Alessandra Mello Simões Paiva

Horror e encantamento na arte de Francisco Brennand

A dimensão mítica e ritualística e a visão trágica na obra do artista

Dissertação de mestrado na linha de pesquisa Teoria e Crítica da Arte, do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves

São Paulo
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

BANCA EXAMINADORA

- Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves

- Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

- Profa. Dra. Mariza Bertoli

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a obra do artista plástico Francisco Brennand, considerando as relações entre o campo artístico e a dimensão mítica e ritualística. Para isso, foram delimitados como objetos de estudo o "Templo" do artista, localizado no bairro da Várzea, na cidade de Recife, e a produção escultórica exposta permanentemente no local. Juntamente com um estudo crítico sobre a obra escultórica do artista (delimitada em duas categorias: "bustos trágicos" e "hibridismos voluptosos"), esta pesquisa elabora um conceito de "trágico", condizente com a visão trágica na obra de Brennand.

Palavras-chave: Francisco Brennand, arte contemporânea, arte, mito, rito, trágico.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyse Francisco Brennand's work as an artist, considering the relationship between the artistic field and the mythical and ritualistic dimension. Therefore, the artist's "Temple", which is placed in the district of Varzea in Recife, was delimitated as object of this research. Besides, the sculpture work exhibited in the same place. Together with a critical study about the Brennand's sculpture work (delimitated in two categories: "tragic busts" and "voluptuous hybridisms"), this research develops a concept of the "tragic", agreeing with Brennand's work tragic vision.

Key-words: Francisco Brennand, contemporary art, art, myth, rite, tragic.

Para meu pai Frederico (em memória), minha mãe Dalva, meu marido Sandro e nossos três filhos

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, que me acolheu com carinho na orientação desta dissertação. Ao corpo docente e todos os profissionais envolvidos no Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, cujo empenho tem feito deste curso um importante centro de pesquisa multidisciplinar na área de arte. Especialmente à secretária acadêmica Neusa Brandão, sempre cordial com todas as pessoas. À Profa. Dra. Veronica Antonine Stigger, que apontou caminhos preciosos durante o processo de qualificação. À Fundação Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me concedeu bolsa de estudo. Ao crítico de arte Olívio Tavares Araújo, que compartilhou comigo suas idéias pessoalmente. Aos colegas de curso, Thais Hayek, Emerson Nascimento e Arethusa de Paula, amigos para sempre. Ao artista Francisco Brennand, e sua imensa generosidade.

SUMÁRIO

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES 9

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I - O MUSEU DE SI MESMO 15

1. O Templo 15

2. Percurso da perplexidade 18

3. A estrutura mítica e ritualística no Templo de Brennand 24

4. Hierofania 35

5. O sagrado e o profano 36

6. A experiência interior 42

7. O museu de si mesmo 43

CAPÍTULO II – PANTEÃO DE MONSTROS 48

1.O universo plástico na mitologia brennandiana 48

2. Metamorfoses trágicas 49

3. Anatomias do desejo 56

4. A visão libertária dos sentidos 61

CAPÍTULO III - HORROR E ENCANTAMENTO 71

1. A visão trágica na mitologia brennandiana 71

2. Os “daemons” brennandianos 74

3. O encantamento humanista 81

CONCLUSÃO 86

BIBLIOGRAFIA 89

ANEXO A (IMAGENS) 98

ANEXO B (TEXTOS) 105

ANEXO C (reportagem sobre o artista) 118

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

As imagens estão localizadas em ANEXOS A

Fig. 1 - *Planta baixa do Templo de Francisco Brennand*
Fig. 2 - *Os comediantes: o militar, o bufão, o cavaleiro, o bispo* (236 x 66 x 48 cm, 1981)
Fig. 3 - *A Seqüestrada* (360 Ø 60 cm, 1988)
Fig. 4 - *A muralha, "proteção simbólica"*
Fig. 5 - *Ovos na Praça Mítica*
Fig. 6 - *Pã*
Fig. 7 - *Leda e o Cisne* (165 x 40 x 82 cm, 1980)
Fig. 8 - *Adão* (191 x 44 x 39 cm, 1981)
Fig. 9 - *Eva* (191 x 44 x 39 cm, 1980)
Fig. 10 - *A Grande Galeria*
Fig. 11 - *O Teatro de Arena*
Fig. 12 - *O Templo do Sacrifício*
Fig. 13 - *O Grito*
Fig. 14 - *Praça Burle Marx*
Fig. 15 – *Oxossi*
Fig. 16 – *O Torso* (140 x 37 x 37 cm, 1976)
Fig. 17 – *Maria Antonieta* (136 Ø 40 cm, 1993)
Fig. 18 – *Brutus* (94 Ø 32 cm, 1986)
Fig. 19 – *O Pensador* (85 Ø 41 cm, 1986)
Fig. 20 – *Gnose* (143 Ø 46 cm, 1978)
Fig. 21 - *Antígona* (100 x 37 x 53 cm, 1978)
Fig. 22 – *Ofélia* (118 Ø 42 cm, 1978)
Fig. 23 – *Inês de Castro* (114 Ø 36 cm, 1994)
Fig. 24 – *Joana D'arc* (122 x 51 x 51 cm, 1977)
Fig. 25 – *Príapo* (78 Ø 32 cm, 1994)
Fig. 26 – *A Torre de Babel* (157 x 51 x 51 cm, 1977)
Fig. 27 – *Graça Cretense* (h 81 cm, 1975)
Fig. 28 – *Diana Caçadora* (119 x 52 x 29 cm, 1980)
Fig. 29 – *Duplo Gargalo, Vagina e Fruto* (1984)
Fig. 30 – *O Nascimento do Lagarto* (84 x 37 x 37 cm, 1977)
Fig. 31 – *Les Amants* (83 x 54 x 39 cm, 1978)
Fig. 32 – *Homenagem a Morandi* (35x 44,5 x 27 cm, 1997)
Fig. 33 – *Luxúria* (91 Ø 30 cm, 1993)
Fig. 34 – *Jonas e a Baleia* (85 x 41 x 39 cm, 1982)
Fig. 35 – *O Ventre* (82 Ø 30 cm, 1993)

INTRODUÇÃO

Toda imagem tem uma história para contar. Este trabalho procura entender a história contada pela obra de Francisco Brennand. Entretanto, antes de adentrar ao universo do artista, é importante familiarizar o leitor com o percurso da própria pesquisa. Inicialmente, sabia-se que o caminho partiria do seguinte ponto: a impressão arrebatadora provocada no espectador durante visita ao Templo do artista, em Pernambuco, e seu fantástico panteão de seres imaginários. Seguindo o sugestivo aforismo de Jean Cocteau[1] - "Primeiro encontre, depois procure" - instalou-se então o enigma do recorte temático e conceitual a ser trilhado pela dissertação.

Inicialmente, emergiu a questão essencial: por que a visita ao Templo é uma experiência tão comovente? Os desdobramentos conceituais vieram em seguida: havia algo de extremamente misterioso naquele universo, algum significado próximo ao sentido do sagrado. Visitar o Templo é como participar de um ritual solitário e silencioso, evocar o encontro íntimo com algo aparentemente inexplicável. Assim, seria quase irresistível tratar Brennand como uma espécie de demiurgo, um mediador entre as coisas terrestres e divinas. Até mesmo o ofício da cerâmica evidencia sua aproximação com a temática mítica. Trabalhar com os quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar – aproxima o escultor da idéia da criação divina.

Os pensamentos nascidos dessa primeira observação levaram à delimitação do seguinte viés conceitual: havia uma expressiva presença do sagrado na obra de

[1] Citado por MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 312.

Francisco Brennand. Partiu-se então para um levantamento da relação entre o sagrado e a arte ao longo da História da Arte. Localizada nos registros mais remotos da cultura humana, essa afinidade pôde ser identificada desde a pré-história, quando o homem pintava imagens nas superfícies internas das cavernas em alusão à fertilidade ou aos pedidos de abundância na caça, No decorrer da secularização da arte, os exemplos se multiplicaram. Na Grécia antiga, a poesia assumiu papel de desígnio divino e a tragédia se operava em processo ritualístico. Na Idade Média, a arte seguiu a programática de afirmação dos valores da Igreja Católica. Na Renascença, a arte passou a se aproximar da ciência, da matemática, do equilíbrio, entretanto, estava alentada pelo tema da "graça", a criação como inspiração divina. Na "Modernidade", termo especificado por Charles Baudelaire, a arte, em uma sociedade cada vez mais mecanizada, serviria como meio para refundir o homem ao sentido do pertencer.

Entretanto, percebeu-se que o objeto conceitual imediato do trabalho, o sagrado, poderia dar margem a interpretações errôneas, uma vez que incitaria idéias próximas à noção de religiosidade, da crença com base em algum sistema programático ou até mesmo da vinculação com um suposto traço esotérico do artista. Há, claro, ligação visceral entre Brennand e uma noção de sagrado que será explicitada ao longo deste trabalho e que não está ligada às idéias apontadas acima. Para isso, foi necessário identificar dois conceitos básicos inerentes à estrutura do campo religioso - a dimensão mítica e ritualística -, que poderiam ser replicados no campo artístico de maneira a lhe retirar o aspecto divino romantizado.

O primeiro capítulo desta dissertação aborda estes conceitos, relacionando-os ao campo artístico e especificamente à obra de Brennand. Após uma breve apresentação de seu Templo, criando uma "simulação" do percurso realizado pelo espectador, são analisados os elementos da dimensão mítica e ritualística naquele espaço, compondo uma "topografia simbólica" do local. A idéia foi partir de características e conceituações elaboradas sobre mito e rito (valendo-se de estudos de autores como Mircea Eliade, Roger Callois, Carl G. Jung e Gaston Bachelard) replicando esses conceitos no campo artístico, sem considerar o mito apenas como meio narrativo e figurativo na obra de arte, e sim propulsor da dinâmica artística.

O segundo capítulo propõe uma análise crítica e teórica da obra de Brennand, focada especificamente nas esculturas expostas permanentemente no Templo do artista. As peças foram divididas em duas categorias: "bustos trágicos" e "hibridismos voluptuosos". Essa divisão procurou destacar as peculiaridades da obra do artista e os pontos a partir dos quais essas particularidades convergem para uma linha coerente com o desenvolvimento da História da Arte.

Por fim, o terceiro capítulo identifica o fenômeno trágico na obra de Brennand, revelando uma visão de mundo inspirada em diversas matrizes filosóficas e artísticas que propõem as polaridades do "horror" e "encantamento". Com o propósito de lançar luz sobre a unidade do trabalho como um todo, este último capítulo também mostra como o fenômeno trágico se revela e é potencializado na "práxis brennandiana" por meio do encontro entra as estruturas míticas, ritualísticas e artísticas.

Acredita-se que o encontro entre diversos campos do conhecimento (com a contribuição de áreas como filosofia, psicanálise e estudo dos mitos) promoveu o aprimoramento do exercício da teoria e crítica da arte, área à qual este trabalho pertence. Sem dúvida, estudar a obra de Brennand foi um desafio estimulante, especialmente, em função da multiplicidade das características de sua produção. O bibliófilo José Mindlin o definiu como um "homem da Renascença" [2]. Com extrema precisão, este termo revela a aguda erudição e a prolífera criação do artista, além de seu significativo papel na História da Arte, marcado por uma longa trajetória de elaborados estudos estéticos (como demonstração do caráter erudito de seu pensamento, foram adicionados ao trabalho trechos de seus diários na seção ANEXOS).

Coincidentemente, Brennand completa oitenta anos (11-06-2007) no ano de entrega deste trabalho. São mais de sessenta anos de produção artística, tempo vultuoso que relega aos dois anos dessa pesquisa um irresistível "gostinho de quero mais". Afinal, mesmo diante da grandiosidade de sua obra, que engloba escultura, mural, desenho, pintura, e, claro, seu Templo, é preciso delimitar campos de estudo para uma sistematização científica do conhecimento.

Aqui segue breve comentário sobre a perplexidade dos pesquisadores diante da vigorosa potência artística de nomes como Brennand, que trazem importante contribuição para a História da Arte. Sabe-se que ver precede a palavra. É por isso que uma criança olha, reconhece e compreende as coisas antes mesmo de conseguir descrevê-las pelas palavras. Esta força da imagem estimula a curiosidade leiga, os grandes tratados filosóficos e, claro, o artista que mergulha

[2] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 22.

no universo da criatividade. Esse aspecto primordial pode levar os estudiosos das artes visuais a questionarem o seguinte: as palavras conseguem explicar a imagem?

Este trabalho pretende mostrar que sim. Partir para o exercício científico significa afastar o encantamento pessoal, a sedução das primeiras escolhas, mesmo sabendo que os valores inconscientes agem na própria base do conhecimento empírico. "Longe de maravilhar-se, o pensamento objetivo deve ironizar", brinca Bachelard, fazendo uma analogia entre a idéia da autocrítica e da necessidade de criticar, "(...) criticar tudo: a sensação, o senso comum, inclusive a prática mais constante, e finalmente a etimologia, pois o verbo raramente coincide com o pensamento". [3] Assim, partiu-se para uma experiência científica sem deixar de lado o equilíbrio entre a crítica e o "olhar amoroso" [4]. Afinal, explica Bachelard[5], a pesquisa científica coincide com os vestígios da experiência infantil. O que move adultos e crianças na direção do saber é a curiosidade inata.

[3] BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.2.
[4] ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. p. 11-21.
[5] BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.15.

CAPÍTULO I

O MUSEU DE SI MESMO

1. O Templo

> Subir aquele rio era como viajar aos primordiais princípios do mundo, quando a vegetação invadia a terra e as grandes árvores reinavam. Um rio vazio, um grande silêncio, uma floresta impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, parado. Não havia alegria na luminosidade do sol. Os longos trechos de rio corriam, desertos, para dentro da escuridão das distâncias encobertas. Nos bancos de areia, prateados hipopótamos e jacarés tomavam banho de sol lado a lado. (...) Havia momentos em que nosso passado nos voltava, como acontece às vezes quando a gente tem um instante de folga para si mesmo; mas vinha em forma de sonho agitado e ruidoso, lembrado com admiração em meio às esmagadoras realidades daquele estranho mundo de plantas, e água, e silêncio. E aquela quietude de vida não se assemelhava nem um pouco à paz. Era a quietude de uma força implacável, meditando sobre uma intenção inescrutável. [6]

Este trecho do livro *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad (1857-1924), descreve parte da viagem que o personagem Marlow e sua tripulação fizeram ao coração do continente africano. Eles tinham como missão encontrar o culto e civilizado Sr. Kurtz, explorador de marfim que tudo abandonara para viver entre os "selvagens", subjugando-os à sua maneira. A

[6] CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 50-51.

descrição revela a inquietação que a densa floresta e os seres que nela habitavam provocaram no espírito do personagem Marlow, perplexo diante de um mundo bárbaro e indomável.

Há muito em comum entre a atmosfera da África desbravada por Marlow e o Templo do artista Francisco Brennand, em Recife, Pernambuco. "Há no ar um clima de iminência de tragédia, sente-se que algo terrível está para acontecer", descreve Araújo[7], corroborando a semelhança. A comparação entre *O Coração das Trevas* e o Templo não é aleatória. O próprio artista gravou, em um dos murais instalados no local, as últimas palavras proferidas pelo personagem Kurtz antes de sua morte: "O horror! O horror!".

A sensação da suposta tragédia descrita por Araújo se configura em função de toda a estrutura apresentada pelo Templo, por onde espalham-se centenas de obras, em especial, a produção escultórica e muralista do artista, formando um conjunto monumental, fascinante. Templo pagão, santuário dionisíaco, praça mítica. Definições inspiradas em antigos locais de culto ritualístico são uma constante para aqueles que tentam descrever a dimensão da obra de Brennand.

Desde 1971, quando passou a ocupar uma antiga fábrica de cerâmica de sua família, no distante bairro da Várzea, em Recife, Brennand iniciou o grande projeto de sua carreira. Recuperar as instalações do local, então em ruínas, para reativar a produção de revestimentos cerâmicos e objetos utilitários com a marca *Oficina Brennand* era apenas o primeiro objetivo. Sua vontade maior era fazer do lugar o cenário de um incansável "work-in-progress", ocupando seus quase 15

[7] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 19.

mil metros quadrados com esculturas, murais, novas estruturas arquitetônicas, amplos jardins e espelhos d'água.

O sonho de proporções extraordinárias transformou-se em realidade de igual medida. Atualmente, mais de mil peças instaladas no interior dos antigos galpões reconstruídos e nas áreas ao ar livre conferem ao local aquela atmosfera mítica dos antigos templos pagãos e o clima de perplexidade trágica descrito pelo personagem Marlow. As esculturas - inspiradas em diversas matrizes, como na mitologia greco-romana e egípcia, nas obras de fundo mágico e votivo dos períodos neolítico e paleolítico - retratam heróis trágicos, imagens metamórficas e de expressiva carga sexual, animais e frutos híbridos. Formam um gigantesco bestiário povoado por seres fantásticos, uma superpopulação de mitos provenientes de diversas fontes, mas que em seu conjunto compõem uma mitologia única, com as particularidades conferidas pelo próprio artista em seu obsessivo processo criativo.

A impressão causada pelo monumental conjunto é arrebatadora. "Nas várias vezes em que estive no espaço de Brennand, o espetáculo do conjunto magnífico e insólito, sua estranha carga bárbara, ancestral, a quantidade de estímulos, tudo isso sempre me engolfou", afirma Araújo.[8] Em entrevista [9], o artista disse que sua primeira grande crítica havia sido feita por uma senhora, visitante, que ficou completamente assustada ao entrar em seu Templo. Ela pediu a sua filha que a tirasse dali no mesmo instante, nunca havia visto nada tão ultrajante. Em outra ocasião, em 1985, o visitante Josef David Yaari, em companhia do escritor Ariano Suassuna, também se recusou a entrar no interior

[8] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 19.
[9] SIMÕES, Alessandra. *O museu de si mesmo.* Revista Cult. v. 60, p. 20-23, ago. 2002. Na íntegra em ANEXOS.

dos galpões. Ele afirmou: "(...) Já deu para constatar que esta obra é absolutamente singular, no panorama da arte do século XX. Entretanto, é exatamente por isso que não vou entrar. Primeiro para respeitar o pedido do artista [ele se refere à inscrição em um dos murais - *Não interrompam este sonho*]. Depois, para exercitar minha liberdade. Preciso me defender contra o 'Horror' e mostrar a mim mesmo que o fascínio e a grandeza deste Horror não me vencem nem me dobram!". [10]

Essas descrições e reações em relação ao Templo - que mais adiante se juntarão a impressões semelhantes, identificadas por outros autores que lançaram olhar apurado para o Templo do artista - servem como ponto de partida para as principais perguntas que este trabalho se faz e procura responder. Por que a obra de Francisco Brennand provoca impressões tão fortes? O que estaria por trás desse arrebatamento dos sentidos? Por que determinados espectadores chegam a se recusar a entrar no local? Quais as características dessa tragédia iminente da qual fala Araújo?

Mas, primeiramente, faz-se necessário um pequeno "passeio" pelo local. A seguir, ele será reproduzido a partir da experiência desta autora em uma de suas pesquisas de campo. Enfaticamente descritivo, o passeio procura apenas pontuar as áreas principais do Templo e situar o leitor na simulação de uma topografia básica (fig.1). Entretanto, não serão poupadas algumas impressões subjetivas, levando-se em consideração que este preâmbulo revela as particulares do olhar desta pesquisadora que é, sobretudo, espectadora.

[10] SUASSUNA, Ariano. *Francisco Brennand*. Berlim: Staatliche Kunsthalle, 1993. p. 8.

2. Percurso da perplexidade

No bairro da Várzea, a alguns quilômetros do centro de Recife, o visitante começa a percorrer o trecho de estrada cercada pela densa mata que irá desembocar no Templo do artista. A agradável sensação de sair do tumulto da cidade e seguir este caminho, mais silencioso e rodeado por espécies nativas da mata atlântica, torna-se uma breve preparação para a nova experiência que lhe aguarda. Ao chegar à recepção do local, ele deixa seu carro e inicia o percurso a pé.

Antes de chegar definitivamente às áreas principais do Templo, o espectador avista algumas belas e imponentes fachadas da antiga olaria, desgastadas pelo tempo. Já nessa entrada, é "recebido" pela obra ***Os comediantes: o militar, o bufão, o cavaleiro, o bispo*** (fig.2). Os quatro personagens parecem estar à espera de cada visitante. Lembram personagens da "comédia del'arte", um jogo de xadrez em tamanho colossal que ali se transmuta em nova realidade para apresentar um mundo completamente imprevisto e extraordinário. Os olhos atônitos, o sorriso cerrado aos moldes de uma "Mona Lisa" indecifrável, a monumentabilidade de corpos avolumados, bizarramente divididos entre troncos longos e pernas curtas, parecem dizer que dali em diante algo completamente estranho aguarda o passante.

Próxima aos ***Comediantes***, está a obra ***A Seqüestrada*** (fig.3), inspirada no mito de Vênus: um totem elevado em meio a um chafariz, em alusão ao nascimento da deusa que surgiu da espuma do mar, o sêmen de urano. A "Vênus brennandiana" tem os seios volumosos e rígidos, o ventre saltado, parecendo estar

pronta a procriar. O som da água eleva-se em meio ao silêncio do lugar; sobrepõe-se também o rumor do vento, o balançar das folhas nas árvores. Está demarcada a linha divisória entre o mundo prosaico e imaginário; realidade e sonho. O espectador é acometido por uma sensação de perplexidade diante do cenário natural grandioso e da visão à distância do Templo de Brennand, que o fará mergulhar em mundo singular e misterioso.

Assim, após ser recebido em sua chegada pelos ***Comediantes*** e ***A Seqüestrada***, o espectador continua andando em direção à principal área externa do Templo, a "Praça Mítica" [11]. Percorre um longo corredor ao ar livre. A sua direita, acompanhando o corredor, há uma extensa muralha, recortada por seqüências de arcadas; sua imensa estrutura parece formar a "proteção simbólica" do lugar (fig. 4). Cabeças de seres imaginários brotam de sua superfície, parecem espreitar o transeunte. Sobre o cume da muralha, está a enorme fila de ***Pássaros Roca***. Na definição de Bertoli [12], são "pássaros-serpente" (na Índia, há o pássaro Garuda, que representa os contrários da força solar contra a energia líquida das águas terrestres[13]). Para o artista, o ***Pássaro Roca*** é o "defensor de sua cria, guardião da vida" [14]. Foi inspirado no livro *As mil e uma noites*, em uma história sobre abutres gigantescos habitantes de uma ilha rochosa explorada por Simbad e seus marinheiros. Estes marinheiros foram mexer nos ovos dos abutres, que se

[11] BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte da América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)***.** São Paulo: 2003. p. 38. Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. A autora utiliza o termo "Praça Mítica" para definir este local.
[12] Id. Ibid.
[13] CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p. 449.
[14] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 78.

vingaram, jogando pedras sobre as naus que naufragaram. Abaixo desses "pássaros-serpente", está a seqüência de esculturas intituladas ***O Nascimento de Roca***, uma espécie de casulo fálico do qual brota o bico do pássaro.

