

Esquecimento e lembrança nos objetos de Farnese de Andrade: a grande alegria ou a grande tristeza?¹

Ana Paula Nascimento

Doutoranda da FAU/USP
Pesquisadora do Setor de Pesquisa em Crítica e História da Arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Esta apresentação insere-se como parte de um trabalho em desenvolvimento pelo Setor de Pesquisa em Crítica e História da Arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que busca estudar de maneira mais criteriosa o acervo do Museu –, o que inclui aspectos formacionais, mecanismos de inserção e exibição – para a posterior proposição de uma nova exposição de longa duração, dado a atual ter sido inaugurada em 1998 com outras intenções – ressaltem-se, muito louváveis – de mostrar parcela significativa deste acervo (aproximadamente 15%) que por longo período esteve guardado devido à readequação do edifício ou outras vicissitudes, como a falta de área expositiva.

Como uma das atividades para esta reflexão – voltada essencialmente para o acervo da instituição e qual a história da arte que se busca apresentar, ou ainda, como o próprio Museu e seus profissionais ou seus pares questionam tais escolhas –, a partir do segundo semestre de 2002 realiza-se na instituição o ciclo de palestras “História da arte brasileira no acervo da Pinacoteca do Estado”, que em cada encontro busca iluminar uma das obras do acervo. Iniciando-se com artistas brasileiros atuantes na segunda metade do século XIX, no começo do ano corrente, teve como mote “Escultura, pintura ou objeto tridimensional?”, já dentro do que na periodização corrente conceituou-se como arte contemporânea.

Sendo uma dos palestrantes do semestre, optei por examinar uma obra de Farnese de Andrade, *O leite das crianças*, especialmente porque, dentro de uma historiografia tradicional, presa aos grandes marcos e aos nomes estelares toda a produção deste artista é um grande enigma e, muitas ve-

¹O título deste trabalho refere-se a um depoimento de Farnese de Andrade, dado por ocasião de exposição realizada na Galeria Ipanema: FOLHA DA TARDE. A grande Alegria, 1976 ; e também como referência ao ensaio de Rodrigo Naves, “A grande tristeza”, publicado em livro monográfico sobre o artista em: NAVES, 2002.

zes, há um completo silêncio e ocultação de suas peças, que freqüentemente passam grandes períodos em reservas técnicas. A Pinacoteca do Estado, como tantos outros museus, possui mais de uma obra de Farnese: dois objetos, um álbum e um desenho, todas as peças incorporadas à instituição na década de 1990. Logo no início da pesquisa, deparei-me como alguns problemas quanto à catalogação da obra objeto de estudo: mesmo com título e data escritos no verso, ela havia sido registrada sem título e sem data, aliás, maneira como está reproduzida no excelente livro editado pela editora Cosac & Naify sobre o artista. Outra questão importante a se ressaltar: as fichas catalográficas continham um mínimo de informações e nenhuma das obras estava reproduzida em qualquer das publicações editadas pelo Museu e, conforme informações verbais de alguns funcionários, quando foram exibidas ficaram no piso térreo, utilizado principalmente para serviços, e não dentro do amplo conjunto abarcado pela exposição de longa duração.

Obras de Farnese de Andrade, em diversos suportes, estão presentes em importantes acervos de museus nacionais – na Pinacoteca do Estado de São Paulo, como acima mencionado; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu Afro-Brasileiro; Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói, para citar alguns – e instituições internacionais – Museu de Arte Moderna de Nova York; Instituto de Arte Contemporânea de Londres; Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex. Contudo, raramente estes trabalhos são exibidos. Como explicar que essas obras recorrentemente fiquem ocultas e que, na maioria das mostras do artista, as peças exibidas sejam majoritariamente pertencentes a coleções particulares, sendo ainda muitas vezes a organização dos eventos procedente dos próprios colecionadores?

