

Entre o estranho e o familiar: os objetos de Farnese de Andrade

Rafael Eduardo Santana

Se as crianças que em Sodoma morreram queimadas não tivessem nascido, não teriam tido que soltar aqueles gritos que eu ouvi enquanto o fogo e o enxofre iam caindo do céu sobre as cabeças inocentes. A culpa tiveram-na os pais, disse um dos anjos.¹

Em fevereiro de 2005, sem que estivesse nem sequer minimamente preparado, fui vítima de uma desconcertante experiência quando entrei, desavisado, em uma exposição do artista Farnese de Andrade, um nome cuja produção até então eu ignorava por completo. Suas obras, em especial as montagens criadas a partir da apropriação de distintos elementos aparentemente gastos e velhos, me arrebataram de maneira tão estranha e aguda, como nunca o trabalho de um artista me havia atingido. Naquele momento, empenhava-me inutilmente em congregar forças no intento de não encarar as aterrorizantes criaturas que habitavam aquelas peças. Todavia, tal qual o jovem Ricardo Bracquemont diante da bela Clarimunda do conto de Hanns Heinz Ewers,² sob uma espécie de hipnotismo que só os seres sobrenaturais são capazes de exercer, eu me via dominado por algo que, surpreendentemente, se direcionava a meu passado, a meu presente e a meu futuro.

Tão estranhos e tão familiares, tão distantes e tão próximos, os objetos frutos do árduo, longo e singular processo criativo de Farnese se apresentavam a mim como detentores de profunda ambivalência. Aspectos duplos como vida e morte, sagrado e profano, assim como erudito e popular, uniam-se de tal modo, que se tornava difícil, talvez impossível, apartá-los. Repensar tais categorias me inquietava e incomodava. Diante de tamanha ambivalência, se me fosse incumbida a tarefa de fazer referência àquelas obras utilizando-me para isso de apenas uma única palavra, indubitavelmente teria que me aproximar de um termo que comportasse em si a simultaneidade, pelo menos aparente, da oposição de uma mesma qualidade. A procura dessa palavra única e dupla pode levar ao termo alemão *unheimlich*, conceito abordado e desenvolvido por Sigmund Freud em

artigo publicado no outono de 1919 sob o título de *Das Unheimliche*, cuja tradução mais usual para a língua portuguesa é *O estranho*.³

No intento de chegar à definição de *unheimlich*, Freud percorre longo caminho no qual, logo de início, considera que se trata obviamente do oposto de *heimlich* uma vez que essa palavra se vincula ao doméstico, ao íntimo, ao familiar. Assim sendo, seria tentador concluir em um primeiro momento que o estranho está exatamente naquilo que não é familiar, doméstico ou íntimo. Entretanto, para Freud, nem tudo que é novo se encaixa nessa categoria, o que o leva a afirmar que algo tem de ser acrescentado ao não familiar para que ele se torne estranho. Com a finalidade de descobrir o que falta para fechar o conceito, o autor informa que *heimlich* apresenta ainda um segundo sentido, menos conhecido e aparentemente oposto ao primeiro, pois também é aquilo que se mantém secreto, oculto, fora da vista. De modo astuto na construção de seu discurso, Freud, complicando para depois esclarecer, lança mão de citação em que Schelling se refere ao *unheimlich* como "tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz".⁴ Assim, surpreendentemente, o psicanalista marcha por via que evidencia *heimlich* como "uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que, finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*".⁵ Acerca desse termo, então, o autor afirma que se trata da categoria do assustador que remete ao que já é conhecido e há muito familiar, a algo que é estranho, mas que nada tem de novo ou alheio e que só permaneceu oculto por meio da repressão.

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

Na tentativa de fazer o leitor entender o que de fato provoca tais sentimentos ditos negativos, Freud cita alguns exemplos, como o retorno do reprimido; a crença em fantasmas, espíritos ou em objetos mágicos; a dificuldade em diferenciar um ser animado de um inanimado; a visão de cadáveres e membros decepados; assim como a perda do

limite entre a fantasia e a realidade. Todas essas circunstâncias em maior ou menor grau favorecem a emergência do unheimlich, cuja conclusão, para o psicanalista é a seguinte:

Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez afirmar-se.⁶

Seguramente, muitas das situações listadas por Freud podem ser encontrada nas montagens produzidas por Farnese de Andrade. Nelas, por meio de arranjos justapostos de criaturas estranhas e familiares, a relação com o universo infantil, assim como a sensação de que as crenças primitivas são verdadeiras, aparece de modo recorrente e conduz o espectador a uma experiência de incômodo, uma experiência difícil de suportar, mas que, paradoxalmente, pode fornecer uma espécie de prazer àquele que nela se mantiver.

