

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alceu Maynard. Documentário folclórico paulista. São Paulo: Prefeitura Municipal, 1952. 144 p. il.
- \_\_\_\_\_. “Ex-votos e ‘promessas’”. Habitat. São Paulo, v. 2, n. 5, p. 42-45, out-dez. 1951.
- BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: Teoria e Metodologia. São Bernardo do Campo/SP: UMESP, 2004.
- CASTRO, Márcia de Moura. “O ex-voto em Minas Gerais e suas origens”. In: Cultura, Brasília, a.8, n.31, p.106-112, jan./mar. 1979.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989. 110 p.(Princípios)
- OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Ex-votos da sala de milagres do santuário de Bom Jesus da Lapa: sociedade, religião e arte. Salvador: UFBA/EBA/MESTRADO EM ARTE, 1995. 122 p. il. (Dissertação de Mestrado).
- \_\_\_\_\_. Ex-votos da sala de milagres do Santuário de Bom Jesus da Lapa na Bahia. Semiologia e Simbolismo no Patrimônio Cultural. Disponível em <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=6942> Acesso em 10 de março de 2007
- SERRA, Ordep J. T. Simbolismo da cultura. Salvador: CED/UFBA, 1991. p. 33-104.
- SILVA, Maria Augusta Machado da. Ex-votos e orantes no Brasil. Rio de Janeiro: MHN; MEC, 1981. p. 120. il.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Riscadores de Milagres: um estudo sobre a arte genuína. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica; Salvador: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967. 171 p. il.
- VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. Tradução de Maria Júlia Goldwesser. São Paulo: Brasiliense, 1987. 416 p.

## APROPRIAÇÕES EX-VOTIVAS NA OBRA DE FARNESE DE ANDRADE

Aninha Duarte

*(...) Nenhum artista inventa uma experiência de vida. É impossível. Em arte, só expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa. É preciso ler a vida na obra de arte. Esta não são só ilustrações de problemas teóricos, de uma equação. A obra existe antes da teoria, é o resultado de alguma vivência<sup>1</sup>*

Uma obra autobiográfica, guiada por retalhos de memórias de infância é construída e (re)construída por meios de objetos específicos: gamelas, pés, mãos, oratórios, santos, fotografias, bonecas e vários outros objetos (artesanais e industriais) que remetem à tradição milenar dos ex-votos, da arte popular, do barroco. Esses são os elementos que formaram o cerne do trabalho plástico de Farnese de Andrade (1926-1996)<sup>2</sup>. Nascido em Araguari, a partir de 1959 tornou-se participante ativo do cenário da arte. A fase escolhida como referên-

1. Fayga Ostrower apud. MORAES, 1998, p. 60.

2. ANRADE, Farnese de. Muitas de suas obras integram o acervo de museus, fundações e institutos, quais sejam: Museu de Arte Moderna de Nova York; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Instituto de Arte Contemporânea de Londres; Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex, e outros. O artista participou de bienais no Brasil, Chile, Veneza. Recebeu vários prêmios, entre eles “viagem ao estrangeiro” pelo MEC. Realizou exposições na Espanha, Chile, França, Cuba, Nigéria e por vários estados brasileiros.

cia para esse texto são as representações em assemblagens/esculturas/objetos datadas de 1966 em diante.

O trabalho de Farnese é construído por meio de objetos díspares. Eles reúnem uma série de antinômias que falam sobre vida e morte, medo e coragem, céu e inferno, prisão e libertação, interno e externo, fechado e aberto, céu e inferno, dito-não-dito, velar e revelar, memória e apagamento.

