



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFCH
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA

SUZAN GLEYCE PEREIRA DE ARAÚJO

A NATUREZA FEMININA NA ARTE BRENNANDIANA:
PERSPECTIVAS FRENTE AO ANTROPOCENO

SUZAN GLEYCE PEREIRA DE ARAÚJO

**A NATUREZA FEMININA NA ARTE BRENNANDIANA:
PERSPECTIVAS FRENTE AO ANTROPOCENO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação do Departamento de Antropologia e Museologia, Curso de Museologia, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Araújo, Suzan.

A natureza feminina na arte brennandiana: perspectivas frente ao
antropoceno / Suzan Araújo. - Recife, 2024.

61 p. : il.

Orientador(a): Daniel de Souza Leão Vieira

(Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e
Ciências Humanas, , 2024.

Inclui referências.

1. Feminino. 2. Natureza. 3. Francisco Brennand. 4. Antropoceno. I. Vieira,
Daniel de Souza Leão . (Orientação). II. Título.

730 CDD (22.ed.)

SUZAN GLEYCE PEREIRA DE ARAÚJO

**A NATUREZA FEMININA NA ARTE BRENNANDIANA:
PERSPECTIVAS FRENTE AO ANTROPOCENO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Banca Examinadora:

Prof. Daniel de Souza Leão Vieira
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
(Orientador)

Prof. ^a Carolina Ruoso
Universidade Federal de Minas Gerais -
UFMG

Prof. Hugo Menezes Neto
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Recife - PE, 2024.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos à pessoa mais importante da minha vida: eu mesma. Ao longo da trajetória acadêmica, enfrentei dilemas existenciais, mas nunca desisti, perseverando com determinação.

Agradeço também ao meu cachorro Horácio, cuja presença me proporciona sentimentos de amor incondicional, ensinando-me sobre a importância das parentalidades multiespécies.

À minha rede de amigos que me acompanhou durante todo o processo universitário e nas diversas instituições museais por onde passei, manifesto gratidão pelo suporte e pelos bons momentos compartilhados.

Ao professor e orientador Daniel Vieira, sou imensamente grata pela introdução e incentivo ao campo da história da arte, que tanto me inspirou.

Aos colegas e orientadores do Projeto Artes Museus e Antropoceno, meu reconhecimento pelo valioso intercâmbio de ideias e experiências.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os membros da Coordenação de Museologia do Museu do Homem do Nordeste, meus queridos parceiros de trabalho.

RESUMO

Este estudo propõe uma análise da representação do feminino na obra escultórica de Francisco Brennand, decodificando seu discurso visual e textual e incorporando perspectivas de outros pensadores. O objetivo central é compreender como esse discurso, que insinua a naturalização do feminino, foi concebido e pode ser interpretado atualmente, especialmente à luz do contexto contemporâneo do antropoceno. A pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar para investigar as implicações sociais e ecológicas da relação entre "feminino" e "natureza", em concordância com reivindicações ecofeministas. Referências teóricas da História, Museologia, Antropologia e Estudos Feministas, como Meneses (2003), Federici (2017), Santiago (2017), Pitta (1977) e Latour (2020), são empregadas para embasar a análise. As reflexões destacam como as imagens e formas na obra de Brennand constroem uma narrativa permeada por mitos que refletem aspectos significativos da realidade. Os dados obtidos mostram que, embora a narrativa pareça buscar transcender o patriarcado nas artes e na sociedade moderna com um tom reverente, paradoxalmente, acaba por reproduzi-lo ao se apoiar em fontes antiquadas. Conclui-se que uma revisão crítica da musealização da obra e da imagem do autor é essencial para ampliar a perspectiva emancipatória do museu. Esta revisão, além de desconstruir representações limitadoras, pode descentralizar o espaço e propor discursos plurais, enriquecendo a experiência museal e fomentando um diálogo mais inclusivo sobre gênero, arte e sociedade.

Palavras-chave: Feminino; Natureza; Francisco Brennand; Antropoceno.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of the representation of the feminine in the sculptural work of Francisco Brennand, decoding his visual and textual discourse and incorporating other perspectives. The central objective is to understand how this discourse, which insinuates the naturalization of the feminine, was conceived and can be interpreted today, especially from the contemporary context of the anthropocene. The research adopts an interdisciplinary approach to investigate the social and ecological implications of the relationship between the "feminine" and "nature", in line with ecofeminist claims. Theoretical references from History, Museology, Anthropology and Feminist Studies, such as Meneses (2003), Federici (2017), Santiago (2017), Pitta (1977) and Latour (2020), are used to support the analysis. These considerations show how the images and forms in Brennand's work construct a narrative permeated by myths that reflect significant aspects of reality. The data obtained shows that, although the narrative seems to seek to transcend patriarchy in the arts and in modern society with a reverent tone, paradoxically, it ends up reproducing it by relying on antiquated sources. We conclude that a critical review of the musealization of the author's work and image is essential to broaden the museum's emancipatory perspective. This critical review, in addition to deconstructing limiting representations, can open up avenues for marginalized voices and plural discourses, enriching the museum experience and stimulating a more inclusive dialogue on gender, art and society.

Keywords: Feminine; Nature; Francisco Brennand; Anthropocene.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DAM	Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco
FACEPE	Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
OEA	Organização dos Estados Americanos
OFB	Oficina Francisco Brennand
ONU	Organização das Nações Unidas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vênus de Willendorf	18
Figura 2: A fonte do Desejo...	33
Figura 3: Vênus sequestrada...	34
Figura 4: Vênus...	35
Figura 5: Muralha Mãe terra	36
Figura 6: Pássaro Rocca	37
Figura 7: A Virgem e o Menino com Santa Ana	39
Figura 8: O abutre	40
Figura 9: Adão e Eva	42
Figura 10: Lara	44
Figura 11: Esfera	49
Figura 12: Teorema	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
1. GÊNERO E NATUREZA EM DIÁLOGO	15
CAPÍTULO 2	
2. FRAGMENTOS DE UM FEMININO MOLDADO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA ARTE BRENNANDIANA	26
CAPÍTULO 3	
3. A IRRUPÇÃO DE GAIA: OUTRAS POSSIBILIDADES DE ENCARAR O ANTROPOCENO	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PODE O MUSEU SERVIR DE APARATO NA LUTA EMANCIPATÓRIA?	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

INTRODUÇÃO

No período compreendido entre 2022 a 2024, a colaboração entre a Oficina Francisco Brennand (OFB), a Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) e o Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (DAM) deu segmento ao projeto intitulado "Artes, Museus e Antropoceno". Este projeto inaugurou debates sobre as concepções de natureza em meio às interlocuções advindas da controversa ideia de antropoceno, a nova era geológica da terra. A experiência como pesquisadora nesta iniciativa aflorou ideias para a concepção do projeto "A natureza feminina na arte brennandiana: perspectivas frente ao antropoceno".

A elaboração deste tema surge, primordialmente, da inquietação em compreender o propósito que o feminino assume na esfera escultural da arte de Francisco Brennand. Busca-se, assim, explorar como a dimensão natural se manifesta nesse contexto, tanto pela naturalização dos papéis sociais impostos às mulheres, quanto pela histórica ligação entre mulher/feminilidade e natureza e suas implicações contemporâneas na esteira das reivindicações ecofeministas, que buscam desvincular essas categorias.

O engajamento no estudo e pesquisa do Projeto Artes, Museus e Antropoceno proporcionou não apenas a assimilação e compartilhamento de ideias e textos sobre a posição dos museus no acalorado debate do antropoceno, mas também a oportunidade de explorar discursos sobre o papel da mulher na arte e na construção de nosso meio social. Este contato revelou as implicações de um momento delicado de fragilidade ambiental compartilhada.

Neste contexto, ao constatar a escassez de abordagens que conectam a discussão sobre (eco)feminismo, a arte de Francisco Brennand e seus temas sociais, com os estudos de uma nova era marcada por impactos mais evidentes do homem na natureza, foi identificada a viabilidade de desenvolver uma pesquisa que propõe a integração de esferas do conhecimento raramente exploradas conjuntamente.

O artista Francisco Brennand, antes mesmo de se autodenominar um "militante da sobrevivência", legou à posteridade um conjunto artístico profundamente enraizado em reflexões sobre a origem da vida, seres mitológicos, o sagrado e o profano, a fertilidade e a dualidade entre os elementos masculinos e femininos. Este último foi explorado como corpo

marcado por um destino biológico, destinado à função reprodutiva e a todo o processo que a precede.¹

Na harmonia apaziguadora do universo brennandiano, onde fauna e flora coexistem harmoniosamente, certas figuras destacam-se ao introduzir elementos de caos neste imenso éden. A seleção dessas obras ocorreu através de um mapeamento cuidadoso de peças escultóricas que carregam ícones, formas e discursos relacionados à idealização e naturalização da feminilidade. Esses recursos imagéticos foram selecionados a partir de um minucioso mapeamento de peças escultóricas que, de alguma maneira, incorporam elementos associados a um processo complexo que envolve a construção da feminilidade na era moderna.

As esculturas em questão ostentam formas que não apenas sugerem, mas muitas vezes promovem uma conformação da feminilidade ancorada na força naturalmente reprodutora. O jogo visual entre reprodução e erotismo, presente em algumas dessas imagens, serve como elemento catalisador de um direcionamento para ligar a análise de recursos visuais com questões pertinentes do nosso tempo pós-moderno.

O estudo dessas esculturas busca transcender a mera apreciação estética, adentrando o âmbito da crítica social. Ao explorar a influência das percepções coletivas da feminilidade quanto a essas imagens, a análise propõe uma reflexão sobre como tais representações podem nos revelar mais acerca da construção e reprodução de normas de gênero. Em última instância, este estudo aspira não apenas a decodificar os elementos visuais dessas esculturas, mas também a fomentar diálogos interdisciplinares que ultrapassem as fronteiras entre arte e sociedade, desvelando as nuances e as ramificações das representações estéticas no tecido social.

O tema escolhido para a pesquisa, parte de um recorte específico das obras, aquelas que emergem desde a entrada no circuito expositivo até a exposição "Devolver a terra à pedra que era: 50 anos da Oficina Brennand" (2021/2023). O recorte objetivou avaliar as peças escultóricas que indicam a concepção de “natureza feminina”, e como essas representações se relacionam com o conceito de antropoceno.

¹ S/N. A Vingança de Gaia: Francisco Brennand Especial para a Folha. Folha de São Paulo. São Paulo, Jan, 2008.

O texto foi dividido em três capítulos. No primeiro capítulo é abordada a interpretação da arte, como recurso visual, destacando a polissemia da imagem, conforme defendido por Umberto Eco (1992). Posteriormente, destaca-se a Sociologia Visual na perspectiva das imagens associadas a contextos de poder. Logo, é trazida a questão da representação do corpo feminino na arte modernista brasileira, que a vinculou ao erotismo. No contexto do antropoceno, refletiremos sobre a relação homem/natureza, ecofeminismo e a interconexão entre a libertação das mulheres e a natureza. Finalmente, é sugerida uma análise da obra do artista Francisco Brennand, explorando suas representações do feminino e da natureza, especialmente no que diz respeito à relação entre os elementos eróticos e a reprodução.

O segundo capítulo destaca a necessidade de transcender o processo descritivo para compreender o significado substancial dos objetos. Ao explorar as representações visuais, o foco recai na importância de entender os processos sociais subjacentes ao meio, visando uma análise mais abrangente dos recursos imagéticos. A teoria de Gilbert Durand (2002), centrada nas Estruturas Antropológicas do Imaginário e influenciada por Carl Jung, é introduzida como uma abordagem para compreender as relações simbólicas nas imagens. Será discutida a interpretação de Danielle Perin Rocha Pitta (1977) sobre a arte de Francisco Brennand, especialmente na perspectiva da teoria de Durand. O texto ressalta a importância de analisar as obras de Brennand à luz desses referenciais teóricos, destacando as representações do feminino e da natureza, e reconhecendo as limitações das categorias abstratas na compreensão da complexidade da arte.

No terceiro capítulo, é apresentado o interesse de Brennand pela preservação ambiental, juntamente a sua interpretação artística da teoria de Gaia (Lovelock, 2006) através da emblemática obra *Esfera*. Aprofundando a investigação, o mural *Teorema*, influenciado pela obra "A Vingança de Gaia", é examinado enquanto uma representação artística que repercute as ações humanas na busca por recursos naturais. A teoria de Gaia, sujeita a críticas e reinterpretada por Bruno Latour (2020), emerge no estudo como uma reflexão provocadora sobre a intrincada relação entre a humanidade e a natureza. O capítulo não apenas revela a desigualdade de gênero nas consequências das mudanças climáticas, evidenciando o impacto desproporcional sobre as mulheres, mas também conclui com uma análise da obra *Teorema*, um convite instigante à reflexão sobre nosso papel na terra e a urgência premente de repensar nossas práticas em meio ao antropoceno.

Por fim, é abordado acerca da ação contemporânea dos museus, que busca compreender de maneira mais abrangente o significado dos objetos ao longo do processo de musealização, e explorar as complexas relações políticas e sociais associadas a eles. Finalmente, é mencionada a atuação da Oficina Francisco Brennand, que, através do Projeto Artes, Museus e Antropoceno, busca educar e alertar sobre as questões da era antropocênica. Desafiando discursos despolitizados, destacamos a importância da reflexão crítica na compreensão das complexidades da identidade feminina representadas nas esculturas de Francisco Brennand.