O unheimlich, no mundo da arte, não é de maneira alguma privilégio das montagens de Farnese de Andrade. Tal conceito foi, por exemplo, explícita e largamente explorado pelo surrealismo, movimento que teve como grande influência as teorias de Freud:

O inconsciente, os sonhos e inúmeras teorias freudianas fundamentais foram usados pelos surrealistas como repertórios de imagens reprimidas, a serem exploradas à vontade. Eles se interessavam sobretudo pelas ideias de Freud relativas ao medo da castração, aos fetiches e ao sinistro. Os surrealistas inspiravam-se nessas ideias de muitas maneiras: em sua tentativa de criar estranheza quanto ao que era familiar (...)⁷

Farnese de fato compartilhou certa afinidade com os surrealistas, mas até que ponto conexões podem ser traçadas entre ele, que nunca chegou a participar de qualquer grupo ou movimento artístico, e o surrealismo? Se a largada se der a partir do Primeiro manifesto do surrealismo, datado de 1924, no qual André Breton definiu o termo como "o pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas as considerações morais e estéticas",⁸ logo de início se encontram obstáculos. Esses obstáculos aparecem porque Farnese, em seu processo de criação, tinha a razão como algo presente; além disso, diferentemente do que foi colocado por Breton, apresentava inegáveis preocupações estéticas tanto na escolha dos elementos como na confecção das montagens.

O crítico Jayme Maurício, em texto sobre a primeira exposição de objetos de Farnese na Petite Galerie, já atentara para os evidentes pontos de contato que o artista mantinha com os surrealistas:

Embora Farnese confesse sua aversão ao surrealismo, não se pode deixar de identificar a faixa surrealista desta exposição, no sentido de busca e provação por todos os meios, sejam intuitivos ou científicos (e hoje diríamos industriais), as polemizadoras manifestações irracionais do espírito, e na atitude contra todas as convenções e dogmas formais ou pictóricos. É também surrealista na liberdade das preocupações de sentido moral ou religioso, criando sua montagem na magia da imaginação e do sonho, como num "aparelho registrador" da voz do subconsciente. Se não rigorosamente surrealista, no sentido dos manifestos assinados por André Breton, talvez nas reformulações que os jovens do mundo inteiro estão tentando, possivelmente com mais coerência e menos a tal "lógica do absurdo". É surrealista ao conservar o caráter antirracional dos dadaístas; ao caminhar para uma atitude experimental frente ao subconsciente, ao incursionar pela arte das crianças ou excepcionais. Claro não pertence às correntes surrealistas de cenas fantásticas com meticulosidades realistas e à da total espontaneidade da ideia, do argumento ou da técnica; nem mesmo do automatismo, mas aos que acrescentam novas dimensões ao surrealismo, como Max Ernst o faz num certo tempo, através da collage surrealista e da esfregadura (frottage). Um surrealismo que vai mais além, inclusive na desenvoltura da união do readymade e do objet-trouvé, na modalidade da montagem ou assemblage. Enfim, surrealista no sentido de Wilhelm Freddle, não como direção ou movimento, mas como permanente estado de espírito. É o velho ciclo: o novo está sempre muito vizinho do obsoleto.⁹

Embora Jayme Maurício tenha apresentado Farnese como alguém que não afirmava na década de 1960 sua ligação com o surrealismo, é curioso o fato de o próprio artista ter-se referido, em 1970, em seu texto *A grande alegria*, a sua atividade de criação dos primeiros trabalhos como "o surrealismo-mágico das antigas caixas". Outra possível ponte com o surrealismo é a recorrência na obra de Farnese do corpo humano fragmentado, que aparece por meio de bonecas, por exemplo. A esse respeito, o teórico Amy Dempsey observa:

Na obra surrealista, o amor do dada pelas máquinas transformou-se em medo do autônomo desumanizador, em horror aos mortos que voltam à vida; máscaras, bonecas e manequins são imagens recorrentes. As fotografias de Bellmer, de bonecas

desmembradas, por exemplo, perturbam tão profundamente porque parecem apagar as fronteiras entre o animado e o inanimado. A maior parte da obra surrealista (...) aborda sentimentos inquietantes, tais como o medo, o desejo e a erotização.¹⁰

