e seu sangue escorre para dentro da pesada base de madeira, através de um orifício em sua superfície. Atrás desta cena, ergue-se um outro plano, no qual encontra-se resinado, o recorte de um antigo e nítido retrato de primeira comunhão: um menino de pé, formalmente aparántado, segura um terço e o livro de orações, tendo ao lado uma ânfora com flores — a qual se custa a compreender quando observada a olho nu, e que, por pareidolia, assemelha-se a uma grande máscara tribal. Numa perspectiva frontal da obra, as pernas da criança fotografada se alinham perfeitamente no interior das pernas da figura nua, de madeira, à frente, como se a exigida e idealizada persona social, dolorosamente a rompesse e nela se cravasse. Na parte posterior da obra, a figura doce e em tons pastéis de um anjo de plástico anuncia à mãe, uma imagem de Nossa Senhora, a nova vida, cujo futuro de sofrimento já nos foi prenunciado

Profundamente erótico, o conjunto se assemelha a um túmulo, onde a lembrança da individualidade deste ser lhe é negada, restando-lhe como representação formal em sua lápide, não o seu rosto, mas seu papel imposto como seguidor dos preceitos da Igreja. Contudo, é em seu anonimato que passa, justamente, com mais força, a representar as desventuras e as dores enfrentadas por tantos outros, além do próprio Farnese, em razão de sua homoafetividade.

(Adaptado a partir de HEEREN, 2016: 7-8)



Cj.figs.07
 FARNESE de Andrade.
Primeira Comunhão (1994).
 44 x 32 x 20cm.
 [vistas oblíquas e detalhe].
 Coleção Sérgio Carvalho, Brasília.
 Fotografias: Priscila Heeren,
 Belo Horizonte, 2016.



Felipe Chaimovich, em artigo publicado em 1999, alegava que Farnese teria sido “isolado pela geração que vem dos 1960 por ser considerado alienado e por ter caído no subjetivismo” (CHAIMOVICH, 1999: 25). E que, no final dos anos 1990, portanto, já somente após sua morte (em 1996), era retomado como “exemplo de uma mitologia individual, por meio da qual se podem enxergar especificidades socioculturais brasileiras” (*ibidem*), algo que se explicaria devido a:

(...) uma mudança central no critério de contemporaneidade da obra de arte no Brasil. Nos anos 60, a discussão da natureza sociocultural da obra de arte devia limitar o peso da subjetividade do artista contemporâneo. Nos anos 90, a individualidade do artista torna-se medida de compreensão da contemporaneidade da obra. (*ibidem*)²⁰

Farnese declarou, em 1968, que “desde aquela experiência com *Teorias Estéticas* [com os artistas concretos, a partir da década de 1950]²¹, 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 da mesma.” (*em depoimento a AYALA*, 1968, grifo do autor). Ele se tornou, desde então, extremamente fiel ao seu fazer artístico e à sua poética: genuinamente autêntico e maduro em sua prática, somente fazia aquilo que lhe concernia e que suas obras lhe demandavam; um artista profundamente imerso em seu processo e em sua solidão essencial.

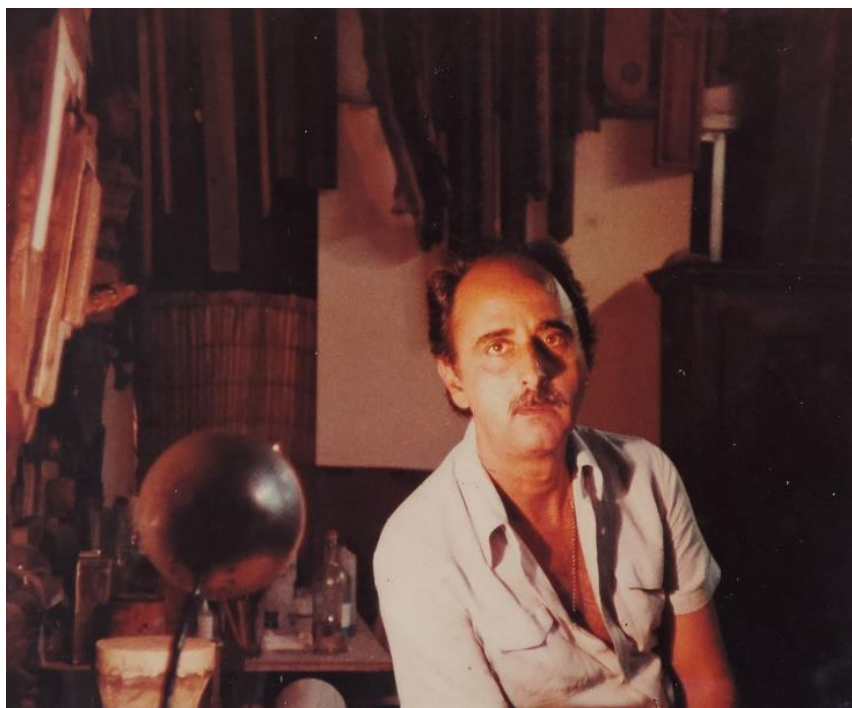
Marcel Mauss e Henri Hubert, ao estudarem culturas antigas, afirmavam que:

O mágico se isola (...) mesmo em relação aos colegas, ele mantém quase sempre uma atitude de reserva. O isolamento, como o segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico. Este é sempre obra de um indivíduo ou de indivíduos que agem de modo privado; o ato e o ator são cercados de mistério. (MAUSS; HUBERT, 2015: 58).

Farnese, carinhosamente chamado, por alguns amigos, de o “Mago”, o “Bruxo”, não hesitava em afirmar: “Eu acho que o estado ideal é a solidão” (*in* documentário ARAÚJO, 1970).

²⁰Ao que observava Chaimovich no trecho citado, poderíamos acrescentar o que dizia Tadeu Chiarelli, em artigo dedicado também à Farnese, na mesma publicação: “Marginal a seus contemporâneos imediatos (...), Farnese de Andrade, no entanto, poderia muito bem ser alinhado aos jovens artistas surgidos no Brasil, no final dos anos 80 e nos anos 90. § Somente em produções como aquelas do último José Leonilson, de Rosângela Rennó, Nazareth Pacheco, Rosana Monnerat, Elias Muradi, Sandra Cinto, Iolanda Gollo Mazzotti e tantos outros, notam-se os mesmos elementos narrativos que enformaram as obras de Farnese de Andrade: repressão de todos os matizes, dor, solidão, castração. § Farnese de Andrade, infelizmente, parece não ter tido o encontro esperado, e necessário, com esses seus verdadeiros pares. Caberá, portanto, às instituições museológicas propiciar esse contato, mostrando o quanto a obra de Farnese tem a ver com a situação da arte brasileira e internacional nesse final de milênio.” (CHIARELLI, 1999: 8).

²¹“Em 1950, já no Rio, conheci Ivan Serpa, artista que admiro profundamente, Almir Mavignier e outros do grupo concreto liderados por um conhecido crítico. A teoria que eles derramavam (principalmente o 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.” (Farnese de Andrade em depoimento a AYALA, 1968, grifo do autor).



*(...) Não tenho mais pressa (já passei da idade do furor criativo).
E trabalhar com coisas das mais diversas origens, achadas 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.*

FARNESE DE ANDRADE

(em depoimento a AYALA, 1970: Caderno B, p.2)

Fig.08 - Farnese de Andrade. Rio de Janeiro, s.d. [década de 1970].
Fotografia do acervo do artista sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

2. A aranha e a vespa

*Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem —
fixo os instantes de metamorfose e
é de terrível beleza a sua sequência e concomitância.*

Clarice LISPECTOR, *Água viva*
(1998: 13)



Fig.09 - O ataque de uma aranha a uma vespa eternizado num âmbar de 100 milhões de anos.

Em agosto de 2012, pesquisadores da Oregon State University (Corvallis, EUA) anunciaram ter descoberto numa peça de âmbar-amarelo, o que classificaram como sendo “o único fóssil já encontrado [do momento] do ataque de uma aranha a uma presa capturada em sua teia — um instantâneo de 100 milhões de anos de uma batalha congelada no tempo”²² (fig.09). A resina havia escorrido da árvore apenas um instante antes que a aranha pudesse atacar a pequena vespa, aprisionando ambas ao momento incessante, na incompletude da ação: a aranha para sempre incapacitada de concluir seu ataque, e, a vespa, condenada ao eterno pavor do iminente bote de seu algoz.

²² “(...) the only fossil ever discovered of a spider attack on prey caught in its web - a 100 million-year-old snapshot of an engagement frozen in time.” STAUTH, David. *Fossil of ancient spider attack only one of its type ever discovered*. (OSU - Oregon State University. News and Research Communications, Corvallis, 10 ago.2012, livre tradução minha).

O registro desse momento somente foi possível devido à capacidade do âmbar, uma resina natural — a seiva translúcida e viscosa oriunda de um pinheiro ancestral —, em ‘congelar’ essa ação, se petrificando, perdurando e resistindo na natureza por milhões de anos.

O pequeno âmbar pré-histórico com o predador e sua presa, para sempre suspensos no tempo, nos abre a um dos paradoxos dessa imagem, no qual a duração, a eternização do momento, reivindica a cessão da vida. O fóssil, registro imagético, transformara os corpos em imagens-relicários de si mesmos, transmutados num *Todo-Imagem*, que somente a morte é capaz de conformar (BARTHES, 2012: 5-6). Sob essa perspectiva, a morte se transfigurou no *eidos* dessa imagem, redobrado na resina fossilizada — que é espécimen de natureza profotográfica, tridimensional, habitada pelo referente —, pois ela contém os próprios cadáveres, que são a imagem por excelência, pois esses não são mais os seres animados por suas vivas existências, são apenas imagem, a semelhança “num grau absoluto, perturbador e maravilhoso” (BLANCHOT, 2011a: 283), do que um dia foram.



Fig.10 - A imagem de um raríssimo parto de bebê empelicado (Medical Daily em 05 jun. 2013).

A imagem da preservação dos corpos é colada à imagem da morte, dos corpos embalsamados, dos corpos conservados em vidros de formol, dos corpos ensacados. Entretanto, há uma imagem de corpo encapsulado, uma rara imagem, também propiciada pela natureza, em que esta condição prenuncia a vida, a despeito da ambiguidade aflitiva que possa provocar ao olhar. É o caso do raríssimo parto empelicado, em que o bebê nasce sem o rompimento da bolsa amniótica (fig.10). Na verdade este é um parto mais tranquilo para a mãe e para a criança, pois o líquido contido na bolsa, facilita e amortece a passagem do bebê, o qual se

mantém saudável por ainda estar ligado ao cordão umbilical — mesmo estando dentro da bolsa e fora do útero, o ser envolvido encontra-se de fato protegido.

A imagem de uma criança envolvida em sua placenta: índice de uma mulher que acalentou a espera e carregou, no labor dos meses, a água que cultivava em sua barriga. E que talvez levasse, em seu ventre, o desejo por alguém que ainda não tinha nascido. Esse alguém, guardado em resina de pele-placenta, resina-órgão, num processo inverso àquele que morre, é primeiro um desejo em gestação, depois uma imagem²³, que, finalmente, se faz ser, após o seu nascimento.

À maneira de um raro parto empelicado, de um ser que se mantém, numa breve brecha espaço-temporal, à luz da realidade do mundo, mas ainda sob a proteção de sua placenta, talvez muitas das obras com resina poliéster transparente, de Farnese de Andrade, buscassem simular, conscientemente ou não, um impossível retorno ao útero materno²⁴. Sua recorrente imagem do ser encapsulado em uma resina oval (cj.figs.11), remete inevitavelmente a este retorno, que sinaliza uma ânsia de perpetuação da existência neste momento do ‘entre’, em que tudo ainda é promessa e vida, sustentado pela resina que preserva e eterniza os personagens de suas obras. Resina-ovo, que é simultaneamente invólucro amniótico e receptáculo de embalsamamento. Segundo André Bazin:

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. (BAZIN, 1991: 19, grifo do autor)²⁵.

²³ “O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem.” (BACHELARD, 1997: 36)

²⁴ Segundo Joseph Campbell, “O estado do bebê no útero é o da bem-aventurança — uma bem-aventurança passiva — e esse estado pode ser comparado ao da beatitude no paraíso. No útero, o bebê é inconsciente da alternância do dia e da noite ou de qualquer das imagens de temporalidade. Não deveria surpreender, portanto, se as metáforas usadas para representar a eternidade sugerem, àqueles treinados no simbolismo do inconsciente infantil, o retorno ao útero.” (CAMPBELL, 2005: 65)

²⁵ Agradeço ao colega Gabriel Brisola, do PPG-ARTES/UFMG, pela indicação e partilha do texto de André Bazin.



Cj.figs.11 - FARNESE de Andrade.
Anunciação (1982) [obra e detalhe]
Obra: 73 x 62 x 35 cm | detalhe: 7,5 x 5,5 x 3 cm.
Coleção Gottfried Stützer, São Paulo.
Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

E, na obra de Farnese, a vida propriamente dita, a vida experienciada no mundo, fora do útero, é frequentemente aquela do pequeno âmbar de 100 milhões de anos: da eterna agonia do embate entre a aranha e a vespa, a despeito de quaisquer alegrias passageiras; é a iguaria fina, servida com requinte, da verdade da efemeridade e do fim inexorável da vida, que continuamente assombra e devora o ser humano na vitrine explícita de uma queijeira de vidro (fig.12). Farnese dizia que:

A vida e a morte estão constantemente presentes em meus objetos, nos meus desenhos obsessivos, genéticos, e nos meus desenhos eróticos. O que é mais importante para nós, os vivos, é o caminho que se percorre para a morte. É o sobreviver a partir da adolescência, quando começa o dilaceramento, até o final que é a grande incógnita. (ANDRADE, 1976: 4)



Fig.12 - FARNESE de Andrade.
A aranha assassina (1995). 14 x 24 cm.
Coleção Tadeu Bandeira, Belo Horizonte.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 304.

Muitas obras de Farnese ilustram essa batalha, e decerto que muitos de seus trabalhos irão ressaltar as vicissitudes individuais e coletivas da existência, os dilaceramentos físico, psíquico e social. Entretanto, Farnese fez de sua obra não uma mera elegia ao perecimento, mas igualmente um elogio à criação, à capacidade artística de (re)elaboração do mundo, por meio da estratégia matérica de compor universos, nos quais, através do gesto contínuo da criação, ele desenvolvia plasticamente seus principais temas (tempo, origem, fecundação, maternidade, nascimento, morte, sexualidade, identidade, religião, família, dor, solidão, memória), ao mesmo tempo em que transformava sua práxis cotidiana em exercício de sobrelevação contra a máxima ontológica incontornável: aquela que preconiza o inevitável e derradeiro fim.

Ao operar a superposição de nascimento e morte, suas montagens se constituíam em dobras espaços-temporais. E, sob uma perspectiva ampliada, assim se realizava também a sua própria prática de atelier, ao estar incessantemente modificando todos os seus objetos e criando outros, novos, sob mesmos títulos e temas. Um *modus operandi* que continuamente (re)encenava, desde o nível da unicidade de cada trabalho, até o conjunto de seu processo artístico e de sua obra, “a eterna repetição do ritmo fundamental do Cosmos: sua destruição e recriação periódicas” (ELIADE, 2018: 95). O crítico e historiador de arte, Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936), contemporâneo de Farnese, em artigo dedicado ao artista, afirmava que:

Farnese focaliza os extremos da vida (fecundação, germinação, nascimento) e da morte (a erosão do tempo, fragmentação de corpos, a guerra). Ao envolver alguns objetos em resinas transparentes, recria a placenta, identifica a vida em seu meio original, o mar, o líquido amniótico. Há sugestões de espermas, de um gozo que é simultaneamente destruição e morte.” (MORAIS, 1999: 19, texto publicado originalmente em 1986)

A resina poliéster transparente certamente performou lugares de gestação e de suspensão temporal em sua obra; uma matéria-prima que particularizou seu trabalho e da qual fez um veículo singular para a realização plástica, técnica e conceitual de seus interesses. Segundo Charles Cosac, “as resinas estavam para Farnese como o pincel e a tinta estariam, *grosso modo*, para um pintor” (COSAC, 2005: 31, grifo do autor).

Sobre o emprego da resina, Farnese explicava que “(...) tinha necessidade de conseguir um material que eternizasse elementos perecíveis” (ANDRADE, 1976: 2). Mas ele não apenas preservou tais elementos por meio da resina, bem como fez dela ambiente e suporte para construção de muitas de suas narrativas. E envolveu objetos e fotografias em camadas de poliéster transparente, provendo-lhes a massa vítrea das córneas para que bem pudessem nos olhar, e para que nela pudéssemos reconhecer essa mesma especularidade que faz com que nos vejamos refletidos nos olhos daqueles que nos observam.

Há algo na resina, que lhe é próprio, em sua natureza viscosa de envolver e dar a ver, em sua transparência de constante devir água, uma *materialidade do imemorial* (DIDI-HUBERMAN, 2016: 104) que é capaz de suscitar. Há uma força amplificada de sobrevivência da imagem naquilo que a resina reveste, “de atualidade do primitivo, de protensão da memória” (*Idem*: 126). Talvez haja aquilo que Georges Didi-Huberman chama de o *eterno presente*, que “não é o intemporal, o arquetípico ou a essência imutável das formas artísticas para além de qualquer história, (...) [mas sim] a meada das sobrevivências na reformulação histórica de cada presente das formas” (*Idem*: 104).

A obra de Farnese é dotada da força de se presentificar e de se atualizar sob o olhar contemporâneo. Um trabalho oriundo de um gesto que partia de um impulso intensamente autobiográfico, mas que aportaria em questões universais da existência e na intimidade das adversidades pessoais que muitas vezes compartilhamos. Para Gaston Bachelard, “as grandes obras” trazem consigo um “duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original” (BACHELARD, 1997: 48)²⁶. A obra de Farnese de Andrade parece fecunda desse *duplo signo*, em seu investimento de densidades simbólicas e na especificidade de sua potência imaginária, que nos convida à contemplação atenta, ao estudo de suas particularidades.

²⁶ Bachelard refere-se neste trecho à literatura, entretanto, por ressonância dos meios, parece plena e adequadamente extensível tal afirmação também às artes plásticas.

3. “A arte é feita para perturbar”

Assemblage, colagem e montagem em Farnese de Andrade

L’art est fait pour troubler, la science rassure.

Georges BRAQUE, *Le Jour et la Nuit*²⁷

O artista que fora reconhecido e premiado por sua obra bidimensional, e hoje é, em geral, desconhecido do grande público, tem em sua fase tridimensional, os trabalhos mais marcadamente associados ao seu nome, os quais são, comum e genericamente, designados como *assemblages*. A fim de melhor compreender tais obras, que se tornaram icônicas de sua produção, mostrou-se necessária a investigação do termo *assemblage*²⁸, passando por seus correlatos colagem e montagem, buscando esclarecer as inter-relações e a relação geral destes procedimentos com a poética desenvolvida por Farnese de Andrade.

Assemblage é um substantivo francês que significa literalmente ‘montagem’, o qual foi incorporado e ressignificado dentro das artes visuais pelo artista Jean Dubuffet, “em 1953, para designar obras feitas com fragmentos de materiais não-artísticos recolhidos e manipulados” (MONACHESI, 2005: s/p). Ao abordar o conceito, Marjorie Perloff, evoca em seu texto ‘A invenção da Colagem’, as palavras de William C. Seitz, curador da seminal exposição *The Art of Assemblage*, realizada em 1961 no MoMA, The Museum of Modern Art de Nova York:

Seitz argumenta que o termo *collage* não é bastante amplo para cobrir a diversidade da moderna arte compósita; ele adota o termo *assemblage* como um “conceito genérico que incluiria todas as formas de arte compósita e modos de justaposição. Tanto em francês quanto em inglês, ‘*assemblage*’ denota ‘a junção de partes e de pedaços’, e pode-se aplicar tanto para as formas planas como para as tridimensionais.” (PERLOFF, 1993: 99)

Entretanto, a despeito de conceitualmente *assemblage* abranger as *formas planas*, como sugere Seitz, coloquialmente o termo foi sendo cada vez mais reservado às práticas

²⁷ “A arte é feita para perturbar, a ciência tranquiliza” (BRAQUE, 1988: 11, livre tradução minha, e recorrente tradução do aforismo).

²⁸ Na presente dissertação, o termo será empregado tal como adotado no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, no qual o verbete *assemblage* é grafado em itálico e mantida sua escrita original francesa. (HOUAISS, 2001, p.319).

tridimensionais da colagem. É o que podemos observar nas obras de Farnese de Andrade, a quem o vocábulo é recorrentemente associado, sendo o artista apontado, não raro, como principal expoente da *assemblage*²⁹ nas artes visuais brasileiras — mesmo tendo ele sempre alegado não ter buscado seguir quaisquer movimentos e declarado, por muitas vezes, que teria sido ao acaso o início do trabalho com objetos³⁰. Mas, ainda que a *assemblage* fosse uma “preferência pessoal do artista, não podemos deixar de considerar o papel subversivo dessa escolha frente ao cenário artístico dos anos 60” (COSTA, 2002: 81), pondera Helouise Costa, que complementarmente citando Lawrence Alloway: “A *assemblage* é uma arte de limite. Rothko³¹, por exemplo, opera no centro de uma ilha de pureza do meio. É fora dessas margens que trabalham os artistas que usam a *assemblage*, mixando, levantando problemas (ALLOWAY, *apud ibidem*)”³².

A questão da “pureza do meio”, que poderíamos pensar, sob um ponto de vista aproximado, como a homogeneidade da técnica e dos materiais, evoca e abre espaço a uma das principais dificuldades na compreensão da *assemblage*, que seria diferenciá-la da escultura. A este respeito Patina Lee escreve:

Quaisquer que sejam as definições sobrepostas que possamos escolher, *assemblage* poderia ser entendida através de suas relações com outros meios e, conseqüentemente, com ela mesma. Sua distinção de colagem é clara, mas há outro meio que parece causar confusão: como podemos, de fato, dizer a diferença entre *assemblage* e escultura hoje? A escultura não é mais um meio limitado pelo que costumava ser há centenas e milhares de anos atrás (modelar e esculpir), e a *assemblage* é um gênero jovem, então não teve tanto tempo para evoluir, mas é uma categoria, em si mesma, um pouco vaga. Ainda assim, ambas as formas de arte operam em um nível tridimensional, menos envolventes [*engaging*] que uma instalação, porém mais palpáveis que uma imagem bidimensional. A arte contemporânea não insiste em rígidas categorizações, contudo poderíamos tentar responder a essa pergunta para entender melhor a *assemblage*. A diferença pode ser encontrada na maneira como as duas são definidas, onde a escultura parece ser uma categoria bem mais ampla, que poderia até mesmo incluir, atualmente, a *assemblage* como sub-meio. Ainda assim, intuitivamente, parece que as *assemblages* mantêm a característica de serem fragmentadas mesmo quando conformadas como uma unidade, significando que elas são, de fato, composições, mas caracterizadas por uma natureza heterogênea.

