

O ARQUIVO ASSOMBRADO: TRANSGRESSÃO, COMPOSIÇÃO E DESINTEGRAÇÃO DO MUNDO PESSOAL EM CORNÉLIO PENNA E FARNESE DE ANDRADE

Flavia Vieira Santos (Professora do Departamento de Letras da PUC-
Rio)

RESUMO

O trabalho pretende investigar em perspectiva comparada as obras do escritor Cornélio Penna (1896-1958) e do artista plástico Farnese de Andrade (1926-1996). Embora suas produções datem de períodos diferentes - a obra corneliana inserida no Modernismo brasileiro, e a de Farnese produzida no pós modernismo - e se diferenciem em relação ao suporte escolhido, há temáticas comuns que perfazem ambas as produções. Essas temáticas privilegiam uma composição meticulosa com os despojos encontrados nas ruas e espaços da cidade, em *assemblages* que se convertem em pequenos fragmentos do horror doméstico revivido em Farnese, e com as memórias controvertidas provenientes das casas patriarcais das pequenas cidades interioranas brasileiras, nas obras de Cornélio Penna. A origem mineira comum faz com que os autores mantenham em suas obras uma intensa carga dramática que condensa em objetos e fragmentos textuais a textura perturbadora das memórias familiares. O espólio, a herança e a hereditariedade são, nesses arquivos, trabalhados e reagrupados, construindo textos e obras plásticas cuja vivacidade é contaminada por uma incontestável carga mortuária, o que torna o conjunto composto por tais obras extremamente perturbador. Ao adentrar os espaços privados, esses objetos descortinam realidades preservadas por austeros códigos de interdição, reconfigurando as lembranças a partir de uma lógica ficcional.

Palavras-chave: Cornélio Penna. Farnese de Andrade. Arquivo. Transgressão.

ABSTRACT

The work intends to investigate in comparative perspective the works of writer Cornélio Penna (1896-1958) and artist Farnese de Andrade (1926-1996). Although their productions date from different periods - the Cornelian work belonging to the period of Brazilian Modernism, and that of Farnese produced in a context of post modernism - and differ in relation to the chosen medium, there are common themes present in both productions. These themes favor a meticulous composition with the spoils found in the streets and spaces of the city, in assemblages that become small fragments of the domestic horror relived in Farnese, and with the controversial memories coming from the patriarchal houses of the small Brazilian interior cities, in the works of Cornélio Penna. Their common origin, from the state of Minas Gerais, causes the authors to maintain in their works an intense dramatic charge that condenses in objects and textual fragments the disturbing texture of the memories of family life. The estate, inheritance and tradition are, in these files, worked and regrouped, constructing texts and plastic works whose liveliness is contaminated by an undeniable mortuary charge, creating powerful and disturbing compositions. As these objects penetrate domestic space, they uncover realities preserved by austere codes of interdiction and reconfigure memories from a new, fictional logic.

Keywords: Cornélio Penna. Farnese de Andrade. Archive. Transgression.

As relações entre a literatura e as artes plásticas baseiam-se numa espécie de dicotomia às avessas. Em linhas gerais, poderíamos afirmar que o texto literário dá a ver, indiciando um regime de visualidade plausível enquanto a obra plástica oferece percursos para leitura possíveis. A partir da relação intercambiável que se dá entre tais suportes é possível constatar, de fato, uma comunicação profícua entre esses domínios. Pensar a literatura é de algum modo pensar um regime de visibilidades suscitada por ela enquanto um imaginário potente relativo à uma determinada época. Pensar as artes plásticas é investigar no âmbito do objeto artístico, textos que se oferecem, leituras que se impõem, também relativas ou relativizando um determinado imaginário específico. A possibilidade de associar estes domínios, explorando a radicalidade da experiência estética e sua inegável vinculação a transgressão é o que motivou o estudo sob perspectiva comparada entre a obra literária do escritor Cornélio Penna e os trabalhos do artista plástico Farnese de Andrade. A ideia de aproximá-los vem de uma possível conexão temática presente em suas obras, revelando elementos e práticas comuns de investigação. O primeiro aspecto a ser destacado refere-se à atmosfera assombrada que perfaz o conjunto de suas obras, em sua diversidade de registros. No caso de Cornélio e Farnese, observa-se o desenvolvimento de uma atmosfera específica que destaca a transgressão como reação à austeridade dos contextos patriarcais e mineiros, firmemente amparados pelo código religioso e social que rege as pequenas cidades interioranas. Nesse contexto, subsiste a forte presença da lei a modular caracteres e personalidades individuais. De algum modo, as temáticas desenvolvidas em suas obras parecem refletir sobre um estranhamento a partir do confronto entre a individualidade e a lei, sobretudo a que rege o ambiente familiar. Desse embate, surge uma relação não apaziguada com os entes e os espaços domiciliares. A Casa figura na obra de ambos de maneira real ou imaginada, aludindo sempre a um lugar de desconforto. A afinidade entre ambos parte em alguma medida dessa origem comum¹, do modo como esses artistas se relacionam com as memórias partilhadas nesses espaços, e principalmente, da relação que desenvolvem com os itens de seus arquivos. São esses itens que servem de ponto de partida para a confecção de seus trabalhos, independente do suporte utilizado. Desse modo, a

¹ Farnese de Andrade nasceu em Araguari, Minas Gerais, em 1926, transferindo-se para o Rio em 1948, após breve passagem por Belo Horizonte onde teria sido aluno de Guignard. Cornélio embora tenha nascido em Petrópolis no ano de 1896 elege com a matéria de investigação os ambientes mineiros. Essa temática que lhe chega pela via paterna definirá os rumos de sua produção artística.