A representação da mulher como sujeito social é tratada considerando sua realidade vivida, envolta por uma angústia existencial palpável. As feministas, reconhecendo esse cenário, engajam-se de forma contínua na desarticulação dos discursos fabricados pelos sujeitos hegemônicos masculinos. Esses discursos visam à afirmação e autonomia diante da persistente objetificação da mulher. Vale ressaltar que tal violência simbólica ganha latência quando consideramos o feminino racializado, particularmente aquele que habita as periferias do sul global, sujeitos afetados diretamente a partir do patriarcado, e do caos temporal ao qual nos situamos.

Contudo, é por via do instrumento central acionado nesta comunicação, a arte, que aprofundaremos a compreensão do contexto social subjacente à representação do feminino. Assim, a análise das representações imagéticas será veículo para desvelar e questionar os paradigmas que moldam as percepções da mulher na sociedade.

A arte, neste contexto, emerge como uma ferramenta poderosa para destrinchar as complexidades e nuances que envolvem a construção social do feminino. Explorar as representações visuais permite-nos adentrar os enredos das narrativas culturais e examinar de perto como as imagens contribuem para a formação das identidades de gênero. Este enfoque não se limita a uma simples análise estética, ele busca desvendar camadas mais profundas das representações simbólicas, proporcionando uma compreensão mais rica e contextualizada.

Destarte, na decodificação de uma constelação de imagens poeticamente sexuais e eróticas, surge a indagação central desta pesquisa: como o discurso presente na obra brennandiana, que alude à naturalização do feminino, foi formulado e pode ser interpretado atualmente? Esta questão orientará nossa análise, que busca adentrar nas camadas simbólicas

e sociais presentes na obra de Francisco Brennand, à medida que buscamos desvendar as complexidades do discurso sobre a natureza feminina em meio ao antropoceno.

1. GÊNERO E NATUREZA EM DIÁLOGO

Certamente, a afirmação de que a arte enquanto imagem visual pode ser interpretada não é apenas válida mas também fundamental para a compreensão da complexidade subjacente à expressão artística. Uma imagem, enquanto discurso visual, ressoa esteticamente e por sua vez busca incitar uma comunicação significativa com seu observador/leitor.

Como afirma Umberto Eco (1992), a imagem é polissêmica, repleta de significados plurais. Eco destaca que aquilo que chamamos de imagem, ou mesmo um signo icônico, constitui um "texto visual". Nesse sentido, cada imagem é uma narrativa visual que espera ser decodificada, proporcionando camadas de significado que podem variar de acordo com a perspectiva e experiência do observador.

Ao explorar a leitura de uma imagem, surge a questão de como os agentes sociais são responsáveis por atribuir significados a ela. São os sujeitos da vida social, indivíduos imersos em suas próprias experiências e imaginários, que decidem exercer seu potencial reflexivo diante da obra de arte. A apreciação da arte, assim, pode transcender a mera observação, tornando-se um ato de engajamento intelectual e emocional, refém das influências culturais dos indivíduos para a sua significação.

Essa atribuição de significados não se limita a espaços tradicionais de fomento artístico, como museus e galerias, mas se estende a qualquer lugar que evoca a sociabilidade. Assim, a afirmação inicial revela-se não apenas verdadeira, mas instigante, convidando-nos a mergulhar na riqueza interpretativa que a arte proporciona, e a reconhecer que, como leitores ativos desse "texto visual", contribuimos para a tessitura contínua de sua narrativa no desenrolar da história.

Sobre o desdobramento dos estudos das imagens, o historiador e museólogo Ulpiano Meneses (2003, p. 13-17) elucida que enquanto fonte de informação, a imagem no ocidente ganha enfoque pelo seu potencial cognitivo, especialmente através da História da Arte como disciplina consolidada no século XVIII. Já em meados do século XIX, observou-se o início da discussão quanto ao potencial iconográfico e iconológico das imagens. O primeiro utilizando

de métodos de decodificação dos sentidos imagéticos originais, e o segundo se valendo do contexto (histórico-cultural), ou “visão de mundo” que engloba a propagação da imagem para estudo de sua representação e importância.

Contudo, um estudo que conceba a história da arte exclusivamente como a história da expressão corre o risco de ser demasiadamente unilateral. Ao longo do tempo, a arte indubitavelmente tem transmitido uma diversidade de conteúdos, mas essa faceta isolada não é suficiente para explicar as transformações que ocorrem em sua aparência exterior.

A linguagem artística, de fato, passa por uma evolução própria, alterando-se não apenas em relação ao conteúdo, mas também em termos de léxico. Além disso, a arte é fluida e dinâmica, pois o conteúdo do mundo não se cristaliza. Assumir que a arte é simplesmente o reflexo direto da vida seria uma analogia simplista e, por conseguinte, inadequada. (Wölfflin, 2000). Logo, entendemos que a arte molda e é moldada por uma constante interação entre a expressão criativa e o ambiente cultural em mutação

Superando o padrão de conhecimento observacional com dados extraídos primariamente das fontes visuais, somente no século XX com o advento da Antropologia Visual e o interesse na discursividade da imagem, que se abrangem os métodos de investigação acerca da influência cultural na produção e propagação das imagens. E por fim, seu “sentido dialógico” ganha atenção. Porém, é pela Sociologia Visual atrelando a construção das imagens a dinâmicas sociais baseadas no poder, também, através da linguagem, a quem Ulpiano Meneses em sua busca por uma história visual remete-nos aos temas que assumem noções envoltas pelo controle e poder: “loucos, criminosos, pobres, o corpo feminino, a identidade, a dominação patriarcal, etc.” (Meneses, 2003, p. 13-18)

Dentre os temas citados por Meneses (2003) na perspectiva do controle na influência da episteme das imagens, investigados pela Sociologia Visual numa inspeção dos problemas visuais associados ao poder (2003, p. 13-18), a questão do corpo feminino e da dominação patriarcal nos apetece de forma mais pontual, uma vez que tornam-se questões essenciais para a elaboração do tema central desta pesquisa. No entanto, para nos debruçarmos na investigação do feminino em Brennan, de antemão vamos nos situar a respeito da construção da feminilidade em nossa sociedade, e em especial no que se refere ao contexto artístico.

Na cena artística modernista brasileira a representação dos corpos ganham destaque nas expressões, como formas de manifestação para denotar a identidade corpórea como um símbolo da nacionalidade. Os anos 1920, marcados pelo modernismo, iniciaram esse processo de busca por um ideal nacional de brasilidade. No entanto, foi com os movimentos de vanguarda que o corpo na arte passou a ser analisado e conceituado com mais afinco. Logo, nos anos 1960, a brasilidade passou a ser difundida de maneira mais distintiva e demarcada do que anteriormente, principalmente através do corpo feminino e do corpo do trabalhador.

Ao longo desse processo, a representação do corpo feminino passa a ser associada a outro fator determinante para o alinhamento das imagens que viriam a ser criadas evocando a mulher nas pinturas e esculturas: o erotismo. O erotismo no corpo feminino, através da arte, é simbolizado perante signos visuais e formas que se repetem em diversos artistas, sendo assim “um corpo robusto, bem delineado, com seios, bocas e pernas generosas.” (Santiago; Azevedo, 2019). Nesse ínterim, houve a consagração da "mulata brasileira" ou “mulata exportação” como um símbolo de beleza na estética do país, representando as abundâncias e prosperidades da terra tropical, e delimitando, principalmente, o lugar ocupado pela mulher negra no imaginário social brasileiro.

Em “A modernidade e os espaços da feminilidade”, a crítica de arte Griselda Pollock (2001) afirma que a noção acerca do feminino difundido na modernidade não passou de uma mera ficção, uma construção sógnica fabricada pelos sujeitos hegemônicos masculinos, numa tentativa bem sucedida de afirmação de superioridade frente a secundarização do papel social da mulher. Já no cânone moderno dos sistemas das artes, a mulher foi massivamente referida como musa e representação, aparecendo como o “outro”, uma alteridade objeto, pertencente à ideia que a autora nomeia de “territórios eróticos da modernidade” (Pollock, 2011, p. 61).

Para a autora, o movimento modernista consagrou a idealização de um corpo feminino através de suas representações e de processos discursivos manipulados ao longo do século XX, e que viriam a ser questionados somente no final deste período, ou mesmo no início do século XXI, por algumas vertentes do movimento feminista. A ideia de naturalização dessa representação feminina tornou-se mais difícil de se romper ao longo dos anos, uma vez que já consolidada no imaginário social, cada vez mais se passou a ocorrer uma impossibilidade no reconhecimento dessa suposta naturalidade como construção cultural.

Os processos de naturalização de um feminino, irremediavelmente situam-se como causadores de muitas mazelas e exclusão social, se pensarmos na existência de mulheres que não atendem a certos padrões normatizadores, como o próprio conceito de feminilidade. A estética robusta das mulheres no modernismo brasileiro, no entanto, não nos direciona meramente ao erotismo posto sobre seus corpos, mas também a outra questão primordial, a reprodução. Todavia, formas bem delineadas e partes corporais com proporções ressaltadas exibidas em corpos ditos femininos não se trata de uma representação exclusiva do modernismo. Desde a antiguidade, figuras como a Vênus de Willendorf aparecem em templos arcaicos como símbolos da fertilidade.

Figura 1 – Vênus de Willendorf



Fonte: Revista Galileu, 2022.²

No entanto, o foco da representação do feminino nas obras modernistas estar a mercê da função erótica, sexual e reprodutiva (funções tidas como mais “animalescas” que aquelas subjacentes ao “homem racional”), corrobora com um discurso moderno que apresenta uma dualidade fundamental para os estudos de gênero e natureza, a separação entre natureza/cultura e mulher/homem.

O papel social feminino foi atrelado a uma certa proximidade mais evidente para com a natureza, devido a função fisiológica dos indivíduos designados mulher ao nascer, e nesse

²Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2022/03/resolvido-misterio-sobre-origem-da-venus-de-willendorf-de-30-mil-anos.html>. Acesso em 28 Feb. 2024.

sentido, os processos de naturalização ganharam cada vez mais força em seu discurso. Logo, o entrelaçamento do corpo “biologicamente feminino” com a função natural de reprodução serviu como fundamento para o discurso patriarcal de dominação.

A mulher, conceitualmente associada à natureza e à criação em sua essência biológica, acabou sendo percebida mais como um componente intrínseco da natureza do que o homem, que a “transcende” pela cultura. Nesse contexto, o homem foi vinculado à cultura, exercendo a liberdade de criação artificial e tecnológica, utilizando o meio natural como recurso e superando a própria natureza na perspectiva do poder de explorá-la conforme sua vontade (Ortner, 1979).

A opressão exercida pela cultura ocidental sobre a natureza pode ser rastreada até a construção do homem dominante, definido essencialmente pela sua propriedade da razão. A construção da razão, por sua vez, foi estabelecida como algo fundamentalmente oposto à natureza e a tudo que a ela está associado, incluindo mulheres, corpos, emoções e reprodução.

Para além do domínio artístico, Silvia Federici (2017), em sua obra "Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva", identifica a colisão entre os discursos machistas ficcionados pelos sujeitos masculinos. Essa colisão, bem-sucedida na afirmação perante a delimitação da mulher, associa a responsabilidade do cuidar, o suposto condicionamento feminino ao trabalho doméstico e a maternidade como um caminho natural para a formação social. Esses processos têm raízes que remontam séculos atrás, mas se transformaram em uma ideologia sistêmica patriarcal que impõe a situação de secundarização, exploração e objetificação das mulheres em muitas sociedades, variando em evidência dependendo da cultura e do contexto social. Sobre a acumulação primitiva, Federici afirma que:

Acumulação primitiva inclui uma série de fenômenos que estão ausentes em Marx e que, no entanto, são extremamente importantes para a acumulação capitalista. Entre esses fenômenos estão: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores (Federici, 2017. p. 26).

Logo, percebemos que os fenômenos sociais supracitados também forneceram as bases para a acumulação de capital, principalmente através da reprodução de novas forças de trabalho — ou seja, o surgimento de novos indivíduos e mais mão de obra. A capacidade reprodutiva feminina torna-se, assim, crucial para os interesses de uma sociedade patriarcal e

capitalista. O campo doméstico familiar e heterossexual, portanto, estabelece o terreno para a normatização da sexualidade e outras subjetividades femininas. Essa interseção complexa entre biologia, ideologia e estrutura social, molda profundamente as experiências das mulheres, influenciando a maneira como são vistas, tratadas e integradas na sociedade.

No entanto, nem sempre foi assim, nos primórdios da humanidade, existia uma harmonia orgânica entre o ser humano e a natureza, em que o ritmo de trabalho e a vida dos homens se entrelaçavam com os ciclos naturais. Entretanto, no cenário do modo de produção capitalista essa conexão foi rompida, pois a natureza, anteriormente vista como uma forma para subsistência humana, passou a ser integrada ao conjunto de matéria-prima dos meios de produção, dos quais o capital se apropria.

Por conseguinte, a natureza deixou de ser simplesmente um ambiente que provê recursos essenciais para a sobrevivência humana, transformando-se em um componente fundamental dos processos de produção e acumulação de capital. Esse desvinculamento entre o homem e a natureza reflete uma transformação profunda na maneira como a sociedade se relaciona com seu ambiente, agora considerado um recurso a ser explorado em busca de lucro.