²⁹ *Assemblage* compreendida, neste sentido, tanto mais como tendência artística, que sua realização formal propriamente dita.

³⁰ Vide depoimento do artista transcrito na pág.25 desta dissertação.

³¹ Referindo-se ao pintor Mark Rothko (Letônia, 1903 - EUA, 1970).

³² Mesmo considerado o caso de Farnese, que não possuía, intencionalmente, qualquer interesse em problematizar a arte através de seu trabalho.

Com a escultura (num sentido mais restrito), a ênfase parece estar no próprio todo como uma unidade definitiva, e não no modo como foi feita e do que consiste.³³

Todavia, Farnese, em geral sempre mais interessado em sua própria prática, mesmo claramente sabendo que seu trabalho não se tratava de escultura, dizia não se incomodar em ser chamado de escultor e afirmava: “Faço arte de boa qualidade, e isso, sim, me preocupa.”³⁴

A *natureza heterogênea* mencionada por Lee, é algo, cuja força, vemos emanar de obras como *Primeira Comunhão* (1994) (cj.figs.07) e a *A aranha assassina* (1995) (fig.12), mas cuja junção subversiva e transgressora (que, nesses trabalhos, em suas tridimensionalidades se conformam matericamente como *assemblages*), é, na verdade, intrínseca à essência primeira da própria colagem — colagem aqui entendida como o princípio que subjaz a todas as práticas colagistas (incluindo-se aí também a *assemblage*).

Segundo Perloff, “o meu próprio sentido é que *collage* é o termo principal, sendo as técnicas de montagem um efeito consequente da prática anterior da colagem”³⁵ (PERLOFF, 1993: 99, grifo da autora), a qual é sumarizada por Marx Ernst como sendo “a exploração do encontro

³³ “Whichever of the overlapping definitions we choose, *assemblage* could be understood through its relations to other mediums, and hence to itself. The distinction from *collage* should be clear, but there is another medium likely to cause confusion: How can we, really, tell the difference between *assemblage* and *sculpture* today? *Sculpture* is no longer a medium constrained by what it used to be hundreds and thousands of years ago (molding and carving), and *assemblage* is quite a young genre, so it did not have that much time to evolve, but it is a somewhat vague category itself. Still, both of these art forms operate on a three-dimensional level, less engaging than an art installation, more palpable than an image. Contemporary art does not insist on strict categorization, but we could try to answer this question in order to understand *assemblage* better. The difference could be found in the way that the two are defined, where *sculpture* seems to be a much broader category which could even include *assemblage* as a sub-medium today. Still, on a merely intuitive basis, it looks like *assemblages* keep the quality of being fragmented even when rendered as a whole, meaning that they are, indeed, compounds, but they are characterized by a heterogeneous nature. With *sculpture* (in a narrower sense), the emphasis seems to be on the whole itself as a definitive unity, rather than on the way that it was made, and what it consists of. With this in mind, it becomes a bit easier to categorize the works of artists who place their art right between *sculpture* and *assemblage* (...).” (LEE, 2016: s/p, livre tradução minha)

³⁴ [Publicação e autoria não identificadas] *Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo* (1985). Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

³⁵ Até o presente momento, são conhecidas poucas colagens feitas por Farnese de Andrade, o que torna a obra sem título de 1971 (fig.13), um importante exemplar de sua produção e rico material de análise, que demonstra que o artista exercitava também bidimensionalmente os princípios colagistas, em período simultâneo à fatura de seus objetos, e, cujo assunto estaria em conformidade com seus principais temas.

fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não-conveniente” (*apud* ARBEX, 2002: 209). E ao que Jean-Yves Bosseur evocaria como sendo o *espírito da colagem* (BOSSEUR, 2002: 171), atitude subversiva, de origem antiga, mas somente reconhecida (e validada) como legítima prática artística no Ocidente, a partir do surrealismo, ao que comenta: “O movimento surrealista desempenha um papel decisivo no uso da colagem, algo que logo transparece no trabalho de André Breton, que a pratica no final dos anos 1910 e ao longo da década seguinte sob variadas formas”³⁶.



Fig.13 - FARNESE de Andrade. S/T (1971) [detalhe].
Colagem, técnica mista sobre papel, 64 x 46 cm.
Coleção Gottfried Stützer, São Paulo.
Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

A relação das práticas colagistas com os surrealistas é também um dos motivos pelos quais a obra de Farnese é recorrentemente associada a este movimento.³⁷ Em 1966, por ocasião da abertura de sua exposição individual *Montagens e Desenhos*, na Petite Galerie do Rio de Janeiro, na qual foram expostas pela primeira vez suas obras tridimensionais, o crítico de arte Jayme Maurício (também curador da mesma exposição) escreveu o seguinte trecho, para o *Correio da Manhã*, na matéria de página inteiramente dedicada ao artista, “Farnese-66: *assemblage* e anjos nucleares”³⁸:

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, (...) 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

³⁶ “Le mouvement sourréaliste joue un rôle décisif dans le recours au collage, ce qui transparait très tôt chez André Breton, qui le pratique à la fin des années 1910 et au cours de la décennie suivante sous de multiples formes”. (BOSSEUR, 2002: 171, livre tradução minha).

³⁷ Felipe Chaimovich atribui a alcunha de surrealista, repetidamente imputada ao artista, devido ao “peso exacerbado da individualidade de Farnese em sua obra [que] remonta ao surrealismo como forma” (CHAIMOVICH, 1999: 25) e, também, na lida com objetos, devido ao “deslocamento surrealista das utilidades específicas do cotidiano” (*idem*: 27) ao qual são submetidos os elementos, originalmente produzidos para outros fins, agora integrados à obra de arte .

³⁸ O ANEXO III (pág.111) contém um fac-símile desta reportagem.

registrador" da voz do subconsciente. (...) Como técnica, Farnese utiliza, ainda no conjunto do recorrimento às descobertas antigas, os princípios do *ready-made* (objetos fabricados em série) e do *objet-trouvé* (objeto achado e submetido ao gosto pessoal). Duchamp afirma serem veículos antagônicos, mas alguns conseguem fazê-los conviver, como Farnese. Os tinteiros, as bases, as 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*.(MAURÍCIO, 1966: 2º Caderno, p.1)

Guardado o entendimento das limitações de um artigo publicado em jornal, da época no qual foi escrito e de sua adequação ao público em geral, convém salientar que a categorização de um *ready-made* é mais que a mera utilização na arte de "objetos fabricados em série"³⁹. Na perspectiva duchampiana, está relacionado à realocação do objeto de uso comum para um contexto de exposição no qual seria então tornado/validado como objeto de arte, em substituição ao que, até então, se entendia como objeto de arte. Hal Foster sublinha que o *ready-made* é um "dispositivo, mais do que qualquer outro, [que] serviu para articular a tensa relação entre arte e mercadoria." (FOSTER,2014: 107), ao que observa: "a maioria dos *ready-mades* de Duchamp propunha, ainda que de modo anárquico, que objetos de valor de uso substituíssem objetos de valor estético e/ou de valor de troca/valor de exposição: um porta-garrafas no lugar de uma escultura ou, inversamente, "um Rembrandt utilizado como tábua de passar roupa"[Duchamp]"(Idem: 108)⁴⁰.

Desta forma, fica patente, como algo determinante na prática de Marcel Duchamp (França, 1887-1968), sua clara *intenção* em realizar um procedimento originado de um raciocínio que

³⁹ É ainda ponto de atenção, a tendência relacionada ao termo de empregá-lo num sentido que caberia mais à sua mera tradução do inglês como "já feito", "coisa pronta", mas que não abarcaria a complexidade do conceito.

⁴⁰ A isto Foster complementarmente abordando, em sua análise, também os *ready-mades* contemporâneos de artistas como Jeff Koons (EUA, 1955) e Haim Steinbach (Israel, 1944), que performariam, segundo ele, o oposto ao objeto duchampiano, apresentando "objetos de troca/exposição no lugar da arte de uma maneira que neutraliza o uso [desses objetos pela atribuição de valor suauário]. Um aspirador de pó e tênis de basquete [referindo-se respectivamente a obras dos artistas citados] podem ser usados, é claro, mas a apresentação é o que conta, (...) o efeito da exposição. (...) Valores — estético, uso, troca/exposição — são agora subsumidos pelo *valor de troca do signo*, (...) paixão pelo signo, (...) fetichismo do significante"(idem: 108-109, grifo do autor). Fetichismos por marcas, inclusive aquelas nas quais se tornaram os próprios artistas, tão populares e cultuados, como Jeff Koons. Existe, em Farnese, é claro, uma revalorização de objetos banais, pela sua inclusão na obra, mas tal valoração, muito distintamente dos casos citados, se dá não pela reapresentação desses elementos como arte, mas somente dentro do conjunto da obra da qual fazem parte inseparavelmente; é a obra de Farnese, como unidade, que possui valor estético e de mercado, e não o elemento ou cada uma de suas partes individualizadas.

tencionava problematizar o meio, que tinha isso como objetivo. Farnese de Andrade não apenas nunca teve isto como *intenção* ao trabalhar com coisas recolhidas, bem como enxergava todas essas coisas como um grande catálogo de insumos do mundo, a espera de serem encontrados para que servissem de ingredientes compositivos em suas obras, dos quais aproveitaria ou não⁴¹ seus significados imediatos, mas elementos que certamente seriam contextualmente ressignificados por efeito da composição. Assim sendo, ainda que algo neste sentido, de forma muitíssimo rarefeita, pudesse ser quase vislumbrado em um ou outro trabalho de Farnese, seria no mínimo questionável afirmar que suas obras contivessem *ready-mades*, para além da liberdade (isto sim) de trabalhar com quaisquer objetos, mesmo aqueles fabricados em série. Olívio Tavares de Araújo afirma: “[A obra de Farnese] não segue qualquer moda, não discute nenhuma teoria, e muito menos a si própria. Discute questões ontológicas e de essência que na esfera da contingência humana, antecedem a própria arte”. (ARAÚJO, 2002: 56).

No mesmo excerto, Jayme Maurício aborda em Farnese o que ele chama de “a faixa surrealista desta exposição”, entretanto o crítico busca ponderar que, ainda que sejam claramente detectáveis as interseções da obra do artista com o surrealismo (aí englobado, pelo crítico, também o dadaísmo), haveria, no entanto, fatos que o transporiam. Ressaltando que o texto de Jayme foi escrito há mais de cinquenta anos, numa época em que os fundadores do movimento francês ainda eram inclusive vivos.

Mas a partir dessa alusão, torna-se interessante problematizar, essa demanda, que remanesce no presente, por se filiar artistas a um determinado movimento, enquadrando-os a qualquer custo — mesmo os mais refratários a classificações ou os mais distantes dos contextos a que estejam sendo “filiados”. Algo com que Farnese, mesmo não propriamente teorizando a respeito, fazia questão de não se relacionar.

Para além da opção clara do artista por não seguir nenhum movimento, e, principalmente, devido à singularidade de seu trabalho, este já não poderia ser definido como representante

⁴¹ Não raro, há a inclusão de objetos na obra de Farnese, apenas pela busca de um equilíbrio formal da composição ou como suporte, na ‘emolduração’ de algum elemento ou conjunto, que é claro, não eximirá à obra de sua significação/interpretação a partir da inclusão da peça.

de qualquer estilo específico, como visam os ensejos classificatórios tão presentes na história da arte ocidental tradicional. Charles Cosac, amigo do artista, alerta: "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." (*em depoimento a VIANNA, 2005: s/p*).

Mesmo considerando-se que praticamente todos nós, artistas latino-americanos, que tenhamos frequentado escolas de arte, e possivelmente tenhamos nos formado em instituições, que ainda hoje se baseiam no modelo acadêmico da escola de belas artes francesa do século XIX(!)⁴² — e que tenhamos crescido e nos desenvolvido sob os fantasmas das vanguardas europeias —, ainda assim, se constitui como fato arraigadamente eurocêntrico, se tributar todo o pensamento criativo (que é intrínseco ao ser humano enquanto espécie) a determinadas correntes. E talvez aí persista, na mentalidade brasileira, quando o assunto é arte, essa demanda, obsessiva e quase automática, em buscar correspondência, em tudo quanto o que se veja, nos movimentos europeus (e posteriormente também nos norte-americanos)⁴³.

⁴² Especificamente, no Brasil, com a chegada da Missão Artística Francesa, há duzentos anos, em 1816 — vinda em decorrência da transferência da corte portuguesa para a colônia brasileira (corte essa que fugia da ascensão do Império de Napoleão Bonaparte). A Missão teve por incumbência a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, anos depois intitulada Academia Imperial das Belas Artes, que, com a instauração da República, foi renomeada como Escola Nacional de Belas Artes, posteriormente incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, tornando-se a "Escola de Belas Artes" (décadas depois, fisicamente transferida para o campus da UFRJ na Ilha do Fundão). A histórica edificação que abrigara a Escola Nacional de Belas Artes é hoje o Museu Nacional de Belas Artes, localizado na avenida Rio Branco, na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro. | O modelo educacional da Missão, que remonta ao séc.XIX, é algo facilmente rastreável, ainda vivo, nas grades curriculares dos cursos de graduação em artes da maioria das universidades do país. E algo mui evidente, mesmo nos próprios nomes dessas instituições, tal como o é a própria faculdade de artes da UFMG, que, aos moldes da correlata carioca, é também intitulada "Escola de Belas Artes" [École des Beaux-Arts], cuja nomenclatura obsoleta, e, a princípio, de aparência inofensiva, carrega consigo (apenas como pequeno fragmento ilustrativo de uma discussão muito maior) um dos pressupostos mais difíceis de serem desconstruídos, tanto dentro da academia, quanto, principalmente, com o público em geral, que seria o primado do belo nas artes. E já ressaltando que a beleza não é propriamente o problema (inclusive, o objeto desta mesma dissertação, possui, como uma de suas forças, a evocação da beleza), mas sim a prevalência de um pensamento já há muito questionado e debatido nas artes, na filosofia e nos estudos socioculturais, mas infelizmente, ainda não superado.

⁴³ Neste ponto, pensando na já aferrada subserviência brasileira ao hemisfério norte, é inevitável não recordar a expressão criada e imortalizada por Nelson Rodrigues: o *complexo de vira-latas*. "Por "complexo de vira-latas" entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo." (RODRIGUES, 2007: 118). "Cada um de nós carrega um potencial de santas humilhações hereditárias. Cada geração transmite à seguinte todas as suas frustrações e misérias. No fim de certo tempo, o brasileiro tornou-se um Narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: — não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima." (RODRIGUES, 1995: 21). Talvez uma saída, para começarmos a encontrar tais pretextos, seja revisarmos os parâmetros, quase sempre externos, pelos quais temos nos balizado, além de

É importante salientar que, com isso, não estamos questionando ou depreciando os incríveis atributos, méritos e desdobramentos do movimento francês (e mesmo sua influência no mundo ocidental)⁴⁴. E, muito menos desconsiderando, é claro, que Farnese, mesmo não se filiando a qualquer corrente, não deixasse de ser um homem de seu tempo, e, a sua liberdade para romper com a arte convencional e tratar com objetos recolhidos não fosse, igualmente, de alguma forma, tributária da época e do cenário maior no qual viveu. Walda Menezes, em matéria publicada no Jornal do Brasil em 1966, relata uma passagem singular do artista: “[Farnese] soube por um amigo que há um livro publicado em Londres, com montagens parecidas e que também lá foram expostas esculturas compostas por grandes manequins”⁴⁵ (MENEZES, 1966: 3^o. Caderno, p.1), ao que o artista, ao saber das obras que possuiriam familiaridade com a sua produção, muito tranquila e conscientemente afirmaria: “Se fosse na mesma cidade, dir-se-ia que um artista copiara do outro. Acredito, porém, que este seja um movimento que se verifique no mundo todo” (*em depoimento a* MENEZES: *ibidem*). Mas, nem mesmo tais sincronicidades justificariam seu necessário enquadramento a uma determinada escola.

São inegáveis as intercessões existentes entre parte da poética e dos procedimentos performados por Farnese com o surrealismo, mas nos parece equivocado entender que isto faça de Farnese um surrealista, pois, para além de o circunscrever a um contexto muito diverso ao qual viveu, seria equivalente a imputar tais características (intercessões) como sendo *propriedades* (no sentido mesmo de posse) do movimento francês, ao invés de procurar perceber que tais intercessões possam ser *locais* acessados por ambos (ou mesmo por muitos e mesmo não restritos às artes), e não a entrada de um no domínio do outro. Especificamente neste caso, seria ainda quase como negar as dimensões oníricas e fantasmiais no trato com a

tentarmos adotar um olhar mais amoroso para com nossa própria plural e diversa configuração. | RODRIGUES, Nelson. A vaca premiada. IN _____ *A cabra vadia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995; e _____. Complexo de viralatas. In SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

⁴⁴ Muitas das reflexões e pensamentos surrealistas são inclusive tomados como operadores teóricos nesta dissertação, algo muito explícito neste mesmo capítulo. Não se trata, portanto, em nenhum momento, de refutar quaisquer movimentos, ou a instrumentação classificatória que operacionaliza sua compreensão e seus estudos, mas, sobretudo de procurar se debruçar, sempre que possível, criticamente perante o mundo.

⁴⁵ São associações frequentes à obra de Farnese, as bonecas/manequins de Hans Bellmer (Polônia/Alemanha, 1902 - França, 1975) e as caixas de Joseph Cornell (EUA, 1903 - 1972) — associações as quais, inclusive, sob outro viés de pesquisa, mereciam estudo e problematização —, entretanto, não foi possível verificar se tais exposições e livro, citados no depoimento do artista, seriam relacionados a esses ou a quais outros artistas, ou mesmo se o livro publicado não seria o catálogo da *The Art of Assemblage*, realizada no MoMA de Nova York em 1961.

realidade, como algo presente em toda a humanidade e manifestado desde sempre — e mesmo sua extrema fecundidade nas Américas.

A pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) durante toda a vida negou que tenha sido motivada pelo surrealismo, mesmo após ter convivido com André Breton (França, 1896-1966) — tanto no México (a quem ela chegou a hospedar em sua própria casa), quanto durante sua estada em Paris —, ao qual foi apresentada quando já possuía sua reconhecida poética plenamente desenvolvida. Entretanto, mesmo se tratando de um ícone tão mundialmente popularizado e debatido quanto Frida Kahlo, ainda hoje, são comuns as exposições, catálogos, livros, editoriais, matérias, e, mesmo artigos acadêmicos, que se iniciam com algo como “a pintora *surrealista* mexicana Frida Kahlo...”. Hayden Herrera, em biografia dedicada à Frida, transcreve suas palavras ao se descobrir “acolhida no panteão surrealista pelo espírito fundador do movimento” (HERRERA, 2011: 309): “Eu nunca soube que era uma surrealista, (...) até Breton vir ao México e me dizer que eu era uma. A única coisa que sei é que eu pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta” (KAHLO *apud ibidem*). Ao que a biógrafa acrescentará uma segunda declaração de Frida:

Eu adoro surpresas e o inesperado. Eu gosto de ir além do realismo. Por essa razão, eu gostaria de ver leões saindo daquela prateleira, em vez de livros. Minha pintura naturalmente reflete essas predileções e também meu estado de espírito. E, sem dúvida, em muitos sentidos a minha pintura é afim ao surrealismo. Mas eu nunca tive a intenção de criar uma obra que pudesse ser encaixada nessa classificação. (KAHLO *apud op.cit.*: 310)⁴⁶

Os exemplos de Farnese e Frida⁴⁷ ilustram bem a sanha pela classificação em movimentos artísticos, que pode mesmo chegar a impedir que muitos observadores da obra de arte sejam

⁴⁶ Nisto é interessante ressaltar o comentário de Herrera, sobre a percepção estratégica de Frida, à época de sua “inclusão” no surrealismo: “ela sabia que o rótulo de surrealista a ajudaria a conquistar a aclamação da crítica, e ela ficou feliz de ser aceita nos círculos surrealistas, primeiro em Nova York, (...) depois em Paris. Se ela tivesse alguma objeção ao rótulo, seu amigo Miguel Covarrubias não a teria categorizado como surrealista no catálogo da exposição “Vinte Séculos de Arte Mexicana” do Museu de Arte Moderna de Nova York [1940]. Por outro lado, Frida fazia questão de deixar bem claro que não era *ela* a responsável pela qualificação” (Idem: 310, grifo da autora).

⁴⁷ Numa breve digressão, contudo compreendendo que tal reflexão faça parte do processo de pesquisa, foram observadas diversas intercessões entre as obras dos latino-americanos Farnese de Andrade e Frida Kahlo, mesmo guardadas suas notáveis diferenças formais, conceituais e contextuais — mas, talvez, por isso mesmo, essa pudesse ser uma instigante aproximação. Entretanto, algumas das perguntas, que orbitam tal ideia, seriam: é possível ainda abordar Frida Kahlo? Ou ainda, como lidar com um objeto tão popularizado, comercializado? Seria um serviço ou desserviço à obra de Farnese tal aproximação? Não é talvez preconceito, que haja rejeição à pesquisa com objetos cultuados pelas massas (que não sejam textos de crítica à cultura de massa)? Por fim, como

capazes de simplesmente se deixar levar por sua presença, e, somente então, perceber suas possíveis ressonâncias dentro do mundo da arte. Mas parece prevalecer essa necessidade de filiação, inclusive numa inversão, cujo contato com a obra seria apenas possível se mediado por este tipo de informação, que precederia qualquer outra instância.

Ainda sobre Frida e o surrealismo⁴⁸, Herrera conclui:

(...) o enfoque de Frida era radicalmente diferente do viés dos surrealistas. Sua arte não era produto de uma desiludida cultura europeia em busca de uma válvula de escape dos limites da lógica por meio da sondagem do subconsciente. Ao contrário, sua fantasia era produto de seu temperamento, vida e lugar; era uma maneira de chegar a um bom termo com a realidade, não de ultrapassar a realidade e chegar a outros domínios. Seu simbolismo era quase sempre autobiográfico e relativamente simples. Embora as pinturas de Frida servissem a uma função privada, Frida tencionava que, como os murais, fossem acessíveis em seu significado. A magia da arte de Frida não é a magia de relógios derretendo. É a magia de seu anseio para que suas imagens tivessem, como ex-votos, certa eficácia: ela esperava que afetassem a vida. Frida explorava a surpresa e o enigma da experiência imediata e de sensações reais. § Os surrealistas inventavam imagens de sexualidade ameaçada. Frida fazia imagens de seu próprio sistema reprodutor arruinado. (*Idem*, 314)



Fig.14 - Frida KAHLO. *Henry Ford Hospital*, 1932.
Óleo sobre tela. 38,5 x 31 cm.
Acervo Museo Dolores Olmedo.
Fonte relacionada no item Figuras.

resgatar a obra de Frida (ou mesmo Frida) de sua própria imagem? Com efeito, são várias as questões suscitadas apenas pela vaga consideração de tal possibilidade — objeto talvez, para uma investigação futura.