diferença geracional que os separaria não se converte em entrave para uma suposta comunicação. E mesmo a diversidade dos suportes utilizados - Cornélio com a literatura e a pintura e Farnese com suas instalações e *assemblages* – refletem uma afinidade temática perturbadora. Da mesma forma, a análise dos itens de seus arquivos indicia uma série de condicionamentos que os coloca no lugar de arquivistas clássicos, de colecionadores de histórias e objetos que deslocados de sua origem, adquirem um significado próprio na nova disposição em que se apresentam. Embora seja incontestável a diferença temporal que os separa, Cornélio inserindo suas produções no âmbito do modernismo brasileiro e Farnese produzindo seus trabalhos num momento posterior, o que chama a atenção nas referidas obras é a presença de um tratamento estético que prioriza a abordagem meticulosa de ordenação dos itens herdados. Nelas, não haveria uma separação evidenciada entre bem e mal, entre claro e escuro. Surge uma aparente competência manifesta em ambos para explorar passagens entre esses domínios e encontrar pontos nos quais seria possível estabelecer uma comunicação entre eles. Onde o claro é sistematicamente manchado pelo escuro, onde o escuro encontra seus pontos de clarividência. O encontro dessas passagens também é uma oportunidade reiterada de encontrar um fulgor trazido pelo *mal*, entendido aqui como na concepção do filósofo francês Georges Bataille², que desenvolveu amplamente o debate sobre a rentabilidade do mal como matriz estética, bem como ressaltou a necessidade de se considerar a arte como território da transgressão. A arte, e em especial a literatura como descrita por Bataille refere-se a um tipo de matéria que se coloca fora da “lei”, voltando-se para trabalhar com os componentes mais controvertidos da existência. Nesse sentido, o âmbito artístico é o território propício para a manifestação de componentes transgressivos, muitas vezes desconsiderados ou vistos com reservas devido à sua vinculação quase automática com a violência, tema recorrente e muito identificado com uma abordagem contemporânea de mundo. Um estudo comparativo entre as obras de Cornélio Penna e Farnese de Andrade evoca, no entanto, um tipo específico de violência não apreensível ou identificável numa primeira abordagem. Para encontrá-la nas obras em

² Para o filósofo Georges Bataille o *mal* aqui não pode ser interpretado a partir de um sentido moral, ligado à maldade, o *mal* referido por Bataille apresenta-se a partir de uma competência que a literatura tem para falar sobre qualquer assunto, inclusive os que comunicam os conteúdos mais violentos da existência. Daí a ideia de que a literatura trabalha com um excesso, um excedente. A teoria é melhor descrita em seu livro *A literatura e o mal*. São Paulo: Autêntica, 2015.

questão é preciso tomar contato com um tipo específico de violência mais identificada com os traços de uma agressividade contida, reprimida, mas não menos potente como matriz estética, e que, no entanto, se distinguiria completamente de uma acepção de violência tal como a concebemos. Para encontrarmos a violência de que tratam esses artistas é preciso identificá-la como uma força primordial, “maléfica” cabendo necessariamente algumas distinções, já que a simples menção do mal presume a existência de uma feição própria, um traço ou uma identificação a priori, que nos faz supor que saberíamos detectá-lo claramente tão logo ele se anuncie. Ele está nas guerras, no autoritarismo, na violência alarmante dos grandes centros urbanos, nos múltiplos disfarces da injustiça social. O mal nos solapa de tantas e tão diferentes maneiras que fica difícil encontrar uma expressão única que o acomode. As temáticas das obras como as de Cornélio e Farnese inauguram ou viabilizam o que podemos entender como uma diversidade expressiva do *mal*. Essa diversificação das formas nos convoca a acreditar em sua fluidez, em sua capacidade de transformação permanente, perfazendo seus trabalhos como um traço mutável, porém, constante. É esse traço que se diferencia, mas perdura que traz essas obras para o centro da cena contemporânea, sobretudo quando vivemos uma espécie de *dessimbolização* do discurso do mal. Essa perda deve-se, em parte, a uma banalização do termo, já que em nossa sociedade ele passa a estar associado às mazelas supracitadas. O que podemos constatar, portanto, é uma perda significativa quanto à potência original vinculada ao mal. A recuperação de uma feição afirmativa do *mal* estaria ligada, inclusive, a uma mobilização do pensamento desregrado e selvagem. Liga-se ainda, a um tipo de violência identificada com uma força criativa que irrompe, superando as barreiras impostas em contextos opressivos. E desse tipo de força motriz que estaria em jogo nas obras desses artistas. De algum modo, não só em Cornélio, como também em Farnese o manejo dessa matéria “maléfica” se vincula a uma espécie de trato próprio com os despojos de um mundo arruinado e necessariamente paralisante, mediante a instauração de uma atmosfera melancólica que perfaz essas obras³.

