

# Farnese de Andrade revisitado: queer, melancólico e modernista

*Farnese de Andrade Revisited: Queer,  
Melancholic, and Modernist*

*Farnese De Andrade revisitado: queer,  
melancólico y modernista*

Dieison Marconi

Universidade Nova de Lisboa

Email: dmpereira@fcsh.unl.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1883-652X>

Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: noslined@bighost.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6306-5245>

## RESUMO

Neste ensaio, desenvolvemos um breve itinerário pela vida e pela obra do artista plástico Farnese de Andrade (1926-1996), destacando a qualidade “autossociobiográfica” da materialidade de seus objetos. Extraímos e comentamos alguns elementos pouco estudados sobre a produção do artista, a exemplo da homossexualidade sob uma perspectiva queer, da estética melancólica e da sua conexão com outros artistas brasileiros, sobretudo escritores mineiros e modernistas. Assim, o ensaio relativiza o argumento de que a obra de Farnese de Andrade estava desvinculada de temas culturais e sociais de sua época.

Palavras-chave: *Farnese de Andrade; objetos; melancolia; sexualidade.*

## ABSTRACT

In this essay, we develop a brief journey through the life and work of the visual artist Farnese de Andrade (1926-1996), emphasising the “auto-socio-biographical” quality of the materiality of his objects. We extract and discuss some underexplored elements of the artist’s production, such as homosexuality from a queer perspective, melancholic

aesthetics, and his connection with other Brazilian artists, particularly writers from Minas Gerais and modernists. Thus, the essay challenges the argument that Farnese de Andrade's work was detached from the cultural and social themes of his time.

Keywords: *Farnese de Andrade; objects; melancholy; sexuality.*

## RESUMEN

En este ensayo, desarrollamos un breve itinerario por la vida y la obra del artista plástico Farnese de Andrade (1926-1996), destacando la cualidad “auto-socio-biográfica” de la materialidad de sus objetos. Extraemos y comentamos algunos elementos poco estudiados sobre la producción del artista, como la homosexualidad desde una perspectiva queer, la estética melancólica y su conexión con otros artistas brasileños, especialmente escritores mineiros y modernistas. De este modo, el ensayo relativiza el argumento de que la obra de Farnese de Andrade estaba desvinculada de los temas culturales y sociales de su época.

Palabras clave: *Farnese de Andrade; objetos; melancolía; sexualidad.*

Data de submissão: 21/03/2025

Data de aprovação: 31/10/2025

Bonecas deformadas, ossadas de animais, pequenos santuários antigos, gamelas de madeira, estátuas religiosas desfiguradas, fotografias envelhecidas. Objetos descartados e encontrados no lixo, nas praias do Rio de Janeiro ou nos bricabraques em Barcelona. Depois de polidos, resinados e recompostos, esses objetos se exibem em uma plasticidade perturbadora e mortuária. Juntos em sua “nova vida”, fundam a linha de força da arte de Farnese de Andrade que aqui nos interessa: a bricolagem “autossociobiográfica” de objetos que não apenas recompõe um passado vinculado à religião e à família mineira, mas que também nos encaminha a um presente melancólico e particular. A expressão “autossociobiografia” (Ernaux, 2014; Eribon, 2020; Marconi, 2025a), que assumimos aqui como um neologismo, trata-se de um termo operacional e descriptivo para objetos artísticos que encenam, em sua materialidade, indícios de discursos que não são meramente confessionais do artista, no caso, de Farnese de Andrade. Isto é, esses objetos permitem localizar as suas marcas autobiográficas em determinados contextos culturais e sociológicos mais amplos

(a exemplo da religião, da geografia interiorana, do Brasil etc.), o que também é importante para afastar Farnese de uma pecha de artista demasiadamente intimista e alheio ao seu tempo (Cosac, 2005).

O termo “autossociobiografia” é fortemente devedor da tradição literária, em especial da literatura francesa de Annie Ernaux, Didier Eribon, Hervé Guibert etc., na qual as narrativas literárias esmiúçam ou insinuam as vivências biográficas de seus autores à luz de contextos sociais e históricos. No entanto, no caso dos objetos de Farnese, admitimos que estes traços biográficos também são fortemente erigidos por nossa própria interpretação crítica, transformando-os, aí sim, em uma materialidade. Isso nos aproxima, portanto, dos procedimentos epistemológicos característicos da História da Arte que buscam analisar determinadas obras tendo em conta seu contexto social, histórico e político. Nesse sentido, argumentamos que a obra de Farnese evoca uma experiência subjetiva ao mesmo tempo em que recupera um mundo social específico: por meio da resina ou de artigos sacros recompostos, Farnese subjetivou (às vezes de forma traumática) a história, a cultura e a realidade à sua volta e, desse modo, encenou o horror, a dor e a melancolia.

Apesar de uma intensa produção artística entre as décadas de 1960 e 1990, já em vida Farnese de Andrade foi, com exceção dos ensaios de alguns críticos como Jayme Maurício (1966) e Olívio Araújo (1976), em grande parte ignorado pela crítica, sobretudo em função de suas obras consideradas intimistas e desconectadas das tendências artísticas vigentes (Cosac, 2005). Após seu falecimento, em 1996, Farnese de Andrade foi quase esquecido, salvo por exceções como a mostra “Farnese de Andrade: Objetos” (2005), realizada no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba e no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro, exposições que trouxeram ao público compilações da obra do artista mineiro nascido na cidade de Araguari em 1926. Houve também algumas teses e dissertações acadêmicas interessadas no trabalho do artista, mas que não foram publicadas como livros, assim como houve alguns catálogos que não estão física ou virtualmente acessíveis ao grande público. O próprio Farnese de Andrade, no fim da vida, afirmou que seu trabalho era pouco reconhecido (Cosac, 2005), principalmente por não ter sido selecionado para a “Brasil+500: Mostra do Redescobrimento”, em 2000, evento que apresentou um panorama da arte brasileira ao longo dos 500 anos de existência do país.

