



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História da Arte

Tese de Doutoramento

**Do Sentimento de Pertença em Francisco Brennand
(1927-2019): IMMOTUS NEC INERS**

Tiago Gouveia Mariano

Orientador(es) | Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Évora 2024



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História da Arte

Tese de Doutoramento

**Do Sentimento de Pertença em Francisco Brennand
(1927-2019): IMMOTUS NEC INERS**

Tiago Gouveia Mariano

Orientador(es) | Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Évora 2024





A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Manuela Cristóvão (Universidade de Évora)

Vogais | Maria Emília de Oliveira Ferreira (Museu Nacional de Arte Contemporânea -
Museu do Chiado)
Paula Cristina André dos Ramos Pinto (ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa)
Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues (Universidade de Évora)
(Orientador)
Ruth Vasconcelos (Universidade Federal de Alagoas)
Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar iniciando esses agradecimentos a primeiramente o artista plástico Francisco de Almeida Coimbra Brennand, com quem tive a felicidade de dividir dois encontros; um homem de tamanha sensibilidade que, através de suas obras, construiu um universo inteiro. Além disso, agradeço principalmente ao meu querido orientador, o Prof. Dr. Paulo Rodrigues, que, por três longos anos desta pesquisa deu todo o apoio necessário para sua conclusão e, além disso, mostrou-se extremamente sensível à “novidade” que, para mim, era desenvolver um projeto de tamanha magnitude e com seu olhar preciso soube me orientar durante todo processo com uma leveza que apenas os reais mestres possuem e a secretaria do CHAIA, Carmen Lagarato. Este trabalho também não poderia ser concluído sem a participação das queridas Dra. Ruth Vasconcelos e Marinez Teixeira, estudiosas que conviveram durante anos com o Brennand e se dispuseram durante todo momento desta pesquisa a me auxiliar em todos os percalços encontrados no caminho. A Dra. Madalena Zaccara, querida orientadora no mestrado em Artes Visuais da UFPE/UFPB. Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus amigos e familiares que me acompanharam durante toda esta trajetória.

Obrigado.

Tiago Gouveia Mariano

*FBrennand provou que artistas são meio mágicos
e que tem algo de literatura, vivendo em castelo. A
Marca dele em pedra é vista de tantos lugares, é
distinta. E lá estava ele às de bengala na oficina
no meio de uma tarde, de suspensório e de barba.
Nosso W Wonka, só que melhor. Era daqui.*

Kleber Mendonça Filho

F. Brenner

Resumo

Esta pesquisa permeia o universo artístico de Francisco Brennand, artista brasileiro que transformou as ruínas da fábrica de cerâmica da família em uma Oficina, Ateliê e Museu dedicados à sua obra, para observar criticamente a trajetória da sua biografia artística por meio da análise de algumas das obras mais notórias de sua carreira, do processo de transformação da fábrica dos seus pais em oficina de cerâmica, chamada por Francisco de “Pátria da sua Infância”, e da produção dos emblemas que fazem parte da criação única deste espaço. A trajetória de Brennand no mundo das artes começa ainda cedo, com o seu interesse pela pintura. Começa por ter aulas com os grandes mestres da Escola de Belas Artes de Pernambuco, mas o seu interesse só desperta verdadeiramente quando viaja até Paris e conhece os pintores europeus, principalmente o grupo de pós-impressionistas, composto por Cézanne, Gauguin e Van Gogh, além de Picasso e Balthus, que Brennand considerava que teria o descoberto antes mesmo dos franceses. A sua primeira ida a Europa, logo após o seu casamento, é de forte impacto para a sua produção artística. Na capital francesa, Brennand passa a ser “parte” das paisagens que ele tanto admirava pelas ilustrações dos livros e peregrina por museus e galerias. Após um retorno adiantado da sua jornada na capital francesa, Francisco volta ao Recife por um curto período, seguindo logo para um estágio em uma oficina de cerâmica em Deruta (cidade italiana na região da Umbria). Lá, ele toma ainda mais gosto pelo ofício de oleiro e ceramista, desenvolvendo uma técnica inovadora. Quando retorna para o Recife, Brennand inicia o longo processo de *working-in-progress* que viria a ser a reconstrução da oficina de cerâmica e a produção de suas peças e se questiona em seus diários se era necessário primeiro construir um templo ou povoá-lo e o faz simultaneamente. Francisco por muitos foi considerado um “senhor feudal”, onde dentro dos limites da sua oficina havia suas “criaturas” e seu senhor. As obras do artista bebiam diretamente dos mistérios e mitos, se alimentando também do sentimento do trágico que pairava por toda sua obra. Os mistérios como a reprodução e sexualidade estão presentes durante toda obra do artista, sejam em mulheres, homens, genitálias ou frutos. Contudo, o artista não se preocupa em esclarecer nenhum dos enigmas e mistérios que se propõe a desenvolver.

Brennand também passa a ser uma espécie de demiurgo, pois uma das características de sua produção é os novos destinos que ele dava a suas obras. O fascínio pela mitologia e pelo trágico se confronta com a frase indaga pelo artista “jamais os gregos”, mas o artista não se propõe negar a tradição clássica e sim sua estética. Por fim, a análise da dimensão da propriedade do espaço, pois os sentimentos que o artista atrela ao espaço transcendem limites físicos. O espaço de criação de suas peças que surgem do forno chamado Prometeu, além da liberdade que o artista exerce dentro do espaço dando novos significados a suas obras.

Palavras Chaves:

Francisco Brennand, Oficina Ceramica, Influencias, Escultura, Pintura.

Abstract

From the Feeling of Belonging in Francisco Brennand (1927-2019): IMMOTUS NEC INERS

This research proposes to permeate the artistic universe of Francisco Brennand, a Brazilian artist who transformed his workshop, studio and museum from the ruins of his family's ceramics. Observing the artistic biographical trajectory, following by a critical analysis of some of the most notorious works of his career, finally exposing the particularities that involve the reconstruction of the Ceramic Workshop, called by Francisco "Pátria da sua Infância" and the emblems that are part of the unique formation of this space. Brennand's trajectory in the world of arts began at an early age with his interest in painting, over the years Brennand took classes with great masters from the School of Fine Arts of Pernambuco, but his great interest in fact was given to Europeans, mainly the group of Post-impressionists (Cezanne, Gauguin and Van Gogh) in addition to Picasso and Balthus, the latter Brennand believed that he would have discovered it even before the French. His first trip to Europe as soon as he married Debora had a strong impact on the artist's production. In the French capital Brennand becomes "part" of the landscapes that he himself admired so much through books and could wander through museums and galleries. After an early return from his journey in the French capital, Francisco returns to Recife for a short period, but soon goes on to an internship at a Ceramic Workshop in Deruta. La takes even more taste for the potter and ceramist craft, developing an innovative technique. When he returned to Recife, Brennand began the process of Working-in-Progress, which would become the reconstruction of the Ceramic Workshop and the production of his pieces. Brennand wonders in her diaries whether it was necessary to first build a temple or populate it, and she does so simultaneously. Brennand by many was considered a "feudal lord" where within the limits of his Workshop were his "creatures" and his lord. The artist's works drank directly from the mysteries and myths, also feeding on the feeling of the tragic that hovered throughout his work, mysteries such as reproduction and sexuality are present throughout the artist's work, whether in women, men, genitals or fruits. However, the artist is not concerned with clarifying any of the enigmas and mysteries that he proposes to develop. Brennand also becomes a kind of demiurge because one of the characteristics of his production is the new destinations he gave to his works. The fascination with mythology and the tragic is

confronted with the phrase the artist asks “never the Greeks”, however the artist does not intend to deny the classical tradition, but its aesthetics. Finally, the analysis of the dimension of the property of space, as the feelings that the artist attaches to space transcend physical limits. The space for the creation of his pieces that emerge from the oven called Prometheus, in addition to the freedom that the artist exercises within the space, giving new meanings to his works.

Keywords:

Francisco Brennand, Ceramic Workshop, Influences, Sculpture, Painting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1–	Francisco Brennand, <i>Autorretrato do Cardeal Inquisidor</i> , 1948, óleo sobre tela, 80,00 cm x 65,00 cm	23
Figura 2–	El Greco, <i>Don Fernando Niño de Guevara</i> , 1600, óleo sobre tela, 171 cm x 108 cm.	23
Figura 3–	Coubert, <i>Bounjour Monsieur Coubert</i> , 1854, óleo sobre tela, 123 cm x 148 cm.	28
Figura 4 –	Francisco Brennand, <i>Bonjour Monsieur Brennand</i> , 2008.	29
Figura 5 –	Paul Cézanne, <i>Maçãs e Laranjas</i> , 1895-1900, óleo sobre tela, 73 x 92 cm.	33
Figura 6 –	Paul Cézanne, <i>Les Peupliers</i> , 1895-1900, óleo sobre tela, 65 cm x 81,5 cm.	34
Figura 7 –	Francisco Brennand, <i>Serra Negra</i> , 1981, óleo sobre tela.	35
Figura 8 –	Francisco Brennand, <i>Montanha Branca</i> , 1982, óleo sobre tela.	35
Figura 9 –	Paul Gauguin, <i>A visão após o sermão (a luta de Jacó e o Anjo)</i> , 1888, óleo sobre tela, 72,2 cm x 91 cm	37
Figura 10 –	Paul Gauguin, <i>O Cavalo Branco</i> , 1898, óleo sobre tela, 91 cm x 140 cm.	38
Figura 11 –	Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907, óleo sobre tela, 243,9 cm x 233,7 cm.	41
Figura 12 –	Pablo Picasso, <i>A Amizade</i> , 1908.	42
Figura 13 –	Pablo Picasso, <i>Busto de Mulher (Marie-Thérèse)</i> , 1931, gesso.	43
Figura 14 –	Francisco Brennand, <i>Sereia</i> , s/d, cerâmica.	43
Figura 15 –	Balthus, <i>Le Gottéron</i> , 1943, óleo sobre tela, 115 x 99,5 cm.	44
Figura 16 –	Francisco Brennand, <i>A Vitória de Chapeuzinho Vermelho</i> , 2000-2003, óleo sobre tela.	46
Figura 17 –	Francisco Brennand, <i>Chapeuzinho e o Lobo</i> , s/d, óleo sobre tela.	46
Figura 18 –	Francisco Brennand, <i>Nascimento do Floral</i> , 1959, cerâmica.	48
Figura 19 –	Francisco Brennand, <i>Fruto</i> (série), 1984	49

Figura 20 –	Francisco Brennand, Pássaro Rocca, 1980.	53
Figura 21 –	Francisco Brennand, <i>Ovo Primordial</i> , cerâmica.	54
Figura 22 –	Pietro Della Francisca, <i>Sacra Conversazione</i> , 1472, óleo sobre tela, 248 x 170 cm.	54
Figura 23 –	Antiga ponte de ferro que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica.	56
Figura 24 –	Antiga ponte de ferro após as cheias.	56
Figura 25 –	Francisco Brennand, <i>Hybris</i> , s.d.	59
Figura 26 –	Francisco Brennand, <i>Galateia</i> , 1977.	65
Figura 27 –	Francisco Brennand, <i>Pallas Atena</i> , 1977.	66
Figura 28 –	Francisco Brennand, <i>Lara</i> , 1978, cerâmica.	67
Figura 29 –	René Magritte, <i>L'invention Collective</i> , 1934, óleo sobre tela, 73, 5 x 97,5 cm.	68
Figura 30 –	Francisco Brennand, <i>Leda e o Cisne</i> , (1980), cerâmica.	70
Figura 31 –	Francisco Brennand, <i>A Cabeça de Neptuno</i> , s/d, cerâmica.	72
Figura 32 –	Francisco Brennand, <i>Mulheres 100 Cabeças</i> , s/d, cerâmica.	73
Figura 33 –	René Magritte, <i>Le Viol</i> , 1934, óleo sobre tela, 73,3 cm x 54,6 cm.	73
Figura 34 –	Francisco Brennand, <i>Sequestrada</i> , s/d, cerâmica.	76
Figura 35 –	Sandro Botticelli, <i>O Nascimento da Vênus</i> , 1483 - 1485, óleo sobre tela, 172,5 x 278,9 cm.	77
Figura 36 –	Francisco Brennand, <i>Os Comediantes</i> , 2008, cerâmica.	87
Figura 37 –	Mapa da trilha da Oficina Brenannd.	88
Figura 38 –	Francisco Brennand, <i>Horror, Horror Horror</i> .	89
Figura 39 –	Ateliê de Brennand.	92
Figura 40 –	Ateliê de Brennand.	93
Figura 41 –	Desenho inicial da obra.	99
Figura 42 –	Desenho inicial da obra.	99
Figura 43 –	Detalhe do mirante da torre.	101
Figura 44 –	Francisco Brennand, <i>Torre de Cristal</i> , 2000.	101
Figura 45 –	Obra danificada	102
Figura 46 –	Desenho da serpente marinha.	102

Figura 47 –	Serpente marinha (acima) e espaço onde ela ficava após furto.	101
Figura 48 –	À esquerda, escultura de Brenannd. À direita, espaço vazio após o seu furto.	101

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	A TRAJETÓRIA DE FRANCISCO BRENNAND	18
2.1	OS ANOS DE FORMAÇÃO	20
2.2	A PRIMEIRA TEMPORADA DO ARTISTA NA EUROPA	24
2.3	UM OLHAR ESPECIAL SOBRE ALGUNS ARTISTAS: INFLUÊNCIAS	31
2.4	OS ANOS 70 E A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO	47
2.5	FRANCISCO BRENNAND: O DEMIURGO	57
3	O PERCURSO DA ESCULTURA OCIDENTAL E A TRAJETÓRIA DA GRECO-ROMA NA OBRA BRENNANDIANA	63
3.1	“JAMAIS OS GREGOS...”	63
3.2	“ANTES A GRÉCIA ARCAICA, CRETA, O EGITO, A ÁFRICA, A OCEANIA E OS PRÉ-COLOMBIANOS”	73
3.2.1	<i>Creta</i>	73
3.2.2	<i>O Egito</i>	75
3.3	CONCLUSÃO	77
4	A VÁRZEA DO CAPIBARIBE, A OFICINA MUSEU DE FRANCISCO BRENNAND	79
4.1	O BREVE HISTÓRICO DOS MUSEUS	79
4.2	AS ELUCIDAÇÕES DA ARQUITETURA DE MUSEU CONTEMPORÂNEA	82
4.3	A OFICINA CERÂMICA FRANCISCO BRENNAND	86
4.4	A OFICINA: UM MUSEU CONTEMPORÂNEO	89
4.5	EVOLUÇÃO DO ATELIÊ E O PERTENCIMENTO NA OBRA DE FRANCISCO BRENNAND	90
4.6	O PARQUE DAS ESCULTURAS FRANCISCO BRENNAND E A CENSURA	97
4.7	A VANDALIZAÇÃO E O ABANDONO DO PARQUE DE ESCULTURAS FRANCISCO BRENNAND	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa compreender a singularidade da obra de Francisco de Almeida Coimbra Brennand no contexto da arte brasileira contemporânea e, mais genericamente, da arte contemporânea geral. Singularidade esta que parece marcada tanto pela referência da arte europeia do pós-impressionismo, da arte antiga (pré-clássica e clássica) e do Renascimento quanto pelo processo de transformação da antiga fábrica de cerâmica da sua família em uma oficina, um ateliê e um museu para a sua obra, que, assim como os seus diários, deve ser entendido como um processo de autorreflexão artística.

Na primeira etapa, foi levantada a bibliografia, dando enfoque aos seus próprios escritos, como é o caso do *Diário de Francisco Brennand*, publicado em 2016, que foi desenvolvido pelo artista e publicado posteriormente e que trata do percurso de mais de 40 anos de sua vida. Nele, Brennand registra as suas observações sobre os seus trabalhos nas artes plásticas, as obras literárias que ele considerava relevantes e os seus relacionamentos de ordem amorosa e pessoal. Vale ressaltar que não é um diário programático, pois ele possuía o hábito despretensioso de contar as suas histórias e os seus pensamentos com, por vezes, longos hiatos temporais.

Além disso, o levantamento bibliográfico passa por outra obra que foi fundamental para esta pesquisa, *Os Cadernos Verdes*, de 2019, da Dra. Ruth Vasconcelos. Durante um período de dois anos, a autora teve encontros semanais com o artista plástico para fazer uma releitura dos seus diários, dando impressões pessoais e análises discutidas com Brennand.

Ademais, a dissertação de mestrado de Camila Costa Lima (2009), que trata de uma análise das diversas fases do artista, também foi muito relevante para a pesquisa. Esta organização da obra de Brennand por “fases” visa destacar as particularidades dos períodos de produção de Brennand. Também foi utilizada como fonte a tese de doutoramento, intitulada de *Série Chapeuzinho Vermelho de Francisco Brennand: discurso da arte e representações do corpo feminino!*, da Dra. Cristiane Azevedo. Nela, a autora opta por fazer uma análise discutindo a coleção de mais de 40 obras da série da Chapeuzinho Vermelho, que tem na sexualidade e na relação entre os gêneros uma ferramenta muito

utilizada pelo pernambucano. Ainda, o catálogo de Tavares, *Brennand* (1997) marca uma seleção de algumas das mais notórias obras do artista na pintura e escultura. Por fim, há uma biografia do artista seguindo por uma fortuna crítica de nomes como Ariano Suassuna¹.

Após o levantamento das obras principais que tratam do objeto da pesquisa, que é o artista plástico Francisco Brennand, foram utilizadas diversas obras de referência para o enquadramento da obra dele na história da arte.

Seguindo o desenvolvimento da pesquisa, o primeiro capítulo foi construído a partir da divisão dos primeiros anos do artista somados aos seus feitos em forma de biografia cronológica. Neste, além das exposições, das datas de obras e dos períodos marcantes da vida do pernambucano, procede-se a elaboração de uma genealogia da sua imaginação, onde é analisado o afilamento de sua obra e filosofia de vida com as referências de nomes como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Picasso e Balthus, além de outros paralelos criados com outros nomes da história da arte europeia que permeiam a sua obra. Além disso, o capítulo também marca a construção de sua oficina cerâmica.

O Capítulo 3, intitulado “O Percurso da Escultura Ocidental e a Trajetória da greco-romana na Obra de Brennandiana”, trata dos significados de sua obra que atravessam o universo da escultura. A frase fortemente presente em sua obra, “jamais os gregos”, leva a uma análise sobre os significados que a obra do artista possui e as suas afiliações ao que o artista compreendia como a “barbárie”. Ao referir-se aos gregos, Brennand evoca o cânone clássico que dominou a Europa do renascimento até o século XIX. O desenvolvimento do capítulo passa por diferentes civilizações tomadas como referência pelo artista e faz paralelos entre os discursos do artista e as novas preposições, além de novas análises de esculturas do artista, que dialogam com o período e tradição mostrados.

¹ Ariano Suassuna (1927- 2014) foi um poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, professor e advogado brasileiro, autor de diversas obras uma delas *O Auto da Compadecida*, que foi adaptada para a televisão e para o cinema. Sua obra compreende o imaginário e o folclore nordestino. Em 1989, foi eleito para a cadeira n.º 32 da Academia Brasileira de Letras.

O último capítulo inicia-se com um breve discurso sobre a história dos museus e as suas tipologias, a fim de enquadrar a Oficina Cerâmica, que também é um espaço expositor. Seguindo por uma discussão do pertencimento, ponto chave para esta pesquisa, é desenvolvido o “pesar e o trágico” na obra do artista, em que a sua oficina é campo central deste sentimento. Além dessa discussão, retoma-se a questão de características do isolamento e das suas jornadas pessoais, já abordadas inicialmente. As exposições são tratadas de forma central nesta etapa, assim como o conceito de ateliê. Por fim, são expostas as situações em que a obra do artista foi submetida fora dos limites de sua Oficina, que assume uma função particular traduzida pelo artista de “Templo, Reino e Catedral”.

Além disso, o capítulo também busca refletir sobre a relação de distanciamento da sua obra com as preocupações e os anseios do movimento modernista de arte brasileira² dos anos 1930 e 1940, que, apesar de ambos terem suas bases na Antropofagia, conceito defendido pelos modernistas como olhar a arte europeia, mas criando uma arte brasileira,

A pesquisa se encerra com as considerações finais, em que é constatado através da literatura apresentada uma espécie de sentimento do pertencer na obra do artista, onde as suas obras, repletas de mitologia, só conseguem atingir a sua totalidade, segundo o artista, dentro do espaço da Oficina Cerâmica, elevando-as para seu estado máximo.

Também se fez necessário um levantamento do estado da arte para além das bibliografias já mencionadas, como a Cátedra Francisco Brennand, que é uma iniciativa conjunta do Consulado Francês no Recife e da Universidade Católica de Pernambuco. Ela conta com uma coordenação franco-brasileira, assumida pela Dra. Veronique Donard (UNICAP-EPP, Paris) e a Dra. Edilene Freire de Queiroz (UNICAP), e está destinada a acolher pesquisas de pós-graduação assim, sobre temas relevantes como a origem, o arcaico, a sexualidade, a crueldade e o sagrado. Além desta obra a Dra. Veronique Donard é autora de: *Le sujet entre sidération et jouissance: l'issue sublimatoire. À propos de l'oeuvre de Francisco Brennand*,

² O movimento moderno teve seu marco com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922. Considerada fundamental a reunião que contava com diversos artistas buscava romper as regras da arte clássica e a criação de uma arte nacional.

2 A TRAJETÓRIA DE FRANCISCO BRENNAND

Para chegar à Várzea do Capibaribe, local em que está instalado o Engenho São João³, é preciso retornar à sua mais antiga formação. Em 1534, os portugueses dividiram o Brasil em capitanias hereditárias para facilitar a sua ocupação e administração, que iam desde o litoral ao limite do Tratado de Tordesilhas⁴. A administração da capitania de Pernambuco ficou sob a responsabilidade de Duarte Coelho. Na sua chegada, o português, inicialmente, adentrou o interior da capitania até o município de Igarassu, onde fundou, junto com a Igreja Católica, uma pequena vila e uma igreja, esta chamada de Igreja dos Santos Cosme e Damião.

No ano de 1537, foi fundada a vila de Olinda e a localização da nova capital não vinha do acaso, mas resultava de motivos estratégicos. Isso porque o local onde foi instalada a vila possuía uma geografia acidentada, similar às cidades portuguesas, e era possível observar o litoral por uma vista e se proteger dos invasores. A vila do Recife surgiu posteriormente, sendo um estímo da capital e assumiu a função de porto da capitania.

Durante o período do século XVII, Pernambuco cresceu bastante e tornou-se uma das capitanias mais lucrativas da colônia. Este crescimento vem da instalação dos engenhos de açúcar por todo Litoral e toda Zona da Mata do atual estado. Em 1630, os holandeses tomaram a capital da capitania de Pernambuco e permaneceram ali até 1654, quando, através do movimento chamado de Insurreição Pernambucana, foram expulsos das terras brasileiras. Um dos líderes deste movimento foi o português Fernando Vieira, latifundiário que possuía três engenhos próximos entre si: o Engenho São João da Várzea (que,

³ Em 1894, nas terras do Engenho São João da Várzea e adjacências, foi fundada a Usina São João da Várzea, por Francisco do Rego Barros de Lacerda. Em 1899, com a morte do seu fundador, ela passou a ser comandada por sua irmã, Maria da Conceição do Rego Barros Lacerda. Posteriormente, a propriedade passou para Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, que, anos mais tarde, se junta ao seu irmão, Antônio Luís de Almeida Brennand, e funda o Grupo Brennand. A Usina São João da Várzea continuou em atividade até 1945. Em 1917, Ricardo de Almeida Brennand construiu a Cerâmica São João na propriedade e lá nasceu Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, artista plástico, seu filho. Em 1947, inaugura uma Fábrica de Porcelanas. Já em novembro de 1971, Francisco Brennand começou a reconstruir a antiga Cerâmica São João. Atualmente, no local funciona a Oficina Brennand.

⁴ O tratado de Tordesilhas foi um limite imaginário instituído pelos Reinos de Portugal e Espanha para definir as áreas de domínio do mundo extra-europeu. Demarcando os dois hemisférios, ficou Portugal com as terras localizadas a leste da linha de 370 léguas traçadas a partir de Açores e Cabo Verde, e a Espanha com as terras que ficassem do lado ocidental desta linha.

anos depois, seria comprado pela família de Francisco Brennand), o Engenho do Meio e o Engenho Santo Antônio.

Os séculos XVIII e XIX marcaram o crescimento do Recife, que teve a sua importância aumentada. Os antigos engenhos davam, agora, espaço para loteamentos e áreas urbanas e para a formação de novos bairros, como Casa Forte, Apipucos e Madalena. Além disso, o século XIX também é marcado por grandes transformações nos tecidos sociais que impactaram diretamente a formação da cidade, como a abertura dos portos para nações amigas em 1808 e a Abolição da Escravatura, em 13 de maio de 1888.

O início dos séculos XX e XXI marcam o maior adensamento dos centros urbanos e a cidade do Recife apresentou um crescimento de 46% durante as décadas de 1920 e 1940. Com este expressivo aumento da população, a marginalização cresceu de modo exponencial, tornando os cortiços a marca da virada do século XIX e início do século XX.

No século XXI, a cidade passa a ser pensada de modo integrado com os demais municípios da região metropolitana, que surgiu a partir do adensamento populacional na região do Recife e maior oferta de bens, serviços e postos de trabalho. Além disso, também acontece a divisão da cidade em regiões chamadas de RPA (Região Política Administrativa) para facilitar a sua administração. A RPA em que está inserida a Várzea é a chamada RPA 4, que é composta pelos bairros do Cordeiro, Ilha do Retiro, Iputinga, Madalena, Prado, Torre, Zumbi, Engenho do Meio, Torrões, Caxangá, Cidade Universitária e Várzea.