⁴⁸ “No mesmo capítulo, é enriquecedor observar o que diz Herrera a respeito da realização na capital mexicana, em 1940, da *Exposição Internacional do Surrealismo*: “Embora tenha sido importante como primeiro contato direto do México com a arte surrealista europeia, seu impacto foi menos expressivo ou empolgante do que esperavam os organizadores. Os curadores viam o México como terreno fértil para o surrealismo, mas os mexicanos não foram especialmente receptivos. Um dos obstáculos era o predomínio do movimento muralista, com seu forte comprometimento com a realidade e o realismo. Outro impedimento, este mais difícil de ser transposto, estava no fato de que o México tinha sua própria magia e seus mitos, e, portanto, não precisava de noções estrangeiras de fantasia. A busca consciente por verdades subconscientes, que talvez tenha propiciado aos surrealistas europeus sua libertação das amarras e limites do mundo racional e da vida burguesa ordinária, pouco oferecia a um país em que se fundiam realidade e sonhos e onde os milagres são tidos como ocorrências diárias” (*idem*, 311).

Retomando a importante matéria assinada por Jayme Maurício, “Farnese-66: *assemblage* e anjos nucleares”, para o periódico carioca Correio da Manhã, ela é parte das primeiras ocorrências do termo *assemblage*, associado às artes plásticas, encontradas em publicações nacionais — a partir do levantamento efetuado no acervo digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁴⁹. As primeiras surgem, no ano anterior, em 1965, em matérias escritas pelo crítico de arte Harry Laus, veiculadas no Jornal do Brasil — nas quais o termo era empregado para categorizar, não o recém iniciado trabalho de Farnese com objetos, mas sim o trabalho do artista paraibano Antônio Dias (Campina Grande, 1944 - Rio de Janeiro, 2018)⁵⁰, que, na época, com apenas 21 anos, havia ganhado o primeiro prêmio de pintura da Bienal de Paris. No ano seguinte, em 1966, *assemblage* surge em uma menção à já referida exposição ‘*The Art of Assemblage*’ do MoMA, em matéria também assinada por Jayme Maurício⁵¹, seguida meses depois pela mencionada reportagem de capa dedicada à Farnese.



Fig.15 - Antônio DIAS
Acidente no Jogo (1964).
103 x 55 x 77 cm. Coleção particular.
Fonte relacionada no item Figuras.

A pesquisa revelou ainda que o próprio Farnese (até onde foi possível a verificação de depoimentos a ele atribuídos), sempre preferiu o emprego dos termos *objeto* e,

⁴⁹ São encontradas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, entre os anos 1960 a 1969, 266 ocorrências para “Farnese de Andrade”. Dentre essas apenas 2 cruzam com o termo “*assemblage*”, sendo todas as 2 de autoria de Jayme Maurício. Salientando-se que, muitas das ocorrências que compõe o número maior, não se tratam de matérias, mas sim a publicação diária de notas de serviço de exposições e leilões. *Cenário de dados disponibilizados pela referida fonte até o fechamento desta dissertação.

⁵⁰ A primeira ocorrência refere-se à publicação, em uma matéria de Harry Laus, da tradução de excerto de texto crítico publicado no semanário parisiense *Arts*, de autoria de Jean-Jacques Levêque, por ocasião da exposição do artista Antônio Dias na capital francesa, que assim questionava: “Pode-se falar em ineditismo a propósito dos quadros de *assemblage* (conjunto, reunião de coisas) de Antônio Dias, apresentados na Galeria Florence Houston-Brown?” (LEVÊQUE apud LAUS, 1965). Um texto ácido, mas que, conforme ressaltaria Harry Laus, ainda seria notável pelo fato de a obra do artista brasileiro estar dando o que falar e ter conseguido “mexer com a crítica francesa” (LAUS, *ibidem*). Em face do contexto da citação, talvez seja interessante observar que o crítico e escritor Harry Laus, a despeito do nome estrangeiro, era filho de pais brasileiros e natural de Santa Catarina. LAUS, Harry. *Mickey Mouse & Cia*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 19 mar.1965. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. E WIKIPEDIA, 2018: Harry Laus. Acessos em 01/07/2017.

⁵¹ MAURÍCIO, Jayme. *O mais velho museu moderno*. Flashes dos EUA. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4^oCaderno, p. n/i, 31/07/1966.

principalmente, *montagem*, para designar genericamente seus trabalhos tridimensionais. E, no caso das obras compostas por um bloco único de resina com elemento(s) nele encapsulado(s), estas eram referidas pelo artista sempre como *montagens*, em todas as fontes consultadas. Não foi identificada qualquer ocorrência de declaração, de sua autoria, em que tenha sido mencionado o termo *assemblage*. Tal observação se faz relevante, pois compreender as escolhas de um artista no discurso em que este reflete sua própria obra, é importante instrumento de entendimento de sua poética e de seu posicionamento político no meio (ainda que não explícito ou mesmo objetivado). Não se deter à apenas uma voz, ou determinadas vozes validadoras dos conceitos, sejam as do artista, da crítica, da academia, do público ou do mercado, é importante exercício dialético de escuta e de aceitação dos vários lugares de fala, dos muitos discursos que compõe o cenário das artes. Entretanto, convém ressaltar, que Farnese, mesmo preferindo *montagem*, parecia não ter objeção relacionada ao emprego do termo *assemblage*, pois quando questionado à Charles Cosac a este respeito, ele conta que “eu falava *assemblage*, ele ouviu muitas vezes e nunca me corrigiu. (...) E ele teria feito isso.” (COSAC, 2018, em depoimento à autora).

Em consulta breve a outros acervos, que não os disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foi observado que, principalmente, a partir de meados da década de 1970, o termo já havia sido incorporado e se popularizado no vocabulário da crítica de arte brasileira, sendo frequentemente associado à obra de Farnese. A crítica exerceu, portanto, um papel importante na consolidação da associação da *assemblage* à imagem do artista, que, mesmo não representando o conjunto total da obra de Farnese, praticamente se tornou um sinônimo do mesmo.

Assemblage é, de fato, um termo adequado aos trabalhos tridimensionais de Farnese, contudo seu uso indiscriminado deve ser visto com reserva, para que sua produção não seja reduzida à segunda fase de sua obra ou seu processo artístico limitado à sua dimensão técnica — ou mesmo confundido com um estilo, ou determinando sua filiação a alguma corrente ou escola —, o que seria limitador à compreensão geral de sua obra. É ainda importante ressaltar que a predileção de Farnese pelo termo *montagem*, talvez nem mesmo indicasse algum tipo de negação à *assemblage*, mas que tenha sido pura e simplesmente a adoção de um termo

que, de fato, refletia o que estava sendo feito na prática: uma montagem compositiva. Ou ainda que, por já ser tão referido no meio artístico por “fazer *assemblages*”, a preferência pelo termo *montagem* tenha sido tão somente um gesto em refutar, no próprio discurso, um estrangeirismo, um modismo, ou qualquer outro ‘ismo’. Contudo, é compreensível que a crítica de arte tenha adotado o termo *assemblage* em detrimento de *montagem*. O termo *montagem* já há muito havia sido incorporado pelo cinema, com ampla literatura a respeito, e o qual, a grosso modo, versaria sobre as práticas de edição, intimamente relacionadas aos conceitos de movimento e tempo — todavia, vale ressaltar que mesmo Sergei Eisenstein (Rússia, 1898-1948), teórico e pioneiro da *montagem* cinematográfica afirmava que a “*montagem* é uma propriedade orgânica de todas as artes” (EINSENSTEIN, 2002: 9).

Retornando, então, à *montagem* como processo e prática composicional do espectro da *colagem* (e, neste caso, buscando se desvincular do emprego exclusivamente cinematográfico do termo), demonstra-se a pertinência da adoção de *montagem* também nas artes plásticas — não sendo um termo de propriedade e uso restritos da sétima arte. Sobre a relação entre *colagem* e *montagem* salienta Marjorie Perloff:

A relação de *collage* com a *montage* é mais problemática. É habitual distinguir-se entre *colagem* e *montagem*: a primeira se refere, é claro, a relações espaciais, a última a temporais. Consequentemente, *collage* é geralmente usada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal. [Por outro lado, Jean-Jacques Thomas argumenta, em “*Collage/Space/Montage*”, (...) que “no nível dos princípios, a *colagem* é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a *montagem* objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe a unidade” (p.85). (...) Embora seja certo que a *montagem* sublinha a continuidade enquanto a *colagem* enfatiza a fragmentação, pode-se também argumentar que *colagem* e *montagem* são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo. (PERLOFF, *op.cit.*: 99, grifos da autora)

A compressão dos termos *assemblage*, *colagem* e *montagem*, frequentemente associados ao trabalho de Farnese, é necessária como uma introdução ao aprofundamento crítico no estudo da obra do artista, não a fim de se identificar e de se estabelecer o emprego de uma rígida nomenclatura classificatória, mas sim visando o entendimento do que subjaz, poética e processualmente, a estas práticas, aquilo que as conforma e que faz com que estejam tão interligadas, se tornando amiúde objetos de discussão. E, até mesmo, por se tratarem de

fronteiras tão tênues, talvez seja mais prudente a aproximação gentil dos conceitos. O artista Anselm Kiefer (Alemanha, 1945), em célebre conferência proferida em aula inaugural do Collège de France, nos fala que “toda tentativa de definição se desfaz no limiar de seu enunciado, assim como a arte, que nunca deixa de oscilar entre sua perda e seu renascimento”⁵².

Refletir sobre os imbricamentos entre esses conceitos, representa estar aberto ao fato que, talvez numa irônica remissão ao próprio significado mais simples do que seja uma colagem, estes termos não apenas estariam muito próximos uns aos outros, mas essencialmente justapostos. É sobre isso que irá alertar Olivier Quintyn ao abordar uma outra tríade, a também polêmica *assemblage*, colagem e *ready-made*:

A nomenclatura plástica geralmente dissocia as três práticas da colagem, da *assemblage* e do *ready-made*, segundo critérios formais e contextuais. A colagem seria um objeto constituído de fragmentos heterogêneos bidimensionais, a *assemblage* diria respeito às obras construídas tridimensionalmente e o *ready-made* designaria um objeto mantido intacto, pura e simplesmente incorporado ao mundo da arte. Estas definições aceitas possuem certamente um mérito taxonômico, mas, ao optar por classificar essas práticas sob o termo genérico da *colagem*, trata-se de tentar introduzir um princípio comum por trás da disparidade das formas plásticas. Entre *assemblage*, colagem e *ready-made*, há mais do que mera contiguidade, há uma sobreposição de definição. Com efeito, a *assemblage* pode ser redefinida como uma composição de objetos heterogêneos em três dimensões; já a colagem, por sua vez, é apenas uma *assemblage* de *ready-mades* bidimensionais⁵³, alterados ou não; e o *ready-made* seria a colagem imaterial de um objeto e de um contexto de exibição (o museu ou galeria formando um quadro de legitimação do objeto indexado como "obra"). Em todos os três casos, aquilo que é chamado de "colagem", para além das divergências formais, resulta de uma estética do choque: entre superfícies, entre objetos, ou entre um objeto e um contexto de exposição. Ela é uma técnica ou estratégia composicional resultante de co-presenças críticas de formas, de simultaneidades de apresentação.⁵⁴

⁵² « Toute tentative de définition se défait au seuil de son énoncé, au même titre que l'art qui ne cesse d'osciller entre sa perte et sa renaissance. » (KIEFER, 2010: 1, livre tradução minha).

⁵³ Parece problemática a visão da colagem como “apenas uma *assemblage* de *ready-mades* bidimensionais”, pois não apenas reduziria a gama de insumos empregados na colagem, bem como tal afirmação talvez contivesse um impasse, ao desconsiderar a natureza essencial de um *ready-made* (vide p.42), que, em determinados contextos, ao ser incorporado como elemento compositivo de uma obra, sendo a ela amalgamado, talvez deixasse, essencialmente, de ser um *ready-made*.

⁵⁴ « La nomenclature plastique dissocie habituellement les trois pratiques du collage, de l'assemblage et du ready-made, selon des critères formels et contextuels. Le collage serait un objet constitué de fragments hétérogènes bidimensionnels, l'assemblage concernerait des œuvres construites tridimensionnelles, et le ready-made désignerait un objet non retouché, importé purement et simplement dans le monde de l'art. Ces définitions admises ont certes un mérite taxinomique, mais, en choisissant de classer ces pratiques sous le terme générique de 'collage', il s'agit de tenter de saisir un principe commun derrière la disparité des formes plastiques. Entre *assemblage*, *collage* et *ready-made*, il y a plus qu'une simple contiguité, il y a un chevauchement définitionnel. En effet, l'assemblage peut être redéfini comme une composition d'objets hétérogènes en trois dimensions; le

A *estética do choque*, a que se refere Quintyn, seria, portanto, a essência da colagem, sua capacidade subversiva e transgressora de problematização das lógicas simbólicas tradicionais de representação do mundo, tornando todas as diferentes práticas de colagem, “para além das divergências formais”, em procedimentos críticos e estratégicos.

Desse modo, a colagem cumpriria artisticamente a finalidade proposta por Georges Braque (França, 1882-1963) em seu célebre aforismo “A arte é feita para perturbar, a ciência tranquiliza”. Citação esta, reproduzida no catálogo da já mencionada exposição individual de Farnese de Andrade, *Montagens e Desenhos*, realizada em 1966, sobre a qual Harry Laus, comentaria para o Jornal do Brasil:

Farnese escolheu algumas frases de Braque que, juntamente com o prefácio de Jayme Maurício [curador], explicam o sentido da exposição. Uma delas: “A arte foi feita para perturbar, a ciência tranquiliza”. No caso de Farnese há a simbiose de arte com a ciência. Os objetos que a ciência criou para nossa *tranquilidade* foram conjugados artisticamente para provocar *perturbação* em nossos sentidos.⁵⁵

As obras tridimensionais de Farnese parecem se tratar de hibridações entre *colagem*, *assemblage* e *montagem*. São trabalhos construídos por um processo de adição de camadas — técnicas e conceituais, lineares e não lineares —, que resultam numa peça única. São coesas e desconcertantes unidades que, não obstante, conseguem preservar certa autonomia de suas partes heterogêneas, enquanto são atribuídos significados terceiros ao conjunto, por efeito combinatório das potentes composições, nascidas das perspicazes mãos do artista, e as quais se tornam obras de arte.

collage, quant à lui, n'est qu'un assemblage de ready-made bidimensionnels, retouchés ou non; et le ready-made serait le collage immatériel d'un objet et d'un contexte d'exposition (le musée ou la galerie formant un cadre de légitimation de l'objet indexé comme «œuvre»), Dans ces trois cas, ce qui est nommé « collage », au-delà des divergences formelles, résulte d'une esthétique du choc: entre surfaces, entre objets, ou entre un objet et un contexte d' exposition. Il est une technique ou stratégie compositionnelle résultant de coprésences critiques de formes, de simultanités de présentation » (QUINTYN, 2007: 19, grifos do autor, livre tradução minha).

⁵⁵ LAUS, Harry. *Surrealismo-objeto de Farnese de Andrade*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.7, 16/10/1966. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017. Grifos do autor.

4. Montagens em camadas, tempos sob águas resinadas

Livre da obrigação de gerar com suas mãos todas as formas da obra, o artista se torna uma espécie de arqueólogo lírico, a procurar no prolífero mundo dos objetos aqueles que o expressem.

Ferreira GULLAR⁵⁶

Caixas, oratórios, armários, gavetas, cadeiras, mesas, pés de mesas, colunatas, placas, tabuleiros, gamelas, bandejas, marchetarias, colheres, ovos de coser meia, troncos retorcidos, blocos, bolas, porta-pesos, fôrmas de sapatos, pilões, retalhos de embarcações e mesmo uma canoa inteira — todos estes sempre de madeira; cabeças, troncos e membros de bonecas de porcelana, de plástico e de borracha; cabeças, troncos e membros de santos de vestir e de ex-votos de madeira; imagens de santos de gesso, imagens de santos de plástico e de metal; fragmentos de ornamentos e de filigranas, fragmentos de miniaturas e de brinquedos em materiais diversos; ossos, conchas, corais, flores, folhas, ramos e insetos; fotografias antigas e imagens de cartões postais; maçanetas, cadeados, fechaduras e chaves; miçangas e bolinhas de gude; redomas, compoteiras, licoreiras, fruteiras, taças, puxadores, caixas e esferas de cristal e de vidro.

A partir de um léxico material muito particular e recorrente em seus trabalhos⁵⁷, em seu ofício de arqueólogo urbano, *arqueólogo lírico* a trabalhar com os restos de seu tempo, Farnese foi, à sua maneira, uma espécie de *historiador-trapeiro* benjaminiano (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.72), pois “Como o trapeiro, o arqueólogo das cidades “consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. (...) Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona”⁵⁸. E como observa Fernando Boppré sobre Farnese:

A matéria-prima de seus trabalhos não tinha origem naquilo que era novo (uma superfície em branco, um tubo de tinta), mas sim nas visitas

⁵⁶ Ferreira Gullar sobre o trabalho de Farnese, em matéria para a revista Veja intitulada “Mais que objetos - a corrosiva beleza do trabalho de Farnese de Andrade enriquecendo peças banais” (GULLAR, 1978: 104).

⁵⁷ “Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias-primas por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria-prima: opta-se por uma determinada em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo.” (Cecília SALLES, 2011: 73)

⁵⁸DIDI-HUBERMAN citando Charles BAUDELAIRE *apud* Walter BENJAMIN em *Passagens* (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.106).

sistemáticas que ele fazia àquilo que pode ser considerado o despojo da modernidade brasileira: os ferros-velhos, as praias com seu lixo marinho, os antiquários, entre outros lugares de abandono. A partir destes depósitos de objetos semi-vivos, destes arquivos-mortos, que o artista extraiu sua poética. (BOPPRÉ, 2009, p.118.)

Os objetos eram muito especiais para Farnese, tanto aqueles que garimpava, quanto aqueles que construía. Ele possuía profunda relação afetiva com suas obras, e aquelas que ele mais amava, ficavam em seu quarto⁵⁹ (fig.16), no segundo andar da casa, reservadas à intimidade doméstica, e que jamais seriam postas à venda enquanto fosse vivo. Essas imagens eram as suas imagens, os anômalos retratos em madeira, resina e objetos, que havia elaborado de si, nos quais, na dessemelhança formal de seu próprio semblante, reconhecia-se ali mais profundamente, que em qualquer espelho.

Dentre as obras expostas em seu *quarto-catedral*⁶⁰, duas podemos suspeitar, porque lhe eram tão caras, apenas pela escuta de seus títulos: *Pater* (1992-95) e *Auto-retrato* (1995). É comovente pensar que foram feitas já nos anos finais de sua vida⁶¹, talvez a reconciliação necessária com sua própria história, com seu pai⁶² e consigo. Entretanto, dentre as obras de seu quarto, uma parecia ser mais especial que as demais, não à toa sendo essa a que adornava o privilegiado espaço logo acima da cabeceira de sua cama: *The human being (O Ser)* (1976-1991) (cj.figs.17).

A obra, simples e elegante em sua composição, contém incrustados, sobre uma placa retangular de madeira, parte de um tabuleiro de damas, ou xadrez, e a fotografia resinada de uma criança portadora de alguma síndrome de desenvolvimento. Nesta montagem, ao equilíbrio geométrico das formas, contrasta a figura do ser em sua deformidade. Sobre este trabalho, Farnese falava: "a vida é um jogo; [mostrava a criança deficiente e, sorrindo] eu o chamo de meu filho" (Farnese de Andrade segundo depoimento de STÜTZER, 2019).

⁵⁹ Gottfried Stützer conta que, na verdade, no cotidiano, o quarto era pouco ou nada utilizado como dormitório por Farnese, pois a janela dava de frente para o viaduto da Avenida Paulo de Frontin, onde se localizava a casa, no bairro do Rio Comprido, no Rio de Janeiro. (STÜTZER, 2018, entrevista).

⁶⁰ Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral (...). *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 2005: 7)

⁶¹ Farnese faleceu em 18/07/1996.

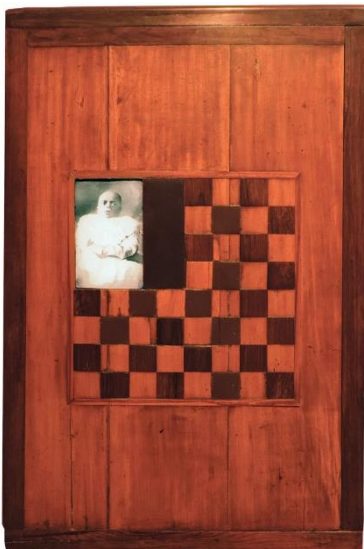
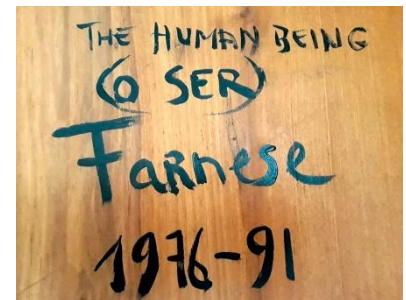
⁶² "Eu não gostava do meu pai, eu nunca tive afinidade com ele, e chorei realmente de uma maneira violenta, reagi de uma maneira violenta, quando eu vi ele morrer" (in documentário ARAÚJO, 1970).



Fig.16 - O quarto de Farnese no segundo andar da casa-atelier do Rio Comprido.
Reprodução fotográfica de BARTIRA, 1997: 13.

*A vida é um jogo;
eu o chamo de meu filho.*

(FARNESE de Andrade segundo depoimento de STÜTZER, 2019).



Cj.figs.17 - FARNESE de Andrade. *The human being (O Ser)* (1976-1991).

[vista frontal, detalhe e verso (detalhe)]. 67 x 44,5 x 2 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo.