Depois de estudar pintura com Guignard nos anos 1940 em Belo Horizonte, Farnese, vivendo no Rio de Janeiro, descobriu a escultura a partir de objetos descartados em aterros ou adquiridos em antiquários e depósitos, assemelhando-se, por um lado, à figura genérica dos acumuladores e, por outro, à figura singular do *bricoleur*. A bricolagem atravessa diferentes linguagens artísticas, seja pela *collage* ou pela *assemblage* e, em última instância, pela própria metáfora, ao associar dois ou mais elementos vindos de fontes diversas. Como situar Farnese de Andrade dentro dessa linhagem? Farnese não seria, necessariamente, o tipo de *bricoleur* que resgata vestígios ou materiais para construir uma narrativa a contrapelo da história oficial, sobretudo aquela associada ao catolicismo e às famílias mineiras patriarcais, mas, talvez, uma figura mais próxima da visão de Claude Lévi-Strauss (1976, p. 6) em seu livro sobre *O pensamento selvagem*, para quem o *bricoleur* trabalha a “partir de um conjunto de utensílios, materiais e resíduos que coleta, reaproveita e conserva ao longo da vida”. Assim, Farnese produziu encontros inesperados entre diferentes arte-fatos segundo as afinidades com os seus significados e suas histórias sociais. Além disso, apropriou-se deles para revesti-los com afetividades, sonhos, memórias.

“O *bricoleur* se apresenta como um personagem importante na sociedade atual, marcada pela cultura do consumo e do descarte” (Corrêa; França, 2015, p. 233). Contudo, o que significa aproximar o artista do trapeiro e não do artesão? Seria deslocá-lo da figura de alguém que cria ou produz um objeto novo e passar a considerá-lo como aquele que reorganiza materiais pré-existentes como se fosse um DJ servindo-se de *samples*, para mencionar um recurso originário da música eletrônica? Ou, tomando um caminho oposto, a partir de Argan (1988), seria uma espécie de homem selvagem e primitivo, fruto da civilização industrial e de consumo que reconduziu a sociedade à uma percepção de que a arte, ao apropriar-se de objetos descartados, também se torna, ela própria, um objeto sem valor?

O gesto da bricolagem (catar, recompor e exibir) em Farnese se constitui, de fato, na recolha de objetos industriais como cabeças de bonecas de plástico ou de porcelana, mas, também, se inspira na coleta de objetos sacros e utilitários, como santuários e gamelas de madeira. Trata-se, assim, de uma tática desviacionista (Certeau, 1994) que não só recupera e reinventa os significados de objetos produzidos e consumidos em série como desvia as funções inaugurais dos objetos sacros e utilitários de uma cultura barroca e popular. Essa nova estrutura de sentido, que coloca em relação objetos dispares e de significados distintos, conduz a bricolagem de Farnese a um modo particular

de reportar ao público a memória e os afetos do convívio familiar e das tradições religiosas dentro das quais fora educado. Ao que parece, e essa é uma das hipóteses deste ensaio, esse gesto de bricolagem articula as tensões da educação religiosa com a experiência homossexual.

Nascido em uma família católica do interior de Minas Gerais, segundo seu amigo Charles Cosac (2005), Farnese nunca escondeu sua homossexualidade. Todavia, nunca falou dela de modo confessional. Como resposta a um trabalho autobiográfico que não é exatamente confessional, talvez seja mais adequado inferir que Farnese explorou a repressão ou controle da sexualidade de maneira metafórica, no qual sua identidade, sua libido, sua solidão, sua angústia e seus recalques estão amalgamados aos símbolos religiosos reconvocados para dar conta de sua subjetividade lesionada. No início dos anos 2000, quando ocorreu a exposição no CCBB do Rio de Janeiro, a crítica Uiara Bartira (2005) argumentou que a obra de Farnese está estruturada por uma série de antagonismos. Não apenas no que diz respeito à vida e à morte, mas também no que tange às tensões entre o masculino e o feminino, e que suportes como gamelas, oratórios, armários e caixas são utilizados como corpo e definem diferentes segmentos.

As gamelas, por exemplo, na perspectiva de Bartira, falam daquilo que a religiosidade considerou como feminino. Inclusive, as gamelas, esses utensílios de cozinha geralmente manuseados pelas mulheres no contexto das antigas famílias mineiras patriarcais, muitas vezes são utilizadas por Farnese para ilustrar úteros e vaginas dentro das quais se exibem óvulos de poliéster, bonecas desfiguradas e fotografias de crianças mortas. Em muitos casos, essas antigas peças de cozinha se encontram, nas obras do artista, dentro dos oratórios, mesclando-se, então, à simbologia daquilo que Bartira considera como o símbolo anacrônico do masculino: a autoridade, o poder, o julgamento religioso.

Esse antagonismo entre masculino e feminino, o que ademais indica a sua fusão, também está presente em uma série de obras que Farnese intitulou *Pater e Mater*, nas quais o autor explora o invólucro de afetos deixados pela relação materna e paterna. No caso da mãe, ela teria sido a única mulher do filho homem-homossexual (Cosac, 2005), relação conflituosa que se estendeu pela vida de Farnese até a morte de sua mãe. Em *Mater* (1990), há uma fotografia de Farnese e de sua mãe inseridos em um cubo de madeira do qual jorra o sangue vermelho. Se vê, então, o corpo da mãe e do filho, ambos atravessados pela lâmina enferrujada, figurando assim, por meio de uma arte

permeada por materiais e símbolos religiosos, uma relação sempre carregada de amor e ódio. Ao mesmo tempo, a fotografia resinada congela, paralisa ou eterniza essa relação que só teve “fim com a morte da mãe” (Marconi, 2025b, p. 114). Da mesma forma, Farnese resinou a figura do pai em uma série de obras, como se quisesse, de algum modo, guardar, eternizar ou castigar sua figura dentro de uma série de caixas, tendo sido a morte do pai, segundo o amigo Cosac (2005), o momento de maior dor na vida do artista. Em *Farnese*, curta-metragem dirigido em 1970 por Olívio Tavares de Araújo, o artista diz que nunca gostou de seu pai, mas que, ainda assim, ao vê-lo morto no caixão de madeira, foi acometido de um choro violento que nem ele próprio entendeu. Suspeitava que, ao ver o pai morto, tenha chorado diante de sua própria morte futura. No mesmo curta-metragem, Farnese diz que nunca teve a certeza de que um dia foi de fato amado por alguém, nem mesmo pelos seus pais.

