



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

TIAGO GOUVEIA MARIANO

**AS INSPIRAÇÕES DE FRANCISCO BRENNDAND: CÉZANNE,
GAUGUIN, VAN GOGH E BALTHUS**

RECIFE

2023

TIAGO GOUVEIA MARIANO

**AS INSPIRAÇÕES DE FRANCISCO BRENND: CÉZANNE,
GAUGUIN, VAN GOGH E BALTHUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e Seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos. Linha de Pesquisa: Processos teóricos e históricos em Artes Visuais.

Orientadora: Madalena de Fátima Zaccara

RECIFE

2023

TIAGO GOUVEIA MARIANO

**AS INSPIRAÇÕES DE FRANCISCO BRENNAND: CÉZANNE, GAUGUIN, VAN
GOGH E BALTHUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e Seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos. Linha de Pesquisa: Processos teóricos e históricos em Artes Visuais.

Orientadora: Madalena de Fátima Zaccara

Aprovada em: 07/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Madalena de Fatima Pequeno Zaccara (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ana Elisabete de Gouveia (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Junior (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar iniciando esses agradecimentos a primeiramente o artista plástico Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, com quem tive a felicidade de dividir dois encontros; um homem de tamanha sensibilidade que, através de suas obras, construiu um universo inteiro. Além disso, agradeço a Prof. Dra. Madalena Zaccara, que deu todo o apoio necessário para sua conclusão e, além disso, mostrou-se extremamente sensível à “novidade” que, para mim, era desenvolver um projeto desse porte. Este trabalho também não poderia ser concluído sem a participação das queridas Dr. Ruth Vasconcelos e Marinez Teixeira, estudiosas que conviveram durante anos com Brennand e se dispuseram durante todo momento desta pesquisa a me auxiliar em todos os percalços encontrados no caminho. Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus amigos e familiares que me acompanharam durante toda esta trajetória.

F. Brennan

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo fazer uma análise da obra do artista plástico Francisco Brennand (1927-2019), observando se há alguma influência em sua produção artística, seja de ordem técnica ou de motivos, dos pintores Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) e Balthus (1908-2001). Por meio do método da revisão bibliográfica, foi feito um levantamento da literatura pertinente, tendo como texto cerne o *Diário de Francisco Brennand* publicado em 2016, os *Cadernos Verdes* (2019), da Dr. Ruth Vasconcelos e o livro *O Universo de Francisco Brennand* (2013), escrito por Alexei Bueno. Esta pesquisa está dividida em duas partes; a primeira, uma biografia onde há um enquadramento de Francisco Brennand no panorama das artes plásticas em um contexto nacional e internacional; seguindo pela parte dois, onde é realizada um enquadramento histórico e artístico dos mestres europeus além de uma comparação entre as obras dos artistas. Após o desenvolvimento é constatado que há sim elementos que indiquem a hipótese levantada por esta pesquisa, que Francisco Brennand incorpora elementos trazidos por Gauguin, Cézanne, Van Gogh e Balthus em suas obras.

Palavras-chave: Francisco Brennand; Gauguin; Cézanne; Van Gogh; Balthus.

ABSTRACT

This research aims to analyze the work of the plastic artist Francisco Brennand (1927-2019), observing whether there is any influence on his artistic production, whether technical or motifs, by the painters Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) and Balthus (1908-2001). Through the bibliographic review method, a survey of the relevant literature was carried out, having as its core text the *Diário de Francisco Brennand* published in 2016, the *Cadernos Verdes* (2019), by Dr. Ruth Vasconcelos and the catalogue *O Universo de Francisco Brennand* (2013), written by Alexei Bueno. This research is divided into two parts; the first, a biography where there is a framing of Francisco Brennand in the visual arts panorama in a national and international context; followed by part two, where a historical and artistic framework of the European masters is carried out, in addition to a comparison between the work of the artists. After the development, it is verified that there are elements that indicate the hypothesis raised by this research, that Francisco Brennand incorporates elements brought by Gauguin, Cézanne, Van Gogh and Balthus in his works.

Keywords: Francisco Brennand; Gauguin; Cézanne; Van Gogh; Balthus.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Francisco Brennand, <i>Autorretrato do Cardeal Inquisidor</i> , 1948.	17
Figura 2 –	El Greco, <i>Don Fernando Niño de Guevara</i> , 1600.	17
Figura 3 –	Courbet, <i>Bonjour Monsieur Courbet</i> , 1854.	22
Figura 4 –	Francisco Brennand, <i>Bonjour Monsieur Brennand</i> , 2008.	22
Figura 5 —	Francisco Brennand, <i>Nascimento do Floral</i> , 1959.	26
Figura 6 –	Francisco Brennand, <i>Fruto</i> , s.d.	26
Figura 7 –	Francisco Brennand, <i>Pássaro Rocca</i> , 1980.	30
Figura 8 –	Francisco Brennand, <i>Ovo Primordial</i> , 1980.	31
Figura 9 –	Pietro Della Francesca, <i>Sacra Conversazione</i> , 1472.	31
Figura 10 –	Antiga ponte de ferro que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica.	33
Figura 11 –	Antiga ponte de ferro após as cheias.	33
Figura 12 –	Francisco Brennand, <i>Hybris</i> , s.d.	35
Figura 13 –	Francisco Brennand, <i>Galateia</i> , 1977.	36
Figura 14 –	Francisco Brennand, <i>Pallas Atena</i> , 1977.	37
Figura 15 –	Francisco Brennand, <i>Lara</i> , 1978.	38
Figura 16 –	Paul Cézanne, <i>Les Peupliers</i> , 1895-1900.	44
Figura 17 –	Francisco Brennand, <i>Serra Negra</i> , 1981.	45
Figura 18 –	Francisco Brennand, <i>Montanha Branca</i> , 1982.	45
Figura 19 –	Balthus, <i>Le Gottéron</i> , 1943.	48
Figura 20 –	Cézanne, <i>Natureza Morta Com Cômoda</i> , 1887.	49
Figura 21 –	Brennand, <i>Natureza Morta</i> , 1959.	49
Figura 22 –	Brennand, <i>Acontecimentos I na Patagonia</i> , 1992.	50
Figura 23 –	Cézanne, <i>As Banhistas</i> , 1906.	51
Figura 24 –	Brennand, <i>Paisagem Triunfo</i> , 1982.	52
Figura 25 –	Cézanne, <i>Casa em Provence</i> , 1885.	53
Figura 26 –	Van Gogh, <i>Digger</i> , 1885	54
Figura 27 –	Brennand, <i>Primavera</i> , 1979.	55
Figura 28 –	Brennand, <i>Modelo</i> , 1972.	56

Figura 29 –	Gauguin, <i>Duas Taitianas</i> , 1879.	57
Figura 30 –	Balthus, <i>Lição de Guitarra</i> , 1934.	58
Figura 31 –	Francisco Brennand, <i>A Vitória de Chapeuzinho Vermelho</i> , 2000-2003.	60
Figura 32 –	Balthus, <i>Menina com gato</i> , 1937.	61
Figura 33 –	Brennand, <i>Mulher de Vermelho</i> , 2001.	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UM LUGAR NUMA CIDADE DO NORDESTE DO BRASIL: MEMÓRIAS DA VÁRZEA	13
2.1	OS ANOS DE FORMAÇÃO	15
2.2	A PRIMEIRA TEMPORADA DO ARTISTA NA EUROPA	19
2.3	DE VOLTA À VÁRZEA DO CAPIBARIBE	25
2.4	ANOS 70: A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO	28
2.5	A TRAJETÓRIA NACIONAL/INTERNACIONAL DE BRENNAND	39
3	ALGUNS MESTRES QUE INSPIRARAM O PINTOR: CÉZANNE, VAN GOGH, GAUGUIN E BALTHUS	43
3.1	UM OLHAR ESPECIAL SOBRE ALGUNS ARTISTAS E INFLUÊNCIAS	43
3.2	RESPIRAR CÉZANNE	49
3.3	VAN GOGH: UMA INSPIRAÇÃO	54
3.4	A VÁRZEA É TAMBÉM O TAITI: GAUGUIN	56
3.5	BALTHUS E A JUVENTUDE	58
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

Quando começa o processo da pesquisa? Acredito que a partir do momento que qualquer questionamento é feito e a curiosidade é suficiente para se procurar uma resposta; este é o momento que a pesquisa se inicia. Para mim o convívio plural da arte sempre se fez presente em toda minha formação, seja pessoal ou acadêmica. Ainda na graduação em arquitetura, pude estudar profundamente os fenômenos proporcionados pela memória e conservação do patrimônio e como eles fazem a diferença na qualidade de vida e bem-estar tanto individual como coletiva.

Com o avançar do curso tive a oportunidade de redescobrir o papel dos museus numa visita que fiz aqui mesmo em Recife à Oficina Francisco Brennand. Encantado com as “criaturas do mestre Brennand” e seus muitos mistérios, resolvi estudar mais a fundo o universo da história da arte e conservação. Foi em 2019 que, próximo a entregar minha monografia já sobre o tema correlato, tive o prazer de conversar com o senhor Francisco por alguns minutos e imediatamente me encantei por tamanha singularidade e olhar atento que todo artista possui. Imediatamente resolvi mudar o tema da monografia para um estudo sobre o Parque das Esculturas do artista no centro do Recife. Os meses seguintes me permitiram entrar ainda mais no universo das artes com visitas regulares à oficina cerâmica. Ainda neste ano aconteceu o lançamento da nova edição do livro *Diário de Francisco Brennand* e tive a oportunidade de conversar novamente com o Sr. Francisco e a autora Dra. Ruth Vasconcelos. Durante a conversa, o Sr. Francisco contava suas aventuras e peregrinações a museus e galerias quando morou na Europa do pós-guerra.

Este período despertou em mim a vontade de participar ou colaborar de algum modo com a divulgação do espaço artístico. A ideia foi seguida de uma visita ao departamento CHAIA na universidade de Évora em Portugal onde, em contato com o Dr. Paulo Rodrigues, demos início a uma colaboração publicando meu primeiro artigo sobre o espaço da Oficina Museu e, em seguida, participei de um evento na Universidade do Porto onde tive a oportunidade de discorrer sobre a Genealogia da Imaginação de Brennand.

Tudo isso me levou à formulação desta pesquisa, com o título “As Inspirações de Francisco Brennand: Paul Gauguin, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Balthus”. Esta presente pesquisa é composta de uma breve biografia da trajetória educacional e artística do artista plástico recifense, Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand (1927-2019), que consiste no Capítulo 1. Somada a esta biografia, há uma análise da obra do artista em relação

a os pintores europeus Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) e Balthus (1908-2001), expostas no Capítulo 2.

Através do método de revisão bibliográfica, fiz um levantamento da literatura disponível, entre teses, dissertações, documentos, livros, artigos e catálogos, sendo a publicação central para o desenvolvimento desta pesquisa o *Diário de Francisco Brennand* (2016). Este livro conta a trajetória do artista pernambucano, narrando suas aventuras no campo da arte e questões da vida pessoal que o marcaram, por mais de quarenta anos. Também foi fortemente utilizada a releitura dos diários de Francisco Brennand, chamado dos *Cadernos Verdes* (2019), da Dra. Ruth Vasconcelos. Produto de encontros semanais com o artista, ela indagava as minúcias escritas por ele em seus diários. Por fim, a última leitura cerne para o desenvolvimento desta pesquisa foi o livro *O Universo de Francisco Brennand* (2011), escrito por Alexei Bueno, com prefácio de Ferreira Gullar e fortuna crítica com nomes como Ariano Suassuna, Gilberto Freyre e Lina Bo Bardi, entre outros. Este livro conta com um apanhado geral de obras que Francisco Brennand realizou durante toda sua vida, com telas, esculturas e murais. Este livro foi escolhido para que, a partir dele, fosse realizado a análise e paralelo das obras entre o artista e suas possíveis influências.

Após fazer o levantamento bibliográfico sobre a obra de Francisco Brennand, observo que, além dos vários catálogos de exposições, há poucos textos produzidos pela academia, como teses, dissertações e artigos, sobre o artista. Sendo assim, acredito que este trabalho pode contribuir na manutenção da memória e difusão do conhecimento sobre a obra desse artista tão singular, que deixou enorme legado nas artes plásticas pernambucanas no espaço acadêmico.

2 UM LUGAR NUMA CIDADE DO NORDESTE DO BRASIL: MEMÓRIAS DA VÁRZEA

Para se chegar verdadeiramente à Várzea do Capibaribe, local no qual está instalado o Engenho São João, é preciso retornar à sua mais antiga formação urbana.

Em 1534, os portugueses dividiram a colônia em capitanias hereditárias para facilitar sua ocupação e administração, que iam desde o litoral ao limite do tratado de Tordesilhas. Nisso, a administração da capitania de Pernambuco ficou sob a responsabilidade de Duarte Coelho.

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

Durante o séc. XVII Pernambuco cresce bastante e assume o posto de uma das capitanias mais lucrativas da colônia. Este crescimento vem da instalação dos engenhos de açúcar por todo litoral e zona da mata do atual estado. Em 1630, os holandeses tomaram a capital da capitania de Pernambuco e permaneceram até 1654, quando, através do movimento intitulado de Insurreição Pernambucana, eles foram expulsos das terras brasileiras. Um dos líderes deste movimento era o português Fernando Vieira, latifundiário que possuía três engenhos próximos: o Engenho São João da Várzea (que anos depois seria comprado pela família de Francisco Brennand), o Engenho do Meio e o Engenho Santo Antônio.