Não há dúvida que trabalhos do artista foram vistos em importantes exposições coletivas: cinco edições da Bienal de São Paulo (1961, 1963, 1965, 1967, 1978 – nesta última com sala especial); representação nacional na Bienal de Veneza (com os desenhos da série “Erótica”), no ano de 1968, juntamente com Lygia Clark; *Tradição e ruptura* (1984) e também da *Configura 2*, na Alemanha (1995), sendo nesta o único brasileiro contemplado com sala individual. Todavia, Farnese não foi incluído na exposição *Bienal Brasil Século XX* (1994), fato decisivo, segundo Felipe Chaimovich², para o falecimento do artista que, inconformado com tal escolha, melancolicamente acastelou-se ainda mais em sua residência-ateliê, falecendo de enfisema pulmonar e, porque não, de tristeza.

Embora absolutamente fascinante para alguns, sua obra permanece inatingível para uma grande maioria do público e, talvez de historiadores e críticos de arte, pouco à vontade com uma produção tão pessoal e sem seguidores diretos, especialmente no Brasil, onde as correntes ligadas às vanguardas cons-

²CHAIMOVICH, 1999.

trutivas, em especial as geométricas, foram amplamente aplaudidas por parcela dos estudiosos, gerando diversos continuadores, com acentuado destaque para os movimentos concreto e neoconcreto. Acredito que daqui a alguns anos será a Nova Figuração (ou Nova Objetividade) a mais recente voga crítica, dada a crescente quantidade de eventos que nos últimos anos são realizados utilizando como cerne mostras paradigmáticas da década de 1960.

Alheio ao circuito das galerias e dos críticos, Farnese viveu e produziu solitariamente, com uma obra muito mais voltada para a introspecção e subjetividade. Sua poética versa sobre o tempo e a memória; nascimento, vida e morte; sexo, erotismo, religiosidade e culpa; pai, mãe e família; o próprio eu, e, a meu ver, principalmente sobre solidão e lembrança, alterando doses de lirismo e aversão. A temática e os títulos são constantemente repetidos, formando séries em que a obsessão é levada até às últimas conseqüências: *Anúnciação*, *Vimos do mar*, *Em busca do tempo*, *Hiroshima*, *Medéia*, *Tudo continua sempre*, *Mater*, *Pater*, etc.

O artista tratou a própria vida como matéria-prima para a criação. Contudo, esta é uma interpretação simplificadora, pois os símbolos utilizados muitas vezes extrapolam o primeiro significado. Cabe salientar ainda que algumas obras têm como temática a guerra, as bombas atômicas, a possibilidade de uma hecatombe, a destruição da natureza e poucas citações ao regime militar, especialmente na produção da década de 1960.

Os elementos utilizados também são combinados e recombinaos exaustivamente, formando um amplo vocabulário, repleto de significações: caixas (o inconsciente, o fechado, o segredo – separar do mundo o que é precioso, frágil ou temível); gamelas (como suportes abertos e vaginas); armários (o que guarda ou contém algo); redomas de resina de poliéster (normalmente fálidas, a aprisionar objetos); ex-votos (busca da figura humana); bonecas, especialmente fragmentadas (o brutal, a malícia e a guerra); oratórios (o lugar de todos os segredos e devoções); insetos gigantes (outras formas de vida, além da humana); imagens sacras (a religiosidade latente e sua negação); fotografias resinadas (de conhecidos ou não, a paralisar o tempo); conchas e objetos marítimos impregnados de cracas (vida e, novamente, o tempo); lentes para alterar objetos (deformar visões); formas ovóides (o germe e emblema da imortalidade); bolas de cristal (pensamento); pedaços de móveis (uma vida construída aos pedaços).

Há uma verdadeira aversão ao vazio. Nada pode ser esquecido ou apagado, embora seja impossível uma recordação completa de algo. Suas obras nunca ficavam prontas. Quando vendia alguma peça, tentava muitas vezes reavê-la, pois, como a vida, era material de mudança e construção contínua. Criava lenta e penosamente cada peça, algumas ao longo de mais de dez anos, procurando dar sentidos precisos, mesmo que muitos não entendessem esse complexo conjunto criado pelo artista. E se, de fato, o elemento autobiográfico

é evidente pelo menos na gênese e nos títulos das peças, jamais lhes constituiu o único propósito, e tampouco esgota todo o sentido das criações.