As bonecas de Hans Bellmer, que Dempsey cita, muito se aproximam do artigo de Freud. Isso porque o psicanalista dedica grande parte de seu texto à análise do conto O homem da areia, uma das obras mais conhecidas daquele que foi, talvez, o autor que teve mais êxito na criação ligada ao *unheimlich*: E.T.A. Hoffmann. Escrito em 1817, O homem da areia foi levado ao palco pela mão de Jacques Offenbach em 1881 na ópera *The tales of Hoffmann*. A relação entre tal conto e a produção de Bellmer deu-se de modo direto, pois "foi depois de assistir aos Contos de Hoffmann que Hans Bellmer começou a produzir a sua série de bonecas desmembradas".¹¹

O conto começa com uma carta do jovem estudante Natanael ao amigo Lotário, irmão de sua noiva, Clara, contando sobre uma experiência estranha que o remeteu a lembranças da infância, quando muitas vezes sua mãe o mandava para a cama mais cedo com a desculpa de que receberiam a visita do Homem da Areia. Um dia, ao perguntar à babá quem era a tal criatura, ela explicou que se tratava de um homem perverso que arrancava os olhos das crianças que não queriam ir para a cama quando os pais mandavam. Numa noite, a mãe pediu para Natanael ir dormir mais cedo, mas ele, curioso, acabou se escondendo no escritório do pai, de onde reconheceu o visitante misterioso como o advogado Coppelius. Descoberto em seu esconderijo, o menino foi agarrado e ameaçado pelo homem de ter seus olhos arrancados. Depois de uma explosão na casa, que provocou a morte do pai de Natanael, Coppelius desapareceu. Muitos anos depois, o jovem se deparou com um vendedor chamado Coppola e durante algum tempo ficou convencido de que se tratava de Coppelius, ideia que afinal descartou. Posteriormente, envolveu-se com a bela Olímpia, apesar das recomendações dos amigos. Ao descobrir que Olímpia era uma boneca construída por Coppola – que na verdade era Coppelius – e seu professor de física, Spallanzani, Natanael enlouqueceu. Após permanecer um período internado em um manicômio, jogou-se do alto de uma torre e morreu.

Não são poucas as chaves que E.T.A. Hoffmann nos fornece por meio de seu conto às montagens de Farnese de Andrade. Embora se possa começar a explorar as relações entre os universos fantásticos dos dois artistas através de diversos caminhos, o escolhido aqui segue via que diz respeito à presença de rostos humanos cujos olhos são substituídos por cavidades negras. O próprio radical "coppo", presente nos nomes

Coppelius e Coppola, segundo análise de Freud, estaria ligado à ideia de cavidade orbital. A ausência de olhos é algo que perpassa todo o conto de Hoffmann, como, por exemplo, no momento em que Natanael, ainda na infância, vê na fumaça surgirem "rostos humanos, porém sem olhos – em lugar deles, horríveis cavidades, negras e profundas"; e também quando ele encontra Olímpia sendo disputada por Spallanzani e por Coppelius: "que não tinha olhos – no lugar deles, cavidades negras".

Na produção de Farnese, a ausência de olhos não se dá apenas em suas estranhas montagens, mas também em suas criações bidimensionais, já que muitas dessas obras têm os olhos cobertos por nanquim preto. Entretanto, é certamente no uso das bonecas que a ausência de olhos e a presença de cavidades provocam maior estranheza e incômodo no espectador. Isso acontece, talvez, porque, sem os olhos, elas parecem pertencer a outro mundo, um mundo habitado por monstros e demônios, como acontece no cinema ou nos quadrinhos.

É certo que as bonecas cujos olhos foram arrancados podem provocar a emergência de sentimentos ligados ao *unheimlich*. Paradoxalmente, a presença de tais órgãos pode gerar resultado semelhante. No conto de Hoffmann, Olímpia exibia olhos que pareciam nada enxergar, que pareciam mortos e vazios, e que por isso inquietavam a muitos daqueles que a encaravam. O mesmo acontece no caso de muitas das bonecas de Farnese, mas como tudo é muito subjetivo, dependendo do espectador, ou mesmo do momento, o olhar de uma boneca pode variar incrivelmente entre a aparência de dois opostos: o animado e o inanimado. Um bom exemplo para constataremos tal característica é a obra intitulada *Alter Ego*. Nela, os olhos da boneca de porcelana podem parecer vazios, mortos, indiferentes a tudo e a todos a seu redor. Apesar disso, podem também encarar como se pertencessem a uma criatura vivente e ameaçadora, que tem desejos, vontades, medos, segredos, etc.