³ Durante a Renascença aparece na Itália uma interpretação particular sobre o que teria sido para os gregos o estado melancólico. Sob a influência de um retorno ao neoplatonismo, surge na cidade italiana de Florença uma corrente de pensamento fortemente influenciada pelo que os italianos chamavam *Melancholia Generosa*. Segundo os pensadores da época esta melancolia “nobre” seria a encarnação de um ideal de dignidade do homem, segundo a expressão de Mirandole (Prigent: 2006, p. 23). Mas, mais do que isso, essa dignidade remeteria a um retorno e uma assimilação do que Aristóteles tinha chamado “estado de exceção”. Os italianos atualizaram esse estado de exceção, mas, para eles, o mesmo estaria intimamente relacionado ao “furor divino”

Segundo uma interpretação específica dos efeitos da melancolia, o “afetado”, isto é, aquele que está imbuído do espírito melancólico possui uma compreensão privilegiada da realidade. O estado contemplativo demonstrado pelo melancólico, aparentemente “parado” ou extático esconde uma consciência ativa, que não cessa de catalogar e processar os acontecimentos, dispondo-os à serviço de uma imaginação incessante. Tomados por esta “melancolia generosa”, Cornélio e Farnese parecem criar a partir de seus trabalhos um conceito próprio, um sistema particular de ordenação de seus mundos, que condiciona a disposição específica não só de seus acervos, mas também de suas obras, como criações bem acabadas. Esse acabamento reflete uma maneira particular e corrosiva de dispor os itens herdados, revelando uma acurada crítica das leis que codificam não só os preceitos da sociedade patriarcal, mas principalmente os dogmas religiosos, igualmente presentes em tais contextos. Tal ordenação subverte e ressemantiza o código de austeridade imposto, alheando-o de seu sentido prévio. Como é possível constatar alguns de seus trabalhos como é o caso de *Anjos combatentes* de Cornélio Penna e de *Anjos anunciadores*, de Farnese de Andrade. Neles, a temática religiosa já aparece corroída pelo comentário crítico dos autores que visa questionar a aceitação dos dogmas religiosos, como parte de um amplo processo educacional perpetrado. Longe de absorver os ensinamentos contidos em uma doutrina, os artistas buscam confrontá-los ainda que este embate seja sutil. De acordo com Charles Cosac, estudioso e curador da obra de Farnese, a distância da cidade natal decorrente da vinda para o Rio de Janeiro, fez com que entre outros avanços, o artista pudesse exorcizar o que ele próprio identificava como “o santo egoísmo da família mineira” (Cosac: 2005, p.19). Farnese não se liberta, no entanto, da sua relação conturbada com esse passado interiorano, que será intensamente trabalhado e expresso em suas obras. Com a chegada ao Rio surge também uma nova dimensão em seu trabalho: um sincretismo religioso até então

platônico. Neste contexto, a palavra melancolia perde de novo seu sentido negativo, patológico, para adquirir a conotação de imaginação inspirada. O homem excepcional seria tocado por uma inspiração divina, daí advindo a sua realização artística. É a partir desse momento, que surge a noção moderna de gênio. Nela, congregam-se as ideias de inspiração divina e imaginação. Dentro dessa visão, o gênio revelaria uma atualização positiva da melancolia e num sentido mais abrangente, uma possibilidade anti-hierárquica de incorporação da divindade, uma vez que estar imbuído de um gênio era, antes de tudo, estar em presença de Deus. Segundo esta concepção, o melancólico é aquele que enxerga “além de uma determinada realidade” valendo-se da criação artística para tentar reconstruir um mundo destruído. Sendo assim, é não só aquele que enxerga “além”, mas que é capaz de reconstruir a realidade, revalidando elementos que ele tira de seu próprio universo arruinado.

inexplorado. Aparecem imagens como a de Iemanjá evocativas do candomblé, integradas à temática dos santos, onde prevalecem São Jorge, São Cosme e Damião e Nossa Senhora. O desenvolvimento do sincretismo transmutado em produto artístico evoca o despojo de uma religiosidade decadente, já mesclando elementos de origens diversas. A ela associam-se os elementos descartados, os objetos desprovidos do valor utilitário. O material eleito por Farnese encontrava-se justamente nos antiquários, nas feiras e depósitos de demolição que o artista costumava frequentar. Posteriormente, o artista passa a obter os materiais para suas composições também nas praias e até mesmo nas ruas da cidade.

Em 1959, Farnese morava no Largo do Machado e estava matriculado no curso de Gravura do Museu de Arte Moderna (MAM). Devido à proximidade, o autor seguia a pé pelo aterro do Flamengo que nesta época estava sendo construído. Nesse imenso canteiro de obras, era comum encontrar objetos como sapatos, pernas e cabeças de bonecas, gamelas, caixas, entre outras coisas. O artista costumava juntar esse material e o utilizava posteriormente em sua criação, retrabalhando-os e originando suas inusitadas composições. Os objetos descartados e encontrados aleatoriamente serão utilizados como matéria comunicativa da ruína, da operação implacável que o tempo realiza nos itens cotidianos.

Constata-se, portanto, que era do contumaz descarte proveniente dos processos de urbanização da cidade que se moderniza, dos detritos que restam da marcha progressiva, que positivam e modificam a feição do Rio de Janeiro, de uma matéria rejeitada, que indicia a presença de um mundo pretérito rapidamente substituído pelo “novo”, que o artista busca recriar referências importantes de seu sempre aludido e controvertido passado mineiro. É através da manipulação desse material arruinado que ele tenta reconstruir ou conferir alguma densidade à fantasmagoria de um passado austero, evocativo das casas ancestrais mineiras. Estão lá os ex-votos, os oratórios, as peças que fazem referência à dicotomia religiosa anjo/demônio, as gamelas, os ovos, as fotos antigas de crianças mortas, retratadas em sua doçura corrosiva, os bebês em sua aparência cruel.