Vale ressaltar ainda que, para poder efetivar seus objetos, entre 1964 e 1986 (ou seja, até os 60 anos), o artista realizou retratos da alta sociedade carioca para custear a montagem de tais peças e sobreviver. Acometido de transtorno bipolar, tentava, nos embates do ateliê, construir-se e reconstruir-se, como se fosse possível, juntar todos os pedaços da vida. Não por acaso, a infância era um dos temas recorrente.

Farnese de Andrade nasce em Araguari no ano de 1926, interior de Minas Gerais, cidade encravada em pleno Triângulo Mineiro, distante cerca de 550 quilômetros de Belo Horizonte. O pai, Atabalipa de Andrade, era tabelião; a mãe, Maria de Andrade (conhecida como Dona Mariquinha), produzia flores de tecido principalmente para grinaldas e buquês. Um dos oito filhos deste casal, desde antes de seu nascimento, a morte se fazia presente na família: dois de seus irmãos, João e Emanuel, morreram em uma enchente do Rio Araguari, quando um tentou salvar o outro. Na obra do artista há diversas citações de Emanuel e um mutismo total em relação a João. Dizia o artista que na infância sofrera uma queda, ficando por mais de uma semana inconsciente e a partir de então “sem memória”, incapacitado do aprendizado de operações matemáticas das mais simples.³

Seus pais se separam em 1940, conforme narra o artista de uma maneira “meio bizarra”, permanecendo com o pai em Araguari junto com os outros irmãos e a mãe se transferindo com as filhas para Belo Horizonte. Em 1942 segue para a capital mineira a fim de completar estudos, mas abandona a escola antes de concluir o clássico. O convívio com a figura paterna foi platônico (o artista sempre afirmou não ter afinidades com o pai) e com a materna, desgastante. Em Belo Horizonte, Farnese estuda desenho com Alberto da Veiga Guignard na Escola do Parque entre 1946 e 1948, sendo esta um dos centros emanadores da arte concreta no país, escola que teve como alunos, entre outros, Mary Vieira, Mário Silésio e Amílcar de Castro.

Do mestre do lápis de grafite duro tem como principal influência a disciplina e a procura por um caminho sem qualquer facilitação, embora alguns críticos vejam desde esta fase a preservação de uma mistura entre surrealismo e imaginário mineiro. Com saúde frágil, contrai tuberculose, sendo internado por quase dois anos em um sanatório em Correias, Estado do Rio de Janeiro, mesma cidade em que Ismael Nery, no início da década de 1930, ficou hospitalizado, na tentativa de se curar da mesma moléstia. Sem nenhuma resposta positiva, após duas graves crises, transfere-se com a mãe e os irmãos para o Rio de Janeiro, passando a residir no Flamengo em 1949. Residirá com Dona

³A descrição deste fato está em um depoimento do artista: FOLHA DA TARDE. A grande alegria, 1976.

Mariquinha – exceto por poucos períodos de separação –, por quase toda a vida, até o falecimento desta aos noventa e seis anos (apenas três anos antes da morte Farnese), numa relação turbulenta. O artista não escondia sua opção sexual, talvez uma das causas dos conflitos.

A proximidade e o deslumbramento ao ver o mar o curam dos pulmões, dando-lhe ampla sensação de liberdade, proveniente igualmente da diferente possibilidade de vida na cidade carioca em relação aos rígidos costumes da sociedade mineira. O mar é matéria presente em suas obras, desde os títulos (*Víamos do mar*), na representação em alguns desenhos e gravuras com alusões diretas e na utilização de materiais transparentes e translúcidos como vidro, resinas de poliéster, lentes, espelhos. Possivelmente no Rio de Janeiro é acometido por um transtorno afetivo bipolar (antigamente denominado psicose maníaco-depressiva), alternando momentos de profunda tristeza com outros de exaltação eufórica.