Na perspectiva de Jean Chevalier, "o olhar é carregado de um poder mágico, o que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime".¹² Ainda segundo esse autor,

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha: revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e

um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas.¹³

É relevante neste ponto do texto considerarmos que, segundo Freud, as bonecas são tratadas pelas crianças, muitas vezes, como seres animados e, por isso, a ideia de que adquiram vida não provoca medo nas meninas; pelo contrário, muitas desejam intensamente que isso ocorra. Como exemplo, Freud cita o fato de uma paciente ter declarado que, mesmo aos oito anos de idade, ainda estava convencida de que suas bonecas certamente ganhariam vida se ela as olhasse de uma determinada forma, extremamente concentrada. Contudo, para um adulto, a cena de uma boneca aparentemente viva pode provocar certo estranhamento, pois a crença infantil de que as bonecas podem adquirir vida, algo reprimido, aparece como possibilidade.

Outro ponto de distinção entre adultos e crianças no que diz respeito à relação com as bonecas é que elas com frequência são destroçadas por meninos e meninas, atitude que os adultos não veem com bons olhos. Baudalaire, sobre a prática infantil de desmembrar e torturar os brinquedos, observa:

A maior parte dos garotinhos quer sobretudo ver a alma, uns ao cabo de algum tempo de exercício, outros de imediato. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que faz maior ou menor a longevidade desses brinquedos. Não me sinto com coragem de reprovar essa mania infantil: é uma primeira tendência à metafísica. Quando esse desejo se fixou no miolo cerebral da criança, ele confere a seus dedos e a suas unhas uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, revira seu brinquedo, arranha-o, bate-o contra as paredes, atira-o no chão (...) enfim, consegue entreabri-lo, ela é muito forte. Mas onde está a alma? Aqui começa o estupor e a tristeza. Há outros que quebram em seguida o brinquedo mal depositado em suas mãos, mal examinados; quanto a estas, confesso ignorar o sentimento misterioso que as faz agir. Serão tomados de uma cólera supersticiosa contra esses miúdos objetos que imitam a humanidade, ou será que os submetem a uma espécie de prova maçônica antes de introduzi-los na vida infantil? – Puzzling question!¹⁴

Lacan igualmente atentou para essa prática infantil de "torturar" os brinquedos:

Basta escutar a fabulação e as brincadeiras das crianças, isoladas ou entre si, entre dois e cinco anos, para saber que arrancar a cabeça e furar a barriga são temas

espontâneos de sua imaginação, que a experiência da boneca desmantelada só faz satisfazer.¹⁵

A ideia da boneca desmembrada é uma importante ligação entre o conto de Hoffmann e a produção de Farnese. O pequeno Natanael, quando caiu nas mãos do terrível Homem da Areia, foi chamuscado pelo fogo e teve as mãos e os pés desatarraxados, que foram colocados ora em um lugar, ora em outro. Assim como o terrível advogado, Farnese em seu processo de criação costumava desmembrar as bonecas e queimá-las, uma deformação intencional que o agradava esteticamente.

Diante das bonecas torturadas e desmembradas, é comum que sejam imaginadas ligações com as opiniões polêmicas que Farnese despidoradamente exprimia sobre as crianças: eram uma constante tortura, e, por isso, ele preferia a companhia de gatos. Era, aliás, contrário à procriação, pois, entendia que o fato de o homem tomar consciência de sua mortalidade, da inexorabilidade de seu perecimento, é algo horrível e, por si só, motivo suficiente para o ser humano parar de se reproduzir.