Fotografias: (frontais) Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016, e (verso) Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

A essa relação tão pessoal e afetuosa que Farnese possuía para com cada um de seus objetos (criados ou achados), Frederico Morais atribuiria aos seus períodos de solidão na juventude:

Seu relacionamento muito especial com o mundo dos objetos tem a ver com sua solidão e foi, certamente, aprofundado no período em que, na juventude, esteve internado em sanatório no interior de Minas, com tuberculose. Tudo isso, como escrevi certa vez, favorecendo uma observação mais atenta, quieta e demorada dos objetos ao seu redor, estimulando, nele, uma capacidade de perscrutar seus significados obscuros, de impregná-los com conteúdos mágicos e sensíveis, de torná-los receptáculos de desejos e premonições. (MORAIS, 1999: 17)



Fig.18 [still] Farnese em sua mesa de trabalho.
Cena do documentário de Olívio Tavares de ARAÚJO, *op.cit.*, 1970.

E Farnese passava horas em solidão. Uma solidão vivida na liberdade de sua casa-atelier, que, especificamente na fatura de seus objetos, era uma solidão da lida com o brinquedo, cuja prática era ao mesmo tempo um reflexo e conformadora de sua rotina, de seus hábitos disciplinados, ou como observa Walter Benjamin, “é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. (...) É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror.” (BENJAMIN, 1994: 253). A brincadeira séria do exercício compositivo de Farnese, era vivenciada na liberdade da criança que não enxerga impedimentos às mais variadas

composições, às mais inusitadas associações, pois “nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas — pedras, plastilina, madeira, papel.” (*Idem*: 246). No trato com tantos e diversos materiais, é do jogo da montagem, praticado por anos a fio e exercitado na constante (re)elaboração de suas obras, que emerge *The human being (O Ser)*, (meta)obra que fala sobre o jogo de sua vida.

Farnese passou a vida “aprendendo a jogar”⁶³, insistindo, ainda que se sentisse sempre arrastado pelas águas correntes do tempo⁶⁴, e mesmo que intimamente compreendesse, como elucida Regina Schöpke, que “O tempo é inseparável do mundo, porque não é uma “coisa” além do mundo. Ele é parte do mundo, ou melhor, é a própria permanência dele.” (SCHÖPKE, 2009: 436). Mas, como bem continua Regina, “é na carne, que sentimos o tempo” (*Idem*: 450):

“Quem amou algum dia, quem viu nascer ou morrer um afeto profundo, humano ou não, sentiu a força do tempo, mas não de um tempo externo, de um Saturno implacável. Sentiu a força de um tempo que é “existência”, que é “vivo”, que não é meu ou de outrem, mas do mundo, inerente ao grande jogo de “Zeus”, que brinca de fazer e desfazer as coisas, mas que — no fundo — é sempre apenas a matéria em movimento. (*ibidem*, grifos das autora)

Farnese sentia profundamente o tempo, o envelhecimento de seu corpo, as perdas, os fatos que lhe marcaram, que se desenrolaram ao longo de seu percurso, e mesmo uma saudade por aquilo que não vivera e que sabia que não poderia mais experimentar. Através de suas narrativas, procurava se conciliar com a realidade da vida, sempre em movimento. E suas obras eram, ambigualmente, não apenas o desejo de suspensão do tempo, mas “em última instância, a vontade de viver, exercícios de máxima vivificação da própria experiência de estar vivo” (HEEREN, 2010: 9). E, estar vivo, é experimentar o tempo. É a vivência do tempo que confere espessura ao tecido da vida.

⁶³ “Vivendo e aprendendo a jogar, nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas, aprendendo a jogar”. *Aprendendo a Jogar*, de Guilherme Arantes. Imortalizada na voz de Elis Regina em seu último álbum de estúdio *Elis*, de 1980.

⁶⁴ O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, (...); o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional (...) (NASSAR, 2005: 182-183).

E, em sua vivência do tempo, entre o rememorativo e o reminiscente, entre as camadas de justaposição de elementos de suas montagens, Farnese também reencenava e reconstruía lembranças. *Minas 4* (1978) (cj.figs.19), por exemplo, é um oratório com portas que contém em seu interior uma placa de madeira com a fotografia resinada de uma criança vestida de anjo, e, em sua gaveta, estão resinados juntos vários objetos. Sobre esta obra, conta Gottfried Stützer, que Farnese assim a descrevia: "[sobre a fotografia na placa] Este não sou eu, mas, por força de minha de mãe, já saí vestido de anjo em procissão, o que eu detestava. [Sobre os itens resinados na gaveta] Eu era uma criança fechada [apontando para o boneco junto ao cadeado], e, na minha cidade, Araguari, havia muita fofoca [indicando os fragmentos de faces, dispostos frente a frente como num diálogo], muita cigarra⁶⁵ e as pessoas faziam renda [apontando os bilros]" (Farnese de Andrade segundo depoimento de STÜTZER, 2018). Conta ainda Gottfried, que o artista gostava de dizer que a placa, sobre a qual havia incrustado a fotografia, era o fragmento de uma antiga caixa de madeira da Coca-Cola.

Em seus *mini ambientes mágicos*⁶⁶, Farnese exercitava a força e a maleabilidade da potência simbólica dos signos que manipulava, por meio das relações que construía em suas encenações. Susan Stewart observa que “a miniatura (...) apresenta uma diminutiva e, portanto, manipulável, versão da experiência, uma versão domesticada e protegida de contaminação.”⁶⁷ Ao que acrescentará que “a miniatura [tem a capacidade] de criar um “outro” tempo, um tipo de tempo transcendente que nega a mudança e o fluxo da realidade vivida (...)”⁶⁸:

⁶⁵ A cigarra é um inseto popularmente conhecido por cantar até a morte, quando acabaria explodindo de tanto fazer força em cantar — o que, cientificamente, é um equívoco. Na verdade, somente os machos emitem zumbidos, cuja finalidade é atrair fêmeas para o acasalamento. A crença popular é provavelmente reforçada devido ao fato de esses insetos concluírem a sua metamorfose, em que se tornam seres alados, agarrados aos troncos das árvores, onde depois são encontrados seus antigos exoesqueletos vazios e rompidos ao centro, por onde saíram após a muda. Entretanto, a despeito de qualquer verdade científica, a verdade mítica é que este é o animal que canta fortemente, produzindo sua "arte" até morrer, tornando notável a escolha de Farnese por este inseto, emoldurado sobre a pedra clara, onde foi precisamente colocado em destaque. (Dados biológicos compilados a partir de GAGO, 2017: s/p. e WIKIPEDIA, 2019: *Cigarra*).

⁶⁶ Em alusão ao título da matéria escrita por Walmir Ayala, para a revista *O Cruzeiro*, “*Farnese - os mini ambientes mágicos*” (AYALA, 1978: 91).

⁶⁷ “The miniature (...) presents a diminutive, and thereby manipulatable, version of experience, a version which is domesticated and protected from contamination.” (STEWART, 1993: 69, livre tradução minha). | Agradeço à Profa. Piti, Dra. Maria Angélica Melendi (PPG-ARTES/UFMG), pela indicação do livro de Susan Stewart.

⁶⁸ “This capacity of the miniature to create an “other” time, a type of transcendent time which negates change and the flux of lived reality (...)” (STEWART, 1993: 65, grifo da autora, livre tradução minha)



*Este não sou eu, mas,
por força de minha de mãe,
já saí vestido de anjo em procissão,
o que eu detestava. Eu era uma
criança fechada [apontando para o
boneco junto ao cadeado], e, na
minha cidade, Araguari, havia
muita fofoca [indicando os
fragmentos de faces, dispostos
frente a frente como num diálogo],
muita cigarra e as pessoas faziam
renda [apontando os bilros].*

(FARNESE de Andrade segundo depoimento de STÜTZER, 2018).



Cj.figs.19 - FARNESE de Andrade. *Minas 4* (1978) [vista oblíqua e detalhes].

67,5 x 39 x 27 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

A miniatura não se prende ao tempo histórico vivido. Ao contrário do mundo metonímico do realismo, que tenta apagar a ruptura entre o tempo da vida cotidiana e o tempo da narrativa, mapeando um perfeitamente sobre o outro, o mundo metafórico da miniatura torna a vida cotidiana absolutamente anterior e exterior a si mesma. A redução de escala que a miniatura apresenta distorce as relações de tempo e espaço do mundo da vida cotidiana e, como objeto consumido, a miniatura encontra seu “valor de uso” transformado no tempo infinito do devaneio.⁶⁹ (STEWART, 1993: 65)

Minas 4 (1978) é um dos mais emblemáticos trabalhos de Farnese, pois além de conter alguns dos elementos mais característicos de sua obra, reunindo oratório, retalho de madeira com marcas de uso e do tempo, fotografia, boneco fragmentado e resina — e tendo explícito o caráter autobiográfico, denotado mesmo a partir de seu título —, tem ainda, como particularidade, e algo verificado em poucas de suas obras, o aproveitamento do próprio oratório como base para a resinação, no qual a gaveta foi utilizada diretamente como suporte ao encapsulamento dos objetos (ao invés da moldagem prévia).

A resina, em sua invisibilidade de dar a ver aquilo que encerra, e em sua capacidade de amalgamar os personagens insólitos de suas narrativas, transformou-se em Farnese, em vitrines cristalinas para imagens desejadas, inventadas, esquecidas ou rejeitadas. Vitrines que, especialmente no caso dos blocos resinados, por serem objetos tridimensionais totalmente transparentes, ainda convidam à performance daqueles que a observam⁷⁰, explorando suas diferentes perspectivas, os elementos que a constituem, a passagem da luz, seus reflexos, e ainda seus espelhamentos por entre as faces da resina⁷¹ (cj.figs.20).

⁶⁹ The miniature does not attach itself to lived historical time. Unlike the metonymic world of realism, which attempts to erase the break between the time of everyday life and the time of narrative by mapping one perfectly upon the other, the metaphoric world of the miniature makes everyday life absolutely anterior and exterior to itself. The reduction in scale which the miniature presents skews the time and space relations of the everyday lifeworld, and as an object consumed, the miniature finds its “use value” transformed into the infinite time of reverie. (STEWART, 1993: 65, grifo da autora, livre tradução minha)

⁷⁰ Observadores que naturalmente tendem a dar a volta em torno da peça, exceto se, erroneamente, a obra tiver sido exposta rente a uma parede, por exemplo, impedindo a circulação em seu entorno.

⁷¹ Fenômeno óptico presente no caso dos blocos poliédricos. Vide as fotografias de detalhes da obra *Doum* (1988), ampliadas e impressas nas guardas de abertura e de fechamento deste livro, obra também reproduzida na pág.87 (fig.40).



Cj.figs.20 - Em visita à exposição, circulando uma das montagens em resina de Farnese. FARNESE de Andrade. S/T (1978) [vistas frontal, posterior e oblíquas]. 50 x 17 x 15cm. Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro. Fotografias: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.

O artista descobriu o encapsulamento em resina quando “um dia, um amigo que veio da Europa trouxe de presente um ovo de poliéster com uma folha seca aprisionada. Era uma ideia japonesa, e Farnese ficou maravilhado: aquela era a solução para os materiais mais frágeis do seu trabalho” (RÓNAI, 1983: 2), mas cujo emprego viria a exceder, em muito, a mera possibilidade de inclusão e de preservação de determinados elementos, com os quais Farnese desejava trabalhar.

A resina poliéster insaturada — pele e estrutura hialinas de tantas obras de Farnese —, é um composto orgânico derivado do petróleo, que passa do “estado líquido para o sólido por meio de uma reação química popularmente conhecida como *cura* ou *polimerização*”, que é a transformação em plástico, propriamente dita. “Esta reação é iniciada logo após a adição de aceleradores, catalisadores e aditivos que servem para acelerar a cura”. Após misturado o catalizador, a resina líquida passa ao estado gelatinoso, seguido pela fase de endurecimento, “que dissipa uma grande quantidade de calor — processo conhecido como *exotermia*” (excertos de SERCEL, 2018: s/p, grifos do autor). É durante a breve fase gelatinosa, antes do início do processo de endurecimento, que a resina é vertida nos moldes, que darão o formato final ao bloco.

A fase exotérmica, é extremamente delicada, requer precisão e cuidados de segurança. Para que seja garantida a cura correta da resina para fins de encapsulamento (técnica também chamada de incrustação), é necessária que a dosagem do catalizador seja precisa em relação à resina, segundo a variedade de sua formulação. Do contrário, caso seja a menor, esta nunca chegará a endurecer totalmente, permanecendo pegajosa em sua superfície; ou, se utilizado catalizador em excesso, esta poderá rapidamente se vitrificar ainda no recipiente de mistura, atingindo perigosas altas temperaturas e mesmo entrando em combustão⁷². É ainda interessante ressaltar que, para a química à qual Farnese tinha acesso há trinta ou cinquenta anos, a fase de exotermia liberava fortíssimo e tóxico odor, hoje já bastante atenuado ou mesmo inexistente para determinadas fórmulas.

⁷² A autora procedeu, em distintas ocasiões, entre 2017 e 2018, tais testes de polimerização em sua residência, com o auxílio de balança eletrônica de precisão e comprovando tais fatos na prática. As considerações de caráter técnico-processuais na manipulação com resina, descritas ao longo desta pesquisa, salvo indicação contrária, advêm, portanto, do exercício da própria autora no trato com o material.

O trabalho com resina poliéster requer, portanto, extrema perícia técnica. Demanda precisão na manipulação dos compostos e um entendimento prático sobre o processo de polimerização, que somente pode ser adquirido por meio de muita prática — inclusive para a verificação da exequibilidade de incrustação de determinados objetos, a partir da reação e da resistência de seus materiais à fase exotérmica, na qual podem mesmo chegar a se deformar, se dissolver, ter suas cores significativamente alteradas, ou mesmo se tornarem translúcidos (como no caso de determinados papéis, folhas e flores).

Para além da manipulação química, há ainda a confecção do molde, que poderá ser de materiais diversos (madeira, vidro, plásticos variados, silicone), e que, em função destes, poderá necessitar de impermeabilização prévia, a fim de evitar que a resina cole de forma irreversível ao molde. Finalmente, após a secagem da peça e sua retirada do molde, é feito um laborioso processo de polimento com a utilização de várias lixas, quase todas à base d'água, iniciando-se pelas de maiores grãos até às mais finas, a fim de se eliminar toda a opacidade da superfície, alcançando a sua total transparência como acabamento final.

Segundo Cora Rónai:

[Farnese] fez algumas experiências com o poliéster no seu atelier, depois numa fábrica de botões em São Paulo. Lá, chegou à técnica que, afinal, pôs em prática — e que o transformou no pioneiro do uso do poliéster na obra de arte no Brasil: a arrumação das camadas, centímetro a centímetro, a cada 24 horas. Caso contrário, o poliéster racha, e o trabalho está irremediavelmente perdido. (RÓNAI, 1983: 2)

É interessante observar que, sob condições ideais de iluminação, a visão em determinado ângulo lateral de quaisquer um dos blocos resinados de Farnese, é capaz de revelar esse processo de resinação por camadas (fig.21 e cj.figs.22), que, para além do caráter composicional da obra, reflete a temporalidade do procedimento, oriunda da adição diária e disciplinada das faixas de resina, enquanto Farnese testemunhava o progressivo afogamento dos elementos e personagens de suas montagens.

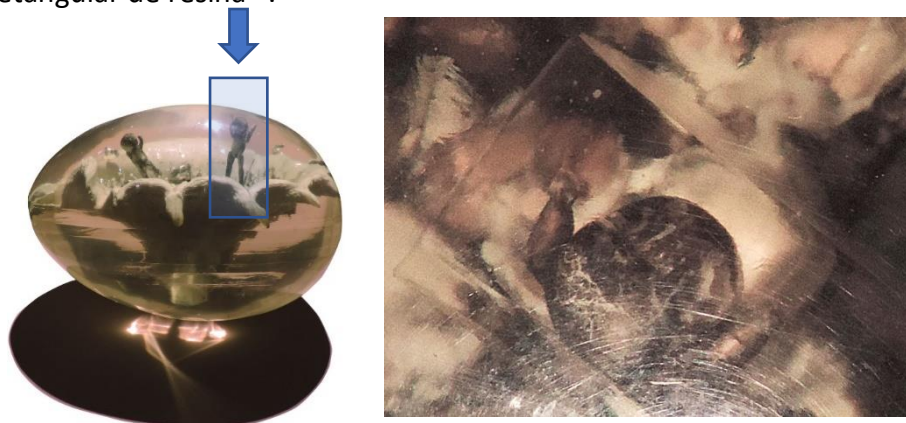


Fig.21 - FARNESE de Andrade. *S/T* (1978).
[vista lateral, observação de camadas
– detalhe da obra Cj.figs.20].
50 x 17 x 15cm.
Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
Fotografia: Priscila Heeren, Rio de Janeiro, 2018.



Cj.figs.22 - FARNESE de Andrade. *São Miguel* (1984)
[vistas frontal e lateral (com observação de camadas)]. 38 x 24 x 22cm.
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo.
Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

E, devido à adição dos objetos ser efetuada durante a fase gelatinosa, era preciso que, além de a primeira camada, a mais inferior, fosse pura⁷³, que, algumas vezes, para garantir a posição desejada dos elementos, estes fossem previamente resinados e, somente então, adicionados à montagem em construção. É o que se pode verificar, por exemplo, no detalhe de *Vimos do Mar* (s.d.) (cj.figs.23), na qual podemos observar que o boneco fora previamente encapsulado num bloco retangular de resina⁷⁴.



Cj.figs.23 – Detalhe de vista superior da obra que demonstra o encapsulamento prévio de elemento (um pequeno boneco em bloco de resina retangular). FARNESE de Andrade. *Vimos do Mar* (s.d.) [vista frontal e detalhe]. 26 x 37 x 37 cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016 [frontal] e Rio de Janeiro, 2018 [detalhe].

Em relação aos elementos bidimensionais, fotografias e imagens de cartões postais, ao contrário do que se poderia visualmente supor, também, estes eram encapsulados por Farnese e não apenas revestidos com resina⁷⁵ (cj.figs.24 e fig.25). Para Helouise Costa, “o artista dava assim corporeidade ao que antes eram figuras planas representadas sobre pedaços de papel, permitindo à fotografia partilhar da tridimensionalidade dos outros objetos eleitos para habitar seu atelier (...)” (COSTA, 2000: 11).

⁷³ Sem a adição de objetos, do contrário esses poderiam, durante a fase gelatinosa, em função de suas densidades serem maiores ou menores que a da resina, respectivamente afundarem ou boiarem no material, não respondendo às intenções do artista. Caso afundassem, poderiam até mesmo ‘tocar’ indesejavelmente o fundo ou uma das paredes do bloco, cuja orientação final, devido inclusive à demanda técnica da montagem, muitas vezes não era coincidente com a forma com que fora construída.

⁷⁴ Este trabalho prévio poderia ser necessário também em função da quantidade de reentrâncias do objeto a ser encapsulado, pois há resinas com diferentes níveis de viscosidades e, tais elementos ‘complexos’ requerem uma resina de baixa viscosidade e, portanto, com maior capacidade de preenchimento, de penetração nas reentrâncias da peça.

⁷⁵ As duas prováveis explicações técnicas para isto seriam: a própria preservação destes frágeis objetos de papel que, caso fossem apenas cobertos, teriam sua face inferior diretamente exposta à cola com a qual eram pregados aos suportes, algo que poderia fazer com suas imagens sofressem alterações; e para garantir a manutenção da superfície plana destes elementos, mesmo se aplicada uma grossa camada de resina sobre eles, pois durante a fase de endurecimento o papel tende a se curvar em função da quantidade e da contração da resina ao secar — algo que seria evitado se o papel fosse fixado antes sobre uma primeira camada, quando já estivesse dura o suficiente, mas ainda não totalmente seca, pegajosa, garantido a aderência necessária à colagem.



Cj.figs.24

FARNESE de Andrade. Encapsulamento em resina poliéster transparente de cartão postal com colagem, s.d. [após 1983]. [vistas frontal e posterior]. 8,5 X 15,0 X 0,8 cm.

Coleção Gottfried Stützer, São Paulo.

Fotografias: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.



Fig.25 - FARNESE de Andrade. Encapsulamento em resina poliéster transparente de cartão postal com colagem, s.d. [após 1983] [vista lateral – detalhe da técnica]. 8,5 X 15,0 X 0,8 cm.

Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

A fatura da montagem em resina é, portanto, um processo irreversível, sendo somente possível alterar a composição, e a escolha de elementos, no que tange às camadas ainda não adicionadas, um status de permanência que chama a atenção dentro do processo artístico de Farnese, que se mantinha constantemente alterando suas obras. Quando questionado a Charles Cosac, sobre como Farnese lidava com a irreversibilidade do processo de resinação, este afirmou que:

Nesse ponto a resina era um “Deus nos acuda” para o Farnese, porque se ele fizesse um objeto, enquanto o objeto não fosse vendido, estava em processo, a obra estava eternamente em progresso. Se entrava na sala dele, já estava à venda — o que não quer dizer que se alguém quisesse comprar, ele venderia⁷⁶. Mas em si, a obra saiu do atelier e entrou na sala, que era, digamos, o seu *showroom*, se você fosse lá e levasse, ele dava por terminada; mas, se não fosse vendida, ele iria continuando, continuando, continuando. A resina não dava essa chance para ele. A resina requeria do Farnese um imediatismo, que não era a cadência dele. (COSAC, 2018, entrevista).

Nesse sentido, a resina talvez operasse para Farnese uma espécie de compensação, e mesmo um sentimento de alívio ao seu moto-contínuo⁷⁷, ao que poderíamos acrescentar o que diz o psicanalista Mauro Pergaminik Meiches: “A obsessão também busca, e isso pode ser seu paradoxo, um tempo e um lugar de parada. Ansiando aquietar seu impulso (...), ela tenta construir uma paisagem que escape a essa repetição infundável de suas condições.” (MEICHES, 1999: 23).

A resina possivelmente instaurou-se como esse lugar de permanência na obra de Farnese. Entretanto, um lugar temporário, pois, para além de seus trabalhos que foram constituídos tão somente pelo bloco resinado e os elementos nele encapsulados, muitas de suas montagens em resina se transformavam em insumos para a associação diversa em diferentes outras obras. Desta forma, Farnese acabava por subverter a irreversibilidade da montagem em resina, a partir de sua consideração, não pela composição de suas partes, essas não mais alteráveis, mas pela consideração da montagem como um todo, em sua unidade, como um

⁷⁶ Entre os que conheceram Farnese, são famosas as histórias de seu apego aos seus objetos. O depoimento a seguir foi concedido à Maria Lucia Rangel: “Tinha uma ligação quase umbilical com eles. Quando aparecia algum comprador o preço que pedia era tão absurdo que ele desistia. Cheguei a comprar vários de volta.” (Farnese de Andrade em depoimento a RANGEL, 1976: Caderno B, p.10)

⁷⁷ Ao apresentar para Charles, a hipótese de que tal irreversibilidade da resina pudesse ser também uma espécie de alívio para Farnese, no constante devir de suas obras, Charles acena positivamente com a cabeça e diz “Acabou logo”. (COSAC, 2018, idem).

novo ingrediente plenamente apto a novos arranjos, sujeito a uma infinidade de novas composições.