Os séculos XVIII e XIX marcaram o crescimento do Recife, que teve sua importância aumentada. Os antigos engenhos agora davam espaço a loteamentos e áreas urbanas e a formação de novos bairros, como Casa Forte, Apipucos, Madalena etc. O séc. XIX possui grandes transformações no tecido social que impactam diretamente na formação da cidade, como a abertura dos portos para nações amigas em 1808 e a abolição da escravatura em 13 de maio de 1888.

O início do séc. XX marca o maior adensamento dos centros urbanos, em que a cidade do Recife tem um crescimento de 46% durante 1920 e 1940. Com este expressivo aumento da população, a marginalização cresceu de modo exponencial, os cortiços sendo marca da virada do século XIX para o XX.

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

Seria impossível pensar a formação da Oficina Brennand sem sua ligação com a Várzea. O território foi espectador e participante ativo de transformações que marcaram não apenas a região como também a nação. O bairro viu nas margens do Capibaribe a resistência contra os holandeses na Insurreição Pernambucana. Além disso, seria impossível não fazer um paralelo da Igreja dos Santos Cosme e Damião, primeira a ser fundada no estado com a Oficina Francisco Brennand. A propriedade que compõe a oficina é chamada justamente de Propriedade Cosme e Damião, isto leva a acreditar não apenas a religiosidade do artista que no antigo engenho São João fundou sua oficina, mas também no senso de princípio de início de tudo que como será visto adiante o artista tanto prezava. De acordo com o depoimento de Brennand no filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho, conforme mostrado por Vasconcelos:

Os franceses ainda hoje chamam tudo que não está dentro da França de *la bàs*¹, o que significa acolá ou lá embaixo... e quem foi que disse que existe um centro do mundo? Cada país e cada região pode exigir seu centro do mundo. Eu considero o meu centro do mundo a Várzea, e não Paris. (Vasconcelos, 2019, p. 10)

¹Do francês, *là-bas*. Lá significa neste lugar, localizado longe. Esta frase designa uma posição geográfica mais ou menos precisa. Muitas vezes é acompanhado por um gesto que indica a direção a seguir. (Là-bas, 2023)

2.1 OS ANOS DE FORMAÇÃO

Segundo Bueno (2011), a chegada do Abelardo da Hora na cerâmica de seu pai em 1942 foi o ponto inicial para o ingresso de Brennand no universo das artes; Francisco passou a conviver com o mestre na olaria da oficina cerâmica, acompanhando seu trabalho. Foi junto a seu amigo de colégio Ariano Suassuna, no ano de 1945, que Brennand passa a fazer as ilustrações do jornal literário de seu colégio, onde Ariano publicava seus poemas. Esta amizade duraria toda sua vida.

Neste mesmo período seu pai, Ricardo Brennand, compra uma coleção de João Peretti², que viria a ser pai da artista Marianne Peretti³. As obras necessitavam de algum trabalho de restauro e foi Álvaro de Amorim o designado para este trabalho. Ricardo, que durante toda a vida possuiu uma relação muito próxima a seu filho, observava com entusiasmo e uma espécie de desconfiança o interesse de Francisco pelo universo da arte e o designa para acompanhar o trabalho do mestre. Foi Álvaro de Amorim⁴ que inicia de modo mais formal as orientações de Brennand na pintura. Através do contato com Álvaro e dos convites do seu pai, Brennand começou a ter contato com outros mestres da Escola de Belas Artes⁵ de Pernambuco, como Baltazar Câmara⁶ e Murilo LaGreca⁷; este último seria, tempos depois, seu professor. Foi também neste período que, com a autorização de seu pai, o jovem Brennand começa a restaurar uma velha casa abandonada dentro da propriedade para se tornar o seu primeiro ateliê.

² Historiador pernambucano João de Medeiros Peretti. (Pernambuco Modernista, 2017).

³ Marianne Peretti (Paris, 1927 — Recife, 2022), foi uma artista plástica franco-brasileira que residiu em Pernambuco, estado natal de seu pai. Sua obra de maior reconhecimento são seus vitrais. Marianne tem suas obras em diversos prédios modernos como a Catedral de Brasília, obra do Arquiteto modernista, Oscar Niemeyer. (Wikipedia, s.d.)

⁴ Álvaro de Amorim é um pintor e professor fundador da Escola de Belas Artes de Pernambuco. (Barbosa, 2009)

⁵ A Escola de Belas Artes de Pernambuco foi fundada no dia 29 de março de 1932, no ateliê do pintores pintores Álvaro Amorim e Mário Nunes, no bairro de Santo Antônio, no Recife. O objetivo era criar uma instituição de ensino e conhecimentos artísticos. Os primeiros cursos foram o de arquitetura, pintura e escultura e, mais tarde, foram oferecidos os cursos de música e arte dramática (iniciados em 1958). São cofundadores da Escola os artistas; Antão Bibiano Silva (escolhido pelos presentes para presidir os trabalhos), Jaime Oliveira (secretário), Baltazar da Câmara, Murillo LaGreca, Henrique Elliot, Emílio Franzosi, Heitor Maia Filho e Abelardo Gama. (Barbosa, 2009)

⁶ Baltazar Câmara (Recife, 1890 – Recife, 1982), foi um artista recifense integrante da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Estuda com Franz Hoepper e com Carlos Chambelland na Enba. (Catálogo das Artes, s.d.)

⁷ Vicente Murillo La Greca (Palmares, 1899 — Recife, 1985) foi um pintor, desenhista e professor brasileiro. De origem italiana, Murillo tem passagens por Roma, onde mora com a esposa entre 1919 até 1925, quando retorna ao Brasil. Recebeu medalha de prata no Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1927, com o quadro: Os últimos fanáticos de Canudos. Retorna para Pernambuco onde assume como professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco. (Frazão, 2023)

Foi no ano de 1945 que Brennand toma a decisão de que viria a ser pintor profissional, caminho que tinha ciência que seria conturbado, mas único possível para ele. Ao começar seus estudos com Murilo LaGreca, o artista passa a praticar frequentemente suas habilidades no pincel. O mestre não permitia que o jovem aprendiz acendesse as luzes para realizar suas tarefas, pois La Greca acreditava que a o artista tinha tudo que era necessário para realizá-la sem grandes “exageros”: “Esta é a luz ideal para sentir não mais a cor, que é enganosa, mas os valores da pintura”. (Tavares, 2000, p. 54).

No ano de 1947, Brennand inscreve cinco obras no concurso do Salão de Belas Artes de Pernambuco, concorrendo com seu professor Murillo. E foi neste concurso que garantiu seu primeiro prêmio, com a tela intitulada *Segunda Visão da Terra Santa*, uma paisagem a partir da vista do Engenho São João.

No ano seguinte ele inscreveu-se novamente no concurso e teve como vencedoras as obras: *Frade em Oração* e *Autorretrato do Cardeal Inquisidor* (fig. 1), que, segundo o Vasconcelos (2019), é uma das suas obras mais emblemáticas, pois se tratava de uma releitura da obra do El Greco, *Don Fernando Niño de Guevara* (fig. 2), onde o artista assume o lugar de cardeal inquisidor⁸. Segundo o *site* do TheMet150, museu onde a obra de El Greco está exposta, a tela conta a história do religioso espanhol que se tornou cardeal no ano de 1596 e esteve em Toledo quatro anos mais tarde, onde o artista se radicou durante parte de sua vida. Niño de Guevara era um representante do poder da igreja neste período, quando a Igreja Católica possuía grande poder na criação de um pensamento comum e sobre os costumes.

Segundo Vasconcelos (2019), outro fato que deve ser levado em consideração é que Brennand desenvolveu o hábito descompromissado de escrever suas aventuras no campo pessoal e artístico em seus diários. De acordo com o autor, dez anos desses escritos foram atirados ao forno de sua olaria, que poeticamente é chamado de Prometeu, fazendo uma espécie de inquisição em sua própria trajetória, condenando parte de sua própria história às chamas, como outrora era de praxe com as almas sem salvação. Em uma passagem de seu diário, Brennand conta como ocorreu esta queima, que assume um papel quase “ritualístico”. Segundo o artista:

⁸ Esta obra se cruza também com o livro *Os Irmãos Karamazov* (1879) do Russo Dostoiévski, onde a figura do cardeal assume uma postura questionadora, o religioso discorre sobre o livre arbítrio e sofrimento humano. Estas narrativas estão presentes durante toda a obra do artista pernambucano e irão se consolidar com o seu amadurecimento.

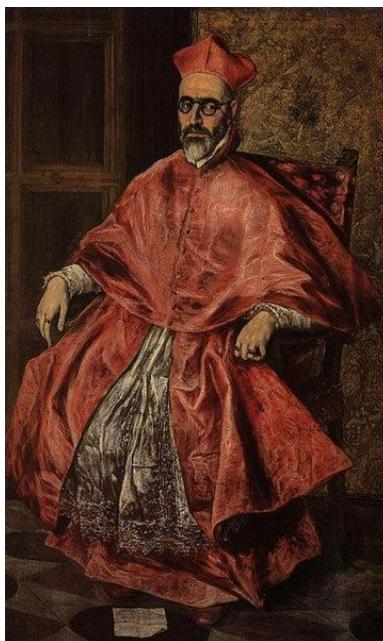
pude verificar, ainda na entrada do forno (cerca de 300°C), os cadernos se retorcerem agonicamente, como almas penadas nas chamas do inferno, à espera da fatal condenação. Não foi uma brincadeira, e sim um ritual. Só desta forma eu poderia seguir o exemplo de Pasternak: “Deixa em branco algumas páginas de tua vida” (Brennand, 9 de março de 1974, p. 263).

Figura 1 – Francisco Brennand, *Autorretrato do Cardeal Inquisidor*, 1948.



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

Figura 2 – El Greco, *Don Fernando Niño de Guevara*, 1600.



Fonte: The Met Museum, s.d.

Vale também ressaltar que, segundo Bueno (2011), a vitória de Brennand nesses salões criou uma espécie de indisposição e desconforto na relação com seu antigo mestre Murillo.

No ano de 1948 Cícero Dias, pintor que morava em Paris já há algum tempo, fez uma exposição na Faculdade de Direito. O encontro dos artistas se tornou inevitável, e foi aí que Cícero conheceu mais de perto a obra de Brennand e se espantou com sua qualidade. O pernambucano radicado na França então diz que Brennand deveria ir à Paris para amadurecer suas habilidades e trocar experiências com os mestres da Escola de Paris⁹. Inicialmente, Brennand não acreditava nesta possibilidade, pois precisaria da autorização de seu pai, para além do fato de estar em um relacionamento sério com a que viria a ser sua primeira esposa, Deborah. Cícero então convence Ricardo a mandar seu filho para a cidade luz apenas em caráter experimental. Em 30 de novembro de 1948, Brennand se casa com Deborah e se prepara para cruzar o Atlântico.

⁹ Escola de Paris, foi o nome escolhido pelo crítico André Warnod em 1920, para descrever os artistas não franceses que produziam em Paris no pré Primeira Guerra. (Art Out, s.d.)

2.2 A PRIMEIRA TEMPORADA DO ARTISTA NA EUROPA

Foi após a autorização de seu pai que, segundo Vasconcelos (2019), Brennand e Deborah partem para o que seria um período de dez anos em Paris. A viagem, que seria de navio, duraria em torno de dez dias e moveu principalmente no artista um sentimento de insegurança e incerteza sobre a sua jornada. Brennand possuía uma natureza questionadora, o que gerou um processo de reflexão durante toda sua vida.

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

Estes sentimentos tornaram a viagem muito mais longa e deixaram o artista apreensivo sobre seu futuro longe de casa. Deborah também não tem uma travessia agradável: a viagem foi repleta de enjoos e apenas as paradas em Las Palmas, Lisboa e Vigo possibilitavam um breve respiro do casal. Este sentimento só começa a se esvaír quando realmente chegam em Paris em segurança e começam a realizar seus objetivos no estrangeiro. Talvez o ponto mais fundamental desta viagem é que nela o artista iniciaria o diário aleatório que o acompanharia durante mais de 40 anos.

Foi em fevereiro de 1949, que o casal desembarca do trem que vinha de Cherbourg, e já em Paris encontra Cícero Dias e sua esposa, grandes idealizadores desta viagem, e seguem para o Hotel Montalembert, que era local de residência e passagem de parte da cena artística francesa. Além do casal pernambucano, eram residentes frequentes René Char¹⁰ e Almada Negreiros¹¹. Ainda na primeira semana de estadia, Brennand seria apresentado a Léger¹². Em Vasconcelos (2019), a autora relata que foi neste início de viagem também que se iniciou um processo de peregrinação do artista em museus, ateliês e galerias, tudo era visto com muito entusiasmo por Francisco, que passou a viver no local que seus “ídolos” e “mestres”.

Viver em Paris tinha um encanto para além de sua paixão pela pintura; como já mencionei, significava estar pisando no mesmo solo que havia sido pisado pelos seus

¹⁰ Rene Char (Vaucluse, 1907 - Paris, 1988) foi um poeta francês, ligado ao grupo surrealista de Paris. (Wikipedia, s.d.)

¹¹ Almada Negreiros (Cidade Trindade, 1893 – Lisboa, 1970) foi um artista fundamental para o movimento de arte moderna portuguesa, Almada tem seus principais trabalhos nas artes plásticas e escrita. (Portal da Literatura, s.d.)

¹² Fernand Léger (Argentan, 1881 - Paris, 1955) foi um pintor francês, cubista. Léger é um dos principais nomes do movimento. (Frazão, 2022)

mestres, como se este movimento o possibilitasse acessar a mesma aura e magia artística experimentada por eles (Vasconcelos, 2019, p. 70).