Se a obsessão pelo pai e pela mãe ainda é um tema pouco explorado pela crítica da obra de Farnese, o mesmo se pode dizer sobre sua homossexualidade. A pergunta que também nos cabe aqui é como a homossexualidade, na obra de Farnese, se manifesta estética e materialmente e não apenas como dado biográfico já conhecido pela crítica. Se Bartira (2005) aposta no antagonismo do feminino e do masculino para interpretar alguns materiais do trabalho dele, no qual o pai e a mãe muitas vezes são figurados como o Nossa Senhor ou a Virgem Maria, sob uma perspectiva queer talvez seja mais interessante questionar se, na verdade, a aparição da sexualidade e da homossexualidade de Farnese poderia ser identificada na ambiguidade e na obscuridade ou, ainda, na associação entre diferentes materiais que compõe, novamente, objetos indefinidos, dúbios, esquisitos.

A presença de oratórios vernaculares, estátuas sacras nuas e envelhecidas, armários antigos, bonecas e gamelas de madeira organizam, juntos, a tessitura erótica ou libidinal de alguns objetos. No entanto, essa carga libidinal costuma ser vista ao abrigo daquilo que é sombrio, mortífero, demoníaco, em estado de ruína. O apelo libidinal em artefatos religiosos é antigo no contexto da História da Arte, a exemplo das esculturas renascentistas que o italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fez de São Sebastião e de Santa Teresa. Apesar disso, enquanto nas esculturas de Bernini a dor do martírio convive com uma expressão facial e corporal de êxtase, luminosidade e

sensualidade, as peças vernaculares de Farnese organizam não apenas os vestígios de uma sexualidade refreada ou de uma libido recalcada, mas também materializa formas complexas de ver e estar no mundo.

O constante uso dos armários pelo artista poderia ser identificado como um lugar-comum para falar da homossexualidade, pois, a exemplo da obra *Auto-retrato* (1995), com o seu abrir e fechar de portas, Farnese de Andrade insere dentro do móvel rústico de madeira uma série de fotografias suas, de seu pai, de sua mãe, de sua família, de sua cidade natal. A materialidade doméstica do armário remete ao peso da família religiosa na vida do artista e, por isso mesmo, também nos lembra da iconografia que o armário possui no célebre ensaio de Eve Sedgwick (2007), isto é, seu índice de controle e regulação, no caso doméstico, adulto e religioso, da sexualidade do adolescente/jovem que foi Farnese de Andrade.

Ainda assim, uma leitura crítica do armário na obra de Farnese sempre corre o risco de nos levar a uma análise banal do controle da sexualidade. Por isso, peças de Farnese como a escultura *Androgíno* (1976), na qual duas cabeças de um boneco (ex-voto) são colocadas em polos opostos e unidas por seios femininos que emergem de um pequeno caixão de madeira, nos levam a perguntar se a obra não diz respeito, justamente, a uma das fórmulas anacrônicas e amplamente utilizadas para se referir à homossexualidade sobretudo na primeira metade do século XX: uma patologia, ou mesmo um pecado, que se manifesta como uma “androginia de corpo e mente”. Essa peça, assim como quase todas as outras de Farnese, compõe um imaginário simbólico que Charles Cosac (2005) chamou de hábitos estranhíssimos, adjetivo que também poderia ser utilizado para uma tradução menos essencialista da expressão inglesa *queer* (estranho, bizarro) para referir-se às sexualidades não heterossexuais.

São esses hábitos estranhos que constroem objetos excêntricos como o *Oratório do Demônio* (1976), no qual Farnese mais uma vez tortura divindades sacras, sejam elas vindas diretamente do catolicismo ou de seus cruzamentos sincréticos com as religiões de matriz africana. No caso de *Oratório do Demônio*, o Menino Jesus (uma pequena escultura de madeira) está sentado em um parafuso que penetra seu ânus, de onde escorre o sangue vermelho. Se para as alas mais conservadoras e ortodoxas do cristianismo o sexo (principalmente o não reprodutivo) foi, ou ainda é,

um tabu, em *Oratório do Demônio* a virgindade santificada do Menino Jesus é rasgada por um parafuso que nos remete ao sexo anal, outro tabu cristão adensado pelo pânico moral e religioso causado pela homossexualidade (o sexo anal comumente associado ao sexo entre homens gays).

Seria esse Menino Jesus empalado uma espécie de vingança, envolta em um pequeno oratório de madeira, contra sua família e contra a religião? Não mais a iconografia vernacular do vivo e gracioso Menino Deus nos braços maternos da Virgem Maria, nem mesmo o sofrimento barroco de um Jesus adulto morto na cruz. Farnese prefere exibir um Menino Jesus com dor sexual, como também observou Rafael de Sousa (2011). Quem sabe, a própria dor sexual de Farnese, uma imagem violenta e dessacralizante. Rodrigo Naves (2002), retomado por Sousa (2011), conta que o *Oratório do Demônio* causou grande mal-estar na mãe do artista, tendo em vista que ela era uma católica fervorosa. Como um menino gay que cresceu em uma família religiosa, teria sido Farnese de Andrade não o “Pequeno monstro” do conto de Caio Fernando Abreu (2018), personagem criança que se sente inadequada dentro de sua própria família interiorana, mas sim um “pequeno demônio” preso dentro de um oratório?



Figura 1. Farnese de Andrade, *Oratório do Demônio*, 1976. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Foto: Eduardo Ortega. Fonte: Cosac, 2005, p. 26.