As interações entre o ser humano e a natureza, ao longo da história, foram impulsionadas, por um lado, pela incessante busca por recursos e, por outro, pelas dificuldades ou facilidades que a natureza apresenta para a realização desses anseios. Essa dinâmica complexa moldou as sociedades, influenciando não apenas os modos de produção, mas também as percepções culturais, éticas e filosóficas.

O conceito de natureza engloba uma dinâmica dual entre exterioridade e universalidade, entrelaçando-se de maneira complexa. Essa dualidade prevalece devido a interação entre o ser humano e seu entorno, uma vez que enquanto animal racional, o humano não apenas coexiste, mas é uma parte intrínseca da natureza, embora à primeira vista essa relação possa lhe parecer externa, ela é inerente ao âmago da existência humana. Assim, dualizando e atribuindo diferenciações a uma realidade compartilhada, o humano conceitua a natureza de modo que essa se torna um produto social (Krzyszczak, 2016 p.10-11).

A crise ecológica é muitas vezes descrita como a redescoberta constante de que "os

humanos pertencem à natureza". No entanto, essa expressão é complexa, pois historicamente a tradição ocidental enfatiza uma distinção. As ideias de "cultura", "sociedade" e "civilização" ressaltam essa separação. Tentar aproximar os humanos da natureza encontra resistência devido à visão de que os humanos são principalmente seres culturais, distintos do meio natural (Latour, 2020, p. 23-24).

A relação homem/natureza parece se intensificar na medida em que as tecnologias de exploração crescem exponencialmente, surgindo termos e noções que demarcam momentos da humanidade de profunda modificação, como o é o caso do “antropoceno”. Definido enquanto antropoceno, do grego "anthropos" (homem) e "kainos" (novo), o conceito da nova era geológica da terra, cunhado pelo químico Paul Crutzen, é subsequente ao holoceno, e está suscitando debates dentro da comunidade científica quanto a sua validação. A categoria que intercepta os esforços epistêmicos de pensadores das ciências sociais e humanas, a partir de dados revelados pelas ciências da natureza e estudos climatológicos e geofísicos, é facilmente confundida enquanto o “caos temporal”, ou “ponto de inflexão”, mas que no todo revela a quebra de harmonia entre a humanidade e o meio natural, através da exploração e dizimação de ecossistemas.

O ponto de partida do antropoceno geralmente é situado por volta de 1800, marcando o início da Revolução Industrial na Europa, uma sugestão inicialmente proposta por Crutzen. No entanto, várias alternativas surgiram como candidatos potenciais para as fronteiras temporais desse período. Algumas delas remontam a datas anteriores, incluídas durante ou até mesmo antes do holoceno, enquanto outras postulam um marco mais recente, como o início dos eventos nucleares que marcaram a metade do século XX (Latour, 2020, 23-24).

A discussão sobre as fronteiras temporais do antropoceno é, portanto, um terreno fértil para a análise crítica e reflexão acadêmica. A delimitação precisa desse período crucial na história geológica da terra continua a envolver a comunidade científica em um diálogo constante e dinâmico, onde diferentes perspectivas oferecem *insights* valiosos sobre o impacto singular e duradouro das atividades humanas no nosso planeta. Obrigando a humanidade a reavaliar noções já instauradas da natureza, bem como as escolhas modificadoras da biota, do solo e do clima, o antropoceno chama atenção para um momento crucial de reflexão sobre as ações humanas, ou, mais especificamente, de uma parcela dos humanos, leia-se homens, brancos e ocidentais (Danowski; Viveiros de Castro, 2017).

A reflexão contemporânea sobre o papel social da mulher se enreda de forma intrínseca com as chamadas urgências do antropoceno, e a iminente necessidade de reavaliar nossa conexão com a natureza. Nesse sentido, o ecofeminismo e sua luta pela emancipação das mulheres e da natureza, nos é caro em reflexão. No cerne do ecofeminismo reside a compreensão de que diversos sistemas de opressão se entrelaçam, criando uma teia complexa de opressão mútua. Inspirado pela visão feminista eco-socialista, que reconhece a interconexão entre racismo, classismo e sexismo, o movimento ecofeminista identifica paralelos adicionais entre todas essas formas de opressão, e as estruturas opressivas relacionadas a exploração da natureza.

O ecofeminismo surge impulsionado pela constatação crucial de que a libertação das mulheres, sendo o objetivo primordial de todas as vertentes do feminismo, não pode atingir sua plenitude sem a libertação da natureza. De maneira recíproca, a libertação da natureza, anseio perseguido pelos ambientalistas, não será totalmente alcançada sem a liberdade das mulheres.

Esse movimento procura desvelar as ligações entre opressões sociais e a exploração ambiental, entendendo que a subjugação de ambos está entrelaçada em uma teia intrincada. Ao reconhecer que a liberdade humana e a liberdade da natureza são interdependentes, as ecofeministas destacam a necessidade premente de abordar essas questões de forma unificada e sistêmica.

Conforme a perspectiva da ecofeminista Greta Gaard (1999), a “sexualização da natureza” e a consolidação da esfera familiar e heterossexual como normativa para a reprodução, estabelecem o terreno propício para a padronização de gênero, sexualidade, trabalho e outras subjetividades femininas. Para além da dicotomia de gênero, esses mecanismos opressores também solidificam a concepção do que é considerado “natural” e “antinatural”, exercendo pressão sobre sexualidades e identidades de gênero não conformes com a heteronormatividade (*queers*), assim como corpos que aspiram serem reconhecidos como mais do que apenas órgãos sexuais ou reprodutivos.

Torna-se evidente, portanto, que no âmbito da emancipação das mulheres e corpos subalternos e dissidentes, é imperativo contemplar a libertação das concepções preestabelecidas sobre a natureza. Isso porque tais concepções foram formuladas atendendo aos interesses de padronização das performances sociais humanas. Nesse contexto, feministas

e ambientalistas podem convergir em esforços para dismantelar os "dualismos normativos" gerados pelos mecanismos de opressão (Gaard, 1999), identificando as instâncias em que essas normas persistem e buscando rompê-las. Assim, ao reconhecerem e confrontarem conjuntamente os padrões normativos impostos, esses movimentos podem efetivamente contribuir para a construção de um futuro mais equitativo e sustentável.

Nesse panorama, a cultura ocidental é desafiada a superar os binarismos tradicionais que perpetuam a dominação do masculino para o feminino e a exploração da natureza. A perspectiva ecofeminista busca transcender a dicotomia entre razão e emoção, homem e mulher, cultura e natureza, promovendo a ideia de uma interconexão mais harmoniosa entre todos esses elementos. As ecofeministas têm proposto uma via que rejeita a estrutura dualista e reconhece homens e mulheres como partes igualmente integrantes da cultura e da natureza.

Dentro desse contexto, já estabelecida a vertente ao qual nos alinhamos na investigação do feminino em Brennand, acreditamos que algumas considerações podem ser habilmente construídas ao explorarmos a obra do renomado artista pernambucano. Suas criações, profundamente mergulhadas em temáticas como a origem da vida, a dualidade dos sexos e a perpetuação da espécie humana, proporcionam um ponto de partida valioso para a análise de obras que podem revelar noções sobre duas instâncias historicamente interligadas, nomeadamente as categorias feminino e natureza.

Brennand, através de suas obras e seus relatos sobre elas, oferece uma interpretação visual única, incorporando fragmentos de elementos da anatomia do homem e da mulher, figuras mitológicas trágicas e simbologias da mãe terra. Esses elementos convergem para promover uma reflexão mais ampla sobre a interseção entre a feminilidade e a natureza, categorias muitas vezes subjugadas, dominadas e comparadas pelo olhar do homem moderno. Portanto, as representações artísticas que serão examinadas proporcionam uma plataforma visual para explorar a complexidade da relação mulher/natureza.

A ênfase na origem da vida e na dualidade dos sexos não apenas nos convida a contemplar a natureza da reprodução, mas também a questionar as construções sociais que historicamente enquadraram a feminilidade como uma extensão ou reflexo da natureza. As figuras mitológicas trágicas e simbologia da mãe terra adicionam camadas de significado, destacando a "interdependência" entre a mulher e a natureza na obra brennandiana.

Ao considerar a obra de Brennand, somos incentivados a desvendar as nuances da relação mulher/natureza, indo além das superficialidades e desafiando as narrativas preestabelecidas. Em outras palavras, propõe-se questionar a validade da subordinação dessas conexões à influência controladora e civilizadora exercida predominantemente pelo espectro masculino. Portanto, este debate visa explorar a possibilidade de reconhecimento e celebração da autonomia feminina em relação à sua identidade vinculada à fertilidade e à natureza, distanciando-se de imposições patriarcais que historicamente moldaram essas associações de maneiras muitas vezes restritivas.

A manifestação artística de Brennand, centrada na corporeidade e na fragmentação, transcende a mera representação visual, tornando-se uma expressão visceral da vitalidade que permeia o ato reprodutivo. A metáfora do corpo como palco da perpetuação e da criação de vida é destacada como uma narrativa poética, onde os elementos sexuais são entrelaçados com a pulsante energia da criação e reprodução. Para a compreensão do jogo entre tantos elementos visuais, propõe-se uma análise crítica e reflexiva que transcenda estereótipos e estigmas, promovendo uma visão mais rica e contextualizada das inter-relações entre gênero, meio ambiente e arte.

Ao introduzir o feminino em seu imaginário, Brennand não se limita a uma abordagem convencional, mas sim utiliza a função reprodutiva como ponto de partida para explorar as complexidades do desejo, que emanam das peças. Em sua obra, o erótico é retratado não como um mero instinto, mas como um catalisador do prazer, do fim de um ciclo, e da transgressão que impulsiona a reprodução da vida e da arte. Nesse sentido, Tainã Mayvis Santiago, estudiosa da pintura brennandiana, afirma que:

Por toda a obra pictórica de Brennand, esse conceito de reprodução é disseminado através da representação feminina. Nesse discurso visual, o elemento erótico transforma-se em alegoria para dissimular um sentido que só a compreensão desse conceito de reprodução poderia esclarecer. Assim, em um conjunto de obras que abarcam desde sinuosas vaginas esculturais até meigas meninas vestidas de estudantes, há quase sempre na criação de Brennand um signo que, alegoricamente, traz à tona um elemento erótico que dissimula ou expõe esse poder gerador da mulher, “a matriz da vida” (Santiago, 2017. p. 113).

A autora, então, propõe o papel do erotismo na arte de Brennand, revelando-o como um elemento essencial na representação da reprodução. Logo, esse conceito basilar se configura como um caminho, uma ponte que conecta o ser feminino através de signos e simbolismos alegóricos que apontam ao conceito da reprodução. Ao final deste trajeto

representacional, logo percebemos que o erotismo revela-se como pilar para representação da função natural reprodutiva.

Dadas as circunstâncias, a obra de Francisco Brennand emerge como uma síntese poética da condição humana que transcende as limitações da representação tradicional. A exploração do corpo e sua relação intrínseca com a reprodução, o desejo e o erótico são apresentados como elementos indissociáveis da experiência humana, mas que no todo, são passíveis de problematizações mediante a forma abordada no contexto da discursividade das imagens.

2. FRAGMENTOS DE UM FEMININO MOLDADO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM BRENNAND

Como apontado no primeiro capítulo, a compreensão das imagens pelos indivíduos está submetida à influência de diferentes óticas socioculturais, que conferem os sentidos na interpretação das representações, símbolos, signos e etc. O maravilhamento das possibilidades descritivas do processo interpretativo das fontes visuais, no entanto, não será suficiente para captar o significado dos objetos em sua substancialidade esperada. É preciso acatar na dimensão de significância os processos que acontecem na vida social, como estratégia fundamental para um contato mais abrangente dos regimes visuais (Meneses, 2004).

Todavia, a atitude de assimilação das representações segundo alguns estudiosos das imagens, por muito tempo se deu através da classificação dos símbolos através do parentesco, ou, mais precisamente, semelhanças evidentes mediante investigação. Para o filósofo Nelson Goodman:

Uma imagem para representar um objeto, deve ser um símbolo, valer por ele, fazer-lhe referência; quase tudo pode valer por quase tudo. Uma imagem representa um objeto - ou uma página que o descreve - faz-lhe referência, ou, mais particularmente, denota-o. A denotação é o coração da representação e é independente da semelhança (Goodman, 2006 apud Joly, 2005).

Sabemos que a nossa apreensão do mundo é intrinsecamente moldada por influências culturais. Afirmar que uma imagem assemelha-se ao seu objeto implica reconhecer que essa semelhança propicia a decifração, ao se beneficiar dos códigos que intervêm na interpretação do objeto real. em outras palavras, a verdadeira similaridade reside nos mecanismos de percepção do mundo e nas estruturas de percepção da imagem, ambos meticulosamente codificados culturalmente, sendo, portanto, resultado de uma construção elaborada, e não simplesmente uma correspondência direta entre a imagem e objeto.