Após a chegada à Cidade Maravilhosa, realiza, por dez anos, ilustrações para livros, revistas e, principalmente, para o jornal *Correio da Manhã*. Em 1950, conhece Ivan Serpa, Almir Mavignier e outros artistas inicialmente ligados ao grupo concreto. As teorias concretas desorientam seu trabalho, e por vários anos fica sem saber se se “concretizava” ou seguia seu próprio caminho.

No início da carreira trabalha majoritariamente com o papel, a princípio o desenho e depois da chegada no Rio com gravura em metal, estudando com Johnny Flidlaender no Museu de Arte Moderna desta cidade (1959-61) e desenvolvendo no período trabalhos com Rossini Perez. A partir da gravura, passa a se interessar pelo recolhimento de materiais devolvidos pelo mar, erodidos e fragmentados, para auxiliar na criação de suas chapas, dando-lhes relevo. É o período em que desponta como um importante gravador – mesma época em que Fayga Ostrower obtém o prêmio de gravura da Bienal de Veneza, o que de certa maneira legitima estes trabalhos, até então considerada uma categoria inferior à pintura e à escultura. Tal produção de Farnese foi eclipsada posteriormente, por causa da confecção dos objetos. As gravuras do artista exibem um raro nível de sobriedade e articulação formal, sendo uma parcela abstrata, de uma abstração informal e lírica.

Perde o pai em 1960, quando este tinha 70 anos. Dizia ser este um dos momentos mais dolorosos de sua vida, apesar de afirmar nunca ter gostado efetivamente deste. Várias de suas obras são intituladas *Mater* e *Pater*. A mãe foi representada em diferentes fases da vida, enquanto o pai, sempre jovem e belo. Realiza também nesta década desenhos, alguns abstratos – como os realizados em 1962 –, e os da série “Erótica” (relacionados de maneira satírica com as comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro), produtos de uma fase de insônia, assim como a série “Obsessivos”, e posteriormente, a série “Genética” – contemporânea aos primeiros objetos do artista – com desenhos acerca da penetração, do orgasmo, da ovulação, da fecundação e de fetos.

Do recolhimento de materiais descartados pelo mar, reunidos a partir de passeios realizados pelas redondezas do Flamengo durante a construção do aterro, surge, em 1964, seu primeiro objeto, após a tentativa frustrada de “concretizar-se”: um dia levou para casa uma cabeça de boneca com metade do rosto coberto por cracas. A partir de então, passou a colecionar uma variada gama de “coisas”, transformando sua residência num misto de lar, ateliê e antiquário para uso próprio. Depois, talvez por pura brincadeira, colou uma bola de gude na cabeça da boneca, gostando do resultado. Mais tarde, encontrou uma bela caixa de madeira trabalhada e colocou dentro a boneca com a bola de gude. Estava ali a origem do primeiro objeto.

Típico mineiro, homem das montanhas, apaixonado pelo mar, juntava pedaços de madeira por este devolvidos. Recolhia também um bricabraque de objetos considerados por uma maioria estranhos: bonecos em pedaços ou com partes cobertas de cracas, vegetações calcificadas, esqueletos de pequenos animais. Depois da primeira montagem, o repertório de objetos foi paulatinamente sendo enriquecido: restos de demolições, peças de antiquários, coleções de ex-votos, oratórios barrocos, armários rústicos, imagens religiosas e profanas, luxuosas caixas de licoreiras, bolas de canhão, ovos de marfim, pesos de cristal, gamelas e uma coleção de fotografias, primeiro as antigas fotos que estavam espalhadas pela casa e que nunca havia notado. Em seguida herdou de um tio fotógrafo uma coleção de imagens, possuindo uma enorme quantidade de fotografias de seus familiares e também de pessoas desconhecidas.