Há nas obras de Farnese uma obscuridade sexual que se manifesta não apenas no jogo entre objetos carcomidos, dispares e semelhantes, mas na maneira como o artista nomeou algumas de suas peças: a obra comentada anteriormente trata-se de uma escultura de um Menino Jesus, no entanto, por que dar-lhe o nome de *Oratório do Demônio*? Em outra peça da década de 1980, Farnese insere uma criança (um boneco de madeira apenas com membros superiores) sendo expelida de um objeto côncavo que, localizado dentro de uma gamela, evoca a tessitura de um útero e de uma vagina. Acima do objeto, a fotografia de uma mulher desconhecida (ou de sua mãe) e, abaixo, a cabeça de um anjo alado. O tom amadeirado e escuro da obra guarda o interior vermelho de uma mulher parindo, porém, o título *Credo* é incógnito ou dúvida: a expressão “credo” pode dizer respeito à crença no nascimento mítico da criança prometida ou, ainda, pode às vezes ser utilizada em contextos coloquiais para expressar assombro e horror.

Se a autobiografia em Farnese é mais volátil e arenosa do que algo explícito, não se pode esperar de sua obra qualquer afirmação ou representação tátil do seu desejo de homem por outro homem, mas se pode, além de indícios de uma infância perturbada, identificar a imagem recorrente do “homossexual solteirão”, sobretudo de meia-idade, alheio às normatizações e reinvenções de casais, famílias, festas de sexo, encontros ocasionais e poliamor. Seria a experiência do “solteirão”<sup>1</sup>, na obra de Farnese, um imaginário queer de alguém que não ficou adulto por não constituir família, não gerar descendência ou herança? Ao levar uma vida modesta e solitária, Farnese de Andrade permaneceu aquém dos esquemas teleológicos e disciplinares que Elisabeth Freeman (2010) chamou de cronomatividade. Isto é, o artista permaneceu suprimido de eventos e estratégias temporalizadas como casamento, reprodução, criação de filhos, acumulação de patrimônio e riqueza para o futuro, roteiro de vida que não apenas informa o que é tornar-se adulto, mas inclusive tornar-se adulto a partir de uma perspectiva heterossexual e cisgênera.

São percursos pessoais e coletivos como esses que informam o que é se tornar legível às diretrizes do tempo patrocinadas pelo Estado ou aos interesses políticos e econômicos de uma nação. Nesse caso, os homens e mulheres homossexuais que são convidados, segundo as plataformas progressistas dos direitos civis e neoliberais, a deixarem seus traumas de infância relegados ao passado, também conseguem, em alguma medida, adequar-se aos esquemas heteronormativos de adultização. No entanto, no que concerne a Farnese, a constante presença de corpos de bonecas aterrorizadas parece encenar a eterna permanência fantasmagórica de sua infância, ora como um retorno

a um momento outro de sua vida, ora como vestígios do capitalismo, recolhidos em lojas de antiquários, de objetos usados e de lixos nas ruas. Seria a obra de Farnese de Andrade a de um homem gay, criado dentro de uma família religiosa e provinciana que não consegue, como escreveu Heather Love (2007), deixar de “olhar para trás” e, desse modo, resiste à domesticação progressista, neoliberal e essencialista das sexualidades excêntricas?

Andy Warhol (1928-1987) dizia que queria ser uma máquina. Será que Farnese queria ser uma boneca? Ele brincava com elas escondido quando era menino? Qual o motivo de sua fixação em bonecas na vida adulta? Elas representam os dois irmãos mais velhos que ele nunca conheceu, visto que morreram crianças durante uma enchente? Elas são a nostalgia de uma infância idealizada ou o assombramento de um passado católico e sombrio que não cessa? Rodrigo Naves (2002) nos lembra que nos objetos de Farnese o trauma e a expiação da culpa católica nunca cessam, nunca conseguem ser suficientemente elaborados e superados. Para o nosso artista, nenhuma dor ou qualquer afeto negativo e moribundo consegue ser esquecido e perdoado. Sua obra trata-se, assim, de objetos produzidos compulsoriamente e em relação também compulsória com aquilo que Sianne Ngai (2007) chamou de “*ugly feelings*”. Em tradução literal, significaria sentimentos feios ou sentimentos desagradáveis. Com essa expressão, Ngai, pesquisadora e crítica literária, está interessada em investigar afetos como inveja, irritação, tristeza, paranoia, melancolia ou ansiedade, os quais, longe de mobilizarem qualquer agência política firme, forjam algumas expressões da arte *queer*.

Pensar esses afetos que a sociedade geralmente considera ruins, feios, negativos ou improdutivos talvez seja incontornável para perceber a relação que existe entre a obra de Farnese e a sexualidade marcada pelo julgamento familiar e religioso. A espectralidade *queer* (Fraccero, 2006), isto é, a constante sobrevida fantasmagórica dos afetos negativos do passado que agitam e constituem o presente de algumas pessoas fora do eixo heteronormativo, principalmente aquelas que, tal como Farnese, estão desinteressadas de uma visão evolucionista e triunfalista da história e do progresso, também deve ser considerada para ampliar o horizonte de compreensão das artes *queer* produzidas a partir da segunda metade do século XX, contexto bastante marcado pelas promessas domesticadas e neoliberais de felicidade, sucesso e orgulho gay. Na verdade, é como um artista

solitário que cata refugos, como uma criança nascida em uma família religiosa e provinciana, como um solteirão homossexual e melancólico que Farnese, ainda que acusado de artista desconectado de pautas sociais, vê o passado e o presente do Brasil e do mundo.

Para Rodrigo Naves (2002), Farnese de Andrade integra uma vertente da cultura brasileira que sempre se absteve do otimismo comum em relação a um país jovem e em formação como o Brasil. Ao lado de artistas como Lúcio Cardoso, Mário Peixoto e Clarice Lispector, Farnese equipara a precariedade do presente e do futuro arruinado do país à condição paralisante do poliéster transparente. Naves argumenta que, se por um lado esse desencanto corre o risco de reduzir a arte à ruminação de um passado pegajoso e machucado, por outro, ignorar sua persistência em favor de uma esperança festiva – seja uma crença teleológica no progresso ou uma fé intelectual na precariedade (como em Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Helena Morley e Antônio Cândido) – significa não compreender a constância desse mal estar como um sentimento político que organiza tanto nossas expressões artísticas quanto uma história nacional que, às vezes, teima em não sair do lugar.