Depois de percorrer o longo corredor, o espectador chega à Praça Mítica. Ali, ele se defronta com o primeiro grande grupo de personagens. Em meio à Praça, há um pequeno templo, construção arquitetônica com arcadas, onde em seu interior está o *Ovo Primordial*, pendente do teto abobadado, composto por vitrais azuis, através dos quais atravessa a luminosidade natural. Ao fundo desse pequeno templo, há um espelho d'água, cercado por ovos enfileirados (fig.5), cujas texturas e cores, proporcionadas pela cerâmica, lhes conferem certa propriedade orgânica. Em meio às águas, duas esculturas se assemelham às antigas estatuetas de vênus primitivas.

Outros personagens habitam esse espaço: animais híbridos, como um jacaré com duas cabeças; dorsos inusitados, como a série de cabeças de sapos, ou a escultura ***Pã*** (fig.6), composta por um rosto humano que brota de um casulo; formas ambivalentes, que representam seres completamente novos e imaginários, como vermes que lembram falos entrelaçados; corpos mutilados, como ***Leda e o Cisne*** (fig. 7), composta por pernas e sexo a emergir de um aparador. Ao fundo, próximas à muralha, encontram-se três grandes figuras: dispostas lado a lado estão ***Adão*** (fig. 8) e ***Eva*** (fig. 9), e mais afastado está ***Caim***. Esses elementos reunidos na Praça Mítica provocam um choque arrebatador no espectador, como descreve Araújo:

> (...) o artista criou um conjunto que tem a magia de templos e sítios muitíssimo antigos, no qual misturou lagos, totens, colunas, altos muros inteiramente revestidos em cerâmica e uma arquitetura híbrida à qual não falta sequer o arco romano. O impacto é novamente inefável. [15]

O escritor Ariano Suassuna compara este "santuário", como ele mesmo define a Praça Mítica, às Ilumiaras, anfiteatros ou conjuntos de lajedos sagrados com esculturas ou pinturas, criadas há alguns milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariri no sertão do nordeste brasileiro. Um dos mais representativos é a Pedra do Ingá, na Paraíba, onde em seu centro de culto há uma Itaquatiara (monólito) com baixo-relevos e pinturas rupestres, cujas cores e texturas se repetem na cerâmica de Brennand. Ao visitar a Pedra do Ingá pela primeira vez, o escritor descreveu:

> A Itaquatiara estava batida por um sol sufocante e imediatamente fui possuído pela atmosfera solene, solitária e muito antiga, pelo silêncio imoto e pesado. Tudo era brutal e grandioso, e senti imediatamente que aquele era o verdadeiro choque primordial da Beleza capaz de incendiar meu sangue. [16]

Após passar pela Praça Mítica, o espectador se dirige à Grande Galeria (fig. 10), situada no interior dos galpões da oficina. Amplos salões, povoados por

[15] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 19.
[16] SUASSUNA, Ariano. *Francisco Brennand*. Berlim: Staatliche Kunsthalle, 1993. p. 10.

centenas de obras, compõem um admirável conjunto de esculturas. Entre elas, torsos representando personagens trágicos, vasos gigantes, formas híbridas de animais, seres indefinidos. Ainda no interior dos galpões, há uma espécie de pequeno teatro de arena (fig.11). Trata-se de um espaço delimitado por um rebaixamento no chão, em forma quadrangular, cercado por uma pequena escadaria. As peças de cerâmica do piso do quadrilátero interior compõem o desenho de uma mandala. Em torno desse "teatro", há diversas obras, e um determinado conjunto desperta especial atenção: uma seqüência de corpos femininos decepados, com ventres e seios deformados. Parecem formar uma fila de espectadoras atônitas, vindas de algum tempo não identificado, vítimas de um sacrifício pagão.

Situado em uma parte mais afastada das consideradas principais do complexo, está o Templo do Sacrifício (fig. 12), local que parece sugerir a imagem estática de um antigo templo pagão, onde acabara de ocorrer algum ritual. É composto por um espaço retangular, semelhante a um corredor, delimitado ao fundo por um muro alto pintado de vermelho. Em suas laterais, sobre pequenos muros que margeiam o corredor, está uma seqüência de figuras intitulada ***O Grito*** (fig. 13). São torsos cujo rosto aterrorizante sugere pequenos monstros andrógenos e amorfos, com olhos negros vidrados, dentes afiados e bocas escancaradas como que a lançar um grito abafado e sufocante. Ao centro, um personagem fechado entre grades. O local simula o drama de um sacrifício, cujo movimento dos personagens encontra-se "suspenso" na cena construída plasticamente.

A Praça Burle Marx (fig. 14) é o desfecho da visita ao Templo, parece compor um espaço de "repouso perceptivo" dentro de todo o complexo. É composta de amplos gramados, espelhos d'água, fontes e chafarizes, povoada por esculturas que retratam animais, alguns de aspecto mais realista, outros híbridos. Ao fundo de todo o complexo, se localiza a Academia, belo prédio onde fica exposta a extensa produção de desenhos e pinturas do artista. Entretanto, o local não será considerado neste trabalho, pois a prioridade é analisar aspectos da obra de Brennand a partir do estudo de seu Templo e de sua produção escultórica (a propósito, a pintura de Brennand poderia ser tema exclusivo de outro trabalho de cunho científico).

3. A estrutura mítica e ritualística no Templo de Brennand

É fundamental frisar que as referências míticas no trabalho de Brennand não resultam de simples atavismo por parte do artista. Oriundos das mais variadas fontes mitológicas, os personagens representados nas esculturas de Brennand formam o conjunto de uma "mitologia própria", termo cunhado pelo próprio artista:

> Essas referências mitológicas jamais foram – nem de longe – um sinal de alguém que se preocupa com estudos de caráter erudito das diferentes mitologias. Prefiro me defrontar com uma mitologia própria, feita com uma sem cerimônia quase insultuosa, segundo uma série de mitos que nem ao menos se relacionam entre si. [17]

A descrição acima é de precisa importância para a compreensão do trabalho de Brennand, pois o artista mostra-se consciente de seu programa poético. Ele funda um novo mundo, re-significando antigos mitos à luz dos dilemas da contemporaneidade. É emblemática, por exemplo, a descrição do artista a respeito da obra ***A Seqüestrada***, inspirada no mito de Vênus, a deusa do amor e da beleza reproduzida incansavelmente ao longo da História da Arte. A *Vênus* interpretada por Brennand ganha os contornos peculiares da expressão do artista. A obra, anteriormente intitulada *Vênus Seqüestrada*, passou a ser somente *A Seqüestrada*. É claro que há certa constância nas significações do mito, como

[17] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 25.

afirma Araújo: "Qualquer Vênus será sempre ao mesmo tempo uma personagem mitológica e uma figura feminina" [18]. Entretanto, ***A Seqüestrada*** de Brennand é uma critica ao amor no mundo contemporâneo, segundo o artista, ela:

> (...) em vez de nascer, está retornando ao mar, voltando para sua própria vontade. Aparece vestida de um sarcófago egípcio, tendo uma abertura para um grande ventre, dois magníficos seios e uma prodigiosa bunda calipígia. Todas as indicações de uma deusa da fecundidade, que se recusa a viver num mundo onde o amor e a reprodução perderam seu sentido maior. Daí seu voluntário seqüestro. [19]

A obra de Brennand revela, sobretudo, um programa que explicita a apropriação de estruturas da dimensão mítica e ritualística e sua re-contextualização segundo parâmetros do campo artístico. [20] A afinidade entre os três campos - arte, mito e rito - pode ser localizada na obra de diversos autores [21]

---

[18] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 24.

[19] Id. Ibid.

[20] Não se trata de analisar o mito exclusivamente como motivo narrativo, e sim as relações complexas entre as estruturas da dimensão mítica e ritualística e o campo artístico. Como explica Stigger, esta relação, ao longo da história, "(...) tem-se mostrado tão constante e fundamental quanto aquela outra, sintetizada no conceito de mímesis, entre arte e realidade, ou, melhor dito, entre arte e cognição da realidade." STIGGER, Veronica Antonine. *Arte, mito e rito na modernidade:* a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. São Paulo: 2005. p. 16. Tese de Doutoramento. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

[21] Ao longo do processo de secularização da cultura, o campo mítico e ritualístico vai perdendo seu uso exclusivamente religioso para ganhar força no campo artístico. Esta relação - arte, mito e rito – pode ser encontrada em extensa bibliografia, a exemplo de diversos estudiosos, como no âmbito da psicologia, com Carl Jung; da crítica da arte, com Verônica Stigger; ou ainda na filosofia, com Ernesto Grassi e Gaston Bachelard.
A crítica da arte vem revisando esta questão, como demonstra Stigger ao estabelecer as conexões entre três modos de produção simbólica (a arte, o mito e o rito) no século XX em obras dos artistas Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. Segundo esta autora, "(...) veremos que a arte desta época parece recuperar, em alguma medida, suas origens míticas e ritualísticas, porém de uma maneira renovada: ela não é mais simples suporte para figuração de personagens e temas mitológicos, mas uma forma mítica em si; ela não é mais um objeto no ritual, mas o ritual em si; ela não é mais motivo de contemplação, de adoração, mas aquilo que instaura o culto; ela não é mais somente distância, mas também aproximação." STIGGER, Veronica Antonine. *Arte, mito e rito na modernidade:* a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a

e estabelece uma importante chave para a compreensão da obra de Brennand. Para isso, pode-se partir de dois conceitos básicos: a) O mito como meio de busca de uma unidade essencial, isto é, a organização do disperso, a transformação do caos em cosmos. [22] b) O campo ritualístico como a práxis do campo mítico. [23] Assim, a arte também encontra estruturas análogas à dimensão mítica. Como explica Grassi: "A arte é, pois, um dos projetos humanos e individuais que, em substituição das estruturas eternamente válidas, se propõe a conceder unidade e forma aos fenômenos múltiplos e diversos num domínio novo e refulgente". [24]

Esta relação entre os três campos pode ser considerada a essência normativa da obra de Brennand. Isto é, há uma "mitologia brennandiana", que pode ser "vivenciada" em seu Templo por meio de diversos instrumentos ritualísticos. Ali, estão presentes algumas características destes campos, como a auto-referencialidade e a repetição, o encadeamento interno entre os vários elementos constituintes, as noções de narrativas, núcleos temáticos e conjunto. Esses aspectos revelam o deslocamento da dimensão mítica para a arte, pois desta lógica interna, aliada a toda ritualística proposta pela estrutura de seu Templo, surge a noção da criação de um universo à parte, autônomo, "um universo brennandiano". A idéia de criar um "universo à parte" se dá em função das possibilidades que arte, mito e rito fornecem ao procurar "explicar" determinadas

dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. São Paulo: 2005. p. 27. Tese de Doutoramento. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

[22] GRASSI, Ernesto. *Arte e mito.* Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 76. Sobre o mito, detalha Grassi: "No mito reúnem-se, pois, duas formas diferentes do acontecer: primeiro uma progressão de eventos adentro de um tempo histórico com todas as características de um antes e um depois. Este desenrolar, e a tensão que o mantém e lhe é própria, eleva, porém, o mito à esfera da permanência, ou seja, da contínua presença".

[23] CAILLOIS, Roger. *Mito e o homem.* Lisboa: Edições 70, 1972. p. 25 Sobre a relação entre mito e rito, detalha o autor: "É essa a razão por que se encontram frequentemente ligados: na verdade, a união é indissociável e, de fato, a separação sempre foi a causa de sua decadência".

[24] GRASSI, Ernesto. *Arte e mito.* Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 87.

realidades, reagrupando seus significados e criando, assim, uma nova realidade, simbólica, autônoma.

A proposta de construir o Templo em uma área distante da cidade, isolado, em meio a uma grande reserva de mata nativa, evidencia o papel da natureza como parte integrante dessa narrativa "imaginário-real", da qual o espectador fará parte. Esses elementos primordiais da natureza remetem a uma das primeiras instâncias nas quais se opera o pensamento mítico e ritualístico, já que servem como meio de distinção ou integração entre cultura e natureza, mundo natural e civilizado. Vale lembrar que o símbolo escolhido como insígnia do Templo (fig.15), gravado em diversas áreas do lugar, revela essa identidade com o plano mítico: trata-se do mito de Oxossi, de origem africana, que representa o deus dos caçadores. O espírito inquieto de Oxossi o afastava de sua mãe Iemanjá e dos irmãos Ogum e Exu, acabou encantado por Ossanha com o desígnio de nunca mais deixar a mata. Para construir seu templo e fazer dele sua missão e aventura de vida, Brennand escolheu o imenso território em meio à mata atlântica, em área afastada de Recife. O artista (e não o homem, recusando aqui a interpretação psicológica do autor) transformou-se em Oxossi.

A simbologia presente nas esculturas de Brennand, por meio de elementos evocativos, como a pedra, o animal e o círculo, também confirma a idéia da presença mítica, especificamente, da busca da unidade, da questão da união dos contrários identificada no mito e na sua relação com a arte. Segundo Jaffé, elementos como esses tiveram uma significação psicológica "que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas da arte do século XX". [25] No Templo de Brennand, não faltam

[253] JUNG Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. P. 232.

elementos que confirmem este sentido. Muitas vezes, eles evocam a idéia de mistério, ambivalência, obscuridade, como os animais híbridos, cuja simbologia "(...) revelaria uma ambigüidade de base, manifesta numa busca de consciência que não se completa e, dessa forma, reitera o mistério subjacente à vida animal". [26]

Uma das imagens recorrentes no Templo é o ovo. Na Praça Mítica, há diversas peças representando esta forma, sempre marcadas por rachaduras e texturas próprias da queima da cerâmica. Bertoli[27] lembra que o ovo está presente na mitologia egípcia, segundo a qual a entidade Khnum apareceu do oceano, do ovo primordial, para fabricar outros ovos, a partir do barro. Há ainda outros mitos muito significativos em relação ao ovo. Nas tradições brâmicas, explica Eliade[28], há o mito do Ovo Cósmico. Ele representa os dois nascimentos de Buda, pois o iniciado precisa nascer duas vezes. Do Ovo Cósmico, também teria surgido o Deus primordial da criação, chamado de diversos nomes, entre eles, Embrião de Ouro, o Pai ou Mestres dos criadores, Agni (Deus do fogo) e Brahman (princípio sacrifical, prece). Naquela cultura, o ovo também é identificado com a expressão simbólica do tempo cósmico, o samsâra, outra imagem de duração cíclica. Quebrar o ovo na parábola de Buda significa transcender o tempo, quebrar o samsâra, a roda das existências. O ovo partido é a iniciação no tempo sagrado.

Diversas características no Templo de Brennand confirmam a relação entre seu universo artístico e a dimensão mítica e ritualística. Isso é paradigmático no

[26] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 121.
[27] BERTOLI, Mariza. *A Sedução dos contrários na arte da América Latina:* através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador). São Paulo: 2003. p. 40. Tese de Doutoramento. PROLAM-USP.
[28] ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos:* ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. s.p.

conjunto de personagens dispostos ao longo da muralha que "protege" o Templo: os ***Pássaros Roca*** e ***O Nascimento de Roca***. Nesse "cerimonial de entrada", além da correspondência direta com aspectos ritualísticos[29], o espectador se defronta com duas premissas básicas: a idéia de repetição e núcleo. Isso é muito nítido na relação entre ***Pássaros Roca*** e ***O Nascimento de Roca***, que reforça a idéia de núcleo, uma vez que estabelece a noção de entrelaçamento interno, narrativa, continuidade da criação, gênese mitológica. Afinal, há ***O Nascimento de Roca***, uma espécie de casulo, e o posterior ***Pássaro Roca***, que sugere a idéia de um personagem em nova fase narrativa, mais imponente. A repetição incessante das imagens também estabelece uma ponte com a dimensão mítica, pois a auto-referencialidade e a repetição promovem:

> (...) limitação, integração do descontínuo na continuidade, ordenação, gradação sucessiva, numeração, dinamismo interno de seus elementos, polaridade, equilíbrio de tensão simétrico ou assimétrico e noção de conjunto. [30]

Como em todo sistema mítico e ritualístico, a arte de Brennand tem uma lógica, a lógica do mito e do rito: "(...) cada peça se soma e se integra às anteriores e potencializa a força e o sentido de cada uma e do conjunto". [31] Segue assim o que estudiosos do pensamento mítico ou historiadores das religiões

[29] É importante lembrar que se costuma definir "rito" como a repetição e reafirmação de práticas e valores sociais. Entretanto, este trabalho leva em conta uma ordem diferenciada da prática ritualística, pois esta efetua em cenários simbólicos "transgressões impraticáveis da formal real e permanente". CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas.* São Paulo: Edusp, 2003. p. 45.

[30] CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p.33

[31] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 19.

propõem ao analisar certos grupos de mitos, que se mostram coerentes, com uma lógica de encadeamento entre cada um. Segundo Cirlot:

> Os símbolos (...) não costumam apresentar-se isolados, mas unem-se entre si, dando lugar a composições simbólicas, bem desenvolvidas no tempo (relatos), no espaço (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) ou no espaço e no tempo (sonhos, formas dramáticas). [32]

O impacto da seqüência de imagens dos ***Pássaros Roca***, em casulos ou adultos, propõe um ritmo, sugere a idéia de tempo cíclico, que encerra sob seus limites a nova realidade em questão. Isto se reforça pela repetição das arcadas da grande muralha, com sua carga simbológica de "(...) imponência, detenção, resistência, situação, limite". [33] A repetição também leva à idéia de um percurso de preparação e aprovação. O espectador parece ser espreitado por cada pássaro, e a cada passo também parece se preparar para ultrapassar passagens de níveis e chegar a um desfecho ritualístico, à idéia de sacrifício. A sucessão desperta no espectador elementos perceptivos novos, distintos dos anteriores ao contato com o Templo de Brennand. Os rituais, segundo Bataille, "(...) deixam entrever um processo de transfiguração sagrada cujo principal traço reside no 'poder de libertar elementos heterogêneos e de romper a habitual homogeneidade do indivíduo'". [34]

---

[32] CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p 49.
[33] Id. Ibid., p. 396.
[34] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 164. Esta autora recorre diversas vezes ao pensamento do filósofo Georges Bataille para identificar a presença do sagrado na arte.

O Templo do Sacrifício é outra estrutura exemplar da funcionalidade ritualística na obra de Brennand. Além das bases míticas e ritualísticas apontadas em exemplos anteriores, como repetição, noção de conjunto e narrativa, o Templo do Sacrifício propõe uma participação física e psicológica significativa do espectador. Ele é "tragado" por esta estrutura de forma vertiginosa graças à eficácia de toda a estrutura mítica e ritualística transposta para o campo artístico. Ali, encontram-se conceitos básicos: por exemplo, a idéia de narrativa, isto é, o sacrifício; e seus personagens, a figura central e os monstros (personagens intitulados ***O Grito***). A estrutura ritualística funciona de forma precisa, uma vez que é favorecida pela disposição espacial: a suntuosidade de suas proporções, a forma contínua de corredor, a repetição das figuras, a cor vermelha.

O rito é entendido aqui como o meio de o homem vivenciar o mito, como explica Caillois: "Separado do rito, o mito perde, se não a sua razão de ser, pelo menos o melhor de sua força de exaltação: a capacidade de ser vivido". [35] Se o rito é a práxis e a ação do mito, o Templo do Sacrifício é mais um exemplar por excelência da práxis ritualística da "mitologia brennandiana". Apesar de "estáticos" (não são seres animados, são esculturas), esses personagens parecem evocar a cena real de um sacrifício, apenas congelada em um determinado momento para que o espectador complete seu desfecho com a própria imaginação. Neste ponto pode-se localizar a diferença entre a dimensão mítica e ritualística e a arte. A arte mostra sua abertura à interpretação. Espaço acessível à fruição livre do espectador, o Templo de Brennand segue a finalidade explícita

[35] CAILLOIS, Roger. *Mito e o homem.* Lisboa: Edições 70, 1972. p. 25.

das poéticas contemporâneas com sua forte carga de ambigüidade e pluralidade de significados, encaixando-se no conceito de "obra aberta", de Umberto Eco:

> Obra aberta como proposta de um "campo" de possibilidades interpretativas como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; estrutura, enfim, como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. [36]

A "mitologia brennandiana" mostra, no Templo do Sacrifício, sua linha de permanente referência à História da Arte. Os personagens intitulados ***O Grito***, em clara alusão à pintura homônima do norueguês Edvard Munch (1863-1944), de 1893, inserem a obra de Brennand em uma precisa linhagem estética ligada ao desencanto que marca a sociedade ocidental na virada do século XIX, a chamada Modernidade, até a contemporaneidade. Para Araújo, Brennand "exterioriza através de sua obra o desencanto com o mundo contemporâneo, arbitrário e devastador. (...) É a visão de que algo muito grave nos acomete neste momento, diante de um mundo que nos deixa perplexos e sem saída". [37]

Brennand explicou que construiu o Templo do Sacrifício em homenagem ao pintor Paul Gauguin (1848-1903) e ao escritor Joseph Conrad (1857-1924). Para ele, "(...) dois grandes artistas ocidentais, que se compadeceram da desgraça dos 'cativos do mundo'". Ainda sobre o local, o artista explica: "Não deixa de

[36] ECO, Umberto. *Obra Aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 150.
[37] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 25.

ser, de uma certa maneira, o meu testamento e testemunho político, num mundo indiferente, ensandecido e cruel. Uma espécie de mundo de fim de mundo". [38] Sabe-se que Gauguin tomou a decisão de se livrar do "cativeiro civilizatório", deixando a Europa para viver entre os nativos do Taiti. Muito além de buscar inspiração estética em um universo exótico e "primitivo", sua atitude implicava em uma reavaliação existencial, como demonstra em seu diário *Noa Noa*: "Escapei de tudo o que é artificial e convencional. Aqui penetro na Verdade, integro-me com a natureza. Depois da enfermidade da civilização, a vida neste novo mundo é uma volta à saúde". [39]

Esta referência aos artistas da virada do século também comprova a articulação de Brennand com os desdobramentos da lógica da Arte Moderna, para a qual a recusa aos estilos clássicos e naturalistas também revelava uma posição de retaliação cultural ao racionalismo inerente ao desenvolvimento da sociedade moderna. Os artistas buscam inspiração na vivência trans-histórica da arte pura e expressiva "(...) das primeiras civilizações, das culturas tribais e das crianças (...)", explica Harrison[40]. A ruptura radical com a tradição marcou a atuação das vanguardas desse período, que também se valeram da dimensão mítica e ritualística em suas teorias e práxis.