Das caixas passa para os oratórios e depois para as gamelas, um de seus suportes preferidos: “Acho que elas têm uma coisa visceral fantástica; isto das pessoas comerem nelas e depois eu as encontrar comidas por cupins é incrível”.⁴ A primeira vez que expõe seus objetos tridimensionais é em 1966, na Petite Galerie, Rio de Janeiro. Com isto, Farnese descobre sua principal linguagem, a montagem, a *assemblage* – termo cunhado originalmente na década de 1950 por Jean Dubuffet, denotativo de obras de arte elaboradas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricados, numa espécie de colagem tridimensional, utilizando os mais variados objetos. As *assemblages* de Farnese, segundo Reynaldo Roels Júnior, “obedecem ao princípio comum a este meio de expressão: elementos díspares, recolhidos ao acaso, muitas vezes no lixo, e reunidos numa só peça. Mas elas trabalham dentro de uma referência cultural específica: nosso passado colonial, o espírito religioso que imperava nas cidades do Brasil do século XVIII”.⁵ Segundo o mesmo crítico: “o ponto mais forte das peças de Farnese é que elas impossibilitam demarcar o território que ocupam, entre o popular e o erudito, o intelectual e o sensorial, o decorativo e o significativo. Não são trabalhos de vanguarda, mas

⁴MARTINS, 1986.

⁵ROELS JR., 1986.

também não são trabalhos tradicionais”.⁶ No Brasil, é o primeiro a adotar a *assemblage* sistematicamente.

Assim, retoma de maneira inevitável nestas construções ao domínio da figura, que em alguns momentos funcionam como expressão catártica, da arte como autoconfissão, buscando exorcizar a angústia pessoal e metafísica, a discussão política e ética do mundo nela refletido. Há em muitas de suas montagens um estranhamento explícito, um violento poder de sedução e ojeriza, uma magia que beira o misticismo, com forte acento para a morbidez.

Em 1970, obtém prêmio Viagem ao Exterior no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, residindo em Barcelona por três anos, com alguns retornos ao Brasil, fase em que é acometido por uma grave depressão, impossibilitando-o de trabalhar por prolongados períodos. Mesmo assim, realiza séries de desenhos e continua coletando materiais para seus objetos:

(...) grande parte do dia de Farnese é dedicada a recolher material para confeccionar seus objetos. Assíduo freqüentador de depósitos de lixo, antiquários, cemitérios de navios e lojas de velharias, ele garante que o melhor é o depósito de lixo de detritos, no Barrio Chino, o mais pobre da cidade de Barcelona. “Lá existe uma verdadeira confraria de catadores. Um tem roupas usadas, outros peças de metal. Depois que a gente se conhece, começa a trocar informações”. Eu digo: “ali tem um saco cheio de roupas” e em troca, outro membro da confraria me conta onde viu bonecos ou objetos”. No Rio de Janeiro, o melhor lugar para descobrir pedaços de madeira é o aterro do Flamengo, na maré baixa, principalmente em dias de vento noroeste. Um grupo de moleques auxilia o artista. “O líder é o Mãozinha”, diz ele. “Quando chego, vem logo me contar onde há alguma coisa. Se é uma peça muito grande, eles me ajudam a carregar.”⁷

O oratório é utilizado pela primeira vez em 1970, quando de sua viagem à Europa: “Lembro que foi a primeira vez que utilizei um oratório, onde coloquei um demônio empalado, uma coisa sacrílega que deu muito desgosto à minha mãe, católica fervorosa, e que hoje pertence à coleção Gilberto Chateaubriand.”⁸ Talvez esse primeiro “demônio espanhol” represente uma espécie de exorcismo da própria mitificação religiosa do mineiro Farnese que, aos dez anos, recusou-se a seguir procissões religiosas, contrariando a mãe⁹. Os oratórios compõem o maior conjunto de objetos na obra do artista. Comuns nas residências mineiras – espécie de capela portátil –, neles depositamos nossas tristezas, suplicamos por momentos mais felizes, pedimos perdão, acendemos

⁶ *Idem.*

⁷ REVISTA VEJA. Pela hecatombe, 1976, p. 108 e 110.