Foi também nesta primeira viagem a Europa que Brennand começa a “caçar” os artistas que tanto o inspiravam e, por coincidência ou acaso, a primeira exposição com a qual se depara é uma de cerâmica do espanhol Pablo Picasso na Maison de la Pensée Française. Francisco não valorizava a cerâmica, chegando a considerar uma arte menor utilitária e foi nesta exposição que isto muda. De acordo com Vasconcelos (2019),

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

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

Foi ainda no ano de 1949 que, segundo Bueno (2011), a estadia que estava repleta de surpresas começa a enveredar para um caminho o qual não possuiria retorno, foi quando Deborah sofreu um aborto espontâneo. Logo após o acontecido, o casal entra em um processo de depressão e Francisco escreve uma carta a seu pai contando das tristezas e do desejo de retornar. Então, o patriarca da família Brennand envia o pai de Deborah para Paris para fazer companhia ao casal e tentar fazer o casal mudar de ideia em relação a sua volta para o Recife. A chegada de Antônio Vasconcelos traz ao menos uma breve mudança de ares para o casal que parte para a cidade de Menton, no Sul da França, e lá se instalam por quase dois meses. Após essa estadia sob o sol do mediterrâneo, Dr. Antônio retorna ao Brasil e deixa o casal aparentemente recuperado. Contudo, enquanto Deborah se mostrava cada vez mais forte e pronta para prosseguir a sua estada em Paris, esse não era o caso de Brennand e, em dezembro de 1949, o casal já se encontrava na cidade do Recife.

O ano seguinte trouxe novas esperanças para o casal, agora plenamente recuperado. Brennand, que morava na praia de Boa Viagem desde a sua volta, tem o nascimento de sua

primeira filha Maria de Conceição, em 16 de novembro, e recebe o prêmio no concurso do Salão de Belas Artes de Pernambuco. Agora com o otimismo e com as esperanças renovadas no coração do artista, ele começa a desejar retornar a sua jornada interrompida abruptamente.

Foi no ano de 1951 que Francisco e Deborah partem novamente para Europa; dessa vez sua esposa estava um pouco mais relutante com relação à viagem, pois deixava a cuidado dos avós sua filha de apenas três meses.

Chegando em Paris, Brennand se hospeda inicialmente no mesmo Hotel Montalembert, mas logo se muda para o Hotel Saussaies. Foi através de Cícero que Brennand conheceu Gabriele Picabia, musa e viúva do surrealista Francis Picabia¹³, que ofereceu o ateliê do dadaísta para aluguel. Com isso, Brennand instala seu primeiro ateliê longe das terras da Várzea. Além do ateliê, Gabriele oferece algumas obras de Picabia para o artista comprar. Imediatamente Brennand escreve ao seu pai sobre a oportunidade única, contudo não recebe o crédito devido e não fecha negócio em relação às obras, apenas em relação ao aluguel do ateliê. Lá Francisco permaneceu por 11 meses. Foi também nesta época que ele se inscreveu no curso de André Lhote¹⁴ por quem tinha uma grande admiração. Segundo Tavares (2000), Brennand reencontra Léger neste período, mas afirma que este nunca foi seu professor, tendo se encontrado apenas três vezes com o pintor, entretanto na obra de Vasconcelos (2019), Léger aparece também como professor do pernambucano.

Foi nas férias de verão de 1951 que Brennand seguiu para Espanha. Seu professor André Lhote havia lhe dito que fosse visitar o Museu do Prado, pois lá havia obras fundamentais e que intrigavam o artista, tais como obras de El Greco¹⁵ e Courbet¹⁶, incluindo o quadro *Boujor Monsieur Courbet* (fig. 3), pelo qual o pernambucano tinha um interesse específico. O artista chega a pintar sua própria versão da obra em 2008 e a intitula de *Bonjour Monsieur Brennand* (fig. 4). A obra possui as mesmas características temáticas onde o artista narra o encontro com três viajantes. Segundo Tavares (2000), para Brennand, a pintura de Courbet

¹³ Francis Picabia (Paris, 1879 – Paris, 1953), estudou na École des Beaux-Arts, e recebeu fortes influências de Picasso e Sisley. Em sua primeira fase utilizou de diversas referências do Fauvismo, como as cores fortes, com passar dos anos e uma temporada Aix-en-Provence passa a se dedicar principalmente a realizar obras surrealistas. (Ramos, 2022)

¹⁴ André Lhote (Bordéus, 1885 - Paris, 1962), foi um dos principais nomes do Cubismo, recebeu forte influência de Gauguin. A obra de Lhote abrange a fase sintética e analítica do cubismo. (Guia das Artes, s.d.)

¹⁵ El Greco (Heracléia, 1541 – Toledo, 1614) foi um pintor grego que passou pela Itália e Espanha. Na cidade de Toledo ficou sua residência onde realizou diversas obras, foi um dos principais nomes do maneirismo espanhol. (Frazão, 2023)

¹⁶ (Ornans, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877) principal nome do realismo francês, Courbet retratava a vida dos camponeses e figuras e momentos do cotidiano. (WikiArt, s.d.)

era repleta de particularidades que beiravam a falha, contudo criavam um efeito visual único. De acordo com o autor,

a pintura de Courbet é cheia dessas aparentes imperfeições, que na verdade, resvalam para um surpreendente resultado ao expectador Assim certas falhas como mesmo a falta de unidade ou esta tão discutida entre figuras e paisagens criam efeitos singularmente fantasmagóricos” (Tavares, 2000, p. 57).

Figura 3 – Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854.



Fonte: Medium, 2020

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



Fonte: Foto do autor. 2022.

A viagem segue por outras cidades espanholas como Toledo e finalmente Barcelona, que foi especialmente importante para o artista. Ao se deparar com a obra de Gaudí¹⁷ Brennand fica impressionado não só com sua plástica, mas com algo muito próprio do catalão que era o apreço pelo uso dos materiais locais. Este princípio acompanhará Brennand durante toda sua jornada no campo da cerâmica. Em Conti (2012), Brennand chegou a dizer que tinha a certeza de que o fantasma do artista espanhol o acompanhava assim como o do seu pai. No mesmo ano, o casal segue para Faoug na Suíça onde morava a irmã de Brennand e lá passam um período curto e ao retornar para Paris preparam as malas para voltar para o Brasil.

Ao chegar no Brasil, o casal volta a morar na praia de Boa Viagem, Francisco pede a seu pai para reformar uma casa dentro da propriedade do engenho São João para a família residir definitivamente. Ricardo, apesar de relutante inicialmente, autoriza o filho a iniciar o processo de reforma da nova residência, a trajetória do recifense mais uma vez marcada por sua “sina” de reconstrução da ruína, o que posteriormente ele chamará de pátria da sua infância. Este período que o casal esteve junto em Recife foi bastante curto, pois logo em seguida seu pai sugere que vá fazer um estágio em Deruta na Itália, para aprender de perto o manejo e técnicas diferentes de queima da cerâmica; esta ideia de Ricardo não era descompromissada, o patriarca queria que seu filho se aproximasse dos negócios. Francisco prontamente aceita, mas dessa vez Deborah decide ficar, pois não queria deixar sua filha novamente. A chegada na Úmbria foi atrasada por um mês, pois Brennand tinha preparado um roteiro italiano para visitar museus e galerias. O pernambucano passou por Roma e, depois, por Nápoles. Uma das obras que estava em busca na sua peregrinação era a chamada *O Sepultamento de Santa Lucia de Caravaggio*, obra que era chamada por ele de Santa Lucia Degolada. Não seria obra do acaso ele ter se impressionado por esta obra e ainda ter escolhido este nome para apelidá-la, pois Brennand sempre teve uma enorme atração pelo chamado sofrimento das mulheres e a criação de novas narrativas para personagens já existentes são marcas de sua obra. Segundo Vasconcelos (2019),

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

¹⁷ Antoni Gaudí (Reus ou Riudoms, 1852 — Barcelona, 1926) foi um arquiteto moderno catalão. As obras de Gaudí revelam um estilo único e individual e estão em sua maioria na cidade de Barcelona, o arquiteto utiliza em suas obras materiais locais além da forte presença de cerâmica e vitrais. (Arch Daily, 2022)

também uma forma de expiação, de autocondenação pública por seus próprios enredos (Vasconcelos, 2019, p. 29).

Segundo Bueno (2011), o estágio em si teve uma curta duração. A fábrica que possuía um processo de queima do século XVI foi um local de observação do pernambucano, contudo era apenas quando se encerrava as horas de funcionamento da fábrica que Brennand pintava e fazia seus próprios processos de queima. Foi no final do verão de 1952 que Brennand parte da Itália para Paris onde decide terminar o ano. Lá, ele realiza um de seus maiores desejos: o encontro com Balthus. Desde sua primeira ida a França em 1949, Francisco imaginava a possibilidade de se encontrar com o francês de origem polaca, contudo mesmo circulando no meio artístico parisiense este encontro nunca havia acontecido, pois Balthus era muito recluso; Brennand chegou a afirmar em seus diários que descobriu o artista antes mesmo dos próprios franceses.

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

O encontro seria intermediado pela pernambucana Marianne Peretti, que iria visitar o ateliê do artista e convidou Brennand para a acompanhá-la. Durante a visita, Brennand se deparou com a obra em que Balthus estava trabalhando, chamada *La Chambre*. O início do encontro foi um tanto silencioso, até que o pernambucano fala de sua origem brasileira, despertando a curiosidade em Balthus, superando sua introspecção. Assim, no final de 1952, Brennand retorna para Deborah e Conceição nas terras da Várzea do Capibaribe, com um sentimento de satisfação e de grande aprendizado.

2.3 DE VOLTA À VÁRZEA DO CAPIBARIBE

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

No início da década de 1970, Ariano Suassuna, artista brasileiro e amigo de colégio de Brennand, inicia o Movimento Armorial em Pernambuco, o qual buscava a criação de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da cultura popular e englobava a obra de Brennand como representativa de uma pintura brasileira.

Apesar de ter sido considerado um participante atuante do Movimento Armorial, Brennand se afasta de qualquer ligação com regionalismo, incluindo esse movimento, não se considerando um participante efetivo.

Por fim, vale a reflexão trazida nos *Cadernos Verdes* de Vasconcelos (2019), onde a autora questiona a simplicidade e inocência desta fase. É possível refletir sobre suas supostas "intenções" do artista, como o fascínio pela reprodução e sexualidade. Observando algumas esculturas e desenhos do artista, é perceptível que as formas, originalmente frutos deformáveis, também passam a representar formas sexuais e genitais, como é o caso do *Nascimento do Floral* (1959) (fig. 5) e do *Fruto* (s.d.) (fig. 6). Observando a obra o *Nascimento do Floral* (1959), fica evidente a associação do fruto ao órgão reprodutor feminino¹⁸.

¹⁸ No comentário de Vasconcelos (2019), é explícito que estas obras têm um apetite sexual, o que se aproxima muito mais do esperado e trilhado por Brennand em sua jornada artística. "Mestre Brennand descobriu um processo de ampliação de formas vegetais, agigantadas e ensandecidas, consciente ou inconscientemente sexualizadas, distanciando-se do rebanho dos artistas brasileiros da época". (Vasconcelos, 2019, p. 17)

Figura 5 – Francisco Brennand, *Nascimento do Floral*, 1959.



Fonte: Foto do autor, 2022.

Figura 6 – Francisco Brennand, *Fruto*, s.d.



Fonte: Foto do autor, 2022.

Segundo Tavares (2000), no ano de 1954 o painel instalado na sede da IASA, fábrica de cerâmicas da sua família, foi o primeiro projeto em grandes superfícies, a execução de painéis cerâmicos levaria Brennand a aumentar seu reconhecimento nacionalmente até chegando a realizar um no exterior. Em 1958, Brennand recebeu a encomenda de um mural de Miguel Vita, presidente das indústrias do estado de Pernambuco, de 49 metros quadrados e que seria doado para o aeroporto do Recife; este seria o primeiro mural locado em espaço público do artista.

Em 1959, Brennand já havia participado de exposições no estrangeiro como a Exposição Internacional de Cerâmica em Ostende, na Bélgica. Após este feito o pernambucano foi convidado a expor na Galeria das Folhas em São Paulo. Na V Bienal de São Paulo, o artista conseguiu que três das suas obras fossem expostas; estas ficaram lotadas na galeria chamada de "Primitivos".

O ano seguinte marcou um grande momento na trajetória artística do pintor e ceramista: uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocasião em que houve grande recepção positiva na crítica e imprensa. Em 1961, Brennand já tinha, então, seus painéis encomendados para outros estados do país. Foi o arquiteto modernista João Vilanova Artigas¹⁹ que encomendou o painel para uma escola que estava projetando no interior paulista. Ainda neste ano Brennand começou a produzir uma de suas obras mais aclamadas e reconhecidas, o mural cerâmico da Batalha dos Guararapes. Nesta obra, o artista faz uso de uma abordagem romantizada da fauna e flora, além do uso de temas épicos. O mural foi encomendado pelo Banco Lavoura e foi instalado na Rua das Flores, no centro do Recife. A próxima grande obra do artista seria destinada para o Edifício Bacardi em Miami nos Estados Unidos, o qual, apesar de não se tratar de uma obra regionalista, faz uso da azulejaria em coloração azul e branca remetendo à colonização ibérica, visto que a antiga sede da empresa se localizava em Havana. Esta obra possui 656,6 metros quadrados de extensão e utilizou 28.334 azulejos para ser completada.