Essa descrença de Farnese seria, na verdade, trans-histórica e transnacional. Se estende para além das fronteiras do Brasil. Alguns de seus objetos são filtrados, por exemplo, pelos sentimentos do pós-guerra. A sensação de fim de mundo, ou a perda do futuro foi, também, anunciada para ele através das bombas atômicas que os Estados Unidos da América lançaram sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945. O fato fez Farnese produzir, ao longo de décadas, uma série de bonecas calcinadas e deformadas pelo fogo. Enquanto a banda Secos e Molhados cantava sobre as crianças mudas e telepáticas em “Rosa de Hiroshima” (escrita por Vinícius de Moraes em 1946), Farnese também construía uma peça que chamou de *Hiroshima* (1970). Nela, inseriu uma boneca de porcelana com fenótipo asiático dentro de uma caixa de vidro. Ali, com seu rosto melancólico, a boneca, nua e com olhos furados, também tem a cabeça separada do corpo. Ao seu redor, abundam uma série de braços, pernas, tórax e mãos de outras bonecas ou, então, de crianças, todas elas mortas e calcinadas pelo fogo. Na observação de Sousa (2011), os membros das bonecas mais parecem vermes prestes a comer o corpo morto da boneca de porcelana que ocupa o centro da caixa.

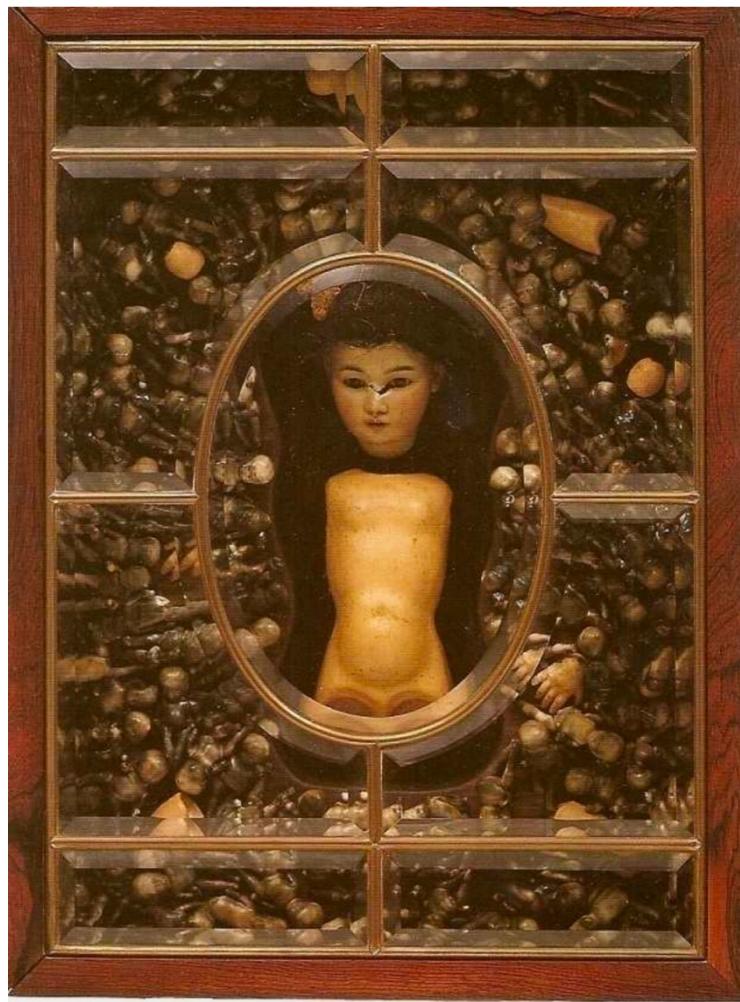


Figura 2. Farnese de Andrade, Hiroshima, 1970. Coleção Joaquim Penteado Millan. São Paulo. Foto: Eduardo Ortega. In: ANDRADE, 2002. P.103

Como melancólico, Farnese contempla tudo isso de maneira afetada, paralisada e mórbida, como se o artista fosse uma de suas Ofélias, tragicamente immobilizadas pela resina transparente. Em *Ofélia*, peça feita em 1985, a famosa personagem feminina de William Shakespeare não parece ter se suicidado no lago. Ela parece, na verdade, estar sendo assassinada. Trata-se do rosto de uma boneca de olhos abertos, de ponta-cabeça, sendo afogada por um braço que desponta da parede interna do próprio oratório. Diante do vidro, diante da resina transparente com seu efeito de água parada, é possível se perguntar: o braço tenta salvá-la ou afogá-la de vez? Estaria Farnese, dada a sua aversão por crianças, afogando os descendentes que nunca teve ou estaria, ele próprio, sentindo-se morto e afogado por símbolos e objetos que lhe causaram grande sofrimento?

Alguns psicanalistas freudianos extraíram do complexo melancólico de Farnese uma série de “verdades modernas”, afinal, e de fato, o excessivo e compulsório acúmulo e produção de objetos constituem uma mania na vida de Farnese, assim como constituem uma espécie de ferida sempre aberta ou uma espécie de sucessivas queixas, lamentos e acusações, comportamentos estruturantes da melancolia segundo a perspectiva freudiana em *Luto e melancolia* (2011). Ainda assim, como relê Maria Rita Kehl (2011, p. 13), Freud, “como homem de seu tempo e investigador do sofrimento de seus contemporâneos, privatizou a melancolia ao trazê-la, da tradição de pensamento que vinculava o melancólico ao campo da arte e da vida pública, para o laboratório fechado da observação psicanalítica, a vida familiar”.