Seria impossível pensar a formação da Oficina Brennand sem pensar na sua ligação com a Várzea, território que foi participante ativo das transformações que marcaram não apenas a região, mas também a nação, como com a Insurreição Pernambucana⁵. Além disso, também seria impossível não fazer um paralelo da Igreja dos Santos Cosme e Damião, a primeira a ser fundada no Estado, com a oficina Francisco Brennand. A propriedade que compõe a oficina é chamada de Propriedade Cosme e Damião, nos levando a acreditar não apenas na

⁵ A Insurreição Pernambucana foi o movimento que ocorreu durante as décadas de 1640 e 1650, resultando na expulsão dos holandeses das terras do nordeste brasileiro.

religiosidade do artista que no antigo Engenho São João fundou a sua oficina, mas também no senso do início de tudo que, como será visto adiante, o artista tanto prezava. De acordo com o depoimento de Brennand no filme “Demiurgo”, produzido por Mário Filho, conforme mostrado por Vasconcelos (2019, p. 10):

os franceses ainda hoje chamam tudo que não está dentro da França de *labá*, o que significa acolá ou lá embaixo... e quem foi que disse que existe um centro do mundo? Cada país e cada região pode exigir seu centro do mundo. Eu considero o meu centro do mundo a Várzea, e não Paris. (VASCONCELOS, 2019, p. 10)

Ainda de acordo com Vasconcelos (2019),

(...) nas terras sagradas da Várzea, alguns enredos bíblicos e fatos históricos que elegeram como relevantes para apreender elementos significativos e definidores da própria condição humana, além de traduzir versões de fábulas, parábolas e mitos que aprendeu em leituras ao longo da vida. E assim, como depositário de uma memória ancestral, Brennand produziu/produz sua vida valendo-se desse fabuloso tesouro de significantes que o permitiu/permite refletir sobre a *humana condição* de forma intensa, profunda e radical. (VASCONCELOS, 2019, p. 10)

2.1 OS ANOS DE FORMAÇÃO

Segundo Tavares (1997), a chegada de Abelardo da Hora⁶ à fábrica de cerâmica da Família de Brennand em 1942 foi o ponto inicial para o ingresso de Brennand no universo das artes, pois ele passou a conviver com o mestre na olaria da oficina, acompanhando o seu trabalho.

Após esse contato inicial, Brennand, junto ao seu amigo Ariano Suassuna (1927-2014), no ano de 1945, passou a fazer as ilustrações para o jornal literário de seu colégio em que Ariano publicava os seus poemas. A amizade com o escritor e dramaturgo duraria por toda sua vida.

Neste mesmo período, o seu pai, Ricardo Brennand, comprou uma coleção de João Peretti, que viria a ser pai da artista Marianne Peretti⁷, colega de Francisco na Escola de Belas Artes de Pernambuco. As obras necessitavam de algum

⁶ Abelardo da Hora (1924-2014) foi um artista plástico, brasileiro. Ele ficou conhecido por retratar as mulheres e os temas regionais.

⁷ Marianne Peretti (1927 – 2022) nasceu em Paris, na França, e veio para o Brasil em 1953. Ela foi a única artista mulher a integrar a equipe de Oscar Niemeyer na construção de Brasília.

trabalho de restauro e foi Álvaro Amorim⁸ o designado para este trabalho. Ricardo, que durante toda a vida possuiu uma relação muito próxima com o seu filho, observava com entusiasmo e uma espécie de desconfiança o interesse de Francisco pelo universo da arte. Foi, talvez, por este motivo que Ricardo designou o filho para acompanhar o trabalho do novo mestre de restauro. Foi Álvaro Amorim quem iniciou de modo mais formal as orientações de Brennand na pintura. Por meio dele e dos convites do seu pai, Brennand começou a ter contato com outros mestres da Escola de Belas Artes de Pernambuco, como Baltazar Câmara⁹ e Murilo La Greca¹⁰, que viraria o seu professor. Também neste período, com a autorização de seu pai, o jovem Brennand começou a restaurar uma velha casa abandonada dentro da propriedade para, ali, instalar o seu primeiro ateliê.

Em 1945, Brennand tomou a decisão de se tornar pintor profissional. Embora consciente que este poderia vir a ser um caminho conturbado, ele estava ciente que era o único possível para ele. Ao começar os seus estudos com Murilo La Greca, o artista passa a praticar frequentemente as suas habilidades no pincel. O mestre não permitia que o jovem aprendiz acendesse as luzes para realizar suas tarefas, pois acreditava que o artista tinha tudo que era necessário para realizar a sua tarefa sem grandes “exageros”, pois, para o artista, “esta é a luz ideal para sentir não mais a cor, que é enganosa, mas os valores da pintura”. (Tavares, 1997, p. 54)

Em 1947, Brennand inscreveu cinco obras no concurso do Salão de Belas Artes de Pernambuco, concorrendo com os mestres da escola de pernambucana, como o seu professor Murilo. Foi neste concurso que ele garantiu o seu primeiro

⁸ Álvaro Amorim (S/d- S/d) foi um dos nomes que ajudaram a fundar a Escola de Belas Artes de Pernambuco (1931). Posteriormente, ele integrou o seu quadro de professores.

⁹ Baltazar Câmara (1890 – 1982) foi um pintor pernambucano. Ele estudou na Escola Nacional de Artes com Carlos Chambelland. Participou, desde 1925, do salão nacional, ganhando menção honrosa no salão de 1926, medalha de bronze em 1927 e de prata em 1930. Foi um professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco.

¹⁰ Murilo La Greca (1899 – 1985) nasceu em Palmares, interior do estado de Pernambuco e tem origem italiana. Aos 18 anos, deixou Recife para ir morar no Rio de Janeiro, chegando a dividir apartamento com outro contemporâneo, Cândido Portinari. Tornou-se professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde conheceu a sua esposa, e da Escola de Belas Artes de Pernambuco. O artista ainda fez uma passagem pela Itália, onde se dedicou ao estudo de afrescos, retornando para o Brasil pouco antes da Segunda Guerra Mundial.

prêmio, com a tela intitulada *Segunda Visão da Terra Santa* (1947), que era uma paisagem a partir da vista do Engenho São João.

No ano seguinte, Francisco inscreve-se novamente no concurso e tem como premiadas as obras *Frade em Oração* e *Autorretrato do Cardeal Inquisidor* (fig. 1). Esta última, segundo Vasconcelos (2019), é uma das suas obras mais emblemáticas, pois tratava-se de uma releitura da obra do El Greco, *Don Fernando Niño de Guevara* (fig. 2), em que o artista assume o lugar de cardeal inquisidor. Segundo o *site* TheMet150, museu onde a obra de El Greco está exposta, a pintura conta a história do religioso espanhol que se tornou cardeal no ano de 1596 e esteve em Toledo quatro anos depois, onde o artista viveu durante parte de sua vida. Niño de Guevara era um representante do poder da igreja neste período, em que a Igreja Católica possuía grande poder de criação de um pensamento comum e de costumes. Esta obra cruza-se também com a referência do livro *Os Irmãos Karamazov* (1879), do russo Fiodor Dostoiévski, em que a personagem de um cardeal assume uma postura questionadora e outra, a de um religioso, discorre sobre o livre arbítrio e o sofrimento humano. Estas narrativas estão presentes durante toda obra do artista pernambucano e irão consolidar-se com o seu amadurecimento.

Outro fato a ser considerado é que Brennand desenvolveu o hábito descomprometido de discorrer nos seus diários sobre as suas aventuras no campo pessoal e artístico. Segundo Vasconcelos (2019), dez anos desses escritos foram atirados ao forno da sua olaria, que, poeticamente, é chamada de “Prometeu”. Isso demonstra uma espécie de ato inquisitorial com a sua própria trajetória, além da pagã, uma vez que volta ao fogo, elemento de onde tudo surge. Em seus diários, Brennand discorre que pode

verificar, ainda na entrada do forno (cerca de 300°C), os cadernos se retorcerem agonicamente, como almas penadas nas chamas do inferno, à espera da fatal condenação. Não foi uma brincadeira, e sim um ritual. Só desta forma eu poderia seguir o exemplo de Pasternak: “Deixa em branco algumas páginas de tua vida” (BRENNAND, 1974, p. 263)

Figura 1 — Francisco Brennand, *Autorretrato do Cardeal Inquisidor*, 1948, óleo sobre tela, 80,00 cm x 65,00 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022.

Figura 2 — El Greco, *Don Fernando Niño de Guevara*, 1600, óleo sobre tela, 171 cm x 108 cm.



Fonte: The Met Museum, s.d.

Vale ressaltar também que, de acordo com Tavares (2000), a vitória de Brennand nesses salões criou uma espécie de indisposição e desconforto na relação com

seus antigos mestres, que estavam acostumados a serem premiados nestes concursos.

No ano de 1948, Cicero Dias¹¹, pintor que morava em Paris há algum tempo, fez uma exposição na Faculdade de Direito de Pernambuco. O encontro dos artistas tornou-se inevitável e ele conheceu mais de perto a obra de Brennand, espantando-se com a sua qualidade. O pernambucano, então radicado em França, diz que Brennand deveria ir à Paris para amadurecer o seu talento e a sua técnica e trocar com os mestres das escolas da cidade. Inicialmente, Brennand não acreditou na real possibilidade de poder viajar até à capital francesa, pois precisaria da autorização de seu pai, além do fato de estar com um relacionamento sério com Deborah de Moura Vasconcelos, que viria a ser a sua primeira esposa. Porém, Cicero Dias consegue convencer Ricardo a enviar o seu filho para a Cidade Luz, a título experimental. Consequentemente, em 30 de novembro de 1948, Brennand casa-se com Deborah e prepara-se para cruzar o Atlântico.

2.2 A PRIMEIRA TEMPORADA DO ARTISTA NA EUROPA

Foi só após a confirmação da sua intenção e recebida a autorização de seu pai que, segundo Vasconcelos (2019), Brennand e Deborah partem para o que seria um período de dez anos em Paris. A viagem aconteceu de navio e durou cerca de dez dias, o que provocou no artista um sentimento de insegurança e incerteza em relação à sua jornada parisiense. Brennand, como já foi dito, possuía uma natureza questionadora e, assim, iniciou um processo que duraria o início do período em que o artista deixa o Recife. Em seus diários, em dia 5 de abril de 1949, ele comenta que,

não seria tudo isso um sonho? Quando tudo começou? Em que momento eu me achei com direito a assumir uma profissão tão problemática como a de um pintor? Será por que eu tirei os primeiros prêmios dos salões de pintura do Museu do Estado de Pernambuco, em 1947 e 1948, me sentindo com o direito de ausentar-me de minha terra, abandonar meus pais e meus irmãos, como se fosse um predestinado? (Brennand, 2016, p. 82).

¹¹ Cícero Dias (1907-2003) foi um pintor brasileiro, representante da pintura modernista do Brasil. É autor do painel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (1926), obra que irrompeu o cenário modernista no país.

Estes sentimentos tornam a viagem muito mais longa e deixam o artista apreensivo sobre o seu futuro longe de casa. A sua esposa Deborah também não tem uma travessia agradável. A viagem foi repleta de enjoos e apenas as paragens em Las Palmas, Lisboa e Vigo possibilitaram um breve alívio ao casal. Este sentimento só passa a esvaír quando eles realmente chegam a Paris em segurança e começam a concretizar os seus objetivos no estrangeiro. É possível dizer que o ponto mais importante desta viagem foi, talvez, quando o artista iniciou o diário despretensioso que o acompanharia durante mais de 40 anos.

De acordo com Tavares (1997), a chegada em Paris inicia-se de um modo que surpreende o casal, sendo bastante agradável e repleta de entusiasmo. Em fevereiro de 1949, o casal desembarca do trem que vinha de Cherbourg e, já em Paris, encontra Cicero Dias e a sua esposa, grandes idealizadores desta viagem. Depois, seguem para o Hotel Montalembert, que era o local de residência e passagem de parte da cena artística francesa. Além do casal pernambucano, eram residentes frequentes René Char¹² e Almada Negreiros¹³.

Ainda na primeira semana de estadia, Brennand seria apresentado ao pintor cubista Fernand Leger¹⁴. Vasconcelos (2019) relata que foi neste início de viagem que inicia-se um processo de peregrinação do artista por museus, ateliês e galerias, processo que era vivido por ele com muito entusiasmo, uma vez que aqueles eram os locais onde encontrava as obras dos seus “ídolos” e “mestres”. De acordo com Vasconcelos (2019), para Brennand,

viver em Paris tinha um encanto para além de sua paixão pela pintura; como já mencionei, significava estar pisando no mesmo solo que havia sido pisado pelos seus mestres, como se este movimento o possibilitasse acessar a mesma aura e magia artística experimentada por eles. (Vasconcelos, 2019, p. 70)

Foi também nesta primeira viagem à Europa que Brennand começa a “caçar” os artistas que tanto o inspiravam e, por coincidência ou acaso do destino, a

¹² René Char (1907–1988) foi um poeta francês que participou do grupo dos surrealistas durante a vanguarda em Paris. *Le marteau sans maître* (1934) é sua primeira obra individual.

¹³ Almada Negreiros (1893–1970) foi um artista plástico e escritor lusitano que teve um papel fundamental na primeira fase do Modernismo Português. Ele teve passagens em Paris e Madrid antes de se fixar definitivamente em Lisboa.

¹⁴ Fernand Léger (1881–1955) foi um pintor francês, possuindo destaque no movimento cubista. Ele tomava partido das formas da “modernidade”, como a tecnologia e a indústria, cultivando um estilo caracterizado pela utilização de formas mecânicas monumentais.

primeira exposição com que ele se depara é uma de cerâmica do espanhol Pablo Picasso¹⁵, na Maison de la Pensée Française.

As “peças” pregadas pelo destino não poderiam passar sem ser comentadas, pois a cerâmica era um tipo de arte muito valorizada por seu pai Ricardo e bastante presente na vida de sua família, mas que Francisco não valorizava, chegando a considerá-la uma arte menor, por ser utilitária, e nesta exposição isso muda. De acordo com Vasconcelos (2019),

apesar de ter crescido em plena convivência com o fogo e com o barro, na Olaria de seu pai, até esse momento em que foi a Paris, Brennand não havia despertado o interesse em fazer arte com essa matéria. Foi quando já estava em terras parisienses que conheceu os trabalhos em cerâmica produzidos por Picasso; daí em diante, percebeu que poderia usar o barro para produzir esculturas cerâmicas também como uma forma de arte maior. Seu interesse pela arte cerâmica levou-o aos trabalhos de Gauguin que também exerceram uma forte influência em suas decisões artísticas nessa área. (Vasconcelos, 2019, p. 63)

Ainda segundo Vasconcelos (2019), Brennand sempre se considerou primeiramente um pintor, mesmo depois de se tornar mais reconhecido, até em nível internacional, pela sua cerâmica. O artista acreditava que pintar na cerâmica era como pintar na tela, chegando, muitas vezes, a recorrer aos mesmos temas dos seus quadros. Além disso, pode-se verificar que o processo de produção de suas cerâmicas e esculturas inicia-se com estudos, croquis e desenhos, seguindo um caminho que o artista julgava natural.

Ainda em 1949, segundo Tavares (1997), a estadia, que estava repleta de surpresas, começa a enveredar por um caminho que não teria retorno, quando Deborah sofre um aborto espontâneo. Logo após esse evento, o casal entra num processo de depressão e Francisco escreve uma carta a seu pai, contando as tristezas e o seu desejo de retornar ao Brasil. O patriarca da família Brennand envia, então, o pai de Deborah para Paris, a fim de fazer companhia ao casal e tentar fazê-los mudar de ideia em relação ao regresso ao Recife. A chegada de António Vasconcelos traz uma breve mudança de ares para o casal, que parte para a cidade de Menton, no Sul da França, e lá se instala por quase dois meses. Após essa estadia sob o sol do Mediterrâneo, Dr. António retorna ao Brasil e

¹⁵ Pablo Picasso (1881-1973) foi um pintor espanhol. Foi um dos principais nomes do Movimento Cubista e viveu em Paris durante o período das Vanguardas.

deixa o casal aparentemente recuperado. Contudo, enquanto Deborah se mostrava cada vez mais forte e pronta para conseguir dar continuidade à sua estadia em Paris, Brennand não tinha se recuperado. Assim, em dezembro de 1949, o casal já se encontrava no Recife.

O ano seguinte trouxe novas esperanças para o casal, agora plenamente revigorado. Morando na Praia de Boa viagem desde o seu regresso de Paris, o casal tem a sua primeira filha, Maria de Conceição, que nasce a 16 de novembro. Em 1951, Francisco e Deborah partem novamente para Europa, porém, dessa vez, a sua esposa estava um pouco mais relutante em viajar, pois teve que deixar a sua filha, de apenas três meses, aos cuidados dos avós.

Ao chegar em Paris, Brennand hospeda-se, inicialmente, no mesmo hotel, mas logo se muda para o Hotel Suassaies. Foi através de Cicero Dias que Brennand conhece Gabriele Picabia, musa e viúva do artista dadaísta Francis Picabia¹⁶, que disponibilizou o aluguel do ateliê do seu falecido marido ao artista pernambucano. Ali, Brennand instala o seu primeiro ateliê longe das terras da Várzea. Além do espaço, Gabriele também propôs a aquisição de algumas obras de Picabia a Brennand. O artista brasileiro, ainda, escreveu ao seu pai a dar-lhe conhecimento desta oportunidade única, mas sem êxito. Isso aconteceu pois não conseguiu receber o crédito necessário, não fechando negócio em relação às obras, apenas no que concerne ao aluguel do ateliê, onde Francisco permanece por 11 meses. Foi também nesta época que ele se inscreveu no curso de André Lhote¹⁷, por quem tinha uma grande admiração. Segundo Tavares (2000), Brennand reencontra Leger neste período, mas afirma que este nunca foi seu professor, tendo-se encontrado apenas três vezes com o pintor. No entanto, de acordo com Vasconcelos (2019), Leger foi professor do Pernambucano.

Foi nas férias de verão de 1951 que Brennand viajou para Espanha. O seu eventual professor André Lhote tinha-o aconselhado a visitar o museu do Prado,

¹⁶ Francis Picabia (1879–1953) foi um pintor dadaísta, nascido em Paris, que frequentou a École des Beaux-Arts e na École des Arts Décoratifs. Recebeu uma forte influência do impressionismo e do fauvismo, em especial da obra de Picasso e Sisley.

¹⁷ André Lhote (1885 – 1962) foi um pintor cubista francês cuja obra possui tanto a fase analítica como sintética do movimento. Aos 18 anos, se mudou para Paris, onde passou a residir e trocar com outros contemporâneos.

em que estavam expostas obras fundamentais que intrigavam o artista brasileiro, como as de El Greco¹⁸ e Gustave Courbet¹⁹, incluindo o quadro *Bonjour Monsieur Courbet* (fig. 3), quadro que o pernambucano tinha um interesse específico, visto que o artista chegou a pintar a sua própria versão em 2008, que intitula de *Bonjour Monsenhor Brennand* (fig. 4). As duas obras possuem as mesmas características temáticas, a figuração do encontro de viajantes, sendo três na pintura de Courbet e quatro (incluindo Courbet e o próprio autor), na tela de Brennand. Segundo Tavares (1997), para Brennand, a pintura de Courbet era repleta de particularidades que beiravam a falha, mas que também criavam um efeito visual único, pois

a pintura de Courbet é cheia dessas aparentes imperfeições, que na verdade, resvalam para um surpreendente resultado ao expectador Assim certas falhas como mesmo a falta de unidade ou está tão discutida entre figuras e paisagens criam efeitos singularmente fantasmagóricos. (Tavares, 1997, p. 57).

Figura 3 – Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, óleo sobre tela, 123 cm x 148 cm.



Fonte: Medium, 2020.

¹⁸ El Greco (1541-1614) foi um pintor grego radicado na Espanha. Tornou-se um expoente do Maneirismo espanhol, trabalhando para a corte espanhola na cidade de Toledo.

¹⁹ Gustave Courbet (1819-1877) foi um pintor francês, pioneiro da pintura realista no século XIX e que procurou retratar o cotidiano objetivamente, se contrapondo à dramaticidade dos românticos.

Figura 4 – Francisco Brennand, *Bonjour Monsieur Brennand*, 2008.



Fonte: Foto do autor. S/d.

A viagem de Brennand continua por outras cidades espanholas, como Toledo, e, finalmente, Barcelona, que foi especialmente importante para o artista. Ao se deparar com a obra de Gaudí²⁰, ele fica impressionado não só com a sua força plástica, mas com algo muito próprio do arquiteto catalão: o apreço pelo uso dos materiais locais. Esse princípio acompanhou Brennand durante toda sua jornada no campo da cerâmica. Em Conti (2012), o pernambucano chegou a dizer que tinha a certeza de que o fantasma do artista espanhol o acompanhava, assim como o do seu pai. Ainda nesse mesmo ano, o casal segue para Faoug, na Suíça, onde morava a irmã de Brennand e lá passam um período curto. Ao retornarem para Paris, preparam as malas para voltar para o seu país natal.

Ao chegar no Brasil, o casal volta a morar na Praia de Boa Viagem e Francisco pede ao seu pai para reformar uma casa dentro da propriedade do Engenho São João, para que a sua família ali possa residir definitivamente. Ricardo, inicialmente relutante, autoriza o filho a iniciar o processo de reforma da nova residência. A trajetória do recifense é, mais uma vez, marcada pela sua “sina” de reconstrução de uma ruína, o que, posteriormente, ele chamará de pátria da sua infância. O período em que o casal viveu no Recife foi bastante curto, pois, logo

²⁰ Antoni Gaudí (1852-1926) foi um arquiteto catalão modernista espanhol. A sua arte se destacou pela liberdade da forma, cor e textura e o uso de produtos locais.

em seguida, o seu pai sugere que ele vá passar um estágio em Deruta, na Itália (na região da Úmbria), para aprender de perto o manejo e as diferentes técnicas de queima da cerâmica. A ideia de Ricardo não era descomprometida, visto que o patriarca queria que o seu filho se aproximasse dos negócios da família. Francisco aceita prontamente, mas, desta vez. Deborah decide ficar, pois não queria deixar a filha de ambos novamente. A ida para a Úmbria foi atrasada por um mês, pois Brennand tinha preparado um roteiro italiano para visitar museus e galerias, o que o obrigou a passar por Roma e, depois, Nápoles. Uma das obras que pretendia ver na sua peregrinação era *O Sepultamento de Sant Lucia de Caravaggio*, que ele chamava de “Santa Lucia Degolada”. Não seria coincidência ele ter se impressionado com ela e a ter apelidado dessa forma, pois Brennand sempre teve uma enorme atração pelo sofrimento das mulheres. Além disso, a criação de novas narrativas para personagens já existentes são marcas de sua obra. De acordo com Vasconcelos,

antes dela, é sabido, toda a crítica já apontara e analisara a presença da mitologia (ou de personagens de diversas mitologias — principalmente personagens femininas desafortunadas, assassinadas, degoladas, banidas, traídas ou traidoras) em suas esculturas. Mas ninguém, até hoje, havia afirmado com tamanha clareza o processo utilizado por Brennand de apoderar-se dessas figuras como símbolos ou ícones de sua própria verdade, de sua existência pessoal, de suas culpas e pecados, fazendo com que a representação dessas figuras ditas mitológicas fossem, além de homenagem erudita, também uma forma de expiação, de autocondenação pública por seus próprios enredos. (Vasconcelos, 2019, p. 29)

Segundo Tavares (2000), o estágio em si teve uma curta duração. A fábrica onde estagiou, que possuía um processo de queima que remontava ao século XVI, foi um local de observação do pernambucano. No entanto, quando a fábrica encerrava, depois das horas de funcionamento, Brennand pintava e fazia os seus próprios processo de queima.

No final do verão de 1952, o artista parte da Itália para Paris, onde decide terminar o ano e lá realiza um de seus maiores desejos: o encontro com o pintor Balthus²¹. Desde a sua primeira ida a França, em 1949, que Francisco imaginava a possibilidade de se encontrar com o pintor francês de origem polaca. Porém,

²¹ Balthus (1908 – 2001) foi um pintor francês de origem polaca. A sua obra é conhecida pela presença da sensualidade na adolescência e juventude.

mesmo circulando no meio artístico parisiense, este encontro nunca havia acontecido, pois Balthus era muito recluso. Brennand chegou a afirmar em seus diários que descobriu o artista antes mesmo dos próprios franceses. Em seus diários, no dia 8 de fevereiro de 1949, ele escreve que

(...) há três anos que rastreio como um caçador implacável as pegadas de um pintor de origem polonesa chamado Balthus, que só conheço de poucas reproduções (absolutamente fulminantes), e de certos estudos de um crítico norte-americano, James Thrall Soby, nos quais eu fui buscar toda uma hierarquia de caráter oposto à suposta *estética selvagem* de Gauguin. (Brennand, 2016, p. 47-48)

O encontro seria intermediado por outra pernambucana, Marianne Peretti, que ia visitar o ateliê do artista e convidou Brennand para acompanhá-la. Durante a visita, Brennand deparou-se com a obra em que Balthus estava trabalhando, chamada *La Chambre*. O início do encontro foi um tanto silencioso, até que o pernambucano falou de sua origem brasileira, circunstância que desperta a curiosidade de Balthus e o faz superar a sua introspecção.

Após a concretização do encontro com Balthus, Brennand retorna, no final de 1952, para junto de Deborah e Conceição, nas terras Várzea do Capibaribe, com um sentimento de satisfação e de grande aprendizado.