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

¹⁹ João Vilanova Artigas (1915, Curitiba, - 1985, São Paulo), foi um arquiteto que teve sua maior produção e formação na cidade de São Paulo, Artigas que posteriormente se torna professor, foi responsável por grandes projetos da arquitetura moderna brasileira como o prédio da FAU, em São Paulo. (Coelho, 2021)

2.4 ANOS 70: A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO

Segundo Vasconcelos (2019), a década de 1970 é o início de um processo de reconstrução da ruína da fábrica de telhas e tijolos do Engenho São João, o que viria a ser por ele chamado de um eterno *work-in-progress*. Foi em março de 1971 que se iniciaram os trabalhos de reconstrução da oficina. Este período possibilitou o artista a se imergir cada vez mais na produção de sua obra. Quando iniciado o processo, o artista, com sua personalidade questionadora, não deixa passar em branco os motivos e questões acerca da construção deste que seria o seu templo. Brennand encara até certo ponto como sua sina a reconstrução deste espaço sagrado, contudo seguiria este destino com prazer. Em um depoimento de Brennand para o filme *Demiurgo* (1996), ele afirma que:

o poeta Rilke diz: ‘só existe uma pátria verdadeira que é a pátria da infância’. E é verdade. E a nossa pátria estava localizada aqui; entre tantas fábricas, essa era a fábrica que elegíamos porque era a fábrica mais misteriosa, mais penumbrosa, cujos fornos pareciam catacumbas. Onde nós brincávamos de bandido ou mocinho (...)’.
(Depoimento de Brennand no filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho, 1996).

Em seus diários, Brennand chega a se questionar como seria a construção deste espaço: para que reconstruir este espaço senão dar vida ao mesmo? Seria necessário primeiro povoar seu templo ou construí-lo? Mais uma vez, o artista vai se encontrar com sua ideia de *work-in-progress*, pois a reconstrução passa a ser simultânea à criação de suas obras. Os anos de 1975 até 1985 foram os anos de maior produção do artista, pois Brennand está empenhado em povoar como nunca seu templo. A primeira escultura integrante do conjunto data de 1974, segundo Tavares (2000). A ocupação do grande pátio data de 1979, quando os galpões já estavam lotados de obras.

No espaço da fábrica, quase tudo mudou, menos a localização do forno. Este, como já dito, teve o nome de Prometeu entalhado na pedra. Tudo passa a ter uma conotação mística e mítica, beirando o sagrado para o artista. A transformação dos armazéns gera espaços para abrigar esculturas, o que não era não era tarefa fácil, além da praça central, o chamado Grande Pátio, que é o berço de tudo.

O complexo foi idealizado por Brennand para conter uma jornada para os visitantes, onde os “horrores” estão à solta. O artista sempre se sentiu incompreendido fora das muralhas da sua cidadela. Sendo assim, na Várzea do Capibaribe, dentro de sua fortaleza (que em passagens os seus diários caracterizou como feudal), Brennand exercia sua liberdade e dava liberdade a

suas criaturas. Seus visitantes, sempre bem-vindos, tinham o livre arbítrio de adentrar a suas muralhas ou não. O mural *Horror, Horror, Horror* é a mais crua prova dos reais perigos que os visitantes lá encontrariam. O percurso também foi pensado como uma espécie de inquietação de batalha; após trilhar por tantos horrores e desconfortos, o artista presenteia os visitantes com o espaço chamado o Jardim de Burle Marx, uma espécie de deleite final, longe dos assombros.

Ainda segundo Bueno (2011), uma das esculturas mais conhecidas de Brennand data de 1980, o chamado *Pássaro Rocca*; diz a lenda que foi inspirada no livro *As Mil e Uma Noites* (1704) e conta a história de uma ave com corpo de serpente. Os marinheiros importunavam os preciosos ovos desta criatura, que imediatamente se vingou, jogando rochas sobre os navios, os afundando. Na mitologia brennandiana, o *Pássaro Rocca* (fig. 7) segue essa linha de guardião e sentinela, sendo uma ave protetora. Na fala de Brennand no filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho, o artista afirma que esta ave servia como guardiã para suas criaturas e seu criador. A lenda inspirou a existência de um enorme paredão repleto de abutres no Labirinto das Esculturas, centro da Oficina Cerâmica; lá, essas criaturas tinham a nobre função de proteger o Ovo Cósmico, que, segundo Tavares (2000), se encontra num altar criado para ser o centro da sua pequena Meca. Quando questionado sobre o processo de criação desta tão fundamental e particular obra, Francisco Brennand explica que foi de maneira natural e aleatória, levando mais de vinte anos para chegar na composição final da escultura. Além do trabalho em cerâmica, o *Pássaro Rocca* também foi destaque em esboços e desenhos. Este trabalho visava um maior estudo da anatomia anelada da escultura. Em depoimento ao filme *Demiurgo*, Brennand pontuou que ele foi

[...] em busca de alguns desenhos antigos e encontrei um feito há mais de vinte anos onde eu adivinhei a forma desses abutres, desses guardiões. Eu não estava absolutamente pensando neles, mas na época eu desenhei. Eram como se fossem troncos de vértebras agregadas uma à outra com uma forma sinuosa, terminando com uma cabeça que lembrava um abutre. Vinte anos depois, já nesse local, e tendo a necessidade de criar o Templo, e, portanto, de criar essas formas que ficariam em torno do Templo, em torno do Ovo, me veio a ideia de aproveitar esses rabiscos, esses desenhos, que foram se transformando, gradativamente nessas formas escultóricas, e, à medida que eu redesenhava, continuamente, essa forma foi cada vez mais se adelgçando (Fala de Brennand no filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho, 1996).

Figura 7 – Francisco Brennand, *Pássaro Rocca*, 1980.



Fonte: Foto do autor. 2022.

O *Ovo Primordial* (fig. 8) ocupa o lugar de centro do universo, sendo um “ovo cósmico”. O ovo desta obra se encontra pendurado, tornando-se uma espécie de pêndulo. O artista faz uma apologia à obra *Sacra Conversazione* (1472) de Pietro Della Francesca (1415-1492), (fig. 9) na qual a Madonna, que ocupa o plano central da tela, está embaixo de um ovo pendurado, o qual, por sua vez, remete à reprodução infinita e à continuidade segundo Brennand.

Eu vi uma Madona de Pietro Della Francesca, em Milano, onde surpreendentemente existia sob sua cabeça pendurada um Ovo. A função desse Ovo seria a ideia do Ovo Primordial, começo de todas as coisas; o Ovo Primordial no sentido também do Ovo Cósmico, onde todas as coisas vão se reproduzir (Depoimento de Brennand no filme *Demiurgo*, produzido por Mário Filho, 1996).

Figura 8 – Francisco Brennand, *Ovo Primordial*, 1980.



Fonte: Foto do autor. 2022.

Figura 9 – Pietro Della Francesca, *Sacra Conversazione*, 1472.



Fonte: WikiArt, s.d.

A frase “coitada da forma que não couber dentro de um ovo”, dita por Brennand em depoimento ao filme *Demiurgo*, ilustra claramente o pensamento dele sobre o tema, desde a reprodução até os enigmas e mistérios e surpresas que os ovos contêm²⁰.

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

Retornando a junho de 1975, segundo Tavares (2000), uma grande enchente abalou o Recife e derrubou a antiga ponte de ferro (fig. 10-11), que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica do grupo Brennand. Em seus diários, Brennand fala que a queda desta ponte marca o fim de um ciclo que estava ligado de um modo ou de outro à vida empresarial. Além disso, a queda da ponte marca um corte com o mundo exterior que já vinha sendo feito a passos lentos por muitos anos. Foi como se houvesse uma espécie de chamado de Gauguin, reforçando a jornada de isolamento nas terras longevas e afastadas. O artista construiu sua própria realidade tal qual aquele que o influenciou. Não há de ser por acaso que é neste período que se iniciou o trabalho de reconstrução da Oficina Cerâmica, pois agora o isolamento estava não apenas instaurado nos desejos do artista de desenvolver sua arte livremente, mas também na realidade onde os acessos foram privados pela força daquele que para Brennand era um espectador ativo da história: o Capibaribe.

²⁰ Vasconcelos (2019), defende a teoria que este interesse pelo assunto se deu depois do aborto espontâneo de Deborah, sua primeira esposa, ainda quando o artista estava em Paris.

Figura 10 – Antiga ponte de ferro que ligava a Oficina de Cerâmica à fábrica.



Fonte: Foto cedida pelo Acervo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

Figura 11 – Antiga ponte de ferro após as cheias.



Fonte: Foto cedida pelo Acervo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

Ainda em 1975, Brennand participa de uma exposição: o *XXXIII Concorso Internazionale della Ceramica D'arte Contemporanea*, em Faenza, na Itália. Esta seria uma de suas poucas aparições em grandes eventos até a década de 1980. Em 1978, Brennand passa três meses longe de sua oficina na tentativa de voltar ao hábito da pintura; o artista se refugia em uma propriedade em Camocim de São Félix que pertencia a Deborah e só retornou ao Recife para acompanhar os trabalhos em sua Oficina. Nesta época seu pai Ricardo escreveu uma carta de agradecimento por alguns quadros enviados para ele.

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

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

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

E que pintura!

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

Pintura cheia de força, de maravilhoso colorido.

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

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

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

Um beijo e muita paz,

Papai.”

(Tavares, 2000)

Os anos 1980 marcam também o segundo trabalho cinematográfico sobre Francisco, dirigido por Jayme Monjardim. O curta é narrado pelo próprio artista e foi lançado no dia 3 de junho de 1980, no Teatro do Parque. Esta década também marca um maior reconhecimento da Oficina Cerâmica por parte da crítica, segundo Tavares (2000), o ateliê museu de Francisco passa a se tornar roteiro obrigatório no *tour* de museus e galerias do Brasil.

De volta à oficina, os painéis passam a ocupar o espaço e terem legendas. Um dos painéis mais emblemáticos é o *Immotus nec Inerte*. Segundo a filosofia platônica, a palavra “demiurgo” remete a algo semelhante a um artesão divino, se aproximando de um deus criador. Brennand assumiu esse conceito e a frase, num mural em cerâmica na sua Oficina, *Immotus nec Inertes*, revela essa ligação. A tradução literal do latim, “imóveis, mas não inertes”, sugere que as criaturas que lá habitam estão dispostas a fazer suas cobranças e estão vivas. Brennand não só cumpre o papel do oleiro de criar, mas também desenvolve novos rumos a lendas e mitos, as libertando das suas histórias originais. A partir disso, é possível compreender a dimensão que abarca as obras de Francisco Brennand, não apenas exercendo o ofício de pintor e ceramista, mas de um demiurgo.

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

O fim deste período também é marcado pela execução de grandes obras do pernambucano como a *Hybris* (fig. 12) e as *Donzelas Desafortunadas*. A palavra *hybris* vem do grego e, no sentido literal, significa insulto, ofensa, algo próximo a um pecado. Segundo Brandão (1987),

esse sentido é direcionado aos heróis que possuem habilidades quase no nível dos deuses, mas que podem se desvirtuar mais facilmente devido aos seus poderes. No texto *Testamento 1* (2005), Brennand disserta sobre que a *Hybris* não leva em conta as previsões do oráculo, ignorando o futuro e desafiando os deuses pela descrença no destino que deve seguir. Em seus diários, Brennand relata que, por coincidência do destino ou não, havia a necessidade de achar um pedestal para a escultura deste abutre com corpo anelar. Coincidiu que havia escrito ‘*Hybris*’ no pedestal, então ele encerra a busca para o nome da obra, denominando-a a partir da criatura que sabia dos segredos do oráculo e, agora, possui uma máscara de couro vendando seus olhos para viver tão cega quantos os humanos.

“O que tem a ver a cabeça de um pássaro com o destino do homem?” Não tem nada a ver, mas muitas vezes um título insinua tantos significados, que o todo pode ter uma representação diversa. Como observei, a ave está envolvida por um tipo de disfarce encourado que lhe retira toda possibilidade de reação. Trata-se de um prisioneiro do próprio destino. Daí a intencionalidade que justifica o “*Hybris*” (Brennand, 2005).

Figura 12 – Francisco Brennand, *Hybris*, s.d.



Fonte: Foto do autor. 2022.

Segundo os escritos de Brennand (2016), a coleção *Desafortunadas* é marcada pela presença de doze damas que trazem o sofrimento, a amargura e a infelicidade em sua história. As obras possuem traços em comum, como os cabelos negros das damas, sua forma totêmica e seus pescoços virados para trás, transmitindo uma sensação de degolamento e asfixia. Essas damas possuem uma aura trágica. Segundo Vasconcelos (2019), é como se o artista as buscasse pela sua afinidade com suas próprias histórias de sofrimento. Para Francisco Brennand, a mulher é

mais passível de ser atingida pelos sofrimentos mundanos, o que a leva a ter sua vida entrelaçada com o trágico. Algumas dessas obras apresentam degolamento, pois suas feições (nariz, boca, orelha e olhos) são eliminadas do rosto.

A escultura *Galateia* (1977) (fig. 13) faz uma referência à lenda original onde o rei e artista Pigmalião de Chipre, movido por sua desilusão com as mulheres, esculpe uma escultura tão perfeita que chega a apaixonar-se por ela. Desolado por sua Galateia não poder retribuir seu amor, Pigmalião pede a deusa do amor Afrodite que o arrume uma esposa tal qual sua obra, contudo Afrodite não encontra tal mulher e resolve dar vida à escultura. O Rei de Chipre então se casa com Galateia e com ela tem dois filhos. Como já exemplificado outras vezes, Brennan não se preocupa em dar sequência ou mesmo em ser fiel aos mitos originais. Ele não pretendia ser refém da história que o precede, apenas usa seus personagens para criar em seu imaginário um novo destino ou novos enredos. Na obra pode-se perceber os cabelos negros da dama, algo característico das peças dessa coleção, e seu formato escalonado, lembrando a Torre de Babel, uma espécie de Zigurate.