Alguns desses movimentos acabaram lançando mão da idéia de sacrifício, intrínseca a muitos processos ritualísticos do plano religioso. Como explica Moraes, a Arte Moderna "(...) prolonga a obsessão da imagem sacrificial, e as destruições de objetos nela operadas respondem, de uma forma já

[38] Em entrevista a este trabalho. Na íntegra em ANEXOS.
[39] DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 208.
[40] HARRISON, Charles. *Modernismo.* Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 47.

semiconsciente, à função das religiões. No limite, o que determina tanto a crueldade das obras modernas quanto a violência dos rituais antigos seria o mesmo desejo de destruição". [41] Como na estética surrealista, que nega profundamente as formas aceitas e cria um inesgotável bestiário de seres imaginários, Brennand lança seus monstros para espreitar os "cativos do mundo". Seriam esses cativos os "espectadores-participantes" do Templo do Sacrifício?

Paradoxalmente, o sacrifício, objetivo último de determinados processos ritualísticos, não busca a destruição total, seja do corpo humano ou de um objeto (ou de suas formas, como fazem certos procedimentos artísticos, especialmente, como fizeram muitas vanguardas do século XX). Algo deve ser preservado em nome da coletividade, do que pode ser preservado como bem comum. Este aspecto coletivo, seja no Templo do Sacrifício ou nas outras áreas de todo o Templo de Brennand, é premissa fundamental. Trata-se da própria natureza ambígua da arte, que destrói as relações utilitárias do mundo profano, mas constrói parâmetros intensos de entendimento da vida. Manifesta-se uma ambigüidade essencial no processo de aniquilamento promovido por Brennand nos vários "sacrifícios" de seu Templo, processos estes que muitas vezes propõem a destruição da figura humana, o sacrifício do antropomorfismo. Ao mesmo tempo em que destrói verdades pré-estabelecidas, o artista constrói uma outra "verdade", algo essencial a ser revelado por trás da dissolução das formas constituídas.

Há, inclusive, uma ação purificadora nos rituais primitivos. Na ordem análoga ao campo artístico que se vale desses preceitos também há ação semelhante, como mostra a opção de Brennand por criar o espaço da Praça Burle

[41] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 164.

Marx, situada na parte posterior do Templo. Nesse local, o espectador encontra o aspecto mais diurno da "mitologia brennandiana". A presença dos jardins e a água em abundância confirmam a passagem para um universo tropical e apaziguante. Como um prêmio final e reconfortante para aqueles que atravessaram o árduo universo brennandiano.

Mas há sempre as insígnias de um mundo voltado a algo estranho e distante do entendimento racional. Na Praça Burle Marx, convivem personagens como lagartos, jabutis, tatus, aves, além de cisnes verdadeiros. Merleau-Ponty[42] lembra que o pensamento clássico constituído na Renascença e perpetuado por séculos não dá muita importância ao animal (como também às crianças, aos loucos, aos "chamados povos primitivos" e aos doentes). Mesmo diante do clima apaziguante da Praça Burle Marx, o artista parece sempre lembrar ao espectador de sua condição cativa, a mesma enfatizada no Templo do Sacrifício.

[42] MERLEAU-PONTY. *Conversas.* São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 31-35.

4. Hierofania

A escolha de Brennand do local para a construção de seu templo evidencia um dos elementos muito importantes da dimensão mítica e ritualística: a hierofania. O termo utilizado por Eliade implica em que "algo de sagrado se nos revela" [43]. Isto é, por meio de sinais, sensações, alguém pode determinar a natureza de um local ou de um objeto como portadores de significados simbólicos. Dá-se então um fenômeno poético: aquilo que era comum torna-se sagrado. O estudioso aponta, inclusive, para a escolha de um local por meio da hierofania: a fundação de um novo mundo. Quando não há um sinal para indicar a sacralidade de determinado espaço, o homem pode provocá-lo, praticando, por exemplo, um ato evocativo. Na descrição a seguir, Brennand relatou o encontro com o universo das ruínas da antiga olaria de sua família:

> Algumas idéias habitavam estas ruínas quase concretamente. Desde o primeiro dia em que aqui cheguei, pelo menos para mim eram todas visíveis, palpáveis, dimensionáveis. Restava apenas saber o que delas pretendia. (...) logo começaram as transformações de todas essas velhas paredes semidestruídas, de todas essas madeiras carcomidas e enegrecidas pelo tempo (...). E dos fantasmas. Sim, dos fantasmas ainda tão vivos de minha infância, que certamente permaneciam escondidos nos corredores cheirando a óleo e à terra queimada.[44]

[43] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 46.
[44] MONTEIRO, Fernando. *Brennand*. Rio de Janeiro: Banco Mercantil de Pernambuco, s/d. p. 45.

Por meio desse relato, é tangível a identificação da hierofania na escolha que Brennand fez do local para construir seu "work-in-progress". O artista sabia que idéias habitavam as ruínas de seus antepassados. E, claro, essas idéias queriam lhe dizer algo, apesar de ele não saber exatamente o quê, mas que se assemelhavam a premonições. Outro exemplo de hierofania são as "coincidências" de datas: 1917, a fundação da olaria da família, e 1971, o início de seu Templo. Para Brennand, há um significado implícito nisso.

O artista, então, partiu então para a fundação de seu próprio mito: "(...) a instalação num território equivale à fundação de um mundo". [45] Portanto, a hierofania concretizada no espaço deu vazão a uma cosmogonia: o princípio e a fundação do universo Brennandiano. Diante do nada, o homem se fez artista com a missão de reproduzir o ato da criação. Ocupar um território é consagrá-lo. Brennand fixou os limites de sua ordem e mundo.

[45] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 46.

5. O sagrado e o profano

O Templo de Brennand promove uma vivência sagrada da arte. Neste caso, o conceito de sagrado não está de forma alguma vinculado à idéia de uma religião instituída, nem se pretende aqui analisar o sagrado do ponto de vista da historiografia das religiões, etnografia, sociologia ou antropologia.[46] Trata-se de apresentar um conceito de sagrado elaborado a partir de sua diferenciação hierárquica em relação ao conceito de profano, isto é, dois estados completamente heterogêneos entre si. Explica Durkheim:

> Não existe na história do pensamento humano um outro exemplo de duas categorias de coisas profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma à outra. A oposição tradicional entre o bem e o mal não é nada ao lado desta; pois o bem e o mal são duas espécies contrárias de um mesmo gênero, a moral, assim como a saúde e a doença são apenas dois aspectos diferentes de uma mesma ordem de fatos, a vida, ao passo que o sagrado e o profano foram sempre e em toda parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada existe em comum. [47]

Sair da vida cotidiana, do espaço prosaico, e adentrar em outro espaço, bem delimitado, como o Templo de Brennand, pode tornar-se uma passagem tão radical que neste momento evidencia-se a dualidade essencial entre esses dois

[46] Mesmo situado no próprio campo da historiografia artística, este trabalho não pretende abordar a questão da "aura" da obra de arte a partir da visão estabelecida por Walter Benjamin no livro *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* Pode parecer "tentador" (tanto para a autora como para o leitor) considerar a idéia levantada por Benjamin sobre o espaço sacralizado das instituições especializadas. Entretanto, esta questão foge completamente à delimitação proposta para o conceito de sagrado abordado neste trabalho.

[47] DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa.* São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 22.

mundos. Como em um ritual de iniciação, uma longa série de cerimônias (no Templo de Brennand, elas se evidenciam nas passagens entre as demarcações espaciais entre suas várias áreas) tira o espectador de seu mundo puramente profano para introduzi-lo nesse outro círculo, de natureza "artístico-sagrada". Dá-se então uma iniciação e sua subseqüente transformação. No espectador da arte, emerge aquela sensação de que algo mudou completamente, de que ele não é mais o mesmo depois dessa experiência.

Assim, o espaço - cercado, cingido, destacado como domínio oposto ao profano - é um dos quesitos fundamentais na diferenciação entre sagrado e profano. O Templo criado por Brennand abarca uma realidade própria, convida o espectador a vivenciar outro espaço e outro tempo, que não as profanas noções existenciais deixadas fora de seus limites. Como explica Lévi-Strauss: "Há lugares que, por razões especiais, distinguem-se do grande espaço contínuo ordinário. A distinção entre esses dois espaços é de origem mítica". [48] Cassirer[49] explica que a delimitação espacial de um lugar mítico se sedimentou linguisticamente na expressão "Templum", da raiz grega "cortar", significando, portanto, "o recortado", "o delimitado". Assim, o "Templum" de Brennand instaura espaço inaugurador e diferenciado das noções de espaço profano. Pode-se identificar semelhanças entre suas estruturas e as dos espaços religiosos:

> Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferente das outras. 'Não te aproximes daqui,

[48] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado.* Lisboa: Edições 70, 1985. s.p.
[49] CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas:* II pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 178.

> disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.' (êxodo, 3:5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência 'forte', significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. [50]

O espectador, no Templo de Brennand, sente-se diante de uma força imponente, que exige deferência. Como afirmado anteriormente, não se trata de respeito vinculado a alguma espécie de veneração religiosa, mas de um ímpeto silencioso diante do poder implacável de transformação da arte, especialmente neste Templo onde o espectador é envolvido de forma contundente nas tramas de uma estrutura mítica e ritualística para acessar um mundo insondável.

A topografia do Templo de Brennand mostra que seu conjunto como um todo é formado por diversos "centros simbólicos", compondo assim uma estrutura análoga às estruturas dos antigos locais de cultos ritualísticos. O Templo de Brennand está dividido em diversos centros, com suas respectivas significações, em consonância com as estruturas míticas arcaicas. Na entrada da Praça Mítica, dois "guardiões", seres híbridos, delimitam essa área abalizada, parecendo compor o portal de entrada para este espaço: "O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem". [51]

---

[50] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 25.
[51] ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano:* a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 29.

A idéia de "centro" corrobora a noção de espaço delimitado como quesito fundamental para a diferenciação entre o sagrado e profano. Como exemplo dessa questão, Eliade[52] cita algumas civilizações orientais de diferentes épocas, como Mesopotâmia, Índia e China, que criaram dentro de seus espaços míticos e ritualísticos um número ilimitado de "centros", compondo assim uma "geografia sagrada e mítica". Nesse sistema de pensamento, afirma o autor, todo lugar sagrado é considerado um "Centro" e remete à simbologia do "Centro". A construção e função da mandala tântrica, por exemplo, remete a este significado. São círculos concêntricos com um caráter labiríntico, e uma função dupla, psicológica, uma vez que o novato precisa se concentrar para achar o seu próprio centro interior.

Vistos do alto, muitos templos indianos lembram a estrutura de uma mandala. No Templo de Brennand, há um processo análogo, pois seu caráter labirítinco também se expressa como uma mandala. A mandala concentra: ela preserva da dispersão e por isto o mestre Ioga às vezes utiliza esta imagem durante sua prática, como visualização interior. A mandala leva à realização plena e consciente do simbolismo do "Centro". Produz no ser humano o acesso ao seu centro interior, à idéia de realidade integral. Este "olhar para dentro de si mesmo" remete a uma idéia de sacralidade comparável à obra de Brennand.

O que leva o espectador a vivenciar este aspecto da dimensão mítica e ritualística na arte não é somente a eficácia de sua constituição espacial. Adentrar nas peculiaridades da expressão mítica e ritualística revela uma questão ainda mais essencial: o tempo. Segundo Cassirer, por mais significativa que seja a

[52] Id. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 35.

maneira com que se realiza uma construção espacial mítica, a ordem temporal revela-se como a essência do mito:

> O mito legítimo começa não quando a intuição do universo e de suas partes e forças singulares apenas adquire a forma de determinadas imagens, de figuras de demônios e deuses, mas somente quando se atribui a essas figuras uma gênese, um vir-a-ser, uma vida no tempo.[53]

Toda orientação no tempo pressupõe a orientação no espaço. Cassirer[54] evidencia que a origem da palavra grega "tempus" surgiu da idéia e da designação do "templum". Ambas significam corte, cruzamento. Segundo este autor, a cisão do espaço em regiões diferenciadas ocorre paralelamente à cisão do tempo em fases singulares. A idéia de iluminação espiritual no decorrer de uma passagem ritualística (tempo), por exemplo, tem início na intuição do fenômeno primordial da luz (a relação entre a luz verdadeira e a luz espiritual). Assim, no fenômeno mítico, surge a noção de tempo primordial, diferente do profano:

> Os sonhos, os devaneios, as imagens de suas nostalgias, de seus desejos, de seus entusiasmos etc., tantas forças que projetam o ser humano historicamente condicionado em um mundo

[53] CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas:* II Pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 186. Este autor sistematiza de maneira detalhada o conceito de tempo mítico e suas diferenças em relação ao tempo histórico, especialmente, sua relação com o passado, um "passado absoluto". A idéia de um "tempo primordial mítico" foge, em certa instância, aos interesses deste trabalho, uma vez que está mais focada no campo do estudo das religiões. Entretanto, há pontos que convergem para a dinâmica do Templo de Brennand, como está evidenciado neste capítulo.

[54] CASSIRESR, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas:* II pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 191.

> espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu 'momento histórico'.[55]

A respeito da Grande Galeria, no Templo de Brennand, Araújo descreve: "Longos ambientes retangulares e centenas de circunstantes congelados na sala do trono de alguma rainha louca da antiguidade oriental". [56] Assim, diante da concomitância de tantas referências simbólicas e das imagens artísticas, além das rupturas e continuidades espaciais, o espectador pode ter a impressão de ser "transportado" a outro lugar e outro tempo.

[55] ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos:* ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 9.
[56] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 130.

6. A experiência interior

Se o aparato dos espaços sagrados leva o visitante a um "encontro interior", ou com um deus instituído por determinada religião, no Templo de Brennand, a proposição deste encontro também é possível, porém com as peculiaridades relativas ao campo artístico e ao próprio universo poético de seu criador. Diferentemente da "paz interior" proposta pelos templos sagrados, uma visita ao Templo de Brennand pode suscitar reações nem sempre apaziguantes, e muitas vezes perturbadoras.

Isso se dá porque a experiência sagrada deve ser entendida aqui como "experiência interior", segundo a definição de Georges Bataille. Este filósofo parte da idéia de que todos os seres humanos vivem sob uma individualidade descontínua. Isto é, sentem-se isolados de um sentido de totalidade e anseiam por substituir esta separação, esta descontinuidade, por uma continuidade profunda. Ainda segundo sua visão: "Sem uma violação do ser constituído - que se constitui na descontinuidade - não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto". [57] Portanto, para acessar a continuidade é preciso alcançar a dissolução das formas da vida social, regular, "(...) que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos". [58]

Se o que está em jogo no Templo de Brennand é a quebra das formas constituídas, a partir da criação de um universo completamente novo, inusitado e imaginário, há ali um campo por excelência desta vivência sagrada,

[57] BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 16. Neste livro, Bataille situa o erotismo com uma das representações e ação da quebra da descontinuidade do ser, o que será analisado de forma mais aprofundada em capítulo posterior neste trabalho, uma vez que o erotismo é uma das chaves de entendimento da obra de Brennand.
[58] Id. Ibid., p. 18.

especialmente promovida por uma prática ritualística, que muitas vezes lança mão de aspectos violentos, que promovem "mortes simbólicas". Entrar em seu Templo e lidar com tantas imagens ambíguas e angustiantes pode provocar no espectador a morte de muitas idéias pré-concebidas, por mais incômoda e dolorosa que possa ser esta experiência.

Assistir à morte da própria imagem - isto é, da figura humana - pode suscitar um profundo tumulto interno. Entretanto, a quebra das formas constituídas pode insinuar sentido inverso, uma vez que este ponto de dissolução pode levar o ser humano a este outro estágio de vivência proposto por Bataille, um estado de percepção além do profano. No Templo do Sacrifício, assistir à morte do sacrificado pode levar exatamente a este patamar. "O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo". [59]

Essa experiência no Templo do Sacrifício revela na obra de Brennand uma poética da evocação, segundo a qual a fruição estética rompe as barreiras da percepção formal. O espectador parte para uma vivência afetiva. Se no campo da percepção artística, o "olhar é um ato de escolha" [60], no Templo de Brennand, o olhar é fruto do arrebatamento. Ao adentrar em seu território, o espectador é envolvido pela suntuosidade de sua estrutura física e simbólica, isto é, por uma autêntica atmosfera onírica. Ele é conduzido a esse novo mundo por meio de um efeito arrebatador, seja ele fruto de encantamento ou horror. [61]

---

[59] BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 21.
[60] BERGER, John. *Modos de ver.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 10.
[61] O último capítulo voltará a abordar essas duas polaridades - encantamento e horror - em uma análise sobre a presença do trágico na obra de Brennand.

7. O museu de si mesmo

Este capítulo não procurou analisar os elementos da dimensão mítica e ritualística para afirmar a presença de um suposto "pensamento mítico", "pensamento pré-lógico" ou "pensamento simbólico" no universo de Brennand, um artista contemporâneo. O objetivo foi abordar de forma mais precisa a noção de "pensamento ritual", termo definido por Perniola[62] para a análise da ação e do comportamento, e não do conhecimento e das funções mentais. Portanto, seria reducionismo simplesmente comparar a forma de pensamento das chamadas sociedades primitivas ao caráter dinâmico do sistema artístico contemporâneo: "Não é necessário sermos grandes viajantes para perceber que o mundo contemporâneo oferece um panorama no qual está dissolvida a rígida contraposição entre sagrado e profano, entre simbólico e pragmático, entre selvagem e racional". [63]

Enfim, há definitivamente um "pensamento ritual" na lógica brennandiana; e este, como explica Perniola, deve ser analisado sob o ponto de vista da ação e comportamento. Isto é, a arte colocada como práxis. O mesmo vale para a consideração da dimensão mítica na obra de Brennand. Não adiantaria tentar "forçar" a apropriação de conceitos sobre o campo religioso estabelecidos por diversas correntes construídas ao longo da história do pensamento ocidental. [64] Cabe aqui ressaltar a síntese proposta por Bourdieu [65] entre o pensamento de

[62] PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual – sexualidade, morte, mundo.* São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 23.
[63] Id. Ibid, p. 24.
[64] BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 27. Este autor apresenta de forma clara as teorias das religiões simbolizadas pelos nomes de Marx, Weber e Durkheim. No tocante ao pensamento que liga diretamente religião à organização social e relações de poder, não há pertinência quanto a sua abordagem neste trabalho.
[65] Id. Ibid., p. 29-34.

Schelling e Durkheim: lançar luz sobre a essência estrutural da dimensão mítica, isto é, "(...) o mito enquanto princípio de estruturação do mundo", relacionando-a diretamente ao campo artístico, uma vez que este último também ordena princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo. "Assim, o pintor contemporâneo já não considera a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível". [66] Brennand não molda personagens a partir de narrativas conhecidas, ele é um engenhoso criador de mitos.

Portanto, a partir da análise de sua obra, pode-se concluir que a dimensão mítica e ritualística relega ao campo artístico duas reflexões basilares: a) a construção de uma experiência, isto é, o pensamento colocado em estado prático; b) e a consagração desse "pensamento colocado em prática", pois este movimento promove uma mudança de natureza do estado das coisas. [67]

Essa relação entre mito, rito e arte torna-se ainda mais pertinente diante de uma visão fenomenológica da arte como realidade autônoma. O estudioso Gaston Bachelard exerce papel fundamental nesse sentido. Diferentemente de Freud, que considerava a imaginação como cobertura de pulsões, ou Jung, para quem a simbolização tem o objetivo de traduzir os arquétipos em imagens, este filósofo liberta-se da interpretação psicológica do autor e acredita na imaginação como potência autônoma, "(...) tendo uma necessidade própria, que é a de multiplicar as imagens quase gratuitamente, pelo prazer. Transpõe-se o ego íntimo com a 'alegria de inventar'", define Felício [68]. Bachelard aceita o fantástico como

[66] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 17.
[67] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 46. Essas duas divisões foram "emprestadas" deste autor, que faz reflexão semelhante a respeito da natureza da religião. Diferentemente desta, a dimensão mítica e ritualística na arte não tem a mesma intenção legitimadora inerente às religiões. Afinal, a arte é por excelência o campo do exercício da liberdade e da experiência.
[68] FELÍCIO, Vera Lucia G. *A imaginação simbólica***.** São Paulo: Edusp, 1994. p. 70.

realidade, opondo-se à idéia de que a imaginação vem depois da percepção. Propõe um percurso contrário: da imaginação ao real. Há algo de permanente na linha que perpassa tanto a arte quanto seu aspecto mítico, como explica Bertoli:

> A narrativa como a carne do mito pode envelhecer, porém o sentido simbólico, a sua motivação terá sempre como principal motivação vencer a morte e o símbolo se encarnará novamente entretecido na malha cultural. É nesse nível que se estruturam as obras de arte, que se vestem e revestem de formas e cores, organizam espaços, criam abismos. O que importa no mito não é só o encadeamento da narrativa, mas o sentido simbólico dos termos. [69]

A "mitologia brennandiana" legitima-se como uma verdade consagrada, claro que não única, pois a arte é o campo das possibilidades, das interpretações, da democracia perceptiva. O artista não "aplica" a realidade na imagem, não transforma arte em "receita". O artista cria, sim, um mundo totalmente novo. Ao percorrer o Templo de Brennand, o espectador sente este fenômeno poético em toda intensidade. "Percebemos então que a obra adquire tamanho relevo acima da vida que a vida não mais a explica", reflete Bachelard. [70]

---

[69] BERTOLI, Mariza. *A Sedução dos Contrários na Arte da América Latina:* através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)**.** São Paulo: 2003. Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. p. 31.

[70] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 17.

Brennand passa grande parte de seu tempo no Templo, ora passeando entre esculturas e conversando com espectadores; ora em completa concentração em função de seu processo criativo. Esta intensa convivência com o local faz o artista parecer parte indissociável do todo. É como se ele pertencesse ao Templo, e o Templo a ele. Segue, assim, uma linha de artistas em que a criação está intimamente ligada à vida, como o catalão Antoni Gaudí (1852-1926), cuja espiritualidade foi sempre elemento presente em sua vida e obra; Marcel Duchamp (1887-1968) e Salvador Dalí (1904-89), para quem as propostas do Surrealismo deveriam ser aplicadas tanto à arte quanto ao cotidiano; ou como o francês Yves Klein (1928-62), cuja importância de sua personalidade mística o destacava além da própria produção artística; ou ainda o polonês radicado no Brasil, Franz Krajcberg (1921-), um permanente revoltado contra os homens e sua destruição do meio-ambiente, cuja resignação o levou a se isolar no litoral sul da Bahia, onde construiu uma casa sobre uma árvore e passou a viver cercado por suas esculturas e pela vasta natureza de seu "ambiente-templo".

O paralelo entre essas personalidades salienta ainda mais a idéia da movediça fronteira entre a arte e a visão sagrada da vida na obra de Brennand; representa, inclusive, suas dúvidas pessoais, religiosas e existenciais[71], vivenciando assim seu próprio mito particular. Eliade[72] lembra que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada, refletida no homem em seus sonhos, em sua vida imaginária, na criação artística. Cirlot[73] aprofunda a questão, citando Dante: "Quem tem que pintar uma figura, se não pode converte-se nela não pode projetá-

[71] SIMÕES, Alessandra. *O museu de si mesmo.* Revista Cult. v. 60, p. 20-23, ago. 2002. Nesta reportagem, Brennand afirma que por trás de suas indagações está uma grande dúvida religiosa. Na íntegra em ANEXOS.
[72] ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito.* Lisboa: Edições 70, 1963. p. 68.
[73] CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p. 39.

la”. Para converter-se em sua própria obra, Brennand criou o “museu de si mesmo”.