Em março de 1976, contudo, em entrevista concedida à revista Veja, ele confessou que suas controversas opiniões sobre crianças foram, na verdade, o resultado de uma fase. "Talvez porque eu estivesse tomando conta de uns sobrinhos, que me atormentavam a vida. Mas agora me lembro de que, afinal das contas, fui também uma dessas criaturas terríveis."¹⁶ É interessante perceber que, mesmo tentando se redimir do que foi dito, o artista ainda se referiu às crianças como "criaturas terríveis". A despeito da antipatia que lhes tinha, não seria correto associá-las às bonecas que ele queimava e desmontava, uma vez que, em suas palavras, "o boneco seria o ex-voto industrializado. E representa um fetiche do ser humano, não a criança".¹⁷

O mais curioso, e para alguns até mesmo revoltante, é que Farnese não se contentou em utilizar fragmentos apenas de corpos de bonecas, mas também aqueles do universo sagrado religioso, a saber: ex-votos (sobretudo pés, cabeças e seios) e imagens de divindades católicas. Oriundos do âmbito da sacralidade, guardando forte elo com o catolicismo, tais objetos aparecem de modo repetitivo, principalmente ao lado de outros de natureza afim, como oratórios e restos de altares, em um jogo de relações que envolve um certo caráter sádico.

A utilização de elementos sacros sempre esteve presente nas montagens de Farnese. No intento de encontrar a razão que guiou seu trabalho nessa direção, ele

afirmou: "Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava os elementos dessa tendência – restos de altares, santos, ex-votos."¹⁸ De fato, o artista nasceu e cresceu no Triângulo Mineiro, região comumente associada ao universo católico, sobretudo no que diz respeito ao período barroco, cravejado de monumentos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos produzidos para o consumo dos fiéis do catolicismo. Tendo sido criado em meio aos princípios dessa religião e não sendo ignorante em relação a sua mítica e seus tabus, Farnese era consciente da ferida que cutucava ao se apropriar, descontextualizar e profanar os elementos sacros dos quais se servia. Exatamente por conhecer o universo que profanava, as montagens do artista podem tornar-se ainda mais incômodas para aqueles que observam o objeto de devoção, ou de oferenda no caso dos ex-votos, como parte constituinte de uma obra tão singular.

Sobre a origem do uso dos ex-votos no cristianismo, Laura Mello e Souza assim se posiciona:

Enraizados no paganismo, viram-se assimilados pelos cristãos já no século IV, expressando, através dos séculos, a fé do povo nos milagres. Na forma pouco atraente de membros de cera desbotada, figuram ainda hoje nos grandes santuários católicos, pendendo do teto como estalactites macabras.¹⁹

No Brasil, segundo o pesquisador Jean Abreu,²⁰ os ex-votos foram assimilados durante os séculos XVIII e XIX: "era prática comum a representação de ex-votos na forma de réplicas de cabeças, mãos e outros membros do corpo em dimensão natural, moldados em madeira e depois em cera, no século XIX."²¹ Cruzando o tempo, em nossos dias tal prática ainda tem forte presença nas mais diversas regiões do país, como, por exemplo, nas salas de milagres de diversos santuários católicos: Nossa Senhora Aparecida, Padre Cícero, Nossa Senhora do Círio de Nazaré, Santa Paulina e Bom Jesus do Matosinhos.

Farnese de Andrade, já na primeira exposição, em 1966, exibiu ex-votos de madeira como elementos constitutivos de suas montagens. Embora no passado pudessem ser encontrados nas portas das igrejas, pois se acreditava que emanavam má sorte, os ex-votos, na época em que Farnese começou a deles se apropriar, década de 1960, "estavam em moda como décor, e eram difíceis de serem encontrados".²² É importante observar que houve uso decorativo em paralelo ao uso artístico, e que em ambos os ex-votos foram inseridos em contextos que não correspondem àquele para o qual foram criados. Esses novos contextos, o decorativo e o artístico, dessacralizam o objeto, embora na arte ele seja

transfigurado e, assim, ressacralizado de outra maneira. Ainda sobre a apropriação de ex-votos, em 1973, Farnese conseguiu comprar duas esplêndidas coleções antigas desses elementos que, dentro de gamelas, possibilitaram o surgimento de trabalhos que predominaram na exposição do artista realizada na Galeria Ipanema, em 1976.

Os ex-votos, principalmente aqueles que representam cabeças, pés e seios humanos, contribuem de maneira contundente para a formação da aura sinistra que ronda a produção de Farnese. As cabeças, com feições as mais diversas, indo do simpático, passando pela indiferença, até chegar ao demoníaco, podem ser encontradas em parte considerável de suas montagens. A visualização de tais membros, feitos precariamente em madeira, é, em si, estranha. Nas peças de Farnese, ao serem apresentados ao lado de outros elementos igualmente estranhos, mórbidos, gastos e velhos dentro de caixas, gamelas ou armários, os ex-votos ganham ainda mais em potência.