Figura 13 – Francisco Brennan, *Galateia*, 1977.



Fonte: Foto do autor. 2022.

Segundo Ferrari (2011), Pallas Atena incorpora as habilidades de justiça, sabedoria, artes e estratégia, e se torna defensora da cidade Athenas. Bertoli (2017) afirma que essas habilidades foram herdadas de sua mãe, a deusa Metis, que foi engolida por Zeus. A obra

retrata uma peça de uma guerreira com um capacete cobrindo, praticamente, todo seu rosto. Diferente das outras degoladas, esta obra não apresenta a sensação de morte iminente, a *Pallas Atena* (1978) (fig. 14) de Francisco Brennand possui este capacete, pois já nasceu para ser guerreira. Esta criatura possui um papel maior, a de guardar os fornos da Oficina.

Figura 14 – Francisco Brennand, *Pallas Atena*, 1977.



Fonte: Foto do autor. 2022.

Lara é conhecida por ser a deusa do silêncio, a deusa muda. Segundo Bertoli (2017), Júpiter, irritado com Lara, corta sua língua e ordena que Mercúrio a conduza para o inferno. Mercúrio, com pena, se apaixona pela deusa. Entretanto, há uma versão na qual Mercúrio, apaixonado, a estuprou, e desta relação nasceram dois filhos.

A *Lara* (1978) (fig. 15) de Brennand é uma dama sofrida. Também degolada, ela possui sua cabeça contorcida para trás, no entanto, esta obra se torna mais especial para Brennand devido a uma surpresa no processo da queima. Durante as queimas sucessivas, o resultado muitas vezes é inesperado e, segundo Vasconcelos (2019), esta obra passa a ter um caráter especial devido ao surgimento de uma lágrima no rosto da dama. Uma fala de Brennand para Vasconcelos (2019) atesta que ele se via como um colecionador de desastres, mas que isto não o atrapalhava; pelo contrário, um fato inesperado só viria a somar em sua obra, “quando eu erro, eu acerto!” (Vasconcelos, 2019, p. 144). Essa lágrima acidental apenas em um lado

da peça reafirma o sofrimento dessa dama, que teve uma história marcada por sucessivas tragédias.

Figura 15 – Francisco Brennand, *Lara*, 1978.



Fonte: Foto do autor. 2022.

2.5 A TRAJETÓRIA NACIONAL/INTERNACIONAL DE BRENNAND

Em 1989, a obra de Brennand já tinha sua projeção internacional consolidada, sendo convidado para a II Bienal de Óbidos em Portugal. No mesmo ano, foi convidado a participar da XX Bienal Internacional de São Paulo, na qual o artista decidiu expor duas obras: *Pássaro* e *O Cinto Necessário*, doadas para acervo da Bienal. Paralelamente a esta mostra, foi feita uma exposição com mais de 100 obras na Galeria Montesanti Roesler, sendo elas esculturas, desenhos e pinturas. Além dessas exposições, outra, desta vez em Londres, fez necessária o deslocamento de um grande número de obras. A exposição ocorreu na galeria The South Bank Center, no Royal Festival Hall. Segundo Tavares (2000), foram levadas para exposição na Europa mais de 60 esculturas e um painel cerâmico de 20 metros quadrados intitulado *Paraíso Perdido*.

No ano seguinte, Brennand participou da Bienal de Veneza, ao lado de nomes como Daniel Senise²¹, Samico²² e Wesley Duke Lee²³. Em 1992, as peças voltaram a sair do Recife rumo a EXPO 92 em Sevilha e, posteriormente, para a mostra Imagem do Brasil em Zurich. A próxima grande exposição do artista foi em Berlim em 1993, a chamada Staatliche Kunsthalle Berlin, que reuniu 350 peças e foi sua maior exposição no estrangeiro. Segundo Vasconcelos (2019), o artista relata que desde o início do processo de curadoria das peças, que se iniciou em março de 1992 pelo representante da instituição alemã Dieter Ruckhaberle, Brennand sofreu grande aflição por suas obras estarem deixando sua "morada".

Resisti e adiei o quanto pude, mas a minha *resistência* a qualquer tipo de convocação sempre foi proverbialmente acanhada. Agora, vencido, considero este ato uma negligente profanação que poderá ser fatal para todos os meus *troféus*... (Brennand, 3 de março de 1992, p. 244-245).

O artista mergulha em um profundo conflito quando deparado com o fato de que ele seria um participante no ato da retirada de suas obras da oficina. Ao perceber que seria uma espécie de cúmplice no "sequestro" das criaturas, Brennand relata ser o "rei de um castelo destronado", afinal, não são poucas as analogias feitas pelo artista à sua oficina como cidadela murada. Em escritos do seu diário, ele afirma que

²¹ Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955) foi um dos participantes da exposição *Como vai você, Geração 80?*, que foi realizada em 1984. (Daniel Senise, s.d.)

²² Gilvan José Meira Lins Samico (Recife, 1928 – Recife, 2013) foi um artista plástico e professor pernambucano com grande notoriedade na Xilogravura. (Escritório de Arte, s.d.)

²³ Wesley Duke Lee (São Paulo, 1931 – São Paulo, 2010) foi um artista plástico paulista que foi um dos primeiros a incorporar elementos da arte pop em seus trabalhos. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022)

o meu castelo se esvaziará a olhos vistos. Carregarão a maior parte dos troféus por longo tempo, mas, mesmo assim, permaneço o rei do castelo embora destronado. O senhor Dieter viaja domingo para Berlim, só retornando no final de maio, quando então recomeçará o saque. Como detê-lo, se eu próprio transformei-me em seu cúmplice e meus auxiliares são agora os seus auxiliares? Acho que não consigo explicar bem o que se passou. Fiquei tão desconcertado que me recordo de ter dito uma frase evidentemente idiota: ‘O que foi que lhe fiz, senhor, para merecer um tão singular tratamento?’ (Brennand, 2019, p. 245).

Para que algumas obras estivessem em condições ideais para a exposição, houve a necessidade de restauro. Segundo seus diários, isso trouxe a Brennand uma grande alegria, o levando para quando ele ainda estava iniciando a carreira na pintura e se encantando com os experimentos mais simples que a tinta poderia proporcionar. Esse encanto se relaciona diretamente com o espaço que o ateliê ocupa na vida de Brennand.

À tarde, retoque em alguns quadros a óleo que seguirão para a exposição em Berlim. O cheiro forte de terebintina me transporta para um mundo de pelo menos quarenta anos atrás; no entanto, as telas retocadas não ultrapassam vinte anos, e alguns são dos anos de 1980, portanto, recentes. Eu acrescentaria: esse cheiro foi sentido pela primeira vez no ateliê do pintor Álvaro Amorim, em 1943, quando de minhas visitas periódicas para vê-lo restaurar e retocar quadros da coleção João Peretti, adquirida por meu pai. Então a conta aumenta para quarenta e nove anos. Nessa época, eu desenhava, mas não havia ainda pintado a óleo. Foi o velho Álvaro, ao me presentear com um cavalete de campo, no seu dizer, “usado pelo pintor Teles Júnior nas suas sortidas à procura do motivo paisagístico ideal”, o meu verdadeiro introdutor no mundo da pintura a óleo e, conseqüentemente, da terebintina (...) Passei do ateliê do velho mestre para o meu ateliê de jovem pintor como quem passa da noite para o dia, do sono para a vigília. Mas não consegui, ainda hoje, dissociar o cheiro da terebintina da grande pintura de todos os tempos (Brennand, 5 de junho de 1992, p. 297- 298).

O trágico sempre paira sobre a vida de Brennand, contudo este sentimento de iminência da catástrofe foi se expondo de maneira contundente em relação ao seu pessimismo com a exposição de 1993 em Berlim. O artista compreende que seu universo não poderia ser entendido por "tolos", aqueles que não o enxergam de maneira completa, então, o fracasso seria iminente. O artista devaneava com o naufrágio de suas peças, com a incompreensão e o julgamento, entre outras "catástrofes" que poderiam ser geradas através da grande exibição de mais de 467 obras. Brennand (2016) chega a tratar a exposição como uma espécie de fim, e isto para ele seria algo inconcebível.

A volta das obras que passaram por esta aventura acontece no final de 1993, da mesma forma que foram a Berlim através de contêineres pelo porto do Recife. Mesmo após a chegada de seus "troféus", Brennand ainda acredita que pode estar sujeito a pagar uma espécie de

punição por ter sido participante dos sequestros de suas crias, mesmo o evento tendo sido um sucesso, o que o surpreendeu o artista.

Chegaram três enormes carretas com os caixotes que estiveram em Berlim. Ainda falta um caminhão que só descarregará na segunda-feira. Sinto-me um pouco mais seguro com esse retorno. Como costume dizer, essas peças jamais deveriam ter saído daqui. Talvez eu pague o preço da minha inominável apostasia. (Brennand, 28 de agosto de 1993, p. 473-474)

Foi em 1993 que o Conselho Nacional de Política Cultural indicou Brennand ao Prêmio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral. O júri, então, concede o prêmio a Francisco Brennand (Brasil) e a Eduardo Kingman²⁴ (Equador). A entrega do prêmio ocorreu dia 4 de abril na sede da O.E.A.

No ano de 1995, Brennand participou da II Bienal do Barro, em Caracas no Museu de Arte Contemporânea de Caracas Sofía Ímber e em Maracaibo, Venezuela, seguindo por uma Exposição no Museu do Estado de Pernambuco em 1996.

O ano de 1997 tem como maior marco a publicação do livro *Brennand*, de Olívio Tavares de Araújo, Weydson Barros Leal e Rômulo Fialdini e a Exposição Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade, na sede do Banco Safra, São Paulo, e no Centro Cultural do BID, Washington (EUA). Em 1998, a distribuição de dois vídeos por Olívio Tavares de Araújo: *Brennand e o Sentimento Trágico do Mundo* e *Mundo de Beleza de Francisco Brennand*, além de uma retrospectiva na Bienal de São Paulo.

No ano de 2003, há a abertura da Accademia na Oficina Cerâmica, espaço que passa a abrigar conjunto pinturas e desenhos. A inauguração do edifício acontece com a exposição *Brennand: Uma Obra em Perspectiva*, com curadoria de Emanuel Araújo, Recife, PE. Neste ano também ocorre o lançamento do livro *Brennand Desenhos*, escrito por Weydson Barros Leal, com fotografias de Helder Ferrer. Além disso, o artista também participa da exposição em Oeiras, Portugal, *Parque dos Poetas – Alameda dos Poetas*, em que o conjunto de obras prestava uma homenagem aos escritores de língua portuguesa. O escolhido por Brennand foi Manuel Bandeira e Francisco enviou 30 esculturas, além de um painel cerâmico. Ainda no ano de 2003, é inaugurada a Praça Gauguin, área que presta homenagem ao artista francês que o pernambucano tanto admirava.

²⁴ Eduardo Kingman (Loja, 1913 – Quito, 1997) foi um pintor equatoriano. Sua obra abarca elementos do expressionismo e do indigenismo equatoriano do século XX. Fundador da Escola de Belas Artes de Quito, também fundou a Galeria Casperly em Quito. Seus motivos giram em torno do sofrimento da população mais pobre e dos povos indígenas. (Google Arts & Culture, s.d.)

O ano de 2004 marca a conclusão de um obelisco de dez metros, em homenagem aos 350 anos da Insurreição Pernambucana. Em 2005 ocorreu a inauguração do espaço expositivo situado na Praça Gauguin, chamado *Tempo do Sacrifício*. Este espaço passa a abrigar esculturas em homenagem aos povos que tiveram suas culturas dizimadas. Em 2008, ocorreu uma exposição coletiva no palácio dos Bandeirantes em São Paulo chamada *A arte que banha o Nordeste*, e a criação de cinco novas esculturas (*Os Comediantes*) e duas pinturas (*Torre do Castelo e Anjo Picado Por Uma Abelha*). Após a exibição, o conjunto de esculturas chamado *Os Comediantes* é levado para o jardim de entrada da Oficina Cerâmica, onde posteriormente em seu diário Brennan se refere às obras como as que dão "boas-vindas" aos visitantes. Esse ano também marca o início das obras de restauro do complexo "Parque de Esculturas, Projeto – "Eu vi o mundo... Ele começava em Recife", situado no molhe do Cais do Porto do Recife; Brennan participa também com a escultura *Os Gêmeos*, no Salon National Des Beaux-Arts 2008, em Paris.

A virada da década é marcada pela inauguração na Academia Brasileira de Letras, do mural chamado de *O Gigante Nabuco* que possuía mais de 14 m² de área em 18 de janeiro de 2010. A partir daí a produção de peças passa a ser mais espaçada e o artista passa a realizar mais retrospectivas na própria Oficina Cerâmica.

Em 19 de dezembro de 2019 Brennan faleceu no Real Hospital Português, na cidade do Recife, aos 92 anos.

3 ALGUNS MESTRES QUE INSPIRARAM O PINTOR: CÉZANNE, VAN GOGH, GAUGUIN E BALTHUS

3.1 UM OLHAR ESPECIAL SOBRE ALGUNS ARTISTAS: INFLUÊNCIAS

Na obra de Brennand (2016), como já dito, a relação do pernambucano com os artistas europeus, em especial os franceses, é de longa data. Desde o início dos seus estudos com os mestres da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Brennand procurava ler e se interessava bastante por alguns nomes, como Cézanne, Gauguin e Balthus. Suas idas à Europa reforçaram ainda mais essa influência, na sua obra artística e na sua formação filosófica e identitária. Este tópico propõe discorrer sobre a relação de Brennand com algumas obras que ele se identificava dos artistas aqui apresentados.