Sobre sua obra, Farnese nos revela o seguinte:

[...] eu sei, por exemplo, que minhas obras, através das quais insinuo uma constante entre a vida e a morte, causam em muitas pessoas uma certa repulsão, muito embora elas reconheçam o seu teor estético e a originalidade de sua criação. Por isso, ao criar minhas obras, procuro para mim mesmo, antes de mais nada, aquele impacto que já me proporcionaram as obras de alguns artistas. Acredito que todo artista criador tem essa intenção: sofrer o impacto que causa sua obra - o resultado final de seu ato de criação. Porque somente no momento que lhe causa o impacto é que se sente a obra de arte concluída. Ademais, criação artística é um fenômeno altamente pessoal, razão por que admiro os colegas que conseguem unir sensibilidade à cultura. Em arte não existem regras ou dogmas definidos [...] o objeto estético independe da natureza e da origem dos materiais, desde que seja revestido de dignidade. (KOSSOVITCH, et al, 2000, p.124)

O trabalho de Farnese é marcado por um forte caráter biográfico. A presença de sua história de vida fica visivelmente colada na criação das imagens. Ele era filho de um tabelião de Araguari, pequena cidade localizada no interior de Minas Gerais. Sua mãe fazia flores para grinaldas e buquês, uma artesã. De um tio fotógrafo, legou os retratos que foram usados na grande maioria de suas composições. Antes de seu nascimento ocorreu um trágico acidente. Seus dois irmãos ainda pequenos morreram afogados numa enchente em Araguari. A história dos irmãos mortos nessa fatalidade ficou como uma sombra marcando sua infância, pois essa história era sempre comentada pela família. Seus pais se separam 14 anos depois de seu nascimento. Na fase adulta teve tuberculose, os dois pulmões foram afetados. Sobre essa doença Farnese conta:

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, conside-

rado o melhor clima para tuberculose, estive num sanatório em correias e, se não tivesse perdido a paciência e vindo para o Rio, teria morrido. (KOSSOVITCH, et al, 2000, P. 27).

A necessidade de citar essas passagens da vida de Farnese possibilitam a melhor aproximação com sua obra por ser tão autobiográfica. A iconografia de seus trabalhos releva e vela suas memórias de infância. Sobre a memória de infância Freud, faz a seguinte observação:

Quando o adulto recorda de sua infância, esta sugere-lhe como um período feliz, em que se regozijava com o momento que passava e avançava para o futuro sem desejo e por isso ele inveja as crianças. Mas as próprias crianças se pudessem informar-nos mais cedo, dar-nos-íam a idéia, uma idéia diferente das coisas. Parece que a infância não é esse idílio bem-aventurado, do que damos mais tarde uma idéia deformada (...). (FREUD, 2000, P.78)

No caso, a infância de Farnese não foi esse idílio bem-aventurado que romanticamente desejam os saudosos adultos. Vê-se na obra do artista, cabeças de boneca separadas do corpo, quebradas, queimadas; bonecas que não possuem mais o sentido de um brinquedo de infância, aludem à impossibilidade de brincar, ou de uma vida terminada precocemente. Os objetos escultóricos feitos em madeira, santos(as) de corpo inteiro, cortados, escoriados, sacrificados remetem às histórias dos sofrimentos, das torturas dos santos mártires.

Os suportes/obras, gamelas, oratórios, caixas, possuem em suas composições a função de nicho, quadro, moldura, casa para acolher ou aprisionar os objetos que compõem o trabalho. As fotografias usadas nas imagens são de sua família (pai, mãe irmão) e fotografias da cidade (vista aérea, paisagens, escola, além de outras) e dele próprio.

As fotografias são importantes em seus trabalhos. Monta-as como forma de documento, como um desejo de preservar uma história mesmo que dolorosa. Ele parece não querer apagá-la, protegendo essas fotografias com camadas de resina, material muito usado por ele.

Lucy Baldan, comenta:

Araguari, ao que tudo indica, permaneceu na lembrança de Farnese, como ele a deixou em 1942, nas fotos que um tio fotógrafo lhe dera: uma

cidade importante em Minas Gerais, que ainda conserva o bucolismo interiorano do país. Farnese, segundo os registros que se tem, só esteve na cidade mais duas vezes, após sua mudança para Belo Horizonte: em 1960, quando o pai morreu e 1982, a convite de Abdala Mameri, para a festa do Araguaiano Ausente<sup>3</sup>.