2.3 UM OLHAR ESPECIAL SOBRE ALGUNS ARTISTAS: INFLUÊNCIAS

Assim como já foi dito, segundo a obra de Brennand (2016), a relação do pernambucano com os artistas europeus, especialmente com os artistas franceses, é de longa data. Desde o início dos seus estudos com os mestres da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Brennand procurava ler bastante sobre alguns nomes, como Cézanne²², Gauguin²³ e Balthus. As suas idas à Europa reforçaram ainda mais o ascendente destes pintores, não apenas na sua obra artística, mas também na sua formação filosófica e identitária. Este capítulo

²² Paul Cézanne (1839-1906) foi um pintor pós-impressionista francês. A sua obra consistia na geometricidade das formas e nas faces que as superfícies crivam, obra precursora do movimento Cubista.

²³ Paul Gauguin (1848-1903) foi um pintor pós-impressionista francês. A sua obra consistia na criação linhas e cores, anulando a profundidade, além de sua busca pela arte, que o levou para o Taiti.

propõe uma análise da relação de Brennand com algumas obras dos artistas mencionados.

A admiração de Brennand por Cézanne decorreu, em primeiro lugar, da atitude do pintor francês em relação ao seu ofício, partilhando da ideia de que a pintura é um trabalho solitário, operário, diário e de quase devoção, em que a obra nunca está terminada, mas se encontra em um constante “*work-in-progress*” (expressão utilizada pelo próprio Brennand), em permanente continuidade. Isso acontece pois, a cada obra, o pintor retoma a sua procura. A partir disso, em seu diário, Brennand escreve que a palavra “abandonada” lhe recorda a afirmação de Cézanne de que “não há quadro terminado, e sim quadro abandonado” (Brennand, 2016).

O que atrai Francisco Brennand na obra de Cézanne é a ideia de que pintar é encontrar a essência plástica (cor e forma) das coisas pintadas. Essa pesquisa concretiza-se na opção de não centrar o ato de pintar na efemeridade da visualidade, como fazia o impressionismo, mas na definição do que era permanente na pintura, a estrutura cromática que configurava a forma dos elementos da composição pictórica. Sendo assim, o pintor francês não se afastava completamente do impressionismo, preferindo consolidar a experiência artística iniciada por este movimento através da modulação exaustiva da cor e da reposição dos limites formais dos elementos pintados. Todavia, esses limites não pretendiam aprisionar a forma, mas delimitá-la, dar-lhe uma fronteira, de forma a salientá-la, como fica aparente pela sua pintura *Maçãs e Laranjas* (1895-1900) (fig. 5), em que a existência de um azul que nasce a partir do rebordo da figuração dos frutos forma os respectivos contornos, dando-lhes um pulsar que confere visibilidade ao seu volume.

Figura 5 – Paul Cézanne, *Maçãs e Laranjas*, 1895-1900, óleo sobre tela, 73 x 92 cm.



Fonte: WikiArt, 2011.

Como demonstra novamente o seu diário, em um trecho relativo ao quadro *Les Peupliers* (1880), de Cézanne (fig. 6), é precisamente a capacidade do artista francês em destacar a natureza plástica do figurado na tela, mesmo quando pinta a realidade observável, como é o caso da pintura de paisagem, que faz com que Francisco Brennand o assuma como uma referência para o seu próprio trabalho artístico. Em seu diário, o artista relata que:

de imediato, olhando essa tela de Cézanne que não mede mais do que 60x80 cm, tenho a impressão de sua monumentalidade, independente de qualquer artifício de 'escalas' na medida do homem. Inclusive, até um arremedo de construção (paralelepípedo) meio escondido pelo matagal, nada tem a ver com uma casa. O que predomina são os grandes ritmos verticais, ocupando quase toda a cena. Uma muralha impenetrável de vegetação, acentuada por um chão plano e um ligeiro esboço de estrada, que apenas se insinua em direção à floresta, e morre nas suas entranhas. O céu violentamente iluminado aproxima a montanha azul do conjunto maciço da vegetação. Não há profundidade em termos de perspectiva. Uma estreita vereda no lado esquerdo do quadro, serpenteia em direção a um plano intermediário que, igualmente luminoso, mais uma vez é atraído pela densa folhagem. Aí temos uma paisagem como valor absoluto, sem a necessidade de figuras humanas ou animais e muito menos de alegorias). (Brennand, 1949 *apud* Vasconcelos, 2019, p. 77)

Figura 6– Paul Cézanne, *Les Peupliers*, 1895-1900, óleo sobre tela, 65 cm x 81,5 cm.



Fonte: Musée d'Orsay, 1921.

Em Brennand, o ascendente de Cézanne está presente tanto em alguns dos seus métodos de trabalho como nos temas das suas pinturas. São frequentes as sobreposições das técnicas e das formas, e até o refazer das telas, por vezes com intervalos de anos, em um permanente *work-in-progress*, como atestam os quadros *O beco* (1996) e *Lucrecia de vermelho* (s/d). As montanhas também são uma presença na pintura de Brennand, designadamente nas obras *Serra Negra* (1981) (fig. 7) e *Montanha Branca* (1982) (fig. 8).

No entanto, é na abordagem pós-impressionista de Brennand à pintura que a referência de Cézanne é mais evidente. Está patente na introdução de delimitações e traçados, que servem para dar profundidade à forma e trazê-la para um novo plano, assim como no uso das distorções sensoriais. Em telas como *Serra Negra* (1981), *Montanha Branca* (1982), *O Castelo* (1978), *Paisagem com montanha* (s/d) e *Paisagem verde* (s/d), onde a natureza observável é o pretexto para pintar, camadas sobrepostas de cor, muitas vezes até à saturação, delimitando e dando volume aos elementos da composição, sejam eles as árvores que ladeiam uma estrada ou as texturas cromáticas da superfície acidentada do corpo de uma serra ou montanha.

Figura 7 – Francisco Brennand, *Serra Negra*, 1981, óleo sobre tela.



Fonte: Acervo próprio, 2021

Figura 8 – Francisco Brennand, *Montanha Branca*, 1982, óleo sobre tela.



Fonte: Acervo próprio, 2021.

Se em Cézanne, Brennand encontrou o *logos* da sua condição de artista, Gauguin dotou-a de um *ethos*. Ele criou a sua própria lenda do artista que se afasta do progresso e da sofisticação das sociedades burguesas europeias para reencontrar, em um ambiente e entre comunidades não corrompidas pela civilização, “a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima europeu industrial” (Argan, 1992, p. 130). É essa procura que o levou a visitar o Panamá e a Martinica, em 1887, e que determinou a sua decisão de viver durante seis anos no Taiti, entre 1895 e 1901, depois de ter visitado aquela ilha pela primeira vez em 1891.

Entendida por vezes como uma fuga da civilização moderna, que o teria distanciado da realidade concreta do mundo e levado à criação de uma arte falsa, meramente decorativa, a ida de Gauguin para a Polinésia deve ser compreendida como uma demanda por uma arte que não separasse forma e significado e lhe permitisse ultrapassar os limites da experiência impressionista, demasiado circunscrita ao problema da visualidade direta. A *Visão após o Sermão (a luta de Jacó com o Anjo)* (fig. 9) – quadro pintado por Gauguin em 1888, ao fazer coincidir o ponto de vista do espectador com o do grupo de mulheres surpreendidas pela visão do combate e ao usar cores vibrantes para transmitir as emoções religiosas implicadas na cena – sinaliza o seu afastamento definitivo das preocupações do impressionismo (das quais nunca partilhou completamente) e o início da sua pesquisa sintetista. Com o sintetismo, o artista simplifica intencionalmente as linhas, as formas e as cores, de maneira a dar a máxima intensidade expressiva à pintura pela supressão de tudo o que fosse supérfluo à síntese plástica das suas visões e memórias.

Figura 9 – Paul Gauguin, *A visão após o sermão (a luta de Jacó e o Anjo)*, 1888, óleo sobre tela, 72,2 cm x 91 cm



Fonte: National Galleries Scotland, s.d.

Brennand pintou uma tela, intitulada de *Cavalo na Neblina* (2001), em que o elemento principal também é um cavalo branco e, apesar de não possuir as características do quadro de Gauguin (fig. 10), com os seus elementos orientais e as colorações fortes, há uma ligação temática entre as duas obras, refletindo a forte influência que o pintor francês teve na obra do artista recifense e também na sua vida, pois, tal como Gauguin, Brennand também criou a sua própria lenda.

Figura 10 – Paul Gauguin, *O Cavalo Branco*, 1898, óleo sobre tela, 91 cm x 140 cm.



Fonte: Google Arts & Culture, s.d.

Segundo Ruth Vasconcelos (2019), a obra de Brennand é marcada pela criação de uma mitologia, trazida do passado greco-romano, mas interpretada pelo artista no seu universo particular, de modo a incluir a sua alteridade, como o bárbaro, conceito criado pelos próprios europeus para reforçar a sua identidade. Apesar do próprio considerar o seu trabalho em cerâmica parecido com o de um bárbaro, na continuidade da afirmação “Jamais os Gregos” de Gauguin, essa barbaridade era entendida como a apropriação de uma perspectiva europeia sobre o outro. De acordo com o artista,

a minha cerâmica pode parecer a de um bárbaro, mas deve-se aos europeus a descoberta e valorização de toda a barbárie. Começou com Gauguin, quando ele disse: “Jamais os Gregos”. Picasso levou adiante esse propósito e eu continuarei nesse caminho ainda com muito por descobrir. (Brennand, 1949, p. 41)

A interpretação que Brennand fez da incursão polinésia de Gauguin parece acompanhar a alteração verificada na função da estética primitivista na cultura moderna francesa após a Primeira Guerra Mundial. Se, até à Grande Guerra, o primitivismo era entendido como radical, excessivo e até profético e apocalíptico, depois do conflito ele começou a ser percebido como a expressão de um regresso à ordem clássica.

A presença da descoberta na obra de Brennand é permanente, embora o artista nunca esclareça do quê. Esse é um mistério que faz parte da essência da relação da arte e do artista com o espectador. Grande parte dessa descoberta só é concretizada quando, como Gauguin, ele se afasta da vida mundana e se “isola” na Várzea do Capibaribe, na sua oficina, instalada no restaurado Engenho São João, antiga fábrica de cerâmicas da sua família. Quando questionado acerca do motivo da escolha daquele local para instalar a sua oficina, Brennand responde que não havia outro lugar para iniciar o seu eterno trabalho de devoção continua, o seu *work-in-progress*, senão aquele que representa a pátria de sua infância.

O último dos pós-impressionistas a atrair Brennand é o holandês Vincent Van Gogh. O que fascinava Brennand em Van Gogh era o modo como sua arte era alimentada por uma entrega, ou procura, sem freio, às suas emoções e sentimentos, ao seu mundo interior. Se Cézanne se tinha refugiado no campo e Gauguin na Polinésia, Van Gogh refugiou-se na sua própria mente, nas suas perturbações, na tragédia na melancolia do seu mundo interior. É dentro de si próprio que ele busca o seu trabalho artístico.

Vincent Van Gogh sofria de depressão, da qual decorria um temperamento marcado pela melancolia, por episódios psicóticos e alucinações. Também negligenciava a sua saúde física, descuidando-se com a alimentação e excedendo-se com a bebida. Teve uma relação de amizade com Gauguin que terminou quando, durante um confronto entre os dois, cortou um pedaço da sua orelha esquerda com uma navalha. Acabou por morrer em 29 de julho de 1890, por conta de ferimentos provocados por um tiro auto-infligido no peito, dois dias antes. Para Brennand (1949), Van Gogh era talvez o maior dos loucos. De acordo com o artista brasileiro,

de todos, só um, o enlouquecido Van Gogh, com faro predestinado dos loucos e dos santos, reconheceu-o, curvando-se à sua passagem, mas mesmo ele, numa noite insone, armado de uma navalha, perigosamente dobrou-se sobre o pescoço de um deus adormecido e o teria golpeado, (...). (Brennand, 1949)

A identificação de Brennand com Van Gogh deve-se a terem em comum uma obra permeada pelo trágico. Em diversas passagens de seus diários, Brennand alude a tristezas e angústias que se refletem nos temas de suas obras,

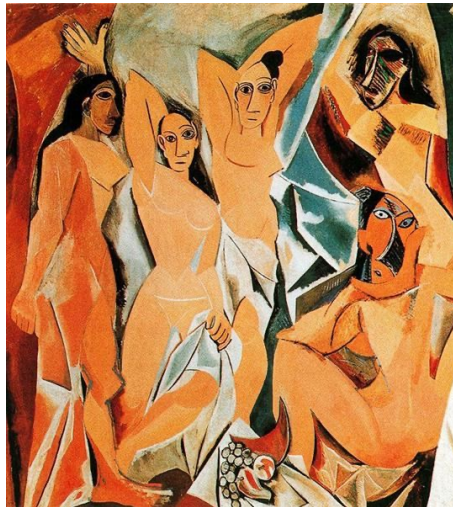
principalmente nas cerâmicas. Ele também partilha da melancolia que em Brennand se manifesta através do saudosismo. Em uma das cartas que escrevia quase diariamente ao seu irmão, Theo Van Gogh, o pintor holandês explicita que sentia uma melancolia quieta, que não machucava e fazia ver as coisas “de um olhar mais sagrado”. Em Brennand está patente nas saudades da terra natal, na afirmação de que é uma pessoa desagradável, uma espécie de louco incompreendido, um oprimido da sociedade, adjetivos frequentes tanto nos diários de Brennand como na correspondência de Van Gogh.

Depois dos pós-impressionistas, o espanhol Pablo Picasso é o artista que se segue na genealogia da imaginação de Francisco Brennand. Talvez ele seja o responsável pela importância que a cerâmica tem no seu trabalho artístico, embora o artista brasileiro nunca se tenha considerado propriamente um ceramista, mas um pintor que aprendeu a pintar sobre cerâmica. Assim como mencionado na introdução à presente tese, Brennand mudou a sua opinião sobre a cerâmica, que considerava uma arte menor e utilitária, depois de visitar uma exposição de Picasso em Paris. A cerâmica de Picasso possuía uma deformação, uma espécie de surpresa trazida pelo processo de queima, que fascinou o pernambucano. Posteriormente, inspirado pelo pintor neoclássico francês Jean-Auguste Dominique Ingres²⁴(1780-1867), Brennand afirmou que a deformidade é a única maneira de homenagear a forma.

Desde muito jovem, Picasso trilhou um caminho de sucesso nas artes, sendo premiado em Barcelona, cidade onde estudou e o seu pai era professor da Academia de Belas Artes. Também foi influenciado pelos pós-impressionistas Gauguin e Cézanne, visto que as pesquisas formais do último foram precursoras do cubismo, movimento vanguardista que se inicia, precisamente, com uma obra de Picasso, *Les Femmes d'Alger* (fig. 11), datada de 1907. O conhecimento da pintura de Gauguin proporciona a introdução do primitivismo na obra de Picasso, nela presente através da referência às máscaras tradicionais africanas, como sucede em *Les Femmes d'Alger*, com as duas figuras femininas pintadas no lado direito da tela.

²⁴ Jean-Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867) foi um pintor francês que teve a sua obra realizada durante a passagem do neoclassismo para o romantismo.

Figura 11 – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem de Alger)*, 1907, óleo sobre tela, 243,9 cm x 233,7 cm.



Fonte: WikiArt, 2020.

Em *Les Femmes d'Alger (O Jovem de Alger)*, a aproximação dos rostos de duas das figuras à formulação estética das máscaras tradicionais africanas visa afastá-las de possíveis interpretações sexualizadas e, desse modo, salientar as suas qualidades formais, nomeadamente o uso simultâneo de diferentes perspectivas no mesmo elemento e no mesmo plano (espaço) da figuração. Picasso reconhecia nos valores formais da arte dita “primitiva” uma simplicidade de comunicação que possibilitava ao artista transmitir diretamente as suas intenções, sem quaisquer outras mediações externas ao objeto artístico, mas mantendo a condição de ser reconhecível por parte do espectador. Veja-se, ainda, a título de exemplo, *A Amizade* (1908) (fig. 9) e *Mulher com Peras* (1909) (fig. 13), obras em que Picasso faz uso dos tons mais escuros e terrosos, de uma geometrização predominantemente triangular, mas em que ainda é possível a clara identificação da ilustração, característica do cubismo sintético, e da continuação do uso do artifício do contraste entre sombra e luz. Ainda em relação à tela *A Amizade*, é possível perceber a representação da máscara africana na figura feminina colocada em primeiro plano.

Figura 12 – Pablo Picasso, *A Amizade*, 1908.



Fonte: WikiArt, 2013.

Para retomar a afirmação atrás enunciada de que, apesar do destaque dado ao seu trabalho em cerâmica, Francisco Brennand considerou-se sempre um pintor. Para ele, como para Picasso, o barro era mais um suporte para a pintura: “minha paixão sempre foi a pintura. Digo de coração, com toda sinceridade: a minha alma é alma de pintor. Eu sou ceramista porque sou, antes de mais nada, um pintor. Sou um pintor que aprendi a modelar”.

A experiência plástica é a mesma, sendo que a cerâmica oferece a realidade do volume no espaço, evitando o ilusionismo da superfície bidimensional da tela. Principalmente quando, para Brennand, a deformação era um recurso natural da composição. Assim sucede na sua peça *Sereia* (s/d), um ser mítico que aqui simboliza a forma feminina, com os olhos e a boca sobredimensionados e em que os seios expostos, frequentes na obra de Brennand, remetem para o mistério que está na origem da sexualidade.

Figura 13 – Pablo Picasso, *Busto de Mulher (Marie-Thérèse)*, 1931, gesso.



Fonte: New York Times, 2016.

Figura 14 – Francisco Brennand, *Sereia*, s/d, cerâmica.



Fonte: Acervo do Autor, 2022.

Em Picasso, Brennand também encontra a legitimação da importância que dava à intuição do artista no processo criativo, ao ponto de ser surpreendido pelo resultado do seu próprio trabalho: “a pintura me surpreende bastante e isto me faz lembrar uma observação de Picasso a respeito de sua pintura: um quadro bom é aquele que surpreende o próprio artista. É um todo sobre o qual não se tinha mais nenhuma lembrança, nenhum controle e quando revisto, nem ao

menos o artista sabe como foi pintado. É como se fosse um trabalho de uma outra pessoa”.

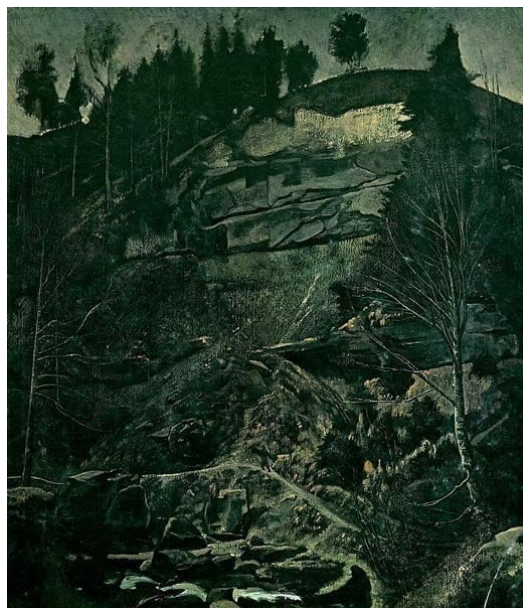
Em relação a Balthus, Brennand não só possuía uma grande admiração, assim como foi dito anteriormente, como considerava que o tinha descoberto antes mesmo dos franceses. A obra deste artista recorre a representações do feminino, na sua grande maioria meninas jovens com conotações de teor sexual.

De acordo com Vasconcelos (2019), Brennand possuía um intenso interesse no mistério da vida e da reprodução e, para ele, esse mistério estaria nas mulheres mais novas. Por este motivo, a recorrência deste motivo na pintura de Balthus era de extremo interesse para Francisco Brennand, como é dito no seu diário, em uma entrada datada de 9 de março de 1949:

Não sei se minha paixão por Balthus é mais ligada aos temas de seus quadros, sempre utilizando modelos muito jovens, ou se, na realidade, é a enorme proposta de origem clássica desenvolvida por esse artista. (Brennand, 1949, p. 68).

Dentre as telas de Balthus, Brennand possuía uma admiração especial pela *Le Gottéron* (1943) (fig. 12). Uma paisagem escura e sóbria marcada pelo isolamento de uma pessoa.

Figura 15 – Balthus, *Le Gottéron*, 1943, óleo sobre tela, 115 x 99,5 cm.



Fonte: WikiArt, 2013.

Segundo Bertoli (2017), esta série de quadros, datada de entre os anos de 2002 e 2003, narra uma sugestiva história entre as personagens Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Mau. Diferente dos enredos dos autores Charles Perrault e dos Irmãos Grimm e das histórias infantis, há um teor sexual por trás dessa narrativa brennandiana. Segundo o artista,

na minha história, a menina do chapéu vermelho tem uma máscara diferente para cada um dos seus passos em direção ao fatal: Chapeuzinho Vermelho é o próprio demônio pronto para vencer a fragilidade do homem-lobo. (Brennand, 1996)

Há uma clara sugestão de que Francisco Brennand é o próprio lobo, por às vezes se permitir fotografar com esta mesma máscara e outras ao deixar a sua barba aparecer na pintura. Além disso, não era raro ele pintar-se em autorretratos com novos enredos, como é o caso das já citadas obras *o Autorretrato do Cardeal Inquisidor* (1948) e *Bonjour Monsenhor Brennand* (2008). Esta coleção em particular, aprofunda ainda mais o imaginário brennandiano por tratar de temas recorrentes das suas obras, como a figura feminina erotizada.

A figura do feminino bastante jovem e erotizada na obra de Balthus faz uma ligação com esta série de Brennand por adotar, basicamente, a mesma temática. A série constitui um enredo que culmina com a última tela, que narra a história sucedida entre Brennand e uma jovem, intitulada de *A Vitória de Chapeuzinho Vermelho* (2003) (fig. 12). A tela convoca questões sobre a pureza da jovem e instiga o público a questionar se ela é ou não a real loba. Contudo, como discutido pelo artista, a jovem Chapeuzinho não era tão inocente e pura como se apresenta inicialmente. A obra contrapõe o pensamento moralista, que prejudica de imediato que a jovem é a indefesa e usada pelo Lobo, mais velho e maduro. No entanto, o enredo narrado em forma de tela mostra a real face da Chapeuzinho brennandiana.

Figura 16 – Francisco Brennand, *A Vitória de Chapeuzinho Vermelho*, 2000-2003, óleo sobre tela.



Fonte: Acervo do Autor, 2022.

Figura 17 – Francisco Brennand, *Chapeuzinho e o Lobo*, s/d, óleo sobre tela.



Fonte: Acervo do autor. 2022.

Percebe-se que, na obra de Brennand, o surgimento de questões ligadas à sexualidade estão presente em quase toda a sua produção. Os ovos são exemplos em pedra do mistério que a vida a guarda, seguindo para as mulheres que ocupavam as telas e suas esculturas, sempre com um ar de erotismo e sensualidade, povoando a sua Oficina Cerâmica.

2.4 OS ANOS 70 E A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO

Segundo Tavares (2000), ainda em dezembro de 1952, Brennand já havia retornado à Várzea e iniciava o processo de criação das suas cerâmicas no ateliê da olaria da família, colocando em prática as técnicas desenvolvidas na Úmbria. O principal tema escolhido para o artista durante esse início era pintar a natureza morta, seguindo a influência principal dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh, pois havia uma maior liberdade nas formas pintadas. Nesta fase, segundo Lima (2009), Brennand apropria-se de elementos da natureza, utilizando flores e, principalmente, frutos, dando-lhes uma nova configuração ao usar o deformismo como elemento-chave. Não são todas as formas que permitem a ampliação, como é o caso das figuras humanas que se podem tornar algo grotesco ou desproporcional. Todavia, isso não ocorre com as figuras da natureza, como na fruta caju, que é um elemento bastante presente nas obras de Brennand (Lima, 2009, p.79). Segundo Dimitrov (2014), o uso de frutos, raízes e folhagens deformadas levou os críticos a assumirem que Brennand se identificava com o regionalismo, principalmente durante a Bienal de 1959 em São Paulo.

No início da década de 1970, Ariano Suassuna, outro artista brasileiro e amigo de colégio de Brennand, inicia o Movimento Armorial em Pernambuco, buscando a criação de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da cultura popular e englobava os cajuas como representantes de uma pintura brasileira. Nos quadros de Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se fossem um enorme escudo de armas: o caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a insígnia vegetal brasileira, assim como a onça é o animal heráldico mais característico. (Suassuna, 1999, p. 230) Todavia, Apesar de ter sido considerado um participante atuante do Movimento Armorial, Brennand afastase de qualquer ligação com o regionalismo, incluindo esse movimento, do qual não se considerava um participante efetivo.