Os pós-impressionistas foram responsáveis por uma espécie de revolução e mudança de ótica na arte do século XX. Como demonstra novamente o seu diário, num trecho relativo ao quadro *Les Peupliers* de Cézanne (fig. 16), é precisamente a capacidade do artista francês em destacar a natureza plástica do figurado na tela, mesmo quando pinta a realidade observável, que faz com que Francisco Brennand o assuma como uma referência para o seu próprio trabalho artístico:

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

Figura 16 – Paul Cézanne, *Les Peupliers*, 1895-1900.



Fonte: Musée d'Orsay, 1921.

"Respirar Cézanne" talvez tenha sido a ideia de Brennand quando confrontado com a obra do francês. Brennand se entregava ao processo, pois acreditava, assim como Cézanne, que “não há quadro terminado, e sim quadro abandonado” (Brennand, 1949, *apud* Vasconcelos, 2019, p. 445). Para o pernambucano, o processo contínuo possui um valor imensurável. Isto pode ser perceptível quando ele inicia o processo de reconstrução da Oficina Cerâmica e seu povoamento com suas esculturas. Em seu diário, Brennand fala de sua jornada no mundo das artes plásticas como um contínuo *work-in-progress*. Além disso, através de suas citações é possível concluir que outro elemento que atrai Brennand neste artista é que, para Cézanne, a pintura é encontrar a essência da plástica (cor e forma), o que ele traduz em seus diários, se referindo à obra *Les Peupliers*.

Segundo Oliveira (2005), a obra de Cézanne se caracteriza por uma nova perspectiva do impressionismo. Nessa nova leitura do estilo criado pelo artista, há uma liberdade sensorial e uma ausência de uma perspectiva clara. Vale ressaltar que o início inovador da obra de Cézanne foi que estes limites dados às formas não serviam como prisão, somente como fronteiras. Isso é visto claramente nas suas maçãs, onde há a existência de um azul “nascendo” a partir das bordas formando seu contorno, que dão um pulsar em sua forma, garantindo assim seu volume para o observador. “É por isso que suas pinturas,

progressivamente, descobriram não uma transcendência de expressão que nos conduziria ao realismo, mas a expressão como expressão de uma transcendência”. (Oliveira, 2005, p. 10)

Francisco possuía uma clara filiação aos motivos e temas. As paisagens sempre foram algo que ambos se dedicaram bastante; Cézanne passou grande parte da sua vida em Aix-en-Provence reproduzindo a mesma cadeia de montanhas, tentando captar as impressões e nuances das luzes e do momento. No início dos anos 1980, Brennand faz algumas obras com estes temas: *Serra Negra* (1981) (fig. 17), *Montanha Branca* (1982) (fig. 18), *O Castelo* (1978), *Paisagem com montanha* (s/d) e *Paisagem verde* (s/d), em que a natureza observável é o pretexto para pintar, camadas sobrepostas de cor, muitas vezes até à saturação, delimitam e dão volume aos elementos da composição, sejam eles as árvores que ladeiam uma estrada ou as texturas cromáticas da superfície acidentada do corpo de uma serra ou montanha.

Figura 17 – Francisco Brennand, *Serra Negra*, 1981.



Fonte: Foto do autor. 2022.

Figura 18 – Francisco Brennand, *Montanha Branca*, 1982.



Fonte: Foto do autor. 2022.

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

A minha cerâmica pode parecer a de um bárbaro, mas deve-se aos europeus a descoberta e valorização de toda a barbárie. Começou com Gauguin, quando ele disse: “Jamais os Gregos”. Picasso levou adiante esse propósito e eu continuarei nesse caminho ainda com muito por descobrir (Brennand, 1974 *apud* Vasconcelos, 2019, p. 289).

A interpretação que Brennand fez da incursão polinésia de Gauguin parece acompanhar a alteração verificada na função da estética primitivista na cultura moderna francesa após a Primeira Guerra Mundial. Até a Grande Guerra, o primitivismo era entendido como radical, excessivo.

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

A respeito do pintor de origem polaca Balthus, Brennand não só possuía uma grande admiração como considerava que o tinha descoberto antes mesmo dos franceses. A obra deste artista usa de representações do feminino, em sua grande maioria meninas jovens com conotações de teor sexual.

O último dos pós-impressionistas a atrair Brennand foi o holandês Vincent Van Gogh. O que fascinava Brennand em Van Gogh era o modo como sua arte era alimentada por uma entrega, ou procura, sem freio, às suas emoções e sentimentos, ao seu mundo interior. Se

Cézanne tinha se refugiado no campo e Gauguin na Polinésia, Van Gogh refugiou-se nas suas perturbações, na tragédia e na melancolia do seu mundo interior. É dentro de si próprio que Van Gogh busca o seu trabalho artístico.

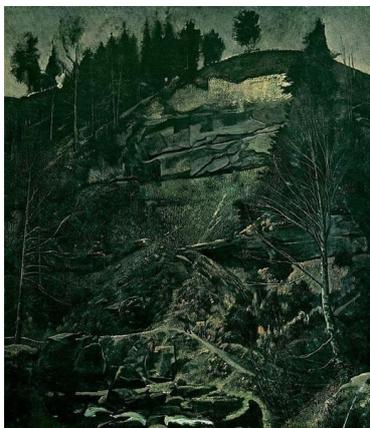
Vincent Van Gogh sofria de depressão, da qual decorria um temperamento marcado pela melancolia, por episódios psicóticos e alucinações. Também negligenciava a sua saúde física, descuidando-se com a alimentação e excedendo-se com a bebida. Teve uma relação de amizade com Gauguin, que terminou quando,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

... de todos, só um, o enlouquecido Van Gogh, com fardo predestinado dos loucos e dos santos, reconheceu-o, curvando-se à sua passagem, mas mesmo ele, numa noite insone, armado de uma navalha, perigosamente dobrou-se sobre o pescoço de um deus adormecido e o teria golpeado... (Brennand, 1949, *apud* Vasconcelos, 2019, p. 77)

A identificação de Brennand com Van Gogh deve-se a terem em comum uma obra permeada pelo trágico. Em diversas passagens de seus diários, Brennand alude a tristezas e angústias refletidas nos temas de suas obras, principalmente nas cerâmicas. Também partilha da melancolia, que em Brennand se manifesta através do saudosismo. Em uma das cartas que escrevia quase diariamente ao seu irmão, Theo Van Gogh, o pintor holandês explicita que sentia uma melancolia quieta, que não machucava e fazia ver as coisas “de um olhar mais sagrado”. Em Brennand a melancolia está aparente nas saudades da terra natal, na afirmação de que é uma pessoa desagradável, uma espécie de louco incompreendido, um oprimido da sociedade, adjetivos frequentes tanto nos diários de Brennand como na correspondência de Van Gogh.

De acordo com Vasconcelos (2019), Brennand possuía um intenso interesse no mistério da vida e da reprodução e, para ele, esse mistério estaria nas mulheres mais novas. Sendo assim os temas usados por Balthus eram de extremo interesse para Francisco, como dito em seu diário: “Não sei se minha paixão por Balthus é mais ligada aos temas de seus quadros, sempre utilizando modelos muito jovens, ou se, na realidade, é a enorme proposta de origem clássica desenvolvida por esse artista” (Brennand, 9 de março de 1949, p. 68). Dentre as telas de Balthus, Brennand possuía uma admiração especial pela *Le Gottéron* de 1943 (fig. 18), que retrata uma paisagem escura e sóbria marcada pelo isolamento de uma pessoa.

Figura 19 – Balthus, *Le Gottéron*, 1943.

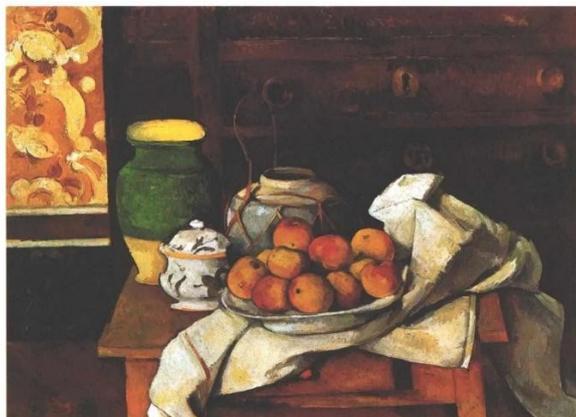


Fonte: WikiArt, 2013.

Num vale profundo rodeado de rochas escarpadas, numa pequena estrada sinuosa, uma figura minúscula de um lenhador retardatário (única presença humana isolada dentro de uma paisagem quase cósmica), num mundo sem luz, volta à sua casa... Bastam esses pequenos detalhes para que se desencadeie uma verdadeira tempestade romântica e meu coração volte a bater apressado... (Brennand, março de 1949, p. 78).

3.2 RESPIRAR CÉZANNE

Figura 20 – Cézanne, *Natureza Morta Com Cômoda*, 1887.



Fonte: Virus da Arte e Cia, s.d.

Figura 21 – Brennand, *Natureza Morta*, 1959.



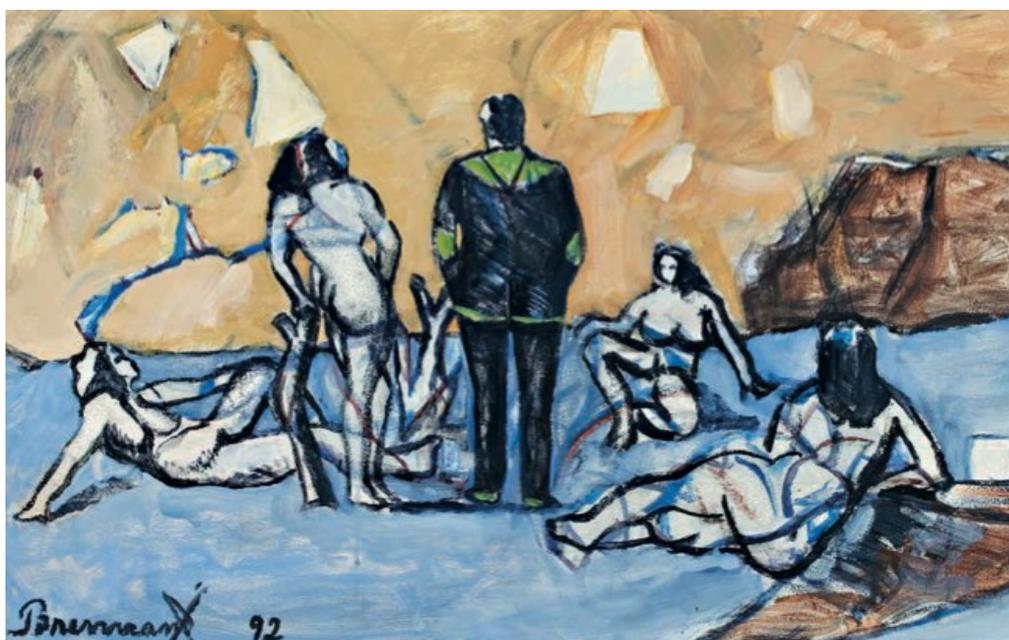
Fonte: G. Ermakoff, s.d.

A natureza morta junto às paisagens talvez sejam os mais frequentes motivos utilizados por Cézanne e estes também intrigavam Brennand. O artista pernambucano acreditava na capacidade de transformar os frutos através de alongamentos e achatamentos das superfícies, técnica diferente da utilizada pelo francês, que, através das cores, criava novas faces e perspectivas dos objetos na tela.

Contudo, pode se constatar uma essência em comum entre os artistas; ao modelar os frutos, o pernambucano também criava novas faces como se pode perceber na tela *Natureza Morta* (1959). Para a manga na lateral direita da tela, o artista utiliza da variação de cores para representar a outra face do fruto. Já as bananas, presentes em diversas naturezas mortas do

artista, permitem grande modelagem. É possível observar as diferenças do claro escuro que também representam as sombras, contudo não há um ângulo de incidência da iluminação claro, os frutos emanam sua própria luz. A laranja no centro da tela utiliza das mudanças cromáticas para trazer a imperfeição do fruto para o quadro. Por fim, vale observar as texturas utilizadas no pano onde os frutos estão, pois Brennand utiliza da sobreposição de pinceladas para fazer marcações e também trazer à superfície não homogênea do tecido. Sendo assim, se observa que esta tela dialoga diretamente com toda a construção pictórica do mestre francês, trazendo diversos elementos como a perspectiva irreal, a coloração dos objetos e o acúmulo de pinceladas, como é o caso da obra *Natureza Morta Com Cômoda* (1887) de Cézanne (p. 52).

Figura 22 – Brennand, *Acontecimentos I na Patagonia*, 1992.



Fonte: G. Ermakoff, s.d.

Figura 23 – Cézanne, *As Banhistas*, 1906.



Fonte: História das Artes, s.d.

No fim de sua vida, Cézanne pinta em seu ateliê em Aix-en-Provence quatro telas de nus femininos interagindo com a natureza. Na tela *Banhistas* (1906), as mulheres assumem uma espécie de papel romântico ou até mesmo de “ninfas”, relaxadas com os corpos à mostra numa espécie de idílio. Sendo assim, é possível fazer um claro paralelo com a tela de Francisco Brennand, *Acontecimentos I na Patagonia* (1992).