Baldan observa que a obra de Farnese é autobiográfica, cheia de referências ao seu lugar de nascimento, local que trazia em sua geografia a religiosidade e um conservadorismo provinciano<sup>4</sup>.

Veja também o que diz Charles Cosac sobre o perfil da obra de Farnese.

Ela (a obra) é exclusivamente autobiográfica. Farnese percorre uma linha só, mas com muita riqueza. Acho que sendo uma obra autobiográfica naturalmente a infância, a relação com os pais, a sexualidade e os sentimentos são os aspectos mais presentes em sua obra, isso é comum em todos seres humanos<sup>5</sup>

Seu processo de criação é tão curioso como mostra sua obra terminada. Os objetos usados nos trabalhos eram encontrados aleatoriamente, devolvidos pelas marés vazantes, deixados nas ruas, no lixo e também adquiridos por várias outras fontes. Eram retirados de materiais de demolições, do uso de fotografias antigas e da compra de coleções de ex-votos e peças de antiquários. Com objetos encontrados ao acaso e os objetos perseguidos, ele cria um diálogo entre eles, elevando-os à arte, estetizando-os e criando cenários para reabitá-los. Sobre o seu encontro aleatório com objetos, Farnese revela que “O prazer que 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, completa, definitiva. É aí que reside a minha grande alegria”<sup>6</sup>.

O acúmulo, o transbordamento de objetos encontrados por Farnese fazia de sua casa-ateliê uma verdadeira sala de promessas. A ânsia de reunir pedaços de objetos e buscar o encaixe para esses objetos como se fossem peças de

um “quebra-cabeças”, mostra o desejo que formar uma imagem única daquilo que não se quer mais fragmentado e precisa ser visto por inteiro. No entanto, os trabalhos apontam para a falta, para a incompletude. Esses objetos ficavam ali dependurados, amontoados esperando para serem “completados”. Até encontrar o seu par aguardavam na espera de sua outra “metade”.

Já as peças votivas usadas nos trabalhos eram compradas. Ele comprava coleções de ex-votos já destituídos de sua função para re-habitá-los em suas composições. Com elas cria outras “salas de promessas”. Para habitar esses (ex)-ex-votos coloca-os agora dentro de oratórios e gamelas de madeira. Em outros momentos Farnese utiliza as cabeças-ex-votos como “modelos” para fazer algumas pinturas que ele as intitula de “Ex-votos”

Olhando para os bastidores dos trabalhos de Farnese de Andrade, vale lembrar as conjeturas estudadas pela Crítica Genética. Esses objetos encontrados ou perseguidos formam a gênese da obra, constroem a parte principal do processo de criação do artista. Esses objetos reunidos por Farnese compõem o corpo “documental” anterior à obra que é tão importante quanto o trabalho terminado, conforme afirma o próprio artista.

Esse reunir objetos, os materiais para criarem um diálogo possível entre eles, a forma, os locais que eles foram encontrados, formam o grande “dossiê genético” para a existência futura da obra. Esse conjunto de ações que antecede a criação da obra é o grande alvo da crítica genética, que se vale de todos os elementos, os dados que precederam o nascimento da obra de arte.

Farnese escolheu ir até o mar a esperar os objetos serem devolvidos pelas marés, e ali selecionar quais recolher. Ficava a esperar aquilo que nem ele mesmo saberia se seria devolvido. No encontrar objetos nos lixos, nos escombros de construções, existe aí um andar à deriva, de encontrar o não-esperado. Em outros momentos os caminhos são específicos, quando a necessidade era de comprar ex-votos e objetos vendidos em antiquários (cadeiras, caixas, gamelas e oratórios), além de outros. Percebe-se que existem no processo de coletar matérias, momentos imprevisíveis e previsíveis.

Acredita-se que os trabalhos com oratórios, caixas e gamelas usados como suporte/obras, sejam as séries mais contundentes do trabalho do artista.