É o que poderíamos ilustrar, por exemplo, com o caso da resina de um busto anatômico (ainda que constituída por apenas um único elemento encapsulado), que é focalizada em algumas tomadas do documentário de Olívio Tavares de Araújo, de 1970 (cj.figs.26). Esta mesma resina, que antes era exibida com destaque sobre o aparador de sua sala (e, mesmo cuidadosamente fotografada para fins de mostruário de suas obras — vide imagem resinada na capa deste volume⁷⁸), algum tempo depois, tornou-se parte de uma montagem, sem título, de 1972 (fig.27).

Olívio Tavares de Araújo comenta em seu livro *O olhar amoroso*, no texto “O insondável mistério da criação” dedicado a Farnese de Andrade, que: “Durante longo tempo, às vezes vários anos — a datação das obras sempre registra isso —, Farnese vai lentamente trabalhando e retrabalhando cada peça, cria núcleos que depois se permutam, que se transferem de um objeto para outro, até que um dia a obra se revela em sua inteireza — e isso, também para ele, contém algo de descoberta.” (ARAÚJO, 2002: 54-55). Segundo observa Cecilia Salles, o processo de recombinação e “testagem”, é inerente ao próprio fazer artístico:

Diante das continuas testagens que as versões da obra concretizam, encontramos diferentes universos coexistindo ao longo do processo. Formas que podem ser obras, outras que serão rejeitadas e outras que ainda poderão ser ajustadas. A fragilidade e a vagueza iniciais ganham algum tipo de consistência. (...) À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e aprende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita. (SALLES, 2011: 135)

⁷⁸ [Imagem da capa] - *Mostruário de obras de Farnese de Andrade*. Reprodução de fotografia do acervo do artista, autor e local não identificados, s.d. [anterior a 1972 - deduzido a partir da obra fig.27].

*O prazer que me proporcionam esses
achados nas mais variadas fontes, o
encontro de duas peças que se
completam, às vezes até existentes no
caos do meu ateliê, e o ver a obra pronta,
completada, definitiva.
É aí que reside minha grande alegria.*

FARNESE de Andrade
(ANDRADE, 2005: 189)



Cj.figs.26 [stills] - Cenas do documentário de
Olívio Tavares de ARAÚJO, *op.cit*, 1970.



Fig.27 - FARNESE de Andrade.
S/T (1972) [vista oblíqua]. 80 x 27,5 x 11cm.
Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
Fotografia: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Entretanto, para Farnese, para além do percurso de amadurecimento da obra, a perpetuação do processo, sempre em continuidade, o não acabamento em definitivo dos trabalhos, era uma obsessão, que talvez, no fundo, refletisse sua recusa ao fim, ao inevitável termo de todas as coisas. Através da arte Farnese exercitava a mais extrema subversão que jamais lhe seria possível na realidade. Walter Benjamin ressalta que:

(...) a grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade é a lei da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. (BENJAMIN, 1994: 252-253)

E a continua (re)elaboração de suas obras, a repetição infindável de seus processos, somente fora possível, em razão daquilo que ele alegava ser o “caos” de seu atelier, que era, na verdade, um grande catálogo tridimensional, viabilizador de infinitas possibilidades, em que se transformavam as casas nas quais vivera. Cosmos onde todos os seus milhares de materiais estavam sempre à disposição, elementos potenciais à espera de serem encontrados, à espera de suas combinações (ainda que, possivelmente, apenas brevemente) ideais. Ingredientes esses, os quais eram notavelmente colecionados, organizados e categorizados: uma larga parede dedicada somente a ex-votos; um amplo quintal, no qual meticulosamente eram penduradas as grandes peças de madeira; uma seção, de um dos ambientes, apenas com colunatas dispostas lado a lado; uma bancada de alvenaria com oratórios empilhados; uma prateleira contendo somente redomas de vidro; e assim, por diante (Cj.figs.28/29). Miriam Alencar, em matéria para o Jornal do Brasil, de 1974, assim relatava:

"O que se observa é uma perfeita coerência entre o que o artista pensa e o que o artista realiza. Farnese é coerente. Seus objetos evoluem devagar. (...) E tudo acontece de repente, quando descobre por acaso um elemento, um pedaço de madeira, um suporte, uma cabeça, uma fotografia antiga, que vai dar o toque final. E é à noite que vem a melhor inspiração. A ideia do objeto vai amadurecendo aos poucos até explodir em determinado momento, partindo às vezes até de uma frase que surge. [Conta Farnese que] "— Já aconteceu muitas vezes de acordar no meio da noite com a solução para completar um objeto. Corro para o atelier e coloco no lugar a peça que faltava. (...) Outras vezes, acordo e fico remexendo meu estoque de materiais, e acabo encontrando uma peça que falta a um trabalho." (ALENCAR, 1974: Caderno B, p.8)



Cj.figs.28 - Farnese de Andrade em sua casa-atelier de Ipanema. Rio de Janeiro, 1983.
Fotografias do acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.



Cj.figs.29 - A casa-atelier do Rio Comprido.
Fotografias: Gottfried Stützer, Rio de Janeiro, 1996.

A casa-atelier de Farnese era um organismo vivo, em rearranjo contínuo⁷⁹, manancial de um enorme mostruário de possibilidades. Não seria incorreto pensar, portanto, em sua casa como sendo, talvez e continuamente, a sua grande obra, a obra na qual Farnese podia plena e concretamente viver — uma casa-atelier que, infelizmente, não existe mais⁸⁰. Mas que ainda persiste no mundo, através de seus trabalhos, cada um deles partes holográficas do universo de ser e habitar, que durante toda a vida foi construindo para si.

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa afirma que "(...) além de vivermos no espaço, também habitamos o tempo" (PALLASMAA, 2017: 114). E Farnese habitou, por meio dos espaços íntimos de suas obras, em meio aos despojos recolhidos de tantas temporalidades, para além de seu próprio tempo, outros, os quais, simultaneamente, (re)visitava, inventava ou acreditava tempos futuros.

Em meio às camadas de matéria transparente, sob as águas resinadas, que paradoxalmente se congelam através do calor, o artista exercitava a suspensão do tempo e o reinício de todas as coisas, e garantia, na invisibilidade da resina, a eterna visibilidade das coisas do mundo que havia escolhido para que lhe representassem, para que perdurassem, para que lhe sobrevivessem. Segundo Didi-Huberman, “o trapeiro responde que tudo é anacrônico, porque tudo é *impuro: é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora*”⁸¹, que não é o “passado concluído (que se perdeu ou que está perdido)”, mas que se manifesta na *meada das sobrevivências*⁸², em relação dialética com o Agora, na potente ambiguidade do *mais-que-presente* reminiscente⁸³.

⁷⁹ Gottfried Stützer conta que, a cada vez que se entrava na casa de Farnese, era sempre uma novidade e um novo passeio, pois ele estava constantemente reorganizando o espaço, mudando as coisas de lugar. (STÜTZER, 2018, entrevista).

⁸⁰ Após a morte de Farnese foram feitos inúmeros esforços, por parte de Charles Cosac, de amigos e da família do artista, para que a casa-atelier, no bairro do Rio Comprido, fosse preservada, por intermédio de alguma instância pública governamental. Entretanto isto não foi possível, e hoje, onde antes era a casa, resta apenas o terreno vazio, com vestígios da antiga edificação, já demolida, e sem que nada tenha sido construído no local.

⁸¹ (DIDI-HUBERMAN, 2015b: 120, grifo do autor, citando Walter Benjamin)

⁸² Tal *sobrevivência* aqui entendida como a noção de *sobrevivência das imagens*, o *Nachleben* de Aby Warburg. Um termo sem tradução possível, para o português, em apenas uma palavra, e que seria equivalente ao *afterlife* do inglês, ou seja, a vida após a morte. Tal sobrevivência (pós vida) da imagem, se daria em sua contínua reatualização ao longo dos tempos, “na reformulação histórica de cada presente das formas (DIDI-HUBERMAN, 2016: 104)”.

⁸³ “passado concluído (que se perdeu ou que está perdido)” (DIDI-HUBERMAN, 2015b: 271); “Mais-que-presente-reminiscente” (*Idem*: 26). | Outrora e Agora assim grafados por Didi-Huberman, em referência ao uso benjaminiano dos termos (*op.cit.*).

5. *Vimos do Mar*

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado [...].

Raduan NASSAR, *Lavoura Arcaica*
(2005: 87)

No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem.

Gaston BACHELARD, *A água e os sonhos*
(1997: 36)

Existe a origem individual, embrionária de cada ser — ainda que alguns possam partilhar de uma mesma gestação. Mas há uma origem anterior, coletiva, que plaina sobre tempos imemoriais, que talvez pudesse ser remontada ao início da vida na Terra, quando "as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas"⁸⁴. Essa origem, de um tempo pretérito que se conjuga indissociável do espaço, poderia ser também, porventura, aquela que nos era apresentada nos livros de ciências da escola, e que perscrutávamos com curiosidade, que nos diziam da existência de uma sopa ou caldo primordial⁸⁵, no qual teriam irrompido os primeiros elementos e compostos orgânicos indispensáveis ao surgimento da vida — de que tudo quanto é vivo, dali teria surgido.

⁸⁴BIBLIA ONLINE. Gênesis 1:2. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/vc/gn/1/1-19>>. Acesso em 11/11/2017.

⁸⁵A *sopa ou caldo primordial* é uma hipótese proposta pelo biólogo soviético Aleksandr Oparin (Rússia, 1894-1980), em 1924, para o surgimento das substâncias orgânicas fundamentais à síntese dos aminoácidos, estes que são os compostos elementares de toda a forma de vida presente na Terra. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sopa_primordial>. Acesso em 11/11/2017.



Fig.30 - FARNESE DE ANDRADE.
Viemos do mar (1986). 48 x 24 cm.
Coleção Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 101.

Mas, quem sabe, tal origem ainda não remontasse para algo além do surgimento da vida na Terra? Ou ainda, despindo-se de linearidades, uma compreensão de origem⁸⁶, que não fosse nem mesmo aquela localizada num ponto tão distante, sequer passivo de suposição, mas uma origem que remanescesse em ubiquidade ao Agora⁸⁷.

O trabalho de Farnese parece dotado da *fecundidade do anacronismo*, capaz de suscitar *múltiplos tempos estratificados*⁸⁸, obras que, em si, revelam-se desconcertantes e sintomais diante do tempo, e que, em alegorias, tais como as chamadas *Vimos do Mar*, buscam mediar, por meio das imagens da evolução cultivadas pelo imaginário — tanto as espalhadas pela ciência, quanto as oriundas de hilogenias marinhas⁸⁹ —, a relação com a origem, princípio em si mesmo inalcançável, que exercitamos vislumbrar pelos devaneios da imaginação. Mas cuja presença sentimos intimamente nos atravessar, na contemplação da noite escura de um vasto céu estrelado e no horizonte profundo da amplidão do oceano, pois são muitas as acepções e os desejos que a palavra origem parece suscitar. Aliás, que nos percamos em extensos devaneios frente ao mar, talvez seja porque saibamos, mesmo inconscientemente, através da massa líquida de nossos corpos, que também somos parte dessa matéria-espaco, criaturas daquele proto-oceano original, o qual o útero materno persiste em reencenar.

⁸⁶ Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman discorrerá sobre a proposição de Walter Benjamin por um paradigma de entendimento da história, que implicaria na ruptura epistemológica da estrutura positiva e teleológica do pensamento convencional ocidental, a partir de uma recompreensão do sentido de origem. Essa não mais vista pelo viés da "fonte (aquilo que permaneceria aquém de todas as coisas, aquilo que presidira no passado a qualquer gênese), mas sim através da imagem, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do *turbilhão* (que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio)" (DIDI-HUBERMAN, 2015b: 95, grifo do autor). Ao que citará as palavras do próprio Benjamin: "A origem (*Ursprung*), ainda que seja uma categoria inteiramente histórica (*historische Kategorie*), não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*) das coisas. A origem não designa o devir daquilo que nasceu, mas sim o que está nascendo no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir (*im Fluss des Werdens als Strudel*) e ela arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está surgindo (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*). A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e sua rítmica somente pode ser percebida numa dupla perspectiva (*Doppeleinsicht*). Ela pede para ser reconhecida, de um lado como uma restauração, uma restituição, de outro, como algo que, por isso mesmo, está inacabado, sempre aberto (*Unvollendetes, Unadgeschlossenes*)." (Walter Benjamin *apud idem*: 95-96). Conclui, então, Didi-Huberman que "Por não ter "nada a ver com a gênese das coisas", a origem, nesse sentido, cristaliza dialeticamente a novidade e a repetição, a sobrevivência e a ruptura: ela é, primeiro, anacronismo. A esse título, ela surge na narrativa histórica constituída como uma falha, um acidente, um mal-estar, uma formação de sintoma." (*ibidem*).

⁸⁷ *Agora* segundo visada dialética benjaminiana trabalhada por Didi-Huberman, em oposição a um "presente que esquece (que triunfa)" sobre um "passado concluído" (*Idem*: 271), fechado, mas sim o *Agora* que ambigualmente imbrica-se em coexistência ao *Outrora* (ao qual se remeteria tal origem).

⁸⁸ "fecundidade do anacronismo" e "múltiplos tempos estratificados" (*idem*: 26).

⁸⁹ "À cosmogonia aquática correspondem, ao nível antropológico, as hilogenias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu das Águas." (ELIADE, 2018: 110)

E na imensidão das águas, em que se repousa o olhar para contemplar a vastidão do mundo — ampla e infinita miniatura do universo —, cintila algo da busca por esse mar amniótico e original, de uma conexão com o mistério primevo que pulsa em tantos de nós, traduzida num “sentimento de vinculação indissolúvel, de comunhão com todo o mundo exterior” (FREUD, 2010: 15), o qual Sigmund Freud viria a descrever como um *sentimento oceânico*⁹⁰:

[Uma] “sensação de eternidade”, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras, como que “oceânico”. Seria um fato puramente subjetivo, não um artigo de fé; não traz qualquer garantia de sobrevida pessoal, mas seria a fonte da energia religiosa de que as diferentes Igrejas e sistemas de religião se apoderam, conduzem por determinados canais e também dissipam, sem dúvida. Com base apenas nesse sentimento oceânico alguém poderia considerar-se religioso, ainda que rejeitasse toda fé e ilusão. (FREUD, 2010: 14-15, grifos do autor)

Segundo Charles Cosac, “a alma de Farnese se nutriu desse sentimento pelo mar” (COSAC, 2005: 19). “Para mim o mar é importantíssimo”⁹¹, dizia Farnese, ao qual atribuía, repetidamente, a cura da tuberculose a que havia sido acometido na juventude. Segundo Charles Cosac, “o mar proveu a ele o que a montanha não proveu que foi a vida, a cura. (...) Acho que o mar foi a resposta.” (COSAC, 2018, entrevista). Ao que Charles ainda aproveita, como gancho, para questionar a fama de que Farnese não gostava de Minas Gerais: “Eu acho que essa antipatia, que ele tinha, não era por Minas, era pela montanha. Farnese tinha fascínio pelo mar... ele gostava muito de olhar para o mar, de caminhar na praia.” (*Idem*). O poeta Cruz e Souza (Florianópolis, 1861 - Antônio Carlos, 1898) certa vez escreveu que:

Diante do Mar, à sua influência vital, que é a influência da força, do vigor do pensamento, as faculdades de cada um recebem impressões estéticas muito consideráveis, ampliando o seu modo de ser (...). Gozar o Mar é viver, sentir a florescência da carne, crer nalgum poder forte e épico que nos encoraje, dê ao pulso e ao cérebro essa poderosa segurança de existir que levanta sobre rijos alicerces os princípios e crenças de cada homem. (Cruz e Souza, *in Modos de Ser* (1891), *apud* ANTELO, 2010: 85)

⁹⁰ É Charles Cosac quem primeiro evoca a imagem do *sentimento oceânico* freudiano para falar do amigo Farnese de Andrade, no texto “Hábitos Estranhos”, a ele dedicado (COSAC, 2005: 17-21). O termo *sentimento oceânico* foi aferido por Freud a partir de correspondência trocada com seu amigo Romain Rolland, que teria lhe sugerido essa sensação “oceânica”, assim sumarizada por Freud, com base na descrição de Rolland. É interessante observar que Freud confessou não ter conseguido apreender, ele mesmo, tal sentimento oceânico, “eu próprio não consigo divisar em mim” (FREUD, 2010: 15), contudo ao que observou, “Mas isso não me autoriza a questionar sua ocorrência em outros. Perguntamos apenas se ela [“a natureza primária de tal sentimento”] é interpretada de modo correto e se deve ser admitida como *fons et origo* [fonte e origem] de todas as necessidades religiosas.” (*Idem*: 16).

⁹¹ “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.” (Farnese em depoimento a RANGEL, 1978: Caderno B, p.4).

Mas, ao enlevado *sentimento oceânico*, poderíamos também complementar, em outra faceta, com o que descreveu certa vez Olívio Tavares de Araújo, sobre o artista, como sendo tomado por uma “angústia cósmica aguda” (ARAÚJO, 2002: 51). Sentimento esse, experienciado e compartilhado por tantos poetas, escritores, artistas, e que tem, na pintura, uma de suas maiores expressões, através das obras de Caspar Friedrich (Alemanha, 1774-1840) (fig.31), o qual, segundo Alain Corbain, “dominado pela nostalgia das origens, que o leva a um incessante percurso das extensas praias de areia de Greifswald, (...) institui o beira-mar como o cenário da angústia metafísica.” (CORBAIN, 1989: 179).

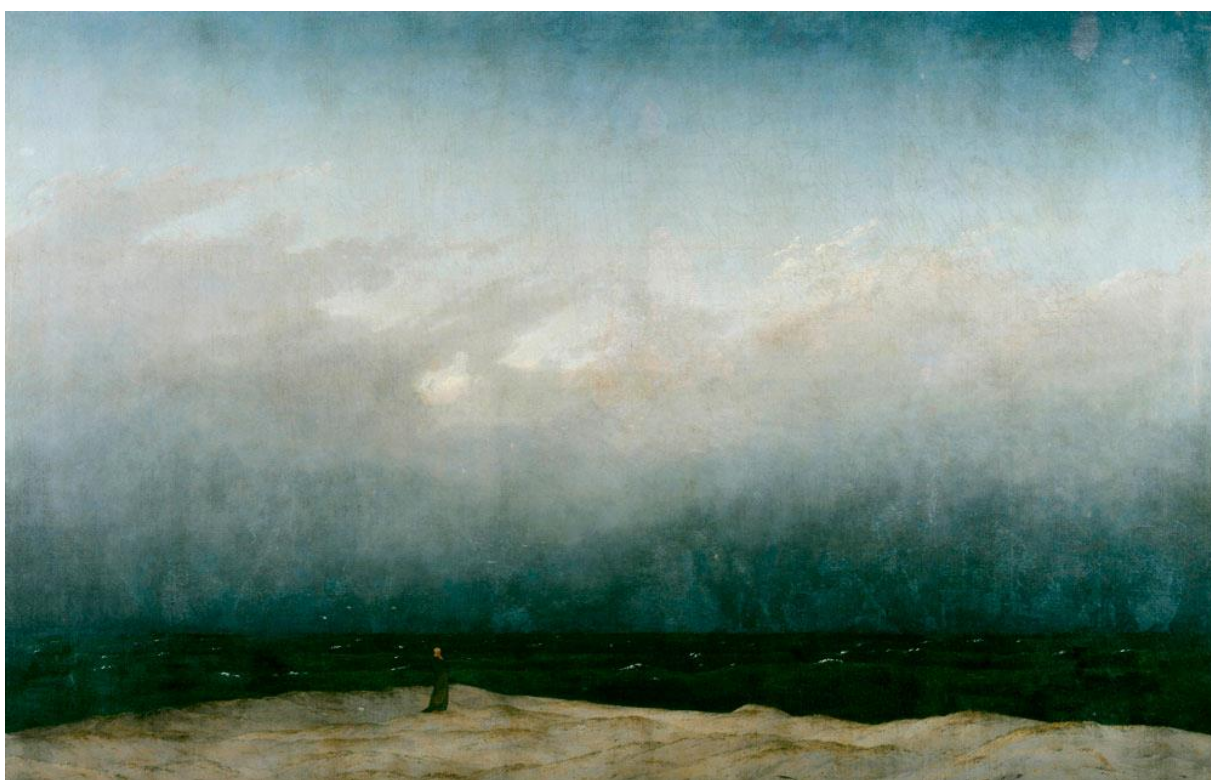


Fig.31 - FRIEDRICH, Caspar David (Alemanha, 1774-1840). *O monge à beira-mar* [Der Mönch am Meer], 1808-10. Óleo sobre tela. 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.

Contudo, o mar, frequentemente suscitado na obra de Farnese de Andrade, é sobretudo conformado como símbolo de renascimento de sua própria vida. E *Vimos do mar* é um título-expressão, uma imagem convocada, não à revelia, mas com a frequência de um mantra, a ser entoado em momentos especiais. E que, para além de evocar o nascimento da humanidade, poderia mesmo serem as vozes dessas criaturas, seres-obras, que, assim como nós, teriam em suas águas (resinadas), a imagem de seu processo constitutivo, a origem da materialidade de suas existências.