Os ex-votos e toda a estranheza deles decorrente já foram declaradamente vistos com maus olhos pela Igreja católica no Brasil, o que aponta Julita Scarano:

Os ex-votos sofreram toda a sorte de desgastes, relativos à dissolução do material precário, à dispersão, ao descaso e desfavor, sobretudo por parte das autoridades eclesiásticas, que os julgaram material muito próximo à superstição, mesmo à feitiçaria. Sua existência, ao prescindir, em parte, da ação da hierarquia eclesiástica, tornou-os suspeitos. Isso aconteceu sobretudo na segunda metade do século XIX, quando inúmeros foram destruídos, queimados e abandonados no momento em que as autoridades religiosas passaram a vê-los como afastados da ortodoxia.²³

Em certa medida, esse registro de Scarano apresenta caminho interessante para retornar a Freud, uma vez que, de acordo com esse trecho, os ex-votos tocam o que diz respeito à superstição e à feitiçaria, áreas imersas na atmosfera do *unheimlich*.

Além dos ex-votos, outros elementos religiosos foram apropriados por Farnese de Andrade e ocuparam papel central em sua produção: as imagens de divindades. Aquelas confeccionadas em madeira eram, em sua maioria, compradas em estabelecimentos como antiquários; as de gesso eram sobretudo coletadas de oferendas e despachos que Farnese encontrava em suas constantes caminhadas pela orla do Rio de Janeiro. Curiosamente ele se apropriava dessas imagens apesar de compartilhar a crença em entidades espirituais, seres aos quais ele admitiu já ter servido involuntariamente como meio de manifestação.

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

Essas imagens são vítimas, ainda, de um segundo modo de profanação: a tortura. Farnese, "em seu ateliê, agrupava muitas imagens sacras intactas, como gado à espera do corte".²⁴ É certo que, às vezes, as imagens já eram encontradas rachadas ou quebradas – as advindas de terreiros de umbanda, quando despachadas, podem ser deixadas exatamente por estar com algum dano físico –, todavia era prática comum de Farnese quebrar e desmembrar essas imagens em seu processo de criação.

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

Rosa Gomes, quarenta anos, preta-minas, forra, moradora à Rua das Bananeiras, "certo dia, vendo-se desesperada em sua casa entre quatro paredes, solitária e sem ventura, pedia aos santos e lha não davam e não achando pau nem corda para se enforcar, assim desesperada e fora de si, alienada do juízo, tirando de si as contas e bentinhos, quebrara a machado as imagens de Nossa Senhora e Santo Antônio, arrancando os braços e cabeça do Menino Jesus. Quanto à mulata Ana Jorge, moradora na Paragem dos Monsus, em Mariana, sobre ela pesava a fama que judiava dos santos, metendo-os debaixo do colchão antes de fornicar com seus amantes, e depois de açoitá-los, jogava-os na parede dizendo: "já que não lhe fizeram o que pedira, que levassem socos e açoites"²⁵

Em outro caso, Mott apresenta uma senhora, dessa vez branca, que torturava a imagem de Santo Antônio colocando-a deitada sob uma pedra. A mulher justificava o ato ao afirmar que o próprio santo em vida havia optado pelo martírio. Este ponto, o dos

santos mártires, se relaciona com o ato criativo de Farnese, pois ele optou, talvez de modo inconsciente, sobretudo por imagens de santos que, assim como Santo Antônio, são tidos como mártires, a saber: São Sebastião, São Jorge e São Cosme e Damião. Há coerência implícita nessa escolha, pois esses referidos santos foram em vida torturados, como igualmente tiveram suas imagens torturadas pelos fiéis católicos nos séculos passados e continuaram sendo martirizados, dessa vez pela mão do artista. O ato de profanar diversos objetos sagrados, assim como o de se ligar de forma diversa à estrutura religiosa em seu processo de manipulação das imagens, cria um diferencial e um problema central na poética de Farnese de Andrade.