Em ambas obras a pose das damas exala sensualidade e conforto com seus corpos. Ao partir para uma análise pictórica, é possível perceber que foi utilizado um padrão similar de cores (amarelo e azul), mesmo que empregadas de formas distintas, além das grossas linhas de contorno que definem ainda mais o corpo das mulheres. Um fato que merece atenção é a presença de um homem no centro da tela de Brennand, que pode ser uma imagem do próprio pintor que frequentemente faz aparições em suas telas. O fato de Brennand estar no centro de uma paisagem campestre repleta de mulheres despidas não pode ser ignorado; esta talvez seja uma imagem que o artista dialogasse fortemente, e que podia ser também relacionada com Gauguin, outro grande mestre que o influenciava.

Ao viver no Taiti, Gauguin dedicou-se a retratar a beleza das terras onde o “progresso” ainda não havia tomado conta, retratando as nativas, a natureza e seus costumes, atitude similar a de Brennand quando assume um papel dado por si mesmo de “Senhor da Várzea”.

Pode-se, realmente diante de alguns destes desenhos, falar em formas obscenas. Mas isto somente porque a sensualidade é a origem do obsceno e tem seu princípio no simples fato de se olhar insistentemente o mundo. Olhar e desejar são dois momentos do mesmo ato e os pintores são, talvez, entre todos os homens, os que mais treinam a sua vista, tão apurada e sequiosa quanto a de uma ave de rapina ou a de um animal de presa. Os pintores tudo olham e tudo vêem, por isso tudo desejam. É daí que se origina sua sede, sua insaciável ânsia de posse. O mundo inteiro seria insuficiente para saciá-los a fome. E, mesmo que não o fosse, não se pode possuir o mundo. Então esses desesperados optam por um compromisso. A sabedoria da linguagem antiga ensina que conhecer é possuir: de um homem que possuirá uma mulher, dizia-se que a tinha conhecido. Por meio de desenhos aparentemente descuidados e cuidadosamente dúbios, imobilizam as folhas e os frutos sumarentos, surpreendidos em seu eterno oferecimento (Suassuna, 2011).

Figura 24 – Brennand, *Paisagem Triunfo*, 1982.



Fonte: G. Ermakoff, s.d.

Figura 25 – Cézanne, *Casa em Provence*, 1885.



Fonte: História das Artes, s.d.

A paisagem campestre pode ser interpretada de diversas formas; a obra de Brennand retrata uma imagem açucareira que se confunde com a identidade de tempos longevos onde o Nordeste possuía um papel de destaque na economia nacional e a figura dos latifundiários era presente como símbolo de autoridade e poder. Durante uma estadia no interior de Pernambuco, Brennand pintou *Paisagem Triunfo* (1982). A tela mostra um velho engenheiro açucareiro, onde as cores da construção se confundem com a da paisagem tornando um elemento único de difícil dissociação.

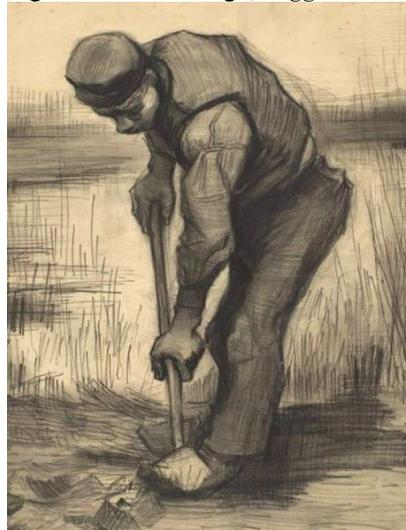
Caso similar ocorre nas cenas da Provence de Cézanne, como em *Casa em Provence* (1885), onde o estado natural se “choca” harmoniosamente com construções. Isso pode ser notado através das próprias cores e formatos onde as paredes com tons de ocre e os telhados avermelhados se confundem com o natural; as linhas retas das construções e seus telhados angulares de modo algum interferem na organicidade da passagem. Em ambos os casos é como se as construções fossem tão naturais como as árvores, o céu e o relevo acidentado das passagens. O Monte Saint Victoire, presente em diversas telas do francês, se junta com o relevo na tela do pernambucano. Em ambas as pinturas é perceptível as claras marcações dos formatos e de suas densidades.

3.3 VAN GOGH: UMA INSPIRAÇÃO

A primeira fase da obra de Van Gogh se deu ainda na Holanda, com cores escuras, traços rápidos e temas sociais. O jovem Vincent narra através de suas obras o dia a dia na vida difícil do campo, com muitas reproduções de batatas, botas, campos de trigo e camponeses. Como já dito, Brennand se encantava não apenas com a capacidade voraz de Van Gogh de produzir sua arte, mas com sua possibilidade de “enxergar” para além do que pode ser visto “...de todos, só um, o enlouquecido Van Gogh, com faro predestinado dos loucos e dos santos, reconheceu-o, curvando-se à sua passagem...” (Brennand, 1949, *apud Vasconcelos*, 2019, p. 77).

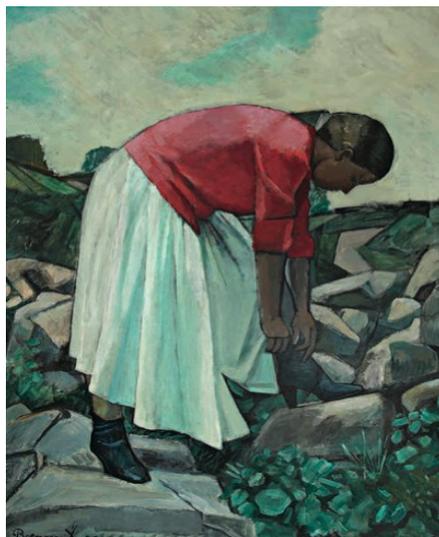
A obra *Digger* (1885) (fig. 26), de Van Gogh, é um exemplo claro da reprodução da vida cotidiana de sua região. Através de um camponês na lavoura com uma feição quase desiludida e com pouca expressão, Vincent buscava reproduzir o drama cotidiano dessa população. Na tela *Primavera* (1979) (fig. 27), Brennand, *a priori*, pode não revelar suas similaridades com o desenho rápido do mestre europeu, mas seu motivo é sua ligação mais profunda.

Figura 26 – Van Gogh, *Digger*, 1885.



Fonte: Arty Factory, s.d.

Figura 27 – Brennand, *Primavera*, 1979.



Fonte: G. Ermakoff, s.d.

Ao se isolar na sua Oficina Cerâmica na Várzea, Brennand assume um papel de espectador da vida dos seus operários e funcionários, passando a retratar o cotidiano em diversas de suas telas. A tela do pernambucano retrata uma mulher de botas em uma paisagem campestre. Como na obra de Van Gogh, as feições dos personagens mal são aparentes, as roupas simples retratam as dificuldades encontradas. Sendo assim, é possível observar que a similaridade e interesse de Brennand por Van Gogh vão além do sentimento de desilusão e tragédia, compreendendo também as mazelas implícitas que cada tema ou paisagem, seja ao retratar corvos, bosques ou figuras humanas.

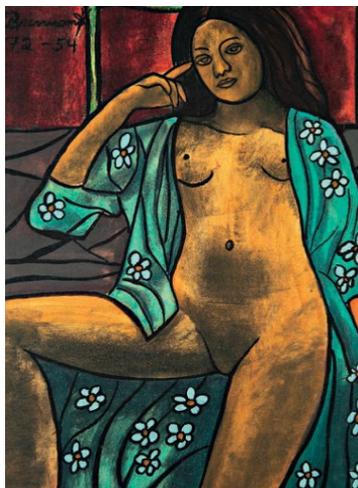
3.4 A VÁRZEA É TAMBÉM O TAITI: GAUGUIN

A obra madura de Gauguin é marcada pela forte presença da figura das taitianas, pois, ao procurar a vida “exótica” dos trópicos, Gauguin inicia uma jornada em busca dos símbolos e imagens. O mundo à margem do “progresso e desenvolvimento” europeu é mostrado em figuras e paisagens, que podem ser vistas através das representações da fauna, flora e roupas. Gauguin vive uma vida simples entre os nativos e se relaciona com diversas mulheres, muitas representadas em suas telas. Brennan assume um papel similar ao mestre francês na busca da construção do “sonho”, que viria a ser a sua Oficina Cerâmica, criando uma espécie de mitologia ao adotar diversos símbolos.

A solidão foi propulsora da construção desse seu mundo fantástico e surrealista... Por isso alguns o consideram um barroco, mais até pelas suas acumulações formais e sentido do sagrado. Mas ele é mesmo um cartesiano selvagem... Pois foi assim que Brennan criou suas próprias fábulas. Para produzir o seu teatro das representações mitológicas, cada obra criada tem características próprias e magníficas. (Catálogo da exposição “Esculturas de Brennan”, no Museu Niemeyer, Curitiba, 2004)

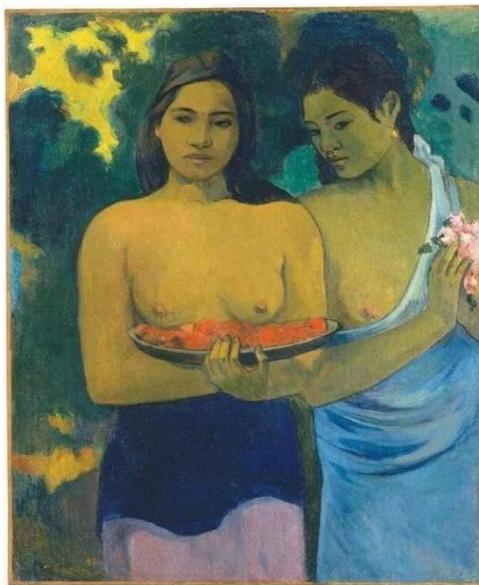
Na obra *Modelo* (1972) (fig. 28), onde Brennan representa uma das muitas damas que visitavam seu ateliê, é possível fazer uma analogia com a tela *Duas Taitianas* (1899) (fig. 29). Na tela do pernambucano, a mulher aparece posando claramente para um nu, despindo-se não apenas de suas vestes mas também da moral ocidental, o que aproxima a obra da tela das taitianas onde os corpos femininos trazem uma carga de sensualidade, mas de forma “ingênua”.

Figura 28 – Brennan, *Modelo*, 1972.



Fonte: G. Ermakoff, s.d.

Figura 29 – Gauguin, *Duas Taitianas*, 1879.



Fonte: Das Artes, s.d.

Outro aspecto que vale ser ressaltado são os tecidos com cores vivas; a tropicalidade representada nesses tecidos faz referência a elementos da cultura local, reafirmando a simplicidade dos povos que não vivem imersos às tendências e padrões estabelecidos pelas culturas hegemônicas ocidentais. Em ambas as telas as mulheres estão apenas “sendo” ou “existindo”, imersas em seus próprios valores.

3.5 BALTHUS E A JUVENTUDE

É impossível dissociar a obra do franco-polaco Balthus (1908-2001), com a figura da menina jovem, ainda na pré-adolescência, de uma conotação muitas vezes sensual ou até mesmo sexual. Balthus, um “clássico em meio a modernos”, abordou em muitas de suas obras a forma clássica de representação, contudo o artista desenvolveu uma aproximação com movimentos modernos como o surrealismo.

A obra de Balthus não possuía uma recepção unânime, tendo tido diversas críticas e até mesmo cancelamento de mostras e exposições. Ainda em sua primeira exposição na galeria Pierre Matisse, em 1934, a obra de Balthus já havia gerado bastante ruídos. A tela *Lição de Guitarra* (1934) (fig. 30) gerou diversos debates, pois aborda abuso sexual e pedofilia, dois temas bastante sensíveis. Esses assuntos são representados pela masturbação que a professora faz em sua aluna, fazendo com que a obra também represente a questão da homossexualidade. Outras mostras também geraram discussão durante o percurso artístico do artista. Na retrospectiva *Balthus: Cats and Girls - Paintings and Provocations*, inaugurada em 2013 no Museu Metropolitano de Arte de Nova York, um crítico do New York Times resumiu a exposição como “tão sedutora como inquietantes” (Smith, 2013).

Figura 30 – Balthus, *Lição de Guitarra*, 1934.



Fonte: Creative Flair, s.d.

Balthus sugere aqui a ideia do corpo feminino tocado como um instrumento musical, ao mesmo tempo que explora a sensação de violência erótica exercida sobre uma mulher, com o agravante de esta ser aqui uma menina pré-adolescente. Ao mesmo tempo, nesta obra Balthus atualiza e perverte uma imagem religiosa, a famosa Pietá de Villeneuve-les-Avignons (c.1470), onde a Madonna e o Cristo morto adotam na posição similar (cf. Mahon 2005, 134). Balthus gostava de tomar de empréstimo composições da história de arte erotizando-as a fim de atingir um efeito escandaloso. Nesse sentido, a adição de dois tabus –lesbianismo e pedofilia – a esta imagem de violento erotismo causaria alarme e escândalo, chamando a atenção dos surrealistas (Marques, p. 233, 2016).

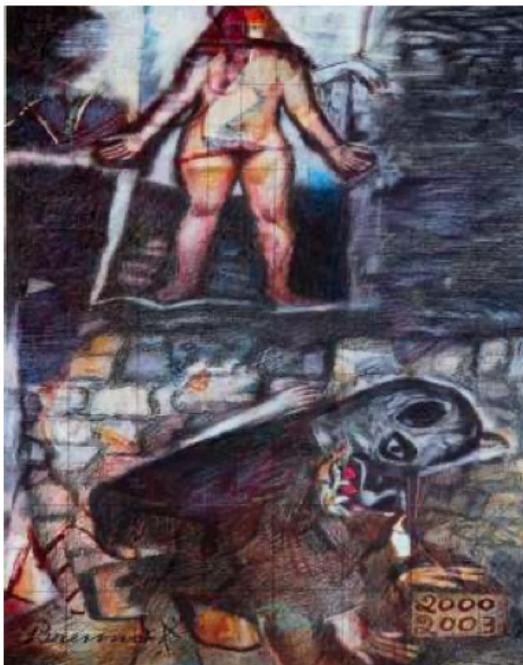
Altabe (2016), questionando sobre o cancelamento da exposição em 2014, o Museu Folkwang, em Essen, na Alemanha lembrando da importância da arte e citando outros artistas que desenvolveram temáticas similares, contudo retratando os personagens como vênus e cupidos, como Agnolo Bronzino (1503 - 1572) ou Antonio Correggio (1489 – 1534).