Por fim, é válido ressaltar a reflexão trazida nos *Cadernos Verdes* de Vasconcelos (2019), onde a autora questiona a simplicidade e a inocência desta fase. Sendo Brennand um artista tão complexo, seria minimamente duvidoso que o artista se atraísse por estes frutos sem qualquer segunda intenção. Imergindo

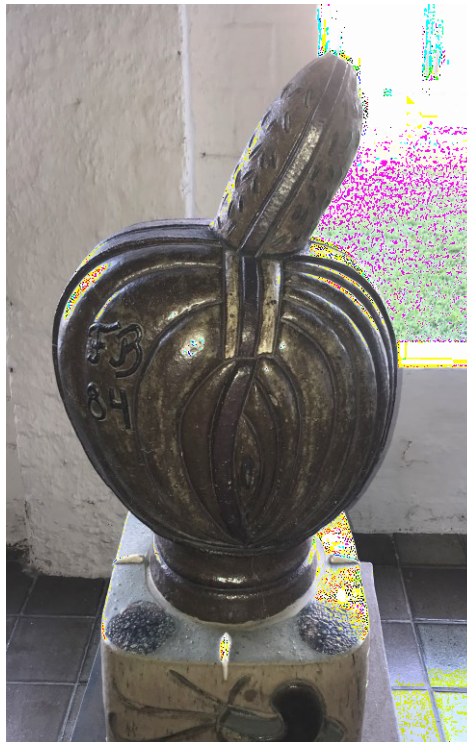
no seu imaginário e no seu *background*, é possível refletir sobre as suas supostas “segundas intenções”, ou seja, sobre o seu fascínio pela reprodução humana e pela sexualidade. Observando algumas esculturas e desenhos do artista, é facilmente perceptível que as formas, originalmente frutos deformáveis, passem a representar formas sexuais e genitais, como é o caso da figura 18, *Nascimento do Floral* (1959), e a figura 19, *Fruto* (1984). No comentário de Vasconcelos (2019), fica explícito que estas obras têm um apetite sexual, o que se aproxima muito mais do esperado e trilhado por Brennand em sua jornada artística. Como é apontado pela autora, "Mestre Brennand descobriu um processo de ampliação de formas vegetais, agigantadas e ensandecidas, consciente ou inconscientemente sexualizadas, distanciando-se do rebanho dos artistas brasileiros da época" (Vasconcelos, 2019, p.17). Observando a obra, fica evidente a associação do fruto ao órgão reprodutor feminino.

Figura 18 – Francisco Brennand, *Nascimento do Floral*, 1959, cerâmica.



Fonte: Acervo do Autor, 2022.

Figura 19 – Francisco Brennand, *Fruto* (série), 1984.



Fonte: acervo do Autor, 2022.

Segundo Tavares (1997), no ano de 1954, um painel instalado na sede da IASA, fábrica de cerâmicas da sua família, foi o seu primeiro projeto para grandes superfícies. Foi a execução de painéis cerâmicos que aumentou o reconhecimento nacional de Brennand, chegando, inclusive, a realizar um na cidade de Miami, nos Estados Unidos da América. Em 1958, Brennand recebeu a encomenda para realizar um mural feita por Miguel Vita, presidente das indústrias do estado de Pernambuco. Esta obra, que viria a ter 49 metros quadrados de superfície, foi doada ao aeroporto do Recife, sendo o primeiro mural do artista colocado em um espaço público.

Em 1959, Brennand já havia participado de exposições no exterior, como a Exposição Internacional de Cerâmica, em Ostende, na Bélgica. Após este feito, o pernambucano foi convidado a expor na Galeria das Folhas em São Paulo. Já na V Bienal de São Paulo, o artista conseguiu que três das suas obras fossem expostas, as quais foram colocadas na galeria chamada *Primitivos*. O ano seguinte marcou um grande momento na trajetória artística do pintor e ceramista, pois foi quando foi realizada a sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve uma grande recepção positiva da crítica e imprensa. Em 1961, Brennand já recebia encomendas de painéis de outros

estados do país e o arquiteto modernista João Vilanova Artigas ²⁵ encomendou um painel para a escola que estava a projetar em Itanhaém, no interior paulista. Ainda nesse ano, Brennand começou a produzir uma de suas obras mais aclamadas e reconhecidas: o Mural cerâmico da Batalha dos Guararapes. Nela, o artista faz de uso uma abordagem romantizada da fauna e da flora, além do uso do épico, que foi encomendada pelo Banco Lavoura, que seria um mural que, futuramente, viria a ser instalado na Rua das Flores, no centro do Recife. A próxima grande obra do artista seria para o Edifício Bacardi em Miami, nos EUA, que, apesar de não se tratar de uma obra regionalista, faz uso da azulejaria em coloração azul e branca, remetendo a colonização ibérica, pois a antiga sede da empresa se localizava em Havana. Ela possui 656,6 metros quadrados de extensão e utilizou 28.334 azulejos para ser completada. Segundo Tavares (2000),

o problema da ampliação de certas formas vegetais me apaixona. Em 1951 passando por Barcelona visitei a catedral da sagrada família, construída pelo arquiteto espanhol Gaudí. Ele me deu pela primeira vez a ideia das possibilidades esculturais da arquitetura e, pela primeira vez, vi enormes superfícies cobertas por cerâmica. Gaudí empregou os mais diversos materiais: a pedra (em geral retirada da regiões onde trabalhava), os tijolos de formas variadas, produzindo um efeito mágico de sombra e luz, mosaicos feito de fragmento de telhas e pequenos pedaços de azulejo vitrados e coloridos opostos. (Tavares, 2000, p. 67 *apud* Diário de Pernambuco, 29 de agosto de 1963).

Segundo Vasconcelos (2019), a década de 1970 é o início de um processo de reconstrução da ruína da fábrica de telhas e tijolos do Engenho São João, que seria chamado por ele de um *working-in-progress* permanente. O mês de março de 1971 marca o começo dos trabalhos de reconstrução da oficina, período que possibilitou Brennand imergir cada vez mais na produção de sua obra. Quando iniciado o processo, o artista, com a sua personalidade questionadora, não deixa passar em branco os motivos e as questões acerca da construção do edifício

²⁵ João Vilanova Artigas (1915 – 1985) foi um arquiteto, engenheiro e professor, formado pela USP (Universidade de São Paulo). Ele foi um dos maiores representantes da Escola Modernista de São Paulo.

que seria o seu templo. Brennand encarou a reconstrução deste espaço sagrado como sendo, até certo ponto, a sua sina, embora seguisse este destino com prazer. Em um depoimento, Brennand descreve esse sentimento e a necessidade de ser o reconstrutor da ruína:

o poeta Rilke diz: 'só existe uma pátria verdadeira que é a pátria da infância'. E é verdade. E a nossa pátria estava localizada aqui; entre tantas fábricas, essa era a fábrica que elegíamos porque era a fábrica mais misteriosa, mais penumbrosa, cujos fornos pareciam catacumbas. Onde nós brincávamos de bandido ou mocinho (...). (Brennand, 1988)

Em seus diários, ele chega a questionar-se como seria a construção deste espaço, perguntando-se acerca do motivo da necessidade que sentia de reconstruir este espaço, de lhe dar vida, chegando à pergunta: deveria primeiro povoar o seu templo ou construí-lo? Os anos de 1975 até 1985 foram aqueles de maior produção do artista, pois Brennand esteve empenhado como nunca em povoá-lo.

Segundo Tavares (2000), a primeira escultura integrante do conjunto da oficina data de 1974. Já a ocupação do grande pátio data de 1979, quando os galpões já estavam lotados de obras. No espaço da fábrica, quase tudo mudou, menos a localização do forno, que, como foi dito anteriormente, foi batizado de Prometeu, entalhado na pedra. Tudo passou a ter uma conotação mística e mítica, beirando o sagrado, para o artista. Além disso, a transformação dos armazéns para espaços para abrigar esculturas não foram tarefas fáceis, além da praça central, chamada Grande Pátio, onde está o berço de tudo.

O complexo foi pensado por Brennand para ser uma jornada completa, onde os horrores estão à solta. O artista sempre se sentiu incompreendido fora das muralhas da sua cidadela e ele mesmo atribuiu o temo de feudal. Sendo assim, na Várzea do Capibaribe e dentro de sua fortaleza, ele exercia a sua liberdade e dava a liberdade às suas criaturas. Os seus visitantes, sempre bem-vindos, tinham o livre arbítrio de entrar nas suas muralhas ou não. O mural *Horror, Horror, Horror* (s/d) é a mais crua prova dos reais perigos que os visitantes lá encontrariam. O percurso também foi pensado como uma espécie de inquietação, uma batalha em que, após trilhar por tantos horrores e desconfortos,

o artista presenteia quem o visita com o espaço chamado o Jardim de Burle Marx²⁶, uma espécie de deleite final, longe dos assombros.

Para compreender a oficina é necessário entender suas “criaturas”, ainda segundo Tavares (2000), uma das esculturas mais conhecidas de Brennand data de 1980 e é chamada *Pássaro Rocca* (fig. 20). Foi inspirada em uma lenda do livro *As Mil e Uma Noites* (1704) do aventureiro Simbad e os seus marinheiros e conta a história de uma ave com corpo de serpente. Os marinheiros importunaram os preciosos ovos desta criatura, que, imediatamente, se vingou, jogando rochas sobre os navios e afundando-os. Na mitologia brennandiana, o *Pássaro Rocca* segue essa linha de guardião e sentinela, sendo uma ave protetora. Na fala de Brennand no filme *O Demiurgo* (1996), produzido por Mário Filho, o artista afirma que esta ave servia como guardião das suas criaturas e do seu criador. Não sendo por menos, a existência de um enorme paredão repleto de abutres no Labirinto das Esculturas, centro da Oficina Cerâmica. Lá, estas criaturas tinham a nobre função de proteger o Ovo Cósmico, que, segundo Tavares (2000), se encontra num altar criado para ser o centro da sua pequena Meca. Quando questionado sobre o processo de criação desta tão fundamental e particular obra, Francisco Brennand explica que foi de maneira natural e aleatória, levando mais de vinte anos para chegar à composição final da escultura. Além do trabalho em cerâmica, o *Pássaro Rocca* também tem destaque em esboços e desenhos. Este trabalho no papel visava um maior estudo da anatomia anelada da escultura. De acordo com o artista,

[...] fui em busca de alguns desenhos antigos e encontrei um feito há mais de vinte anos onde eu adivinhei a forma desses abutres, desses guardiões. Eu não estava absolutamente pensando neles, mas na época eu desenhei. Eram como se fossem troncos de vértebras agregadas uma à outra com uma forma sinuosa, terminando com uma cabeça que lembrava um abutre. Vinte anos depois, já nesse local, e tendo a necessidade de criar o Templo, e, portanto, de criar essas formas que ficariam em torno do Templo, em torno do Ovo, me veio a ideia de aproveitar esses rabiscos, esses desenhos, que foram se transformando, gradativamente nessas formas escultóricas, e, à medida que eu redesenhava, continuamente, essa forma foi cada vez mais se

²⁶ Roberto Burle Marx (1909-1994) foi um artista plástico brasileiro. É o autor de mais de três mil projetos de paisagismo em 20 países. Além disso, também foi pintor, escultor, tapeceiro e criador de joias.

adelgçando. (Fala de Brennand no Filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho).

Figura 20 – Francisco Brennand, *Pássaro Rocca*, 1980.



Fonte: Foto do autor. S/d.

O *Ovo Primordial* (s/d) (fig. 21) ocupa o lugar de centro do universo, sendo um “ovo cósmico”. O ovo desta obra encontra-se pendurado, tornando-se uma espécie de pêndulo. O artista faz uma apologia à obra *Sacra Conversazione* (1472) (fig. 22), de Pietro Della Francisca (1415-1492), na qual a Madonna, que ocupa o plano central da tela, está em baixo de um ovo pendurado, que, por sua vez, remete aos mitos clássicos, podendo ser associado ao mito de Leda e Cisne, já que, para Brennand, remete à reprodução infinita e para a continuidade. De acordo com o artista em depoimento para o filme *Demiurgo*,

eu vi uma Madona de Pietro Della Francisca, em Milano, onde surpreendentemente existia sob sua cabeça pendurada um Ovo. A função desse Ovo seria a ideia do Ovo Primordial, começo de todas as coisas; o Ovo Primordial no sentido também do Ovo Cósmico, onde todas as coisas vão se reproduzir. (Brennand, 1996)

Figura 21 – Francisco Brennand, *Ovo Primordial*, cerâmica.



Fonte: Foto do autor, S/d.

Figura 22 – Pietro Della Francisca, *Sacra Conversazione*, 1472, óleo sobre tela, 248 x 170 cm.



Fonte: WikiArt, s.d.

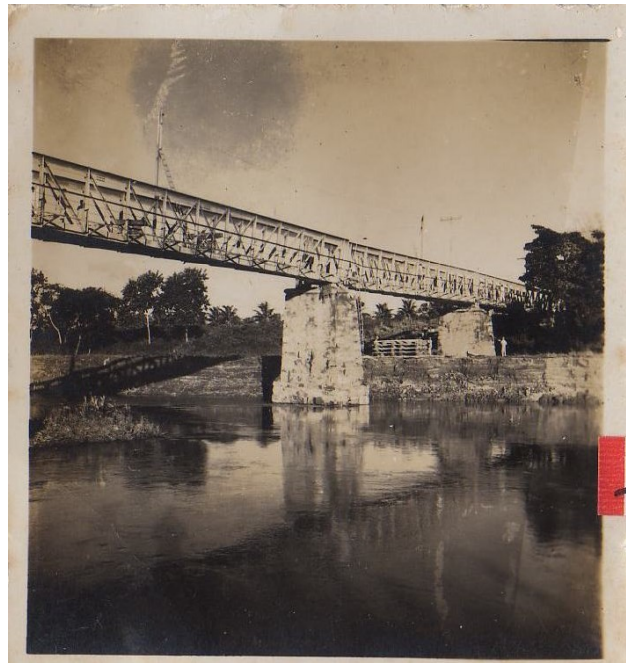
A afirmação de Brennand em seu depoimento, em que ele declara que “coitada da forma que não couber dentro de um ovo”, ilustra o pensamento dele sobre o tema. A relação do artista com a figura do ovo tem bastante profundidade, estando relacionado com o tema da reprodução, recorrente nas suas obras. De

acordo com Vasconcelos (2019), este interesse de Brennand pelo ovo surgiu depois do aborto espontâneo de Deborah, ainda quando o artista estava em Paris, assim como mencionado anteriormente.

São diversos os ovos que compõem o cenário da oficina cerâmica de Brennand. Estas peças são datadas das mais variadas épocas, refletindo o imenso interesse dele pelo tema. Além disso, vale ressaltar a questão dos mistérios por trás do ovo, pois trata-se de uma forma bastante enigmática e imprevisível, uma vez que não se sabe o que sairá de dentro dele, um mistério que intrigava o artista.

Em junho de 1975, segundo Tavares (2000), uma grande enchente abalou o Recife e derrubou a antiga ponte de ferro (fig. 23) que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica do grupo Brennand. Em seus diários, Brennand fala que a queda dessa ponte (fig. 24) marca o fim de um ciclo que o ligava, de um modo ou de outro, à vida empresarial. Além disso, a queda da ponte marca um corte mais evidente com o mundo exterior, que vinha sendo feito a passos lentos desde há muitos anos. Foi como se houvesse uma espécie de chamado, à semelhança de Gauguin, reforçando a jornada de isolamento nas terras longevas e afastadas. O exótico artista que construiu a sua própria realidade, assim como aquele que o influenciou. Não é por acaso que foi neste período que foi iniciado o trabalho de reconstrução da Oficina de Cerâmica, pois, a partir de então, o isolamento estava instaurado tanto nos desejos do artista de desenvolver a sua arte livremente como, também, na realidade, com o corte dos acessos pela força daquele que era, para Brennand, um espectador ativo da história: o Rio Capibaribe.

Figura 23 – Antiga ponte de ferro que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica.



Fonte: Acervo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

Figura 24 – Antiga ponte de ferro após as cheias.



Fonte: Acervo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

Ainda em 1975, Brennand participou de uma exposição realizada no âmbito da XXXIII Concorso Internazionale de la Cerâmica D'arte Contemporanea, em Faenza, na Itália, que seria uma das suas poucas aparições em grandes eventos até a década de 1980.

Em 1978, Francisco passa três meses longe de sua oficina, em uma tentativa de voltar ao hábito da pintura, refugiando-se em uma propriedade localizada em

Camocim de São Felix²⁷, que pertencia à sua mulher, retornando ao Recife apenas para acompanhar os trabalhos na sua Oficina. Nesta época, o seu pai escreve-lhe uma carta de agradecimento pelo envio de alguns quadros:

“Francisco,

Você, um arqueólogo que desenterrou peças de milenares feitos, e deu as mesmas seu caráter pessoal no poderoso cabinho do seu cérebro criador, teve a inspiração de conservar, ora escondido, ora bem visível, o erotismo que não morre enquanto o existir o homem sobre a terra.

Você, que transformou num templo de arte plástica essas velhas e desmanteladas ruínas de uma antiga olaria, hoje, um verdadeiro e inigualável museu.

Agora em Camocim de São Felix, esse pequeno paraíso de belíssima paisagem onde impera o silêncio, tão propício para a criatividade, volta você a pintar.

E que pintura!

A meu ver, a melhor que tem saído da sua palheta.

Pintura cheia de força, de maravilhoso colorido.

Não sendo eu um expert, tenho sensibilidade para sentir o que verdadeiramente belo.

Estou certo – não sou vidente- mas acredito no seu grande sucesso como pintor: quem sabe talvez um dos maiores do Brasil.

Agradeço o seu valioso presente. Ira encher de músicas divinas esse silencioso e vazio casarão.

Um beijo e muita paz,

Papai.”

2.5 FRANCISCO BRENNAND: O DEMIURGO

Os anos 1980 marcam, também, o segundo trabalho cinematográfico sobre Francisco, dirigido por Jayme Monjardim. É uma curta-metragem narrada pelo

²⁷ Inicialmente, Camocim de São Félix era um ponto de passagem de tropeiros a caminho de Bonito. Posteriormente, o clima frio de montanha despertou o interesse pelo povoamento do local. Segundo fontes históricas, a ocupação das terras iniciou-se por volta de 1890. Fazendeiros oriundos de Bezerros avaliaram a possibilidade de cultivar café na região devido ao clima frio, à altitude e ao terreno propício. Estabeleceram-se logo após na Serra de Aires e no Sítio Palmeira. O Distrito de Camocim (nome original) foi criado por Lei Municipal de nº 02, de 20 de abril de 1893. Posteriormente a vila passou a chamar-se Camocituba, em 1943.

próprio artista e foi lançada no dia 3 de junho de 1980, no Teatro do Parque, na cidade do Recife, em Pernambuco. Segundo Tavares (2000), esta década também marca o maior reconhecimento da Oficina de Cerâmica por parte da crítica e o ateliê museu de Francisco Brennand passa a ser uma parada obrigatória no roteiro dos museus e galerias do Brasil.

De volta à oficina, painéis passam a ocupar o espaço e serem legendas dele. Um dos painéis mais emblemáticos é o *Immotus nec Inerte* (s/d). Segundo a filosofia Platônica, a palavra demiurgo remete para algo semelhante a um artesão divino, aproximando-se de um deus criador. Brennand assumiu essa sentença divina dada por Platão ao colocar a frase em um mural de cerâmica na sua Oficina, revelando o misticismo do espaço. Na tradução literal do latim, a inscrição significa “imóveis mas não inertes”, interpretando que as criaturas que lá habitam estão vivas e dispostas a fazer suas cobranças. Brennand não só cumpre o papel do oleiro de criar, mas também desenvolve novos rumos para lendas e mitos, como foi observado e analisado, libertando-as das suas histórias originais e dando-lhes novos destinos possíveis. A partir daqui, é possível compreender a dimensão que abarca as obras de Francisco Brennand, não apenas exercendo o ofício de pintor e ceramista, mas sim de um demiurgo.

Em 9 de março de 1982, ocorre o falecimento de seu pai Ricardo, vítima de um ataque cardíaco durante a madrugada. Foram muitas as homenagens ao empresário no Recife, mas este período marca um momento de especial tristeza para o artista, pois, apesar das incertezas, seu pai sempre o havia apoiado na jornada de ser pintor, que o artista considerava individual e solitária.

O fim deste período é também marcado pela execução de grandes obras do artista, como a *Hybris* (s/d) (fig. 25), e as *Donzelas Desafortunadas* (s/d). A palavra *hybris* vem do grego e, no sentido literal, significa insulto, ofensa, algo próximo a um pecado. Segundo Brandão (1987), esse sentido é direcionado aos heróis que possuem poderes próximos daqueles que os deuses possuem, mas que se podem desvirtuar ou mais facilmente devido a esses mesmos poderes. No texto Testamento 1 (2005), Brennand disserta que a “Hybris” não leva em consideração as previsões do oráculo, ignorando o futuro e desafiando os deuses pela descrença no destino que deve seguir. Em seus diários, ele relata

que, por coincidência do destino ou não, havia a necessidade de achar um pedestal para a escultura deste abutre com corpo anelar. Coincidiu que havia escrito “Hybris” no pedestal, o que resolveu a busca para o nome da obra, nomeando-a a partir da criatura que sabia dos segredos do oráculo e, agora, possui uma máscara de couro a vendar os seus olhos para viver tão cega quanto os homens. De acordo com o artista,

o que tem a ver a cabeça de um pássaro com o destino do homem?” Não tem nada a ver, mas muitas vezes um título insinua tantos significados, que o todo pode ter uma representação diversa. Como observei, a ave está envolvida por um tipo de disfarce encourado que lhe retira toda possibilidade de reação. Trata-se de um prisioneiro do próprio destino. Daí a intencionalidade que justifica o “Hybris”. (Brennand, 2016)

Figura 25 – Francisco Brennand, *Hybris*.



Fonte: Foto do autor. S/d.

Ainda em 1985, Brennand recebeu um convite para a XVIII Bienal de São Paulo e para a Exposição de Brasilidades e Independência em Brasília, que aconteceram no Teatro Nacional de Brasília. Já em 1986, ele convidou a sua primogênita Maria da Conceição para assumir o cargo de diretora da sua empresa cerâmica. Em 1998, o crítico português da Fundação Calouste, Gubenkian Nuno Lima Carvalho, deu uma entrevista ao jornalista Marcus Prado do Diário de Pernambuco. Na matéria que foi publicada dia 19 de junho daquele

mesmo ano, o crítico ressalva que a Oficina Brennand era uma espécie de oásis das artes, um lugar inigualável e único nos trópicos. Segundo Tavares (2000), artigos como o de Nuno Carvalho foram um dos grandes factores responsáveis pelo aumento de visitantes da Oficina Cerâmica no final da década de 80. O crítico português afirmava:

estou completamente maravilhado com o que acabei de ver na Oficina Francisco Brennand. Nada se compara em qualquer país o que se concebeu nesta belíssima terra dos trópicos. Levo daqui, a impressão fortíssima que conheci um grande artista, cuja a obra – brasileira e universal – nos mostra a diversidade espantosa de interesses. Se a imagem do pintor e ceramista que eu havia formado na Europa era ampla e rica em detalhes, percebo agora como se torna ainda maior, monumental, singular, pois a sua obra não tem ponto final. (Carvalho, 19 de junho de 1988)

Em 1989, a obra de Brennand já tinha a sua projeção internacional consolidada, e, por isso, foi convidado a participar na II Bienal de Óbidos, em Portugal. No mesmo ano, é também convidado a participar na XX Bienal Internacional de São Paulo, onde o artista decidiu expor duas obras: *Pássaro* (1989) e *O Cinto Necessário* (1989), que foram doadas para acervo da Bienal. Paralelamente a esta mostra, também foi feita uma exposição com mais de 100 obras na Galeria Montissante-Roesler, em São Paulo, em que foram mostradas esculturas, desenhos e pinturas. Além dessas exposições, uma outra, desta vez em Londres, obrigou a deslocação de um grande número de obras. A exposição ocorreu na galeria The South Bank Center, no Royal Festival Hall. Segundo Tavares (2000), foram levadas para a Europa, para exposição, mais de 60 esculturas e um painel cerâmico de 20 metros quadrados, intitulado *Paraíso Perdido* (1989). No ano seguinte, em 1990, Brennand participou da Bienal de Veneza, ao lado de nomes como Daniel Senise, Samico e Wesley Duke Lee.

Só em 1992, as peças voltariam a sair do Recife, rumo à EXPO 92 de Sevilha e, posteriormente, para a mostra Imagem do Brasil em Zurique. A próxima grande exposição do artista foi em Berlim, em 1993, chamada *Staatliche Kunsthalle Berlin*. Esta exibição reuniu 350 peças e foi a sua maior exposição no estrangeiro. Também em 1993, o Conselho Nacional de Política Cultural indicou Brennand para o Prémio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral. O júri atribuiu o prémio a Francisco Brennand (Brasil) e a Eduardo Kingman (Equador).

A entrega ocorreu no dia 4 de abril, na sede da O.E.A, mas, segundo Tavares (2000), desde o anúncio ocorreram diversas celebrações para comemorar a vitória do artista pernambucano.

No ano de 1995, Brennand participou da II Bienal do Barro, em Caracas, no Museu de Arte Contemporânea de Caracas Sofia Imber, e em Maracaibo, Venezuela, a que se seguiu uma exposição no Museu do Estado de Pernambuco, em 1996.

O ano de 1997 tem como maior marco a publicação do livro *Brennand*, de Olívio Tavares de Araújo, Weydson Barros Leal e Rômulo Fialdini. e a Exposição Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade, em duas cidades: na sede do Banco Safra, na cidade de São Paulo, e no Centro Cultural do BID, Washington, nos Estados Unidos da América. Em 1998, ocorreu a distribuição de dois vídeos por Olívio Tavares de Araújo, intitulados “Brennand e o Sentimento Trágico do Mundo” e “Mundo de Beleza de Francisco Brennand”, além de uma retrospectiva na Bienal de São Paulo.