Contudo, apesar de as imagens sacras terem sido torturadas, a relação de afeto estabelecida pelos homens fazia com que também as adulassem com presentes e lhes prestassem homenagens. Um exemplo disso nos chega por meio de Thomas Ewbank, em *A vida no Brasil* ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras, de meados do século XIX. Conta o autor, que, naqueles anos, o interior da Igreja da Ordem dos Militares, na Rua Direita, no Rio de Janeiro, estava sendo reparado e restaurado. As imagens, assim, foram levadas para a sacristia a fim de receber nova pintura. Entre os vários trabalhadores estava um português, que em uma conversa sobre bilhetes de loteria, apontou para uma escultura de Cristo e blasfemou. Alguns diziam que ele não só ultrajara uma imagem sagrada como enfiara um charuto na boca de outra. Diante da igreja, multidões se juntaram para punir o blasfemador, que foi obrigado a fugir da cidade. Depois do alvoroço, devotos foram aos montes prestar homenagem à imagem agravada, para a qual foram direcionadas monumentais contribuições em dinheiro.

Tendo em mente os exemplos que demonstram a relação do homem dos séculos passados com os santos, não é difícil perceber que Farnese guardava fortes diálogos com seus antepassados brasileiros. Reynaldo Roels reforça essa ideia:

Os trabalhos de Farnese, um mineiro de 60 anos, não pertencem às tendências mais recentes. Suas assemblages obedecem ao princípio comum a este meio de expressão: elementos díspares, recolhidos ao acaso, muitas vezes no lixo, e reunidos em uma só peça. Mas elas trabalham dentro de uma referência cultural específica, nosso passado colonial, o espírito religioso que imperava nas cidades do Brasil do século XVIII.²⁶

E essa produção visual, cuja riqueza aponta para tantos lados, afeta de maneira incômoda muitos dos espectadores que se colocam diante dela, constituindo

ponto fundamental no que diz respeito à poética de Farnese. E o próprio artista tinha consciência desse poder "negativo" de sua obra: "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." Uma obra polêmica, que fala de um tempo, de um passado que inquieta, quando relacionada ao unheimlich de Freud, à literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann e à relação do homem colonial com as imagens dos santos, evidencia parte de uma riqueza ainda praticamente inexplorada.

¹ Saramago, 2009.

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

³ Na edição brasileira das Obras completas, optou-se por usar *O estranho* como título, o que alude a palavras como: estrangeiro, esquisito, misterioso e desconhecido. Alguns teóricos preferem, contudo, outra tradução, como Oscar Cesarotto, que indica ser talvez mais apropriado o título *Sinistro*, que, dependendo do contexto, pode falar daquilo que é sombrio, nefando, inquietante, apavorante, terrível.

⁴ Schelling apud Freud, 1969, p. 282.

⁵ Freud, 1969, p. 284.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 310.

⁷ Dempsey, 2003, p. 153.

⁸ Breton apud Dempsey, 2003, p. 151.

⁹ Maurício, 13 de outubro de 1966.

¹⁰ Dempsey, 2003, p. 153.

¹¹ Fer, 1998, p. 196.

¹² Chevalier, 2009, p. 653.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 653.

¹⁴ Baudelaire apud Didi-Huberman, 1998, p. 84.

¹⁵ Lacan, 1998, p. 108.

¹⁶ Andrade apud Araújo, 24 de março de 1976, p. 110.

¹⁷ Andrade apud Rangel, 16 de agosto de 1978.

¹⁸ Andrade in Cosac, 2005, p. 183.

¹⁹ Souza, 1999, p. 207.

²⁰ Abreu, 2001.

²¹ Abreu, 2005, p. 194-195.

²² Andrade in Cosac, 2005, p. 189.

²³ Scarano, 2004, p. 16-17.

²⁴ Cosac, 2005, p. 31.

²⁵ Mott in Souza, 1997, p. 190.

²⁶ Roels, 9 de julho de 1986.

Referências bibliográficas

ABREU, Jean Luiz Neves. O imaginário do milagre e a religiosidade popular: um estudo sobre a prática votiva nas Minas do século XVIII. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. As tábuas votivas e a religiosidade popular nas Minas do século XVIII. In Revista História Social (revista dos pós-graduandos em história da Unicamp). Campinas, v. 11, 2005.

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

ARAUJO, Olívio Tavares. O reencontro feliz com um mágico. Veja, n. 394, São Paulo, 24 de março de 1976.

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

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

DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

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

FER, Briony. Realismo, racionalismo e surrealismo. A arte no entreguerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: CESAROTTO, Oscar. No olho do outro: o homem da areia segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

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

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

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

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

ROELS, Reynaldo. Um kitsch sofisticado. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1986.

SARAMAGO, José. Caim. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

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

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