⁸ FOLHA DE S.PAULO. Farnese expõe hoje em S. Paulo, 1985.

⁹ *Idem.*

velas, fazemos promessas e guardamos nossos sentimentos. As gamelas, ao contrário, apresentam-se como suporte aberto, sem segredos.

A partir de 1974 retorna ao Brasil e continua a desenvolver os objetos, mesmo com alguns períodos de estadia em Barcelona. O mar do Rio de Janeiro e os bairros medievais da cidade catalã são sua liberdade e a principal substância de seus trabalhos tridimensionais. As Minas, tão recorrentemente negadas, estão presentes das mais diversas maneiras: via biografia, via os próprios suportes (oratórios, armários rústicos, gamelas, santos). Nos temas religiosos e sobre sua própria família é como se utilizasse e ao mesmo tempo rejeitasse as bases e lugares de sua formação.

Seu processo de trabalho é acumulativo, buscando dar significado novo a restos de coisas, materiais e recordações, tentando criar uma memória externa devido à impossibilidade de reter dentro de si algo por causa da amnésia que sofria ou mesmo próprio esquecimento que esgarça até nossas lembranças mais queridas; daí a utilização do gasto, do erodido e arredondado pelo tempo. O envolvimento é quase uterino nesse universo criativo, de densidade inquietante.

Resinas de poliéster e elementos transparentes como formas ovóides de cristal, bolas de gude, vidros e espelhos estão presentes desde a década de 1960 nas composições: muitas bonecas e outras formas são aprisionadas em caixas, redomas, vidros hospitalares ou são encapsuladas. Embora dissesse que o estado natural do homem é o da solidão e que nunca havia sido amado, ao mesmo tempo afirma que as redomas de poliéster teriam sua finalização concretizada quando pudesse aprisionar pessoas, as pessoas que amava sempre junto a si, sem a deterioração do tempo, congeladas¹⁰. Além disso, possuem uma transparência que pode remeter ao mar, talvez o grande amor de sua vida:

Para mim, o mar é importantíssimo. Nasci no meio das montanhas – no Triângulo Mineiro – e considero-as cerceantes. Só fui ter saúde quando em contato com o mar. Adoeci dos pulmões em Belo Horizonte, considerado o melhor clima para a tuberculose, estive num sanatório em Correias e, se não tivesse perdido a paciência vindo para o Rio, teria morrido. Meus objetos, inclusive, começaram a ser feitos com o lixo que catava no aterro do Flamengo e Botafogo na década de 1960.¹¹

Há ainda uma preocupação preservacionista, de que elementos frágeis (gesso, por exemplo) e fotografias se conservassem por mais tempo, inquietação que o artista também possuía em relação às suas pinturas. Simbolicamente, também se pode entender o encapsulamento e as fotografias como uma tenta-

¹⁰Depoimento no curta-metragem de Olívio Tavares de Araújo sobre o artista (1970).

¹¹RANGEL. Farnese: um vampiro vai à praia, 1978.

tiva de congelar o tempo e o espaço e assim possibilitar o trabalho com uma memória fixa. Fotos são utilizadas em muitos dos objetos: participam diversas vezes sem autonomia ou mesmo indicação artística, mas possuem um papel importante na criação das peças, muitas vezes atuando como um dos principais elementos composicionais. E, em alguns objetos, utiliza fotografias de membros de sua própria família, como a mãe, o pai, o tio fotógrafo e Emanuel, um dos irmãos que desapareceu na enchente do Rio Araguari.