Superando a questão sobre similaridades, sob outra ótica complexa, para o antropólogo Gilbert Durand entender as imagens e suas relações simbólicas possíveis, somente no conhecimento das Estruturas Antropológicas do Imaginário. Altamente influenciado pelos moldes arquetípicos de Carl Jung, Durand em sua teoria afirma que o imaginário seria o conjunto das imagens e relações de imagens que constituem o capital pensável do humano, o locus essencial de criação de pensamento. A estrutura ou percurso antropológico para entendimento do imaginário, leva em consideração as similitudes bio-psíquicas, cósmicas e sociais, todas organizadas em uma significação integrada, seguindo uma lógica que leva a uma constelação de imagens que nega a linearidade. É perante esse trajeto antropológico que as imagens florescem e estão postas num trânsito constante.

O estudo de Durand nos alcança e é caro, com certas ressalvas, uma vez que concepções universalizantes são constantemente encontradas nesta obra. Todavia, a teoria se faz proveitosa pela ótica da quebra com a ideia historiográfica do estudo das imagens baseado na linearidade ou “evolução”, e, sobretudo, dadas as particularidades temáticas deste escrito, através da interpretação da Antropóloga brasileira Danielle Perin Rocha Pitta sobre a tese de Durand.

Responsável por introduzir o pensamento de Durand no Brasil dos anos 70, Pitta também tornou-se estudiosa do imaginário brennandiano através dos parâmetros das estruturas antropológicas. Nos Anais do I ciclo de estudos sobre o imaginário (1977), publicação proposta pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Pitta publica o artigo “O Imaginário na Arte de João Câmara e Francisco Brennand”. No texto da autora, é sugerido que ao seguir o trajeto psicológico dos artistas através do entendimento da organização psíquica e padrões formadores de esquemas e ideias, descobriremos a razão das formas e símbolos construídos na arte e formadores, seja da pintura (onde a autora põe enfoque) ou escultura (nosso suporte artístico de interesse).

Através da proposta de Durand de um regime noturno para as imagens, revela-se a essência mística subjacente. O autor sugere que essa configuração surge como uma resposta dos indivíduos à busca por uma conexão mais harmoniosa com a natureza. Dentro desse contexto, emerge a representação caricata ou a atenuação do perigo iminente, que se origina

da angústia relacionada à finitude da vida, ou, da inevitabilidade da morte, delineando assim fenômenos que emanam da própria realidade. Esta dinâmica evidencia uma tentativa de confrontar a realidade da mortalidade de forma simbólica voltando-se para o aconchego de imagens familiares, como as que Pitta (1977, p. 101) aponta na arte de Brennan:

Três características impõem-se, de imediato, ao observador como representações essenciais para o artista: em primeiro lugar a forma redonda, lisa e harmoniosa; em segundo, as formas recipientes, ocas, prontas a receber um conteúdo; e, finalmente, as formas redondas transpassadas por um objeto com frequência um prego. Partindo destas observações, podemos ligar facilmente estas formas arquetípicas a um só "schème", que é o "schème" do aconchego na intimidade. Este aconchego sendo característico da estrutura mística do Imaginário.

Certamente, a escultura esculpida não se submete a condições significativamente distintas daquelas que afetam a representação em uma tela. Contudo, a singularidade reside, sobretudo, na disposição da estátua e, mais especificamente, em sua interação intrínseca com a arquitetura circundante, transcendendo a simples categorização como uma peça escultórica. Sob essa perspectiva, Heinrich Wölfflin (2000, p. 200) identifica o pedestal, o apoio contra uma parede e a orientação espacial como elementos arquitetônicos fundamentais para a expressão plena da escultura.

A escultura, diferentemente da obra bidimensional, incorpora-se ao ambiente arquitetônico de maneira mais profunda, influenciando não apenas a percepção visual, mas também a experiência física do observador. O pedestal, ao elevar a escultura, concede-lhe uma presença imponente, enquanto o suporte contra uma parede pode criar dinâmicas interessantes de sombra e luz, ampliando a apreciação estética da obra.

Além disso, a orientação espacial da escultura desempenha um papel crucial na sua interação com o espectador e o ambiente ao redor. A escolha consciente da direção em que uma escultura é voltada pode criar diferentes significados simbólicos e estabelecer diálogos visuais com elementos arquitetônicos específicos.

É fundamental reconhecer que a composição arquitetônica, que tradicionalmente desempenha o papel de pano de fundo e moldura para a escultura, inevitavelmente adere a uma dinâmica que favorece a sua ênfase como um componente essencial. A arquitetura, ao atuar como um enquadramento para a escultura, não só respeita, mas também reforça o

“princípio da frontalidade” (Wölfflin 2000, p. 155) como uma característica que perpetua a harmonia visual e a integração das duas formas de expressão artística. Assim, a análise de Wölfflin destaca a importância de considerar não apenas a escultura como objeto isolado, mas também sua integração com a arquitetura, reconhecendo a complexidade das relações espaciais que potencializam a expressão artística tridimensional.

Contudo, diante da amplitude dos objetivos delineados por este estudo, tomamos a decisão de contornar confrontos diretos com a arquitetura, optando por, ocasionalmente, relegá-la a um segundo plano na análise proposta. É inegável que qualquer forma de concepção e representação, por sua natureza intrínseca, inevitavelmente se inclinará para uma direção específica, alinhada a uma abordagem particular na apreensão de sua essência. Assim sendo, a nossa intenção de análise neste capítulo se concentrará primariamente na investigação da forma.

Essa abordagem se justifica não apenas pela necessidade de delimitação do escopo do estudo, mas também pelo reconhecimento da autonomia e complexidade intrínsecas à forma artística. Vale ressaltar, no entanto, que esta opção metodológica não desconsidera a relevância da interação entre forma e arquitetura. Pelo contrário, reconhecemos que tais elementos estão intrinsecamente entrelaçados, e a nossa escolha de foco não implica em subestimar a influência da arquitetura, mas sim em explorar, neste momento, as nuances da forma como ponto de partida na construção do significado artístico.

Na identificação das características comuns compartilhadas pelo conjunto visual que analisaremos dentre a constelação de imagens do imaginário brennandiano, observamos: a) as formas redondas, proeminentes e lisas (Pitta, 1977 p. 101), complementando com b) a verticalidade fálica que ascende dos corpos, e c) a mesclagem dos fragmentos corpóreos. Elementos e formas que dão base para interpretarmos mensagens nas esculturas brennandianas.

Contudo, é imperativo lembrarmo-nos de que nossas categorias são meras abstrações, representando formas específicas de concepção e representação. Estas categorias funcionam como esquemas dentro dos quais uma determinada expressão de forma pode se manifestar; são, essencialmente, recipientes nos quais as impressões da natureza são recolhidas e minuciosamente examinadas. Entretanto, é crucial reconhecer que, por mais úteis que sejam,

esses esquemas são apenas estruturas limitadas que podem captar parcialmente a complexidade das obras que serão acionadas.

As diversidades de cosmologias e poéticas circundantes da obra escultural de Brennand são razão de fascínio para uns, e de estranheza para outros que se defrontam com o museu – lugar-comum, palco de atravessamentos suscitados no bojo dos objetos, coleções e memórias manifestas. Ali, as temáticas se interpenetram como partes constituintes de uma quimera, distinguindo-se em: Deuses e Heróis mitológicos; Mistérios do corpo (através de peças com forte conotação sexual e dissolução dos limites entre o homem e a natureza); Monstros arcaicos (obras incomuns, fruto do inconsciente do artista); Segredos do Fogo (peças com cores vivas obtidas das variações de temperatura durante a queima). (Mendonça, 1989 apud Lima, 2009, p. 90).

O artista Francisco de Paula Coimbra Almeida Brennand (1927-2019) iniciou sua jornada no campo das artes pela pintura no ano de 1945, logo recebendo premiações em 1947 e 1948 no Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco. Chegando a dominar demais técnicas e suportes artísticos, paulatinamente, passou a ser mais reconhecido por sua obra cerâmica (painéis, murais e esculturas), marcando a paisagem recifense de maneira monumental. De uma origem holandesa bem abastada, teve influências culturais principalmente europeias.

Partindo para a Europa no intuito de estudar e aperfeiçoar sua técnica, residiu na Itália para se tornar um especialista em cerâmica, linguagem última a ser dominada por Brennand e também a mais explorada a partir do massapê - matéria prima principal de suas esculturas que ganharam forma e cor através de sucessivos processos de queima em fornos. De volta ao Brasil, ao longo dos anos o artista estabeleceu relações correspondentemente artísticas com diversos indivíduos contemporâneos a ele, dentre os quais podemos evidenciar Ariano Suassuna, Roberto Burle Marx, Paulo Freire e Balthus, o último servindo de inspiração nas temáticas de diversos quadros, especialmente a partir das pinturas de jovens meninas.

Num cenário impulsionado pela aceleração da industrialização, uma sociedade ávida por desenvolvimento e modernização assistiu, através do cânone moderno da história da arte brasileira, a manifestação da vontade de romper com os padrões tradicionais da arte moderna figurativa, ainda limitada em sua expressividade. A influência construtivista, dominante na metade do século XX, trouxe consigo a supremacia das formas, das linhas e da abstração

geométrica. O concretismo brasileiro, com a intenção de poupar qualquer que fosse o espelhamento de sentimentos e emoções a partir da pintura, dividiu a nação entre uma produção ainda figurativa e outra que a negava, resultando em acalorados embates entre artistas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que se tornaram os palcos oficiais dessas disputas (Villas Bôas, 2014).

No bojo da revisão conceitual da arte sob influência internacional produzida nacionalmente, no Rio de Janeiro, a iniciativa terapêutica liderada por Almir Mavignier e Nise da Silveira propiciou a exposição de obras feitas por pacientes esquizofrênicos do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, no Ateliê do Engenho de Dentro. Tal iniciativa levantou questionamentos por parte dos críticos de arte acerca da autoria e do status dessas produções como arte legítima. Contudo, um artista em particular compreendeu o impacto e a primazia desses trabalhos. Francisco Brennand, convidado por Mavignier em 1949, visitou o Engenho de Dentro e ficou fascinado pelas obras de Emygdio de Barros e Raphael Domingues. O desapego aos moldes preestabelecidos da criação artística, aliado à "necessidade vital" que o crítico de arte Mário Pedrosa anunciava para esses artistas, fez Brennand se maravilhar com a capacidade "desviante" da mente de Raphael, chegando a questionar: "Que estranho mecanismo a sua mente aciona para chegar a esse nível de apreensão de imagens ausentes?" (González, 2022).

Com influência da "arte do inconsciente", Brennand partiu para Paris, levando consigo os fundamentos necessários para explorar a necessidade vital que transpôs em sua arte, resistindo à tendência concretista de formas cruas e buscando reencantar o mundo diante da descrente modernidade. De acordo com a curadora Julieta González (2022), durante a 5ª Bienal de São Paulo em 1959, Brennand trouxe consigo influências estéticas de Paris, como a do pintor cubista Fernand Léger, e da arte produzida pelos internos do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II. Em meio à hegemonia da abstração, foram escassas as obras figurativas na bienal, destacando-se entre elas as naturezas mortas apresentadas por Brennand. Devido ao caráter alegórico de suas obras, foi caracterizado como um artista "primitivo". Sobre a mesma acusação, Campos dirá que:

[...] também se pode pensar num Brennand antropofágico dos anos setenta, quando a representação da natureza em sua obra tinha a grandeza da fertilidade da terra, a sensualidade suada do gesto grande, eloquente e brasileiro que levou a que expusessem numa Bienal como primitivo. Aqueles seus frutos da terra têm mesmo algo de primitivo, no sentido de que eles

trazem a força do gesto primeiro da representação de uma natureza inventada, arcaica [...]. (Campos, 2004 apud Bueno, 2011, p. 320)

O título de "primitivo" ou "arcaico" sempre atraiu o artista, que o abraçou como uma forma de autoafirmação diante da arte moderna do século XX. Essa apropriação se manifesta tanto na visualidade dos elementos de sua obra, quanto no referencial temático, que se volta para divindades pagãs, uma religiosidade que oscila entre o devocional e o profano, e corpos férteis como instrumento para a reprodução. Quanto à sua inclinação em evocar o passado através de imagens, Brennan afirma: “Estou ligado aos ritos arcaicos quando a sexualidade era sempre associada à reprodução. As Vênus da fecundidade como a Vênus de Willendorf e a Vênus de Lespugue que provocam a minha admiração, indicam um olhar arcaico” (Odiar, 2020, p. 206).

A presença simultânea de falos e vulvas em suas obras, que se entrelaçam nas representações das partes corporais, reflete, assim como as Vênus, a relação intrínseca entre o corpo e a reprodução, como por exemplo em *A Fonte do Desejo*. Essa tríade simbólica, que remonta à antiguidade ocidental e marca os templos arcaicos, transborda para a arte do artífice, que cultua o simbolismo passadista, onde a sexualidade está indissociavelmente ligada à reprodução. Esses elementos carregam consigo uma carga sexual intensa, uma rudeza tão crua e equiparável por Brennan à magnitude do processo de parto (Nunes, 2008, p. 2) .

Figura 2 - A fonte do Desejo



Fonte: Catálogo Brennand, Esculturas.