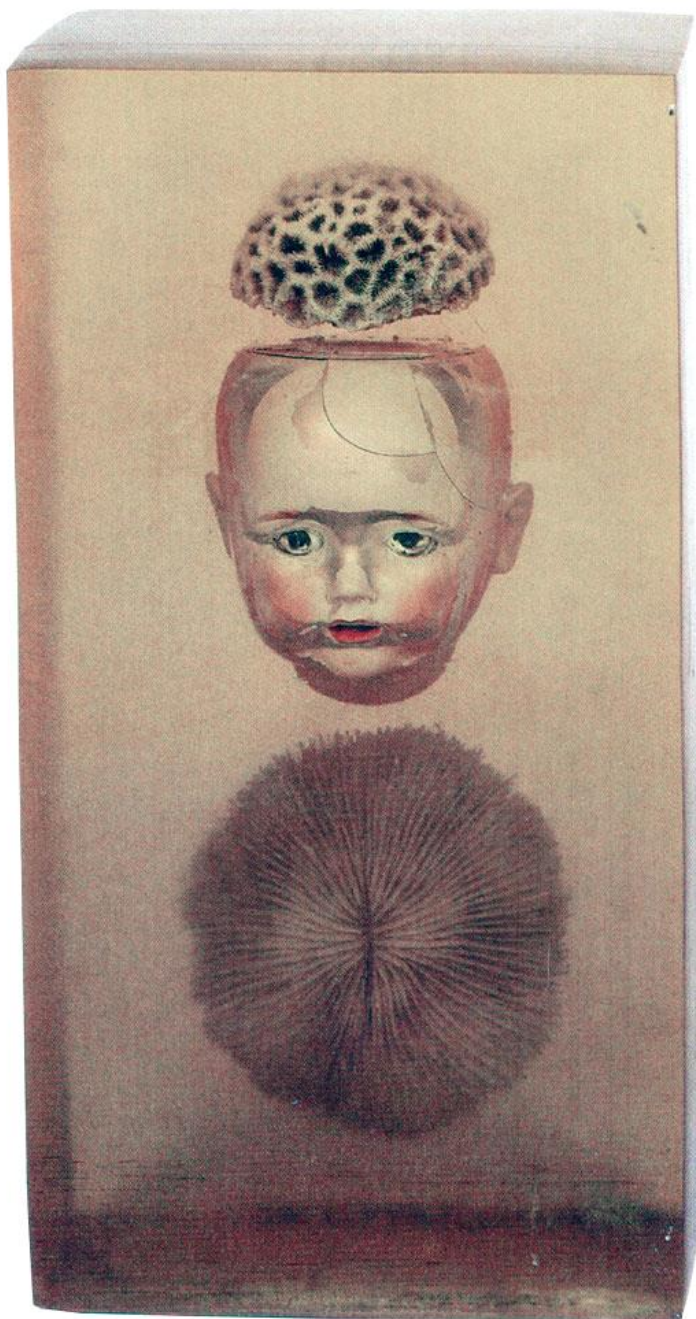


Fig.32 - FARNESE de Andrade.
Vimos do mar, No.6 (1978). 57x29,5x15,7cm.
Coleção Valéria Braga, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 251.

Fundo do mar

No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.
Abrem-se rindo conchas redondas,
Baloíça o cavalo-marinho.
Um polvo avança
No desalinho
Dos seus mil braços,
Uma flor dança,
Sem ruído vibram os espaços.

Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço.

Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso.

Sophia de Mello Breyner Andresen,
de *Poesia* (1944)
(ANDRESEN, 2018: 53)

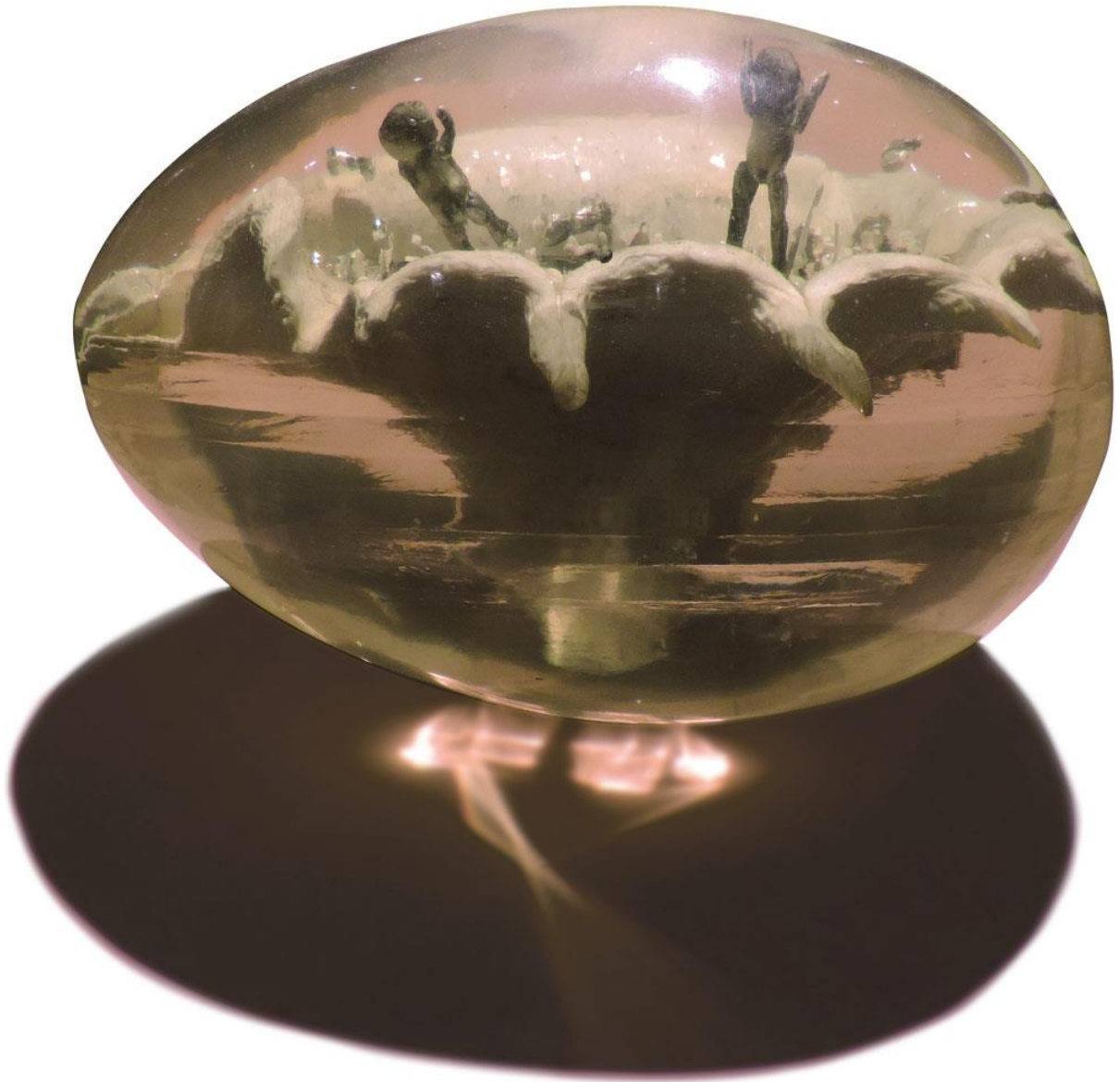


Fig.33 - FARNESE de Andrade.
Vimos do mar (s.d.). 26x37x37cm. Coleção Fernanda
Feitosa e Heitor Martins, São Paulo.
Fotografia: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.



Fig.34 - FARNESE de Andrade. *Vimos do Mar* (1988).
20 x 32 x 32 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de COSAC, 2005: 143.



Fig.35 - FARNESE de Andrade.
Vimos do mar (1972-84-86). Série Obsessivos. Técnica mista sobre papel. 50,5 x 68,7 cm.
Coleção Sra. Lúcia Graça Tropel do Cabo, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 351.

Náufrago

Agora morto oscilas
Ao sabor das correntes
Com medusas em vez de pupilas.
Agora reinas entre imagens puras
Em países transparentes e de vidro,
Sem coração e sem memória
Em todas as presenças diluído.

Agora liberto moras
Na pausa branca dos poemas.
Teu corpo sobe e cai em cada vaga,
Sem nome e sem destino
Na limpidez da água.

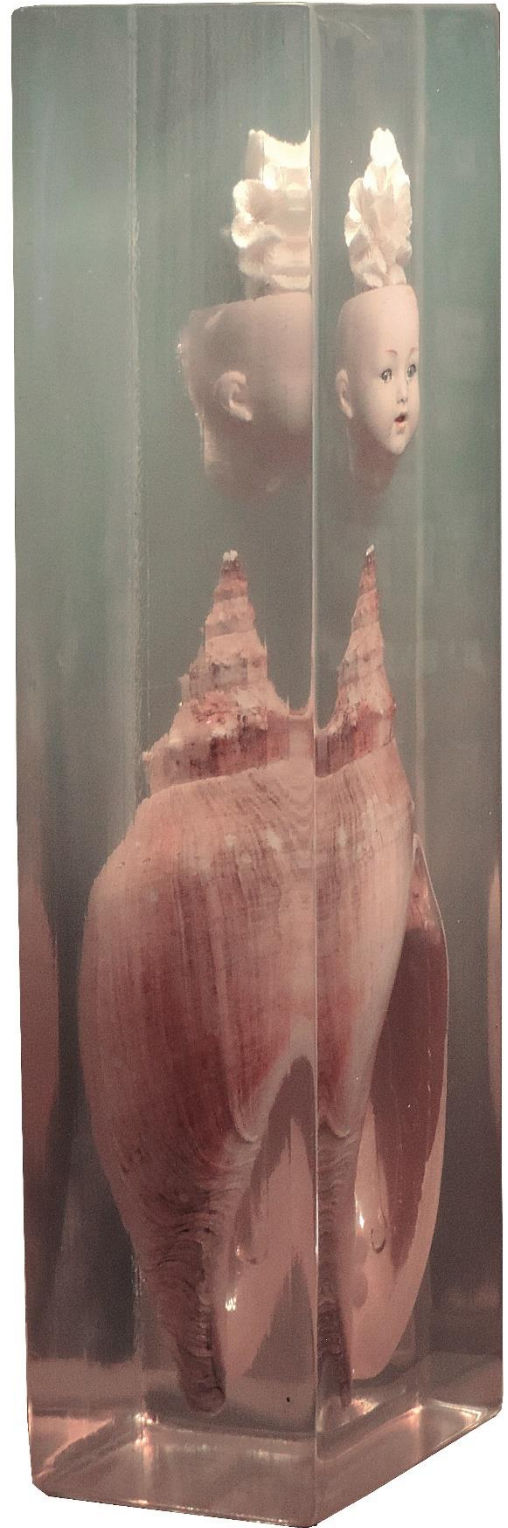
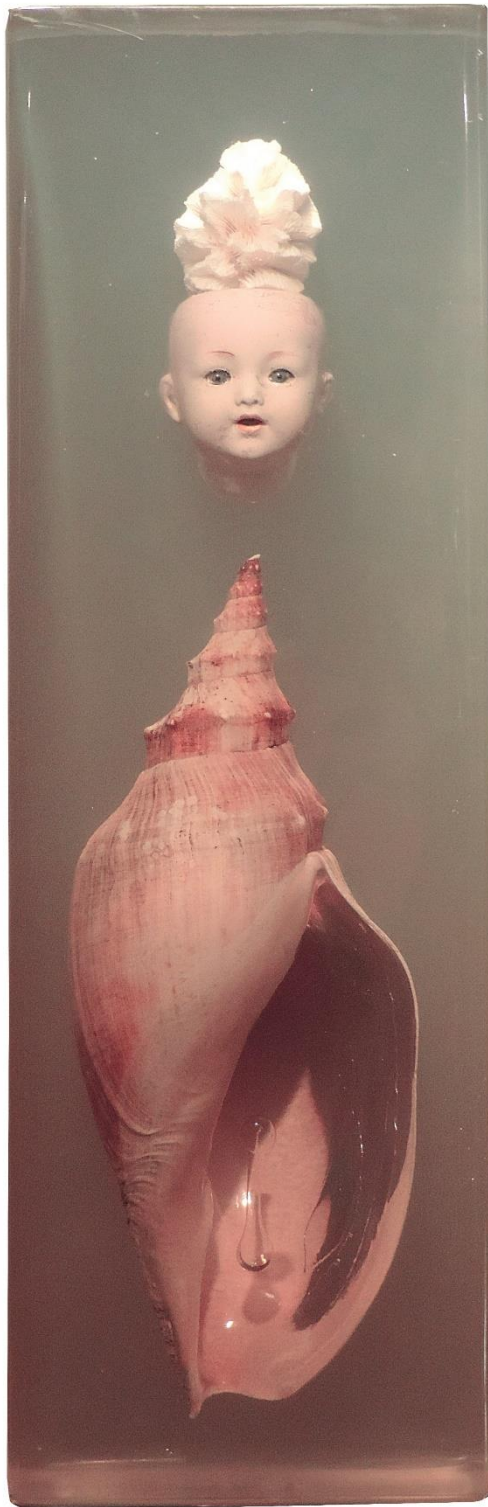
Sophia de Mello Breyner Andresen,
de *Mar Novo* (1958)
(ANDRESEN, 2018: 130)



Fig.36 - FARNESE de Andrade.
Vimos do mar (1978). 57x20x20cm.
Comodato MAM Rio
Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 298.



Fig.37 - FARNESE de Andrade.
Viemos do mar (Computador) (1978) [vistas frontal e oblíqua].
28 x 30 x 20 cm. Comodato MAC Niterói
Coleção João Leão Sattamini, Niterói.
Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 132-133.



Cj. figs.38 - FARNESE de Andrade.
Viemos do mar (1978)
[vistas frontal e oblíqua; e detalhe (página seguinte).
71 x 23 x 16 cm.
Coleção particular, São Paulo.
Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2019.



Charles Cosac comenta que “*Vimos do mar*”⁹² é um título comumente encontrado em sua obra. O vidro, o espelho, as lentes de aumento e, posteriormente e principalmente, as resinas, são materiais-chave que usou com excelentes resultados para transmitir, eternizar e oceanizar seus sentimentos.” (COSAC, 2005:19). E, para muito além das obras agrupadas sob esse título, foram muito recorrentes as imagens marinhas em seu trabalho e os usos da resina em que esta, claramente, performava a imagética da água.



Fig.39 - FARNESE de Andrade. *Grécia* (1980). 55 x 75 x 34 cm. Acervo Fundação Marcos Amaro, São Paulo. Reprodução fotográfica de DARZÉ, 2010: 89.

O mar ofereceu à Farnese, além de sua cura (ou talvez mesmo nisto), os primeiros insumos para as suas composições, extraídos de suas caminhadas na praia⁹³, “esse território do vazio, onde a propriedade é abolida, onde o objeto readquire sua disponibilidade original, e aparece, nesse domínio também, como o lugar de uma legítima colheita.” (CORBAIN, 1989: 241). A enseada, em sua vastidão ampla e clara, parece ter sido esse primeiro lugar de gestação de suas montagens, espaço de indeterminação onde são latentes todas as possibilidades, pois “a praia representa o ponto de articulação entre o trabalho da terra e do mar. A indecisão da fronteira possibilita a superposição ou a justaposição das atividades.” (CORBAIN, 1989: 211).

⁹² Farnese produziu muito. E se, aproximadamente, 30% de seus trabalhos, o artista declarou como “S/T” (sem título), dentre os outros 70% de obras intituladas, alguns nomes foram muito frequentes, como “*Vimos do Mar*”, “*Anunciação*”, “*Tudo continua sempre*”, “*Formação de um pensamento*”, dentre outros, tendo a datação, por isso, se tornado importante marca, na diferenciação das obras; e, também, por explicitar consigo, muitas vezes, o período de elaboração do trabalho, de seu início até ter sido considerado finalizado pelo artista — uma execução temporalmente expandida das montagens e profundamente caracterizadora de seu processo, e a qual ele gostava de explicitar. Tal repetição é um importante marcador da obra de Farnese, que reforça não apenas a importância do título na constituição de boa parte de seus trabalhos, bem como a recorrência temática das questões que abordava, em sua necessidade constante de as reinterpretar, reencenar, reinaugurar. | Levantamento realizado considerando-se, apenas a exemplo de um recorte de sua obra, 278 trabalhos distintos reproduzidos e distribuídos entre a monografia dedicada ao artista, editada pela Cosac Naify (NAVES, 2002) e três catálogos (ARAÚJO, 1986; MASCELANI, 2012; e COSTA, 2016) também dedicados à obra de Farnese de Andrade.

⁹³ “Enquanto oscilam as imagens da duração e se aprofunda o horror da estagnação do túmulo, a praia, esse território do vazio onde se enfrentam os elementos, oferece o espetáculo do mar agitado a todos aqueles que, por terror do miasma, vêm caminhar ao lado da espuma.” (CORBAIN, 1989: 299).

Segundo Alair Gomes, Farnese interessou-se “sobremodo em explorar as praias do depois das ressacas, ou seja, as praias dos segredos desenterrados e das muitas devoluções do mar à terra” (GOMES, 1972: 59). E, o seu interesse por esses mistérios, talvez o tenha levado a expandir os domínios de seus “sítios arqueológicos” para a dimensão da cidade, que, em suas bordas interiores, são também enseadas, que guardam em si algo desse litorâneo, que faz aportar em suas margens os despojos da civilização, o que sargaço urbano veio depositar nas calçadas, nos ferros-velhos, nas lojas de bricabraques, nos antiquários, nesses reinos das diversas temporalidades, também zonas de indeterminação.

Foi amalgamando por meio da resina esses diversos tempos e as heterogeneidades das coisas que recolhia, que Farnese construiu muitas de suas obras, objetivando sempre a força da invisibilidade-vitrine dessa matéria, pois "Farnese buscava a transparência da resina e quanto mais cristalina ela ficasse, mais ele achava que deu certo" (COSAC, 2018: entrevista). Blocos resinados transparentes são objetos fascinantes, que atraem o olhar para suas ambíguas capacidades entre reflexos, refrações, transparência e translucidez, que ainda são capazes de prover “movimento” a coisas que jazem imóveis, aprisionadas em sua matéria.

A realocação dos elementos, encapsulados pela resina, no contexto de suas obras, condiciona a uma superlativação da imagem do objeto, que “não mais desaparecendo no seu uso [da função original para a qual fora destinado], aparece. Essa aparência do objeto



*O reflexo não parece sempre mais espiritual
que o objeto refletido?*

Maurice BLANCHOT,
As duas versões do imaginário
(BLANCHOT, 2011: 280)

Fig.40 - FARNESE de Andrade.
Dour (1988) [vista oblíqua]. 37 x 18 x 15cm.
Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
Fotografia: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. (...) Só aparece o que se entregou à imagem.” (BLANCHOT, 2011: 283). A coisa resinada manifesta, então, superlativa e concretamente sua condição de imagem, sendo duplamente inalcançável: pela inalcançabilidade já inerente à toda imagem; e pela materialidade, que é ao mesmo tempo visibilidade e distanciamento, da resina transparente que a reveste — vemos os elementos ali presentes, encapsulados, mas não os podemos tocar —; e conforma-se ainda, e principalmente, em imagens terceiras, por via das associações compositivas internas à cada montagem. O objeto resinado se anuncia matérica, explícita e simultaneamente, icônico e indicial.

Farnese tinha sede de imagens⁹⁴ e necessitava constantemente reelaborar e subverter as lógicas simbólicas de representação do mundo, pois as relações ordinárias pareciam não lhe bastar⁹⁵. E fez de seu trabalho tridimensional, *locus* privilegiado para a realização plástica de suas transgressões, com a criação de obras a partir da “junção aparentemente heteróclita de objetos, criando situações matérico-visuais sempre desconcertantes” (CHIARELLI, 1999: 8). O artista performou, através de sua obra, uma apreensão “da eficácia fundamental” das imagens, instaurando “relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não substancializáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015a: 21)⁹⁶.

Farnese explorou a força da maleabilidade da imagem em sua polissemia, a potência que advém de sua ambiguidade, de seu *caráter proteiforme*⁹⁷, adjetivo que designa aquilo “que muda frequentemente de forma” (HOUAISS, 2001: 2317) — vocábulo nascido em alusão a Proteu, um dos mais antigos deuses da mitologia grega, e que aproveitaremos como mote para finalizarmos esta dissertação.

⁹⁴ Sunsan Sontag, numa reflexão oriunda do objeto fotográfico, perspicazmente observa que “não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas)” (SONTAG, 2004: 180).

⁹⁵ Segundo Fernando Boppré, em artigo dedicado à obra de Farnese de Andrade, “(...) o artista que opera com os objetos não se conforma às relações semânticas ordinárias. É preciso submetê-las a um ponto de inflexão.” (BOPPRÉ, 2007: 2).

⁹⁶ Por *não substancializáveis*, Didi-Huberman esclarecerá “no sentido de superar o ponto de vista tradicional da *substância*, herdado do aristotelismo, para substituí-lo pelo de *função*, que supõe relação” (*op.cit.*, 39, grifos do autor).

⁹⁷ É Emmanuel Alloa quem evoca em seu ensaio “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar” aquilo a que chama de “o caráter proteiforme das imagens e sua força de deslocamento” (ALLOA, 2015: 12).

Proteu, também conhecido como o ‘Vidente dos Cárpatos’ ou como ‘Proteus do Egito’, era filho dos titãs Oceano e Tétis [*Thetys*]⁹⁸, e foi um antigo e profético deus do mar e pastor dos rebanhos de focas de Poseidon, que, segundo a *Odisséia* de Homero (séc. VIII a.C.), teria habitado a ilha de Pharos (atualmente parte do Egito — mesma ilha que abrigara na antiguidade o icônico Farol de Alexandria) e, em outras fontes, a ilha de Limnos, na Grécia. É conhecido por algumas emblemáticas passagens, tais como: por ter profetizado à Tétis [*Thetis*], uma das nereidas, deusas das águas, sobre o nascimento e as glórias futuras de seu filho Aquiles — mas também por ter previsto a sua morte prematura; é ainda lembrado por ter sido capturado, enquanto dormia em sua ilha, por Menelau, herói da Guerra de Tróia, em sua viagem de volta à Grécia, o qual o obrigou a prever o futuro; dentre outros episódios⁹⁹.



Fig.41 - Proteus.
Gravura de Andrea Alciato
(Itália, 1492-1550)
em seu *Emblematum liber*
[O livro dos Emblemas], 1531.

⁹⁸ "O nome da titânide Tétis é o mesmo, em português, que sua neta, a nereida Tétis, filha de Dóris (uma das oceânides) e mãe de Aquiles. Porém em grego os nomes são diferentes: a titânide se escreve *Τηθύς* (*tethys*) e a nereida *Θέτις* (*thetis*)."
(WIKIPEDIA, 2018: *Tétis*).

⁹⁹ Compilação adaptada e livremente traduzida pela autora a partir das seguintes fontes: THEOI, 2018: Proteus; CENTER FOR HELLENIC STUDIES OF HARVARD UNIVERSITY, 2018: *Homeric Odyssey*; e WIKIPEDIA, 2018/19: vários. | Agradeço ao colega Rafael Guimarães Tavares Silva, do POSLIT/UFMG, pelas preciosas indicações de boas fontes para a pesquisa de mitologia e tragédia gregas, em especial a indicação do portal eletrônico THEOI.

Cabe frisar que não era tarefa fácil obter previsões da antiga deidade das águas. Proteu não era afeito a compartilhar sua visão premonitória com os humanos, que o procuravam sempre ávidos por profecias que pudessem desvendar seus destinos — predições essas que incluíam não apenas visões do futuro, bem como uma onisciência capaz de revelar fatos desconhecidos pelos consulentes —, por isso, vivia isolado em sua ilha, evitando ser importunado.