Quanto aos bonecos, em diversos tamanhos, completos ou fragmentados, representam para o artista o “ex-voto industrializado”, um fetiche do ser humano e não crianças. A aversão às crianças, reforçada a partir do curta-metragem realizado por Olívio Tavares de Araújo em 1970, às vezes contradita, às vezes reafirmada pelo artista, não é o motivo principal da coleção dos bonecos em tantos objetos. Representam muito mais toda a raça humana, assim como os diversos fetos que desenhou – novamente as questões da vida, do líquido que principia tudo e da morte estão presentes. Entre nascimento e morte, a linha da vida com todos os sentimentos possíveis: recusa, solidão, amor e desejo.

A obra *O leite das crianças* data de 1978, período marcado por uma forte alegria, que podemos entender aqui como possibilidade de criação. Participou da exposição individual do artista na Galeria Ipanema (Rio de Janeiro) no mesmo ano de sua criação. Nela, o léxico farnesiano está visível em muitos dos componentes: um fragmento de madeira, espécie de adorno já trabalhado por mãos humanas, recebe o ex-voto de um par de seios (fonte de vida) e sob eles, na vertical, uma série de pequenos bonecos calcinados estão encapsulados em resina de poliéster. A peça é de grande verticalidade, não só no formato, mas em diversos elementos que a compõem. Possui ainda acabamento refinado.

Foram raras as exposições individuais do artista em vida: o caráter obsessivo-compulsivo o impedia de finalizar as obras, que ficavam muitos anos em construção, especialmente depois que se transferiu para a casa-ateliê no Rio Comprido. Lá, um grande laboratório, em que muitas peças ficavam expostas, seus objetos esperavam no silêncio as diversas intervenções. Sem eletrodomésticos em casa, especialmente televisão, sem ler revistas ou jornais, buscava na interioridade e nas combinações, consideradas por alguns aleatórias, a matéria-prima de sua obra.

Embora muitos críticos brasileiros tenham sido refratários à sua produção, uma pequena platéia esteve atenta a toda sua trajetória. Para o psicanalista Mauro Meiches, a inquietação do artista é uma tensão insolúvel entre o tempo que se detém (nas fotografias, por exemplo) e o tempo que passa, ou seja, a tentativa de nos objetos segurar o tempo em choque com a consciência da transitoriedade, da nossa passagem pelo mundo. Explique-se: a reunião de objetos coletados pelo mundo e seu aprisionamento em caixas, gavetas e oratórios e equivalentes seriam uma expressão da vontade de captar a própria história, de conservar momentos passados. Meiches detecta a obsessão

em algumas obras, como em *A formação de um pensamento*, desenho em que uma espécie de “gomo” repete-se infinitamente, questão presente em muitos dos trabalhos do artista.

Segundo Charles Cosac, que conviveu com Farnese durante seus dois últimos anos de vida, suas obras estão impregnadas dele mesmo. Pais, filhos, frustrações são temas que ele repetiu por toda sua obra. Importante ainda é o ensaio de Rodrigo Naves no primeiro livro dedicado ao artista, em que, a par da biografia de Farnese, analisa a produção sob um aspecto além dessa via, buscando outras conexões para as mesmas. Por fim, é impossível não mencionar o vídeo de Olívio Tavares Araújo e a contribuição de Tadeu Chiarelli que, durante a sua gestão como curador-chefe frente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, consegue reunir um importante conjunto de obras do artista para o Museu, exhibe-o e realiza com outros comentadores ensaios críticos sobre esta produção.

Aos 70 anos, Farnese morre em sua residência-ateliê no Rio Comprido de enfisema pulmonar e tristeza pelo esquecimento em vida, talvez ocorrida por causa de seu temperamento difícil e arredo e pelo transtorno bipolar. O artista bebeu fundo no inconsciente pessoal e coletivo e, se seus contemporâneos dele se esqueceram, toda uma geração de jovens artistas dele se aproximou ao realizar produções extremamente individualizantes. Cito aqui Leonilson, Nazaré Pacheco, Rosana Monnerat ou ainda artistas que, embora seus trabalhos não possuam a carga emocional que alguns objetos de Farnese contêm, trazem elementos deste universo para suas obras, como nas instalações de Egidio Rocci.