Colocar Farnese sob o acaso do signo de Saturno, planeta distante e recluso que desde a Antiguidade clássica guia a sabedoria artística e a *poiesis* melancólica, talvez seja um caminho mais interessante e frutífero para reconhecer nele uma estética da melancolia, em especial aquela em que o luto não suficientemente elaborado invoca a dimensão de um sintoma que é tanto social quanto individual ou subjetivo. Isto é, o melancólico Farnese parece ter perdido seu lugar no laço social e familiar desde a mais tenra idade. A família patriarcal, a religião católica, a geografia do interior mineiro, a sexualidade no ambiente provinciano, o desamor do qual acusava seus pais. A melancolia dessa perda de lugar parece ter se ramificado e contaminado toda a sua vida e toda a sua produção artística. Recluso e perdido em meio ao acúmulo de objetos, já não era mais possível identificar de onde veio ou para onde vai a melancolia, pois esta também era atualizada pela percepção de que não era mais capaz de acompanhar um mundo que se transformava rápido demais, um mundo que corria o risco de explodir em uma nuvem atômica.

Como melancólico, Farnese se apoderou de seu objeto perdido e inalcançável (Agamben, 2007). Ainda que talvez não soubesse mesmo identificá-lo dado o seu espraiamento para todos os âmbitos da sua vida, do seu corpo e de sua mente, à sombra, recolhendo e compondo, dizia que essa era a sua “grande alegria” (Andrade, 2005). Como nenhum de seus trabalhos ficou imune ao que Rodrigo Naves chamou (e contrapôs) de “a grande tristeza”, essa oscilação entre tristeza e alegria poderia, por um lado, dizer respeito à “força trágica” que Clement Rosset (2000) compreendeu como a imperiosa necessidade de viver com todos os problemas, sofrimentos e dores. No entanto, fazer essa inferência significaria dizer que Farnese possuía uma consciência clara e desafogada do ressentimento do qual não escapou? Talvez seja a nebulosidade da melancolia

que desfaz o nó dicotômico da tristeza e da alegria para dar a ver o destino pulsional e criativo de Farnese. Sempre sozinho no seu ateliê/casa, criando seres inexistentes, fundindo imagens e tempos, nos deixando perguntas sem respostas exatas.

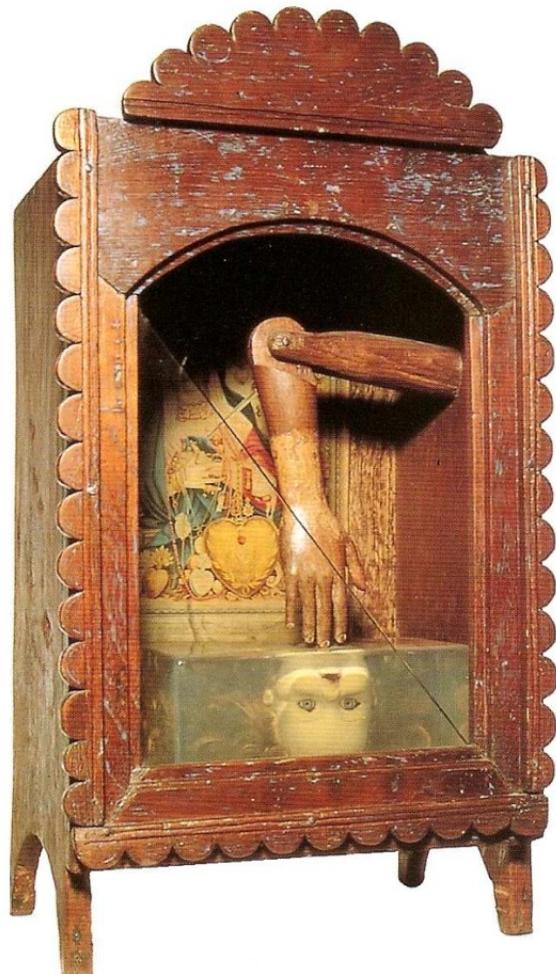


Figura 3. Farnese de Andrade, *Ofélia*, 1985. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: Cosac, 2005, p. 32.

Se há nos objetos do estadunidense Joseph Cornell (1903-1972) um fascínio pelo mundo vitoriano e infantil que o torna mais próximo do Surrealismo, há em Farnese o Barroco e o imaginário popular. Há uma espécie de Barroco pobre, aquele que não é feito de ouro e da exuberância divina, mas sim dos restos da sociedade de consumo, das pequenas cidades coloniais perdidas no espaço

e no tempo, dos objetos religiosos cotidianos e vernaculares. Um tempo próspero e alegre, se houve, foi há muito e para poucos. Essa constante melancolia, ou a ruína de um passado que não cessa de se presentificar, aproxima Farnese de Andrade da obra de outros artistas, como já demonstrou Naves, principalmente em comparação a Lúcio Cardoso. Apesar disso, aqui, gostaríamos de aproximá-lo da força melancólica de outros mineiros, os escritores modernistas Cornélio Penna (1896-1958) e Autran Dourado (1926-2012). Esta aproximação nos ajuda a compreender, tendo em conta uma perspectiva genealógica, uma faceta pouco discutida do Modernismo brasileiro, em especial aquele Modernismo que é marcado pela catástrofe e pela melancolia enquanto categorias estéticas, e não pela utopia, pela hipersensorialidade ou pela inauguração de uma nova era (Lopes, 2020).

São as temáticas que privilegiam uma composição meticulosa com os objetos e demais refugos encontrados nas ruas e espaços da cidade, os quais se convertem em fragmentos decadentes do espaço doméstico e religioso, que aproximam a obra de Farnese das casas patriarcais e das pequenas cidades coloniais brasileiras, sobretudo mineiras, também presentes nas obras de Cornélio Penna. A herança é, nos arquivos de sentimentos fantasmagóricos empreendidos por ambos os artistas, coberta por uma poeira fúnebre, a exemplo das casas e seus objetos e mobiliários, que, “de maneira real ou imaginada, aludem sempre a um lugar de desconforto” (Santos, 2018, p. 49). O espaço doméstico na obra de Cornélio Penna é o espaço da morte, como se lê no romance *A menina morta* (1970), no qual os objetos e o mobiliário representam mais do que ornamento e utilidade. Eles “integram as personagens em um tempo histórico, servindo muitas vezes como ponto de fusão entre um presente vazio e empobrecido e um passado pleno de poder e de riquezas” (Albergaria, 1982, p. 164).