Entretanto, quando encontrado e questionado, Proteu imediatamente se metamorfoseava e assumia seguidamente a forma de várias incríveis e temíveis criaturas da água, da terra e do fogo: desde um leão a um javali monstruoso; seguidos pela transformação em uma terrível besta marinha ou até mesmo a forma de volumosas águas correntes; ou simplesmente transmutado em uma gigantesca e frondosa árvore. E, somente aqueles que se mantivessem firmes e corajosos ante às ilusórias e assustadoras imagens que ele pudesse assumir, poderiam usufruir de suas revelações, pois, após suas extraordinárias sequências de transfigurações, ele punha de lado o disfarce e retomava a forma de antigo sábio, se dispondo a falar as verdades⁹⁹.

E Proteu, o oráculo das águas, aquele "que conhecia o mar em todas as suas profundezas"¹⁰⁰, ainda que vivesse solitário, chegou a ter uma filha, Eidothea. E foi ela quem contou a Menelau como o capturar, fazendo com que seu pai previsse a ele o futuro¹⁰¹. Eidothea, a deidade marinha das águas profundas, aquela que significa feita "à imagem da deusa"¹⁰², uma deidade feita imagem, é quem oferece caminhos para as revelações de seu pai⁹⁹.

Ao modo de Eidothea, talvez os objetos criados por Farnese, sejam caminhos para revelações que o artista neles guardava. Por isso, para aqueles que se fascinarem, ou que conseguirem superar o incômodo inicial suscitado por muitas de suas formas, várias de suas obras poderão revelar verdades da vida e do mundo, com uma honestidade que somente a arte é capaz de

¹⁰⁰ "who knows the sea throughout its depths" (Odisséia de Homero, Canto IV, v.385 > THEOI, 2018: Proteus, livre tradução minha).

¹⁰¹ Sobre isto ver Odisseia de Homero, Canto IV, a partir do verso 365 (THEOI, 2018: Proteus).

¹⁰² Porque o radical grego *eido*, tensiona tanto 'ver' quanto 'saber', *Eidothea*, poderia ser traduzida tanto como "à imagem da deusa", do qual poderíamos também depreender 'bela como a deusa', como quanto 'conhecedora da deusa', portanto, 'conhecedora do divino' (a partir de THEOI, 2018: Eidothea; e MARSHALL, 2014: 80).

alcançar, e que, muitas vezes, nem o mais realista dos simulacros é eficaz em transmitir a uma humanidade cada vez mais *em apneia*¹⁰³, anestesiada, indiferente ao outro e saturada por imagens de consumo.

Farnese de Andrade, tal qual Proteu em sua solidão insular (acompanhado apenas pelo rebanho das criaturas marinhas que pastoreava), habitou sozinho sua ilha-casa-atelier, acompanhado apenas pelas criaturas que criava e que por elas zelava, profetizando passados, presentes e futuros, simultaneamente verdadeiros e insólitos.

¹⁰³ "Espectador em apneia" é uma noção elaborada por Marie-José Mondzain, em seu livro *Homo spectator* (MONDZAIN, 2015: 122-128). Segundo a filósofa franco-argelina, o fluxo e a superabundância de imagens, estariam na base de um cenário que dificultaria ao espectador "construir o seu lugar de sujeito pensante e móvel", o expulsando "de toda a posição subjectivante" (p.122). "Os fluxos [gerados por toda indústria de massa] que alimentam o consumo visual têm de resolver uma tensão interna: é preciso mostrar o pior para provocar o pedido de socorro, mas é também preciso esconder o pior para evitar qualquer mobilização crítica, qualquer levantamento da palavra, logo, do pensamento. (...) Trata-se, de facto, de atingir as suas funções respiratórias [do espectador] e de projectá-las para longe do sopro que anima as vozes, num mundo sem ar e sem distanciamento. O terror deixa o espectador em apneia." (p.123, ortografia segundo tradução portuguesa). Entendendo-se tal *distanciamento* citado por Mondzain como a condição básica para a relação saudável com a imagem, *i.e.*, a distância que permitiria a distinção entre *o real*, *o simbólico* e *o imaginário* lacanianos (e é, pois, no fomento a essa indistinção que se assentam e trafegam, por exemplo, os regimes totalitários).



Futuros Amantes

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios no ar
E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização
Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

Chico Buarque, *Paratodos* (1993)

Considerações Finais

Não estamos *diante* das imagens pintadas ou esculpidas como estamos diante das, ou melhor, *nas* imagens visuais de nossos sonhos. Umas se dão enquanto objetos tangíveis; são manipuláveis, suscetíveis de coleções, de classificações ou de conservação. As outras logo desaparecem enquanto objetos definidos e se fundem aos poucos para se tornarem simples momentos — ininteligíveis momentos — de nós mesmos, vestígios de nossos destinos, fragmentos inclassificáveis de nossos seres “subjetivos”. As imagens da arte circulam na comunidade dos homens, e até certo ponto podemos dizer que são feitas para serem compreendidas, ou ao menos destinadas, compartilhadas, tomadas por outros. Ao passo que as imagens de nossos sonhos não pedem a ninguém para ser tomadas nem compreendidas. Mas a maior diferença é certamente que estamos despertados diante das imagens da arte — despertar que faz a lucidez, a força de nosso *ver* — ao passo que estamos adormecidos nas imagens do sonho, ou melhor, estamos ali cercados pelo sono — isolamento parceiro que faz talvez a força do nosso *olhar*.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Diante da imagem*
(2013: 204-205, grifos do autor)

(...) os objetos de Farnese são muito especiais. Sua beleza é uma beleza intranquila, misteriosa, que não vai se revelando assim ao primeiro que passa: mas essa é, afinal, a essência dos mistérios.

Cora RÓNAI, *Farnese – o lindo lado sinistro de Minas Gerais*
(1983: 2)

Farnese de Andrade, em seu percurso singular na história da arte brasileira, criou uma vasta obra, cuja matriz é a de um tratado visual autobiográfico, entretanto, com a potência da universalidade de temas, nos quais subjazem tantas coisas que são inerentes a todos nós. Uma trajetória incrível de um artista que foi capaz de abrir mão de toda uma carreira já consagrada e premiada em outras linguagens, para ir trabalhar com objetos, "com coisas das mais diversas origens"(ANDRADE em depoimento a AYALA, 1970: Caderno B, p.2), pois sentia que aquilo, genuinamente, era aonde a arte lhe chamava, em toda a sua profundidade. E sem abrir exceções às pressões externas, mesmo sabendo o quão caro isso lhe custava.

Explorou plástica e conceitualmente, e sem inibições, os descartes da sociedade, criando suas montagens. E, em sua tocante pesquisa, para descobrir meios de preservar, coisas tão simples, belas e efêmeras como uma cigarra ou um simples ramo de trigo — tratados com a mesma deferência que quaisquer outros de seus materiais —, descobriu a resina, a qual acabou por se multiplicar em uso e em significados em seus trabalhos. Essa matéria-prima,

que em tanto particularizou sua obra, a resina, cuja concretude, da ilusória leveza de sua densa e pesada matéria, se manifesta no tensionamento poético de sua transparência, que faz flutuar aquilo que encerra.

A esta pesquisa abriu-se uma mala de possibilidades e de guardados de Farnese, que tão zelosamente Gottfried Stützer, seu amigo, colecionador e guardião — de muitas de suas obras e de sua memória—, guarda entre as coisas mais preciosas de seu coração, a espera de que possa ser devidamente estudada e valorizada. À obra de Farnese de Andrade é necessária uma história da arte, que entenda a origem em sua novidade, em seu anacronismo, “portanto, uma história da arte atenta aos turbilhões nos rios dos estilos, às fraturas no solo das doutrinas estéticas, aos rasgos no tecido das representações.” (DIDI-HUBERMAN, 2015b: 95).

Que a obra de Farnese possa florescer cristalina, por entre corais e cavalos marinhos, com a leveza da transparência, mas com a contundência pesada e matérica da resina, essa formidável ambiguidade plástica, que lhe será sempre devida.

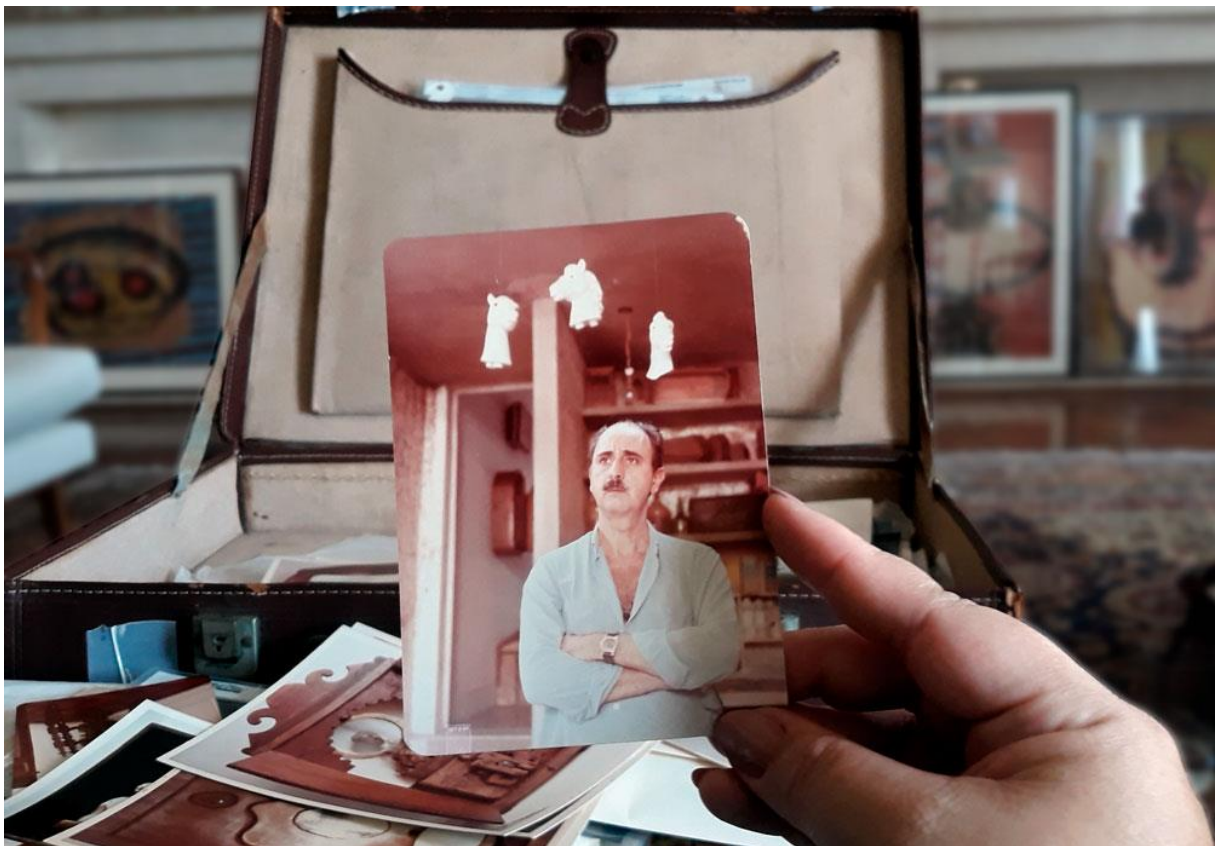


Fig.43 - A mala de Farnese. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.
Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.

Epílogo

Foi próximo ao fechamento desta dissertação, que recebi por e-mail, de Gottfried Stützer, um recorte de jornal. Ele havia acabado de retornar do Rio de Janeiro, onde tinha se encontrado com Jô Frazão, historiadora e pesquisadora responsável pelas cronologias comentadas de Farnese de Andrade (tão incrivelmente bem-feitas!) para as monografias publicadas pela Cosac Naify. Jô ainda mantinha, segundo ele, mais de 30kg de material (entre impressos, recortes, fortuna crítica, documentos, fotos) que faziam parte do acervo deixado pelo artista, e que, a partir de agora, estariam sob os seus cuidados, com o compromisso de futuramente, após concluída sua pesquisa sobre Farnese, serem doados a um museu. Assim dizia Got, no e-mail enviado em 22 janeiro de 2019:

Ainda não abri o material todo, só uma pasta de artigos que Farnese achava interessante e guardava. São principalmente de jornais, mas em poucos se identifica o jornal e a data. Mas o ponto chave é ver o que ele considerava importante. Uma me comoveu muito: é a "mais nova", imagino, de um mês antes de sua morte, vou te enviar a foto, é sobre o mar (...).



Fig.44 - O balanço do mar ("Uma onda vai, outra vem... enquanto o recipiente sobe e desce fazendo o líquido azul se movimentar, uma gravação reproduz o barulho do mar. Relaxante...").

Recorte do Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 10 jun.1996. Acervo do artista, sob a guarda de Gottfried Stützer, São Paulo.

Fotografia: Luizmar M. de Oliveira, São Paulo, 2019.

Também fiquei comovida. O recorte era de uma imagem, cuja legenda dizia *O balanço do mar*, publicada no jornal O Globo, em 10 de junho de 1996, poucas semanas antes de sua morte, em 18 de julho. Tratava-se da divulgação de um objeto de decoração, que depois descobri, pesquisando no acervo digital do periódico carioca, ter sido veiculado na sessão “Informática etc”, dentre as sugestões de presentes *hightech* para o Dia dos Namorados, 12 de junho, que se aproximava.

O objeto, movido a eletricidade, continha em seu interior — tal como aquelas antigas luminárias de efeito ‘lava’, tão populares na década de 1960 —, uma mistura heterogênea de água e óleo, na qual a primeira era tingida de azul e, o segundo, mantido incolor, fazendo com que o movimento em balanço do objeto simulasse o ir e o vir das ondas; tudo isso acompanhado por uma gravação que reproduzia o “barulho do mar”.

No final de sua vida, a imagem desse objeto pedaço-de-mar, uma sugestão para presente entre enamorados, foi cuidadosamente recortada e guardada por Farnese entre os seus desejos; a promessa do objeto fascinante, capaz de prover o som e o movimento contínuo das ondas, ofertava a tranquilidade das águas. Ressoava ali a falta que prenunciaria seu derradeiro retorno ao mar.

Obsessão do Mar Oceano

(...)

Mas como sopra o vento sobre o Mar Oceano!

Se eu morresse amanhã, só deixaria, só,

Uma caixa de música

Uma bússola

Um mapa figurado

Uns poemas cheios da beleza única

De estarem inconclusos...

Mas como sopra o vento nestas ruas de outono!

E eu nem sei, eu nem sei como te chamas...

Mas nos encontraremos sobre o Mar Oceano,

Quando eu também já não tiver mais nome.

Mário Quintana, de *O Aprendiz de feiticeiro* (1950)

(2006: 200, excerto)

Para Charles

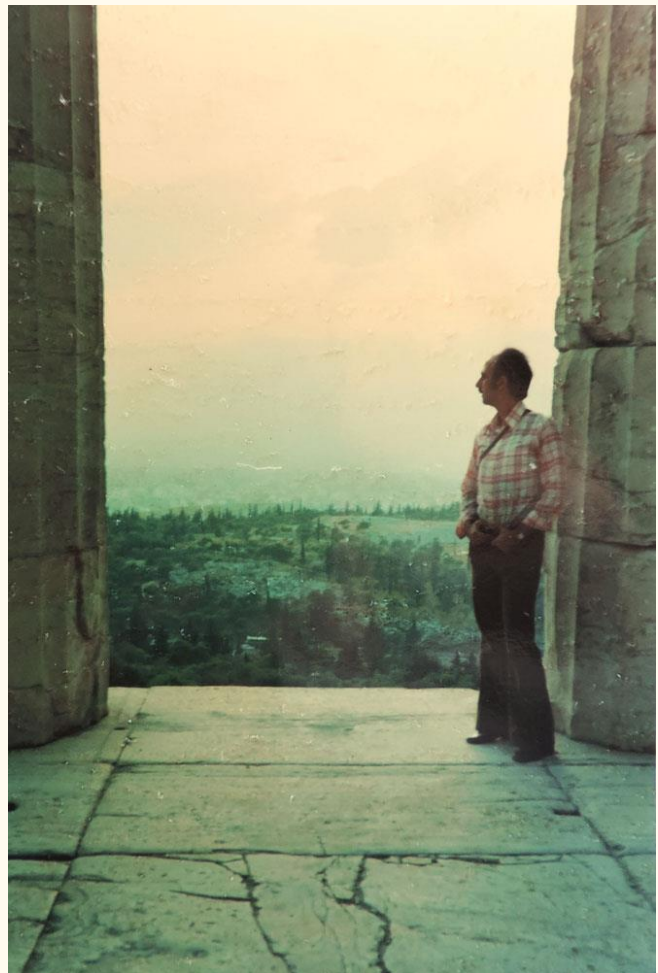


Fig.45 - Farnese de Andrade no Parthenon.

Atenas/Grécia, 1973.

Fotografia do acervo do artista, sob a guarda de
Gottfried Stützer, São Paulo.

Referências

Referências impressas

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In _____ (org.). *Pensar a imagem*. Tradução: Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp.7-19.

ANDRADE, Farnese de. A grande alegria (1976). In COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify/Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo, pp.179-189.

_____. *Depoimento*. Acervo do artista. S.l., s.d. [após 1992 - deduzível a partir do conteúdo do manuscrito].

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Coral e outros poemas. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Farnese*. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1985.

_____. *Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical*. São Paulo: Revista do MAM, no.2, ano 1, dez. 1999, pp.9-15.

_____. Farnese de Andrade: o insondável mistério da criação. In _____. *O olhar amoroso: textos sobre a arte brasileira*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002, pp.51-58.

ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In RAVETTI, G; ARBEX, M. *Exílio, performance, fronteiras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

AYALA, Walmir. *Farnese - os mini ambientes mágicos*. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Artes Plásticas, p.91, ed.2432, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTIRA, Uiara. *A casa e a inteligência de Farnese de Andrade*. Rio de Janeiro: Projeto Farnese de Andrade, 1997. Catálogo e anexo com lista de obras à venda.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In _____. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental. In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol.1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.249-253.

_____. História cultural do brinquedo (1928). In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol.1. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994, pp.244-248.

_____. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia (1929). In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol.1. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994, pp.21-35.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le collage, d'un art à l'autre*. Paris: Minerve, 2002.

BRAQUE, Georges. *Le Jour et la Nuit: cahiers de Georges Braque, 1917-1952*. Paris: Gallimard, 1988.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus, vol.1: mitologia primitiva*. Tradução: Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 7ª ed., 2005.

CANTON, Kátia. *Da Política às Micropolíticas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Rafael. *O mistério essencial em Farnese*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 fev.2005. Caderno B, p.4.

CHAIMOVICH, Felipe. *A beleza será convulsiva – a contemporaneidade de Farnese de Andrade*. São Paulo: Revista do MAM, no.2, ano 1, dez. 1999, pp.25-31.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 23ª.ed., 2009.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/coleção/justaposição. In _____. *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, pp.12-32. Catálogo.

_____. *Farnese de Andrade no MAM*. São Paulo: Revista do MAM, no.2, ano 1, dez. 1999, pp.6-8.

CORBAIN, Alan. *O território do vazio – a praia e o imaginário ocidental*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COSAC, Charles. Coisas de Farnese. In DARZÉ, Paulo; DARZÉ, Thaís (Orgs.). *Farnese de Andrade*. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2010. Catálogo.

_____. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify/Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo.

_____. Farnese e a ironia. In BARTIRA, Uíara. *A casa e a inteligência de Farnese de Andrade*. Rio de Janeiro: Projeto Farnese de Andrade, 1997, pp.16-19.

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

_____. *Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade*. [texto expandido em relação ao anterior]. In CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, pp.81-83. Catálogo.

COSTA, Marcus de Lontra. *Farnese de Andrade: arqueologia existencial*. Belo Horizonte: Palácio das Artes / Fundação Clóvis Salgado / ADUPLA, 2016. Catálogo.

_____. *Farnese de Andrade: arqueologia existencial*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural / ADUPLA, 2018. Catálogo.

_____. *Farnese de Andrade: arqueologia existencial*. São Paulo: CAIXA Cultural / ADUPLA, 2015. Catálogo.

DARZÉ, Paulo; DARZÉ, Thaís (Orgs.). *Farnese de Andrade*. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2010. Catálogo.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução: Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Diante da imagem*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves da Silva. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução de Teresa Otoni. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2ª.ed., 2002.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 4ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização (1930)*. In _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.13-122.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Posfácio. In: ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 241-259.

GOMES, Alair. *Farnese: os espaços do sonho*. Brasília: Revista Cultura no.7, jul./set. 1972, pp.56-59.

HANNA, Christophe. Des collages comme tactiques critiques. In QUINTYN, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*. Marseille: Al Dante, 2007.

HEEREN, Priscila Scardazan; CASA NOVA, Vera Lúcia de Carvalho; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Imagens poéticas da nostalgia da continuidade perdida*: um estudo preliminar acerca de possibilidades intersemióticas entre Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, e de obras selecionadas do artista plástico Farnese de Andrade. Belo Horizonte: 2010. Monografia (graduação) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

HEEREN, Priscila Scardazan; COSTA, Rachel Cecília de Oliveira; UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Tensão e plutonismo barrocos na arte contemporânea brasileira*: estudo de dois casos. Belo Horizonte: 2017. Artigo científico (graduação) - Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais. Artigo produzido com recursos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PAPq/UEMG 02/2016.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAENDER, Paulo. *Memórias das sombras*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 20 jul.2002. Pensar, p.6.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª ed., 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, Eliane. *Afinidade de alma*. ISTOÉ, São Paulo, 09 fev. 2005. Artes e Espetáculos.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In _____. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, pp.13-26.

MARSHALL, C.W. *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014

MASCELANI, Angela. *Liturgias Contemporâneas: Farnese de Andrade e os ex-votos*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2012. Catálogo.

MATTAR, Denise. *Cantata: um recorte da Coleção Sérgio Carvalho*. Belo Horizonte: Centro Cultural Minas Tênis Clube, 2016. Catálogo.

MAURER-MATHISON, Diane. *Collage, assemblage and altered forms - creating unique images and objects*. New York: Watson-Guption Publications, 2007.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. Esboço de uma teoria geral da magia. In MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. 2ª.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp.45-179.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *Farnese de Andrade: obsessão de um pensamento*. São Paulo: Revista do MAM, no.2, ano 1, dez. 1999, pp.22-24.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MORAIS, Frederico. *Transparências, opacidades* [Texto publicado originalmente no catálogo da exposição “Farnese de Andrade: Objetos e Esculturas”, Galeria Ana Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, julho de 1986]. São Paulo: Revista do MAM, no.2, ano 1, dez. 1999, pp.16-21.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, ed. comemorativa, 2005.