Os oratórios, no sentido religioso, são pequenas capelinhas feitas em madeira (sua maioria) utilizados para colocar imagens tridimensionais de santos. Podem ser encontrados em espaços públicos, mas é no espaço particular das casas que esses objetos floresceram. São usados para as orações da família, para fazer os terços caseiros. De forma analógica seria uma pequena missa que

3. COSTA, Lucy Baldan. 2007. *Monografia de Graduação em Ates*. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais. p. 36.

4. Ibid.

5. Ibid. p. 27.

6. COSAC, C. *Farnese Objetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 189.

acontecia dentro das casas. A prática do oratório marcou o período colonial brasileiro. Ainda hoje, em muitas residências encontram-se oratórios no estilo barroco. Em Minas Gerais, estado onde nasceu Farnese, o oratório integrava o mobiliário de muitas casas, mas pode ser visto também na atualidade.

Farnese fala sobre o uso do oratório em sua primeira composição em 1970 em Barcelona:

Quando ganhei um prêmio do salão Nacional de Arte Moderna, viajei para a Espanha e lá fiquei por três anos. Lembro-me que foi a primeira vez que usei o oratório, onde coloquei um demônio dentro empalado, uma coisa sacrílega que deu muito desgosto à minha Mãe católica fervorosa, e que hoje pertence à coleção Gilberto Chateaubriand. (ANDRADE, 2002. p. 41)

Na direção desse citado trabalho localizou-se a obra intitulada “oratório do demônio”. Seus trabalhos com os oratórios denotam uma grande turbulência em relação ao culto religioso. São colocados dentro deles, demônios, santos quebrados, cabeças de bonecas e ex-votos virados de ponta cabeça, seios, ovos (feitos de madeira), fotografias, além de outros objetos. Os mais recorrentes são ex-votos e imagens de santos. Seus trabalhos mostram um grande “desassossego” em relação à vida, à morte, à sexualidade e à família e sua existência.

Dentre tantas composições criadas dentro dos oratórios elege-se para comentar um pouco mais a obra “Anunciação” (1989), (fig. 01) porque essa composição contém vários símbolos que comumente se repetem em outros trabalhos, inclusive o próprio título dessa obra. Foram localizados mais três trabalhos intitulados “Anunciação” feitos em 1972. Outros nos anos de 1984, 1998/9 e (1983,1985,1987,1995). Ao que se percebe é um título demasiadamente recorrente na pesquisa do artista.



FIG. 1 - Anunciação (1989) - Farnese de Andrade.  
FONTE: Farnese. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 146.

“Anunciação” trata de uma *assemblage* composta por um objeto em forma de ovo (de madeira), fotografia, resina, ex-voto/seio, cabeça e fragmentos de santa e oratório com gavetas. Por meio desses citados objetos o artista presentifica o cenário de uma complexa “Anunciação”, que possui uma atmosfera menos quimérica do que as dos artistas italianos Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci e Lorenzo di Credi que também trabalharam esse tema.

Na parte inferior da composição vê-se uma gaveta aberta com o fundo pintado de branco, guardando dois pés e duas mãos seguidas de antebraço. Os pés encontram-se dispostos em posições opostas. Se estivessem em movimento estariam tomando rumos diferentes, pois um estaria indo para a esquerda e outro para a direita. Diferentemente das duas mãos que, apesar de estarem em posições contrárias, se unem por toque leve de dedos, num gesto afetivo.

Há também pés que são órgãos de locomoção, base de sustentação do corpo humano, e o antebraço, que é o segundo segmento móvel do membro superior e fazem parte dos órgãos que indicam movimento. Eles estão cortados, inertes e marcados por uma larga listra marrom, como se estivessem delimitando e contornando a forma mutilada desses pedaços de corpos. Podem estar fazendo alusão aos ex-votos, que geralmente possuem marcas feitas com tintas, simulações de cicatrizes e outras incisões. Podem ainda endereçar às histórias, aos castigos dos santos, quando as súplicas não eram atendidas (os santos eram quebrados, virados de cabeça para baixo, além de outras punições, muito bem pontuadas por Laura Mello em seu livro “O Diabo na Terra de Santa Cruz”). Ou podem ainda, ser parte de um santo de roca.