CAPÍTULO II

PANTEÃO DE MONSTROS

1. O universo plástico na mitologia brennandiana

Que força seria capaz de impressionar com excepcional energia os espectadores no Templo de Brennand? As reações nunca são indiferentes: ou o visitante se sente completamente fascinado, ou aterrorizado, raramente passivo. As principais razões do impacto provocado pelo monumental Templo do artista foram analisadas no capítulo anterior deste trabalho. Entretanto, submergir no universo dos personagens e narrativas representados por sua obra - utilizando a instrumentação do campo da Teoria e Crítica da Arte para analisar determinadas obras isoladamente - pode trazer novas chaves para o entendimento do universo poético de Brennand.

Para compor esta análise crítica, suas esculturas foram divididas em duas categorias: "bustos trágicos" e "hibridismos voluptuosos". Esta sistematização, estabelecida como parâmetro para o desenvolvimento deste capítulo, não esgota as infindáveis possibilidades de abordagem da produção plástica de Brennand. Entretanto, o objetivo é sinalizar dois vieses muito significativos para a compreensão do sentido da obra do artista. Optou-se pela terminologia "bustos trágicos" em função da expressiva quantidade de esculturas compostas pelo sistema "cabeças sobre pedestais", a maioria representada por personagens trágicos (lembrando que o tema do trágico será desenvolvido no último capítulo, uma vez que este compõe a matriz temática de toda a obra brennandiana). Já a

categoria “hibridismos voluptuosos” procura abordar uma das principais vertentes de seu trabalho: a presença da metáfora sexual, representada por uma grande quantidade de esculturas nas quais foram modeladas hipertrofias das partes do corpo ligadas à procriação, além de hibridismos mórficos que enfatizam imagens predominantemente sexualizadas (o artista raramente representa um corpo humano completo. Há, por exemplo, corpos decepados, figuras femininas de nádegas e seios descomunais).

Pode parecer paradoxal estabelecer uma abordagem que analise as obras de Brennand isoladamente. No capítulo anterior, buscou-se exatamente o oposto: mostrar o quanto a consistência e a qualidade de seu trabalho se afirmam em função de sua totalidade, isto é, do conjunto exposto no Templo do artista, onde cada peça potencializa e reforça o sentido da outra. Mas um fator não anula o outro: cada obra da autoria de Brennand tem autonomia e força estética particulares, e isso não diminui a importância de seu Templo enquanto obra artística. Assim, este capítulo procura mostrar a importância do artista enquanto escultor contemporâneo[74], cuja obra de exímio teor estético encontra-se coerentemente posicionada no desenvolvimento da História da Arte, tanto em função de sua ascendência histórica como de sua contribuição para a contemporaneidade.

[74] Apesar de Brennand afirmar que não é escultor (argumenta que, diferentemente do escultor, que retira a forma do material amorfo, ele “modela” a forma a partir do barro), é pertinente considerar este gênero para um olhar crítico sobre sua obra. Afinal, o próprio campo da teoria crítica também define como escultores todos os artistas que trabalharam com materiais flexíveis, como barro, gesso e cera, e não apenas com elementos rígidos como, mármore, madeira. Em entrevista a este trabalho. Na íntegra em ANEXOS.

2. Metamorfoses trágicas

Na primeira categoria, "bustos trágicos", é possível atestar a referência a um gênero difundido na escultura ocidental, o busto[75], sobre o qual Brennand apresenta novas configurações. Geralmente, os "bustos trágicos" não têm parte do torso, como acontece no esquema clássico, e compõem-se de cabeças colocadas diretamente sobre pedestais. Algumas obras também apresentam, sob as cabeças, massas escultóricas em forma de grandes volumes amórficos ou de longuíssimos pescoços. Curiosamente, o artista tem uma obra intitulada ***O Torso*** (fig.16), que sugere extrema ironia em relação aos padrões antropomórficos naturalistas da História da Arte. Parece um "torso-rosto": seus peitos lembram olhos, e há um nariz instalado em uma de suas laterais. Da base do pescoço, nasce uma forma que sugere a imagem de uma perna, uma serpente, ou a cabeça de um pássaro.

Em geral, os "bustos trágicos" de Brennand retratam personagens de destino trágico, tanto de narrativas ficcionais quanto de histórias reais. Seus rostos são funestos, melancólicos, muitas vezes têm olhos vendados, como ***Maria Antonieta*** (fig. 17), cuja feição inteiramente alijada de sentidos (olhos, nariz, boca e ouvidos estão eliminados da superfície do rosto) provoca a asfixiante sensação da morte eminente. Esse conjunto revela que a obra de Brennand propõe uma visão trágica da vida (que abarca as polaridades de um sentido dual): o "horror" diante do sofrimento e das forças do desconhecido e inexprimível; e sua antítese, o

[75] GOMBRICH, E.H. *The story of art.* Londres: Phaidon, 1995. p. 121. Ao longo da história da arte, o busto foi um gênero significativamente popularizado na arte grega e romana, utilizado para a representação naturalista, se limitando à cabeça, pescoço, uma parte do torso e ombros, geralmente sobre um pedestal. O autor lembra ainda que nesta época, geralmente bustos de imperadores eram utilizados em cultos aos ancestrais. Acabou também se tornando um elemento muito utilizado em obras públicas, especialmente a partir do Neoclassicismo.

"encantamento" diante da transformação da consciência trágica em potencial criativo e afirmação existencial. [76]

A maioria dos rostos desses personagens revela feições tortuosas, com superfícies desprovidas de contornos definidos. Volumes e baixo-relevos sugerem a presença de olhos, boca e nariz, entretanto, a indefinição dos contornos faz com que as feições sejam quase abstratas. Surgem então aparências espectrais, silenciosas, asfixiantes, como ***Brutus*** (fig. 18), obra inspirada no assassino do imperador romano Julio César que cometeu suicídio posteriormente. Sua feição é composta pela textura rugosa da própria cerâmica, manchada por linhas do esmalte que lembram cicatrizes, compondo um retrato sinistro deste personagem.

Em ***Brutus***, a redução a um esquema formal básico, no limite da fisionomia, remete à síntese da escultura moderna. Diferentemente da escultura naturalista, que procura imitar o "instante da ação de um ser em movimento" [77], a escultura de Brennand se mostra "aparentemente estática", seu movimento revela-se em seu próprio interior, parte da função expressiva da própria forma e do diálogo entre cheios e vazios desenhados no espaço circundante.

É importante lembrar que a Arte Moderna também foi buscar modelos na arte do Oriente, da Oceania, da África e das culturas ameríndias. Entre os princípios plásticos essenciais que fundamentam a escultura de Brennand, está exatamente a noção espacial dessas formas originais, sua relação entre volume,

[76] A temática do trágico será abordada em profundidade no capítulo seguinte. No entanto, é importante adiantar que na abundante literatura sobre o tema, há uma clara linha que liga a questão do trágico na cultura ocidental aos primórdios da tragédia grega. Na obra de Brennand, isso ocorre de forma explícita, como nos personagens oriundos da tragédia representados por suas esculturas.

[77] TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.63. O autor cita a obra *Davi*, de Bernini, que imita o instante de uma ação violenta. Este instante de ação seria o núcleo da escultura clássica naturalista. Tassinari chega a fazer uma analogia (com suas devidas limitações, é claro) entre essa característica escultórica e a perspectiva na pintura clássica, esta última um "instante apreendido de um determinado ponto de vista". Para ele, o que vemos em ambos os casos são imitações dos seres conforme os vemos em ação.

desenho e espaço; verticalidade e horizontalidade; equilíbrio. Emanoel Araújo[78] compara as formas criadas por Brennand à escultura paleo-africana, cujos procedimentos em comum seriam o reducionismo sintético, quase abstrato, formas geométricas primárias empilhadas e acumuladas, estancamento rítmico, configuração de volume.

A influência dessas antigas produções simbólicas também aparece em outro pilar na obra de Brennand: a simbologia arquetípica das formas[79]. A obra ***O Pensador*** (fig.19) apresenta a forma volumosa e exagerada na região do cérebro. A partir do tema da escultura consagrada do francês Auguste Rodin (1840-1917), a obra de Brennand parece sugerir uma crítica direta ao racionalismo ocidental com a utilização da plástica primitiva. A parte superior da cabeça, saltada à frente vigorosamente, remete às referências sobre as simbologias da cabeça, especialmente, em relação aos questionamentos entre lógica e o instinto. No diálogo *Timeu*, Platão afirma: "A cabeça humana é a imagem do mundo" [80].

Determinados povos pré-históricos também costumavam decepar seus mortos antes do enterro, em alusão ao momento de encontro com a totalidade do espírito, uma vez que a cabeça (representando, o racional) poderia ser um impedimento ao acesso do sentido universal. Apesar de também conotar o oposto (símbolo da memória dos antepassados), a cabeça, na obra de Brennand, parece estar associada à censura ao racionalismo. A obra ***Gnose*** (fig. 20), por exemplo, é representada por uma cabeça, sobre a qual está pousado um abutre que olha para trás.

[78] ARAÚJO, Emanoel. Francisco Brennand, esculturas; o homem e a natureza. In: *Brennand,* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 18.
[79] Deduz-se que as vênus primitivas, por exemplo, tinham seios, ventres ou vulvas volumosamente exagerados como símbolo de fertilidade. Brennand, inclusive, criou várias personagens inspiradas nessas formas genuínas.
[80] Citado por CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p. 129.

Ainda na categoria "bustos trágicos" pode-se identificar uma significativa presença da figura feminina. A propósito desse tema, a tragédia na condição feminina é ponto essencial na obra de Brennand. O que o atrai nas mulheres é seu infortúnio. O artista escolhe uma enorme quantidade de nomes da mitologia greco-romana, além de figuras femininas retiradas da história:

> (...) por conta da descoberta de que eram mulheres enormemente desafortunadas. Esse infortúnio feminino parece que acompanha a própria trajetória histórica da mulher, particularmente como centro de gravidade de um universo passional. Elas são mais atingidas pelo infortúnio, talvez porque estejam diretamente ligadas à terra, à vida, portanto, presas fáceis dos deuses, da sua ira ou da sua vontade de participar.[81]

Entre elas, está ***Galatéia***, donzela que viu a morte do amante, o belo Acis, pelas mãos do monstruoso ciclope Polifemo, que se apaixonara por ela; ***Antígona***, filha de Édipo, que desafia o rei Creonte e acaba tendo a punição de ser enterrada viva; ***Ofélia***, a frágil amante de Hamlet que se sente desprezada e se deixa levar pelas águas; ***Halia*** que, depois de violentada pelos seis filhos gerados com Poseidon, joga-se desesperada ao mar; e ***Lara*** que, por conta de uma confidência feita a Yuturna (um dos amores de Júpiter), provocou tanta ira nesse deus, que este ordenou que lhe cortassem a língua.

[81] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997.

O desfecho fatal é o momento escolhido pelo artista para retratar cada uma dessas mulheres desafortunadas. A maioria está morta. Geralmente, a obra se compõe de cabeça sobre um pedestal, muitas vezes reclinada violentamente para trás, a exemplo de ***Antígona*** (fig.21). A imagem do rosto drasticamente retorcido sugere a sensação asfixiante da personagem depois de se enforcar (na peça de Sófocles, depois de ser encerrada viva, em uma grande tumba, Antígona se suicida). Apesar de compor um conjunto vertical, a escultura apresenta esta contraposição de planos: sob o pedestal elevado, jaz o rosto desfalecido, em sua quase total horizontalidade. Assim, mesmo composta praticamente apenas pelo rosto, a escultura parece aludir à imagem completa da personagem: o corpo inteiro, pendurado pelo pescoço, exatamente como no final do drama.

A personagem ***Ofélia*** (fig.22) tem destino semelhante. No trágico enredo de Shakespeare, a personagem é levada à loucura e suicídio depois de ter o pai assassinado por seu próprio amante, Hamlet. Brennand representa a personagem também no formato cabeça/pedestal. No lugar do pescoço, há uma longa peça em forma tubular. No caso de ***Ofélia***, o tubo se estende a uma altura improvável para os padrões reais, promove a impressão de que seu pescoço está sendo distendido de maneira vertiginosa. O rosto, apoiado sob este tubo, revela a face da personagem já desfalecida. Este "recorte" promovido pelo artista - o rosto destacado da massa cerâmica, sem outros membros do corpo - traz ainda mais peso à carga expressiva da personagem. Revela que os detalhes da textura da cerâmica têm o propósito de participar na formação da fisionomia da personagem. O tom pálido, manchas escuras e rugosidades confirmam a autenticidade da pele morta; o esmalte marrom-avermelhado parece sangue coagulado após escorrer

dos lábios; a luminosidade, com suas diferentes incidências de acordo com as mudanças nos volumes da superfície da escultura, revela o autêntico efeito fantasmagórico. Como em grande parte da obra brennandiana, ***Ofélia*** instaura um paradoxo: revela a beleza da morbidez. Em nada se parece com a personagem representada por uma pintura muito conhecida, homônima, do artista pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896), com sua combinação entre simbolismo e realismo. A ***Ofélia*** de Brennand não inspira nenhum idealismo, é inexoravelmente trágica, atordoa o espectador ao lhe revelar a face morta e sua impotência diante das forças infinitas da violência humana.

Outra personagem desafortunada, ***Inês de Castro*** (fig.23), pode ser considerada exemplo paradigmático no universo plástico de Brennand. Ela está com o rosto coberto por uma superfície que lembra um lenço. Os contornos de sua face insinuam-se no plano do manto, formados por moldagens grosseiras na cerâmica. A simulação de um lenço sobre o rosto da personagem não esconde suas formas avolumadas, a imensa testa, o longo nariz, áreas aprofundadas sob as quais se escondem os olhos. De seu espesso pescoço, escorre petrificado um esmalte vermelho-terra, sugerindo o sangue da vítima.

Já a obra ***Joana D`arc*** (fig.24) apresenta uma inversão plástica que lhe confere resultado diferente das obras analisadas anteriormente. A cabeça é infinitamente menor do que se apresenta em geral em outros "bustos trágicos" do artista. Sobre um grande pedestal, ela insinua certa ironia em função dessa desproporcionalidade. Entretanto, não abandona o peso ambíguo de sua condição trágica. Joana D`arc foi queimada viva sob as injustas acusações da inquisição. Nesta versão de Brennand, a personagem aparenta seu drama em um minúsculo

rosto desfalecido, repousado sobre a imensa base da escultura. A mistura de origens diferentes - o rosto humanizado e o pedestal que lembra um casulo - revela um elemento muito utilizado pelo artista: a hibridização das formas. Em muitas de suas esculturas parecem confluir o homem e o animal. Abaixo do rosto de ***Joana D`arc***, impõe-se uma forma extremamente orgânica, semelhante a um casulo composto por sinuosidades anelares, e com texturas e brilho semelhantes a sua origem visceral.

3. Anatomias do desejo

Na categoria "hibridismos voluptuosos" estão esculturas cuja hipertrofia corporal (descomunais falos, vulvas, coxas, nádegas, ventres, seios) marca a estrutura da obra. Na representação de muitos personagens, a antropomorfia cede lugar a um recorte exclusivamente sexual. É o caso da obra ***Príapo*** (fig.25), inspirada no Deus grego da fertilidade. Filho de Dionísio e Afrodite, ***Príapo*** nasceu com um falo descomunal, o que o levou a ser abandonado por sua mãe em uma montanha. Recolhido por pastores, que passaram a lhe prestar cultos de fertilidade, passou a ser considerado protetor dos jardins e pomares. Foi representado ao longo da história de diversas maneiras, entre elas, um senhor de idade com imenso falo. Na obra de Brennand, ele é representado sem referências formais detalhistas, chegando-se à total síntese: apenas o falo ereto, cujas texturas remetem ao membro verdadeiro. Colocado sobre um pedestal ganha significado totêmico. Cabe lembrar aqui a significativa quantidade de rituais de culto ao falo em diversas culturas. Segundo Araújo:

> Na antigüidade ocidental, além da função propiciatária, de proteção à virilidade e à espécie, (o falo) tinha também a de conjurar, desviar o mal, o mau olhado. A esse título aparecia nos muros das casas, sobre as portas das cidades, e também pendurado em pátios, com sininhos que soavam agitados pelo vento; podia ainda ser ex-voto e amuleto. [82]

[82] ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 30.

Brennand sempre pede atenção redobrada àqueles que utilizam o termo erotismo para definir sua obra. Ele prefere a expressão "carga pesada da força sexual" [83]. Diferentemente da idéia de "erotismo", que pejorativamente conotaria o sexo como um fim em si mesmo, a metáfora sexual na obra de Brennand está mais ligada ao sentido existencial da reprodução, da relação entre vida e morte. "Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte", declara Bataille[84]. Para o artista, a sexualidade tem uma função cosmológica: "(...) exceto para o mundo moderno, a sexualidade foi sempre e em toda parte uma hierofania, e o ato sexual, um ato integral (logo, também um meio de conhecimento)", afirma ele. [85] Brennand, inclusive, destaca que a verticalidade de suas peças - com sua tensão e virilidade - também funciona como símbolo sobre a vida e o crescimento. [86]

Para representar esta operação metafórica, o artista se vale de análoga síntese formal, como na obra ***A Torre de Babel*** (fig.26). O mito da torre construída pelos descendentes de Noé, como está descrito no livro bíblico do Gênesis, foi representado por Brennand como um enorme falo sobre um pedestal. A torre fálica apresenta em sua base os formatos anelares de um casulo, conferindo um aspecto extremamente orgânico à obra. Dessa base anelar, parte também uma forma antropomórfica, não muito explícita, lembra o rosto de um

[83] BRIDGE, Mark. *O triunfo de Eros:* sexo e símbolo na escultura de Brennand. Recife: Letras e Artes, 1999.
[84] BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11. Nesta obra, o filósofo conceitualiza o erotismo em três categorias: erotismo dos corpos, erotismo dos corações, erotismo sagrado. Como foi explicado no capítulo anterior, o conceito de sagrado sistematizado por Bataille fornece uma leitura condizente com a obra de Brennand. Este autor também relaciona sagrado e erotismo (aliás, associa erotismo com sacrifício, sacrifício com arte, sacrifício como acesso à morte e à vida, abertura ao ilimitado). Na sua visão, o erotismo tem o papel de servir como meio para a dissolução das formas constituídas. Portanto, uma vez que viola as formas regulares da vida social, o erotismo funda uma nova ordem, relacionada ao sentido da experiência sagrada de encontro com a totalidade do ser.
[85] ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos:* ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 10.
[86] BRENNAND, Francisco. *Testamento I.* Recife: Bagaço, 2005. p. 10.

soldado com seu capacete (a feição não tem contornos precisos). Símbolo da ousadia dos homens contra os preceitos hebraicos, Babel foi erguida em adoração aos deuses falsos, e como condenação seus trabalhadores passaram a falar idiomas diferentes, o que impediu a conclusão da obra. Interessante que Brennand sempre fala da incompreensão da qual a humanidade padece, tanto a respeito do mundo como de si mesma. Para ele, a linguagem confunde, não liberta. Portanto a palavra não explica o sexo. Este enigma indecifrável é paradoxal, pois é o sexo um ato integral, permite o acesso à totalidade. A ***Babel*** voluptuosa criada pelo artista emerge como um obelisco sobre a incompreensão humana:

> Nada mais espantoso do que a manifesta incapacidade do ser humano em compreender a sua sexualidade. Em todo caso, essa "tragédia" é tão antiga quanto o homem e começa com o pecado original e a conseqüente expulsão do paraíso. Não venho conjeturar que isso é apenas um atordoamento judaico-cristão, quando na realidade abrange todas as criaturas humanas como se fora o grande enigma da Existência proposto em escala universal. O Universo (ou Universos?) se reproduz. E nós não possuímos instrumentos nem entendimento de qualidades percucientes, capazes de alcançar o Todo. [87]

Enquanto o tema do masculino aparece representado, em sua maioria, por falos (o corpo masculino é quase inexistente, e os falos aparecem muitas vezes isolados ou como parte metafórica de outras peças, como em alguns animais), o feminino tem sua presença verificada principalmente em corpos volumosos, com

[87] Em entrevista a este trabalho. Na íntegra em ANEXOS.

seios, nádegas, vulvas e coxas hiper-dimensionados. Há uma infinidade de mulheres nesse sentido, especialmente, algumas que se propõem como referência direta às formas pré-históricas. A ***Graça Cretense*** (fig.27) parece um amuleto muito antigo, sem braços nem pés, com seu rosto quase abstrato, bustos rijos e contornos corporais volumosos. ***Diana Caçadora*** (fig. 28), a deusa romana indiferente ao amor, com seu rosto atônito, contornos bem definidos, parece um soldado pronto para a batalha cujas armas são os enormes seios alarmados.

Outra figura feminina muito representativa é a obra ***Leda e o Cisne*** (fig. 7), que ostenta uma irônica inversão em seus membros, apresentando-se de cabeça para baixo, com seu corpo representado apenas pelas nádegas voluptuosas, uma grande vulva fendida e rosada, e pernas elegantemente cruzadas. O mito da princesa que copulou com um cisne (na verdade, Zeus disfarçado), representado em diversas obras ao longo da História da Arte, não poderia deixar de estar presente na obra de Brennand, inclusive, com lugar de destaque: sobre um pedestal situado na Praça Mítica, a obra tem mais de dois metros de altura. A relação sexual entre uma mulher e um animal, descrito com requintes lascivos na narrativa mítica, remete a uma profunda reflexão sobre o quanto a forte carga sexual extrapola os limites do humano para adentrar no universo mítico dos instintos, do inexplicável e irracional.

Até mesmo a representação da fauna e flora revela-se em acordo com a metáfora da sexualidade na "mitologia brennandiana", como mostra a semelhança formal entre ***Duplo Gargalo*****,** ***Vagina*** **e** ***Fruto*** (fig.29), respectivamente, da esq. para a dir.). Organicamente arredondadas, parecem exalar as qualidades fêmeas em sua maior crueza visceral, feitas de massas arredondadas, carnes volumosas e

vulvas profundas. A fauna brennandiana também insinua-se com expressiva força sexual. ***O Nascimento do Lagarto*** (fig.30) revela o duplo sentido da sexualidade: a forma fálica e a idéia do casulo como gerador da vida representam a idéia da fecundidade.