A obra de Farnese, assim como a de Cornélio, parece querer comunicar o *mal*. No livro *Farnese de Andrade*, publicado pela editora Cosac Naif, o crítico Rodrigo Naves, tenta expressar esse *mal*, aqui transmutado no que ele vai chamar de *A Grande Tristeza*:

Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade. Essas cabeças de boneca arrancadas do corpo lembram maldades de infância. As madeiras gastas de seus trabalhos guardam um tempo esponjoso, 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. (NAVES: 2002, p.21)⁴.

A impossibilidade de se apropriar plenamente do passado, como se eles fossem blocos esculpidos de violência e mágoas é comum aos dois artistas mineiros. Desse movimento frustrado, surgirá todo o desconforto que os aproxima uma vez que, embora o passado permaneça como um limite temporal ao qual se retorna na lembrança, esta experiência é sempre pautada pela perda. Seja a perda inerente ao processo memorialístico propriamente dito, seja pelo incômodo suscitado por esse esforço. Já não há a possibilidade de se encontrar no passado a familiaridade esperada, apenas um enorme incômodo, ou um incontestável estranhamento. Tal estranhamento, na obra dos dois artistas resulta na transgressão, que é o modo escolhido por ambos para lidar com a herança, com a matéria que lhes foi legada e que por razões desconhecidas não mais os pertence, sem que nada possa ser feito para mudar essa condição. O que se instaura nesses dois casos é uma maneira própria, diferenciada, de se lidar com o tempo, e com as marcas que ele imprime na subjetividade. O tempo esponjoso que parece paralisar os movimentos também não deixa de aludir àquela subjetividade melancólica, dominada pela angústia da fugacidade. Tudo é medido e ponderado embora nada possa ser feito para recuperar as relações que se perderam no passado.

Farnese assim como Cornélio, dedicou-se a procurar no familiar, o lado assustador, onde se instalam a morte, o medo e a violência. Também afeito às transgressões e às perversões o artista (re)constrói seus objetos para revelar relações promíscuas que porventura poderiam existir entre os itens outrora sacralizados. A instauração de uma nova ordem que retira a prévia utilidade dos objetos diz, aqui, muito da desobediência dissimulada à lei que impera nos ambientes mais austeros: a boneca não se destina mais a brincar, o oratório não serve mais para rezar, corrompido por índices pagãos. Tudo é perversão moral e emocional da lei do afeto opressivo em vigência nestes ambientes.

⁴ NAVES, Rodrigo. "A Grande Tristeza". In: *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.21.

Cornélio por sua vez, vai operar na literatura, depois do abandono da carreira como ilustrador e pintor, as profanações que Farnese destina à seus objetos. Suas narrativas agem como a inaugurar sentidos escusos a partir da abordagem dos territórios sacralizados da família. A partir daí o autor elegerá as temáticas quase sempre controversas que serão os pontos de partida para sua ficção. Em seu último romance esse limite transporá uma espécie de território intocado e invariavelmente ligado à inocência. Ao ligar a morte ao universo infantil, Cornélio toca no tabu do infanticídio. O crime, mote de a *Menina morta*, último livro do autor, publicado em 1954, e dos demais romances de Penna não será o bastante em termos de transgressão, já que uma vez transposta a lei que protege as crianças, o autor irá além convertendo o fantasma da menina numa espécie de vampiro. A história da menina teria sido inspirada em um retrato de uma tia materna do autor, morta ainda criança. Impressionado pela presença espectral do quadro, Cornélio decide escrever um romance cuja presença central seria a menina morta precocemente. O retrato da menina teria “cobrado” ao autor, uma resposta durante a produção de seu terceiro romance *Repouso*. Em uma entrevista, é o próprio Cornélio quem nos explica:

- Vou lhe contar uma coisa curiosa. Curiosa para mim, bem entendido, retificou logo o nosso entrevistado. E vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina de vestido brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca, com uma coroa de rosas também branca cingida na cabeça (...) – Escrevi um capítulo de *Repouso*, antecipadamente e tinha perto de mim esse retrato, Quando reuni, depois, todos os capítulos, ele se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. E tive que excluí-lo, guardá-lo, mas não foi possível conter tudo que aflorou na minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta* (PENNA:1958, p.LXVI).



Cornélio Penna e o retrato da menina morta. Acervo Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

O constante contato com o universo dos mortos é uma tônica da obra corneliana. O autor que parece habitar um mundo mortuário, desconectando-se voluntariamente do tempo presente e de seus imperativos. Em função de suas escolhas, sua produção estética permaneceu inassimilável pelo Modernismo cujas mudanças paradigmáticas uma obra como a de Penna não podia representar. No entanto, a força de seu relato impressionou um dos idealizadores do movimento, o paulista Mário de Andrade que não deixou de notar a relevância de sua obra:

Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à “espreita de novas vítimas”, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor da beleza misturado ao do segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de músicas, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. (ANDRADE: 1958, p.171)⁵.