Na parte inferior do oratório está um ovo feito de madeira, pintado de branco. Muitas são as significações atribuídas ao ovo. Para os celtas, egípcios, chineses, seria o ‘ovo “cósmico” – isto é, o mundo nasceu de um ovo. Temos ainda, “ovo de serpente”, “ovos de ouro”, “ovo de Colombo” “ovo de pássaro”, “ovo de páscoa”, além de várias outras metáforas. Sua presença nessa composição parece nos dizer sobre a tradição cristã. O ovo tem conotação de renovação periódica da natureza. Trata-se do mito da criação cíclica, do nascimento e renascimento: a base da vida.

Logo acima desse solitário ovo, vê-se uma fotografia coberta de resina. A imagem encontra-se carcomida pela ação do tempo, fato esse muito presente nas obras do artista. Danificada, a imagem não nos permite identificar seu conteúdo.

Mais acima da foto, encontra-se um seio feminino, que anteriormente fora um ex-voto de madeira e agora ocupa a parte central da composição. Ge-

ralmente o seio é símbolo da feminilidade, alimento e aconchego. Essa parte do corpo feminino abre fórum para muitas discussões. Ao longo da História da Arte o seio foi representado na poética de vários artistas. Citam-se o italiano Tiepolo no séc. XVIII, em sua polemica obra “A verdade revelada com o tempo”, e Delacroix, em seu quadro mais famoso “A Liberdade Guiando o Povo”, que exprime sua crença na liberdade e na vitória através de uma figura de mulher com os seios nus.

O seio/ex-voto de Farnese teria sido um objeto de promessa e cura alcançada “contra” câncer de mama? Qual seria sua função primeira antes dessa apropriação? São muitas as indagações que ficam em suspenso. Atualmente, nas salas de promessas, encontramos um avolumado desses objetos feitos de madeira, sabão, parafina e fotografias, como retribuição de curas de doenças mamárias.

A tradição cristã também é rica na simbologia dos seios. Temos as representações da Virgem amamentando o Menino-Jesus e as obras que retratam os martírios de Santa Águeda<sup>7</sup>, Santa Bárbara, Santa Eulália, Santa Cristina, – que tiveram como seus martírios a amputação das mamas.

O Seio na obra “Anunciação” permite várias decodificações, tanto para a possibilidade de atributo votivo, quanto poderia ser uma referência a essas santas mártires, que tiveram seus seios cortados. Considerando a presença da mutilação da escultura de santa presente nessa composição, e ainda, em se tratando desse artista iconoclasta, pode-se pensar na ironização às imagens de culto cristão, pois o artista parece relacionar-se com essas imagens numa mistura de amor e de ódio, conforme pode ser observado o conflito em quase toda a sua obra.

Na parte superior da composição, na “boca de cena”, há uma cabeça virada para baixo, de uma santa de madeira, policromada e com os olhos de vidro. Pela ausência de seus atributos, não temos como precisar o seu nome.

No repertório dos ex-votos, a cabeça pode ter várias significações ligadas às doenças. Para alguns devotos, mesmo que a doença tenha sido no pé, eles oferecem a cabeça, por acreditar que ela é o centro de tudo. Segundo Platão, a cabeça humana é comparável a um universo. É um microcosmo<sup>8</sup>.

7. Santa Águeda é hoje a padroeira das mulheres com câncer de mama.

8. CHEVALIER, Jean. et al. **Dicionário de Símbolos**, mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

A cabeça para baixo é um símbolo de carácter religioso, é o estar virado para regiões tenebrosas inferiores. É a “capotagem” do vencido. O posicionamento da cabeça virada para baixo nos levar a crer que o artista pode estar fazendo uma analogia aos santos mártires que sofreram, que foram crucificados de cabeça para baixo, em respeito à crucificação de Cristo, e às santas que tiveram seus seios mutilados.