A recorrência de ovos ou casulos abrigando animais que tentam romper a carapaça também é explicada pelo artista como indício da presença da força sexual: "(...) coitada da forma que não couber dentro de um ovo. O desejo pertence ao ovo e a sua sede encontra-se abaixo do nível da psique. São formas ligadas à sexualidade e à presença de elementos roubados do homem e da mulher". [88]

Como nas propostas surrealistas, as obras brennandianas revelam uma fragmentação erotizada, entregue a uma liberdade visceral e instintiva. Aos moldes da iconografia surrealista: há diversas inversões, como sexo no lugar de boca, seios no lugar de olhos. Nas obras ***Da Mesma Tribo I e II,*** o corpo é composto apenas por pernas, vagina e rosto. O mesmo faz com hibridismos a partir de referências de animais, como na peça ***O Guardião II***, um lagarto suspenso assemelhando-se ao falo ereto, ou ***Pelicano***, cujo bico com o sutil detalhe em sua ponta de uma gota de esmalte cerâmico lembra o gotejar do pênis após o ato sexual.

O sexo, por meio da representação do nu, ao longo da História da Arte se reveste de diversos objetivos e significados de acordo com cada período. Na obra brennandiana, as imagens sexualizadas, escancaradamente desnudas e violentamente deformadas, levam às últimas conseqüências o ato de desmascarar

[88] BRENNAND, Francisco. *Testamento I*. Recife: Bagaço, 2005. p. 16.

tabus (erguidos socialmente). Na "mitologia brennandiana", há uma expressiva conexão entre morte e sexualidade, dois desses grandes tabus. Personagens mortos instalados próximos a tantas formas sexualizadas corroboram este propósito do artista, revelando que ambos os temas convergem apenas para um sentido: a totalidade do ser. Como afirma Perniola: "Ambas (morte e sexualidade) dissolvem a forma, destroem a imagem, violam a bela aparência, à procura de uma verdade mais essencial, de uma pureza mais radical, de um absoluto". [89]

[89] PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual – sexualidade, morte, mundo.* São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 92

4. **A visão libertária dos sentidos**

Brennand é herdeiro de uma consistente tradição do pensamento ocidental. Extremamente erudito, faz do conhecimento instrumento de experiência criativa e não apenas meio de citação na obra artística. Prolífero, trabalha incessantemente com diversas técnicas e linguagens. Desde muito jovem, faz anotações em diários, expressando sentimentos pessoais, opiniões intelectuais e um profundo interesse pela História da Arte (esta também seria uma tradição ocidental, a exemplo de grandes artistas, como Leonardo da Vinci e Gauguin, que também produziram extensas anotações pessoais). O olhar atento aos mestres anteriores (das artes visuais ou mesmo da literatura, como mostram as inscrições gravadas nos murais de seu Templo) é prova de sua herança cultural. Reinterpreta temas clássicos e faz homenagens diretas, como ***Os Amantes***, ***Les Amants*** (fig. 31) e ***Homenagem a Morandi*** (fig. 32) – as duas primeiras em referência a um tema clássico representado por nomes como Auguste Rodin (1840-1917); a última, uma espécie de concepção tridimensional das naturezas-mortas pintadas pelo italiano Giorgio Morandi (1890-1964).

Entretanto, mesmo buscando referências estéticas em diversos momentos da História da Arte, Brennand não se detém a nenhuma especificamente, criando com sua "mitologia própria" uma arte ímpar no cenário contemporâneo. Entre suas matrizes estéticas, destacam-se: a) as imagens arcaicas, entre elas, as esculturas votivas da Pré-História; b) a Arte Moderna, com a produção de imagens do corpo disforme e fragmentado, a exemplo dos surrealistas e

expressionistas[90]. Apesar de linguagens distantes no tempo, elas estreitaram-se entre si a partir de determinado período da Arte Moderna, quando artistas de vanguarda vão buscar na fonte original as referências para suas novas composições. Brennand expõe fielmente sua ligação com essa convergência: "Posso dizer que minha escultura cerâmica permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10.000 anos". [91]

O objetivo aqui não é analisar a fundo as relações entre o "primitivismo" e o "moderno" [92], mas identificar na obra de Brennand esta confluência, colaborando assim para esclarecer de maneira contundente seu universo poético, marcado tanto pelas afinidades formais quanto pelo "discurso"[93] dessas produções artísticas. É importante lembrar que o artista conviveu com a geração moderna, mesmo sendo mais jovem do que seus representantes. Teve estímulo constante do pernambucano Cícero Dias (1907-2003), que iniciou a carreira artística na década de 1920, quando começaram a ser introduzidas as tendências de vanguarda no Brasil. Quando foi morar na Europa, pela segunda vez, em 1951, Brennand também fez vários contatos com artistas modernos: chegou a alugar o antigo ateliê de Francis Picabia (1879-1953), freqüentou o estúdio de Fernand Léger

---

[90] Esta divisão tem como objetivo servir de parâmetro para uma sistematização crítica da obra de Brennand. De forma alguma, pretende-se identificar aspectos derivativos de forma simplista. Trata-se apenas de estabelecer uma chave para uma compreensão do trabalho de Brennand a partir de princípios essenciais presentes em matrizes estéticas antecedentes.

[91] BRENNAND, Francisco. *Testamento I*. Recife: Bagaço, 2005. p. 12.

[92] A relação entre o "primitivismo" e o "moderno" já foi extensamente discutida em longa bibliografia, inclusive, nos próprios textos de História da Arte moderna, e caso fosse abordada aqui fugiria aos objetivos deste trabalho.

[93] PERRY, Gil. O primitivismo e o "moderno". In: *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do Século XX.* São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 4-6. Gill Perry parte do pensamento de Michel Foucault e sua "teoria do discurso" para analisar as influências do primitivismo não só como princípio formal, mas como uma complexa rede de interesses e sentidos. Não vamos nos deter na questão de relação de poder analisada por Foucault a partir dos interesses políticos e sociais envolvidos no âmbito da mentalidade colonialista e suas elaborações e apropriações de conceitos a respeito do "outro" e do exótico. O objetivo é mostrar o quanto os valores existenciais cultivados por diversos povos não-europeus coincidem com as aspirações de determinados artistas modernos.

(1881-1955) e estudou com Andre Lothe (1885-1962). Em 1952, Brennand também conheceu o pintor Balthus (1908-2001), por quem nutria profunda admiração (nesta ocasião, também fez um estágio em uma fábrica italiana de cerâmicas majólicas).

A experiência na Europa trouxe novos estímulos para a arte do jovem Brennand. Sua pintura e as primeiras cerâmicas produzidas já traziam os germes de sua futura arte, entre eles, desenhos florais volumosos que se insinuavam como elementos sexuais; cores vigorosas; desenhos tendendo ao abstrato. Como destaca Bertoli, com sua linguagem moderna, o artista expressava a "(...) manifestação de recusa à imposição de um classicismo ainda vigente na época de sua formação colegial, que se estendeu no conservadorismo do país, nos costumes da burguesia".[94] Em 1959, por ocasião da V Bienal de São Paulo, o crítico Sérgio Milliet escreveu a respeito do artista: "Há em seu desenho, como no desenho de Matisse ou Léger, uma depuração voluntária, mas que nunca descamba para o esquematismo".

Esta "depuração voluntária" a que Milliet se referiu era o núcleo formal da produção moderna, tanto na pintura quanto na escultura, a partir do uso de novas relações entre figura e espaço, de metamorfoses formais, de cores com emprego não-naturalista, de contornos indefinidos, da matéria enquanto significado. Essas e outras características tinham entre suas influências as produções simbólicas das culturas arcaicas, das crianças e dos alienados, cujos aspectos coincidiam com os

[94]BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte da América Latina:* através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)**.** São Paulo: 2003. Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. p. 88. A autora ainda destaca que o Neoclassicismo no Brasil esteve vigente até a terceira década do século XX. Em nome deste padrão estético, muito do barroco originalmente brasileiro foi destruído em nome do "bom-gosto" burguês.

novos sistemas de valores apoiados pelos artistas, que procuravam não apenas a ruptura com ideais estéticos do passado, mas uma profunda reavaliação existencial. Basta lembrar que o entusiasmo de Gauguin pelos povos da Martinica e Polinésia não se dava em função de um romantismo exótico. Como explica Argan, o artista "(...) não procura algo novo ou diferente, mas a realidade profunda do próprio ser. Não explora o mundo em busca de sensações novas, explora a si mesmo para descobrir as origens, os motivos remotos de suas sensações." [95]

Também é possível identificar essa característica no programa estético do Surrealismo, no qual a obra de Brennand encontra um delimitado ponto em comum: a exaltação do estranho e do imaginário a partir do movimento profundamente subjetivo do artista. Portanto, de nada valem imagens fantásticas por si só, aquelas que descrevem o impossível. A busca nas fontes arcaicas, entre elas, as imagens totêmicas, máscaras, formas sexuadas, se faz no ponto em que estas podem ajudar a compor as evocações dos desejos e temores humanos. Durante sua segunda viagem à Europa, Brennand já deixava clara essa inclinação nas anotações de seu diário:

> A pintura de Courbet é cheia dessas aparentes imperfeições que, na verdade, resvalam para um surpreendente resultado no espectador. Assim, certas falhas, como a falta de unidade ou mesmo esta tão discutida dissociação entre as figuras e a paisagem, criam efeitos singularmente fantasmagóricos,

[95] ARGAN. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 130

> propícios às mais variadas interpretações poéticas e até surrealistas.[96]

Os exemplos de artistas modernos que beberam nas "fontes originais" da arte são infindáveis. Entre os fauvistas, pode-se citar Henri Matisse (1869-19554), Maurice de Vlaminck (1876-1958) e André Derain (1880-1954), que foram buscar nas esculturas não-ocidentais referências diversas, revelando em suas pinturas rostos em formato losangular, semelhantes às máscaras africanas (também buscaram nas esculturas cilíndricas de culturas da Oceania inspiração para suas obras tridimensionais). Outro exemplo é Pablo Picasso (1881-1973), cujo quadro revolucionário ***Le Demoiselles d'Avignon*** (1906-7) foi o ápice de suas pesquisas a respeito da simplificação da forma (a partir de Paul Cézanne [1839-1906] e da escultura africana). Ou ainda Paul Klee (1879-1940), que acreditava nos significados mágicos da cor e produzia imagens com a atmosfera das fábulas infantis.

Diversos escultores da geração moderna também lançaram mão dessas características. Henry Moore (1898-1986), por exemplo, rejeitou os ideais clássicos e renascentistas para compor uma obra de vigor formal semelhante às antigas esculturas mexicanas e sumérias. Ele também considerava os elementos naturais, como a pedra e a madeira, partes indissociáveis da concepção e significado da obra. O artista Max Ernst (1891-1976) era fascinado pela arte dos alienados e visitava manicômios como parte de seus estudos. Quando partia da matriz primitiva para criar obras tridimensionais procurava apenas sugerir a figura humana, tentando manter a expressão própria da pedra, como revelou nesta

[96] BARROS, Weydson. Uma biografia. In: *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997. p. 57.

declaração de 1935: "Alberto (o artista suíço Giacometti) e eu estamos atacados de esculturite. Trabalhamos grandes e pequenos blocos de granito, na moraina da geleira Forno. Maravilhosamente polidos pelo tempo, pela geada e pelas intempéries, eles já são fantasticamente belos por si mesmos. Mão alguma consegue fazer isso. Portanto, por que não deixar o trabalho essencial à natureza e nos limitarmos a rabiscar sobre estas pedras as ruínas do nosso próprio mistério?".[97]

Da mesma forma, os pintores também exaltavam o poder simbólico da tinta, como mostra esta declaração de Paul Gauguin (1848-1903), em 1891: "Uma vez que a cor mesma é misteriosa nas sensações que proporciona, logicamente podemos desfrutá-la misteriosamente (...) não como desenho, mas como uma fonte de (...) sensações oriundas da própria natureza da cor, da sua força interior, enigmática e misteriosa". [98]

Muitas dessas características marcaram profundamente os rumos da arte no século XX, deixando reverberar suas influências até a contemporaneidade. O desenvolvimento da obra Brennand seguiu curso coerente com este cenário. Seus quadros, painéis e esculturas passaram a exprimir novas relações entre figura e fundo e as profundas deformações das morfologias naturalistas. Como na sistemática moderna, a obra escultórica de Brennand ganha o peso simbólico de sua materialidade. Suas esculturas são principalmente cilíndricas. O próprio fazer se revela na solidez do aspecto final: o movimento circular e veloz do torno nas formas arredondadas; o ato de modelar nas superfícies sinuosas; o efeito das

[97] JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: *O homem e seus símbolos* (org. Carl G. Jung). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 234.
[98] Citado por MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 48.

queimas nas texturas ásperas das peles dos personagens; e os esmaltes alquímicos nas lágrimas, no sangue e nas cicatrizes.

A partir dos anos 1970, sua obra passou a ganhar contornos ainda mais peculiares, especialmente, com a introdução sistemática da figura humana metamorfoseada em suas esculturas. Com a fundação de seu Templo, em 1971, Brennand estabeleceu definitivamente o grande trabalho de seu percurso, com obras cujas características marcaram definitivamente sua linguagem trágica.

As formas ambíguas do "panteão de monstros" brennandiano suscitam um importante paralelismo a ser traçado entre a obra do artista e a idéia de modernidade anunciada pelas profundas mudanças da mentalidade social a partir do século XIX. Segundo Moraes [99], a produção de imagens dilaceradas e da negação antropomórfica é um dos principais reflexos no campo artístico das condições culturais caóticas desse período. "À fragmentação da consciência correspondeu a imediata fragmentação do corpo humano", explica a autora, mostrando que a produção visual do período se dá por meio de "(...) formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos da consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica (...)". [100]

Ao longo da secularização da cultura, este viés mítico da arte também passou a ter como características simbólicas o fragmento, o obscuro, o impulso de se livrar dos padrões. Em Brennand, pode-se observar isso nas formas degeneradas e agressivas, na deformação das feições de personagens, nos animais híbridos, na sexualidade relacionada à morte, na estranheza provocada pelo conjunto

[99] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 59. A autora faz um interessante paralelo com os estudos de Foucault a respeito da "epistemé" do século XVI, segundo a qual o corpo humano reproduzia a ordem do universo. A anatomia comparada, que colocava lado a lado a estrutura do esqueleto humano e a anatomia dos insetos, sugere profunda familiaridade com a programática surrealista.
[100] Id. Ibid, p. 57.

monumental de seu Templo. Esta questão também pode ser localizada na história da arte, como mostra Tarnas:

> O sagrado, abrandado e esvaziado por séculos de pia convenção, parecia bem expressado através do profano e blasfemo. A paixão e a sensação pura melhor extrairiam das fontes primitivas do espírito criativo. Em Picasso, como no século que ele refletia, surgiu um misto dionisíaco de erotismo ilimitado, agressão, desmembramento, morte e nascimento. [101]

É importante enfatizar que as discussões sobre as fronteiras entre o humano e o inumano não é exclusividade dos artistas modernos (sem dúvida, elas se tornam violentamente pulsantes a partir de meados do século XIX com as transformações sociais da modernidade; não há como o homem não se sentir perdido diante da insensata carnificina de duas Grandes Guerras). O debate sobre a insuficiência da visão antropocêntrica atravessa toda a cultura européia, especialmente, como aponta Moraes[102], a partir do século XVI, quando a ciência e a filosofia se lançam sobre o debate das pluralidades da vida. Se a obsessão pela metamorfose tem sido tônica do pensamento ocidental ao longo dos séculos é porque esta obsessão diz respeito ao "desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites de sua condição; desejo que certamente ultrapassa em muito as preocupações dos artistas

[101] TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 403.
[102] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 81.

modernos para revelar-se como ponto central de uma tarefa do pensamento que consiste em demarcar as fronteiras da humanidade". [103]

Neste espírito de devaneios anatômicos também se encontram as figuras criadas por Brennand, muitas delas com as características humanas alteradas violentamente. Em alguns exemplos, elas chegam a perder qualquer referência em modelos naturalistas, transformando-se em massas convulsivamente amorfas. O aspecto extremamente orgânico de algumas obras, como ***Luxúria*** (fig. 33) e ***Jonas e a Baleia*** (fig.34), faz com que estas figuras se assemelhem a vísceras e vermes. Nas obras em que o corpo humano ainda é identificável, como em ***O Ventre*** (fig. 35), sobressaem as justaposições inesperadas das partes dos corpos.

Portanto, a deformação, as formas instáveis e fugidias da realidade estão no cerne da produção plástica de Brennand. Sua obra forma um permanente questionamento ao mundo civilizado e aos valores que não satisfazem à sensibilidade que não crê nas aparências. É um grito contra a existência domesticada. Como afirma Bataille: "(...) resta em todo homem uma obscura vontade de negar a aparência humana (...)". [104] Muito além do que simplesmente revolucionar a sintaxe artística, Brennand revela uma visão libertária e recriadora da figura humana e da vida. Sua poética repousa na produção de símbolos, na projeção de forças. Seu universo não é dedicado à figura descritiva, está focado na representação simbólica das formas, na metáfora, até mesmo no significado da própria matéria - a cerâmica (o artista afirma que a argila tem memória[105]). Essas características evocam imagens sugestivas, de forte efeito alusivo. Elas acabam

[103] Id. Ibid., p. 87.
[104] Citado por MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 135.
[105] Citado por A. TORO Cecilia G. *Francisco Brennand: a matriz da vida.* Recife: Comunigraf, 2000. p. 12.

promovendo uma espécie de comunicação sutil entre obra e espectador, uma vez que procuram "(...) deixar na sombra esse mecanismo psicológico e atuar só de inconsciente a inconsciente". [106]

O "panteão brennandiano" - repleto de imagens de corpos disformes, seres híbridos, antropomorfias estranhas - não fornece formas perceptivas fechadas e estáticas, e sim a possibilidade de interpretações flutuantes, que promovem profundas analogias entre as imagens e a natureza psíquica do espectador. Essa liberdade enleva os sentidos, pode estimular a sensação do encantamento ou provocar resultados sinistros e perturbadores. E é exatamente esta natureza paradoxal que confere magnitude às grandes obras de arte. O grito de Brennand contra a existência domesticada parece ser a melhor resposta à pergunta de abertura deste capítulo. É esta a força capaz de imprimir excepcional energia à experiência de seus espectadores.

[106] CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005. p. 39.

CAPÍTULO III

HORROR E ENCANTAMENTO

1. A visão trágica na mitologia brennandiana

Vênus retorna ao mar porque não quer ver um mundo em que o amor e a reprodução perderam seu sentido maior. *Inês de Castro*, asfixiada, com o rosto coberto por um manto de pedra, recusa olhar seu destino doloroso. *Gnose*, que a tudo poderia explicar pela razão, tem os olhos violentamente arrancados; cega, depende da visão de um abutre, pousado sobre sua cabeça e que olha para trás. O que os personagens do melancólico panteão brennandiano se recusam a ver? Suas figuras anunciam o forte sentimento trágico da opção do não ver. Lembram, por exemplo, Herodes que, na peça de Oscar Wilde sobre o mito bíblico de Salomé, pronuncia: "Não quero ver coisa alguma; não quero que as coisas me vejam" [107]. Ou ainda Édipo, que perfura os próprios olhos ao descobrir que matou seu pai e teve relações sexuais com sua mãe.

O horror faz recuar a vista. Disso deduz-se a razão pela qual a maioria dos personagens representados pelos "bustos trágicos" de Brennand não tem olhos. Como Édipo, é preciso perfurar os olhos para desvendar o invisível. Essa recusa em ver corrobora um ponto essencial na obra de Brennand: a concepção trágica da vida. O desespero nascido do olhar para a trágica condição humana ou para o fantasmagórico reino interior de cada um fornece a chave primordial para a

[107] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. A autora explica que, segundo as indicações da peça, é apenas na escuridão que o público ouve Salomé pronunciar o beijo na cabeça de João Batista, que havia sido decepado. p. 38.

compreensão da "mitologia brennandiana". São aspectos que ajudam a revelar o enigma da inscrição "O horror! O horror!", gravada nos murais de seu Templo. O próprio Brennand revela com suas palavras: "Sei algo acerca do que é sinistro. (...) Você não se apercebeu de que eu mesmo, em parte, sou sinistro. (...) Sinto quando o mal está perto de mim, embora nem sempre saiba onde se encontra". [108]

O fenômeno trágico[109], na obra de Brennand, não é caracterizado pela idéia simplista de sofrimento ou adjetivo para designar, por exemplo, destinos fatídicos. O trágico revela, acima de tudo, uma "cosmovisão", isto é, visão de mundo inspirada em determinadas matrizes filosóficas e artísticas, marcadas pela polaridade entre "horror" e o "encantamento". O "horror" subjacente à imersão nas profundezas da existência e seus mistérios, na dor universal; e sua antítese, o "encantamento" provocado por esse mergulho e sua conseqüente transformação em experiência criativa e afirmação de vida.

Este seria o núcleo de uma visão trágica que perpassa diversos eixos conceituais. Por exemplo, a idéia de uma Grécia dionisíaca apontada por Nietzsche[110]; o éthos barroco, com sua junção de formas, perturbação dos sentidos, martírio e êxtase; o sentimento de mal-estar na civilização moderna apontado, por exemplo, por Freud; a fragmentação da consciência social no mundo moderno e as conseqüentes representações artísticas de uma morfologia

[108] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p 25.
[109] Não se pretende aqui esgotar o problema do trágico em toda sua extensão. Entretanto, buscou-se acrescentar outras referências para a possível formulação de uma teoria do trágico que se adequasse ao "pensamento brennandiano".
[110] É importante frisar que em alguns de seus livros, como *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta a relação dos gregos com a dor e a sensibilidade. Quer saber se o anseio da beleza, as festas e cultos nasceram da carência e da melancolia. Estaria aí a raiz do pessimismo no mito trágico.

humana fragmentada e mutilada[111]; até chegar aos dilemas da contemporaneidade (afinal, a *Vênus* brennandiana se recusa a olhar para o mundo de hoje!).

Estas características são apontadas em um importante ensaio de Araújo[112]. Sua crítica mostra que, diferentemente da expressiva quantidade de análises feitas a respeito da suposta identidade brasileira na obra de Brennand, o trabalho desse artista está ligado a uma vertente de origem supranacional. Portanto, não há nada de solar ou tropical em sua obra:

> O poder e a natureza do encantamento que emanam de seu Templo são os mesmos dos de todas as civilizações mediterrâneas e do próximo e médio Orientes, para não falar de reinos e civilizações imaginários. Não nasceram do lado de baixo do Equador. Também de cada peça, individualmente, quer na linguagem (vazada dentro das melhores tradições européias, na vertente que vai do barroco às vigorosas deformações do expressionismo), quer nos temas, o que emerge é um artista consciente e decididamente universalizante e universal.[113]

Convém enfatizar que o fenômeno trágico se revela na "práxis brennandiana" por meio do encontro entre o campo artístico e a dimensão mítica

---

[111] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 57. A morfologia das esculturas de Brennand remonta à relação entre as origens da práxis trágica na arte contemporânea e a representação do corpo disforme e fragmentado dos primórdios do espírito moderno. Segundo MORAES, o cenário social convulsivo, que marca o período entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, viu seu reflexo no universo artístico por meio da negação antropomórfica.