Pouco afeito às modas e às novidades, seus enredos parecem evocar um componente antigo, de incontestável teor existencialista que discrepava das produções do período, mais

⁵ ANDRADE, Mário. “Romances de um Antiquário”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1940. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.171.

comprometidas com o projeto de construção de uma identidade nacional “sem caráter”. Partindo de uma modernidade mais obscura, pautada em enredos que muitas vezes se dedicaram a mostrar as contradições de nossa cultura, como o flagelo da escravidão, a obra de Cornélio Penna é, ainda hoje, significativa para dar conta das nuances violentas sistematicamente desconsideradas seja pela crítica literária, seja pelo público em geral. Ela nos dá testemunho de um Brasil cindido, rural e cruel, como bem demonstra uma crítica do período:

O gênio de Cornélio Penna é um gênio macabro. Não é, porém, o tom romântico, o tom de seu soturno apocalipse. Os truques dramáticos que gelaram de terror as damas de anquinha e os senhores de presilha fariam apenas hoje sorrir o vertiginoso homem moderno. O caráter da musa pálida era a fraqueza clorótica, a anemiada hebetude das virgens velhas. Musa do tempo que se assustava com Satã surgindo ao som de bombos... Hoje pobre Satã, manso e domado, só serve para anunciar aperitivos... A arte de Cornélio Penna não vem, pois, da epiderme lírica dos sentimentos; vem dos tecidos tenebrosos que formam o subconsciente mais íntimo dela, onde lavra o fogo subterrâneo das angústias. Seus fantasmas não vieram à meia-noite das estradas ermas dos cemitérios, dos conventos... São mais horríveis porque não vieram: *estão!*⁶ Estão perpetuamente presentes no espírito que eles fitam com olhos devorantes. Eles são a encarnação de todos os pavores e incertezas que povoam a consciência do homem. (PENNA: 1958, p.1318).⁷

As obras de Farnese de Andrade e Cornélio Penna estruturam-se numa iconografia própria, num sistema de signos profundamente autobiográficos que comunicam segredos íntimos, tornando pública a angústia partilhada no domínio familiar. Seus objetos posicionam-se entre os limites escatológicos da existência e parecem, neste percurso, denunciar as dualidades fundamentais do itinerário vital como o nascimento e a morte, a mãe e o pai (expressas inclusive nas obras de Farnese que se intitulam *Mater e Pater*), o feminino e o masculino. Isto se manifesta também na compulsão por retratar gêmeos, ou duplos⁸, como a indiciar as dualidades comportamentais a que estaríamos submetidos ao

⁶ Grifo nosso.

⁷ ARAÚJO, Murilo. “O gênio macabro de Cornélio Penna”. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1318.

⁸ Muitos objetos de Farnese de Andrade retratam gêmeos ou duplos. Essa temática faz referência a um episódio biográfico do artista, pois consta que durante sua infância, seus irmãos gêmeos, João e Emanuel teriam morrido afogados em um rio, por ocasião de uma enchente que devastou a cidade de Araguari. O

longo da vida. Farnese se aproxima ainda mais das temáticas trabalhadas por Penna, que por seu lado, enfoca esses temas de maneira obsessiva tornando explícita a dupla acepção dos afetos que embora sirvam para nutrir, podem também sufocar ou matar de acordo com a administração.

Parte da relação obsessiva com objetos emblemáticos, que se traduz em inusitadas montagens provém de um processo rememorativo movido pela frustração com o ambiente familiar e os leva quase que automaticamente à compulsão. Nesse sentido, as obras se transformam numa espécie de produto-fuga de um passado com o qual não é possível a reconciliação, como explicita Charles Cosac:

Escapismo erótico libidinoso razão de sua infinita e insaciável combinação de elementos sacros, pagãos e utilitários, cujo processo só poderia ser interrompido pela própria morte, ou enquanto vivo por uma esporádica venda. Ainda que tal comportamento o levasse à exaustão física e mental foi definitivamente essa sua força motriz. (COSAC: 2005, p.23).

Durante o processo compulsivo e vibrante que pretende reorganizar os despojos do passado segundo uma lógica própria, criativa, mas nem por isso, livre da amargura e da solidão, Farnese e Cornélio elegem alguns motes e os materializam em objetos e técnicas de montagem, que se tornam recorrentes. Entre eles, é impossível não notar a presença insistente de tudo o que se refere ao universo feminino. Caixas-de-joias, ovos, bebês, retratos de damas antigas. Em ambos, subsiste a feminilidade vinculada a uma crueldade⁹ delicada, uma contiguidade insuspeitada que se observa tanto nos romances quanto nos trabalhos plásticos. Aqui, o feminino revela sentidos desconhecidos, transgressores, afastando-se de uma caracterização comum ao gênero. Para Charles Cosac é impossível não perceber a importância que o desenvolvimento das ditas temáticas femininas adquirem na obra de Farnese:

episódio teria marcado profundamente o jovem Farnese. A temática dos gêmeos é desenvolvida por Cornélio em seu segundo romance: *Dois romances de Nico Horta*.

⁹ Charles Cosac ressalta que em muitos trabalhos, Farnese buscou apresentar a relação “belicosa” que desenvolveu, ao longo da vida, com sua mãe: “ Exceto por alguns poucos períodos de separação Farnese viveu com sua mãe até a morte dela. Era o único filho solteiro, e sua relação com ela era turbulenta e bélica. Ele dizia que “os nove meses de gestação eram o hotel mais caro do mundo, e que se pagava por ele o resto da vida”. FARNESE, Andrade. *Farnese de Andrade*. São Paulo. Cosac & naif, 2002, p.37.

A figura feminina, neste momento, transcende a materna. A presença da mãe não pode ser apagada, sendo, portanto substituída. Na obra de Farnese, há uma nítida obsessão por personagens femininos diametralmente antagônicos, porém todos com a mesma característica: a contundência. De um lado a figura de Medeia às vezes alternada aleatoriamente com a imagem de medusa, a mulher forte e cruel que entre o tudo ou nada certamente escolhe o nada, a mulher que prefere a solidão e o vácuo, como ele próprio fez. De outro, as estrelas lendárias de Hollywood, mais precisamente Greta Garbo e Rita Hayworth, mitos contemporâneos de sua época. O espaço que estas três personagens ocuparam na fantasia do artista e que está refletido em sua obra é significativo. São heroínas mais fortes e poderosas que muitos heróis. A fixação de Farnese por elas não era transferência do “eu” que ele desejaria ser. Tratava-se mais da projeção da figura materna que ele amava, mas provavelmente não admirava. (COSAC: 2005, p.25).