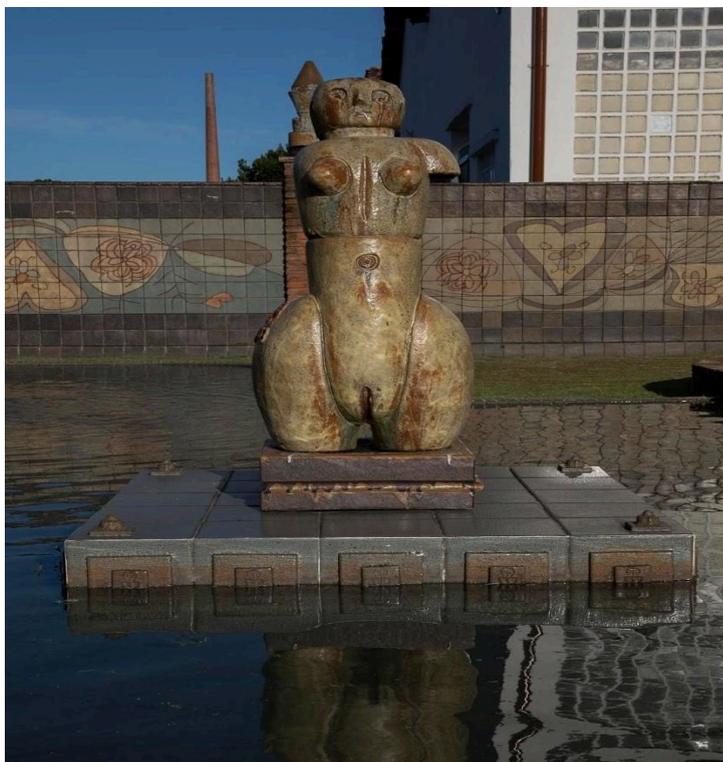
Essa abordagem sistemática, carregada de uma intensidade erótica e reprodutiva, não apenas se destaca como uma expressão estética característica, mas também representa uma afirmativa da interligação entre o artista moderno e os rituais atemporais que ecoam ao longo da história humana. Nesse contexto, a escolha cuidadosa desses elementos arcaicos transcende a mera estética, transformando-se em uma declaração poética que vai além das fronteiras temporais, conectando-se de maneira visceral à essência da condição humana pela sua vitalidade intrínseca.

Figura 3 - Vênus sequestrada



Fonte: Rui Teixeira.

Figura 4 - Vênus



Fonte: Rui Teixeira

Ao explorar as representações dos corpos femininos, as características visuais da corporeidade destacada e arredondada nas *Vênus* revelam a forma característica pela qual o artista coloca em evidência a necessidade vital de um corpo gerador. O cerceamento do corpo, exemplificado na *Vênus Sequestrada*, com a fusão do símbolo fálico, dá origem a um ser dual, manifestando uma "divina perfeição" (Brennand, 2005) na junção dos princípios masculino e feminino que povoam o universo brennandiano. Na monumental verticalidade fálica da *Vênus Sequestrada*, alocada em uma fonte de água, envolta no que Brennand descreveria como um "sarcófago egípcio", e com a cabeça simulando uma glândula, percebemos a alusão a mesclagem dos fragmentos corpóreos, categoria elementar proeminente em seu universo artístico.

“Em vez de nascer, está retornando ao mar, voltando por sua própria vontade. Aparece vestida de um sarcófago egípcio, tendo uma abertura para um grande ventre, dois magníficos seios e uma prodigiosa bunda calipígia. Todas as indicações de uma **deusa da fecundidade**, que se recusa a viver num mundo onde o amor e a reprodução perderam seu sentido maior. Daí seu voluntário sequestro.” (Brennand apud Araújo; Leal; Fialdini, 1997, p. 24).

A figura da *Vênus Sequestrada*, imersa na imponência do "sarcófago egípcio", é emblemática na exploração de Brennan sobre a dualidade entre o feminino e o masculino. A mesclagem dos corpos não apenas destaca a fertilidade como um princípio fundamental deste universo, mas também convida à contemplação sobre a dualidade cósmica e a harmonia intrínseca que permeiam sua visão artística. Assim, as Vênus de Brennan não são simples representações figurativas, mas sim portadoras de uma narrativa simbólica rica em significados e reflexões sobre a natureza da vida e da criação. Segundo Ermelinda Ferreira

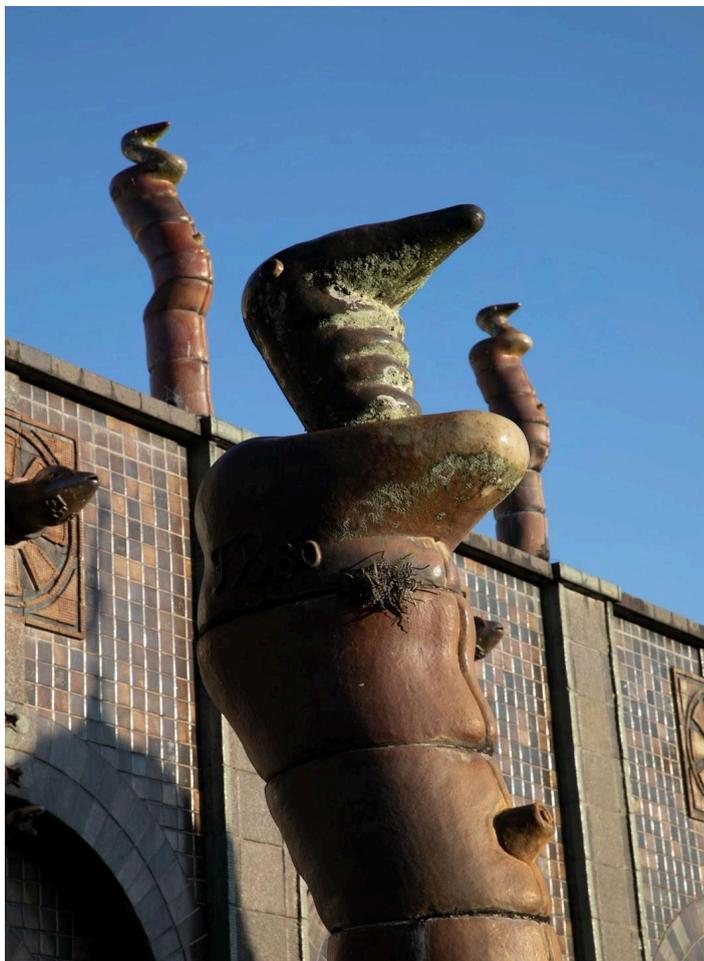
As famosas estatuetas dessas Vênus — figuras femininas de proporções robustas, com seios fartos, ancas largas, abdomens protuberantes, vulvas salientes e coxas grossas — figuram como prováveis representações dessa religiosidade baseada na fertilidade. [...] no entanto, o modelo de Brennan desconstrói os elementos femininos da “deusa-mãe” em imagens eminentemente ambíguas, e decididamente fálicas. Essa peça parece emblemática do imaginário brennandiano, pois suas formas ambíguas são constantemente evocadas na composição de diversas outras peças de seu complexo escultórico, consistindo numa espécie de “metáfigura” de sua obra (Ferreira, 2015, p. 94).

Figura 5 - Muralha Mãe terra



Muralha Mãe terra. Fonte: Rui Teixeira.

Figura 6 - Pássaro Rocca



Fonte: Rui Teixeira.

Segundo Pitta (1977 p. 106), a proposta de Brennand para lidar com a angústia existencial reside na criação de uma harmonia na qual essa angústia seja totalmente excluída. O artista buscou transcender as inquietações e aflições da existência por meio de um universo artístico que oferece refúgio e tranquilidade. Sua abordagem não é apenas estética, mas também filosófica, visando construir um espaço onde a angústia cede lugar à serenidade, uma composição artística que serve como um antídoto para as tumultuadas vicissitudes da condição humana. Não obstante, mais adiante questionaremos sobre a plena existência dessa harmonia, uma vez que certas figuras parecem quebrar com essa completude.

Ao explorar as riquezas da flora e fauna regional, Brennand apresenta uma solução que transcende fronteiras geográficas e culturais, oferecendo uma resposta ampla e acessível para a angústia que permeia a condição humana. A imponente *Muralha Mãe Terra*, um extenso complexo que envolve o templo central, que abriga a cúpula do ovo primordial na

obra brennandiana, é uma fusão harmoniosa de fauna e flora. Além da função estética, essa estrutura desempenha um papel simbólico de “proteger” figurativamente as esculturas animais que ali aparecem, juntamente com os majestosos *Pássaros Rocca*, verdadeiros guardiões alados que são reproduzidos de maneira constante pelo museu, inspirados na figura fictícia proveniente da história persa "As Mil e uma Noites" e outras mitologias como a egípcia e a grega.

Os ovos e as aves permeiam consideravelmente a expressão artística de Brennand, marcando presença ao longo de toda a trajetória de sua obra em cerâmica. Estas obras simbolizam não apenas o ovo primordial, mas também o ovo cósmico que representa o ponto inicial da vida. Uma figura tradicional que ecoa através do tempo, remontando a sepulcros pré-históricos do norte e leste europeu, onde ovos de argila são encontrados dispostos como símbolos da imortalidade.

Envolto por figuras totêmicas, o espaço cercado pela *Muralha Mãe Terra*, faz emergir ovos, alguns rompidos e outros intactos, dando origem a pequenas cabeças de abutres. As representações simbólicas dos ovos e aves, com suas múltiplas interpretações, enriquecem a narrativa de Brennand, oferecendo uma profunda reflexão sobre a interconexão entre a criação, a proteção e a perenidade da existência (Brennand, 2005).

Brennand criou a escultura do *Pássaro Rocca* a partir de um desenho inspirado por marcas deixadas através de veículos sobre tinta fresca na rua. As formas sinuosas desse desenho inicial, semelhantes aos testes de Rorschach³, evoluíram ao longo do tempo, transformando-se nos *Pássaros Rocca*. O artista redescobriu o desenho desejado ao acaso, caracterizando-o como um "sinuoso tronco de vértebras encimado por uma cabeça de abutre" (Brennand, 2005), e refinando-o ao traçar arabescos, dando origem a complexas esculturas ao longo dos anos.

³ O teste de Rorschach representa uma exploração psicanalítica na qual o paciente desvenda uma série de imagens a partir de uma simples gota de tinta sobre o papel. Os psicanalistas, por sua vez, identificam uma variedade igualmente vasta de interpretações, nem sempre consonantes com a complexidade da mente do examinado. Este processo revela-se como uma jornada através das camadas do inconsciente, desvelando nuances e padrões únicos que podem fornecer *insights* valiosos sobre a psique do indivíduo em questão.

Em “O oráculo contrariado”, texto no qual Brennan justifica a criação do *Rocca*, é lembrado pelo artista o livro de Sigmund Freud sobre a infância de Leonardo da Vinci⁴. Freud analisa o quadro A Virgem, o Menino Jesus e Sant’Ana do Museu do Louvre, onde o psicanalista Oscar Pfister descobre a representação de um abutre no manto azul da Virgem Maria. Assim, Freud propôs que o abutre desempenhasse um papel fundamental na fantasia de da Vinci, associando-o à figura materna, e sugere que essa associação é originária do inconsciente do pintor, remetendo à primeira infância. Destaca-se um episódio em que, aos cinco anos, Leonardo chorava de fome, e um abutre pousou na janela para alimentá-lo com a cauda. As conexões entre maternidade e abutre são exploradas em escrituras egípcias, mitologia romana e nas aproximações únicas de Freud aos quais Brennan prezou em lembrar.

Figura 7 - A Virgem e o Menino com Santa Ana

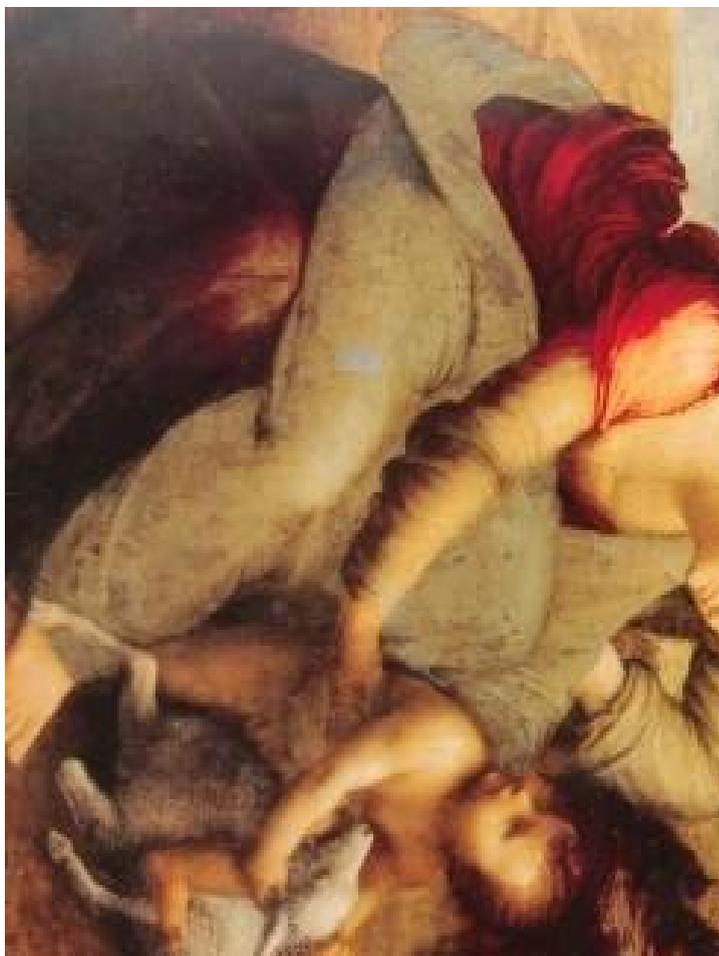


Fonte: José Norton.⁵

⁴ FREUD, S. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: _____. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 69-165. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 4).