Por último, o oratório que assume o perfil de suporte e obra serve de nicho para habitar esses objetos sógnicos que trazem impressos em sua epiderme muitas histórias. Atrevemo-nos a dizer que eles trazem um corpo documental de muitas histórias de vidas, anônimas, tão distantes e tão próximas de nós. São próteses, simulacros de corpos esculpidos, “pedaços de nós mesmos” fragmentados como um quebra-cabeças, um mosaico de histórias de vidas que buscam encontrar os encaixes da totalidade da existência menos dórida.

A imagem desse oratório carrega resíduos do período barroco, apresentando formas circulares e em cortes ondulados, construindo arabescos em forma de rocallé, de caracois. Esses objetos de fé, que podem estar em espaços públicos, ocupam também os interiores domésticos, sendo elevados a uma forma de altar. Os oratórios muitas vezes delimitam uma função social da mulher, numa gratidão de fé, por ser ali que ela reza pela família. No entanto, nessa composição, Farnese faz um oratório da mutilação da mulher e da santa. Num empate de tensões, ele provavelmente não deixa brechas para vitórias, para nenhuma alegoria e arquétipo feminino.

Todos os objetos compositivos expostos na ambiência desse oratório parecem formar entre eles um isolamento silencioso, fragmentado. Mistura apolínea – de fé e dionisíaco – de aflição. São objetos enfronhados de sentidos. Sentidos complexos, que revertem a ordem do senso comum. O oratório parece não ser mais para orar, a santa, foi espostejada e está de cabeça para baixo com os olhos abertos, ali, mais uma vez martirizada, uma fotografia velada de resina, um seio/ex-voto que parece não ser fruto de um milagre, o ovo ao invés de nascimento seria o nihilismo - o prelúdio para um recomeçar uma vida menos trágica.

A obra anunciação exige outro entendimento dos objetos – objeto na cultura, na arte e objetos, “meras coisas”. Como bem percebeu Baudrillard, os objetos, “estes deuses domésticos” encarnam e criam vínculos afetivos em nosso cotidiano. Talvez seja por meio dos objetos, espaços, de caixas, gamelas, armários, oratórios, que Farnese de Andrade, num processo de libertação denuncia e anuncia os seus conflitos espirituais marcados em sua infância.

Os trabalhos montados dentro de caixas e gamelas seguem na mesma direção dos feitos dos oratórios. Farnese conta-nos como descobriu as gamelas como possibilidade de suporte de seus trabalhos, somando-as a duas coleções de ex-votos que havia comprado. Ele diz:

No fim de 1973 voltei da Europa para ficar um mês em casa e fui vítima de uma inexplicável depressão, e durante o período da doença nada mais me interessava a não ser como morrer, sem chegar a concretizar uma tentativa de suicídio. Curado, eu comecei a subir novamente para ao ateliê, e não podia ver nada fechado, abria os oratórios, as caixas, sentia repulsa pelo meu trabalho (...) e na euforia da cura, passando pela cozinha e vendo minha empregada amassando pão de queijo, vi pela primeira vez, a forma da gamela, gamela esta que estava na família a mais de setenta anos. Foi a descoberta do novo suporte aberto, e a coincidência de ter conseguido comprar duas esplêndidas coleções de ex-votos antigos (na minha exposição de 1966 já havia uma peça com ex-voto, mas na época eles estavam em moda com *décor*, e eram difíceis de encontrar) Dessas duas coincidências surgiu uma nova fase. (ANDRADE, 2002. P. 43).

No mais das vezes, Farnese constrói um mundo com objeto e para os objetos. Seus trabalhos são construídos dentro de caixas, oratórios, gamelas, cubetas, vasilhas de vidro, apresentados fechados, semi-fechados ou abertos. A opinião que se tem, é que o artista cria casas para guardar esses objetos que inicialmente são distintos. Contudo, criam afinidades, à medida em que coabitam dentro de um mesmo espaço. Muitas dessas composições possuem uma atmosfera meio morbífica que dificulta discernir se a vida foi interrompida ou continuada, onde vida e morte parecem ter uma passagem só.