Em 2003, há a abertura de um novo espaço na Oficina Cerâmica, chamado Dea Accademia, um espaço que passa a acolher um conjunto de pinturas e desenhos. A inauguração do edifício acontece com a exposição *Brennand: Uma Obra em perspectiva*, com uma curadoria do recifense Emanuel Araújo. Neste ano, também ocorre o lançamento do livro *Brennand Desenho*, escrito por Weydson Barros Leal e com fotografias de Helder Ferrer. Ele também participa de uma exposição em Oeiras, Portugal, no *Parque dos Poetas – Alameda dos Poetas*. Nela, um conjunto de obras presta uma homenagem aos escritores de língua portuguesa e o escolhido por Brennand foi Manuel Bandeira²⁸. Francisco enviou 30 esculturas, além de um painel cerâmico. Ainda em 2003, é inaugurada a Praça Gauguin, área que homenageia o pintor francês que o pernambucano tanto admirava.

O ano de 2004 marca a conclusão de um Obelisco de dez metros, em homenagem aos 350 anos da insurreição Pernambucana, uma obra que foi feita

²⁸ Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos mais importantes escritores da primeira fase do Modernismo e um dos pontos mais altos da poesia lírica nacional. É considerado um clássico da literatura brasileira do século XX.

em Portugal. Já em 2005, ocorreu a inauguração do espaço expositivo na Praça Gauguin, chamado Tempo do Sacrifício. Este espaço passa a abrigar esculturas em homenagem a povos que tiveram sua cultura dizimada. Em 2008, ocorre uma exposição coletiva no palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, chamada *A arte que banha o Nordeste*, e a criação de cinco novas esculturas e duas pinturas (*Torre do Castelo* e *Anjo Picado Por Uma Abelha*). Dentre essas, o conjunto de esculturas, chamado *Os Comediantes*, é levado após a exibição para o jardim de entrada da Oficina de Cerâmica. Posteriormente, em seu diário, Brennand refere-se a estas obras como as que dão "boas vindas" aos visitantes. Este ano também marca o início das obras de restauro do complexo Parque de Esculturas, com o projeto *Eu vi o mundo... Ele começava em Recife*, situado no Molhe do Cais do Porto do Recife. Ele também participa, com a escultura *Os Gêmeos*, no Salon National Des Beaux-Arts 2008, Carrousel Du Louvre, em Paris.

A virada da década é marcada, em 18 de janeiro de 2010 pela inauguração de um mural chamado *O Gigante Nabuco* na Academia Brasileira de Letras, que possuía mais de 14 m² de área. A partir daí, a produção de peças passa a ser mais espaçada.

Em 19 de dezembro de 2019, Brennand falece no Hospital Português, na cidade do Recife, aos 92 anos.

Capítulo 3

3 O PERCURSO DA ESCULTURA OCIDENTAL E A TRAJETÓRIA DA GRECO-ROMA NA OBRA DE BRENNANDIANA

Este capítulo propõe explorar o universo da escultura que influenciou o artista Francisco Brennand. A citação “jamais os gregos. Antes a Grécia arcaica, Creta, o Egito, a África, a Oceania e os pré-colombianos” (Brennand, 1977, p. 71) dá claras diretrizes da afinidade com o mundo “bárbaro”, como o escultor se referia ao mundo não greco-romano, permitindo ao artista descolar-se artisticamente do universo clássico. No entanto, a mitologia e a essência da tradição greco-romana paira por toda a sua obra através da escolha dos temas que ele aborda.

3.1 “JAMAIS OS GREGOS...”

“Jamais os gregos” (Brennand, 2016). A dualidade dessa afirmação contrasta com a diversidade do universo brennandiano. Por meio da genealogia da imaginação, foi observada a admiração que o artista tinha, em particular, pelo grupo conhecido como pós-impressionista. Quando Francisco Brennand recorre a essa citação, ele diz negar toda a tradição clássica que dominou a Europa do Renascimento ao século XIX, pois, para o artista, o que interessava era o “mistério” que pairava sobre a chamada “barbárie”. Esta barbárie era justamente compreendida como todo universo não clássico, constituído por parte da Europa, pelas civilizações egípcias e pela cultura dos povos da Oceania, que foram representados por Gauguin. Contudo, Brennand não tinha nenhum tipo de ressalvas quando se referia à Grécia arcaica, visto que o artista tinha grande interesse por Creta.

Todos os artistas trilharam, de algum modo, uma jornada de isolamento, seja físico ou mental, sendo Gauguin o exemplo que mais fascinava Brennand, que se isolou nas longevas ilhas da Polinésia, entrando em contato com um mundo “bárbaro” e trilhando uma jornada muito difícil de ser compartilhada. Essa busca pelo bárbaro não era própria apenas do francês. O cubista Picasso, outro artista cuja obra influenciou Brennand, fazia uso de elementos do mundo “bárbaro”, como as máscaras africanas. Aqui, deve-se explicar que o bárbaro era, para Brennand, o não clássico, cânone que dominou a arte europeia entre o Renascimento e o século XIX, e começou a ser posto em causa precisamente

pelos impressionistas e pós-impressionistas. Tornando a afirmação de seu diário “jamais os gregos...”, o artista não se propõe a negar a narrativa da mitologia, da qual é grande entusiasta, mas sim a tradição da arte clássica, pois, mesmo quando um mito é escolhido como tema de representação, o artista recria o seu desfecho, dando-lhe novos desfechos, permitindo perceber que a afirmação é muito mais uma recusa da forma que da própria narrativa.

Segundo os escritos de Brennand (2016), a coleção “Desafortunadas” (composta por *Galateia*, *Antígona*, *Ofélia*, *Halia*, *Lara*, *Inês de Castro*, *Joana D’arc* e *Maria Antonieta*) é marcada pela presença das damas que trazem o sofrimento, a amargura e a infelicidade em sua história. A coleção é datada de 1978 até 1994, data de produção de *Inês de Castro*, a última obra do conjunto. As obras possuem traços em comum, como os cabelos negros das damas, a sua forma totêmica e os seus pescoços virados para trás, transmitindo uma sensação de degolamento e asfixia. Elas possuem, em suas trajetórias históricas, literárias ou míticas, semelhanças entre os seus destinos trágicos. Segundo Vasconcelos (2019), é como se o artista as buscasse pela sua afinidade com as suas próprias histórias de sofrimento. Para Francisco Brennand, a mulher é mais passível de ser atingida pelos sofrimentos mundanos, o que a leva a ter sua vida entrelaçada com o trágico. Algumas dessas obras apresentam sensação de decapitação, pois as suas feições (nariz, boca, orelha e olhos) são eliminadas do rosto. No caso da escultura *Maria Antonieta* (1993), referente à rainha francesa decapitada em 1793, durante a revolução, apresenta um novo olhar sobre esse acontecimento, retirando os sentidos (olhos, boca) da face da dama, silenciando-a para sempre.

Segundo Bertoli (2021), a escultura *Galateia* (1977) faz um contraponto com a sua lenda original e, como já foi exemplificado outras vezes, Brennand não se preocupa em dar sequência, ou mesmo em ser fiel, aos mitos originais. Ele não pretendia ser refém da história que o precede, apenas usava as suas personagens para criar, com o seu imaginário, um novo destino ou novos enredos completos. No caso de *Galateia*²⁹, o mito conta a história da deusa que

²⁹O mito de Galateia, a ninfa marinha, narra a trágica história de amor entre ela, o jovem pastor Acis e o ciumento ciclope Polifemo. A narrativa explora temas de paixão, ciúmes e transformação. A relação entre Galateia e Acis simboliza a atração entre seres diferentes, enquanto o ciclope Polifemo encarna a destrutiva força do ciúme. A transformação do sangue

ressuscita, fazendo uma apologia à vida, contrapondo diretamente a sensação dos pescoços quebrados e de morte trazida pela obra. Outro ponto que vale ressaltar é a questão dos cabelos negros da divindade, algo característico das peças dessa coleção, e o seu formato em escalonado, lembrando a Torre de Babel, uma espécie de Zígurate (templo sumério).

Figura 26 – Francisco Brennand, *Galateia*, 1977.



Fonte: Foto do autor. S/d.

Segundo Ferrari (2011), *Pallas Atena* (1978) incorpora as qualidades da justiça, da sabedoria, das artes e da estratégia, tornando-se *pallas*, defensora da cidade de Atenas. Bertoli (2021) afirma que essas qualidades foram herdadas de sua mãe, a deusa Metis, que foi engolida por Zeus. A obra retrata uma cabeça de guerreira com um capacete cobrindo praticamente todo o seu rosto. Diferente das outras degoladas, esta obra não apresenta a sensação de morte iminente, visto que a *Pallas de Atena* de Francisco Brennand possui este tão evidente capacete, pois já nasceu para ser guerreira, dando a essa criatura um papel maior, o de guardar os fornos da Oficina.

de Acis em um rio reflete a permanência do amor e a integração na natureza. O mito também aborda a natureza efêmera da vida e a inevitabilidade das mudanças.

Figura 27 – Francisco Brennand, *Pallas Atena*, 1977.



Fonte: foto do autor. S/d.

Lara é conhecida por ser a deusa do silêncio, ou a deusa muda. Segundo Bertolli (2021), Júpiter, irritado com Lara, corta a sua língua e ordena que Mercúrio a conduza para o inferno. Mercúrio, com pena, apaixona-se pela deusa. Em outra versão do mito, Mercúrio, apaixonado pelos encantos de Lara, estupra-a e, deste ato violento, nascem dois filhos. A *Lara* (1978) de Brennand é uma dama sofrida, como as demais degoladas, com a cabeça contorcida para trás. No entanto, esta obra torna-se especial para Brennand devido a uma surpresa no processo da queima. Durante as queimas sucessivas, o resultado muitas vezes é inesperado e, segundo Vasconcelos (2019), esta obra passa a ter um caráter especial devido ao surgimento de uma lágrima no rosto da dama. Uma entrevista de Brennand a Vasconcelos (2019) atesta que ele se via como um colecionador de desastres, mas que isto não o atrapalhava. Pelo contrário, um fato inesperado só viria a somar à sua obra, pois “quando eu erro, eu acerto!”. (Vasconcelos, 2019, p. 144) Essa lágrima accidental, em apenas em um lado da peça, reafirma o sofrimento dessa dama, que teve uma história tão marcada por sucessivas tragédias.

Figura 28 – Francisco Brennand, *Lara*, 1978, cerâmica.



Fonte: foto do autor. S/d.

Na obra *Ulysses Acorrentado*, Brennand apresenta o poderoso herói da mitologia grega (o protagonista da *Odisseia* de Homero, Ulysses) acorrentado e preso a uma sereia, que é a parte mais imponente da obra. Segundo Menezes (2021), as sereias estão presentes nos enredos da mitologia grega desde os primórdios e de forma diferente da linguagem moderna. De Homero a Plutarco, esses seres mitológicos são vistos como criaturas poderosas e traiçoeiras, que encantam os marinheiros através do seu doce canto. Contudo, elas não eram marinhas, mas sim voadoras, sendo apresentadas como metade mulher e metade pássaro. Na Idade Média, apesar das sereias tornam-se seres marinhos, a sua arma mais letal, que é o seu canto, continua preservada.

Assim como é comum nas suas obras, Brennand cria a sua própria lenda. As sereias brennandianas são marcadas pelo sofrimento e pela angústia no rosto. A óbvia expressão de aflição em suas faces remete a tragédia que acompanha, tradicionalmente, as suas personagens. Outro elemento relevante é a presença de uma coleira, como se a criatura que a usa fosse uma prisioneira. O artista desenvolveu inúmeras sereias, como Partenope³⁰ (2004), *Lígia*³¹ (2004) e Leucósia³² (2004), expostas no seu complexo. Contudo, nenhuma delas apresenta a parte inferior do corpo, apresentando apenas com seus troncos,

³⁰ Segundo algumas lendas, Partenope apaixonou-se por Ulisses, que ordena à sua tripulação que a amarre ao mastro de seu navio. Humilhadas e desesperadas, Partenope e as suas duas irmãs, Leucosia e Ligeia atiraram-se ao mar para se afogarem.

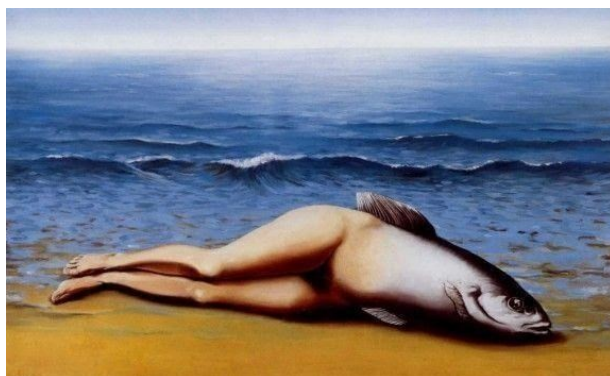
³¹ Ligeia "com uma voz clara ou estridente" é uma famosa sereia da mitologia greco-romana. Ela é irmã de Partenope "aquela com rosto de menina" e de Leucosia "a criatura branca".

³² Ela é descrita como filha do deus do rio Aqueloo e da Musa Calíope. Ela é irmã de Partenope "aquela com rosto de menina" e Ligeia "aquela que solta um grito agudo".

cabeças e membros superiores. Segundo Vasconcelos (2019), a obra *Silêncio das Sereias* (1988) atesta que as sereias não precisam das suas vozes para encantar os marujos, mas do movimento de seu corpo, que deslumbra os homens e, segundo a autora, Brennand identificava-se com essa teoria.

De acordo com Ferreira (2015), *L'invention Collective* (1934) (fig. 29), do surrealista belga René Magritte³³ (1898-1967), enfatiza o fato da única parte do corpo da sereia necessária para a sedução seriam as suas partes íntimas. Dessa forma, ocorre a inversão das partes, em que a forma de peixe é assumida pela parte superior da criatura, deixando a inferior livre para os prazeres da carne. É possível fazer um paralelo com as sereias de Brennand, que não possuem parte inferior e estariam, também, livres para procurar as suas vítimas e cumprir o seu destino. A coleira e a falta de membros inferiores também reafirmam a sua prisão e a incapacidade de cumprir qualquer destino, patente no sofrimento que as suas faces expressam.

Figura 29 – René Magritte, *L'invention Collective*, 1934, óleo sobre tela, 73, 5 x 97,5 cm.



Fonte: WikiArt, 2021.

Localizada no Labirinto das Esculturas³⁴, área repleta de obras considerada um labirinto Brennand, a escultura *Leda e o Cisne* (1980) (fig. 30) reforça o interesse de Francisco Brennand pelas personagens da mitologia greco-romana. Esta obra, que, anteriormente, chamava-se *Suzana no Banho*, levanta questões que vão além do típico contexto do uso de elementos oriundos da sexualidade. Segundo Joé (2008), na lenda em que esta obra se baseia, Zeus se encanta pela

³³ René Magritte (1898-1969) foi um pintor belga. Ele foi um dos principais representantes do Surrealismo, ao lado de Salvador Dali e Max Ernst.

³⁴ O Labirinto das Esculturas é uma das áreas da Oficina Francisco Brennand. Este complexo conta com varias esculturas na entrada dos antigos galpões da Oficina.

beleza de uma princesa recém-casada e se aproxima dela em formato de cisne. Uma noite, enquanto a dama se banhava no rio, Zeus, como cisne, copula com a jovem e, meses depois, Leda percebe que tinham saído dois ovos de seu ventre, filhos de Zeus. É importante ressaltar que o cisne é, tradicionalmente, uma ave associada ao mistério sagrado e à beleza.

Além disso, segundo Joé (2008), a tela do Pintor Leonardo Da Vinci (1452-1519) *Leda* (c. 1505) possui características clássicas, uma vez que a paisagem não ganha grandes proporções, recaindo a ênfase da obra na figura central, Leda, e nos seus filhos no lado inferior esquerdo. A figura do cisne abraçado à dama reflete o íntimo relacionamento entre as personagens dessa lenda. Nesta tela, a predominância de cores frias favorecem o ritmo estático da obra e, além disso, como é característico das obras do pintor, a presença de princípios geométricos e matemáticos confere uma perspectiva e uma aparência de naturalismo à obra.

Nessa escultura, Brennand convoca explicitamente a representação do corpo feminino e da sensualidade. A forma como a escultura foi concebida, com as suas pernas cruzadas, expõe toda a delicadeza e beleza da figura (ou silhueta) feminina, destacando as nádegas, as coxas e a vulva, que está completamente à mostra e não é idealizada, nem simétrica. Este formato também remete a simplicidade da configuração de um cisne. De acordo com Paiva (2007), “a reflexão sobre o quão forte a carga sexual extrapola os limites do humano para adentrar no universo mítico dos instintos do inexplicável e irracional”. (PAIVA, 2007, p. 64)

Aprofundando a perspectiva do imaginário do artista pernambucano, surgem questões além da avantajada vulva e da farta nádega. Talvez o ponto principal desta obra sejam as pernas, que simulam um duelo mecânico entre dois cisnes, no qual a bota encouraçada seria o bico e as aves estariam entrelaçadas. Dessa forma, o nome *Suzana no Banho* já não serviu mais e a escultura teve que ser renomada *Leda e o Cisne*, assim como apontado por Brennand ao falar que

continua a modelagem de *Suzana no banho* ou *Leda e o cisne*? Atenção especial às pernas ciliíndricas que se movimentam em sentido inverso. Uma coisa é certa: a ideia de que estas duas pernas são seres distintos que se entrelaçam numa violenta cópula, como aconteceu com Zeus, transformado num cisne para possuir Leda, que uma vez grávida, deu à

luz duas parejas: Polux e Clitemestra, Castor e a famosa Helena. (Brennand, 1980, p. 33)

Figura 30 – Francisco Brennand, *Leda e o Cisne*, (1980), cerâmica.



Fonte: foto do autor. S/d.

Uma tela que não tem relação direta com a escultura *Leda e o Cisne*, mas também evoca um dos personagens da mencionada lenda é a obra *Cisne Negro* (1995), também de Francisco Brennand. Ela possui, em primeiro plano, a figura de um cisne chamado de Agostinho, que foi baseada na aparência de uma ave que morava na oficina cerâmica. Essa ave, por quem possuía um carinho especial, também já teria sido representada em seus desenhos.

Segundo Magalhães (2008), no mito de Neptuno (deus romano que, na mitologia grega, chama-se Poseidon, o Senhor dos Mares e irmão de Zeus e Hades), a Terra passou por quatro eras: a do ouro, a da prata, a do bronze e a do ferro. Na primeira, que foi marcada pela verdade e pela honestidade dos terrestres (apesar da ausência de leis e juízes), a terra oferecia tudo que era necessário para a vida sem a necessidade de trabalho. Quando houve a mudança para a segunda era, a da prata, Zeus reduziu o período da primavera, fazendo com que os terrestres

se esforçassem para sobreviver. Posteriormente, a era do bronze marcou a deterioração da sociedade humana até o apogeu, que se deu na era do ferro, quando os deuses a abandonaram. Então, Zeus considera usar os seus raios para queimar a Terra, mas desiste, pois as chamas poderiam alcançá-los. Assim, com ajuda de Neptuno, eles inundaram o mundo, deixando apenas o monte Parnaso livre das águas. Outro mito greco-romano conta como Neptuno foi fundamental quando Ulisses apresentou o cavalo de madeira aos troianos. Desconfiado do presente, Laocoonte³⁵ é engolido por serpentes marinhas, impedindo, assim, que as suas desconfianças fossem disseminadas. Contudo, Ulisses não foi grato ao deus e nem prestou as devidas homenagens, sendo castigado, na sua volta, com nove dias de tempestade contínuas. Esses mitos mostram as relações atribuladas e de dependência que os deuses e os homens possuíam.

A escultura de Brennand *A Cabeça de Neptuno* (s/d) (fig. 31) é um exemplo do hibridismo de formatos quando o artista usa formas animais e sexuais associadas aos corpos humanos, visto que esta obra possui uma ave acoplada em sua cabeça. Ela também é um exemplo da mitologia como temática frequente no obra do artista. Como já ficou exemplificado pela presença da mitologia da antiguidade em obras de Brennand abordadas anteriormente, a relação dos deuses com os humanos era bastante atribulada, beirando uma dependência na sua eterna necessidade de coexistir. Mesmo quando Neptuno inunda a Terra a pedido de seu irmão, a humanidade dá um jeito de se perpetuar. Ademais, a relação conturbada de Neptuno com os homens também se faz notória no episódio em que a ingratidão de Ulisses leva à vingança do deus dos mares. Brennand usa dessa forte relação de dependência e coexistência ao vender a estátua de Netuno com uma máscara de couro, reforçando a ideia comentada no seu diário de que a cegueira é como uma prisão. Nessa obra, foi utilizada uma paleta de cores diferente da tradicional amarronzada, que também é algo característico das suas obras. Nesta obra, ele dá preferência aos tons de branco e azul que estão presentes em murais e esculturas. Segundo Brennand,

termino a grande cabeça de Neptuno encimada por um periscópio. Esta curiosa saliência vertical tem a forma de uma bota, cujo pé é semelhante

³⁵O mito da tradição grega conta que o sacerdote Laocoonte e um de seus filhos foram mortos pela serpente marinha, enviada por Apolo.

a uma cabeça de falcão, com os olhos vendados por uma máscara de couro. Pretendo salientar que também os deuses são prisioneiros – tanto quanto os homens – de sua cegueira. (Brennand, 1979, p. 438)

Francisco Brennand usou a mesma personagem da mitologia greco-romana para criar um de seus desenhos, a obra intitulada *Autorretrato de Neptuno* (1997), que recorre a uma das suas maiores características quando se trata de desenhos e pinturas: a sobreposição de imagens, uma técnica que ele começou a usar no final dos anos 1990 e se foi consolidando na primeira metade dos anos 2000. Essa técnica pode ser percebida em obras como *Mulher Peixe* (2001), *Lucrécia e Punhais* (2002), *Estudo pra Lucrécia* (2003), *Alice* (2003), *A Determinada Execução de Lucrécia* (2003), *A Atriz* (2003) e *Deborah Boina Azul* (2003). O desenho *Autorretrato de Neptuno* tem a figura de um peixe por cima da do homem, fazendo com que o corpo do peixe se confunda com o contorno da sua barba. Além disso, o peixe faz uma referência ao título dado à obra, sendo Neptuno o deus dos mares.

Figura 31 – Francisco Brennand, *A Cabeça de Neptuno*, s/d, cerâmica.



Fonte: foto do autor. S/d.

Na obra *Mulheres 100 Cabeças* (s/d), o artista enfatiza os elementos do corpo feminino, deformando-o como é sua característico, mas trazendo uma lembrança do que seria um rosto. Ferreira (2015) associa essa coleção de esculturas com

a pintura *Le Viol* (1934), na qual a face da mulher é substituída pelas suas partes íntimas, assim como é o caso de *Mulheres 100 Cabeças*. Em ambas, é perceptível uma característica em comum: a ausência de membros superiores. Além disso, o trocadilho de “100 cabeças” em Algarismos Numéricos leva à reflexão se Brennand realmente não estaria tratando de rostos femininos.

Figura 32 – Francisco Brennand, *Mulheres 100 Cabeças*, s/d, cerâmica.



Fonte: WikiArt, 2020.

Figura 33: René Magritte, *Le Viol*, 1934, óleo sobre tela, 73,3 cm x 54,6 cm.



Fonte: WikiArt, 2020.

3.2 “ANTES A GRÉCIA ARCAICA, CRETA, O EGITO, A ÁFRICA, A OCEANIA E OS PRÉ-COLOMBIANOS”

3.2.1 Creta

Localizada no Mar Egeu, a ilha, que sempre teve sua história muito ligada aos vizinhos micênicos apesar de ter na prática agropastoril a base da sua subsistência, desenvolvendo-se até se tornar uma potência graças ao comércio, primeiramente com o oriente médio, passando para o mediterrâneo ocidental e obtendo contatos no sul da península italiana. Este desenvolvimento econômico afetou diretamente a sua cultura, sendo um dos temas recorrentes na sua arte.

De acordo com Crowley (2008), a arte Minoica vive passionalmente a chamada época do Bronze em torno de 1600 a.C, dando preferência às figuras humanas. Utilizam do leão e do grifo, referências do poder, além de constante, para retratar cenas de batalha, expressando o contexto da época. A arte Micênica pode ser compreendida nos períodos Pré-palaciano, Protopalaciano, Neopalaciano e Pós-palaciano. O primeiro é marcado por grande evolução na arquitetura, já havendo algumas edificações de grande porte com divisões e no final deste período, alguns palácios já começaram a ser erguidos. Na cerâmica, a produção era marcada pelo uso da argila, que podia variar entre preta e vermelha, sendo polida depois. A forma mais comum eram os vasos abertos, similares às bacias. Já no período Protopalaciano, ocorre a introdução de novos materiais e técnicas construtivas, como a utilização de calcário e gesso para construção de edificações de grande porte. Em relação à cerâmica, é introduzido a roda de oleiro, surgindo, também, pequenos potes de barro com temáticas mais complexas. Os períodos Neopalaciano e Pós-Palaciano são marcados com o desenvolvimento dos sistemas de infraestruturas, como a construção de canais e canaletas, além de pavimentação. A cerâmica do período Neopalaciano é marcada por um grande desenvolvimento da arte no qual os motivos mais comuns são espirais e bandeiras. As formas dos vasos também passam a ser mais alongadas e os estilos plissado, floral, marinho, abstrato e alternativo predominam. Além disso, os frescos também são desenvolvidos neste período, representando diversas alegorias, além de animais, flores e cenas de jogos. O rosto dos homens era tradicionalmente pintado de vermelho, enquanto os das mulheres de branco. Na cerâmica Pós-Palaciana, as obras possuem uma grande influência do continente.