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

PALLASMAA, Juhani. Habitar no tempo. In _____. *Habitar*. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p.114.

PAULO, João. *Ensaio sobre o homem*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 mai.2002. EM Cultura, pp.1-2.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In _____. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Tania Franco Carvalhal (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

QUINTYN, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*. Marseille: Al Dante, 2007.

ROUILLÉ, André. *A fotografia - entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SEBASTIÃO, Walter. *A revolucionária e o iconoclasta*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 30 jan.2005. EM Cultura, p.7.

_____. *Farnese de Andrade: fé na poesia*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 jun.2004. EM Cultura, p.6.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press Books, 1993.

TURRER, Daisy. *O corpo de Blanchot na orla exígua da escrita*. Aula ministrada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas

Gerais, a convite da Prof^a. Dr^a. Lucia Castello Branco, durante a disciplina 'Para que o romance não morra: o corpo do escritor', em 21/09/2018. No prelo.

_____. *Orla exígua: a imagem como neutro em M. Blanchot*. Rio de Janeiro: Arte & Ensaio, n.28, ano XXI, dez.2014.

[S.l.: s.n.]. *Nos oratórios de Farnese, resíduos de misticismo*. Acervo do artista, 1985.

Referências eletrônicas

ALENCAR, Miriam. *Farnese de Andrade: um artista em fase de renascimento*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.8, 10 jul.1974. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 12/04/2018.

ARANTES, Guilherme. Aprendendo a jogar. In Elis Regina. *Elis*. 1 LP. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. Letra disponível em <<https://www.letras.mus.br/elis-regina/91039/>>. Acesso em 14/09/2018.

AYALA, Walmir. *A máquina da vida*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 07 mai.1968. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017.

_____. *Caixas Fantásticas de Farnese*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 30 dez.1970. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017.

BIBLIA ONLINE. *Gênesis 1:2*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/vc/gn/1/1-19>>. Acesso em 11/11/2017.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. Fundação Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Múltiplos acessos, 2016-2019.

BOPPRÉ, Fernando Chiquio. *Estranha Presença*. Net Processo – Arte Contemporânea, 2007. Disponível em:<http://www.fernandoboppre.net/wordpress/wpcontent/uploads/2009/01/estranhapresenca_farnese_netprocesso_fernandoboppre.pdf>. Acesso em 28/03/2016.

_____; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes; UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. *Memória, coleção e visualidade: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó*. Florianópolis: 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PHST0344-D.pdf>>. Acesso em 22/08/2017.

BUARQUE, Chico. Futuros Amantes. In _____. *Paratodos*. 1 CD. São Paulo: RCA/BMG Ariola Discos, 1993. Letra disponível em <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/66065/>>. Acesso em 05/01/2019.

CANTINHO, Maria João (Universidade de Lisboa). *Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória*. In HISTÓRIA REVISTA. Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43380>>. Acesso em 17/05/2017.

CENTER FOR HELLENIC STUDIES OF HARVARD UNIVERSITY. *Homeric Odyssey*. Disponível em: <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5287#4t>>. Acesso em 03/12/2018.

CHAIMOVICH, Felipe. *Objetos de Farnese de Andrade revelam universalidade*. Folha Online, São Paulo, 28 mai.2005. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2805200528.htm>>. Acesso em 05/04/2016.

COELHO, Marcelo. *Ovos, bonecas, relicários*. Folha Online, São Paulo, 20 abr.2005. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200514.htm>>. Acesso em 04/04/2016.

COUTINHO, Wilson. *O comovente e lírico Guignard*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, caderno B, p.9, 27 jun.1982. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 29/08/2016.

CYPRIANO, Fábio. *Exposição reduz importância de artistas a dados biográficos*. Folha Online, São Paulo, 05 ago.2005. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200513.htm>>. Acesso em 05/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Múltiplos acessos.

GAGO, Luiz Gustavo. *Para que serve e como se produz o canto das cigarras?* Super Interessante. 21 ago.2017. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/para-que-serve-e-como-se-produz-o-canto-das-cigarras/>>. Acessado em 11/01/2019.

GÓES, Tânia. *Farnese de Andrade - Gente muito especial (quadro)*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Balaio, p.7, 26 mar.1971. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 27/02/2017.

GULLAR, Ferreira. *Mais que objetos - a corrosiva beleza do trabalho de Farnese de Andrade enriquecendo peças banais*. Veja, Rio de Janeiro, p.104, ed.521, 30 ago. 1978. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html>>. Acesso em 16/06/2017.

KIEFER, Anselm. *L'art survivra à ses ruines*. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 2 décembre 2010. Paris: Collège de France, 2011. Disponível em <<http://books.openedition.org/cdf/393>>. Acesso em 14/05/2016.

LAUS, Harry. *Mickey Mouse & Cia*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 19 mar.1965. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 01/07/2017.

_____. *Surrealismo-objeto de Farnese de Andrade*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.7, 16/10/1966. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017. Grifos do autor.

LEE, Patina. *Contemporary Assemblage - The Art of Found Objects*. Widewalls, 18 mai.2016. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/contemporary-assemblage-art/>>. Acesso em 19/08/2017.

MACIEL, Pedro. *A arte assombrada*. Digestivo Cultural, 2006. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=138>>. Acesso em 04/04/2016.

MAURÍCIO, Jayme. *Farnese*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Itinerário das Artes Plásticas, p.2, 21 out.1966. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 01/07/2017.

_____. *Farnese-66: assemblage e anjos nucleares*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p.1, 13 out.1966. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 01/07/2017. Grifos do autor.

_____. *O mais velho museu moderno*. Flashes dos EUA. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4º Caderno, p. n/i, 31 jul.1966. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017.

MENEZES, Caroline. *Profissão: amante da arte*. Entrevista com Charles Cosac. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.1, 29 jan. 2005. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 28/06/2017.

MENEZES, Walda. *Farnese ou a Multidão Calcinada*. O Jornal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 3º Caderno, p.1, 23.out.1966. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 14/03/2017.

MONACHESI, Juliana. *Híbridos flertam com a pop arte*. Folha Online, São Paulo, 23 abr.2005. Acontece. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2304200502.htm>>. Acesso em 04/04/2016.

PONTUAL, Roberto. *Caixas da memória*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.10, 19 mar.1976. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 23/10/2017.

RANGEL, Maria Lúcia. *Farnese: quando a sensibilidade é mais forte do que a mente*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.10, 19 mar.1976. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 23/10/2017.

_____. *Um Vampiro vai à praia*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.4, 16 ago.1978. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 19/08/2017.

REIS, Maira. *Por que é melhor usar o termo LGBTfobia no lugar de homofobia?* El país - Brasil, online. 18 mai.2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/17/opinion/1526578355_596099.html>. Acesso em: 04/01/2019.

RÓNAI, Cora. *Farnese – o lindo lado sinistro de Minas Gerais*. Última Hora, Rio de Janeiro, Revista, p.2, 22 jan.1983. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 16/06/2017.

SEITZ, William Chapin. *The art of assemblage*. New York: MoMA - The Museum of Modern Art/Doubleday, 1961. Disponível em <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880>>. Acesso em 29/05/2017.

SERCEL - Soluções em fibra. *Resina poliéster: tudo o que você precisa saber*. Praia Grande, 03 mai.2018. Disponível em <<http://www.sercel.com.br/blog/resina-poliester.html>>. Acesso em 27/07/2018.

STAUTH, David. *Fossil of ancient spider attack only one of its type ever discovered*. OSU - Oregon State University. News and Research Communications, Corvallis, 10 ago.2012. Disponível em:

<<http://oregonstate.edu/ua/ncs/archives/2012/oct/fossil-ancient-spider-attack-only-one-its-type-ever-discovered>>. Acesso em 17/04/2016.

Theoi Project - Greek mythology. *Proteus*. Disponível em:
<<https://www.theoi.com/Pontios/Proteus.html>>. Acesso em 03/12/2018.

VIANNA, Luis Fernando. *Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade*. Folha Online, São Paulo, 01 fev.2005. Ilustrada. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0102200512.htm>>. Acesso em 05/04/2016.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Wikimedia Foundation, 2006. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org>> e <<http://en.wikipedia.org>>. Vários verbetes, múltiplos acessos.

Referências filmográficas

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Farnese – Caixas, montagens, objetos*. Brasil: 1970. DVD, 15 min. In (parte integrante) NAVES, Rodrigo. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

STV Rede SescSenac de Televisão. *Farnese de Andrade: os objetos autobiográficos*. O Mundo da Arte (série). São Paulo: STV, 2005. DVD 36 min. | Agradeço às bibliotecárias do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Kelly dos Santos e Juliana Ferreira de Araújo, por tão gentilmente terem me atendido e franqueado acesso a este material.

Entrevistas

ANDRADE, Farnese. Entrevista realizada em abril de 1976 [localidade não informada]. Entrevistadora: Sonia Maria Farriá Machado. [Material possivelmente não publicado, pertencente ao acervo do artista. Fotocópia de entrevista datilografada contendo correções manuscritas feitas por Farnese de Andrade. Gentilmente cedido por Gottfried Stützer, detentor do acervo.]

COSAC, Charles. Entrevista realizada em 13 de dezembro de 2018 em São Paulo. Entrevistadora: Priscila Scardazan Heeren.

STÜTZER, Gottfried. Entrevistas realizadas em 13 e 14 de dezembro de 2018 em São Paulo, complementada por informações obtidas através da troca de mensagens, por correio eletrônico, nas semanas anteriores e subsequentes ao encontro, até o fechamento desta, em 2019. Entrevistadora: Priscila Scardazan Heeren.

Anexo I

Fac-símile da folha de presença do curso de gravura do MAM-RJ ministrado por Rossini Perez, dez.1960. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em 13/03/2017.

ANO LETIVO DE 1960		MÊS DE: DEZEMBRO					
DISCIPLINA: GRAVURA		DIA: QUINTA - FEIRA					
PROFESSOR: ROSSINI PEREZ		HORÁRIO: 9 às 13					
N.º DE INSCRIÇÃO	NOMES	DIAS					FALTAS
		1	8	15	22	29	
14	ANNA LETYCIA	X		X	X	X	
26	WALTER GOMES MARQUES	X		X	X	X	
27	ANNA BELLA GEIGER	X			X	X	
28	HELIOS ACOSTA	X		X	X	X	
11	DULCE MAGNO	X		X	X	X	
12	FARNESE ANDRADE NETO	X		X	X	X	
13	LYGIA FERNANDES	X			X	X	
29	MARCIA TACSIR	X			X	X	
30	ISABEL PONS	X			X	X	
18	DORA BASILIO	X		X	X	X	
31	RAQUEL STROSBERG	X		X	X	X	

Anexo II

S.n. *Houve nu, mas não o resultado*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, capa, 18 mai.1970. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 19/02/2017.



Houve nu, mas não o resultado

Um artista ficou nu no Museu de Arte Moderna, antontem: foi uma forma de protestar contra os critérios de seleção usados no XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Mas, agora, tudo voltou à calma. Pelo menos até amanhã, quando a comissão julgadora vai divulgar os nomes dos premiados, após homologação do ministro da Educação. Ontem, o movimento foi normal, no Salão, e ninguém falou em suspensão da exposição, por causa dos incidentes da véspera. Para o prêmio de pintura, os mais cotados são Antônio Amaral, com suas **Bananas Antropofágicas**, Carlos Vergara, João Câmara e Humberto Espíndola. O outro premiado do Salão será escolhido entre os autores de trabalhos de arte decorativa, arquitetura, gravura e desenho. Como esta premiação, geralmente, obedece a um certo rodízio, e como desde 1964 não é premiado um desenhista, é provável que, este ano, o trabalho vencedor seja um desenho. O mais cotado é o de Farnese de Andrade — **A Censura**, que mostra, em três desenhos, a censura à manifestação de massa, a censura ao sexo (foto) e à literatura erótica e a censura religiosa.

Salão dá boa viagem a Raimundo e Farnese

O júri do 19.º Salão Nacional de Arte Moderna deu ontem o primeiro prêmio — viagem de dois anos ao estrangeiro — ao pintor Raimundo Colares e ao desenhista Farnese de Andrade. O segundo prêmio — viagem pelo País — foi dado à escultora Regina Vater e à gravadora Marília Rodrigues.

Onze artistas foram premiados com medalhas de prata: Reinaldo Fonseca, Fantuza Gonçalves, Osmar Dillon, Solano Finardi, José Barbosa, Jesuíno Ribeiro, Cláudio Paiva, Pietrina Cechiati, Astréia El Jaik, Vicente Sgrocia e Valdeir Rêgo. Compuseram o júri Edila Mangabeira, Frederico Moraes e Lóio Pérsio.

S.n. *Salão dá boa viagem a Raimundo e Farnese*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10.cad, p.3, 19 mai.1970. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 19/02/2017.

S.n. *Prêmios à Censura* (Arte). Veja, Rio de Janeiro, p.78, ed.91, 03 jun. 1970. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 14/04/2017.

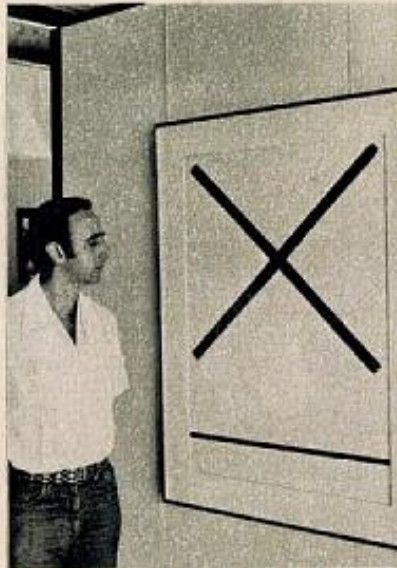
ARTE

Prêmios à censura

Prêso e espancado pela polícia carioca, há duas semanas, por andar pelas ruas do Rio sem carteira profissional — que não existe para artistas plásticos —, o pintor Raymundo Colares, 26 anos, recebeu dois dias depois de ser solto uma recompensa por suas desventuras. Entre mais de cem concorrentes, ganhou um dos dois prêmios de viagem ao estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna (500 dólares por mês durante dois anos).

Aparentemente livre de ocorrên-

ano representou o Brasil na Bienal de Veneza com trabalhos semelhantes), Farnese de Andrade resolveu autocensurar os desenhos. Há três tipos de censura nos seus trabalhos de agora: a erótica, a moral e a verbal. Vestindo figuras com longas camisolas, cobrindo nus com quadradinhos coloridos ou escrevendo palavras sem sentido, é sempre o artista seguro no traço e na composição bem equilibrada e de bom gosto. Raymundo Colares, partindo do estudo do abstracionismo geométrico do holandês Piet Mondrian e do concretismo brasileiro da década de 50, abandonou as paisagens cubistas da fase inicial e os ônibus em movimento de 1969 (com esse tipo de pintura ganhou dois prêmios no ano passado). Nos quadros que lhe valeram o prêmio, o que conta é o rigor frio da geometria aqueci-



Farnese: a linha censurada do desenho

cias semelhantes — em caso de prisão poderia mostrar a carteira de funcionário dos Correios e Telégrafos —, o ganhador do outro prêmio foi o desenhista Farnese de Andrade, 44 anos.

Ambos mineiros, escolheram caminhos bem diferentes para se expressar artisticamente. Enquanto Colares divide o quadro em faixas que se alargam segundo uma progressão matemática, Farnese desenha minúsculas figuras humanas, deformadas e repetidas centenas de vezes. Se o primeiro escolheu o impacto visual imediato pelo contraste violento das cores, Farnese exige uma contemplação demorada pelo traçado fino e a coloração suave dos desenhos.

A autocensura — Como não pôde até hoje retirar de um quartel do Exército os desenhos eróticos que mandou para a Bienal da Bahia, em 1968 (no mesmo



Colares: a linha da geometria rigorosa

do pela contraposição do vermelho o negro ou o amarelo.

Planos de viagem — Enquanto ram os dólares do prêmio (o proceva até seis meses para ser despachado dois artistas começam a fazer p para o futuro. Colares, no modosordenado atelier de Santa Tene nese, num bem montado ateli do Flamengo, falam na s italiana para o aperfeiçoar Milão. Ambos contam co que as indústrias milana artistas, cedendo mate especializada para as p lizadas. Com essa es tram estar a par do europeu: Paris — a preferida por todos, lão — já não ofere nidades de outros



FARNESE de Andrade. *Censura III* (1970). Nanquim sobre papel. 120 x 73,2 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002: 349.

Apêndice I

Uma necessária deferência aos críticos de arte que, através de seus textos, tanto contribuíram para com esta pesquisa.

Jayme Maurício (Porto Alegre, 1926 - Rio de Janeiro, 1997) e Walmir Ayala (Porto Alegre, 1933 - Rio de Janeiro, 1991), gaúchos radicados na capital fluminense, escrevendo simultaneamente (e em concorrência), respectivamente para os periódicos cariocas, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, foram alguns dos principais críticos e divulgadores das obras de Farnese de Andrade. A concorrência entre ambos, ao cabo, cumpriria uma função complementar: enquanto Jayme, além de curador, era um erudito em arte, com um texto preciso; Walmir refletia equivalente propriedade sobre o objeto, mas por ser poeta e escritor ficcional, imprimia poesia e devaneio aos seus textos.

As publicações de ambos se conformam dentre as melhores fontes para consultas de análises, depoimentos, eventos e trajetória do artista mineiro. São críticos que ousaram ir além, numa época em que uma parcela considerável e renomada da crítica de arte nacional exaltava (e mesmo julgava como arte) praticamente somente os trabalhos da cepa concreta e de seus desdobramentos.

Por ocasião do falecimento de Walmir Ayala, o *Jornal do Brasil* publicou, em necrológio a ele dedicado, um breve e belo depoimento de "Jayme Maurício, hoje aposentado, [que] brilhou como crítico do extinto *Correio da Manhã*. "Éramos rivais, tínhamos opiniões diferentes, mas nos dávamos bem fora das páginas. Os bons críticos de arte são poetas como o Ayala, o Ferreira Goulart", homenageia o crítico" (*Jornal do Brasil*, autoria não identificada, "O furor criativo do poeta e crítico", Caderno B. p.7, 29.ago.1991, grifo do autor). Algo que ficou claro, durante esta pesquisa é que, para além da saudável rivalidade jornalística, ambos compartilhavam com afeto, admiração e respeito por Farnese e sua obra.

Os acervos de Jayme Maurício e Walmir Ayala encontram-se atualmente, respectivamente, em propriedade do Instituto Moreira Salles e do Museu Nacional de Belas Artes, ambos na cidade do Rio de Janeiro, a espera de serem estudados, para que possamos descentralizar e enriquecer, ainda mais, a história da arte e a história da crítica de arte no Brasil.



O jornalista, crítico de arte e cineasta Olívio Tavares de Araújo (natural de Belo Horizonte, vive e trabalha em São Paulo) é o realizador de um dos mais preciosos materiais sobre Farnese, seu curta documentário *Farnese - Caixas, montagens, objetos*, de 1970 — único filme latino-americano selecionado para integrar a edição de 1972 do Festival de Cannes, na França. E, além de nos ter legado,

em registro audiovisual, raras imagens do artista e de suas obras, é autor de alguns dos mais sensíveis textos sobre Farnese, e ainda sobre tantos outros artistas brasileiros — muitos desses artigos reunidos em seu indispensável livro *O olhar amoroso* (Momesso, 2002), um testemunho vivo, competente e afetivo, de nossa arte.



Maria Lucia Rangel, nascida Rio de Janeiro, onde vive e trabalha, escreveu para o *Jornal do Brasil*, algumas das principais, mais compreensivas e esclarecedoras entrevistas já feitas e publicadas com Farnese de Andrade, destacando-se as matérias: "Farnese: quando a sensibilidade é mais forte do que a mente", de 1976, e "Um Vampiro vai à praia", de 1978.

Há outras excelentes e notáveis matérias de autoria de Walda Menezes, Míriam Alencar, Cora Rónai, Roberto Pontual, Frederico Morais, Ferreira Goulart, Harry Laus, Alair Gomes — dentre esses: jornalistas, críticos de arte, escritores e mesmo artistas, que escreveram matérias para veículos diversos, que retratavam Farnese e sua obra.

Essa é uma pequena e sincera homenagem a esses autores, ao bom jornalismo cultural que desempenharam nas décadas de 1960 a 80, cujos textos tanto contribuíram para com esta pesquisa, e que, através dos tempos, nos possibilitaram que hoje tivéssemos acesso a personagens, episódios e sentimentos de um Brasil que não existe mais, que há muito se transformou, como assim naturalmente se transformam todas as coisas viventes.

É ainda uma deferência, através de Maria Lucia Rangel, às mulheres presentes na crítica de arte, mas cujos trabalhos, em suas épocas, foram subvalorizados em comparação aos desempenhados pelos homens nas mesmas atividades — tal como é, ainda hoje, a condição da mulher, em praticamente todos os segmentos profissionais.

Apêndice II

Um inesperado e verdadeiro parceiro de pesquisa

Gottfried Stützer conheceu Farnese apenas nos dois últimos anos de vida do artista, e dele logo se tornou amigo querido e um dos mais notáveis colecionadores de seus trabalhos. E, com o passar dos anos, veio a ser um dos principais guardiões de sua obra e de sua memória, e, provavelmente, o maior especialista hoje em Farnese de Andrade.

Foi somente em dezembro de 2018, três meses antes da defesa desta dissertação, que o conheci. Mas, para além da profunda alegria em poder conversar com alguém que convivera com Farnese, descobri, em Got, um inesperado, gentil, minucioso e dedicado parceiro de pesquisa, e mesmo um amigo, cujos olhos brilham ao falar de suas paixões artísticas.

Há muito de Gottfried neste trabalho — é inestimável a sua contribuição para com esta pesquisa, algo pelo que sempre lhe serei grata. Tal como é grande a alegria pela partilha amorosa deste afeto.



Gottfried Stützer e suas duas grandes paixões artísticas reunidas pelo verso de uma única obra: um quadro que Farnese de Andrade fizera, em homenagem a Siron Franco, em 1989 — cuidadosamente emoldurado por Gottfried, para que nele se conservasse visível a dedicatória ao amigo.

Fotografia: Priscila Heeren, São Paulo, 2018.



E esta sou eu. Seguro em minhas mãos um dos menores e mais belos oratórios de Farnese (s/t, 1993, 34 x 22 x 14,5 cm). E, ao meu lado está *Minas 4* (Cj.figs.19, p.59), aquela que, em meus devaneios, considero uma de suas mais representativas obras — concluída em 1978, ano em que nasci. Uma alegria vê-la assim, fechada, a espera de sua redescoberta diária.

Fotografia: Gottfried Stützer, São Paulo, 2018.

*Vimos do mar!
Odoyá, lemanjá!*