FARNESE DE ANDRADE. *O oratório exibicionista* – assemblage: ex-votos (seios), foto resinada, tábua de cortar e oratório – 63X32X15 cm, 1975.

Em Penna essa temática também é recorrente. Em seus romances, os enredos gravitam em torno de mulheres fortes, cruéis e manipuladoras, envoltas em grandes mistérios e em muitos casos, ligadas à criminalidade. Essa caracterização reforçaria a ambiguidade relativa ao universo feminino, que nas narrativas cornelianas ganham destaque.

As escolhas de Penna e Farnese sempre tenderam a privilegiar o individual e não o coletivo, o privado e não o público, o próprio e o não o compartilhável. A prioridade dada ao menor, ao íntimo e principalmente ao idiossincrático é um fator determinante para a compreensão dessas obras, bem como as relações cultivadas por eles com suas coleções particulares. Refugiado em seu casarão em Botafogo entre relíquias herdadas de um passado aristocrático embora decadente, Cornélio Penna se comporta à maneira do colecionador benjaminiano¹⁰, tentando reter o equilíbrio delicado que o familiar parece não poder mais garantir. De alguma forma, sua obra pressupõe a manipulação da ruína que envolve o desenvolvimento de uma relação *doentia* com o passado. Essa relação acomete os que possuem um arquivo, provém dela o reencontro sem reservas com o *mal*, pela via de uma reflexão melancólica. De algum modo, ela elucida a conversão do arquivo de coisa privada à coisa pública, porque diz respeito à transformação da memória traumática familiar em matéria de ficção.

Em Farnese, essa tentativa parece se transferir na manifesta predileção pela transparência dos vidros e materiais cristalinos que tendem a elucidar o que teria permanecido escondido pelas espessas paredes domiciliares. Em determinado período de sua produção, surgem blocos arredondados, de tamanhos variados, de poliéster rígido, cuja transparência revela cabeças de boneca, fotos de bebês e mulheres, conchas e uma infinidade de outros elementos. Esses objetos transparentes, muitas vezes com bolhas, são uma espécie de densidade “aquosa” que parecem aludir a um episódio biográfico crucial e transformador da vida do artista: a vinda para o Rio de Janeiro. Parte dessa transformação se deve ao fato

¹⁰ Walter Benjamin dedicou-se a elencar as características do colecionador burguês figura paradigmática da Paris do II Império, figura que se contrapõe radicalmente à figura do *flâneur*: “Ele cria um interior fantástico, com móveis e ornamentos de todas as regiões do planeta e de todas as épocas da história (...). Seu salão, composto dos objetos mais variados, no tempo e no espaço, é um camarote no teatro do mundo. Nisso ele se parece com o colecionador, que destaca os objetos de suas articulações funcionais, privando-os não só do seu valor de troca, como do seu valor de uso: ele os livra da obrigação de serem úteis. Ele é o verdadeiro habitante do interior, e sua práxis tem um sentido utópico, pois sua coleção evoca um mundo longínquo e defunto, mas também um mundo melhor. O interior não é apenas o universo particular, mas também seu estojo. A partir de Luis Felipe, o burguês sente a necessidade de recobrir seus móveis e objetos com invólucros de todo tipo, para preservar os traços nele depositados. Tenta compensar, assim, o apagamento dos rastros a que está sujeito o habitante das grandes cidades (...) A paixão do colecionador é sempre anárquica, destrutiva. Porque esta é a sua dialética: associar sua fidelidade à coisa, ao particular, que lhe é imanente, com um protesto tenaz contra o típico e o classificável”. Walter Benjamin em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*.1989, p. 69-70-71).

de que foi nesta ocasião, com vinte e dois anos, que Farnese viu pela primeira vez o mar. Em uma entrevista concedida, Farnese teria declarado a importância desse evento em sua vida já que a simples visão do mar o teria “curado” definitivamente de uma tuberculose. Essa impressão primeira do mar foi exaustivamente reproduzida nos objetos transparentes que de alguma forma, tentam reproduzir e conservar esse instante. Através dessas instalações, além de tentar recuperar àquela impressão primeira, Farnese parece querer fundi-la à elementos mais antigos como fotos familiares, em uma síntese que tenta criar nexos aparentemente aleatórios de combinação. Mas neste caso, essa “transparência cruel” acaba por revelar ou explicitar delicadamente “o segredinho sujo” até então esquecido no passado. Essa tentativa de retornar ao passado e torná-lo explícito encontra na transparência um novo destino para a memória, uma forma eficaz de comunicar o que teria causado tamanha dor, tamanha angústia.



FARNESE DE ANDRADE. Viemos do mar – montagem em poliéster - 57 X20 cm, 1978. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15470/viemos-do-mar>>. Acesso em: 30 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

A obra de Farnese reafirma sua singularidade, tornando difícil sua contextualização e explicitando o fato de ter permanecido esquecida ou mesmo desconhecida por muitos. Neste aspecto, mais uma das muitas semelhanças que o associariam a Cornélio Penna. Suas criações, independente do suporte escolhido, referem-se a objetos longa e lentamente

trabalhados pela dor¹¹ cujo efeito produzido concentra uma morbidez constante, evocativa das figuras que já estão ausentes. A criação de um verdadeiro sistema de ausências faz com que os registros de ambos os artistas se avizinhem da morte, mas também conclamem sua reversibilidade, como se fosse possível encontrar alguma vitalidade emanada dos elementos mortuários, nos quais seria possível visualizar toda a crueldade delicada daquilo que é transgressor¹², apreensível a partir de uma síntese de sentidos e sentimentos aparentemente inusitados, como é o caso dos objetos que associam a infância à maldade.