O que arremata, em Farnese, sua excepcional qualidade vem a ser o agenciamento formal dos elementos, a beleza súbita, inescapável e terrível que deles se desprende, e a inevitabilidade de que todos nós, espectadores, nos reconheçamos e nos resolvamos através de seu próprio conflito. Partindo de suas aldeias interiores – sempre tempestuosas –, a arte de Farnese trata da contingência humana, do amor e desamor, da incomunicabilidade, da solidão, da transitoriedade, da sede de infinito.¹²

Para finalizar, acredito que, a partir de estudos mais aprofundados sobre artistas que permaneceram nas franjas de uma história da arte nacional consagrada, seja possível repensar períodos e produções, longe das grandes narrativas, dos grandes marcos e das generalizações.

¹²ARAÚJO. *A sedução misteriosa de Farnese*, 2005.

Referências

FOLHA DA TARDE. A grande alegria: depoimento. São Paulo, 28 abr. 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A sedução misteriosa de Farnese. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 2005.

_____. Farnese – caixas, montagens e objetos. Rio de Janeiro, 1970, aproximadamente 11 min.

CHAIMOVICH, Felipe. A beleza será convulsiva: a contemporaneidade de Farnese de Andrade. *Revista MAM* (2): 25-31, dez. 1999.

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

FOLHA DE S.PAULO. Farnese expõe hoje em S. Paulo. São Paulo, 3 dez. 1985.

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

MEICHES, Mauro Pergaminik. Farnese de Andrade: obsessão de um pensamento. *Revista MAM* (2): 22-3, dez. 1999.

NAVES, Rodrigo (texto). Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

REVISTA VEJA: Pela hecatombe. São Paulo, 24 mar. 1976, p. 108 e 110.

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

ROELS Jr., Reynaldo. Um “kitsch” sofisticado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1986.

Bibliografia consultada

FOLHA DE S.PAULO. A chocante arte de Farnese, um mistério cruel. São Paulo, 2 maio 1976.

ANDRADE, Farnese de. ‘Nestas caixas, o inconsciente’. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1985.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical. *Revista MAM* (2): 9-15, dez. 1999.

CHAIMOVICH, Felipe. Objetos de Farnese de Andrade revelam universalidade. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 maio 2005. Ilustrada.

CHIARELLI, Tadeu. (Coord.). *Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista MAM* (2): 6-8, dez. 1999.

COSTA, Helouise. Imagens aprisionadas: a foto/ objeto em Farnese de Andrade. In: CHIARELLI, Tadeu. *Apropriação/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CRIAR: um ato de alegria ou egoísmo? Sem fonte, 1º maio 1976.

O GLOBO. Espontâneo e elaborado: os dois tipos. Rio de Janeiro, 12 out. 1977.

FOLHA DA TARDE. Farnese catalogado. São Paulo, 28 abr. 1976.

O GLOBO. Farnese: a sedução das mulheres belas e de olhar intenso. Rio de Janeiro, 12 out. 1977.

FIORAVANTE, Celso. Farnese de Andrade ressuscita hoje em São Paulo: artista plástico mineiro, morto em 1996, ganha mostra de seus mórbidos "assemblages" na Nova Galeria. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 set. 1998.

MOLINA, Camila. A maior exposição do artista em São Paulo: em 130 obras, no CCBB, uma oportunidade de entrar no seu universo enigmático. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 2005. Caderno 2.

MOLINA, Camila. Uma ampla visão sobre Farnese de Andrade: CCBB carioca inaugura mostra com objetos produzidos ao longo da carreira do artista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1. fev. 2005. Caderno 2.

MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade: transparências, opacidades. *Revista MAM* (2): 16-21, dez. 1999.

PONTUAL, Roberto. Controle da catástrofe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.

FOLHA DE S.PAULO. Rio experimenta o desconforto de Farnese de Andrade. São Paulo, 1. fev. 2005.

WEISS, Ana. Memórias do esquecimento. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 maio 2002. Ilustrada.