⁵Disponível em
: <https://jpcnortonm.wordpress.com/2018/02/10/o-codigo-de-freud-leonardo-o-abutre-e-a-psicanalise/>. Acesso em 16 Fev. 2024

Figura 8 - O abutre



Fonte: José Norton.

A crença egípcia antiga sustentava que essas aves eram exclusivamente fêmeas, e concebiam por meio do vento. Conforme interpretado a partir dos hieróglifos egípcios, uma intrigante narrativa sugere uma pausa nos voos dos abutres durante uma estação específica do ano. Nesse momento, as aves supostamente interromperam suas atividades aéreas, abrindo suas vaginas, sendo fecundadas pelo próprio vento, criando um fenômeno que, de certa maneira, ecoa a história associada à Virgem Maria em certas tradições religiosas.

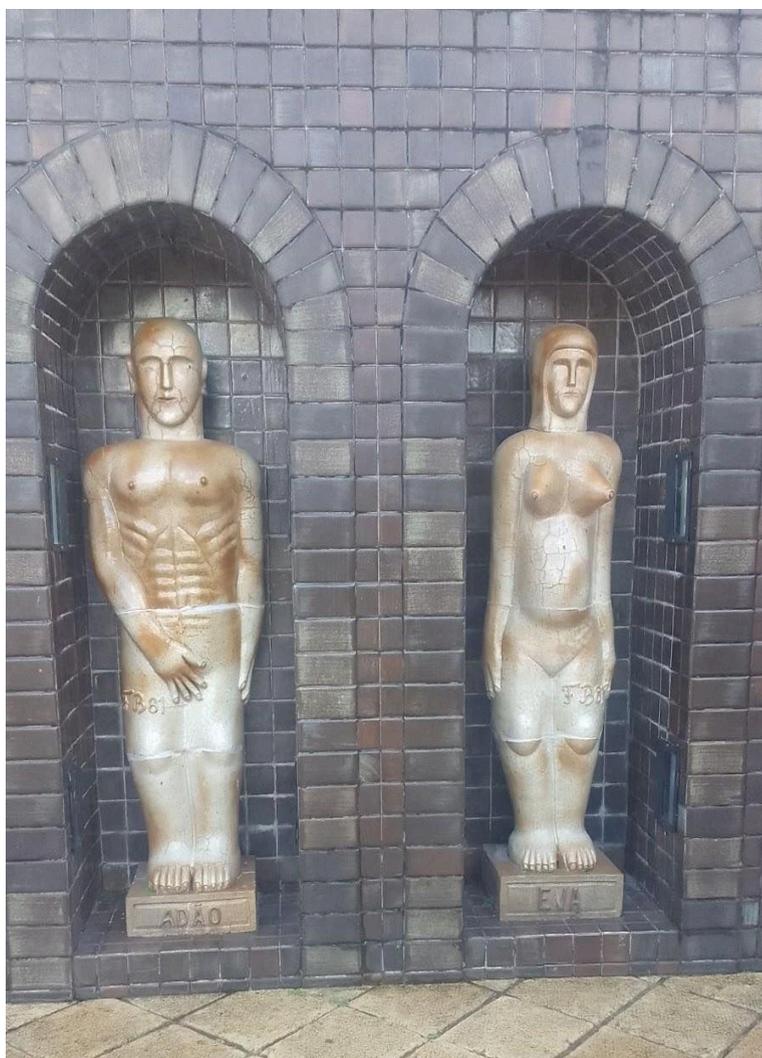
Essa peculiar convergência entre o mito egípcio dos abutres e o simbolismo ligado à Virgem Maria, lança luz sobre a universalidade das metáforas relacionadas à criação e fertilidade presentes em diversas culturas ao longo da história. Tal analogia sugere uma profunda conexão na forma como as sociedades antigas interpretavam a fecundidade e a continuidade da vida. Além disso, a mitologia revela que outras divindades egípcias, como Neith Saïs, posteriormente associada com a Atena grega, eram originalmente andróginas. Esse

padrão se estende a vários outros deuses do ciclo de Dionísio, sugerindo que somente pela junção dos princípios masculino e feminino se alcança a plenitude e perfeição divina.

A divindade egípcia Mut, cuja representação incluía um abutre, estava intrinsecamente ligada à simbologia materna. Nos antigos hieróglifos, Mut era representada com seios femininos, membro ereto e uma cabeça de abutre. Não por acaso, Brennand escolheu homenageá-la ao colocá-la em seu templo. A conexão intrínseca entre o instinto protetor e a maternidade se revela tanto na própria história de criação do *Rocca*, quanto na sua correlação com a *Muralha Mãe-Terra*. Essa devoção intensa ganha destaque ao ser reconhecida quando o artista foi considerado um "crente remanescente do culto da Grande-Mãe - a deusa que está representada logo à entrada da Oficina", conforme afirmação presente no texto indicativo de Brennand ao receber o Prêmio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral, concedido pela Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1993.

A presença recorrente do *Rocca* e a reverência à divindade maternal não apenas enriquecem o panorama artístico da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, mas também acrescentam camadas de significado. Essas representações simbólicas ecoam a ligação profunda do artista com elementos mitológicos e culturais, revelando-se como expressões visuais de um diálogo constante entre o passado ancestral e a sua recorrência na modernidade.

Figura 9 - Adão e Eva



Fonte: Acervo pessoal.

Para além dos mitos egípcios e gregos, poucas são as influências da mitologia cristã na tessitura poética que circunda as obras do autor. O Jardim brennandiano se distingue notavelmente da narrativa do Gênesis, escapando das amarras de qualquer relação com o espaço criado pelo deus da tradição judaico-cristã, ou qualquer ortodoxia religiosa. Contrariamente à moldura estabelecida pela mitologia bíblica, o universo artístico de Brennand assume uma autonomia. Ao afastar-se da representação literal do Éden, Brennand desafia as interpretações convencionais, oferecendo um convite à contemplação e à liberdade interpretativa.

Foi observado ao longo de visitas à OFB que a representação de Adão e Eva no museu de Brennand levanta certos questionamentos entre os visitantes, especialmente em relação à

escolha da disposição das mãos do casal edênico. Enquanto em Adão o membro encobre o órgão sexual, em Eva as mãos permanecem estáticas ao quadril da figura, expondo toda a sua nudez. Uma possível interpretação para essa simbologia pode ser encontrada na própria narrativa do casal no jardim do Éden. O ato de Eva ao comer do "fruto proibido" e oferecê-lo a Adão, que também o provou, acarreta no "pecado original" que introduziu a noção do envergonhamento pela nudez. Além disso, como castigo divino imposto diretamente ao feminino, a multiplicação das dores do parto e a submissão da mulher ao homem são explícitas em passagens bíblicas.⁶

Aprofundando as possíveis interpretações, podemos conjecturar que o Adão e a Eva de Brennand já sucumbiram à "tentação" e possivelmente encontram-se, metaforicamente, expulsos do "jardim do Éden". Essa metamorfose é sugestionada ao pensarmos na reconfiguração do território do museu, onde a praça Burle Marx assume o papel do Éden, situada logo atrás das esculturas que não adentram esse espaço.

Não estamos lidando com uma forma de veneração religiosa, mas sim com uma pulsão criativa diante da irresistível força transformadora da arte, especialmente neste museu, onde o espectador é envolto de maneira impactante nas tramas de uma estrutura mítica, buscando acesso a um mundo profundamente inexplorado. Essa narrativa visual encena uma alegoria complexa, que ressoa não apenas com as tradições bíblicas ou místicas, mas com indagações do sagrado, uma indagação panteísta sobretudo das nuances da experiência humana. A reflexão sobre os dilemas e as consequências da transgressão e da tentação transcende os limites religiosos, alcançando uma compreensão mais abrangente das complexidades emocionais e morais inerentes à condição humana. As esculturas de Brennand, ao serem situadas nesse contexto, instigam uma análise mais ampla sobre a natureza da culpa e do processo de redenção.

⁶ “E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará.” (Gênesis 3:16)

Figura 10 - Lara



Fonte: Rui Teixeira.

No âmbito das temáticas artísticas centradas em divindades e figuras pagãs, corpos fecundos como veículo para a reprodução, e uma religiosidade que oscila entre o devocional e o profano, Brenand não apenas revelou seu fascínio por evocar um passado mítico imerso em tragédia, mas expressou essa experiência nas esculturas que marcaram sua produção na segunda metade do século XX, como a notável série que apresenta ao menos doze mulheres essencialmente trágicas. Lara, integrante destacada dessa série na Exposição *Devolver a terra à pedra que era*, compartilha com as outras mulheres trágicas, a exibição de características marcantes como a cabeça disposta para trás e a garganta proeminente, sugerindo uma quebra — ou talvez, o êxtase — revelando toda a angústia e dor que acompanham as mulheres em sua trajetórias.

A narrativa mítica de Lara, também conhecida como deusa muda, proveniente da mitologia romana, gira em torno de uma ninfa que não hesitou em acusar o deus Júpiter de traição à sua esposa, Juno. Como castigo, Júpiter arrancou a língua de Lara, a condenando para morar no submundo. Em sua jornada, ela foi acompanhada por Mercúrio, o mensageiro, por quem se apaixonou e teve os filhos gêmeos Lares. A tristeza de Lara, na escultura de Brennan, é evidenciada por uma única lágrima que se fixa no rosto da obra, resultado, segundo o próprio artista, de um processo de queima que ocorreu de maneira natural e não planejada.

O desejo de evocar esse sofrimento vinculado ao feminino mítico, em um local onde muitos associam a uma suposta harmonia, surgiu para o artista como um desejo em destacar a fragilidade humana, algo que Brennan acreditava transcender para o mundo moderno a partir das tragédias gregas.⁷ Em entrevista, ele justificou o apego ao sofrimento feminino não porque considerasse as mulheres como a "parte mais fraca" da condição humana, mas enfatizando que "[...] elas (mulheres) são muito mais sensíveis, ligadas à natureza. Elas permanecem e são a matriz necessária à nossa sobrevivência."

No processo de decodificação do discurso sobre as esculturas que predominantemente carregam signos femininos, não apenas exploramos o enigma da origem e desse feminino trágico, mas também nos deparamos com a natureza como um agente intrínseco no processo de significação dessas imagens evocativas. Seja a partir da conjunção entre princípios como a maternidade, a dualidade corpórea ou mesmo a tragédia que indexa para uma "sensibilidade natural", onde tudo parece encontrar seu caminho rumo a perpetuidade da vida.

Como vimos, o universo artístico deste criador, permeado por corpos e seus fragmentos, constitui, na verdade, uma constante alegoria à reprodução, uma "história de um imenso desejo", onde "as coisas são eternas porque se reproduzem". Os corpos fundem-se numa metáfora ao ato sexual, "se perpetuam no mundo da sexualidade, que é sobretudo o mundo da reprodução e, por que não dizer, o mundo sexualizado" (Brennan, 2009).

O padrão que anuncia o feminino na arte brennandiana fica à mercê da função reprodutiva, utilizando do erotismo, ou seja, a forte exaltação sexual não de modo explícito ou depravado, à la George Bataille (2013) (referência máxima da literatura ocidental que

⁷ "Passeio através de uma simbologia enorme de diferentes mitos, sobretudo gregos, ligados à nossa civilização, a Grécia é o mundo moderno." (NUNES, 2008, p.2)

contempla temas como o erótico, o desejo, a morte e até mesmo o sagrado) como uma prenuência do êxtase, do fim, do que foi transgredido e perpetuado. Nas palavras do próprio Brennan, “O erotismo é a única arma ou desafio que os humanos utilizam para reagir contra os desígnios da Mãe Natureza. Todo erotismo é transgressor, por ser o único elemento que pode nutrir o nosso instinto reprodutivo.” (Brennan, S/d apud Azevedo; Santiago, 2019, p. 113).

Sobre outro horizonte, de acordo com Greta Gaard (2011, p. 2017) as ecofeministas do ocidente empreendem esforços para dismantlar as coalizões metafóricas que feminizam a natureza, muitas vezes encontrada na figura de "mãe natureza". Este movimento visa desvelar a subordinação implicitamente inserida nessas construções de gênero, especialmente à luz do contexto cultural patriarcal que prevalece no ocidente. Ao questionar e desafiar essas construções simbólicas, as ecofeministas ocidentais buscam ampliar a compreensão coletiva sobre a interconexão entre gênero e meio ambiente.

O compromisso em desfazer essas metáforas femininas atribuídas à natureza reflete uma busca por equidade de gênero e uma redefinição das relações entre os seres humanos e o ambiente natural. Num intrincado processo de transformação da realidade social para a matéria, é plausível argumentar que a representação da mulher como um corpo vinculado aos "ciclos da natureza", conforme identificado em Brennan, emerge como expressão de um pensamento moderno restritivo, mesmo que se proponha como reverencial.