O MAL DE ARQUIVO: O MAL NO ARQUIVO

Os objetos do espólio cornelianiano, encontram-se atualmente guardado como arquivo pessoal do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa¹³.

O arquivo de Farnese de Andrade ficou restrito a sua casa no bairro do Rio Comprido, local que servia também de atelier para o artista nos últimos anos de sua vida. Depois de sua morte, sua obra foi arrematada por colecionadores.

Se há de fato, uma relação intrínseca entre estes objetos e as temáticas desenvolvidas em seus trabalhos, essa relação se baseia na criação do já mencionado “sistema de ausências”. Tal sistema é responsável por equacionar o espólio herdado seja como memória dolorosa, seja como objeto recebido e já desprovido de sua função, uma vez que se encontra disposto aleatoriamente e em local distante de sua origem.

Em ambos os casos, os arquivos guardam uma atmosfera assombrada que parece se originar numa tentativa de materializar seja em fragmentos de textos, seja em objetos diversificados, o intenso desconforto experimentado por esses artistas. A relação quase palpável que se estabelece entre estas instâncias – a da materialidade duradoura e da representação, pela busca de uma espécie de escrita em sentido amplo - pode ser mais

¹¹ O gosto manifesto por Farnese apresenta afinidade com o de Cornélio, como confirma a observação de Augusto Frederico Schmidt: “(Cornélio Penna) gostava de objetos raros, caixinhas de música, leques, móveis de outro tempo, retratos antigos, de tudo enfim que lhe minorasse a saudade do Brasil desaparecido, saudade que nele era constante e se misturava com a saudade de si mesmo, de um ser totalmente igual a ele que existira em outro meio”. SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas, páginas de memórias*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.204.

¹² Em uma das composições de Farnese encontra-se uma finíssima caixa de biscoito ricamente adornada que, aberta, ostenta uma barata. Neste e em muitos outros trabalhos, sobressai o gosto pela reversibilidade, a competência manifesta para surpreender o espectador da obra.

¹³ Parte dos pertences de Penna foi doada por sua viúva Maria Odília Penna, após sua morte.

esclarecedora sobre as obras em questão do que se poderia supor. Se num primeiro momento, tais objetos nos parecem já, desprovidos de sua ação maléfica, mediante uma análise mais acurada, é possível reconhecê-los como elementos que suscitariam a angústia e que, justamente por essa razão, apareceriam representados em suas obras, como é o caso da caixa de música¹⁴ suíça, citada no último romance de Pena, bem como do item mais famoso de seu acervo pessoal, o quadro da menina morta, supostamente uma tia materna do escritor, morta ainda na infância. A presença desses objetos que acabam por se converter em índices materiais da dor e aparecem ao espectador/leitor das obras, como pontos de reconhecimento, que permitiriam, à princípio, a criação de um nexos entre o que possivelmente teria ocorrido na vida pessoal e as múltiplas e entrecruzadas histórias que compõem suas histórias, ou seja, as diversas versões construídas ficcionalmente. Ao vê-los, é possível perfazer, até certo ponto, o itinerário doloroso da memória, e restabelecer a envergadura maléfica das tramas que desencadearam traumas irreversíveis, pesadelos constantes. Ao sublinhar o desconforto vivido, tais objetos revelam partes de histórias que teriam permanecido secretas, mas que vieram à luz, através da representação ficcional, da elaboração constante do passado, agora “materializada” em obra. Descortina-se um sistema de faltas e silêncios, que indiciam o que teria se passado. Nesse sistema, convivem e igualmente se contrapõem as sensações do corpo só nomeáveis posterior e parcialmente, numa sucessão de imagens alegóricas, que parecem remeter às experiências contundentes que as originaram.

Ao perfazer este circuito, a obra de ambos os artistas indicia uma relação contiguidade e composição entre os suportes utilizados, de modo que a análise dos objetos

¹⁴ A obsessão de Cornélio pelas caixas de música não aparece só em suas conversas com os amigos. Há referência sobre esses itens em seus romances *Nico Horta* e *Repouso*: “Pusera a tocar a caixinha de música de madeira escura, colocada sobre um aparador: As notas pequeninas, dançantes e monocórdias, a princípio muito baixinhas, mas depois nítidas, centralizaram e deram vida intensa àquelas horas de lassidão e de atordoamento”. PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Ed. A noite, 1951, p.167. E elas teriam sido citadas duas vezes em *A menina morta*. A primeira citação está na página 265: “Libânia, que já terminara os cuidados, sentara-se de novo no pavimento bem junto da cabeceira e tirara da mesinha a caixa de música sempre ali guardada, pronta para ser tocada. Era assim que ela fazia readormecer a outra menina... Entretanto sentiu a mão da Sinhazinha a segurar-lhe com força o pulso e o seu bafo queimou-lhe o pescoço, ardente e febril.” A segunda alusão está na página 319: “Libânia, depois de preparar a sua ama para o sono da noite, ajoelhou-se junto à sua cabeceira, livre de Joviana e de todos os empecilhos que não a deixavam aproximar-se dela durante o dia inteiro e em vez de cantar fez funcionar a caixa de música suíça que tocava também o Hino Imperial”. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro, Ed. Artium, 2001. Um dos itens doados pela viúva de Penna, por ocasião de sua morte é uma enorme caixa de música de madeira antiga, que impressiona pela imponência e também pelo fato de ainda funcionar perfeitamente.