Tal como Farnese em sua casa/ateliê, as personagens de Penna vagueiam pelos sombrios casarões, sentindo-se aprisionadas pelos pesados objetos e pelas paredes que encerram histórias de seus antigos habitantes. Tudo lhes fala do passado: “a disposição dos móveis, os objetos pessoais e as figuras dos retratos parecem vigiar as personagens que se movem no cenário à procura de si mesmas” (Simões, 1990, p. 65). Talvez ainda pudéssemos pensar a casa/museu/obra de Farnese como a casa de Rosalina, “solteirona” e última herdeira dos Honório Cota em *Ópera dos mortos* (1967), obra de Autran Dourado. A casa de Rosalina, povoada por relógios travados e rosas de pano, ameaçada como toda a cidade por voçorocas que encarnam os abismos, também é a ruína que

ameaça o cotidiano de Farnese, também isolado dentro de casa, a juntar ossadas velhas de animais com cabeças de bonecas antigas que lembram as crianças calcinadas pela bomba atômica lançada sobre Hiroshima.

A casa de Rosalina é gradualmente soterrada em um silencio terrível, como se a personagem se aproximasse existencialmente dos objetos, da sua imobilidade, da sua frieza. Ainda no documentário *Farnese*, de 1970, dirigido por Olívio Tavares de Araújo, o artista senta-se ao lado dos seus objetos grotescos e sombrios. Como Rosalina, Farnese caminha solitário pela sua casa/ateliê. Um semblante triste e cansado. Uma solidão em meio aos objetos. Diante da câmera, com a chama de uma vela, ele queima corpos de bonecas que se assemelham à figura de um feto. Sua voz grave e melancólica nos diz que não acredita em qualquer forma de felicidade. Farnese, como Rosalina, vive em um mundo à parte, sem descendência, sem a presença das crianças que tanto detesta. Sente pouca saudade dos amigos e acredita que a condição natural do ser humano é a solidão.

Para se sustentar, Farnese pintava retratos da alta sociedade carioca. Fora isso, e acometido de transtorno bipolar, convivia essencialmente com seus seres de antiquários, seus objetos de relicários. Todos eles dentro de sua casa, preservados em um mundo particular, aprisionados em resina, encapsulados num tempo que se move lentamente no fundo de um aquário rodeado não por água, mas por poliéster. Vidas discretas e desconhecidas. Poucos vagalumes na imensidão da noite. Poucos movimentos no decorrer do dia. Destinados não ao esplendor da linguagem nem ao palco da história. Sem grandes gestos nem falas, seres incomuns e desconhecidos preservados em fotografias resinadas em camadas de poliéster transparente.

As fotografias antigas de sua família, ou mesmo de pessoas desconhecidas, também faziam parte das bricolagens de Farnese de Andrade. Como o próprio artista relata:

Tive um tio fotógrafo que, para minha alegria, deixou uma coleção de chapas e cópias de casamento de senhores e senhoras graves e endomingados, gente que povoava há mais de sessenta anos o Triângulo Mineiro [região onde Farnese nasceu e foi criado]. Usei e ainda uso essas fotos, somadas a outras encontradas ao acaso aqui ou nos esplêndidos bricabraques de Barcelona [onde ele passou um período nos anos 1970]. Preservo-as entre duas camadas de poliéster transparente, que, no possível, as eternizam, pois – dizem – onde não entra ar não há decomposição. Esse processo é consequência da técnica que há um ano idealizei para realizar meus trabalhos com resina sintética (*apud* Boppré, 2009, p. 120).

Para alguns críticos, o atributo do poliéster (encapsular ou eternizar as fotografias) seria, em verdade, o procedimento fundante da poética do artista, fosse para tentar driblar a efemeridade e o fim da existência que tanto desnorteava-o, fosse para estancar as memórias em um único lugar e, assim, passeando por mais uma dicotomia conflituosa, Farnese parecia tanto adorar quanto castigar as pessoas e os objetos que refletiram a angústia de sua existência. Ainda sobre as fotografias, Farnese acrescentou:

[...] passei a me interessar pelas caixas antigas, fechadas e misteriosas. A estas chamei de Em busca do tempo – não o tempo perdido de Proust, mas o tempo que não existe, que as fotos tentam colher e imobilizar (*apud* Barreto, 2008, p. 183).

Aqui, há novamente o retorno da ideia de um tempo que não existe – portanto, a utopia do fora do tempo, que as caixas acolheriam e a resina daria ainda mais a impressão de um tempo fixado, congelado, que preserva o que se deteriora, como animais, órgãos, partes do corpo deixados em formol em laboratórios, antigos museus ou colecionadores. Seria essa interrupção uma preservação, mas o que vemos é algo entre o corpo agora morto e o desejo de manter um último momento, uma forma anterior à fotografia, de preservar, mesmo colecionar objetos, pessoas? Há em Farnese um desejo de possuir:

Desde que eu comecei a usar o vidro ou peças de laboratório, eu comecei a aprisionar dentro as figuras. Agora, a ideia do poliéster para mim seria realizada totalmente se eu conseguisse aprisionar pessoas que eu gosto dentro de blocos enormes de poliéster, definitivamente perto de mim (*apud* Boppré, 2009, p. 120).