O interesse de Brennan em relação à arte Minoica vai além dos temas utilizados. Este período envolve uma grande produção de cerâmicas utilitárias

com estampas e envolvem principalmente a batalha, batalha esta que o artista possui em suas narrativas. O conto do Minotauro, que mistura mitologia e tragédia, é uma típica obra que se alinha com o imaginário brennandiano, além da clara analogia com a arte clássica, mencionada anteriormente.

3.2.2 O Egito

Novamente, Brennand busca na mitologia, dessa vez na greco-romana, o nascimento da Vénus, que surge das espumas do mar. Segundo Leocádio (2016), essa lenda comenta que Zeus cortou as genitálias de seu pai, o titã Cronos, e as atirou no mar. Da união de Cronos e da Mãe Oceano, nasceu Vénus, a Musa, chamada de Afrodite pelos gregos.

Na obra *Sequestrada* (s.d), na qual o artista fez uma releitura comum na construção das obras brennandianas, ele critica o amor contemporâneo e as decepções da sociedade atual. Na nova história produzida por Brennand, Vénus volta às espumas do mar, pois fica demasiadamente horrorizada com o mundo e resolve fazer um autossequestro, como explica Vasconcelos (2019). A figuração da deusa, que é uma figura central na fonte, está circundada de criaturas da natureza, como pelicanos e serpentes marinhas. Ao idealizar essa obra, Brennand busca distanciar-se da imagem consolidada da Vénus encantada e feliz por si só, tentando reproduzir não uma divindade "vencedora", mas uma marcada pela tragédia. Para isso, o artista voltou-se para o Egito Antigo, de maneira a idealizar o formato desta obra, que media quase quatro metros de altura, com a Vénus em uma espécie de urna com o formato de sarcófago, que é uma cápsula dentro da qual a deusa retorna ao mar, transmitindo imediatamente a ideia que ela se encontra morta e isso, somado à mudança do nome da escultura para simplesmente *Sequestrada* (s.d) (fig. 34), permite fazer uma reflexão sobre esse autossequestro para o mar, que poderia ser apenas um hiato, um sono, um momento. De acordo com o artista, Vénus não está morta, está apenas a aguardar dias melhores:

mas, quem foi que disse que Vénus está morta? Eu próprio já modifiquei o nome da escultura que se reduzirá à palavra *Sequestro*. E, de resto, Vénus compartilha desse *sequestro*, mergulhando voluntariamente no oceano à espera de melhores dias. Na realidade é a história de uma grande *recusa*. (Brennand, 2016)

Outra característica importante desta obra é o facto de que Vênus possui um parafuso no lugar de uma boca. Assim como *Lara* (1978), outra escultura do artista que sofre calada, a deusa deve aprender a lidar sozinha com as desilusões e os desencantos que ela viu do mundo, passivamente, para que só depois consiga retornar à vida. Segundo Brennand,

insistir no trabalho do rosto de Vênus, cujo caráter acentuadamente egípcio confirmará a ideia do sarcófago. No lugar da boca, um grande parafuso de fenda. O silêncio de Vênus será necessário até a sua Ressurreição. (Brennand 1988, p. 337).

Figura 34: Francisco Brennand, *Sequestrada*, s/d, cerâmica.



Fonte: foto do autor. S/d.

Faz-se, então, um paralelo com a pintura do artista renascentista Sandro Botticelli, *O Nascimento da Vênus* (1485) (fig. 35), em que o pintor italiano se fundamentou diretamente nas fontes da mitologia greco-romana para representar a deusa centralizada na tela.

Figura 35 – Sandro Botticelli, *O Nascimento da Vênus*, 1483 - 1485, óleo sobre tela, 172,5 x 278,9 cm



Fonte: WikiArt, 2021.

Nesta obra, a figura da Vénus está acompanhada, à direita, por uma das três *Horae* ou Horas, que seguram um manto para cobrir a deusa quando ela chegar à margem. As Horas eram as deusas gregas das estações do ano e de outras divisões temporais, deusas menores que assistiam a Vénus. A decoração floral do vestido sugere que a Hora aqui representada seria a da Primavera. À esquerda, está Zéfiro, deus dos ventos, acompanhado por uma figura feminina, que pode ser Aura, a personificação de uma leve brisa. Vénus é representada fazendo um gesto pudico, na tentativa de esconder os seus seios e resguardar as suas partes íntimas. Além disso, a personagem principal da tela está sobre uma concha, que representa a fertilidade e o prazer.

3.3 CONCLUSÃO

Portanto, para compreender o vasto universo brennandiano, é preciso se despir completamente dos prejulgamentos existentes. As obras, que habitam a cidadela da Várzea, causam espanto e incômodo, contexto reforçado pela existência de um mural em cerâmica nas paredes da oficina, onde está escrito "Horror, Horror, Horror". O próprio artista afirma que se enxerga de maneira peculiar como feudal, supersticioso e pornográfico. Segundo Brennand,

tenho 74 anos. Há uma série de coisas que para mim não tem mais importância. Eu me defino como feudal, supersticioso e pornográfico. E digo mais, quando não existem superstições catavento. E sempre estou tentando relacionar as coisas como se fossem um fio que não se parte. É um fio condutor que me leva a um resultado qualquer. Até reencontrar a divindade, alguma coisa que rege tudo isso. (BRENNAND, 2001, p. 21).

Sendo assim, observar e analisar as fases de Brennand é participar de um percurso orgânico, seguindo o próprio artista e os seus precursores, que o influenciaram. Por meio da análise crítica, é possível identificar referências explícitas e, como é da natureza do historiador da arte, fazer analogias. Como já comentando, Brennand não foi influenciado apenas na sua vivência artística, a sua filosofia e ideias de vida também passaram pela forte influência daqueles que compõem a sua genealogia imaginária.

Assim como dito anteriormente, a palavra demiurgo remete algo semelhante a um artesão divino, aproximando-se de um deus criador e Brennand assumiu essa sentença divina dada por Platão. Ou seja, Brennand não cumpre apenas o papel do oleiro de criar, mas também desenvolve novos rumos para lendas e mitos, assim como foi observado e analisado, libertando-as das suas histórias originais.

Ademais, é possível compreender a dimensão que abarca as obras de Francisco Brennand, não apenas exercendo o ofício de pintor e ceramista, mas sim um Demiurgo, um senhor feudal que viveu dentro das muralhas da sua cidadela, sua oficina cerâmica, como um homem supersticioso repleto de enigmas e mitos que pairam sobre suas obras.

Capítulo 4

4 A VÁRZEA DO CAPIBARIBE, A OFICINA MUSEU DE FRANCISCO BRENNAND

4.1 O BREVE HISTÓRICO DOS MUSEUS

Segundo Kiefer (2000), o surgimento dos museus acontece quando os humanos começam a colecionar, ou até mesmo juntar, objetos de "valor". A palavra museu vem do grego *Museion*, que significa “santuário dos templos dedicados às musas, que recebiam doações, ex-votos, oferendas...”. (GIRAUDY, 1990 *apud* KIEFER, 2000, p.12) De acordo com Suano (1986), as musas da mitologia grega eram divindades da memória, assim os museus eram locais de reflexão. O significado de contemplação de obras, como é conhecido na atualidade, só foi abrangido posteriormente, pois, inicialmente, o espaço era mais uma espécie de tributo às musas. Ainda segundo Suano (1986), o termo museu foi mudando com o passar dos anos e chega a ser associado a um conjunto de informações de mesmo tema que, posteriormente, ganha o nome de coleção.

Segundo Kiefer (2000), o primeiro museu a ser conhecido estava situado em uma residência, sendo acessível apenas a um público nobre selecionado. Isso ocorreu durante o final do Renascimento, na última metade do século XVI, na Itália, na cidade de Florença, no Palácio da família Médici. Esta coleção tinha o objetivo de mostrar ao seu público seletivo as obras favoritas e de valor da família. Foi apenas no século XVIII que as alas onde estas peças eram expostas se tornaram públicas, embora ainda acontecesse com um acesso condicionado, no qual apenas algumas pessoas podiam visitar as salas do palácio e vislumbrar as obras. Segundo Suano (1986), os museus só se tornaram verdadeiramente públicos após a Revolução Francesa (1789), mas, ainda assim, haviam restrições à entrada dos indivíduos das classes sociais mais baixas.

De acordo com Suano (1986), o início efetivo dos museus públicos na Europa deu-se no ano de 1759, na Inglaterra, com a criação do Museu Britânico. Contudo, todos esses anos de distanciamento das classes não dominantes criaram um distanciamento por parte da massa da população em relação aos museus. Além disso, a elite também não os aceitava, pois havia o sentimento de perda do privilégio que havia do domínio das coleções. Com o passar do tempo, foi percebida a importância dos museus e eles passaram a ser pensados não

apenas como edificações com a função de expor coleções e obras de arte, mas também como uma ferramenta educacional.

Durand³⁶ (1819) afirma que os museus e bibliotecas têm as suas particularidades e deveriam ser construídos da mesma forma, pois os dois são locais onde se guardam enormes "tesouros", sendo necessário manter um grande silêncio nestes locais.

Kiefer (2000) descreve duas tipologias de museus, de acordo com o pensamento de dois teóricos, sendo um deles Durand (1819), para quem os museus eram uma espécie de guardiões de tesouros sagrados e deveriam ter a configuração de um Panteão, e Neufert ³⁷(1948), que usa o conceito moderno de exposição, para quem o projeto do museu não deve ter janelas, além das obras precisarem possuir um fundo neutro para restaurá-las.

Foi com a divisão de coleções que começou uma mudança maior no zoneamento dos museus. No ano de 1826, o Museu do Louvre cria o Departamento Egípcio e, pouco tempo depois, o Museu Britânico explicita as suas áreas de especialidades. (Suano, 1986, p. 42) Segundo Neufert (2013), começam a surgir novos tipos de museus com áreas especializadas e coleções bem divididas. Segundo Gonçalves (2009), o primeiro museu brasileiro foi fundado em 1818 e foi chamado de Museu Real. Ele foi constituído com peças que trazidas pela coroa portuguesa e, com a chegada da corte ao Brasil em 1818, ele tornou-se o Museu Nacional. De acordo com Chagas (2006),

os museus brasileiros do século XIX tiveram sua organização baseada em discursos europeus; de colaboração com projeto de construção ritual e simbólica na nação; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem-sucedida; guardam e apresentam sobras de memória dessa matéria de sonho. Sonho das elites aristocráticas tradicionais, que sonha o sonho nacional distante da presença popular, dos negros, dos índios, dos jagunços e dos sertanejos. (Chagas, 2006, p. 25)

³⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand (1790-1834) foi um arquiteto e teórico da arquitetura francês que influenciou o debate arquitectónico para além das fronteiras nacionais. Ele também foi professor de arquitetura da Escola Central de Obras Públicas e pioneiro da casa modular.

³⁷ Ernst Neufert (1900-1986) foi um arquiteto alemão, reconhecido como assistente de Walter Gropius. Também foi professor, membro de diversas organizações e autor da "Bíblia da Arquitetura".

O século XX é marcado por abruptas mudanças no tecido social e cultural da sociedade ocidental, pois os avanços tecnológicos e económicos impuseram mudanças rápidas no estilo de vida europeu. Segundo Calixto (2012), com o surgimento dos movimentos de vanguarda, que buscavam romper com os padrões estéticos tradicionais impostos e produzir uma nova arte, surge um desejo de romper com o passado.

Segundo Montaner (2003), a arte de vanguarda teve impacto direto nos museus, tanto que, nos primeiros anos do século XX, os arquitetos vanguardistas não produziram museus, pois havia esta vontade de romper com o passado. O Manifesto Futurista de 1909 é o que mais se opunha aos museus, pois a sua própria natureza buscava eliminar o resquício de passado, que era uma espécie de moralismo e atrapalhava o futuro. Segundo Marinetti, “queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária”. (Marinetti, 1909, *apud* Marshall, 2012 p. 3) O autor também afirma que

Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem.

Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos!

Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!

Que se vá lá em peregrinação, uma vez por ano, como se vai ao Cemitério no dia de finados... Passe. Que uma vez por ano se deponha uma homenagem de flores diante da Gioconda, concedo...

Mas não admito que se levem passear, diariamente pelos museus, nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa inquietude doentia, mórbida. Para que se envenenar? Para que apodrecer?

E o que mais se pode ver, num velho quadro, senão a fatigante contorção do artista que se esforçou para infringir as insuperáveis barreiras opostas ao desejo de exprimir inteiramente seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação.

Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?

Em verdade eu lhes declaro que a frequência diária aos museus, às bibliotecas e às academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registro de arremessos truncados!...) é para os artistas tão prejudicial, quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, vá lá: o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para seus males, visto que para eles o porvir está trancado... Mas nós não queremos nada com o passado, nós, jovens e fortes futuristas! (Marinetti, 1909, *apud* Marshall, 2012 p. 3 e 4)

De acordo com Chagas (2006), com a chegada do século XXI, o museu mantém a sua característica maior de espaço de estudo e capacidade de proporcionar à sociedade ensinamentos através da cultura e dos bens patrimoniais. A exposição é o local de troca entre os visitantes e o museu e deve ser um agente transformador a fim de passar os preceitos educativos e transmitir os saberes que a "casa" detém.

4.2 AS ELUCIDAÇÕES DA ARQUITETURA DE MUSEU CONTEMPORÂNEA

De acordo com Montaner (2003), desde das últimas duas décadas do século XX que a arquitetura museológica vem se multiplicando. Contudo, essas construções passam por mudanças apenas em seu exterior. De acordo com o autor,

se considerarmos o modo como as formas arquitetônicas se articulam para resolver a crescente complexidade funcional e representativa do museu contemporâneo, poderemos detectar uma série relativamente limitada de posições diversas. (Montaner, 2003, p. 10)

Já Daman (2012) atesta que as mudanças nos últimos anos aconteceram, principalmente, nas exposições, isto é, no interior dos museus. Ele afirma que

poucas instituições mudaram tanto quanto os museus nas últimas décadas. Em especial os museus de arte, que passaram de lugar conservacionista para lugar de ação da arte contemporânea. A discussão lançada entre a arte contemporânea e a produção dos espaços que a exhibe, ou então, da não necessidade de espaços físicos, coloca o museu de arte numa posição de transformação de valores e concepções. (Damam, 2012, p.2)

O avanço tecnológico das últimas décadas também foi refletido nos museus, dando uma nova perspectiva às exposições e tornando-as mais interativas com o espectador. Segre (2010) disserta que

também surgiram técnicas expositivas novas, onde o computador, os vídeos e as projeções gráficas, estabelecem uma interação ativa com o usuário, que mudou radicalmente as estruturas espaciais interiores. (Segre, 2010, p.9)

Com o objetivo de compreender os parâmetros por trás do museu contemporâneo, o presente trabalho baseia-se nas teorias de Montaner (2003), Ghirardo (2002), Grande (2009) e Segre (2010). Por fim, estes conceitos serão aplicados à Oficina Francisco Brennand, possibilitando a formação de uma conclusão se ela se caracteriza como museu contemporâneo.

Montaner (2003) estabelece oito tipos de museus contemporâneos. O autor não nega a possibilidade da coexistência de duas ou mais tipologias em um mesmo museu. Eles são:

- 1) O museu como organismo extraordinário: uma construção singular que se destaca na paisagem. O autor ressalta que esta tipologia pode não ser uma das mais bem vistas, pois a forma arquitetônica pode destacar-se excessivamente em relação ao conteúdo que a edificação acolhe;
- 2) A evolução da caixa: como o próprio nome já diz, a forma vem de uma caixa, possuindo uma planta livre e integrada no seu contexto exterior;
- 3) O objeto minimalista: está ligado às formas mais puras e simples;
- 4) O museu-museu: são edificações que possuem um valor patrimonial relevante, que passaram por um processo de restauração e estão integradas ao seu tecido urbano;
- 5) O museu voltado para si mesmo: são museus voltados para seu interior, cujo foco total são as suas coleções;
- 6) O museu colagem: são museus formados por várias edificações, uma junção integrada de construções novas e antigas;
- 7) O antimuseu: são museus portáteis;

- 8) Formas de desmaterialização: são museus que usam a tecnologia para se "disfarçar" e não mostrarem a real face de museu.

Já Ghirardo (2002), divide os museus em quatro categorias, que estão relacionadas com as suas exposições. O autor defende que as diferenças entre os tipos de museus só ocorrem por conta do crescimento económico. Essas categorias são:

- 1) O museu como Relicário: aqueles que são considerados apropriados como caixas compartimentadas, que fazem a obra de arte ser apreciada e adquirem características de “cubo branco”;
- 2) O museu como depósito: são museus de coleções variadas, uma espécie de “armazém”, e são caracterizados pela flexibilização dos espaços e pelo uso de tecnologias;
- 3) O museu como *shopping center* cultural: nesta tipologia, o comércio e o fomento de renda estão ativamente ligados ao museu. Sendo assim, o museu passa a ser parte de um complexo que acolhe estabelecimentos comerciais, restaurantes e lojas e possui uma vida integrada com estes setores;
- 4) O museu como espectáculo: esta é uma fusão do relicário com o *shopping*; o visitante passa a desfrutar de um vasto complexo integrado numa arquitetura exuberante.

Grande (2009), classifica os museus como:

- 1) Museu Ícone: monumentos que trazem visitantes de outras cidades e funcionam como “polos de atração”;
- 2) Museu Reduto: próximo ao “museu cubo branco”, esta tipologia é caracterizada pelos seus traços modernistas;
- 3) Museu Paisagem: possui uma forte ligação com a paisagem;
- 4) Museu *Squatter*: caracteriza-se por uma reutilização de edifícios degradados e, muitas vezes, sem uso, de espaços periféricos ou em más condições nos centros urbanos;
- 5) Museu Laboratório: a sua maior característica é a sua forma ousada, rompendo com os padrões modernistas;

6) Museu Acervo: é a integração do projeto arquitetônico do museu na obra do artista ou na coleção que o museu acolhe;

7) Museu *Cluster*: conjunto de instituições museológicas no mesmo local.

O último autor a ser abordado foi Segre (2010), que divide os museus em três tipos:

- 1) A caixa fechada e introvertida: um museu sem aberturas, que busca o não diálogo com o exterior;
- 2) A hegemonia da circulação: faz uso do espiral de Le Corbusier, transformada em vertical, tornando obrigatório que os visitantes percorram a totalidade do percurso do museu;
- 3) Museus abertos para o exterior: são museus com grandes aberturas para que haja uma dinâmica entre o interior e o exterior. Contudo, é preciso ter cuidado com a iluminação, para que não afete as obras.

4.3 A OFICINA CERÂMICA FRANCISCO BRENNAND

Em 1971, a Oficina Cerâmica começa a ser reconstruída após um cenário de “bombardeamento”. Segundo Vasconcelos (2019), a inspiração para a construção deste complexo veio do Parque Bomarzo³⁸, localizado na cidade de Viterbo, próximo à Roma. Para a autora, o que cativou Brennand foi justamente esta sensação de bombardeio e de ruínas. O artista refere, em diversas passagens, que se sente atraído pela ruína e que algo o leva a reconstruir. Brennand (2016) disserta em seus diários que a pátria de sua infância seria a única que valia a pena e, então, era essa pátria que devia reconstruir. Mais uma vez, Brennand assume o papel de Demiurgo, de criador das coisas, dando vida a um complexo que, por anos, havia estado privado de existência.

Com o início das reparações daquela que seria a sua futura Oficina Cerâmica e, posteriormente, um museu onde o artista colecionou e abrigou as próprias peças, Brennand disserta sobre a incerteza de que não sabia que caminho trilhar nesta jornada, pois, afinal seria primeiro povoar seu templo ou a construí-lo? Brennand, como já foi dito, adota uma filosofia de *working-in-progress*, o que sugere que o seu trabalho nunca estaria definitivamente acabado.

A transformação dos armazéns em espaços para abrigar esculturas não era uma tarefa fácil. Além da praça central, chamada de Praça Mítica, onde há o berço de tudo, tudo mudou, menos os Foros, que possuíam um caráter sagrado, místico e se mantiveram intactos, sendo apenas rebatizados e o principal recebeu o nome de Prometeu.

O complexo foi pensado por Brennand para ser uma jornada completa, onde os horrores estão à solta. O artista sempre se sentiu incompreendido fora das muralhas da sua cidadela e ele mesmo se atribuiu o temo de senhor feudal. Sendo assim, na Várzea do Capibaribe, dentro de sua fortaleza, o artista exercia a sua liberdade e dava a liberdade às suas criaturas. Os seus visitantes, sempre bem-vindos, tinham, tinham o livre arbítrio de adentrar nas suas muralhas ou

³⁸ Na província de Viterbo, bem pertinho de Bomarzo, mais precisamente a 69 km de Roma, está localizado o Parque dos Monstros, também conhecido como Bosque Sagrado ou a Vila das Maravilhas. Este parque peculiar foi idealizado pelo arquiteto Pirro Ligorio (conhecido por dar continuidade à Capela Sistina após a morte de Michelangelo) e inaugurado em 1552, por pura arte, para admirar e desorientar seus visitantes. À primeira vista, o que mais chama a atenção são as figuras mitológicas, às vezes grotescas, animais e personagens mitológicos.

não. O Mural *Horror, Horror, Horror* é a mais crua prova dos reais perigos que os visitantes poderiam lá encontrar. O percurso também foi pensado como uma espécie de inquietação de batalha. Após trilhar por tantos horrores e desconfortos, o artista presenteia os visitantes com o espaço chamado de Jardim de Burle Marx, uma espécie de deleite final, longe dos assombros.

As boas-vindas são dadas pelo conjunto de esculturas *Os Comediantes* (2008) (fig. 36), logo na entrada da Oficina Cerâmica. Nas proximidades, é possível, mesmo de longe, observar uma robusta fonte de mais de quatro metros de altura, a *Sequestrada* (s/d). Estas são as nobres esculturas que abrem e se despedem dos visitantes.

Figura 36 – Francisco Brennand, *Os Comediantes*, 2008, cerâmica.



Fonte: Foto do autor. S/d.

Seguindo a trilha (fig. 37), passamos pelo mural com inscrições de Ariano Suassuna, amigo de Brennand, além do mural *Mãe Terra* (s/d). O percurso leva até ao Labirinto das Esculturas, onde se encontra o Templo Central e diversas obras. A lateral deste complexo é formada por um paredão com *Pássaros Rocca*, que sevem como sentinelas atentas observando e zelando pelas criaturas.

Figura 37 – Mapa da trilha da Oficina Brennand.



Fonte: imagem do *site* da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

Além dos galpões que abrigam as esculturas e também da parte da olaria e do ateliê dos artistas, o complexo conta com o Templo do Sacrifício, uma área extremamente mística. Segundo Brennand (2016), este local foi criado em homenagem aos povos sul-americanos massacrados pelos europeus e está ligado aos imperador asteca Moctezuma³⁹ e ao Rei dos Incas, no Peru, Atahualpa⁴⁰, representados em forma de escultura. Brennand ainda homenageia Gauguin com uma inscrição no templo que lembra a sua morte.

A Academia é a última parte de exibição do complexo. Nela, ficam expostas pinturas das mais diversas fases do artista, além de murais e exposições itinerantes de menor porte. Este é um edifício novo que foi anexado ao projeto original da olaria.

O último espaço, mas não menos emblemático, é a Praça Burle Marx, ou o Jardim de Burle Marx. Construída no ano de 1990 pelo paisagista modernista, ela é considerada o deleite final, a vitória e a parte amena desta batalha conflituante que é ao percurso na Oficina Francisco Brennand. Com um grande

³⁹ Moctezuma ascendeu ao poder em 1440, após a morte de seu tio Itzcoatl. Como tlatoani, Moctezuma solidificou a aliança com as duas cidades-estado vizinho, Tlacopan e Texcoco (Tríplice Aliança Asteca).

⁴⁰ Atahualpa foi o décimo terceiro e último Sapa Inca de Tahuantinsuyu, como era chamado o Império Inca. Depois de derrotar seu irmão, Atahualpa tornou-se muito brevemente o último Sapa Inca (imperador soberano) do Império Inca (Tawantinsuyu) antes da conquista espanhola.

espelho d'água e algumas obras, na sua maioria animais, a praça encerra o passeio na jornada pelo *O Horror, O Horror* (s/d) (fig. 38).

Figura 38 – Francisco Brennand, *Horror, Horror Horror*.



Fonte: Foto do autor. S/d.

4.4 A OFICINA: UM MUSEU CONTEMPORÂNEO

Sendo assim, a partir do que tem sido referido em relação aos tipos de museu e aos os espaços da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, é possível caracterizar algumas tipologias, ressaltando que sempre há a possibilidade de coexistência de mais de uma categoria. Para Montaner (2003), é possível enquadrá-la como organismo extraordinário, pois, mesmo não tendo uma arquitetura exuberante, ele rompe com os padrões arquitetônicos da época, além de se configurar como um museu a céu aberto, tornando-o ainda mais particular.

Já nas categorias descritas por Ghirardo (2002), a que mais se aproxima seria o museu como espetáculo, pois, no caso da obra de Francisco Brennand e a sua

Oficina, a arquitetura se enlaça com a suas esculturas, tornando-a um único grande espetáculo.

Acerca de Grande (2009), pode-se a Oficina pode ser adequar a três das sete tipologias expostas. A principal é o Museu Paisagem, pois, além de se encontrar situado no meio da mata, o museu integra completamente os seus espaços fechados com as suas praças e os seus jardins. Também se enquadra no Museu Acervo, pois, além de se tratar apenas de um artista, é também a sua olaria. Por fim, também pode ser considerado como o Museu Ícone, pois é um grande ponto turístico da cidade do Recife, capital pernambucana.