Explorando um horizonte ainda mais desafiador, com proposta aniquiladora, Donna Haraway (2016) estende suas reflexões para além dos dualismos herdados da modernidade, como exemplificado pelo binômio natureza/cultura, somando à equação a genealogia/parentesco. Haraway ousadamente propõe: "Faça Parentes, Não Bebês!". Propondo a dissolução dos laços entre parentes e espécies, a filósofa incita parentalidades multiespécies, provocando demais sociabilidades frente ao Antropoceno, ou, nos termos da autora, “Chthuluceno”.

A essência desta orientação reside na transformação fundamental de nossa perspectiva em relação aos seres vivos além dos humanos. Haraway desafia a noção de hierarquia, recusando-se a posicionar os humanos no topo, e nos instiga a desenvolver uma sensibilidade efetiva para promover a coabitação harmoniosa no meio ambiente. Nesse sentido, as formas

de parentalidades alternativas (multiespécies e interespécies) e a recusa à reprodução podem ser interpretadas como estratégias para confrontar o pensamento que propaga a imposição da maternidade compulsória. Este conceito, que considera a maternidade como único destino biológico relevante, é questionado à luz da proposta de Donna, que busca emancipar as mulheres da presunção limitante e possibilitar escolhas mais diversificadas e autônomas em relação à reprodução e à maternidade.

3. A IRRUPÇÃO DE GAIA: OUTRAS POSSIBILIDADES DE ENCARAR O ANTROPOCENO

Se existe alguma maldição sobre a teoria de Gaia, ela ocorreu pela entrada em cena do modernismo, com sua imposição de sempre tratar nossa relação com o mundo segundo o esquema Natureza / Cultura.

Bruno Latour.

Aprofundando-nos na concepção de natureza dentro do contexto artístico examinado, inicialmente, percebemos questões "instintivas" atribuídas às representações mulheris, que são figuradas como corpos destinados à procriação, influenciados pelo paradigma ideológico patriarcal e moderno que impõe divisões e limitações identitárias. Este primeiro olhar revela a vinculação dessas representações ao papel historicamente designado à mulher, forjando uma conexão entre seu corpo e a missão de povoamento do mundo, refletindo assim as imposições do patriarcado.

Avançando, em consonância com a busca por um "eixo do mundo"⁸ que estabeleça uma proximidade mais íntima entre o homem e a natureza, Francisco Brennand evidenciou um interesse vital na preservação do ecossistema terrestre. Esse envolvimento revela uma fascinação profunda pela vingativa Gaia, ou, a "violenta" e protetora Mãe-Terra, categorias que mesclaram-se nas estruturas de seu imaginário artístico. Em seus trabalhos, tais figuras não são meras abstrações, mas expressões de um imaginário complexo que ressalta aproximações entre a natureza, a feminilidade e questões existenciais, revelando um diálogo multifacetado que transcende os limites tradicionais da arte.

⁸ BRENNAND - DE OVO OMNIA; Direção: Liz Donovan. Produção: Germana Pereira e Carla Francine. Gênero: Documentário. 2000. (15 min).

Figura 11 - Esfera



Fonte: Júlio Cavani.

Figura 12 - Teorema



Fonte: JCAM Information's Blog.

Antes de se tornar apenas a representação da *Esfera*, o globo azul da arte brennandiana que alude à hipótese de Gaia, tinha sua origem vinculada ao mural *Teorema* (2007), revelando de maneira figurativa a vingança da terra para com a humanidade. Desmembrado no ano de 2019, o *Teorema* teve sua concepção iniciada após a leitura do livro "A Vingança de Gaia" de James Lovelock (2006) por Francisco Brennand. Esse momento marcou sua autodeclaração como um "militante da sobrevivência", preocupado quanto aos objetivos do estado moderno no crescimento e no desenvolvimento desenfreado⁹.

A simbolização da terra como a *Esfera* transcende a mera representação visual, ela se torna um poderoso testemunho da complexidade das relações entre a humanidade e o planeta. Já o mural *Teorema* oferece uma interpretação artística da interação entre o homem e a terra, proporcionando uma reflexão sobre as consequências de nossas ações na busca incessante de recursos naturais. Assim, a *Esfera* emerge não apenas como um símbolo visual, mas como uma narrativa profunda que ecoa a necessidade premente de repensar nossas práticas em prol da sobrevivência e harmonia planetária.

A teoria planetária, conhecida como a hipótese de Gaia, proposta pelo ambientalista James Lovelock, foi apresentada ao público em seu livro "Gaia: Um Novo Olhar sobre a Vida na Terra", co-escrito com Lynn Margulis, lançado em 1979. No entanto, a hipótese tornou-se mundialmente conhecida através do livro *A vingança de Gaia*, de 2006.

A figura de Gaia remonta à mitologia grega, onde a entidade é reverenciada como a deusa personificada da terra. Na manifestação de sua potência, Gaia emerge como uma entidade de pele escura e sombria. Nascida do Caos, foi a ordenadora do cosmos, acabando assim com a desordem e a destruição em que aquele se encontrava, criando harmonia. Sua narrativa ganha complexidade ao incentivar o filho Cronos a empregar uma "lança de aço com dentes afiados" para a castração de Urano, seu próprio esposo. Este ato representa um

⁹ S/N. *A Vingança de Gaia*: Francisco Brennand Especial para a Folha. Folha de São Paulo. São Paulo, Jan, 2008.

episódio de violência primordial, um ponto de virada na mitologia que marca a gênese e astúcia de Gaia.

Gaia assume a figura paradoxal de violência e origem, é sempre contraditória. A busca por vestígios de seus altares pelos arqueólogos se torna uma tarefa desafiadora, uma vez que esses rituais ancestrais foram muitas vezes sepultados em cavernas profundas, sob as ruínas de templos posteriormente erigidos para adorar deidades mais contemporâneas e renomadas (Latour, 2020).

Essa narrativa mitológica não apenas destaca a complexidade de Gaia como a segunda divindade primordial, mas também ressalta sua natureza esquiva e marginalizada na história dos deuses olímpicos. Sua presença persiste nas entrelinhas da mitologia que permeia a ancestralidade cósmica, proporcionando um olhar aprofundado sobre as origens mitológicas e a constante transformação das divindades ao longo do tempo.

Deixando a mitologia, a teoria de Gaia proposta por Lovelock entende a terra enquanto um sistema interligado em busca de equilíbrio e autorregulação, assemelhando-se a um organismo biológico que elabora processos para sustentar condições propícias à existência de vida. Contudo, a exploração intensa de recursos por parte de seus habitantes, os humanos modernos, têm impactos negativos, desequilibrando o delicado equilíbrio natural.

Apesar de ser bastante descredibilizada dentro da comunidade científica, e encarada até mesmo como pseudociência, a teoria de Gaia emergiu como um catalisador para debates mais profundos. Uma parcela de cientistas vê nessa teoria uma contribuição inestimável para a compreensão da intrincada complexidade dos sistemas terrestres, destacando as interações entre a vida e o ambiente.

Contudo, a teoria não escapa de críticas, especialmente no que diz respeito à antropomorfização e à atribuição de intenções conscientes à terra. A analogia com um organismo pode ser interpretada de forma excessivamente metafórica, levantando dúvidas sobre até que ponto podemos atribuir características de intencionalidade à complexidade do

meio natural. As críticas ressaltam a necessidade de uma abordagem equilibrada, onde as contribuições valiosas da teoria de Gaia não se percam em interpretações exageradas que possam comprometer a compreensão precisa dos fenômenos planetários.

No livro "Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno" (2020), Bruno Latour reinterpreta a teoria planetária de Lovelock, conferindo-lhe novos contornos e desvinculando-a de associações universais. A complexidade do conceito da gaia-sistema latouriana, incita uma reflexão sobre a mobilização de redes de agências e agentes no antropoceno, enquanto o autor propõe a natureza como um conceito instável, não universal, e sua devastação como responsabilidade não equitativa da humanidade como um todo. A Gaia para Latour, tal como a divindade é imprevisível, uma força de mutação biológica e territorial que vai além da natureza convencional, representando o resultado cumulativo de ações modificadoras do ambiente, destarte, uma "natureza" evidentemente devastadora e devastada.

Gaia não é uma figura simpática da unificação. É a "natureza" que era universal, estratificada, indiscutível, sistemática, desanimada, global e indiferente ao nosso destino. Mas não Gaia, que é apenas o nome proposto para todas as consequências entrelaçadas e imprevisíveis das potências de agir, cada uma das quais persegue o próprio interesse manipulando o próprio ambiente (Latour, 2020, p.).

Esse fenômeno, que também confronta os seres humanos com diversas formas de vida que compartilham o meio ambiente, demanda uma reavaliação dos nossos relacionamentos inter-espécies, enfatizando a dissolução de fronteiras entre natureza e humanidade, ideia similar as parentalidades multiespécies proposta por Donna Haraway (2016), citada anteriormente.

Todavia, com a emergência do antropoceno, percebemos não só de modo enfático a distância entre a natureza e a humanidade, como também a dificuldade de sucesso entre as perspectivas unificadoras. A irrupção de Gaia, por si só, revela-se insuficiente para restaurar a coesão que se dispersou. Por consequência, a expectativa de que a urgência do antropoceno seja tão iminente e sua amplitude tão "global" a ponto de a terra atuar como uma força em busca de equilíbrio nos parece, e é ilusória.

Embora noções de melhoria pareçam distantes, como ponto primordial, podemos explorar a transformação de nossa própria concepção estabelecida de experienciar o biosistema. Ao sugerir nos colocarmos diante de Gaia, Latour propõe que desaceleremos frente ao turbilhão da modernidade urbano-industrial que deu início ao antropoceno. A ideia de definir a crise ecológica como um "retorno do humano à natureza", evidencia a complexidade de nossa relação com o mundo, e o pressuposto de dois domínios distintos, o da natureza e o da cultura.

Mas o desaceleramento, de todo modo, não supõe um retorno à animalidade pura ou à essência mais profunda da existência humana, mas tão somente um olhar mais sensível ambiental. Nesse contexto, a desaceleração proposta por Latour ecoa a abordagem de Danowski e Viveiros de Castro (2014), incentivando a reflexão sobre a importância de nos re-conectarmos com saberes tradicionais e matrifocais para uma compreensão mais sustentável do nosso papel no planeta, através de epistemes que não nos exime da natureza.

Partindo para a representação realista da experiência das mulheres diante das intempéries da natureza, superando sua posição no campo artístico analisado, nos é revelado as fortes intersecções de gênero, classe e raça no que se refere aos impactos no bem-estar social. As mulheres, especialmente aquelas vulnerabilizadas sócio-economicamente, residentes de países do sul global e não-brancas, constituem aproximadamente 80% dos indivíduos diretamente afetados pelas mudanças climáticas, de acordo com dados da Organização das Nações Unidas (ONU). Essas mulheres muitas vezes se veem obrigadas a abandonar os lares e modos de vida devido à desintegração do ambiente ao seu redor.

Globalmente, as mulheres enfrentam uma maior propensão a viver em situações de pobreza e a deter menos poder socioeconômico em comparação com os homens. Essa disparidade coloca desafios significativos na reconstrução pós-catástrofe, afetando diretamente as oportunidades de emprego e habitação. A desigualdade de gênero exacerbada durante eventos catastróficos dificulta ainda mais o processo de recuperação, comprometendo a resiliência das comunidades afetadas.

É notável que, enquanto as mulheres enfrentam de maneira mais intensa as consequências do antropoceno, diferem-se como menos responsáveis pela produção dos danos. Evidentemente, essa disparidade não resulta de uma suposta conexão instintiva com a natureza, seus ciclos e sua preservação, mas sim devido aos elevados índices indicativos de violência e pobreza que enfrentam. Com menos poder econômico, a influência é reduzida nas decisões e nas iniciativas exploratórias.

Nesse contexto, é imperativo destacar a necessidade de uma abordagem mais equitativa e inclusiva para lidar com as implicações das mudanças climáticas. Ao reconhecer as disparidades sistêmicas que colocam as mulheres em uma posição desproporcional de impacto, especialmente aquelas em situações vulneráveis, podemos nos direcionar a exigir soluções mais justas e sustentáveis para toda a humanidade. É preciso que se adotem medidas para abolir essas disparidades de gênero e promover a inclusão socioeconômica das mulheres, não apenas como uma questão de justiça social, mas também como uma estratégia para fortalecer a recuperação diante de desastres.

As conformações históricas que relegaram as mulheres a um estado subjugado e objetificado, tornam evidente que, diante da era antropocênica, elas se tornam as mais impactadas pelas consequências da ruptura com a harmonia entre a humanidade e a natureza. A desarticulação desse equilíbrio reverbera de maneira acentuada na experiência feminina, amplificando as complexidades de sua existência em um mundo marcado por mudanças ambientais. A mulher, historicamente ligada à natureza, vê-se confrontada com desafios únicos em meio a essa transformação, destacando a urgência de compreender as interconexões entre gênero e ambiente. Já a arte, em sua relevância contemporânea, desempenha um papel crucial como facilitadora na construção de narrativas

A expressão artística desempenha um papel cada vez mais crucial como facilitadora na construção de narrativas que moldam a percepção e compreensão da identidade feminina. Reconhecendo que a apreciação sensível e interpretativa da arte é intrinsecamente individual, desviando-se do universal para abordar questões de maneira particular, destaca-se a urgência de ampliar o diálogo em torno da configuração dos discursos e representações das mulheres

no contexto artístico e museológico. Essa reflexão torna-se essencial para evitar abordagens dedutivas e padronizadas.