Escudado no que foi dito, pode-se afirmar que os objetos apropriados por Farnese não são um objeto qualquer, um *ready-made* duchampiano, e sim, está mais próximo, de um *objet-trouvé*. Pois o artista, mesmo que encontrando-os ao acaso, seleciona-os e os escolhe em conformidade com a sua preferência. Direcionou seu interesse, como, pode ser visto, por objetos erodidos pelo tempo, envelhecidos, permeados de memórias e identidades, que já pertenceram a outros lugares que, mesmo retirados deles, guardam a alma, o pertencimento desses lugares com resíduos identificatórios.

Sobre o aspecto envelhecido da grande maioria de suas peças que apontam para ação do tempo, Rodrigues Naves diz o seguinte:

Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade. As madeiras gastas de seu trabalho guardam um tempo esponjo, que se acumula sobre os ombros e nos paralisa os movimentos. As fotografias e imagens presas nos blocos de poliéster falam de um passado que nos inquieta, mas não podemos remover ou processar, já que não mais nos pertence. (ANDRADE, 2002. p. 13)

As obras “casal com filhos” ( 1983 ) , e “família (11)” (1984), mostram esse pertencimento de uma forma muito direta. Aqui se volta a mesma área de turbulência que de forma semelhante ocorre com algumas obras de Efrain Almeida. O que difere essas obras de uma série de cabeças que se encontram nas prateleiras das salas das promessas? Seria o seu isolamento das demais outras? A montagem? Tudo isso seria muito pouco como resposta.

Volta-se novamente a problemática de que o espaço atribui significados aos objetos e também o nome de quem os fez, apropriou ou re-significou-os. Sabe-se que essas perguntas vêm ecoando desde os *ready made* duchampianos e as respostas continuam lodosas.

Seus trabalhos são retratos, autorretratos feitos de pedaços de ex-votos de madeira, bonecas e vários outros objetos entranhados de signos que evocam uma introspecção religiosa, mistura de amor, sofrimento e castigo. São assemblagens, montagens calculadas, espaços dramáticos, que parecem um pedido de socorro. Cada ex-voto colocado nas suas imagens tão turbulentas remete-se a um agradecimento de um voto por aguentar viver.

É assim que se recebem os objetos de Farnese<sup>9</sup>, pois mesmo aludindo estarem em estado de vice-morte não se abstêm da coragem de viver.

9. Ver também: ANDRADE, Farnese de. **Objetos e Esculturas**. Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: AM. Niemeyer Artinteriores, 1986. [16] p.il. Color.

ARTE no Brasil. Prefácio Pietro Maria Bardi. Introdução Pedro Manoel. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BRASILIDADE: **Coletânea de Artista Brasileiros**. Apresentação Nancy Betts. Goiânia: Galeria de Arte Marina Patrich, 1997.

GRAVURA: **Arte Brasileira do Século XX**. Apresentação Ricardo Ribenboim; Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos da pintura brasileira. [s.l.]: Log On Informática, 1 CD-ROM Multimídia.

## REFÊRENCIAS

ANDRADE, Farnese de. Farnese de Andrade. Textos de Rodrigues Naves. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

COSTA, Lucy Baldan. 2007. Monografia de Graduação em Artes. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais.

COSAC, C. Farnese Objetos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CHEVALIER, Jean. et al. Dicionário de Símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

FREUD, Sigmund. A recordação de infância de Leonardo da Vinci. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2007

KOSSOVITCH, Leon. Et al. Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itáu Cultural/Cosac & Naif, 2000.

## VÍDEO

FARNESE. DVD. Cosacnaify02. Produzido por Sonopress. Color. Son. 2002.

## CATÁLOGO

ANDRADE, Farnese. et al. Além de Caprabana. Rio de Janeiro: Museu de Arte, 1995.

BARTIRA, U. A casa da inteligência de Farnese. Rio de Janeiro: Ateliê do artista. 1977. Catálogo de Exposição.

MORAIS, Frederico. Farnese. Rio de Janeiro: galeria Ana Maria Niemeyer, 1986. Catálogo de exposição.

## DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHEVALIER, Jean. et al. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LACOSTE, Jean-Yves. Dicionário crítico de Teologia. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola. 2004.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.