4.5 A EVOLUÇÃO DO ATELIÊ E O PERTENCIMENTO NA OBRA DE FRANCISCO BRENNAND

Segundo Silva (2011), os ateliês vêm sofrendo mudanças e transformações ao longo dos séculos. Durante a Idade Média, a gilda era o lugar onde os artesãos eram instruídos pelos mestres, espaço que também era reservado para a produção das obras. Apenas no Renascimento essa atividade passou a ser vista com outros olhos por parte da sociedade. Naquele período da história, a arte foi associada às questões intelectuais e a pintura e escultura assumiram o papel principal neste contexto. Vale ressaltar que essa atividade era vista como um trabalho disciplinado e majoritariamente masculino, no qual o artista incorporava a cena criativa com conjunturas históricas e divinas, ricas em detalhes e perspectivas.

Os ateliês dos artistas passaram a ter uma relação mais aberta, com uma mobilidade que levou os artistas e os fotógrafos a viajar pelo mundo, proporcionando pinturas ao ar livre como exploração da liberdade criativa. (SILVA, 2011) Com isso, os ateliês tornaram-se mais pessoais e misturaram-se com os ambientes mais íntimos dos artistas, como as suas residências.

A atmosfera que rege o ateliê torna-se um lugar de ideias, de questionamentos, quase como um laboratório de alquimia. O ateliê contemporâneo rege uma atmosfera particular entre o artista e a própria criação e sensibilidade. Segundo Lima (2011), podemos traduzir este sentimento como:

o ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquirem, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes, o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriedade e processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes. (Lima, 2011, p. 72)

A partir destes escritos, pode-se, facilmente, fazer uma comparação com os escritos no diário de Francisco Brennand, nos quais ele relata as suas impressões sobre os seus primeiros contatos com o ateliê e as suas memórias afetivas com este espaço. Em seus diários, ele descreve:

“Ainda hoje”, disse eu a Ortega, ao entrar em meu ateliê me vem à mente o velho pintor Álvaro Amorim e o esquisito e penetrante cheiro de terebintina. Jamais consegui esquecê-lo. Na realidade, a influência maior viria dos livros, portanto, de meus estudos dos ensaios das biografias e ilustrações que me deixavam sempre mais exaltado e curioso, do que diante dos ensinamentos dos pintores locais. A descoberta de Gauguin, Cézanne e Van Gogh, juntamente com todos os impressionistas, pós-impressionistas, expressionistas, cubistas e surrealistas era um fato absolutamente normal”. (Brennand, 11 de fevereiro de 1949, p. 52)

Com isso, o ateliê passou de uma posição estática, de um espaço de criação, para um local de criação. Esta nova significação dava-lhe novas características, como o fim de um espaço físico fechado que não dialogava com o artista, este novo espaço torna-se sem fronteiras. Vale ressaltar que, para Brennand, o local se transpõe ao espaço que seria o da sua sala de produção, a oficina de cerâmica e o seu templo, local onde o artista exerce sua liberdade artística e se torna o seu ateliê, assim como ele afirma ao defini-lo como "minha Oficina, meu espaço de liberdade". (Vasconcelos, 2019, p. 46) De acordo com Buren (1979), o ateliê contemporâneo busca quebrar com as estruturas fechadas e expandir-se, sendo um local que busca uma espécie de sentido próprio.

Pareyson (2001) divide a arte em três pontos: como Fazer, como Conhecer e como Expressar. Fazendo um recorte em sua primeira fase, intitulado de como Fazer, o autor disserta sobre como a invenção e a execução são simultâneas e indivisíveis e que devem ser tratadas da mesma forma. Assim, aponta para a teoria da normatividade, em que a arte “[...] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”. (Pareyson, 2001, p. 26) Para o autor, é no espaço do ateliê (fig. 39-40) que acontecem as conexões entre o sentir e o saber da experiência estética, além do estreitamento da relação entre o material e o artista.

Segundo Kentridge (2012), o artista apropria-se de diversos elementos e dos objetos que compõem o espaço e a atmosfera para construir o fazer artístico. Surge, então, o conceito de fortuna, que vem para o artista como algo espontâneo em seu processo criativo que ocorre no ateliê, algo orgânico e natural, onde ele se deixa levar pelos impulsos. Para William Kentridge, o ateliê virou não só parte ativa de seus trabalhos, como também uma espécie de palco para os artistas. O autor afirma que

fortuna é um termo geral que utilizo para essa gama de agenciamentos, algo diverso da fria probabilidade estatística e do âmbito do controle racional. Começo com a ideia e com a imagem do que eu quero fazer, mas, quando surge no papel, algo mais acontece, sugerem outros impulsos, outras ideias [...], relata. O tempo sendo expresso através do som e da necessidade de se desenvolver metáforas para tornar ideias visíveis ou audíveis. (Kentridge, 2012).

Figura 39 – Ateliê de Brennand.



Fonte: foto do autor. S/d.

Figura 40 – Ateliê de Brennand



Fonte: foto do autor. S/d.

Quando o escritor Rainer Maria Rilke (1875-1976) faz uso da expressão "seu ambiente", é possível compreender que o autor está se referindo à identidade que está diretamente ligada ao ambiente, sendo refletida onde o indivíduo se encontra e se percebe. Segundo Montenegro, "é a manifestação da ausência de constrangimentos para se expressar. A pessoa se sente parte daquele ambiente, como se estivesse em casa, em seu domínio, no seu lugar". (Montenegro, 2009, p. 89). Além disso, de acordo com Amaral,

asensação de "pertencimento" significa que precisamos nos sentir como pertencentes a tal lugar e ao mesmo tempo sentir que esse tal lugar nos pertence, e que assim acreditamos que podemos interferir e, mais do que tudo, que vale a pena interferir na rotina e nos rumos desse tal lugar. (Amaral, 2006)

Em 1992, Brennand prepara-se para sua maior exposição em âmbito internacional, que ocorre no ano seguinte em Berlim, na *Staatliche Kunsthalle Berlin*. Segundo Vasconcelos (2019), o artista relata que, desde do início do processo de curadoria das peças, que se iniciou em março de 1992 pelo representante da instituição alemã Dieter Ruckhaberle⁴¹, Francisco sofre de uma grande aflição por suas obras estarem deixando sua "morada". Segundo o relato do artista em seus diários no dia 3 de março de 1992,

⁴¹ Dieter Ruckhaberle (1938-2018) foi uma pintora e diretora de museu alemão. De 1977 até 1993, foi membro fundador e diretora do Staatliche Kunsthalle Berlin. Também foi co-fundadora da Neue Berliner Kunstverein (NBK) e da Neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), bem como co-fundadora da IG Medien. Ruckhaberle moldou a paisagem artística de Berlim com suas atividades de política cultural e exposições. Desde 2019, existe o Prêmio de Promoção Dieter Ruckhaberle, que se destina a comemorar a sua herança artística, uma iniciativa do Künstlerhof Frohnau e do Escritório de Arte de Berlim-Reinickendo.

resisti e adiei o quanto pude, mas a minha *resistência* a qualquer tipo de convocação sempre foi proverbialmente acanhada. Agora, vencido, considero este ato uma negligente profanação que poderá ser fatal para todos os meus *troféus*... (Brennand, 2016, p. 244-245).

Acerca dos escritos de Brennand (2016), o artista mergulha em um profundo conflito quando se depara com a verdade de que ele seria um participante no ato da retirada de suas obras da sua oficina. Como já foi discorrido, a vasta mitologia brennandiana deixa pistas sobre a "vida e as cobranças". Ao perceber que seria uma espécie de cúmplice no "sequestro" das criaturas, Brennand relata ser uma espécie de "rei de um castelo destronado", pois não são poucas as analogias feitas do artista à sua oficina como cidadela murada além de se auto intitula feudal. Segundo o diário do artista, na entrada do dia 5 de junho de 1992,

o meu castelo se esvaziará a olhos vistos. Carregarão a maior parte dos troféus por longo tempo, mas, mesmo assim, permaneço o rei do castelo embora destronado. O senhor Dieter viaja domingo para Berlim, só retornando no final de maio, quando então recomençará o saque. Como detê-lo, se eu próprio transformei-me em seu cúmplice e meus auxiliares são agora os seus auxiliares? Acho que não consigo explicar bem o que se passou. Fiquei tão desconcertado que me recorde de ter dito uma frase evidentemente idiota: 'O que foi que lhe fiz, senhor, para merecer um tão singular tratamento?'. (Brennand, 2016, p. 245)

Para que algumas obras estivessem em condições ideais para a exposição, houve a necessidade de restauro de algumas delas. De acordo com os seus diários, isso trouxe a Brennand uma grande alegria, levando-o para quando ele ainda estava iniciando a carreira na pintura e se encantando com os experimentos mais simples que a tinta poderia proporcionar. Esse encanto se relaciona diretamente com o espaço que o ateliê ocupa na vida de Brennand, todos os fazem compor a forma que o artista inicia sua jornada. Assim como relatado em 5 de junho de 1992,

à tarde, retoque em alguns quadros a óleo que seguirão para a exposição em Berlim. O cheiro forte de terebintina me transporta para um mundo de pelo menos quarenta anos atrás; no entanto, as telas retocadas não ultrapassam vinte anos, e alguns são dos anos de 1980, portanto, recentes. Eu acrescentaria: esse cheiro foi sentido pela primeira vez no ateliê do pintor Álvaro Amorim, em 1943, quando de minhas visitas periódicas para vê-lo restaurar e retocar quadros da coleção João Peretti, adquirida por meu pai. Então a conta aumenta para quarenta e nove anos. Nessa época, eu desenhava, mas não havia ainda pintado a óleo.

Foi o velho Álvaro, ao me presentear com um cavalete de campo, no seu dizer, “usado pelo pintor Teles Júnior nas suas sortidas à procura do motivo paisagístico ideal”, o meu verdadeiro introdutor no mundo da pintura a óleo e, conseqüentemente, da terebintina (...) Passei do ateliê do velho mestre para o meu ateliê de jovem pintor como quem passa da noite para o dia, do sono para a vigília. Mas não consegui, ainda hoje, dissociar o cheiro da terebintina da grande pintura de todos os tempos. (Brennand, 2016, p. 297- 298)

O trágico sempre paira sobre a vida do de Brennand. Contudo, este sentimento de iminente catástrofe foi se expondo de maneira contundente em relação ao seu pessimismo com a exposição de 1993 em Berlim. O artista compreende que o seu universo não poderia ser entendido por "tolos", aqueles que não o enxergam de maneira completa, sendo o fracasso, então, iminente. O artista devaneava com o naufrágio de suas peças, com a incompreensão e o julgamento, entre outras "catástrofes" que poderiam ser geradas através da grande exibição de mais de 467 obras. Brennand (2016) chega a tratar a exposição como uma espécie de fim e isto para ele seria algo inconcebível, considerando que o trabalho dele é um contínuo *working-in-progress*. Sendo assim, as angústias causadas pelas retiradas dessas obras do seu convívio mostram que, para Brennand, não se tratavam apenas de obras de compreensão individual. Segundo o artista, em seu diário no dia 2 de janeiro de 1992,

tenho me recusado a pensar nessa exposição em Berlim. Alguma coisa me diz que é como se fosse o começo do fim, isto é, se tudo for bem-sucedido (uma consagração), certamente eu não estarei preparado para um tão funesto acontecimento. (Brennand, 2016, p. 371)

As obras que passaram por esta aventura retornam no final de 1993, da mesma forma que foram a Berlim, através de contêineres pelo porto do Recife. Mesmo após a chegada dos seus “troféus”, Brennand ainda acreditou que podia estar sujeito a pagar uma espécie de punição por ter sido participante dos sequestros de suas crias, mesmo que o evento tenha sido um sucesso, surpreendendo o artista. Segundo Brennand,

chegaram três enormes carretas com os caixotes que estiveram em Berlim. Ainda falta um caminhão que só descarregará na segunda-feira. Sinto-me um pouco mais seguro com esse retorno. Como costume dizer, essas peças jamais deveriam ter saído daqui. Talvez eu pague o preço da minha inominável apostasia. (Brennand, 2016, p. 473-474)

Segundo Vasconcelos (2019), o seu isolamento intensifica-se após a cheia de julho de 1975. A ponte fazia uma espécie de ligação entre o universo de Brennand, na Várzea do Capibaribe, de outrora terra de João Fernandes Vieira e André Vidal de Negreiros, com o Recife moderno, a agitação e o caos da urbe que se consolidava no final do século XX. Com a queda da Ponte de Ferro pelas forças das águas do Capibaribe, foi como se houvesse uma espécie de chamado de Gauguin, reforçando a jornada de isolamento nas terras longevas e afastadas. Não é por acaso que foi neste período que inicia-se o trabalho de reconstrução da Oficina de Cerâmica, pois agora o isolamento estava não apenas instaurado nos desejos do artista de desenvolver sua arte livremente, mas também na realidade, pois os acessos foram destruídos pela força daquele que, para Brennand, era um espectador ativo da história, o Capibaribe.

Para Brennand, a Oficina de Cerâmica, possuía, como já foi dito, algo místico e mítico, algo da sua infância e que o confortava. Ao traduzir o espaço como templo, cidadela ou catedral, o artista dá claros indícios da sua intimidade e do seu apeço pelo local. Quando regressa da Europa, o artista reafirma que, para ele, o centro do mundo é a Várzea do Capibaribe. A ausência de constrangimentos do artista dentro das muralhas de sua cidadela fortificada é evidentes quando, em seus diários, ele afirma que os Pássaros Rocca estão lá para defender as suas incompreendidas criaturas e criadores.

Como dissertado anteriormente, para Brennand, o ateliê é parte fundamental do processo criativo de sua obra, se caracterizando como contemporâneo, em vista que transpõe as paredes do estúdio convencional. O forno, chamado de Prometeu, tem papel fundamental, como é de costume para os oleiros. Brennand usa de influências e abusa do acúmulo de objetos, livros, filmes, croquis, objetos que o influenciam e fazem parte do processo de criação, que passa a ser orgânico, seguindo seus sentimentos e desejos. O artista segue os seus caprichos, seguindo os seus instintos e mudando de rumo em obras, pintando obras por cima de outras, além de muitas outras experimentações que ele realizou durante sua carreira.

O isolamento se torna algo claro e necessário para entender a trajetória de Brennand. Ao se isolar em sua Oficina, ele não só segue os passos de Gauguin,

como trilha novos percursos individuais. Ao se isolar, também percebe-se a sensação de conforto neste ato que, para a outros, causa tanto estranhamento. Ao pertencer a algum lugar, o artista inicia uma missão de vida algo "fundamental", passa a dedicar-se quase inteiramente à reconstrução e ao povoamento de sua cidadela perdida, pois lá se sente um rei.

4.6 O PARQUE DAS ESCULTURAS FRANCISCO BRENNAND E A CENSURA

Em 29 de julho de 1999, Francisco Brennand redige, em carta aberta ao Prefeito do Recife, Roberto Magalhães, e ao comitê do projeto *Eu vi o mundo e ele começa no Recife*, que foi convidado a executar uma obra de grande magnitude nos arrecifes do cais do porto, algo entre 20 e 30 metros de altura *a priori* e com 0.80 centímetros de largura. Logo, Brennand se choca com tamanha magnitude e responsabilidade do projeto e questiona se não seria o caso de compartilhar a sua execução com outros escultores, como Abelardo da Hora, José Claudio da Silva⁴² e Jobson Figueiredo⁴³. Com o decorrer das reuniões do projeto, Brennand sugere que este elemento escultórico (fig. 41), que seria o marco com altura elevada, fosse uma espécie de farol (fig. 42), revestido com cerâmica lisa e relevos ornamentais. O artista submeteu os croquis iniciais e projetos ao arquiteto que fazia parte do comitê, Reginaldo Esteves, que estudou na Escola Pernambucana de Arquitetura na década de 1950, tendo sido aluno de um dos principais nomes da arquitetura modernista brasileira, Acácio Gil Borsoi⁴⁴. Além disso, ele foi responsável por projetar a biblioteca da UFPE⁴⁵ e o Detran/PE⁴⁶ durante a sua carreira. Nos projetos enviados por Brennand, haviam alterações

⁴² José Cláudio é um pintor, desenhista, gravador, escultor, crítico de arte e escritor. Em 1952, ao lado de Abelardo da Hora (1924-2014), Gilvan Samico (1928-2013) e Wellington Virgolino (1929-1988), entre outros, fundou o Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR).

⁴³ Jobson Figueiredo Alves é um artista plástico, restaurador e produtor cultural brasileiro. Desenvolveu a sua arte em diversas técnicas; com esculturas tem trabalhos em madeira, cerâmica, pedra, resina e bronze. Nas artes gráficas, realizou xilogravuras, litogravuras, infogravuras e pinturas em aquarela, óleo, acrílica, colagens e outras técnicas mistas.

⁴⁴ Acácio Gil Borsoi (1924 – 2009) foi um arquiteto, urbanista, e professor. Trabalha desde muito jovem no escritório de marcenaria do pai, Antônio Borsoi. Foi um desenhista formado pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - Laosp e autor de projetos famosos no Recife, como o Hospital da Restauração.

⁴⁵ Universidade Federal de Pernambuco é uma instituição de ensino superior pública federal brasileira, mantida pelo governo federal. Está sediada na cidade do Recife, no estado de Pernambuco.

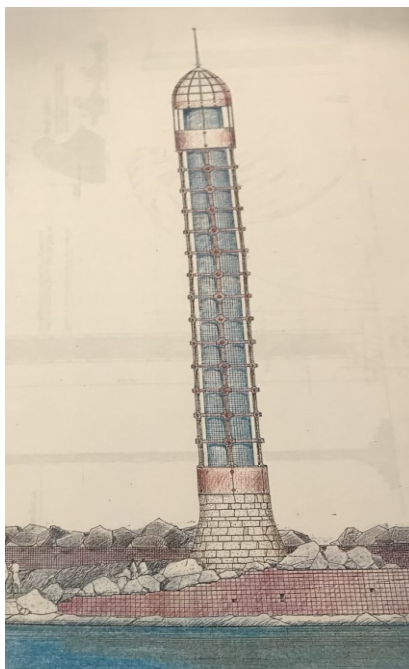
⁴⁶ Órgão de licenciamento de veículos do estado de Pernambuco.

das propostas originais, como a substituição do material principal da torre farol, que originalmente seria em cerâmica, para ferro ou bronze, além da criação de um pêndulo interno, que, posteriormente, seria semelhante ao existente no centro do labirinto das esculturas na oficina de Brennand na Várzea.

Em 17 de maio de 1999, o artista recebeu um documento confirmando a sua participação no projeto. Além disso, era necessária fazer uma espécie de "antecipação" do que viria. Contudo, em relação à esta última parte, Brennand se absteve, pois o trabalho ainda aguardava inúmeras questões. Além disso, a admiração pelo Arquiteto Reginaldo Esteves, fazia Brennand sentir que não lhe cabia assumir as responsabilidades *a priori*.

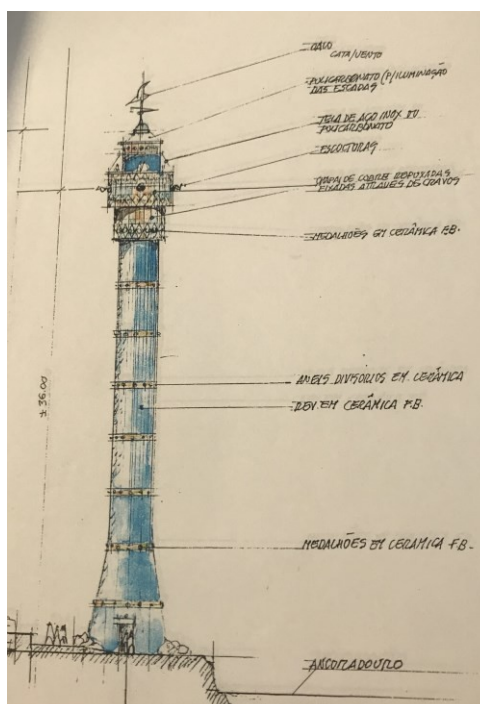
Em 23 de julho de 1999, Francisco Brennand descreve que está encantado com o decorrer do projeto e a dimensão que ele está tomando. Um encontro com Reinaldo Esteves firmou a possibilidade de criar uma escada até a cúpula do mirante e o artista disserta a magnitude que esta paisagem possuiria, pois em um lado estaria o Atlântico e do outro a cidade do Recife e o seu centro histórico.

Figura 41– Desenho inicial da obra.



Fonte: Arquivo cedido pela Oficina Cerâmica Francisco Brennand. S/d.

Figura 42 – Desenho inicial da obra.



Fonte: arquivo cedido pela Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d.

A surpresa se dá quando o arquiteto encarregado comunica a Brennan que o projeto havia se deparado com dificuldades e que havia sido "censurado",

palavra usada pelo próprio Brennand em diversos momentos quando questionado sobre a mudança de rumo repentina no projeto. O tal motivo para a censura foi a semelhança da torre-farol ao "pecado original" e ao fálico, o que chocou o artista. Brennand relata que o Reinaldo mostra uma possibilidade de projeto alternativo, semelhante às torres existentes no oriente.

Brennand reconhece a genialidade do novo projeto e chega a confessar que, talvez, ele seja até mais suntuoso que o anterior. Contudo, não se tratava mais do seu projeto. Reinaldo defende o novo projeto, potencializando as suas novas características, como as gárgulas e o catavento no topo da torre, mas esse processo frustra o artista demasiadamente, pois a sua liberdade foi podada. Francisco relata que a censura o toca profundamente, pois foi como se tolhesse sua liberdade de criar as suas criaturas e o seu papel de demiurgo, que ele assume tão fortemente desde que resolveu construir a sua Oficina. Brennand se depara com seus perseguidores, os inquisidores, papel que outrora o próprio artista assumiu como Cardeal Inquisidor, caçando as almas penadas de sua existência. Todavia, desta vez, os "inquisidores" buscam aprisionar a sua liberdade, existência e liberdade, questões que, no passado, levaram o artista a se isolar nas longevas terras da Várzea. Quando exposto fora das muralhas de seu reino, o julgamento é imediato, a sua liberdade e sensação de segurança são imediatamente quebradas, sendo alvo e, ironicamente, ele se torna um "rei" fora de seu território e alvo de ataques cruéis. Segundo seus diários, ele relata que

vejo-me em 1999- às vésperas do século XXI - submetido ao juízo dos inquisidores de Roma ou a predisposição incrédula dos ímpios de Macondo - indivíduos cuja sede de destruição, salgada pela incompetência e incapacidade de criar algo criar, sacia-se na perseguição a tudo que insinue grandiosidade ou talento esta censura, por outro lado, não se esconde apenas sob a sombra estreita da incompreensão de uma obra de arte, pois sei que é algo mais fundo, nascente de um pântano escuro e lodoso, de onde emerge impur, também, a inveja, agra escorada nas muletas fascistas que cutucam a censura - morta e fétida - a que se tenta ressuscitar. (Brennand, 2016)

Brennand encerra esta carta aberta renunciando qualquer responsabilidade sobre o projeto *Eu vi o mundo e ele começa no Recife*. Contudo, a iniciativa sofre uma reviravolta quando Brennand conversa com seu amigo, o paisagista

modernista Roberto Burle Max (1909-1994), que sugeriu substituir o topo da torre, para que o mirante da torre fosse trocada por uma flor tropical, a chamada Burle Max II (fig. 43-44). Esta ideia foi bem vista por Brennand e pelo comitê que coordenava o projeto, sendo acatada e executada.

A execução desta proposta dialoga ainda mais com a proposta inicial, que era mostrar a fauna e flora brasileira de quando os portugueses chegaram ao Brasil, fazendo uma espécie de alusão ao descobrimento. Portanto, o uso da flor como uma espécie de cúpula quebra a perspectiva anterior, que fazia alusões às torres mouriscas, e traz para um universo nacional, um universo onde a fauna e flora encantadas estão presentes.

Figura 43 – Detalhe do mirante da torre.



Fonte: cedido pela Oficina Cerâmica Francisco Brennand. S/d.

Figura 44 – Francisco Brennand, *Torre de Cristal*, 2000.



Fonte: MiniUbe, s.d.

4.7 A VANDALIZAÇÃO E O ABANDONO DO PARQUE DE ESCULTURAS FRANCISCO BRENNAND

O processo de negligência e abandono do espaço inicia-se poucos anos depois da inauguração do complexo. Contudo, o vandalismo das obras vai se intensificando, levando à recuperação e restauro do parque em 2014, segundo uma matéria publicada no portal G1 Pernambuco (2020). Contudo, já no ano seguinte, foram relatados novos casos de depredações das obras do espaço. Jobson Figueiredo, artista que colaborou com Brennand no projeto desenvolvendo-o, resume suas frustrações quanto ao descaso com o complexo (fig. 45). De acordo com ele,

no final de 2015, foi iniciado o processo de degradação. Fizemos várias notificações desses roubos. Em 2017, produzimos um boletim de ocorrência com todas as peças depredadas. Recentemente, eu aqui em casa começo a tomar notícia de que foram levadas as restantes. (Figueiredo, 13 dez. 2020)

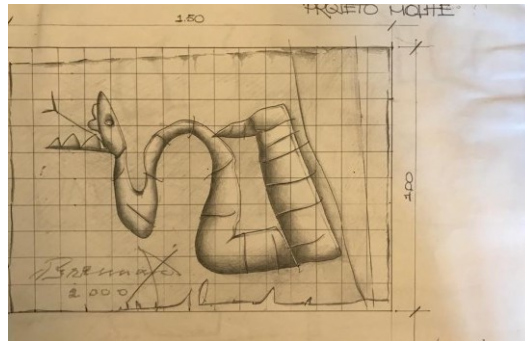
Figura 45 – Obra danificada.