A leitura de Barreto (2008, p. 110) defende que Farnese faz o caminho inverso do tempo em Proust, pois o artista tenta coagular o tempo passado, trazendo suas reminiscências para o agora, por meio dos inúmeros elementos e personagens de outrora, restos do passado que vêm habitar os seus objetos no presente. Ou seja, Farnese seleciona no presente quais elementos do passado serão reconvocados, ao contrário de Proust, que não parte de uma seleção, mas se coloca em situações abertas a receber, involuntariamente, os encontros fortuitos com os elementos ou acontecimentos do presente que irão desencadear as imagens do passado através da memória. Ainda segundo Barreto:

Em Proust, determinadas situações ou acontecimentos do presente são capazes de despertar lembranças que vão desdobrando o passado em rizomas infinitos. Farnese parece atuar numa tentativa de imobilizar a ação do tempo sobre as coisas, como se trabalhasse na tentativa de controlar essa dinâmica que o tempo tem,

de agir corrosivamente sobre elas e condená-las aos processos inevitáveis de finitude. E, segundo Farnese, este tempo teria origem na fotografia já que ela supõe toda uma preparação para a sua realização, quando as pessoas se aprontam física e espiritualmente para registrar determinada impressão (Barreto, 2008, p. 111).

Por fim, alguns objetos de Farnese, sobretudo aqueles que plasmam fotografias resinadas junto a madeiras, vidros, plásticos e metais, são vistos a partir da cápsula que os isola, os guarda e os preserva de um contato. Não é algo para ser tocado, mas olhado, sempre mantendo uma distância entre quem olha e o que é visto, diferentemente das experiências, notadamente dos anos 1960, que constituem objetos a serem manuseados, espaços a serem experimentados pelo corpo (seja o corpo do artista, seja o corpo do espectador), a exemplo de Hélio Oiticica e Lygia Clark

Apesar das invenções de objetos novos, o ocularcentrismo, isto é, a antiga centralidade do olhar, se mantém. Essa centralidade do olhar talvez aproxime a obra de Farnese mais do prazer do ver, que foi especialmente reabilitado nos anos 1980 pela cinefilia. Assim, com os olhos diante de tantos objetos calcinados de horror e sombra da morte, nos questionamos: não haveria, então, uma forte separação entre quem olha e quem é olhado? Seria aquilo que nós olhamos o objeto que logo seremos? O que resta de quem foi e o que faz parte de quem fez e de quem vê? Quem, afinal, está morto? Essas questões de cunho existencial apenas se tornam possível porque todo os objetos inventados por Farnese são, em última instância, sempre objetos retirados de seus contextos originais e recompostos em um espaço e tempo subjetivo. Uma nova e complexa existência: as bonecas já não servem mais para as crianças brincarem; as santas não servem mais como símbolos do sagrado; as gamelas já não são mais utilizadas para preparar ou guardar a comida; os oratórios perderam seu valor de culto religioso; os armários não são mais móveis para se guardar roupas ou objetos genéricos.

Nenhum objeto que passava pelas mãos de Farnese saía ileso. Todos eles eram contaminados por um aspecto lúgubre, melancólico, inválido ou disfuncional. Qual a missão desses objetos neste mundo? Objetos guardados em um porão, enterrados em um lugar ermo. Objetos a serem descobertos por aqueles e aquelas que ainda possam ter alguma curiosidade por cantos escuros, lugares reconquistados pela natureza e que um dia foram outras histórias ou simplesmente lugares ainda expostos, desertos, abandonados, com poucos habitantes, esperando o desabamento, não destinados a preservação, à restauração, à monumentalização. Quem não teria medo, em tempos de fins de mundo constante, de encontrar algum refúgio nos objetos de Farnese de Andrade?

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Caio Fernando Abreu**: antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: as palavras e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais**: análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.
- ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In: COSAC, Charles (org.). **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 179-193.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. O reencontro feliz com um mágico. **Veja**, São Paulo, n. 394, 24 mar. 1976.
- ARGAN, Giulio. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.
- BARRETO, Romilda Ferreiro. **Tempo em suspensão**: objeto reconvocado em Farnese de Andrade. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.
- BARTIRA, Uiara. **Farnese Objetos**. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.rioartecultura.com/farnese.htm>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- BOPPRÉ, Fernando Chíquio. **Memória, coleção e visualidade**: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó. 2009. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CÔRREA, Mariana Resende.; FRANÇA, Cláudia. A figura do bricoleur em práticas artísticas. **Visualidades**, v. 12, n. 2, p. 18-35, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34486>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- COSAC, Charles. Hábitos estranhos, In: COSAC, Charles (org.). **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 9-45.
- DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ERIBON, Didier. **Retorno a Reims**. Belo Horizonte: Âyné, 2020.
- ERNAUX, Annie. **Le vrai lieu** : entretiens avec Michele Porte. Paris: Gallimard, 2014.
- FRACCERO, Carla. **Queer/Early/Modern**. Durham: Duke University Press, 2006.
- FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds**. Durham: Duke University Press, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 10-20.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

LOPES, Denilson. Arqueologia das sensações: Genealogia da decadência: um outro Modernismo? In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29., 2020, Campo Grande. **Anais** [...]. Campinas: Galoá, 2020.

LOVE, Heather. **Feeling Backward**: Loss and the Politics of Queer History. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

MARCONI, Dieison. **As memórias de um smalltown boy**: cartas e ensaios em trânsito. Belo Horizonte: Selo Editorial PPGCOM UFMG, 2025a.

MARCONI, Dieison. Cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays. In: **As memórias de um smalltown boy**: cartas e ensaios em trânsito, 2025b. p. 97-118.

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

NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: NAVES, Rodrigues (org.). **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 13-20.

NGAI, Sianne. **Ugly feelings**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

SANTOS, Flávia Vieira. O arquivo assombrado: transgressão, composição e desintegração do mundo em Cornélio Penna e Farnese de Andrade. **Garrafa**, v. 16, n. 46, p. 47-66, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/23942>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 19-54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SIMÕES, Irene. **Oficina de artista**: a linguagem dos romances de Cornélio Penna. 1990. Tese (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SOUZA, Rafael Eduardo Santana de. **Entre o estranho e o familiar**: os objetos de Farnese de Andrade. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 Embora a palavra solteirão possa parecer pejorativa à primeira vista, a compreendemos como um termo crítico e descritivo de uma experiência que, assim como a palavra *queer*, tensiona modelos hegemônicos, heteronormativos e cronomnormativos de viver os afetos e a sexualidade.