só pode ser concluída se analisarmos o conjunto. Em ambos os casos, a organização do arquivo complementa e ilumina a obra. É igualmente esclarecedora a análise da multiplicidade dos suportes, de forma que a montagem das obras dá conta de uma tentativa de reconstrução do passado em prol de uma realização estética que não deixa de remeter às memórias traumáticas. Comprova-se assim, a comunicação entre os domínios: desenhos são compatíveis com trechos de romances que por sua vez, acrescentam dados cruciais a objetos antigos que, mesmo aparentemente desprovidos de significação *à priori*, sugerem episódios vivenciados. É esse sistema de retroalimentação que torna a obra de ambos particularmente espectrais. Estes arquivos e, nesse sentido, a própria organização aleatória dos itens, diz muito sobre a decadência e sobre o trabalho do tempo configurando-se como uma espécie de depositário das lembranças traumáticas. Os arquivos evocam conversas interrompidas, diálogos suspensos reatando um movimento de acerto de contas com o passado, que as obras parecem retomar. Isto se estabelece pela própria estrutura do arquivo como nos alerta Jacques Derrida, em seu texto *Mal de arquivo*: “Sem dúvida, mas principalmente, porque a estrutura do arquivo é *spectral*. Ela o é *a priori*: nem presente, nem ausente “em carne e osso”, nem visível, nem invisível, traço remetendo sempre a um outro, cujo olhar não saberia ser cruzado”. (Derrida: 2001, p.110). No caso de Penna, tal espectralidade se apresenta como elemento fundamental, responsável pelo itinerário memorialístico coincidente com a própria caracterização que sua obra vai aos poucos adquirindo e reforçado, pelo tom de segredo inviolável com o qual as tramas são transmitidas ao leitor.

Na medida em que se penetra em seus assombrados domínios e a cada novo objeto ou suporte observado, Cornélio e Farnese se posicionam, cada vez mais, como portadores desse *mal de arquivo*. A descrição de uma sintomatologia relativa a esta afecção suscitaria apenas as prescrições que o associariam a uma doença (mas também não a nega completamente) mas antes, refere-se ao cultivo de uma relação assombrada com os objetos e também com os textos importantes ou sagrados. Ela também define tal relação como uma “paixão” motivadora de uma ação ou produção estética, equivalente à *falsificação* artificial para inventividade.

Suas tarefas não podem prescindir da tentativa de encontrar uma correspondência, quase que intrínseca, entre os objetos herdados e a possibilidade de transvaloração do *mal*

em artifício. Neste caso, o risco da tarefa do arquivista é ceder a algum tipo de compulsão – como acontece com Cornélio e, principalmente, com Farnese – que não pode ser refreada, quando o que se pretende é chegar sem reservas ao episódio que “dá a origem”, mesmo reconhecendo a improdutividade desse esforço. Nele subsiste efetivamente, como nos informa Derrida, um “*performativo*”. (Derrida: 1994, p.70). Os meios de apropriação do passado nestes artistas enveredam por caminhos relativos a uma especulação performática. A esses arquivistas caberá tanto a competência da manutenção do espólio pela menção do que um dia eles representaram e que não pode ser recuperado a não ser mediante uma versão “corrosiva”, quanto à transformação de suas visões do assombro¹⁵ em um produto estético. Circunscrevendo suas obras em uma zona “fronteiriça”, entre a presença encarnada e o que já foi espectro, no limiar entre o público e o privado, limite agora transposto mediante a exposição ficcionalizada das memórias familiares, os arquivos dos artistas rompem a barreira do privado e encontram maneiras muito próprias de revelar segredos, cujos conteúdos controvertidos transmitem aos espectadores todo o horror que pode estar inserido nos espaços domésticos. Tanto Cornélio como Farnese encarregam-se, assim, de transferir à arte e à literatura brasileiras o seu comentário de pesadelo.

¹⁵ O filósofo francês Gilles Deleuze acredita que os artistas expostos ao “assombro” são mais aptos a perscrutar os estímulos vitais transmitindo-os, assim, para a realização artística. Segundo ele, certos autores são capazes de se embeber nesse tecido vital de tal forma que tudo o que ouvem ou que observam se contamina de uma matéria vibrante. Em seu texto *A literatura e a vida*, ele esclarece: “A literatura aparece, então, como um empreendimento da saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?” DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In.: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.14.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.
- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1982.
- ANDRADE, Farnese. **A casa e a inteligência de Farnese de Andrade**. (Catálogo). Textos de Uiara Bartira e Charles Cosac. Rio de Janeiro: Gráfica Co-irmãos, 1997.
- _____. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- _____. **Objetos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Ensaios sobre fenômenos extremos. São Paulo: Papirus, 2006.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- COSTA LIMA, Luis. **A perversão do trapezista. O romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora, 34. 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EULÁLIO, Alexandre. **Os dois mundos de Cornélio Penna**. In: Literatura & Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- MORAES, Eliane Robert de. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.
- _____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- PRIGENT, Hélène. **Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression**. Découvertes. Paris: Gallimard, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

Submetido à publicação em 15 de agosto de 2018

Aprovado em 28 de setembro de 2018