[112] ARAÚJO, Olívio Tavares. Proposta para uma leitura de Brennand. In: *Brennand*. São Paulo, Métron, 1997. p. 21-24. Este ensaio é considerado pelo próprio artista como um divisor de águas para a crítica de sua obra. (Ele afirma isso em entrevista a esta autora. Ver em SIMÕES, Alessandra. *O museu de si mesmo.* Revista Cult. v. 60, p. 20-23, ago. 2002. Na íntegra em ANEXOS) Araújo aprofunda sua leitura a respeito da obra de Brennand, partindo da idéia de visão trágica. Para isso, expõe as limitações das principais críticas realizadas até então (de autores como Ariano Suassuna, Frederico Moraes e Jorge Amado), segundo as quais a obra do artista é vista, temática e estilisticamente, como derivativa da cultura genuína brasileira, nordestina e tropical.

[113] Id., ibid., p. 22.

e ritualística (como foi mostrado no primeiro capítulo desse trabalho). Essas estruturas potencializam a força trágica da obra de Brennand. A suntuosidade de seu Templo estimula o espectador a mergulhar em um mundo estranho, que procura embrenhar-se pelas sutilezas da alma humana e retirar dela a essência conturbada de onde partem as grandes histórias trágicas[114]. Aliás, há um ponto em especial em que o trágico compartilha da dimensão mítica e ritualística: o mistério que, segundo Perniola, é "(...) impenetrável e paradoxal, absolutamente inacessível à compreensão conceitual que nos guia e nos acompanha na vida profana". [115]

[114] Só a título de exemplo, em entrevista a esta autora, Brennand afirma que a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, é um de seus livros preferidos. Na íntegra em ANEXOS.

[115] PERNIOLA, Mario. Mais-que-sagrado mais-que-profano. In *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes-UFRGS (org. Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern). Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

2. Os "daemons" brennandianos

Na obra de Brennand, o sentimento de pavor diante do desconhecido e da superioridade esmagadora do poder mítico revela uma ligação fecunda com a tragédia da antiguidade grega e suas premissas sobre a fragilidade e os riscos da existência. Suas esculturas, além de representarem diversos mitos dessa fonte, compõem-se de significados análogos ao núcleo conceitual da tragédia grega. Nesse sistema, está a idéia primordial de "estranho", apontada por Heidegger [116] como aquilo que está além do familiar. Para ilustrar esta noção, há a célebre sentença proferida pelo coro da peça *Antígona*, de Sófocles: "Muitas são as coisas estranhas, nada, porém, há de mais estranho do que o homem". [117]

Essa noção de "estranho" pode ser identificada no termo grego "daemon", apontado por Dodds[118]. Partindo da idéia de espírito mau, que tenta o homem à danação, Dodds explica que o "daemon" grego era visto como uma força supra-humana que também poderia ser entendida como destino e sorte pessoal (a "moira" de que fala Homero). O "daemon" estava expresso nas narrativas míticas e no cotidiano grego como um sentimento homérico, isto é, de que os perigos misteriosos não pertenciam ao "eu", à consciência humana. Seriam espíritos maus projetados em alguma situação particular. "Assim, os gregos

[116] HEIDEGGER, Martim. *Introdução à metafísica.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 174

[117] Id., ibid., p. 174. Esta é a tradução no livro de Heidegger. Entretanto, em outros livros, pode-se encontrar o termo "estranho" substituído por maravilhoso ("Numerosas são as maravilhas deste mundo; mas, de todas, a mais surpreendente é o homem"). A raiz latina "mirabilia" mostra a ligação entre os dois termos no que diz respeito à idéia de assombro, extraordinário. Do verbete "maravilha" In NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 3ª Edição. Curitiba: Positivo, 2004. p. 1276.

[118] DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional.* São Paulo: Escuta, 2002. p. 43-51. Este autor situa o possível surgimento do termo "daemon" na Grécia arcaica, quando pequenos estados muito povoados viviam em situação de extrema miséria e precariedade. Este cenário teria favorecido o desenvolvimento da crença nos daemons, com "(...) base na idéia de uma inelutável dependência do homem com relação a um poder caprichoso."

falavam da fome e da peste como se fossem deuses". [119] O conceito também é sistematizado por Heidegger, que utiliza a terminologia "deinon":

> Deinon é o terrível no sentido do vigor predominante (...), que provoca, simultaneamente e de modo igual, tanto o terror do pânico, a verdadeira angústia, como o temor concentrado, quieto, que vibra em si mesmo. A violência predominante é o caráter essencial do próprio vigor que impera. Onde esse irrompe, pode reter em si o seu poder subjugador. Todavia, não se torna, por isso, mais inofensivo e distante. [120]

Para Dodds, o temo "daemon" também está intimamente ligado à palavra "ate", que no pensamento helênico servia para designar o irracional, aquilo que é distinto do comportamento cujos fins seriam racionais (ela também pode ter o sentido de castigo e ruína). Assim, o "daemon" pode impulsionar o homem à "ate". Esta relação é uma constante na tragédia ática. Ao ouvir que Fedra não comerá nada, o coro pergunta se sua atitude se deve à "ate" ou a algum propósito suicida. A peça *Antígona*, cuja protagonista está entre os "bustos trágicos" de Brennand, também revela esse fundo escuro da vida, a ameaça ao que é feliz e constante, a possibilidade do erro que precipita a desgraça.

---

[119] DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional.* São Paulo: Escuta, 2002. p. 48.

[120] HEIDEGGER, Martim. *Introdução à metafísica.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 172. Este trabalho não tem nenhuma intenção de mergulhar nos conceitos filosóficos de Heidegger. Apenas pretende isolar este conceito de "deinon", idéia proposta pelo filósofo que colabora de maneira muito significativa para a compreensão do conceito de trágico. O termo também foi encontrado em outras referências bibliográficas, porém apenas em um sentido mais superficial, como na coleção *Mitologia* (Abril Cultural, 1976, volume I, P. 3). Ali, com a usual grafia "dáimon", explica-se um princípio de "força misteriosa" que move o universo.

Assim, a mitologia grega fornece outros elementos para a constituição de um conceito de trágico. Segundo Lesky [121], entre esses elementos, estão as contradições aparentemente insolúveis; a dignidade da queda[122]; o dinamismo narrativo; a consciência do personagem de seu envolvimento no conflito; as contradições entre optar pela reflexão racional ou a atitude apaixonada e selvagem. Este último aspecto encontra ressonância em um das principais teorias de Nietzsche a respeito da tragédia, uma arte cuja origem está ligada à duplicidade do apolíneo (racional, luminosidade, ética) e dionisíaco (irracional, sombrio, paixão):

> Com que assombro devia mirá-lo [ao dionisíaco] o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco. [123]

Na tragédia, essa dualidade origina o conflito e se expressa no próprio desenrolar da tensão narrativa. Diferentemente da estrutura cênica, a obra brennandiana segue a articulação inerente ao campo das artes visuais, que também podem suscitar no espectador "inquietude, revolta, perplexidade,

[121] LESKY, Albin. *A tragédia grega.* São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 25. O autor cita com pertinência a seguinte afirmação de Goethe (1824): "Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico".

[122] Apesar de a tragédia burguesa no século XIX colocar fim aos protagonistas de alto escalão, como reis, homens de Estado e heróis, é mantida a idéia da queda de um mundo ilusório e seguro. O impacto da vulnerabilidade humana mantém sua violência.

[123] NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 35.

indignação". [124] A obra de Brennand, definitivamente dionisíaca, gera forte tensão emocional. Analogicamente ao campo teatral, o espectador do "espetáculo brennandiano" percorre seu Templo, assistindo ao drama de seus personagens. Em alguns momentos, tem a sensação de participar da trama, uma vez que o conjunto demanda expressiva participação física. Ali, o espectador se depara com os "daimons" lançados pelo artista: a crueza da morte estampada em rostos petrificados e no sangue que escorre da face de seus personagens trágicos; a força instintiva e incontrolável da sexualidade em enormes falos que atordoam o pudor e escapam ao entendimento racional; o fantasmagórico reino de corpos formados por vísceras e fragmentos repulsivos que desmentem as possibilidades de um ideal harmônico. Esses são alguns dos "daimons" que potencializam a intensidade do "horror" na visão trágica do artista.

Esse "horror" na tragédia brennandiana revela, sobretudo, as obscuridades da própria psique humana. Segundo Caillois: "As situações míticas podem então ser interpretadas como a projeção de conflitos psicológicos (que cobrem, freqüentemente, os complexos da psicanálise) e o herói como o próprio indivíduo". [125] Muitos desses temas foram revirados pelo campo da psicanálise. Segundo Frayze-Pereira[126], este campo olha para a tragédia a partir da relação entre a castração e o desejo. Do ponto de vista da historiografia, Dodds lembra que: "(...) as condições de vida marcadas pela insegurança podem, por si próprias,

[124] FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor*: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 58-59. O autor lembra que na visão freudiana as artes plásticas, diferentemente da tragédia cênica, têm o efeito anestésico da sublimação, uma vez que as imagens, estáticas, sugerem campo análogo ao sonho, no qual é possível a realização imaginária do desejo sem as barreiras da repressão. Entretanto, o autor mostra o quanto esta teoria se tornou insuficiente, especialmente, para uma análise das artes a partir da modernidade. "Isto é, se a arte de hoje tornou-se diferente é porque a angústia a perfura, subvertendo a sua função".
[125] CAILLOIS, Roger. *Mito e o homem.* Lisboa: Edições 70, 1972. p. 23
[126] FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor:* inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 57.

ter favorecido o desenvolvimento da crença nos 'daemons', com base na idéia de uma inelutável dependência do homem com relação a um poder caprichoso". [127] O autor ainda cita Malinowski, cuja teoria explica que a "(...) função biológica da magia é aliviar-nos de sentimentos frustrados e reprimidos para os quais não encontramos uma saída racional". [128]

Portanto, enquanto os poetas antigos acreditavam falar por meio de deuses e demônios, o artista moderno[129] fala por si mesmo. No Romantismo, esta voz interior cede espaço às ambigüidades inconscientes e à fantasmagoria. Aos moldes do motivo do duplo na literatura oitocentista, o homem lembra constantemente de seu destino trágico: a inquietante desconfiança de sua própria realidade revelada pela descoberta da "irrealidade" de seu próximo. "Ah, meu amado Natanael, pois você não acredita que também nos espíritos serenos - livres - despreocupados - poderia habitar o pressentimento de uma força obscura e hostil, que tenta nos destruir em nosso próprio eu?" [130], questiona a personagem Clara ao tentar convencer Natanael, apaixonado pela boneca Olímpia, da inexistência de suas visões sombrias.

Os desdobramentos da vertente romântica sentem-se também no Surrealismo. Como afirmou Breton, cada um abriga dentro de si um hóspede desconhecido. [131] Nestes movimentos artísticos, marcadamente dionisíacos, a obra brennandiana encontra diversos ecos de seus significados. Do pensamento romântico, pode-se atestar a presença de uma nostalgia e insaciabilidade trágicas, e a totalidade como

[127] DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional.* São Paulo: Escuta, 2002. p. 51
[128] Id., ibid., p. 51
[129] A designação "artista moderno" é utilizada aqui como uma generalização para a idéia de um moderno que se estende até a contemporaneidade.
[130] O Homem da Areia, In *Contos sinistros*. São Paulo: Max Limonad, 1987. p. 28
[131] Citado por MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 100.

fim inacessível. E, como na busca surrealista, marcada pela obsessão do absurdo, Brennand cria uma iconografia desolada sobre a impotência do homem, rodeado por um universo sem sentido.

Aqui cabe uma breve digressão sobre as paisagens criadas sob os axiomas de românticos, surrealistas e Brennand. No primeiro caso, pode-se citar o artista Caspar David Friedrich (1774-1840), que descobre a tragédia da paisagem por meio dos efeitos do crepúsculo. Segundo Frayze-Pereira: "A melancolia do espaço iluminado, grandioso, mas desolado muitas vezes remete o espectador à própria solidão existencial de uma alma 'exilada provisoriamente', ansiosa porque 'intui que não pertence inteiramente a este mundo de exílio'". [132] No segundo exemplo, entre os surrealistas, há as enigmáticas paisagens do italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), cujos espaços vazios, sombras e perspectivas irreais, e associações formais misteriosas conferem uma atmosfera estranha e inquietante que revela realidades subjacentes às aparências exteriores.

Em sentido correspondente, a "paisagem" criada por Brennand, isto é, seu Templo, povoado pela enorme profusão de seres imaginários, também apresenta algumas das características descritas acima. Como em Friedrich, a luz no Templo tem vigorosa subjetividade. O jogo entre a forte luminosidade natural nas áreas externas e a sombra dos espaços internos sugere o movimento da dramaticidade teatral, que também pode mudar com as transformações climáticas ou o horário.

As proporções monumentais dos espaços e das estruturas arquitetônicas reforçam o sentido de vazio, como nas paisagens surreais de Giorgio de Chirico. O Templo de Brennand nunca está abarrotado de visitantes, talvez em função de

[132] FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor:* inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 196.

seus amplos espaços e a distância em relação à cidade. Este vazio pode se reverter na sensação da solidão. Entre tantos seres estranhos, radicalmente metamorfoseados, o espectador convive com o silêncio e com um misterioso mundo no qual o homem não é a medida das coisas. Nessa atordoante paisagem, ele convive, sobretudo, consigo mesmo. Ao se defrontar com tantas fábulas inumanas abre novos espaços em seu imaginário, especialmente, sobre os limites da própria realidade humana. Ao final, pode encontrar a incomodativa possibilidade de sua própria irrealidade. Brennand comenta:

> Mais uma vez, eu digo: essas "fantasias teratológicas" nada fazem, senão confirmar esse providencial limite de nossa imaginação, uma espécie de teto que nos protege sem o qual sairíamos de nossa órbita e perderíamos a alma e a razão. Na falta de uma forma humana (ou mesmo de extraterrestre) desconhecida e inimaginável, Chesterton indaga: "Por acaso um homem pode ter três olhos, ou um pássaro três asas?" Em que isso difere, na verdade, de uma girafa incendiada, ou de relógios amolecidos na proposta surrealista de Salvador Dali ou mesmo dos monstros apocalípticos, das iluminuras medievais? Ou ainda de atrozes e até grotescos hibridismos pretensiosamente recriados como novos seres, onde o Minotauro seria apenas o menos espantoso entre todos? E o que falar, também, dos deuses bicéfalos, possuidores, ainda, de inúmeros braços e pernas, como Artemisa, de Éfeso, com seus múltiplos peitos oferecidos como nutriz de todo o mundo animal? Convém lembrar o depoimento bizarramente moderno do polonês Stanislav Lem, autor de Solaris, que foi filmado pelo genial Andrei Tarkovski.

Lem, que fala a nossa linguagem mas que, no entanto, foi forçado a recolher seu orgulho de cientista, admitindo, também, o nosso trágico limite. Nós nos perseguimos, ele diz – e não há saída. [133]

[133] Em entrevista a este trabalho. Na íntegra em ANEXOS.

3. O encantamento humanista

Até o momento muito se descreveu a respeito do "horror" na obra brennandiana. É paradoxal, mas este "horror" pode ser colocado diante de sua antítese: o "encantamento" provocado pelo profundo mergulho nos mistérios e na dor existenciais e sua conseqüente transformação em experiência criativa e afirmação de vida. Para Emanoel Araújo, Brennand "exterioriza através de sua obra o desencanto com o mundo contemporâneo, arbitrário e devastador. (...) É a visão de que algo muito grave nos acomete neste momento, diante de um mundo que nos deixa perplexos e sem saída". [134] Como, então, entender esse aparente contra-senso entre o desencanto e sua transformação em obra poética?

Das mesmas matrizes conceituais que explicam o "horror" brennandiano, pode-se extrair um profícuo pensamento a respeito do "encantamento" proveniente de sua arte. Todas essas matrizes mostram um impulso rumo a um ponto de vista humanista. Ao final, por mais dolorosa que possa parecer, a experiência artística, segundo Frayze-Pereira, "(...) nos fortalece para a vida e nos reconcilia com todo morrer". [135] Sabe-se que por trás das indagações modernas, por exemplo, estava a busca de uma suposta origem primitiva. A dança dos contrários que imperava na consciência da instabilidade (nada é verdade, tudo paira entre ser um e outro, entre o mundo natural e artificial) estimulava a arte na busca da unidade e anulação da dualidade dos contrários. Com explica Moraes:

[134] ARAÚJO, Emanoel. Francisco Brennand, esculturas; o homem e a natureza. In: *Brennand,* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 22.
[135] FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor:* inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 270.

"Essa evocação da origem está na base da sensibilidade surrealista, como se fosse possível reinventar o mundo a partir de um grau zero (...)". [136]

A partir dos conceitos esmiuçados da tragédia grega também pode ser identificada reação poética alentadora no propósito artístico. Como explica Heidegger, o "estranho", aquilo que está além do familiar (seja no mundo exterior ou interior), é exatamente o que faz o homem extrapolar seus limites, o que o move a transpor as fronteiras de sua realidade caseira e se aventurar em direção ao estranho. Como afirma Bataille: "Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos". [137] Dramatizar, então, não seria extrapolar os limites da realidade caseira apontada por Heidegger? Criar não seria um ato de coragem?

Sócrates, no Fedro, diz que "nossas maiores bênçãos vêm a nós através da loucura". [138] Assim, o pai do racionalismo ocidental afirma que a loucura pode ser uma dádiva, classificando as loucuras abençoadas e seus respectivos deuses: loucura profética (Apolo); loucura ritual (Dionísio); loucura poética (Musas); loucura erótica (Afrodite e Eros). É claro que Sócrates não valida a loucura como algo socialmente benéfico, mas reconhece sua potência criativa.

Para o filósofo Michel Maffesoli, este reconhecimento das forças obscuras e das dificuldades existenciais tem feito do trágico o vetor dos verdadeiros momentos culturais ao longo da história. "Diria que há uma inegável e árdua sabedoria no reconhecimento da 'força das coisas'. Sem dúvida, é duro viver. Mas essa aspereza é o sal da vida intensa. (...) toda existência humana é formada

[136] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002. p. 79.
[137] BATAILLE, Georges. *A experiência interior.* São Paulo: Ática, 1992. p. 19.
[138] Citado por DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional.* São Paulo: Escuta, 2002. p. 71.

de húmus. É levar em conta essa sombra que assegura, em última instância, a perduração do ser". [139] Sobrevoando a história da cultura, Araújo[140] também lembra o movimento pendular da arte: ora equilibrada, luminosa, harmônica (como Botticelli e Mozart); ora arrebatadora, sombria, metafisicamente angustiante (como Richard Wagner e Goya).

A obra de Brennand ajusta-se ao segundo movimento. Na visão do artista, o homem talvez não consiga alcançar a libertação do sofrimento e da falta de sentido existencial. A prova disso está na sua perplexidade diante da banalização dos valores humanos no mundo contemporâneo. Mas o ato de criar corrobora sua confiança na vida:

> Ora, acredito que a maior parte dos artistas tem uma visão trágica do mundo, o que não exclui alguns outros, como os pintores impressionistas, que se deixaram maravilhar com a descoberta de um mundo profusamente colorido e luminoso. É evidente que o pessimismo não impediu a realização do meu trabalho, seja ele artístico ou não. A perplexidade trágica da vida persiste em todos, a despeito deles - somos degredados filhos de Eva gemendo e chorando nesse vale de lágrimas. [141]

A obra de Brennnand, portanto, é paradoxal. Traçar uma basilar simbologia do fogo, proveniente da matriz "bachelardiana", é pertinente para a compreensão desse universo ambíguo. Há, indubitavelmente, uma comunhão poética entre o

---

[139] MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno:* o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003. p. 15.
[140] ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. p. 11-12.
[141] Em entrevista a este trabalho. Na íntegra em ANEXOS.

artista e o fogo, como mostra a associação entre o fogo, o amor e a sexualidade, incitada por Bachelard (o próprio processo de queima da cerâmica estreita o envolvimento entre o artista e o fogo). A propósito deste tema, o livro *A psicanálise do fogo*, do mesmo filósofo, está entre as leituras preferidas de Brennand, como ele mesmo esclarece em entrevista à autora deste trabalho. [142] Como um princípio simbólico universal, o fogo, em diversas mitologias indígenas da América do Sul, explica Lévi-Strauss, também encerra duas categorias: "(...) fogo celeste e destruidor, fogo terrestre (ou de cozinha) e criador". [143] Na visão de Bachelard, o fogo:

> Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. [144]

O "encantamento" na obra de Brennand não é proveniente da alegria fortuita, da beleza fácil. É, sobretudo, fruto da comoção visceral, da loucura poética diante do grande mistério da vida. A violência de suas imagens expressa sua própria ambivalência, o vigor que move o homem contra a opressão existencial. Em seu

[142] Na íntegra em ANEXOS.
[143] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 247.
[144] BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 11.

Templo, o espectador tem a sensação de ser levado a um tempo primordial, tempo mitológico de seres imaginários que ainda não conheceram a culpa, o pecado e a consciência.

Na cosmogonia fantasmagórica de Brennand parece que o homem ainda não surgiu. Paradoxalmente, sua obra discorre sobre o homem, e não sobre deuses. Seu Templo poderia ser interpretado como uma esperança onírica, a "possibilidade inviável" de a humanidade vir a renascer e não cometer seu erro primeiro: a indulgente separação da natureza. Brennand parece fazer a mesma pergunta de Gauguin: "De onde viemos, quem somos, para onde vamos?" [145] Sua obra repousa sobre o fazer artístico como ética. Brennand é, sobretudo, um humanista. Seu pensamento ficará gravado na imensidão de sua obra poética de forma perene, com a firmeza e o milagre da terra transformada em pedra. Brennand deixará como legado a ética da esperança.

[145] Título de uma das mais importantes pinturas do artista, datada de 1897.

CONCLUSÃO

O objetivo desta conclusão é apresentar uma breve visão analítica do trabalho como um todo, levando-se em consideração o problema inicial apresentado neste estudo. Logo no início do primeiro capítulo, foram expostas as seguintes perguntas, como ponto de partida para os questionamentos essenciais da dissertação: "Por que a obra de Francisco Brennand provoca impressões tão fortes? O que estaria por trás desse arrebatamento dos sentidos? Por que determinados espectadores chegam a se recusar a entrar no local? Quais as características dessa tragédia iminente da qual fala Araújo?".

Para responder a essas perguntas, partiu-se para a análise de três pilares, expostos respectivamente em três capítulos: a dimensão mítica e ritualística na obra de Brennand; a análise crítica de sua produção escultórica; e por fim, a elaboração de um conceito de trágico apropriado ao universo brennandiano. A escolha dessas três divisões teve como objetivo mostrar, principalmente, que a concepção trágica da vida, significativamente presente na obra de Brennand, é potencializada pelos aspectos provenientes da dimensão mítica e ritualística aplicados à obra de arte.