A irrupção de Gaia e dos marcadores do antropoceno, a impossibilidade de negação diante da crise, ou o urgente “pedido de socorro” da terra, - independentemente de como denominamos o caos temporal no macroambiente - nos colocam em estado de alerta. Revelam-nos que as dicotomias modernas, estruturantes das bases de pensamento dominante à natureza, romperam com as possibilidades de uma coabitação harmônica entre humanos, terranos¹⁰ (aqueles que já se curvaram diante de Gaia) e não-humanos. Esferas que em tempos passados pareciam distantes, agora colidem, pois, nos encontramos em uma batalha pela sobrevivência e muitas agências precisarão ser acionadas para que possamos triunfar ou, no mínimo, sairmos ilesos.

Ao retornarmos à *esfera*, deparamo-nos com uma obra de arte que representa consistentemente o antropoceno. Uma terra que demonstra sinais inequívocos, no melhor modelo causa-efeito, dos danos ocasionados por seus habitantes. Nas memórias do Museu de Brennan, permanece o mural *Teorema*, já findado e agora apenas como uma imagem, contudo, inegavelmente atual. Esta obra desafia a cristalização estática na duração da obra de arte, e acaba por surpreender pelo seu caráter efêmero e transitório. E não somente expressa a vontade do seu criador em instigar a humanidade a questionar o curso de suas escolhas, mas revela o que consideramos como um amadurecimento da concepção de natureza no imaginário brennandiano.

Não obstante, *Teorema* não é apenas uma obra passageira, e sim um convite à reflexão dinâmica sobre nosso papel como agentes de mudança. É uma imagem que não está dada a mera visualidade, mas sobretudo evoca um questionamento latente da criação de Brennan, e ecoa como um chamado urgente para uma conscientização coletiva, uma necessidade de repensar e reavaliar nosso impacto na terra.

¹⁰ Utilizamos da distinção entre humanos e terranos/terrestres encontrada em Latour (2020) e esmiuçada por Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PODE O MUSEU SERVIR DE APARATO NA LUTA EMANCIPATÓRIA?

Os museus alocam os objetos no presente e capacitam o desejo de reflexão sobre o passado. Com os estudos de cultura material aprofundando a compreensão de como ela se manifesta nas instituições culturais, como os museus, surge uma orientação influenciada pelo movimento das ciências humanas e sociais, notadamente pela virada linguística do início do século XX e sua subsequente evolução na virada visual. Em termos mais precisos, essa abordagem enfatiza o reconhecimento da imagem, signos e símbolos como elementos ativos nas análises dos processos sociais, culturais e históricos, assim como em suas dinâmicas.

No Brasil, a inserção desse debate na pesquisa historiográfica e museológica foi liderada pelo museólogo e historiador Ulpiano Meneses (1998), ao qual já discorremos no primeiro capítulo. Prenunciando o exercício de uma nova hermenêutica voltada para a interpretação dos símbolos e discursos gerados pela imagem, os estudos de cultura visual foram apresentados, nacionalmente, através de conceitos, reflexões e vasta bibliografia internacional.

Atualmente, a evolução do campo museológico aspira um entendimento mais abrangente do que o lugar de origem, destino e posição dos objetos que narram a história da humanidade, indo além de uma biografia historicizante. As instituições, em colaboração com seus diversos profissionais como pesquisadores, museólogos, curadores e educadores, integrados na rede dos "Mundos da Arte" (Becker, 1982), assumiram a missão de desvendar os múltiplos significados que um objeto adquire ao longo de sua "vida útil". Além disso, passaram a explorar as intrincadas relações políticas e sociais associadas à trajetória das peças, desde antes de integrarem uma coleção museal até os períodos subsequentes.

Enquanto lugares de salvaguarda de memórias coletivas e seletivas, os museus, instituições com forte herança colonial, recorrem à salvaguarda de objetos, dotando-os de uma "aura simbólica" (Nora, 1993, p. 21) decorrente do processo de musealização. O conceito de "musealização", primariamente, refere-se a um fenômeno do final do século XX, caracterizado por uma notável obsessão pelo passado, que culminou na valorização dos

museus. Este fenômeno emergiu como contraponto a um período de crescente modernização, marcada pela rápida obsolescência dos bens de consumo.

Secundariamente, a musealização abrange um conjunto de procedimentos que engloba práticas diversificadas, como coleta, identificação, documentação, pesquisa e conservação, todos direcionados a uma estratégia de preservação. Assim, o ato de musealizar, nessa perspectiva, manifesta-se como inseparável da ação humana de conferir valor ao patrimônio cultural, e então preservá-lo (Rússio, 1984, p. 63). A OFB, há alguns anos encontra-se num período institucional de redirecionamento de práticas e modelo de governança, colocando a pesquisa (um dos pilares da musealização) como elemento central de sua missão institucional. Para além disso, se busca estabelecer conexões entre os três princípios conceituais definidos pela curadoria da Oficina: natureza, cosmologias e território.

Entender o papel das instituições culturais diante da crise ambiental nos leva a explorar as sistematizações entre as cadeias exploratórias do meio e como estas se perpetuam. A abordagem analítica/reflexiva de esferas como a obra, e o discurso que envolve a arte brennandiana originou-se de um encontro com as reavaliações das narrativas produzidas pelo artista, enquanto homem e sujeito de seu tempo moderno. A exploração do potencial das imagens revelou que esse dispositivo transcende consideravelmente a visualidade, evocando memórias e permitindo a convergência do passado com o presente na apreensão de uma parte da produção de Francisco Brennand.

As possibilidades de investigação em um museu são vastas, e com forte caráter interdisciplinar, especialmente em uma pesquisa que se propõe a tensionar campos do conhecimento. O embasamento teórico advindo da história, antropologia e cultura visual permitiu desvelar camadas mais profundas do imaginário e das criações de Brennand, destacando a interseção entre elementos simbólicos e a perspectiva (eco)feminista. Assim, o discurso analisado da obra brennandiana, que alude à naturalização do feminino, foi explanado e revisado mediante urgências contemporâneas latentes do meio social e ambiental. Portanto, investigar essa produção não apenas lançou um olhar sobre o passado, mas serviu como ferramenta para desvendar os contornos e desafios contemporâneos da identidade feminina.

Na postura contemporânea da OFB, o Projeto Artes, Museus e Antropoceno não foi o único a evidenciar a relação entre a instituição e o meio ambiente. Desde 2022 a antiga Diretoria de Educação do local promove regularmente trilhas ecológicas gratuitas na mata circundante. Trata-se de caminhadas pela reserva florestal, conduzidas por membros do grupo cultural Boi da Mata. Reconhecendo que as experiências proporcionadas pelo museu vão além das exposições de arte, a Oficina evidencia a compreensão da riqueza da Mata Atlântica em seus significados históricos e potencialidades ecológicas.

A ação Trilhas do Capibaribe tem como principal objetivo transformar a contemplação da natureza em um gesto cultural significativo. Assim, o projeto que é um princípio ecológico, mas sobretudo pedagógico, busca direcionar olhares e proporcionar experiências no ambiente natural ao redor, e por uma perspectiva cultural tenta subverter a dicotomia moderna.

Outro aspecto significativo deste projeto é sua capacidade de ampliar a compreensão do museu para além da experiência de exposição convencional. Reconhecendo a localização do espaço em uma região de Mata Atlântica, compreendemos que o museu integra-se de maneira marcante à história do bairro da Várzea, sendo um demarcador territorial de relevância. Logo, é crucial reconhecer a importância dada ao uso desse espaço não somente pela experiência museológica tradicional, mas também através da reivindicação da floresta ao entorno como um local de aprendizado e vivência.

A vivência no local, através do acompanhamento dessas ações supracitadas, partiu de uma série de atividades, como a observação das rotinas diárias da instituição, elaboração de roteiro de pesquisa, cursos, formações com profissionais de áreas diversas, reuniões e orientações internas. Em síntese, foi percebido que o museu, contextualmente como potência educativa, pode ser entendido enquanto um dispositivo dialógico com uma perspectiva emancipatória. Nesse contexto, torna-se evidente que a instituição museal desempenha um papel crucial na ampliação das discussões sobre as interseções entre arte, cultura e sociedade.

De modo conciso, ficou evidente que a atual Oficina Francisco Brennand se destaca através do Projeto Artes, Museus e Antropoceno, ao agir como uma potência educativa, difundindo as vicissitudes da era antropocênica sem cair em discursos sobre práticas de um

"capitalismo verde-sustentável-reciclado" (Menezes Neto; Costa, 2019, p. 8), evitando assim a chamada Greenwashing culture (Miller, 2017). Foi notado que, paulatinamente, o museu se reinventa como um espaço mais descentralizado da figura de seu criador, proporcionando uma visão crítica/reflexiva sobre as diversas camadas que permeiam a experiência artística, cultural e de construção de significados.

Já através das obras cuidadosamente selecionadas, foi possível a compreensão das complexas dinâmicas que conectam as categorias “feminino” e “natureza” nesse imaginário singular do artista. Observamos que até certo ponto, pelo teor reverencial, a obra de Brennan buscou transcender o patriarcado nas artes e na sociedade moderna, mas, paradoxalmente, acaba por reproduzi-lo ao recorrer a fontes já enraizadas pelo próprio, tais como as mitologias grega, hebraica e egípcia.

Se porventura a OFB pretenda ampliar sua perspectiva emancipatória, essa ação somente se concretizará uma vez que a musealização da obra e imagem do autor for submetida à revisão minuciosa por meio de uma curadoria crítica. Conseqüentemente, se a musealização conduzir a uma monumentalização/sacralização excessiva desses agentes (autor e obra), a perpetuação do discurso masculino comprometerá a capacidade do museu como um local efetivamente descentralizado. Posicionar o espaço museológico como campo de debate, capaz de questionar narrativas excessivamente elogiosas e desafiar os limites impostos pela arte, torna-se imperativo para redefinir os fundamentos que sustentam a narrativa museológica canônica, visando a verdadeira promoção da diversidade no espaço cultural. Essa revisão crítica, além de desconstruir representações limitadoras, pode abrir caminhos para novas vozes e discursos, enriquecendo a experiência museal e estimulando um diálogo mais inclusivo sobre gênero, arte e sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, A.; CENCI, D.; SOUZA, V. Ecofeminismo: A luta pela liberdade da “Mãe – Terra”. *Braz. J. of Develop.*, Curitiba, v. 6, n. 10, p. 82304-82319, oct. 2020.

ARAÚJO, Olívio. Proposta para uma Leitura de Brennand. IN: FERREIRA, Gullar. O Universo De Francisco Brennand. G. Ermakoff; 1ª edição, 2012.

AZEVEDO, N. D.; SANTIAGO, T. M. S. Representações e simbolismos nas pinturas do artista plástico Francisco Brennand. *História e Cultura*, Franca, v. 8, n. 2, p. 103-122, ago-nov. 2019.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRENNAND - DE OVO OMNIA; Direção: Liz Donovan. Produção: Germana Pereira e Carla Francine. Gênero: Documentário. 2000. (15 min).

BRENNAND, F. Testamento I – O oráculo contrariado. Recife: Edições Bagaço, 2005.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Humberto. La producion des signes, Paris, le Livre de poche, 1992.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 2017, 464 páginas.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennand. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 24, p. 70–98, jul./dez. 2015.

FREUD, S. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). In:_____. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 69-165. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 4).

GAARD, Greta Claire. Rumo ao ecofeminismo queer. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

JOLY, Martine. A Imagem e os Signos, coleção Arte & Comunicação, nº. 87, Edições 70, Lisboa.

LATOUR, Bruno. Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LIMA, C. Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 200 p.

LOVELOCK, James. A vingança de Gaia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.

MENEZES NETO, Hugo ; COSTA, Sue . O Antropoceno no Museu do Amanhã: perspectivas críticas à exposição de longa duração.. MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO , v. 12, p. 118-138, 2019.

MENESES, Ulpiano. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Revista brasileira de história, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2004.

MILLER, Toby. Greenwashing Culture. Routledge, Aug 3, 2017 - Social Science - 146 pages. NUNES, Henrique. O mago da Várzea. Ceará: Diário do Nordeste, 2008.

ODIER, Felipe Saldanha. O gozo de Francisco Brennand. Revista Desvio. edição 9 / novembro 2020.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michele Zimbalist e LAMPHERE, Louise. (org.). A Mulher, a Cultura e a sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PITTA, Danielle. O Imaginário na Arte de João Câmara e Francisco Brennand. In.: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 1, Recife, 1976. Anais . Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977. 197 p.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela. RAYNER, Francesca. (Org.). Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica. Portugal (CEHUM): Editora Húmus, 2011.

SANTIAGO, Tainá Maívyss da Silva. Corpo pintado: análise do feminino no imaginário de Francisco Brennand (1990-2005). Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História. Recife, 151 f. 2019.

S/N. A Vingança de Gaia: Francisco Brennand Especial para a Folha. Folha de São Paulo. São Paulo, Jan, 2008.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais Da História Da Arte. WMF Martins Fontes; 3ª edição (1 janeiro 2000). 292 p.