Fonte: G1, 2020.

No final de 2020, a notícia surpreendente que uma serpente marinha (fig. 46) de aproximadamente três metros de comprimento (fig. 47-48) e outras obras (fig. 48) foram furtadas do complexo. Poucos meses depois, a polícia chegou aos culpados do caso, que retiraram as obras e as derreteram, em vista que eram feitas de bronze, material com algum valor de mercado.

Figura 46 – Desenho da serpente marinha.



Fonte: cedido pelo arquivo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.

Figura 47 – Serpente marinha (acima) e espaço onde ela ficava após furto.



Fonte: G1, 2020.

Figura 48 – À esquerda, escultura de Brennand. À direita, espaço vazio após o seu furto.



Fonte: G1, 2020

A notícia levou a uma espécie de comoção do caso quanto à situação do Parque de Esculturas. Contudo algumas iniciativas foram feitas desde então para minimizar o impacto do vandalismo e insegurança no complexo artístico. Sabendo do apego que Brennand tinha às suas obras e da frase “*Immotus nec Innerts*”, o derretimento destas peças fora da oficina traz uma reflexão sobre a proteção que estas “criaturas” estão sujeitas foras das muralhas. Seria este derretimento uma espécie de punição por esta exuberante criatura de três metros viver longe de suas iguais? O que leva à negligência deste complexo, que, desde o início, passou de ser um desafio instigante e surpreendente, para uma decepção, algo que o artista chegou tantas vezes a se eximir da responsabilidade e, até mesmo, renegar?

Sendo assim, é possível observar que a trajetória de Francisco Brennand não pode ser desassociada da sua oficina de cerâmica. A complexa narrativa da vida do artista está fundamentalmente ligada à pátria da sua infância, local em que o artista resolveu construir seu reino. Esta construção de um universo passa por uma dinâmica particular e individual, mas a jornada de Brennand não pode ser entendida se é atrelada com a de Gauguin, que, de formas diferentes, busca a sua jornada no exílio no mundo “bárbaro”.

Para criar seu universo, Brennand cria uma fortaleza onde ele e as suas obras vivem pacificamente, sem o julgamento e aqueles que escolhem ali adentrar fazem isso por livre e espontânea vontade e não saem impunes, assim como diz

o mural em cerâmica gravado nas paredes da Oficina. A sensação de pertencimento cria um ambiente de intimidade necessária para a criação, no qual é possível que o artista crie suas obras. Não há constrangimento dentro dos muros de seu castelo, então, a sua obra surge de maneira orgânica e livre.

A exposição de 1993 em Berlim marca uma clara passagem na vida do artista, na qual fica claro os constrangimentos, além do pesar, quando as suas criaturas saem do seu reino. A questão em torno desta narrativa aborda o trágico, que sempre paira sobre a vida do artista, além de indagações como o pertencimento, pois, para ele, seria impensável a compreensão desta obra fora do complexo.

Sendo a Oficina de Cerâmica não apenas o local de produção de peças do artista, mas também de exibição, este espaço assume um caráter novo quando pensado em relação aos museus contemporâneos, tendo um caráter individual e particular que deve ser mencionado.

O ateliê, então, passa a assumir um papel importante na jornada dos artistas, deixando de ser apenas um espaço inerte e se tornando um espaço que interage com o artista através dos sentidos, dos aromas, das memórias e dos objetos e, para Brennand, isso era fundamental. Sendo assim, o seu ateliê transpõe os limites do antigo cubo e a oficina passa a integrar o projeto de criação.

Por fim, o Parque das Esculturas no Recife, em Pernambuco, o qual Brennand foi convidado para desenvolver o projeto pelo comitê, trouxe ao artista perplexidade e decepção em vista da censura adotada pelo estado, fazendo Brennand se sentir na Roma Antiga. Por fim executado com o apoio do paisagista Burle Max com uma proposta que agradou a todos, o parque sofre descaso e abandono por parte do poder público, já tendo tido diversas obras furtadas e outras vandalizadas. Seria este então o fim que Brennand tanto temia para suas obras fora da proteção das suas muralhas, em que o “julgamento dos cegos” e a “destruição dos omissos” levaram o complexo às páginas policiais?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação e admiração pessoal sobre a obra do artista plástico pernambucano Francisco Brennand. Com a publicação da releitura dos diários do artista em 2019, pela Dra. Ruth Vasconcelos, o desejo de expandir a literatura existente se ampliou, dando voz para os dizeres do artista.

Iniciou-se, então, um processo de levantamento bibliográfico para a formulação de um projeto de pesquisa. Logo, com a leitura dos diários do artista seguido pela releitura deles, foi observado um sentimento de pertencer da obra do artista, que, posteriormente, se tornaria o nome desta dissertação.

Durante toda parte do seus escritos, Brennand deixava implícito diversos mistérios, formações de novos mitos e enigmas, mas nunca se preocupando em esclarecê-los. Era como se o mistério fosse, na verdade, a maior inspiração do artista. Após a leitura cautelosa de alguns dos cânones da história da arte, tentou-se fazer um enquadramento da obra do artista, mas, logo foi percebido que, na verdade, isto seria impossível. Mesmo Brennand tento bebido diretamente de outros artistas que compuseram a sua genealogia e ter, possivelmente, indagado em voz alta a expressão “jamais os gregos”, o maior diferencial da obra de Francisco viria com a sua capacidade de recriar histórias e criando peças “vivas”, como é dito no mural em sua Oficina Cármica, “*Imotus Nec Inertes*”. Essas obras, que surgem das chamas de seu forno, não aleatoriamente chamado de Prometeu, possuíam todo um novo destino a trilhar.

Brennand usa de lema de sua vida, tal qual um de seus artistas favoritos, Cézanne, a expressão “*working-in-progress*” e chega a se questionar se primeiro deveria reconstruir a pátria de sua infância que, eram as ruínas da antiga oficina, ou se povoá-la. Inicia-se a criação de uma espécie de templo, no qual tanto o artista como suas criaturas gozam de total liberdade e segurança. Atrás das muralhas da Oficina de Cerâmica da Várzea do Capibaribe, Brennand chegou a indagar por diversas vezes que era uma espécie de senhor feudal, mas, acredito que, na verdade, Francisco era mesmo um faraó, onde a oficina é sua enorme pirâmide, guardando todos seus tesouros.

Este sentimento de posse sobre as suas obras não era algo despretensioso. Na verdade, Brennand já havia visto obras fora do espaço da oficina caindo em descaso por parte dos poder público, chegando a serem depredadas. Para ele, um artista que dava um novo rumo a cada uma de suas peças era o único desfecho impensável. Francisco passou a povoar cada vez mais sua oficina, tendo os anos 1970 e 1990 como, talvez, o auge de sua produção.

Seria impossível desenvolver uma pesquisa sobre o recifense sem mencionar o forte papel do trágico e do feminino que, muitas vezes, estão associados. O trágico paira não só sobre a obra de Brennand, como também em alguns momentos de sua vida, como quando torna de sua primeira residência em Paris, por conta da enorme depressão devido ao aborto espontâneo de sua esposa Deborah. O trágico permeia por sua obra não apenas nas histórias e temas impregnados, como a série de esculturas *Desafortunadas*, mas em uma sensação de pesar, como se o acontecimento de algo ruim fosse iminente.

Foi a sua maior exposição no exterior, realizada na Alemanha, em 1992, que gerou um enorme sentimento de pessimismo no artista. Muitos foram os medos traduzidos em seus diários e Brennand se refere a si mesmo como um rei autorizando o saque das suas próprias obras, além do claro sentimento que a exposição seria um completo fracasso, pois, para ele, não era possível compreender estas obras longe do espaço de sua oficina. No fim, a exposição se tornou um sucesso e as suas obras retornaram em segurança total para seu lugar *de facto*.

O enquadramento de seu ateliê como um espaço de liberdade também é ponto consistente da pesquisa, pois, sendo a oficina o lar de suas obras, é lá onde elas passam por todos os seus processos de criação, desde dos croquis até o forno. Segundo Montenegro, "é a manifestação da ausência de constrangimentos para se expressar. A pessoa se sente parte daquele ambiente, como se estivesse em casa, em seu domínio, no seu lugar". (Montenegro, 2009, p. 89)

Por fim, pode-se retornar ao título desta pesquisa, *O Sentimento do Pertencer na Obra de Francisco Brennand*, que nada mais é que esta relação entre o espaço físico e também subjetivo da Oficina de Cerâmica, pois este espaço está vinculado com toda a sua trajetória pessoal e artística. Além, disso é possível

indagar que este espaço realmente funciona como local seguro e livre para criar, onde o artista sente que não há julgamentos, pois, como está escrito em um dos murais, o *Horror, Horror, Horror* está presente e aqueles que entrarem estão claramente à mercê das obras, não o contrário. Sendo assim, este espaço de criação e exibição se torna único para a compreensão plena de sua obra, que vai muito além de uma análise de peças isoladas, mas trata de um conjunto de obras da Oficina Francisco Brennand, na Várzea do Capibaribe, em Recife, Pernambuco, Brasil.

REFERÊNCIAS

- ACRILEX. Francis Picabia (1879-1953). **Acrilex**, 7 mar. 2018. <https://acrilex.com.br/francis-picabia/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AGÊNCIA SENADO. Morre a artista plástica Marianne Peretti, cujas obras embelezam o Congresso. **Senado Notícias**, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/04/29/morre-a-artista-plastica-marianne-peretti-cujas-obras-embelezam-o-congresso>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- AUTO-RETRATO Como Cardeal Inquisidor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8316/auto-retrato-como-cardeal-inquisidor>. Acesso em: 26 de setembro de 2022.
- BALTAZAR da Câmara. **Netsaber Biografias**, [s.d]. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-3604/biografia-de-baltazar-da-camara>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- BALTHUS. **Le Gotterón**. 1943. Óleo sobre tela. 115 x 99.5 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/balthus/gotteron-1943>. Acesso em: 22 set. 2022.
- BERMAN, Nancy From *Le sacre* to *Les noces*: primitivism and the changing face of modernity. **Canadian University Music Review**, vol. 20, n.º 1 (1999), pp. 9-21.
- BERTOLLI, M. A redenção do feminino na obra de Francisco Brennand. **Abca Jornal Online**. São Paulo, ano XV, n. 43. 13 jan. 2021. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/a-redencao-do-feminino/>. Acesso em: 13 jan. 2021.
- BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil (1624-1654)**. São Paulo: Nacional, 1961.
- BOTTICELLI, Sandro. **Nascita di Venere**. 1483-1487. Óleo sobre tela. 172,5 x 278,9 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/sandro-botticelli/o-nascimento-de-venus-1485>. Acesso em: 25 set. 2022.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol. III. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRENNAND, Francisco **Diários de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro. Inquietude, 2016.
- BUENO, Alexei. (ed.) **O universo de Francisco Brennand**. [S.l.]: Casa Editorial, 2012. *E-book*. Disponível em: <http://www.ermakoff.com.br/v1/assets/leitura-gratuita/Brennand.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CALIXTO, Roberta. **As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DA-D-Roberta%20Calixto.pdf. Acesso em: 20 janeiro 2021.

CÉZANNE, Paul. **Apples and Oranges**. 1900?. Óleo sobre tela. 74 x 93 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/apples-and-oranges>. Acesso em: 22 set. 2022.

CÉZANNE, Paul. **Les Peupliers**. 1879-1880. Óleo sobre tela. 65 x 81,5 cm. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-peupliers-1472>. Acesso em: 22 set. 2022.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu, a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

CURY, Marília. **Exposição, concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

COLI, Jorge. A pintura de Cézanne: vida simples, artista primoroso, **Centenário**, IFHC-UNICAP, 2006, pp. 58-59.

CONTI, M. S. Um Senhor Feudal Supersticioso e Pornográfico. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 14 fev. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200207.htm>. Acesso em: 23 set. 2022.

DAMAN, Alana; LEITE, Leandro. **Arquitetura de museus contemporâneos: Estudos iniciais para um Museu de Arte Contemporânea**. Joinville, Faculdade de Joinville, 2012.

DIMITROV, Eduardo. “Nunca pintei um cangaceiro”: negociações em torno da identidade regional na trajetória de Francisco Brennand. **29a Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal, 3-6 ago. 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401994099_ARQUIVO_Eduardo_Dimitrov_ABA2014.pdf. Acesso em: 23 set. 2022.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Acácio Gil Borsoi. Enciclopédia Itaú Cultural, 1 set. 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa467341/acacio-gil-borsoi>. Acesso em: 11 ago. 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. José Cláudio. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 3 fev. 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1642/jose-claudio>. Acesso em: 11 ago. 2023.

FERNANDES, Cláudio. Insurreição Pernambucana. **História do Mundo**, 27 abr. 2015. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-moderna/insurreicao-pernambucana.htm>. Acesso em: 10 ago. 2023.

FERRARI, M. A arte eterna de Francisco Brennand. **Blog Na Lupa do Cross**, [s.l.], 24 ago. 2011. Disponível em: <https://crossjob.wordpress.com/2011/08/24/a-arte-eterna-de-francisco-brennand/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FERREIRA, E. M. Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennand. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 24, p. 70-98, 19 jun. 2017.

FRACALOSSI, Igor. Novo compêndio de lições de arquitetura / Jean-Nicolas-Louis Durand. **Arch Daily**, 20 fev. 2014. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-169991/novo-compendio-de-lico-es-de-arquitetura-slash-jean-nicolas-louis-durand>. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRANCESCA, Piero della. **Sacra Conversazione**. S.l., 1472. Óleo sobre tela. 248 x 170 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-della-francesca/sacra-conversazione-1472>. Acesso em: 22 set. 2022.

FRAZÃO, Dilva. Abelardo da Hora. **Ebiografias**, 18 out. 2016. Disponível em: https://www.ebiografia.com/abelardo_da_hora/. Acesso em: 10 abr. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Ariano Suassuna. **Ebiografia**, 17 abr. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/ariano_suassuna/. Acesso em: 9 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de El Greco. **Ebiografia**, 14 jan. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/el_greco/. Acesso em: 10 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Cícero Dias. **Ebiografia**, 23 jul. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/cicero_dias/. Acesso em: 10 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Fernand Léger. **Ebiografia**, 15 dez. 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/fernand_leger/. Acesso em: 10 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Manuel Bandeira. **Ebiografia**, 14 jul. 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/manuel_bandeira/. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Pablo Picasso. **Ebiografia**, 17 mar. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/pablo_picasso/. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Paul Cézanne. **Ebiografia**, 20 mar. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/paul_cezanne/. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Paul Gauguin. **Ebiografia**, 22 mar. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/paul_gauguin/. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Roberto Burle Marx. **Ebiografia**, 2 ago. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/roberto_burle_marx/. Acesso em: 11 ago. 2023.

FRAZÃO, Dilva. René Magritte. **Ebiografia**, 25 jul. 2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/rene_magritte/. Acesso em: 10 ago. 2023.

G1 PE. Obras de Francisco Brennand são furtadas do Parque das Esculturas, no Recife. **G1**, Recife, p. 1, 4 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/paranambuco/noticia/2020/12/04/obras-de-francisco->

brennand-sao-roubadas-do-parque-das-esculturas-no-recife.ghtml. Acesso em: 23 set. 2022.

GAUGUIN, Paul. **A visão após o sermão (a luta de Jacó e o Anjo)**. 1888. Óleo sobre tela. 72,2 cm x 91 cm. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4940/vision-sermon-jacob-wrestling-angel>. Acesso em: 22 set. 2022.

GAUGUIN, Paul. **The White Horse**. 1898. Óleo sobre tela. 91 cm x 140 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-white-horse/vwFCcjSKvpj3Q>. Acesso em: 22 set. 2022.

GESTEIRA, Heloísa Meireles. **O Recife holandês: história natural e colonização neerlandesa**. Revista da SBHC, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 2004. Disponível em: <http://jardimbotanico.recife.pe.gov.br/sites/default/files/midia/arquivos/pagina-basica/11.pdf>. Acesso em: 24 set. 2022.

GONÇALVES, Eliane de Almeida. **Uma casa para Clarice**: proposta para criação de um Museu Interativo para a cidade do Recife. 2009. Dissertação (Mestrado em em Gestão e Pública para o Desenvolvimento do Nordeste) - Universidade Federal de Pernambuco, Natal, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7281>. Acesso em: 23 set. 2022.

GUIA DAS ARTES. André Lhote. **Guia das Artes**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/andre-lhote/obras-e-biografia>. Acesso em: 10 ago. 2023.

NEWSROOM INFOBAE. Moctezuma: as cinco versões que existem sobre a misteriosa morte de tlatoani mexicana. **Infobae**, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://www.infobae.com/br/2022/03/18/moctezuma-as-cinco-versoes-que-existem-sobre-a-misteriosa-morte-de-tlatoani-mexica/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Catálogo. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**, [s.d.]. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=440320&view=detalhes>. Acesso em: 10 ago. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Tratado de Tordesilhas. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**, [s.d.]. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/construcao-do-territorio/tratado-de-tordesilhas.html>. Acesso em: 11 ago. 2023.

JOÉ, Marcia. **O CORPO NU**: Ritmo nos poemas Leda e As Três graças, de Carlos Drummond de Andrade, e nas pinturas de Da Vinci e Rubens. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/915>. Acesso em: 24 set. 2022.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español. In SOLANA, Guillermo (ed.) **Gauguin y los Orígenes del Simbolismo**. Madrid: NEREA, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2004, pp. 87-103.
https://www.ebiografia.com/gustave_courbet/

KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. **Arqtexto1**, Porto Alegre, Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2000. Disponível em:
https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acesso em: 23 set. 2022.

KRASSUSKI, L. A EXPRESSÃO SIMBÓLICA DE GAUGUIN: O SINTETISMO. **Travessias**, Cascavel, v. 3, n. 3, 2009. Disponível em:
<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2706>. Acesso em: 23 set. 2022.

LA SICILIA IN RETE. Mito das três sereias: Leucosia, Partenope, Ligea. **La Sicilia in Rete**, 4 abr. 2022. Disponível em:
<https://www.lasiciliainrete.it/pt/directory-tangibili/listing/mito-delle-tre-sirene-leucosia-partenope-ligea/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LEIGHTEN, Patricia. The White Peril and l'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. **The Art Bulletin**, vol. 72, n.º 4 (1990), pp. 609-630.

LIMA, Camila da Costa. **Francisco Brennand**: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

LENHARO, Mariana Pereira. **Van Gogh e a melancolia**: pinturas de pôr do sol em Arles. 2014. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LEOCÁDIO, Marília. **Mito de Vênus e a Mulher contemporânea**. Anais do Simpósio da ABHR, São Paulo, 2016. Disponível em:
<https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/1327>. Acesso em: 26 set. 2022.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **A SIMBOLOGIA DA ÁGUA NO IMAGINÁRIO GREGO**. Rio de Janeiro: Morpheus, 2008.

MAGRITTE, René. **Collective Invention**. 1934. Óleo sobre tela. 73.5 x 97.5 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/collective-invention-1934>. Acesso em: 25 set. 2022.

MAGRITTE, René. **Le Voil**. Bruxelas, 1934. Óleo sobre tela. 73.3 x 54.6 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1934>. Acesso em: 22 set. 2022.

MARSHALL, Leandro. **Fundação e Manifesto futurista**. Disponível em: <<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/marinetti-tommaso-manifestofuturista.pdf>>. Acesso em: 20 janeiro 2020.

MENESES, A. B. de. Sereias: sedução e saber. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], v. 1, n. 75, p. 71-93, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169168>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CASACOR. Mestres da Arquitetura: Vilanova Artigas, o arquiteto modernista. **Casacor**, 7 maio 2021. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/especiais/vilanova-artigas/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

MILEO, Madalena. Parque dos Monstros. **Barraqueiro Tour**, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.barraqueirotour.com/parque-dos-monstros/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

MODERNISMO no Brasil. Enciclopédia Itaú Cultural, 19 abr. 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MONTANER, Josep Maria. **Nouveaux musées**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

NEUFERT, Ernst. **Arte de projetar em arquitetura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, [s.l.], 8. ed., 1948.

NOSSA História. Prefeitura de Camocim de São Félix, [s.d.]. Disponível em: <https://camocimdeasaofelix.pe.gov.br/historia/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

OLIVEIRA, Wanderley. Cézanne e a Arte como Resposta à Existência: um estudo de *A Dúvida de Cézanne* de M. Merleau-Ponty. **Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET**. São Joao Del- Rei, UFSJ. nº 1(2005).

PAIVA, Alessandra Mello Simões. **Horror e encantamento na arte de Francisco Brennand**: A dimensão mítica e ritualística e a visão trágica na obra do artista. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica da Arte) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

PATRIOTA, Rainer. Lukács escreve sobre Gauguí. **Verinotio**: Espaço de interlocução em Ciências Humanas, [s.l.], 2009.

PEREZ, Vladimir. Paul Gauguin Antropologia da Sensibilidade. **Lume Arquitetura**, São Paulo, [s.d.].

PICASSO, Pablo. **Busto de Mulher (Marie-Thérèse)**. 1931. Gesso. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/06/16/arts/design/picasso-bust-settlement-leon-black.html>. Acesso em: 22 set. 2022.

PICASSO, Pablo. **Friendship**. 1908. Óleo sobre tela. 151.3 x 101.8 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/friendship-1908>. Acesso em: 22 set. 2022.

PICASSO, Pablo. **Les Demoiselles d'Avignon**. 1907. Óleo sobre tela. 243,9 cm x 233,7 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/les-demoiselles-davignon-1907>. Acesso em: 22 set. 2022.

PISANI, Daniele. Uma Genealogia da Imaginação de Paulo Mendes da Rocha. **Lições de Veneza**. Porto: DAFNE Editora, 2017.

PORTAL DA LITERATURA. Almada Negreiros. **Portal da Literatura**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=210>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PORTO EDITORA. René Char. **Infopédia**, 29 fev. 2020. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$rene-char](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$rene-char). Acesso em: 10 ago. 2023.

PREFEITURA DO RECIFE. Museu Murillo La Greca. **Prefeitura do Recife**, 25 fev. 2022. Disponível: <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/museu-murillo-la-greca?op=MTMy>. Acesso em: 11 ago. 2023.

RECIFE. **Sobre a RPA 4**. Recife: Secretaria de Planejamento Urbano, 2021. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-4>. Acesso em: 13 jan. 2021.

REVISTA Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, n.º 3, 2000, pp. 13-26.

RIBEIRO JR., Wilson A. Laocoonte e seus filhos. **Portal Graecia Antiqua**, 19 jan. 2021. Disponível em: <http://greclantiga.org/img.asp?num=0671>. Acesso em: 10 ago. 2023.

RIZZI, Heloisa. Bonjour Monsieur Coubert. **Medium**, 12 jul. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@heloisarizzi/bonjour-monsieur-coubet-6cff473f5eb3>. Acesso em: 13 jan. 2021.

RTP ENSINA. Captura do imperador inca Atahualpa por Francisco Pizarro. **RTP Ensina**, [s.d.]. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/captura-do-imperador-inca-atahualpa-por-francisco-pizarro/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

PINACOTECA UFPB. Dieter Ruckharberle. Pinacoteca UFPB, 8 mar. 2021. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/pinacoteca/contents/noticias/nova-doacao/d62bfce7-9c5f-44a5-8d73-5c09cc55a80c.jpeg/view>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SILVA, Janete Teresa Pereira. **Colagem Cubista: Picasso e Branque**. Brasília: UnB, 2014.

SILVEIRA, Mônica. Parque das Esculturas sofre com descaso e roubo de obras de Brennand: 'o que foi feito por ele em vida é insubstituível', diz família. **G1**, Recife, 12 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/parque-das-esculturas-sofre-com-abandono-e-roubo-de-obras-de-brennand-o-que-foi-feito-por-ele-em-vida-e-insubstituivel-diz-filha.ghtml>. Acesso em: 23 set. 2022.

SEGRE, Roberto. **Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2010.

SOBRE. Jobson Figueiredo, [s.d.]. Disponível em:
<https://jobsonfigueiredo.com/sobre>. Acesso em: 11 ago. 2023.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

STOICHITA, Victor. **O Efeito Pigmalião**: Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros. Lisboa: KKYM, 2011,

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Retrato de um cardeal, provavelmente Don Fernando Niño de Guevara (1541–1609). **The Met Museum**. Nova York. 13 jan. 2021. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/436573>. Acesso em: 13 jan. 2021.

VALADARES, Petruska Toniato. Metáforas Visuais na Representação dos Têxteis Étnicos Taitianos nas Obras de Paul Gauguin (1848-1903), **Coloquio de moda 9ª. Edição Internacional**, UFES, pp. 1-11.

VASCONCELOS, T. L.; DE SÁ, L. A. C. M. **A Cartografia Histórica da Região Metropolitana do Recife**. Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, 1., 2011. Recife. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em:
https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS_THATIAN_A_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf. Acesso em: 13 jan. 2021.

VASCONCELOS, Ruth. **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019.

WESTWING. Ernst Neufert. **Westwing**, 25 nov. 2021. Disponível em:
<https://www.westwing.com.br/guiar/ernst-neufert/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

WIKIART. Balthus. Wikiart, 19 mar. 2017. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/pt/balthus>. Acesso em: 10 ago. 2023.

WIKIART. Jean-Auguste Dominique Ingres. **Wikiart**, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/pt/jean-auguste-dominique-ingres>. Acesso em: 11 ago. 2023.

WIZNITZER, Arnold. **Os Judeus no Brasil Colonial**. São Paulo: Pioneira, 1966.

REVISTA CONTinente MULTICULTURAL. Companhia Editora de Pernambuco, Recife, N. 6., Jun. 2001.