Estes aspectos (mito e rito) conferem determinadas características à obra brennandiana, como foi descrito ao longo do trabalho, cujo resultado final corrobora sua visão trágica; esta é reforçada pelo arrebatamento dos sentidos provocado pela estrutura mítica e ritualística. A análise crítica de sua produção plástica também se mostrou extremamente relevante para a formação desse conceito de trágico, uma vez que este foi enriquecido com dados específicos, a

partir de um olhar mais próximo e sistematizado de determinadas esculturas e suas características plásticas.

Apesar das mudanças conceituais feitas ao longo do desenvolvimento do trabalho (como ocorre em grande parte das pesquisas científicas), esta estrutura contribuiu para atingir os objetivos iniciais da dissertação. Especialmente após a realização do processo de qualificação, ficou ainda mais clara uma necessidade apontada no início do projeto: a importância de se fazer um trabalho científico a respeito do artista, de caráter amplo e abrangente, uma vez que não existia nenhum tratado acadêmico que tratasse exclusivamente do tema.

Até 2005 (ano de entrada desta autora no Programa Interunidades Estética e História da Arte), não foram localizados trabalhos exclusivos sobre a obra de Brennand de relevância significativa, em termos científicos e relacionados à História da Arte. A maior parte se resumia a ensaios críticos em livros e catálogos de exposições, sendo o livro mais importante o intitulado *Brennand* (Editora Métron, São Paulo, 1997), cujo ensaio crítico de Olívio Tavares Araújo, somado à biografia escrita na mesma edição por Weydson Barros Leal, contribuiu para uma análise condizente com a grandeza da obra de Brennand. No âmbito acadêmico, por exemplo, havia a tese de doutorado intitulada *A Sedução dos Contrários na Arte da América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)*, de Mariza Bertoli, sob orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves (PROLAM-USP-2003). Porém, este trabalho - elogiado, inclusive, pelo próprio Brennand em comentário informal a esta autora - é voltado ao estudo comparativo entre quatro artistas.

A inexistência de um trabalho de cunho científico que tratasse exclusivamente da obra de Brennand levou esta dissertação a não se deter especificamente em um dos assuntos abordados em cada capítulo. Em vez de mostrarem-se excludentes, esses assuntos acabaram colaborando para uma visão coerente e enriquecedora da obra do artista.

É importante enfatizar aqui o cresceste surgimento de trabalhos acadêmicos, cujos autores vêm propondo novas metodologias para a abordagem da arte, tratada como conjunto de práticas ritualísticas que estabelecem novas relações entre arte e espaço sagrado, seja na própria estrutura espacial da arte em si como nos espaços de museus e galerias[146]. Não se pretende aqui captar algum tipo de "tendência", visto que a área científica não se detém a modismos. Entretanto, estes estudiosos talvez venham propondo diferentes abordagens em relação ao campo da arte contemporânea, captando assim as novas aspirações da generosa capacidade criadora do ser humano. Para finalizar, uma citação de Eliade:

> Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los. [147]

[146] Vamos encontrar entre os estudos mais recentes nas referências bibliográficas deste trabalho os seguintes exemplos: STIGGER, Veronica Antonine (2005); BERTOLI, Mariza (2003) e BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia Bastos (1997). É importante enfatizar ainda a seguinte referência: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias*: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004. Este último livro não é citado diretamente nesta dissertação, porém apresenta relevante contribuição sobre as relações entre arte e sagrado no espaço das exposições.

[147] ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.7.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRIAN, Sarane. *Surrealismo.* São Paulo: Edusp\Verbo, 1976.

ARAÚJO, Emanoel; BERTOLI, Mariza; LEÃO, André Carneiro; AZEVEDO, Orlando. *Brennand:* esculturas o homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

ARGAN. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das letras, 1992.

A. TORO Cecilia G. *Francisco Brennand: a matriz da vida.* Recife: Comunigraf, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A psicanálise do fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A terra e os devaneios do repouso:* ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior.* São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O erotismo.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Editorial, 1972.

BERGER, John. *Modos de ver.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte da América Latina:* através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai). São Paulo: 2003. Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos com um prólogo dos prólogos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1989.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo.* Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRENNAND, Francisco. *Testamento I.* Recife: Bagaço, 2005.

BRIDGE, Mark. *O triunfo de Eros*: sexo e símbolo na escultura de Brennand. Recife: Letras e Artes, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes-UFRGS. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAILLOIS, Roger. *Mito e o homem.* Lisboa: Edições 70, 1972.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito.* São Paulo: Palas Athenas, 1988.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudí.* São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CASSIRESR, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*: II pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Linguagem e mito.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de Símbolos.* São Paulo: Centauro, 2005.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS NA ARTE. Bauru: Edusc, 2004.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional.* São Paulo: Escuta, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. *Obra Aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito.* Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FACHIN, Odília. *Fundamentos da metodologia.* São Paulo: Saraiva, 2001.

FELÍCIO, Vera Lucia G. *A imaginação simbólica.* São Paulo: Edusp, 1994.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Zahar, Rio de Janeiro, 1971.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor*: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* Rio de Janeiro, Imago, 2003.

GOMBRICH, E.H. *The story of art.* Londres: Phaidon, 1995.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito.* Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HARRISON, Charles. *Modernismo.* Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HEIDEGGER, Martim. *Introdução à metafísica.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos sinistros.* São Paulo: Max Limonad, 1987.

JUNG Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KANDINSKY, Vassily. *Do espiritual na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1980.

KÉRENYI, Karl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível.* São Paulo: Odysseus, 2002.

KLINTOWITZ, Jacob. *A ressacralização da arte.* São Paulo: Sesc, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LESKY, Albin. *A tragédia grega.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Mito e significado.* Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *O pensamento selvagem.* Campinas: Papirus, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno*: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *A sombra de dionísio.* São Paulo: Zouk, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY. *Conversas.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MONTEIRO, Fernando. *Brennand.* Rio de Janeiro: Banco Mercantil de Pernambuco, s/d.

MITOLOGIA (volumes I, II, III). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da tragédia.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 3ª Edição. Curitiba: Positivo, 2004.

OTTO, Rudolf. *O sagrado.* Lisboa: Edições 70, 1992.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

ROGNON, Frédéric. *Os primitivos, nossos contemporâneos.* Campinas: Papirus, 1991.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2000.

SIMÕES, Alessandra. *O museu de si mesmo.* Revista Cult. v. 60, p. 20-23, ago. 2002.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana:* Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente.* Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

STIGGER, Veronica Antonine. *Arte, mito e rito na modernidade*: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. São Paulo: 2005. Tese de Doutoramento. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

SUASSUNA, Ariano. *Francisco Brennand.* Berlim: Staatliche Kunsthalle, 1993.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CRÉTIDO DAS IMAGENS

Fig. 1 - *Planta baixa do Templo de Francisco Brennand* (site do artista www.brennand.com.br)
Fig. 2 - *Os comediantes: o militar, o bufão, o cavaleiro, o bispo* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 3 - *A Seqüestrada* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 4 - *A muralha, "proteção simbólica"* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 5 - *Ovos na Praça Mítica* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 6 - *Pã* (AZEVEDO, Orlando. In Brennand: esculturas o homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004)
Fig. 7 - *Leda e o Cisne* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 8 - *Adão* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 9 - *Eva* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 10 - *A Grande Galeria* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 21 - *O Teatro de Arena* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 12 - *O Templo do Sacrifício* (site do artista www.brennand.com.br)
Fig. 13 - *O Grito* (AZEVEDO, Orlando. In Brennand: esculturas o homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004)
Fig. 14 - *Praça Burle Marx* (In BRIDGE, Mark. *O triunfo de Eros*: sexo e símbolo na escultura de Brennand. Recife: Letras e Artes, 1999.)
Fig. 15 – *Oxossi* (In BRIDGE, Mark. *O triunfo de Eros*: sexo e símbolo na escultura de Brennand. Recife: Letras e Artes, 1999.)
Fig. 16 – *O Torso* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 17 – *Maria Antonieta* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 18 – *Brutus* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 19 – *O Pensador* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 20 – *Gnose* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 21 - *Antígona* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 22 – *Ofélia* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 23 – *Inês de Castro* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 24 – *Joana D'arc* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 25 – *Príapo* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 26 – *A Torre de Babel* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 27 – *Graça Cretense*(FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 28 – *Diana Caçadora* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 29 – *Duplo Gargalo, Vagina e Fruto* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 30 – *O Nascimento do Lagarto* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 31 – *Les Amants* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 32 – *Homenagem a Morandi* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 33 – *Luxúria* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)
Fig. 34 – *Jonas e a Baleia* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)

Fig. 35 – *O Ventre* (FIALDINI, Rômulo. In *Brennand.* São Paulo: Métron, 1997)

ANEXOS

A – ILUSTRAÇÕES

B- TEXTOS

C – REPORTAGEM SOBRE O ARTISTA

ANEXOS B

ENTREVISTA I (01-06-2006)

1 - Em uma de suas descrições a respeito da ocupação da antiga olaria de sua família, o senhor afirmou o seguinte: "(...) dos fantasmas ainda tão vivos de minha infância, que certamente permaneciam escondidos nos corredores cheirando a óleo e a terra queimada". Qual a relação entre as experiências e visão de mundo em sua infância e sua obra artística hoje? O ato de criar é uma forma de expurgar os fantasmas?

Francisco Brennand (FB) – *O poeta Rainer Maria Rilke dizia que: "Só existe uma pátria verdadeira. A pátria da infância." Brincamos, eu e meus irmãos, nos corredores desta velha fábrica cheirando a óleo e a terra queimada. Era, certamente, o lugar propício para as nossas diversões e havia uma unanimidade de que todos lutávamos e arquitetávamos nossas fabulações, num recinto misterioso e sombrio, onde alguns fornos, apinhados de morcegos, lembravam catacumbas ou labirintos.*

Quando resolvi, em novembro de 1971, restaurar este espaço fabril decadente, esse pressentimento diante do mistério não havia desaparecido e decidi – sem a ajuda de arquitetos – baseado, apenas, nos restos que funcionavam como um anteprojeto, reerguer o conjunto, pedra sobre pedra, tijolo sobre tijolo. A ruína balizava tudo e uma conduta fortemente fetichista deveria presidir, sem nenhuma concessão a todos os meus atos.

2 - Certa vez o senhor declarou: "É impossível separar a arte do nosso drama". Em que ponto o senhor acredita que biografia e obra se misturam? Por exemplo: em que sentido os relacionamentos com as mulheres afetaram sua maneira de pensar sobre o amor e a sexualidade e sua forma de representá-los na arte? Quais as experiências com a morte que mais marcaram sua vida e se refletiram em sua visão a respeito da finitude da vida?

FB – *Com o simples passar do tempo, não mais acredito em biografias. O que importa é uma obra realizada. Ela é que tem de falar por si própria. Picasso, dizia: "Meu diário são meus quadros". Não posso pretender que meu relacionamento com as mulheres tenha afetado minha visão sobre o amor e a sexualidade, como a que atingiu, de maneira tão avassalante, escritores como Henry Miller e Alberto Moravia ou pintores como Amedeo Modigliani, Hans Bellmer e Balthus. No meu Diário, alguém me pergunta "se eu pretendo construir, aqui nos trópicos, um Carnac sem fé (não confundir com o Karnak egípcio), erguendo avenidas megalíticas com monumentos eretos, percorrendo a margem das florestas, descendo pelos vales e aproximando-se perigosamente dos rios."*

Respondo que "trabalho em barro modelado e queimado, com a exaltada fé dos adoradores de corpos nus. Uma festa toda noite para Nu, e o prazer do mais transcendente deleite." É preciso compreender que nesse diálogo, o nu feminino é transportado à condição de metáfora e assim aconteceu com parte de minha obra na exacerbação quase insana das formas escultóricas realizadas em cerâmica. Quando trabalho o Nu, na pintura, sou bastante mais civilizado e ainda lembro alguns artistas europeus, como o norueguês Edvard

Munch, que por sinal, seria, a meu ver, o pintor que mais se relacionou com a tragicidade da morte. Certas pinturas de Munch não só representam um velório como cheiram a velório.

3 - É verdade que o senhor queimou alguns de seus diários? Caso sim, por quê? Eu poderia ter acesso a alguns de seus escritos para enriquecer minha dissertação?

FB – *Depois de algumas revisões do meu Diário, que me pareceram definitivas, pacientemente, procedi a uma releitura do fim para o começo, podendo observar a razão da queima de alguns exemplares. Não foram poucos, representando diferentes etapas, que abrangiam parte dos anos 50 e, praticamente, todos os anos 60 e quatro dos anos 70. O que devo adiantar é que alguns desses cadernos que permaneceram, nem sempre representam um grande percurso. Por exemplo: no ano de 1957, eu fiz apenas quatro ou cinco anotações, uma sobre a crueldade feminina na Bíblia, onde aparecem Salomé, Judith, Dalila e Sisara. Numa outra anotação, comentei o famoso romance Kaputt, de Curzio Malaparte e, em seguida, citei Danunzio, lembrando uma dama austríaca, que parecia tão loura como uma donna de Palma il Vecchio e, portanto, ninguém poderia ser mais loura. No final, mencionei as sandálias douradas de Judith, na versão de Andrea Mantegna.*

Em 1950, tudo indica que não desapareci do mapa, para não deixar de anotar o nascimento de minha primeira filha Maria da Conceição, no dia 16 de novembro. Mais três anotações, uma do dia 3 de janeiro, outra do dia 10 de março e a última no dia 5 de dezembro, para registrar: "na praia, em pleno sol, o tradicional desfile de mulheres jovens, semidespidas, caminhando de um lado para outro, sem direção..."

No momento, posso deduzir que não foram incinerados os cadernos e, sim, algumas datas, inadequadamente lembradas como assuntos, certamente, pouco interessantes ou, mesmo, inconvenientes.

Não considero essas mil e poucas páginas escritas no decorrer de 50 anos (1949/1999), propriamente como um Diário, tanto que o apelidei de "O Nome do Livro", dando a essa estrutura, talvez, até um caráter ficcional, o que é bem patente a partir dos anos 90. Quem sabe, um conjunto de artifícios condenados à ficção.

4 - O crítico Olívio Tavares de Araújo afirmou que vocês têm em comum o gosto pelo livro Os Gregos e o Irracional, do helenista inglês E.R. Dodds, que mostra uma Grécia não apolínea, mas sim dionisíaca, em acordo com o lado noturno desenterrado por Nietzsche, de uma Grécia que vivenciava o sentimento trágico do mundo. Qual a relação que o senhor vê entre esta Grécia e o mundo contemporâneo? Qual a relação entre isto e sua visão do mundo e dos homens?

FB – *Nas diferentes conversas mantidas com Olívio Tavares de Araújo, sempre observei que ele está bastante atualizado em relação a essa "disputa" entre os deuses gregos e as suas definitivas configurações. Seria pensar mal de Olívio se "ele considerasse Apolo apenas como senhor das artes, o Deus luminoso, do esplendor solar, aspectos autênticos desse Deus, mas parciais e unilaterais, quando, antes de tudo, ele representa um elemento de natureza terrível e feroz". Olívio, certa vez, lembrou-me de que a própria etimologia de Apolo – segundos os gregos – também sugere o sentido de o destruidor total. No dizer de Giorgio Colli (Nascimento da Filosofia), "é sobre essa figura que o deus se apresenta no começo da*

Ilíada, onde suas flechas levam a doença e a morte ao campo dos aqueus". (...) "Aqui, uma testemunha com o peso de Platão, nos sugere, ao contrário, que Apolo e Dioniso possuem uma afinidade fundamental, justamente no terreno da mania, juntos, eles esgotam a esfera da loucura e não faltam bases para formular a hipótese – atribuindo a palavra e o conhecimento a Apolo, e a imediatez da vida a Dioniso – de que a loucura poética é obra do primeiro e a erótica do segundo".

Tenho expressado muitas vezes, citando o italiano Carlo Levi, que "O futuro tem um coração antigo", o que equivale a dizer que não acredito em alterações de comportamento, nem do homem e, muito menos, dos grandes estágios culturais das diferentes civilizações. A chamada civilização ocidental é herdeira direta do mundo greco-romano e jamais conseguiu se livrar de suas apoteoses.

5 - A respeito da obra Templo do Sacrifício, o senhor afirmou:"É o meu basta! Um exército de sacrificados". Trata-se de um basta ao horror no mundo contemporâneo ou à maldade incurável do ser humano? Ou ao que mais?

FB – *Eu sabia que se não fosse a tirânica revisão de Ezra Pound, Eliot teria usado como epígrafe de seu famoso poema The Wast Land, a interjeição conrradiana de O coração das Trevas: "The horror! The horror!"*
Quanto a mim, não hesitei um só momento em transformar aquele "horror shakesperiano" que já esteve na boca de Macduff e passou para a boca de Kurtz, agonizante, como uma inscrição cerâmica no pátio da Oficina. É, também, a chave do enigma de todo o conjunto de murais e esculturas. Na realidade, o Templo do Sacrifício é uma homenagem a Paul Gauguin e a Joseph Conrad, dois grandes artistas ocidentais, que se compadeceram da desgraça dos "cativos do mundo". Não deixa de ser, de uma certa maneira, o meu testamento e testemunho político, num mundo indiferente, ensandecido e cruel. Uma espécie de mundo de fim de mundo. Uma inscrição mural define esse propósito.

O Marinheiro

À Paul Gauguin e Joseph Conrad

"A dos imperadores que habian sido assassinados por los conquistadores".
Como esquecer a história
Quando abateste o senhor dos oceanos.
O albatroz
O dileto filho do Sol.
Qual a herança que nos reserva?
A eterna astúcia de Ulisses e seu cavalo enganador
Tróia que a todos dilacera
O turvo e atroz infortúnio ocidental:
Do santo ao canalha, condenados
Sem remissão.

A presença do albatroz é uma referência à vida sacrificada no poema de Colleridge, A balada do velho marinheiro.

6 – Durante entrevista concedida a mim para matéria na revista Cult, o senhor citou Arnold Toynbee para falar que o sexo, mais do que a morte, nos deixa diante de uma perplexidade insanável. O que mais lhe causa tanto espanto a respeito da existência?

FB – *Nada mais espantoso do que a manifesta incapacidade do ser humano em compreender a sua sexualidade. Em todo caso, essa "tragédia" é tão antiga quanto o homem e começa com o pecado original e a conseqüente expulsão do paraíso. Não venho conjeturar que isso é apenas um atordoamento judaico-cristão, quando na realidade abrange todas as criaturas humanas como se fora o grande enigma da Existência proposto em escala universal. O Universo (ou Universos?) se reproduz. E nós não possuímos instrumentos nem entendimento de qualidades percucientes, capazes de alcançar o Todo.*

7 - Somos escravos de nossa condição humana, de nosso modo estreito de entender o mundo, de nossos limites de percepção e expressão pela linguagem. O senhor acredita em alguma possibilidade de liberdade na existência humana?

FB – *Pressinto a absoluta fragilidade da racionalidade verbal. Mas não seria decorrente dessa nossa condição a minha lembrança de advertir que nascemos como degredados filhos de Eva, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Contudo, isso, não evita as possibilidades de exercermos ou de cultivarmos os aspectos mais talentosos do espírito humano e chegarmos, tanto à Babel, quanto às Catedrais. Afinal, não há alternativa: somos regidos pela tolice ou pela danação.*

8 - Quais são suas leituras preferidas? Ou melhor, que autores foram determinantes em várias passagens de sua vida, inclusive, na atualidade?

FB – *Há muitos anos o escritor Renato Carneiro Campos me indagou quais os dez maiores escritores de todos os tempos. Minha lista não seria diferente da maior parte das pessoas que, porventura fossem convidadas para responder sobre o assunto, desde que convivessem com livros. Convictamente, respondi: Dostoievski, Dostoievski, Dostoievski. Fica evidente que eu o colocava à altura de Shakespeare, de Cervantes e de todos os grandes. Com o tempo, conheci Dickens, Balzac, Proust, Joyce e, finalmente, Kafka... Atualmente, depois de retirados das estantes, guardo em cima da minha mesa, para leituras constantes ou ocasionais, os livros mais heterogêneos, tais como: O bom soldado, de Ford Madox Ford; A psicanálise do fogo, de Gaston Bachelard; A invenção de Morel, de Adolfo Bioy Casares; Prólogos com um prólogo dos prólogos, de Jorge Luís Borges; Gramáticas da Criação, de George Steiner; Maneirismos: o mundo como labiritnto, de Gustav R. Hocke; Jesus e Javé, de Harold Bloom; A coleção particular, de George Perec; O corpo impossível, de Eliane Robert Moraes; Édipo Rei, de Sófocles; Adoro morrer, de Tibor Fischer; Antes e depois, de Paul Gauguin; As confissões de Lúcio, de Fernando Monteiro; A outra volta do parafuso, de Henry James; Relâmpagos, de Ferreira Gullar; Filipe de Espanha, de Henry Kamen; Dimensões temporais na poesia, de César Leal e Visión de los vencidos, de vários autores...*

Apesar da quantidade de livros citados, nenhum deles é propriamente, o preferido ou o determinante. Estão ali à espera de uma consulta inevitável. Sou um leitor compulsivo.

Desejo que nenhum desses títulos sejam omitidos, pois indicam a minha perplexidade como leitor. Chego ao fim atropelado por palavras... E que assim seja...

ENTREVISTA II (10-04-2007)

1 - Encontramos em sua obra diversos ecos de uma visão trágica de mundo. Entretanto, cada vez mais, diversos autores têm analisado esta visão de um ponto de vista múltiplo. Por exemplo: as forças destrutivas dos instintos também podem ser usadas como paixões construtivas, no amor, na arte ou mesmo contra as opressões sociais. Erguer um monumento artístico da envergadura de seu Templo é uma forma de provar que, mesmo diante da grande perplexidade trágica da vida, o homem é capaz de se reconciliar com o mundo através de sua potência criativa?

FB - *À medida que passa o tempo me sinto mais atropelado pelas palavras. Você diz que encontra em minha obra diversos ecos de uma visão trágica de mundo. Ora, acredito que a maior parte dos artistas tem uma visão trágica do mundo, o que não exclui alguns outros, como os pintores impressionistas, que se deixaram maravilhar com a descoberta de um mundo profusamente colorido e luminoso. É evidente que o pessimismo não impediu a realização do meu trabalho, seja ele artístico ou não. A perplexidade trágica da vida persiste em todos, a despeito deles - somos degredados filhos de Eva gemendo e chorando nesse vale de lágrimas....*

2 - Esta pergunta é inspirada no livro *O Corpo Impossível*, de Eliane Robert Moraes. Esta pesquisadora expõe que: Breton afirmou que todo homem encerra em si um princípio do mal; Bataille relaciona este princípio ao desejo e ao erotismo; Sade relaciona este princípio à potência do desejo relacionado à violência. O que o senhor pensa desta questão, há algo dessas idéias em sua obra?