O Museu Folkwang, em Essen, na Alemanha, refreou os planos de exibir duas mil polaroides que, Balthus tirou da sua modelo, Anna, entre os oito e dezesseis, com a finalidade de servirem de estudos preparatórios para suas pinturas. Num comunicado sobre o cancelamento, o museu, justifica sua decisão em razão que a mostra poderia acarretar consequências legais indesejáveis. (Altabe, 2016)

Assim como o francês, Brennand explorava este mesmo universo temático. Em seus diários, Brennand (2016) traduz a menina jovem como “um ser ainda em descobrimento, com encantos e segredos”. Toda a narrativa que permeia o tema da reprodução e enigma da vida, tão interessantes para o artista, está fortemente presente na sua produção de meninas jovens. Brennand dedicou-se durante sua carreira a reproduzir dezenas de jovens em posição e conotação sexual, como o conjunto de quarenta obras da coleção *Chapeuzinho Vermelho* (2000).

Esta coleção permite permear pelo universo subjetivo de Brennand, que assume o papel do “lobo mau”. Contudo, como de costume, Brennand desenvolve novos enredos para os personagens de sua obra. A obra *A Vitória da Chapeuzinho Vermelho* (2003) (fig. 31) traz justamente um lobo triste chorando e uma chapeuzinho que se encontra nua no fundo da tela, como se agora a chapeuzinho tivesse selado seu próprio destino e agora estivesse “completa” e o lobo nunca mais a teria da mesma forma.

Figura 31 – Francisco Brennand, A Vitória de Chapeuzinho Vermelho, 2000-2003.



Fonte: Acervo do Autor, 2023.

Para além da relação com as meninas jovens, Brennand tinha em comum com Balthus a reclusão: ambos artistas buscavam o isolamento para a construção de sua obra com mais liberdade. Desde a sua primeira ida à França, em 1949, Francisco imaginava a possibilidade de se encontrar com este pintor francês, porém, mesmo circulando no meio artístico parisiense, este encontro nunca aconteceu devido à reclusão de Balthus. Em seus diários, no dia 8 de fevereiro de 1949, ele escreve que

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

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

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

A tela *Menina com o Gato* (1937) (fig. 32) talvez seja uma das mais representativas da obra de Balthus. Apesar da pose, que demonstra uma forte presença de sensualidade, ser bastante usual na história da arte, desta vez retrata uma mulher muito mais nova que o costume praticado, a jovem modelo Therese. Esta formulação também seria utilizada por Brennand, anos depois, na obra *Mulher de Vermelho* (2001) (fig. 33).

Figura 32 – Balthus, *Menina com gato*, 1937.



Fonte: Art Fact, s.d.

Figura 33 – Brennand, *Mulher de Vermelho*, 2001.



Fonte: G. Ermakoff, s.d.

A posição dos braços e pernas, permitindo que a roupa íntima fique a mostra, são elementos que não podem ser ignorados e são recursos utilizados em ambas telas. A composição de cores também é um elemento em comum; a presença de cores quentes, como o vermelho da roupa das modelos, que contrastam com um plano de fundo que utiliza cores mais frias. Por fim, vale a pena observar que ambas meninas se encontram em trajes casuais e aparentam estarem posando confortavelmente para os artistas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

F. Brennand provou que artistas são meio mágicos e que têm algo de literatura, vivendo em castelo. A Marca dele em pedra é vista de tantos lugares, é distinta. E lá estava ele às de bengala na oficina no meio de uma tarde, de suspensório e de barba. Nosso W. Wonka, só que melhor. Era daqui. (Mendonça, 2019)

Essa mensagem foi publicada pelo cineasta Kleber Mendonça Filho numa rede social no dia 19 de dezembro de 2019, data da morte de Brennand. Acredito que Kleber foi extremamente bem-sucedido na sua análise: como podemos pensar em Francisco sem lembrar de sua Oficina Cerâmica?

Brennand buscou a construção do “sagrado”, onde ele e suas obras pudessem vivenciar a liberdade plena. A construção desse espaço passa por todo o universo subjetivo do artista, com murais que são espécies de “legendas” do espaço, galpões restaurados como “memória” da antiga fábrica “pátria de sua infância”, esculturas e suas telas, que povoam toda a área. Kleber termina sua mensagem com “Era daqui”; Francisco em seus diários discorre sobre o conceito de *là-bas*, pois, para ele, o centro do mundo era a Várzea do Capibaribe.

Esta pesquisa teve o objetivo de dissertar sobre a obra do artista Francisco Brennand e observar se as menções que o artista faz em seus diários sobre os artistas europeus, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh e Balthus, são traduzidas de alguma forma em influência na sua vida pessoal e obra.

Após uma análise feita de seis obras presentes no catálogo *O Universo de Francisco Brennand* (2011), foi constatado que há sim uma influência em diversas escalas dos mestres europeus na obra do artista. Essas influências são percebidas de diversas formas através da obra de Brennand, podendo ser apenas uma referência de ordem temática ou motivos, ou avançando ainda mais no subconsciente do artista, tendo ligações com sua “perspectiva de mundo” e “filosofia de vida”.

É observado que a influência pictórica não abarca toda a compressão e técnicas dos pós-impressionistas; é a busca por um rompimento com a forma e a tradição, mesmo abordando temas muitas vezes já consolidados na história da arte, aproximando ainda mais Brennand de seus mestres.

Para além disso, a vivência do artista, que possibilitou o desenvolvimento de sua produção, é legendada nas passagens e afirmações contínuas nos diários sobre o legado e influência dos artistas analisados. Por fim, vale a pena observar como Brennan buscou seguir os “passos” dos mestres europeus no seu isolamento e pela busca de uma nova “perspectiva” na sua produção artística.

REFERÊNCIAS

- ARCHDAILY. Antoni Gaudí, simbiose da forma e da técnica. **Arch Daily**, 25 jun. 2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/942390/antoni-gaudi-simbiose-da-forma-e-da-tecnica>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ALTABE, Joan. 2016. “**Museum show is called out as pedophilia and the museum heeds the call**”, The Examiner (11 de fevereiro de 2014). <http://www.examiner.com/article/museum-show-is-called-out-as-pedophilia-and-the-museum-heeds-the-call>. Acedido em 13/09/2023.
- ART OUT. A Escola de Paris e sua importância artística. **Art Out**, s.d. Disponível em: <https://artout.com.br/escola-de-paris/>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- AUTO-RETRATO Como Cardeal Inquisidor**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8316/auto-retrato-como-cardeal-inquisidor>. Acesso em: 26 maio 2022.
- BALTHUS. **Le Gotterón**. 1943. Óleo sobre tela. 115 x 99.5 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/balthus/gotteron-1943>. Acesso em: 01 maio 2023.
- BARBOSA, Virgínia. Escola de Belas Artes de Pernambuco. **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife, s.d. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=253. Acesso em: 13 dez. 2023.
- BRENNAND, Francisco - **1927/2005 - Testamento I: o oráculo contrariado**, Recife: Bagaço, 2005.
- BRENNAND, Francisco – **Diários de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro. Inquietude, 2016
- BRENNAND, Francisco - O Demiurgo. Direção: Feli Coelho e Celso Giovanni. Produção: Mário Lúcio Brandão Filho. Gravação de Marcelo Miranda. Belo Horizonte: Trade Produção, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FuG4km-hQQ>. Acesso em: 26 maio 2022.
- BERTOLLI, M. **A redenção do feminino na obra de Francisco Brennand**. Abca Jornal Online. São Paulo, ano XV, n. 43. 13 jan. 2021. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/a-redencao-do-feminino/>. Acesso em: 01 jan. 2023.
- BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil (1624-1654)**. São Paulo: Nacional, 1961.
- BUENO, Alexei. **O Universo de Francisco Brennand**. São Paulo. 2011.
- CALIXTO, Roberta. **As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros**. Rio de Janeiro,

2012. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf. Acesso em: 20 janeiro 2023.

CATÁLOGO DAS ARTES. Baltazar da Câmara. **Catálogo das Artes**, s.d. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Baltazar%20da%20C%E2mara/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

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

COELHO, Yeska. Mestres da Arquitetura: Vilanova Artigas, o arquiteto modernista. **Casa Cor**, 7 maio 2021. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/especiais/vilanova-artigas/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

CONTI, M. S. **Um Senhor Feudal Supersticioso e Pornográfico**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 fev. 2012.

DANIEL SENISE. Sobre. **Daniel Senise**, s.d. Disponível em: <https://www.danielsenise.com>. Acesso em: 13 dez. 2023.

DIMITROV, Eduardo - **“Nunca pinte um cangaceiro”**: negociações em torno da **identidade regional na trajetória de Francisco Brennand**. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal, 3-6 ago. 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401994099_ARQUIVO_Eduardo_Dimitrov_ABA2014.pdf. Acesso em: 26 maio 2022.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os Irmãos Karamazov**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Abril Cultural, 1970.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Wesley Duke Lee. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3154/wesley-duke-lee>. Acesso em: 13 dez. 2023.

ESCRITÓRIO DE ARTE. Gilvan Samico. **Escritório de Arte**, s.d. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/gilvan-samico>. Acesso em: 13 dez. 2023.

FERRARI, M. A arte eterna de Francisco Brennand. **Blog Na Lupa do Cross**. 24 ago. 2011. Disponível em: <https://crossjob.wordpress.com/2011/08/24/a-arte-eterna-de-francisco-brennand/>. Acesso em: 20 maio 2022.

FRAZÃO, Dilva. El Greco. **Ebiografia**, 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/el_greco/. Acesso em: 13 dez. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Fernand Léger. **Ebiografia**, 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/fernand_leger/. Acesso em: 13 dez. 2023.

FRAZÃO, Dilva. Murillo La Greca. **Ebiografia**, 2 ago. 2023. Disponível em: https://www.ebiografia.com/murillo_la_greca/. Acesso em: 13 dez. 2023.

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

GOOGLE ARTS AND CULTURE. Eduardo Kingman. **Google Arts & Culture**, s.d. Disponível em: https://artsandculture.google.com/entity/m05c9q_?hl=pt. Acesso em: 13 dez. 2023.

GUIA DAS ARTES. André Lhote. **Guia das Artes**, s.d. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/andre-lhote/obras-e-biografia>. Acesso em: 13 dez. 2023.

LENHARO, Mariana Pereira – **Van Gogh e a Melancolia- Pinturas de pôr do Sol em Arle**. São Paulo: USP, 2014. Tese de Mestrado.

LIMA, Camila da Costa. ***Francisco Brennand:* aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86972/lima_cc_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 26 maio 2022.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español. In SOLANA, Guillermo (ed.) **Gauguin y los Orígenes del Simbolismo**. Madrid: NEREA, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2004, pp. 87-103. FERRARI, M. A arte eterna de Francisco Brennand. **Blog Na Lupa do Cross**. 24 ago. 2011. Disponível em: <https://crossjob.wordpress.com/2011/08/24/a-arte-eterna-de-francisco-brennand/>. Acesso em: 20 maio 2022.

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

MITH, Roberta. 2013. “**Infatuations, Female and Feline**”, *The New York Times* (26 de setembro de 2013). www.nytimes.com/2013/09/27/arts/design/the-mthus-cats-and-girls-is-strangely-refreshing.html?_r=0. Acedido em 13/09/2023.

L’INTERNAUTE. Là-bas. **L’internaute**, s.d. Disponível em: <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/la-bas/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

NONHOFF, Nicola. **Cezanne**. São Paulo: Könemann, 2001.

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

PERNAMBUCO MODERNISTA. **Marianne Peretti**: grandeza, leveza e transparências. Pernambuco Modernista, 2017. Disponível em: <https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/pernambuco-modernista/marianni.php>. Acesso em: 13 dez. 2023.

PORTAL DA LITERATURA. Almada Negreiro. **Portal da Literatura**, s.d. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=210>. Acesso em: 13 dez. 2023.

RAMOS, Jefferson Evandro Machado. Francis Picabia. **Sua Pesquisa**, 2022. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/artesliteratura/francis_picabia.htm. Acesso em: 13 dez. 2023.

RIZZI, Heloisa. **Bonjour Monsieur Coubert**. Medium, 12 jul. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@heloisarizzi/bonjour-monsieur-courbet-6cff473f5eb3>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SWEETMAN, David – **Paul Gauguin. Uma Vida Capa comum**. São Paulo: Record, 1998.

WIKIART. Gustave Coubert. **WikiArt**, s.d. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-coubet> . Acesso em: 13 dez. 2023.

WIKIPEDIA. Marianne Peretti. **Wikipedia**, s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marianne_Peretti. Acesso em: 13 dez. 2023.

WIKIPEDIA. René Char. **Wikipedia**, s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/René_Char. Acesso em: 13 out. 2023.

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

Van Gogh Museum – **Biografia**. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en>
Acesso em: 11 novembro 2022.

TAVARES, Olívio – **Brennand**. São Paulo, Metron, 1997.

ZACCARA, Madalena. **IAC Gênero e Memória**. Arribaça Editora, 2022