FB - *Você menciona o admirável livro de Eliane Robert Moraes, um dos estudos mais importantes sobre o nu na crítica brasileira. Estou de acordo com Breton como também de acordo com Bataille, igualmente o Marquês de Sade. Não é difícil perceber que essas idéias estão todas embutidas no meu trabalho. Como propugna Olívio Tavares de Araújo, o grande crítico paulista (aliás, ele é mineiro): "Todo artista tem com a morte uma relação especial e, quanto maior o artista, mais complexa, ambígua e fecundante ela se revela. No caso de Brennand, a morte faz-se continuamente presente através da representação (totalmente imaginária) de grandes personagens trágicas, tanto da História como da Literatura e do universo mitológico. De Joana d'Arc a Antígona, de Luís XVI - com o pescoço brutalmente fendido - à Helena de Tróia, de Marat a Mercúrio. De entre as suas obras primas estão, em definitivo, algumas figuras menos conhecidas na mitologia greco-romana, como Hiera, Galatéa, Lara e Halia. Cada qual com um destino mais assombrosamente doloroso que a outra. De olhos fechados, sobre colunas cilíndricas, apóiam-se, como que degoladas, apenas as cabeças dessas mulheres, violenta, barbaramente curvadas para trás. Mortas todas. Todas morbidamente belas, de uma beleza harmoniosa e horrível ao mesmo tempo – como impõe a expressão desse universo. Na escultura de Brennand o sangue escorre com abundância e a dor recolhe fartamente o seu tributo."*

3 - Em sua obra, a metamorfose das formas antropomórficas, os seres híbridos, entre outras formas tortuosas, nos revelam uma fuga dos padrões aceitos, das formas previsíveis, dos parâmetros de uma existência domesticada?

FB - *Numa recente carta ao cineasta e fotógrafo Walter Carvalho, que se encontra fazendo um filme junto com Mariana Fortes sobre o meu trabalho, discutimos exatamente a "estranheza" das formas de minha escultura. Eu admiti ter andado fuçando em lugares ímpios, ou seja, numa procura desesperada de formas perdidas, mas não de formas novas. Baseava-me num pressuposto de que tolerar um novo ser seria tão desmedido que pouco nos restaria para elucidá-lo na sua quase indivisível monstruosidade.*

Quando Borges comenta que Poe e Baudelaire se propuseram, como o atormentado Urizen, de Blake, a criar um mundo de espanto, isto não explica nem envolve a forma nova. Portanto, esta insurgente e pródiga "forma de horror", nada tem a ver com aquilo que ainda não foi visto e nem ao menos pressentido. Borges insiste no fato de que Chesterton "não teria tolerado a imputação de ser um tecedor de pesadelos, um monstrorun artifex, mas, invencivelmente, costuma incorrer em observações atrozes".

Mais uma vez, eu digo: essas "fantasias teratológicas" nada fazem, senão confirmar esse providencial limite de nossa imaginação, uma espécie de teto que nos protege sem o qual sairíamos de nossa órbita e perderíamos a alma e a razão. Na falta de uma forma humana (ou mesmo de extraterrestre) desconhecida e inimaginável, Chesterton indaga: "Por acaso um homem pode ter três olhos, ou um pássaro três asas?" Em que isso difere, na verdade, de uma girafa incendiada, ou de relógios amolecidos na proposta surrealista de Salvador Dali ou mesmo dos monstros apocalípticos, das iluminuras medievais? Ou ainda de atrozes e até grotescos hibridismos pretensiosamente recriados como novos seres, onde o Minotauro seria apenas o menos espantoso entre todos? E o que falar, também, dos deuses bicéfalos, possuidores, ainda, de inúmeros braços e pernas, como Artemisa, de Éfeso, com seus múltiplos peitos oferecidos como nutriz de todo o mundo animal?

Convém lembrar o depoimento bizarramente moderno do polonês Stanislav Lem, autor de Solaris, que foi filmado pelo genial Andrei Tarkovski. Lem, que fala a nossa linguagem mas que, no entanto, foi forçado a recolher seu orgulho de cientista, admitindo, também, o nosso trágico limite. Nós nos perseguimos, ele diz – e não há saída.

De uma maneira figurada, homenageia o surrealista André Breton, através de um relatório de vôo do fictício piloto André Berton. Esse informe, aparentemente modesto, tem um alcance incalculável para o assunto que nos ocupa, inclusive a história do bebê agigantado e terrível, boiando num improvável oceano de Solaris. O universo incansável parece ter esgotado as suas últimas reservas de criação e, mesmo no longínquo planeta, aquele agônico oceano propõe como forma nova uma criança ampliada e incrível. Não há um novo bebê, filho do homem, que nós não possamos ser.

A forma é a sua própria repetição. Balzac, num dos seus tratados políticos, comenta: "Tudo é forma, e a vida mesmo é uma forma".

Suponho que excluir esse conceito primário é colocar-se fora do universo.

4 - O senhor declarou certa vez que prefere utilizar o termo modelar e não esculpir para definir o ato de criação de suas peças. O senhor continua firme nesse propósito?

FB - *Embora o resultado de modelar e esculpir acabe numa forma tridimensional, acredito que cortar ou retirar de matéria dura, é bem mais difícil de que lidar com uma matéria amolecida como o barro. Cortar a madeira também é duro, mas isso tudo se resume num problema de ofício, não relacionado com a vida das formas.*

*****

BREVE BIOGRAFIA DO ARTISTA

A história da família Brennand liga-se à história da aristocracia pernambucana. No início no século XX, muitos engenhos de açúcar possuíam sua própria olaria para a fabricação de tijolos e telhas. Em 1917, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand resolveu reativar uma olaria da família. Esta passou a ser uma pequena indústria de cerâmica produtiva até 1950, quando teve parte de suas atividades encerradas, mantendo apenas o forno de tijolos refratários até 1970. Ricardo casou-se com Olímpia Padilha Nunes Coimbra, tendo quatro filhos homens e duas meninas. Entre eles, estava Francisco de Paula, nascido em 11 de junho de 1927, na Casa-Grande do Engenho São João, grandiosa construção do século XIX. A estrutura da casa veio diretamente da Bélgica para Recife, elaborada por uma firma belga de casas pré-fabricadas. Foi montada no Brasil sob a supervisão de um engenheiro inglês.

Narrar a história de Francisco Brennand significa seguir o percurso de uma família de linhagem aristocrática tipicamente nordestina. Aos domingos, todos jantavam com o patriarca, bem vestidos, de gravata. Foram educados por uma governanta alemã que os ensinava o alemão e o inglês. Francisco foi aluno do colégio interno São Vicente de Paula, em Petrópolis, ao lado da aristocracia da época. As influências da família são apontadas a seguir por Leal:

> (...) o próprio Brennand, independentemente de uma ligação profissional ou familiar, reconhece dívidas de apoio ou aprendizado. As primeiras, sem dúvida, são seu pai, Ricardo Brennand - que criou as indústrias de porcelana e azulejo, primeiro habitat artístico de seu filho Brennand -, e a poetisa Déborah Brennand, que até hoje, à distância que permite a uma estrela orientar no artista a sua eterna lembrança. E a lembrança é o idioma da nossa eternidade. [148]

Em 1942, quando Francisco, então com 15 anos, passava pelo último ano ginasial, foi chamado pelo escultor pernambucano Abelardo da Hora para realizar trabalhos na Cerâmica São João da Várzea. Ele já costumava fazer desenhos e caricaturas dos colegas na escola. Também ilustrava os poemas de Ariano Suassuna, colega de classe e autor do jornal literário do colégio. Após algumas semanas, Abelardo resolveu adotá-lo como aluno. Depois de um

[148] ARAÚJO, Emanoel; BERTOLI, Mariza; LEÃO, André Carneiro; AZEVEDO, Orlando. Brennand: esculturas o homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 41.

ano de convivência, Francisco já começava a fazer pequenos quadros. Em 1945, Ariano Suassuna o convida para ilustrar os poemas que começava a publicar.

Logo depois, Brennand também passou a freqüentar o ateliê de Álvaro Amorim, sempre incentivado por seu pai. Junto com Amorim e outros artistas de Recife, como Balthazar da Câmara, Mário Nunes e Murilo la Greca, fazia passeios pelas terras do Engenho São João da Várzea, de propriedade de sua família, para o registro de paisagens. Nesta época, começou a ocupar as estruturas de uma antiga casa abandonada no engenho para fazer seu primeiro ateliê. "Um destino de construtor fazia dessa ruína sua primeira conquista."[149]

Depois de terminado o colégio, a opção pela pintura estava definida. Brennand passou a estudar com Murilo la Greca, com quem aprendeu as premissas clássicas. Em final dos anos 40, passou a angariar prêmios regionais importantes. Nesta época, casou-se com Débora. Também de família aristocrata, ela tinha um comportamento avançado para sua época, ia para a escola de bicicleta. O primeiro encontro foi regado à poesia citada pela moça - Manuel Bandeira, Federico Garcia Lorca - e pela literatura devorada por Brennand, como Dostoievski, Flaubert, Machado de Assis, Tchekov.

Incentivado por Cícero Dias, o casal foi a Paris do Pós-Guerra, logo depois de efetivado o matrimônio, em 1948. Durante a viagem de navio, Brennand começou a escrever sobre suas impressões da viagem, o que mais tarde virou um diário cronologicamente organizado. Assim, "(...) enriquece a história da arte da segunda metade do século vinte com um documento fundamental para a compreensão de seu pensamento e de sua arte."[150]

Visitou museus, conheceu Fernand Léger, mas voltou deprimido. Depois, voltou a Paris novamente. Cícero arranja o antigo ateliê do pintor Francis Picabia para o casal morar. Através de Cícero conheceu os principais pintores da época. Inscreveu-se no curso de André Lhote, freqüentado esporadicamente, mas com grandes ensinamentos. El Greco é uma de suas paixões nesta época. Balthus também. Aliás, depois de muitas tentativas frutadas de encontrar o pintor, conseguiu em 1952, fazer uma visita ao seu ateliê no momento em que ele terminava o famoso quadro *La Chambre* e dava início à tela *La Passage du Commerce Saint-André*.

Ainda entre indecisões sobre sua carreira, voltou ao Brasil e depois foi à Itália. Lá quis localizar obras, como *O Sepultamento de Santa Lúcia*, de Caravaggio – chamada por

[149] ARAÚJO, Emanoel; BERTOLI, Mariza; LEÃO, André Carneiro; AZEVEDO, Orlando. Brennand: esculturas o homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 51
[150] Id., ibid.

Brennand de Santa Lúcia Degolada. Segundo LEAL, esta viagem à Deruta foi muito importante, pois pela primeira vez Brennand despertou para o material da cerâmica. Tinha ido com o intuito de fazer um estágio para ajudar depois na fábrica de seu pai, mas chegando lá se deparou com uma fábrica que produzia majólicas a partir de processos artesanais do século XVI. Passou nos intervalos a pintar placas e pratos com pigmentos e diferentes queimas. Em entrevista ao Diário de Pernambuco, de 29 de agosto, de 1963, ele declara que a visita à Catedral da Sagrada Família, construída pelo arquiteto Gaudí, em Barcelona, o despertou sobre as possibilidades esculturais da arquitetura a partir das enormes superfícies cobertas de cerâmica.

De volta ao Brasil, passou a criar pratos e vasos com desenhos florais, sem excesso de detalhes, que seriam devorados pelo fogo. Já desenvolvia naturezas-mortas a partir da influência de Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Ele assumiu também a influência de André Lhote na composição mural.

Os anos 60 formam o início de seu reconhecimento abrangente com exposições em várias cidades no Brasil. Em 1961, recebeu a encomenda de painel para uma escola em Itanhaém, de Vilanova Artigas. Naquele ano, também fez o mural Batalha dos Guararapes. Em 1963, criou um gigantesco painel para a fábrica Bacardi em Miami, cobrindo com quase 30 mil azulejos mais de 500 metros quadrados.

Durante muito tempo, Brennand manteve um ateliê em casa e outro na fábrica de azulejos. Em meados dos anos 60, sua participação acionária foi retirada. Sem conseguir uma estrutura apropriada, pediu ao seu pai para ocupar com seu ateliê as ruínas da antiga fábrica. Atravessou assim a ponte que ligava a nova fábrica à velha, no distante bairro da Várzea, em Recife. Foram três anos de limpeza e recuperação do local, contando sempre com a ajuda de ex-funcionários que o acompanharam no decorrer dos tempos. Desde 1971, quando passou a ocupar a antiga fábrica de cerâmica de sua família, Brennand iniciou o grande projeto de seu percurso. Reativar a produção de revestimentos cerâmicos e objetos utilitários com a marca Oficina Brennand era apenas o primeiro objetivo. Sua vontade maior era fazer do lugar cenário de um incansável "work-in-progress", ocupando seus quase 15 mil metros quadrados com esculturas, murais, novas estruturas arquitetônicas, amplos jardins e espelhos d'água. Atualmente, mais de mil peças instaladas no interior dos antigos galpões reconstruídos e nas áreas ao ar livre conferem ao local aquela atmosfera mítica dos antigos templos pagãos. Renato Carneiro de Campos afirma no Diário de Pernambuco, em 4 de agosto de 1974: "(...)

nesse lugar que lembra uma ilha que foi abandonada por seus habitantes (...) Tudo até parece o cumprimento de uma promessa que o menino-adulto fez a si mesmo, que vai realizando, palmo a palmo, com toques de revide e obsessão".

TRECHOS DOS DIÁRIOS (PARTE DO MATERIAL CEDIDO PELO ARTISTA)

Propriedade Santos Cosme e Damião - 1991

6 de junho

Foi ele sim. Foi ele, o pintor, que subitamente, apiedado dos animais e até da possível existência de sua alma, disse: "Nada sabemos sobre a tragédia desses que chamamos de animais, caminhando como todos nós para um final que tanto eles como nós, não podemos alcançar nem muito menos compreender". "Recordo até o dia", disse Nonato, "estávamos reunidos em torno de uma grande mesa redonda e ele, absorto, acariciava a cabeça do seu cachorro, o pequeno Chester[151], o qual, impaciente, lhe pedia (com um olhar que só o seu dono decifrava) para sair do atelier. Levantou-se e abriu a porta. Ao voltar, fez esse comentário que agora revelo e que naquele momento muito nos surpreendeu".

***

Desde o começo do ano, trabalha com relativo sucesso em cinqüenta desenhos coloridos (diferentes formatos). Cerca de trinta telas que poder-se-iam chamar de estudos de pintura. O curioso é que ele próprio chama seus desenhos coloridos de pintura e as pinturas, de estudos.

Ele prefere não parar para olhar em volta e refletir. Certamente isso virá depois.

7 de junho

Todo o trabalho de ontem foi destruído: um estudo de mulher. Hoje pensa num tema complicado e sabe que poderá falhar. "Suzana e os velhos" é quadro para um pintor como Tintoreto e não para qualquer aventureiro do pincel. O seu desenho está pronto e resolve recorrer a quadrícula para diminuir a margem de erros no conjunto das figuras, sobretudo na bela Suzana que ele representa como uma insinuante adolescente.

8 de junho (sábado)

"Puxa vida! mas isto é que é relatório, diz Nonato, e, no entanto, você teima em asseverar que não se ocupa mais de literatura. Também, se for para continuar a registrar telinhas, telas e telões pintadas ao correr do martelo, dia-a-dia, ou um dia sim, outro não, desenhos a perder de vista, como não me canso de exortá-lo, parece-me, em todos os sentidos, uma tarefa pouco edificante, senão, um tanto idiota. Você lembre, diz Nonato, que tudo

[151] Um fox-terrier de pura raça, vindo dos melhores canis da Inglaterra, presenteado pelo seu amigo arquiteto Wandenkolk Tinoco. (N. do A.)

começou pelo seu suposto fascínio por Van Gogh e sua arenga em qualificá-lo como um artista sério e capaz de enunciar as coisas com uma linguagem toda especial, própria dos simples e puros de coração. Mas será que esse holandês era de fato o que você pensa? Ou você, como sempre, o idealiza? De qualquer modo, o impossível é você transformar-se nele. E olhe que as diferenças são intransponíveis".

"Você pode me achar inconveniente e muitas vezes até desagradável, mas prefiro, e muito, quando você filosofa sobre arte, e faz os seus livres comentários sobre literatura".

Deixou Nonato terminar o seu mais do que conhecido discurso, para lembrar-lhe da sua admiração e por que não dizer estupefação com a conferência de Octavio Paz sobre Roger Caillois, pronunciada ano passado em Paris, em 13 de maio. Será que o título era mesmo *A Leitura das Pedras*?[152]

Propriedade Santos Cosme e Damião - 1991

Como afirma Paz, Caillois olhava as pedras com sentimentos contraditórios. De um lado, elas lhes mostravam o que é o homem e o que ele se tornaria não como um punhado de poeira, mas como forma sólida, impenetrável e invulnerável. E, por outro lado, elas eram emblema de longevidade. As pedras estavam aqui, bem antes do aparecimento do primeiro homem e sobreviverão à catástrofe final, ao mesmo tempo emblema da morte e da imortalidade: como não venerá-las? Diante delas, está o que há de mais frágil e de mais mutável: o homem e suas obras. No que apostar?

Diz Paz que o seu amigo Caillois se propõe a descobrir a unidade do mundo.

***

Parou ao meio-dia para almoçar. À tarde deixaria (provisoriamente) a "Suzana" de lado e pegaria no retrato de A. C. começado no sábado passado. Há qualquer coisa de giotesco neste retrato.

Ele ainda pensou que a jovem A. C. igualmente daria uma excelente "Suzana", mas acontece que outro modelo já fora contratado.

9 de junho (domingo)

Repetição? Não, não é bem isso. As coisas não têm acontecido como desejava nesses últimos meses (ou anos). Ao longe, o piano toca a "Sonata ao Luar" de Beethoven, o que o faz sentir comovido na extensão de sua perda... A infância, "a pátria perdida"...

De onde veio a idéia de dizer que naquele quadro de Balthus, *A Menina Nua* parece sair fogosa da banheira, por sinal colocado na parede de uma sala de banho parisiense, no apartamento do senhor X? Diante desse quadro, idéias é que não faltam. Mas por que não pensar numa Vênus adolescente, nascendo de uma banheira de ônix, resplendente de um brilho baço tão familiar às telas desse pintor? Se existia um coração em fogo era o do pintor, assustado com o súbito levantar da jovem em busca de suas futuras vítimas, e de novos nascimentos.

Mesmo diante de tantas formas de vida com as quais lidava diariamente, de onde provinha esse terrível medo da morte? De que mal sofria? O que o fazia silenciar?

[152] O título original é "Las Piedras legibles de Roger Caillois", publicada no livro "Al Paso" - primeira edição 1992, Espanha (N. do A).

Nonato estava certo quando denunciava nele a tragédia (ou comédia) do seu sofrimento. De fato sofre e "vive sob o peso de uma dor permanente".

Propriedade Santos Cosme e Damião - 1991

Reclamava que esses artigos, inteligentes em excesso, se distinguem demasiado bem. Todos de fundo psicanalítico pecavam por se apoiar numa realidade que, por mais profunda e exata que fosse, apenas indicava a dimensão incorpórea de uma obra de arte – nem superficial nem profunda – de teor inapreensível e sem nome. "E onde se encontra essa sua intangível realidade?", perguntou Nonato. "Onde mora, em que socavão achou de se meter?" O pintor deu de ombros, parecendo desatento, e tudo indica que não medira bem as palavras que dissera. A verdadeira vida não pode ser contada, não tem história que corresponda a um átomo de verdade. A história é uma atrativa e multicor cauda de pavão sem o pavão.

23 de junho (domingo)

Partiram hoje de madrugada em direção à cidade de Triunfo. Com azedume, Nonato não achou uma brecha para segui-los. O pintor fez-lhe ver que iria acompanhado de sua filha Helena Viktoria e de M. Gertrudes, além do motorista. Portanto, a lotação do carro estava completa. Na volta, com certeza saberia das novidades. Informaram-no que o artista viajou carregado de livros e não de pincéis e telas, mas com certeza, no atelier de Mata Redonda – conforme as considerações de Nonato – estas coisas não devem faltar.

No dia em que antecedeu a sua viagem, com ar taciturno, disse que recebeu a visita das Três Graças no seu atelier e que elas não lhe pareceram tão engraçadas assim. As três moças – ninguém sabe por quê – tinham os nomes trocados, em vez do velho mito "das cabeças trocadas". Como soube disso? Elas próprias, depois de umas poucas taças de vinho lhe confessaram. Ficou silencioso, mas depois de uma providencial chamada telefônica pretextou compromissos e, sem nenhuma cerimônia, pagou-as e mandou-as embora, como de resto era freqüente acontecer. Mesmo nos tempos de intensa fornicação, ele era desses que não admitia convivência promíscua.

Na sua propriedade em Mata Redonda, providenciou uma fogueira e, à noite, o topo do lajedo estava incendiado com labaredas de um pequeno vulcão. Certamente que ao longe – no vale escuro – todas as pequenas fogueiras eram visíveis; por toda parte o fogo crepitava. Devido ao frio, os seus familiares recolheram-se um pouco depois da meia-noite. Subiu para o seu quarto, mas não conseguiu conciliar o sono. Pela madrugada, os grandes ventos da montanha uivaram impiedosos, se intercalando com o monótono e lamentoso canto do Acauã.

24 de junho (dia de São João)

Ainda havia resíduos de fogo no meio das cinzas muito brancas, confundidas com a névoa. A intensa cerração prejudicou o passeio matinal. Não saiu do topo do terraço à espera de Helena Viktoria que certamente não tardaria. Calculou que só depois das nove horas da manhã é que o sol romperia a densa neblina. E não retirou o pé dali, apesar do intenso frio que, auxiliado pelo vento, se fazia presente com as suas rápidas chicotadas.

À tarde, no caderno de notas, com lápis de cera, procurou os tons e as cores do grande muro que faz o fundo do retrato *Menina no Pátio*. Não estava nada satisfeito com o resultado desse detalhe do quadro, embora reconhecesse que ali estava a parte mais difícil de resolver.

2 de julho

Sonhos alucinatórios onde apareciam formas arquitetônicas e humanas das mais bizarras. Sempre em propulsão, alado, ele era projetado de encontro às paredes e portas de bronze, estranhamente ornamentadas, as quais atravessava como num sopro. Não se atreve a descrevê-los porque não é um decifrador de sonhos, como também por reconhecer a total impossibilidade dessa façanha.

De manhã, ele disse a M. Gertrudes, baseado em descrições sobre as alucinações provocadas pelas drogas, do gênero LSD, que supunha serem sensações muito semelhantes. Contudo, não considerou o sonho como um pesadelo. Não houve pânico, nenhum momento de sobressalto, tudo fluía, ou melhor, levitava. Convém lembrar, insistiu, que nada havia de transparente nesse cenário. Tudo era sólido, corpóreo. Poder-se-ia até medir o peso das coisas, embora se projetassem no espaço.

DADOS DA LICENÇA NO CREATIVECOMMONS

**
Horror e encantamento na arte de Francisco Brennand by Alessandra Simões is licensed under a Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 2.5 Brasil License.**

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo