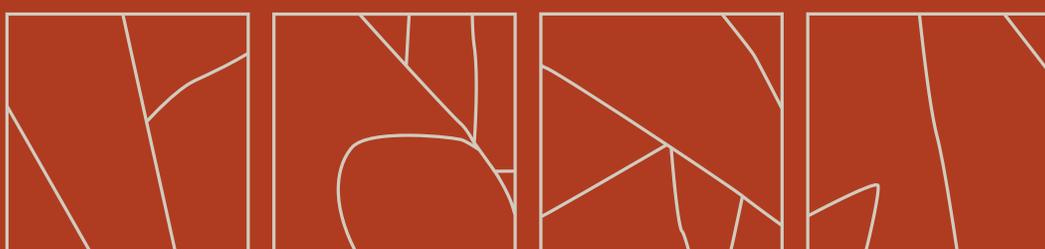
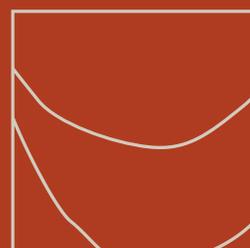
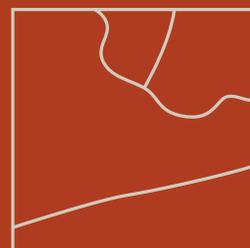




A NATUREZA FEMININA
NA ARTE BRENNANDIANA:
PERSPECTIVAS FRENTE
AO ANTROPOCENO

Suzan Araújo



ARTES, MUSEUS E ANTROPOCENO

COORDENAÇÃO Ariana Nuala
Gleyce Kelly Heitor
Henrique Falcão
Nayara Passos
Jamille Barros

ORIENTADOR Hugo Menezes Neto

INTERLOCUTORES Alexandro Silva de Jesus
Ana Cláudia Rodrigues
Camila Santos
José Jorge de Carvalho
José Marcelo Marques Ferreira
Rita Vênus

BOLSISTAS RESIDENTES Igor Guilherme Carneiro da Silva
José Guilherme Pandolfi
Suzan Araújo

DIAGRAMAÇÃO Filipe Aca

SUMÁRIO

- 5** APRESENTAÇÃO
- 7** NATUREZA E GÊNERO EM DIÁLOGO
- 10** FRAGMENTOS DE UM FEMININO MOLDADO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM BRENNAND
- 29** A IRRUPÇÃO DE GAIA: POSSIBILIDADES
OUTRAS DE ENCARAR O ANTROPOCENO
- 36** CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MUSEU
COMO APARATO NA LUTA EMANCIPATÓRIA
- 39** REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A NATUREZA FEMININA NA ARTE BRENNANDIANA: PERSPECTIVAS FRENTE AO ANTROPOCENO

Suzan Araújo¹

APRESENTAÇÃO

Espaço que mescla características de um ambiente fabril, museal e artístico, o Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand (IOCFB), há aproximadamente 50 anos moldou-se como um território que abriga uma arte singular, reveladora do pensamento, influências e anseios do artista Francisco de Paula Coimbra Almeida Brennand (1927-2019). Iniciando sua jornada no campo das artes pela pintura no ano de 1945, Brennand chegou 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. A presente comunicação propõe o direcionamento para uma parcela deste acervo, ligado ao feminino da obra brennandiana no espaço museal, local com potencial para reflexão acerca da reivindicação emancipatória de corpos e da natureza, premissa do ecofeminismo com o qual me alinho pensando na ideia de antropoceno que atravessam nossas pesquisas².

¹ Graduanda em Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco; Pesquisadora do Projeto Artes, Museus e Antropoceno.

² No ano de 2022, a divisão de Educação e Pesquisa do Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand em parceria com a FACEPE e o Departamento Antropologia e Museologia e da Universidade Federal de Pernambuco (DAM), realizou o projeto *Artes, Museus e Antropoceno*. A iniciativa, suscitadora de fundamentos e reflexões que tensionam o papel dos museus como agência, frente às interlocuções contemporâneas sobre a complexa ideia de Antropoceno, aflorou ideias para a criação deste ensaio.

Em tentativa de atrelar sentido significativo e filosófico a sua arte, Francisco Brennand deixou uma gama de relatos, escritos e entrevistas sobre esta faceta de sua produção. Ao visualizar uma pluralidade de bases documentais que auxiliaram na construção do estudo, decido por concentrar esforços em um recorte específico das obras, que surgem desde a entrada do circuito expositivo à exposição *Devolver a terra à pedra que era: 50 anos da Oficina Brennand (2021/2023)*. A elaboração deste tema surge, primordialmente, da inquietação em compreender o propósito que o feminino assume na esfera escultural da arte brennandiana. Busca-se, também, 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 sua implicação contemporânea na esteira das reivindicações ecofeministas.

O artista, antes mesmo de se autodenominar um "militante da sobrevivência", legou à posteridade um conjunto artístico enraizado em reflexões sobre a origem da vida, seres mitológicos, o sagrado e o profano, a fertilidade e a dualidade entre a essência masculina e feminina. Como veremos, esta última foi bastante explorada a partir do corpo feminino envolto por um destino biológico, ligado à função reprodutiva e todo o processo que a precede. Na aparente harmonia apaziguadora do universo brennandiano, onde fauna e flora coexistem harmoniosamente, certas figuras destacam-se por suas histórias que introduzem elementos de caos neste imenso éden. 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 dotadas de símbolos que indicam a conformação feminina de força naturalmente reprodutora, servirão como vias disparadoras em concentrar esforços para ligar a análise de campos visuais com questões sociais de nosso tempo. Nessa perspectiva, será encarada a posição do museu como campo de debate sobre as culturas materiais que carrega, e como aparato de contato entre os discursos sobre o papel da mulher dado na arte, e nas implicações de um momento de fragilidade do meio ambiente: o antropoceno. Esse novo conceito, que obriga a humanidade a reavaliar noções já instauradas de natureza, configura-se como a "nova era" geológica da terra. O antropoceno seria subsequente ao

holoceno, e é comumente encarado enquanto o “caos temporal” instaurado na biota, no solo e clima do planeta, através das ações humanas, ou, mais especificamente, de uma parcela dos humanos, leia-se homens, brancos e ocidentais. (Danowski; Viveiros de Castro, 2017).

Destarte, na decodificação de uma constelação de imagens poeticamente eróticas, ou não, 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 a análise, que busca adentrar nas camadas simbólicas e sociais presentes na obra de Francisco Brennand, à medida que desvende as complexidades do discurso sobre a natureza feminina em meio ao antropoceno

NATUREZA E GÊNERO EM DIÁLOGO

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).

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.

Já a linguagem artística, passa por uma evolução própria alterando-se não apenas em relação ao conteúdo, mas também em termos de léxico. Sobre o desdobra-

mento 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. Porém, é pela Sociologia Visual que atrela a construção das imagens a dinâmicas sociais baseadas no poder, ao qual Meneses remete-nos temas que assumem noções envoltas pelo controle: “loucos, criminosos, pobres, o corpo feminino, a identidade, a dominação patriarcal, etc.” (Meneses, 2003, p. 13-18).

Dentre os temas citados por Meneses, 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 ganha destaque nas imagens, para denotar a identidade corpórea enquanto símbolo da nacionalidade. 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 feminino passa a ser associada a outro fator determinante para o alinhamento das imagens que foram criadas evocando a mulher nas pinturas e esculturas: o erotismo. O erotismo na arte através do corpo feminino 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).

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 signífica 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).

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 são representações exclusivas do modernismo. Desde a antiguidade, figuras como a Vênus de Willendorf aparecem em templos arcaicos como símbolos da fertilidade.

Para além do domínio artístico, Silvia Federici (2017) identifica que a colisão entre os discursos ficcionados pelos sujeitos hegemônicos masculinos, numa tentativa bem sucedida de afirmação frente a objetificação da mulher, associa: a responsabilidade do cuidar; o condicionamento feminino ao trabalho doméstico; a maternidade como caminho natural de formação social. Estes processos também estruturaram as bases para acumulação de capital, primariamente por meio da reprodução de novas forças de trabalho, ou seja, novos indivíduos. 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).

A separação 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 tudo que a ela está associado, incluindo mulheres, corpos e emoções. Nesse panorama, a cultura ocidental é desafiada pelas ideias ecofeministas 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.

O movimento surge impulsionado pela constatação 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. E de maneira recíproca, a libertação da natureza, anseio perseguido pelos ambientalistas, não será totalmente alcançada sem a liberdade das mulheres.

Já estabelecida a vertente ao qual nos alinhamos na investigação do feminino em Brennand, acredito que algumas considerações podem ser habilmente construídas na exploração da obra do renomado artista pernambucano. Brennand, através de sua arte e seus relatos sobre ela, 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. Portanto, as representações artísticas que serão examinadas proporcionam uma plataforma visual para explorar a complexidade da relação mulher/natureza.

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

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).

O antropólogo Gilbert Durand, sob uma perspectiva complexa, compreende as imagens e suas relações simbólicas por meio das Estruturas Antropológicas do Imaginário. Influenciado por Carl Jung, Durand propõe que o imaginário constitui-se enquanto o con-

junto de imagens e suas relações, sendo o capital pensável do humano. Sua teoria considera as semelhanças bio-psíquicas, cósmicas e sociais do imaginário, seguindo uma lógica que desafia a linearidade e culmina em uma constelação de imagens.

Responsável por introduzir o pensamento de Durand no Brasil dos anos 70, a antropóloga Danielle Rocha 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, é sugerido que ao seguir o trajeto psicológico dos artistas através da organização psíquica e padrões formadores de esquemas, descobriremos a razão das formas e símbolos construídos na arte, seja da pintura (onde a autora põe enfoque) ou escultura (nosso suporte artístico de interesse).

Através da proposta de Durand, acerca do regime noturno das imagens, revela-se a essência mística. 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 Brennand:

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.

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 lembrarmos de que nossas categorias são meras abstrações, representando formas específicas de concepção e representação.

De acordo com a curadora Julieta González (2022), durante a 5ª Bienal de São Paulo em 1959, Brennan 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 geométrica, foram escassas as obras figurativas na bienal, destacando-se entre elas as naturezas mortas apresentadas por Brennan. Devido ao caráter particular de suas obras, foi caracterizado como um artista "primitivo". Sobre a mesma acusação, Campos dirá que:

[...] também se pode pensar num Brennan 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.



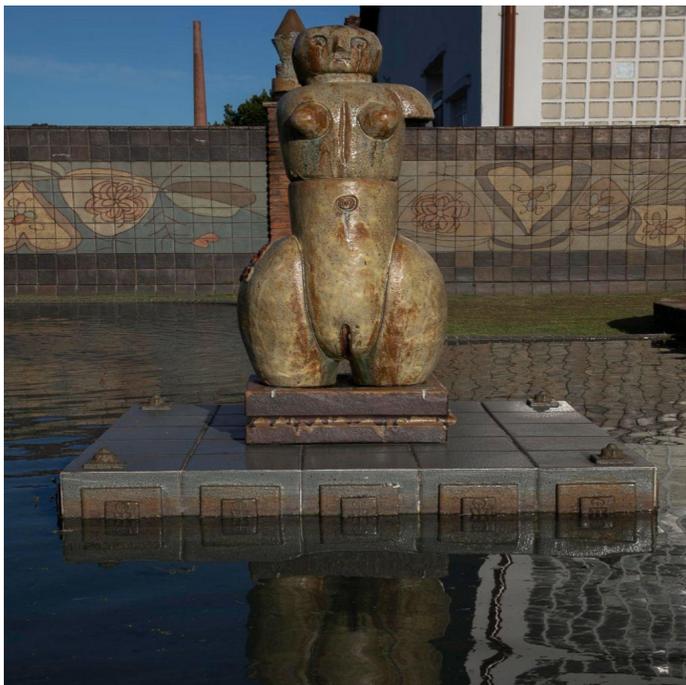
A Fonte do Desejo. Fonte: [Catálogo Brennand, Esculturas.](#)

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, assim como as vênus, exemplificam 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, perpassa para arte do artífice, que cultua o simbolismo passadista onde a sexualidade está indissociavelmente ligada à reprodução. (Nunes, 2008, p. 2) .

Ao explorar as representações dos corpos femininos, as características visuais da corporeidade destacada e arredondada na *Vênus* revelam a forma pela qual o artista coloca em evidência a necessidade vital de um corpo gerador. O cerceamento do corpo, e a fusão com o símbolo fálico, exemplificado na *Vênus Sequestrada*, dá origem a um ser dual que manifesta, metaforicamente, a “divina perfeição” (Brennan, 2005) na junção dos princípios masculino e feminino. Na monumental verticalidade fálica da *Vênus Sequestrada*, alocada em uma fonte de água, envolta no que Brennan 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.



Vênus sequestrada. Fonte: Rui Teixeira



Vênus. Fonte: Rui Teixeira

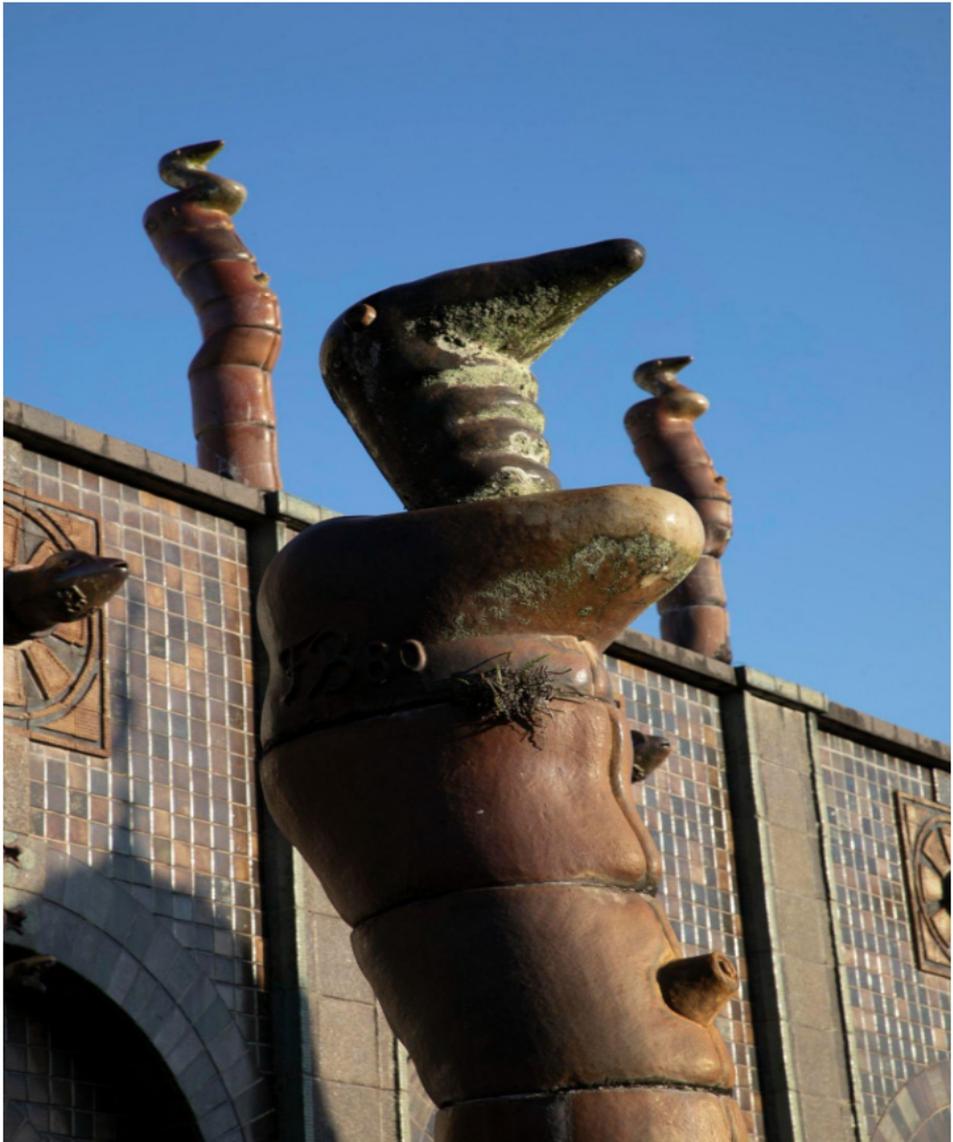
A mesclagem dos corpos não apenas destaca a fertilidade como um princípio fundamental deste universo, mas também convida à contemplação sobre a dualidade cósmica. Sendo assim, as Vênus de Brennan não são simples representações figurativas, mas sim portadoras de uma narrativa simbólica rica em reflexões 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 “metafigura” de sua obra (Ferreira, 2015, p. 94).

Já segundo Pitta (1977 p. 106), a proposta de Brennan 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. 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 pretende-se questionar a plena existência dessa harmonia, uma vez que certas figuras parecem quebrar com essa completude.



Muralha Mãe Terra. Fonte: Rui Teixeira



Pássaro Rocca, Fonte: Rui Teixeira

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 da 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.

Em “O Oráculo Contrariado”, obra na qual Brennand justifica a concepção do Rocca, o artista evoca o livro de Sigmund Freud sobre a infância de Leonardo da Vinci. Neste contexto, Freud examina a pintura “A Virgem, o Menino Jesus e Sant’Ana” do Museu do Louvre, na qual o psicanalista Oscar Pfister identifica a representação de um abutre no manto azul da Virgem Maria. A partir disso, Freud conjectura que o abutre desempenhe um papel crucial na imaginação de da Vinci, vinculando-o à figura materna e sugerindo que essa associação se originou do inconsciente do pintor, remetendo à sua primeira infância. Destaca-se um episódio em que, supostamente, aos cinco anos de idade, Leonardo chorava de fome e um abutre pousou na janela para alimentá-lo com sua cauda. Logo, as conexões entre a maternidade e o abutre são exploradas em escrituras egípcias, mitologia romana e nas aproximações únicas de Freud, aos quais Brennand prezou em rememorar.



A Virgem e o Menino com Santa Ana. Fonte: José Norton.³

José Norton³

³ Disponível em : <https://jpcnortonm.wordpress.com/2018/02/10/o-codigo-de-freud-leonardo-o-abutre-e-a-psicanalise/>. Acesso em 16 Fev. 2024

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 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 Maria, lança luz sobre a difusão das metáforas relacionadas ao nascimento e à fertilidade, presentes em diversas culturas ao longo da história.

A divindade egípcia Mut, cuja representação incluía um abutre, também está intrinsecamente ligada à simbologia materna. Mut era representada com seios femininos, membro ereto e uma das muitas cabeças sendo de abutre. Não por acaso, Brennan escolheu rememorar-la ao colocar o pássaro em sua oficina. 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. A reverência aos mitos do passado adquire uma relevância marcante quando o artista é reconhecido como um “crente remanescente do culto da Grande-Mãe - a deusa que está representada logo à entrada da Oficina”, conforme registrado no texto sobre Brennan na cerimônia do Prêmio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral, concedido pela Organização dos Estados Americanos (OEA), em 1993.

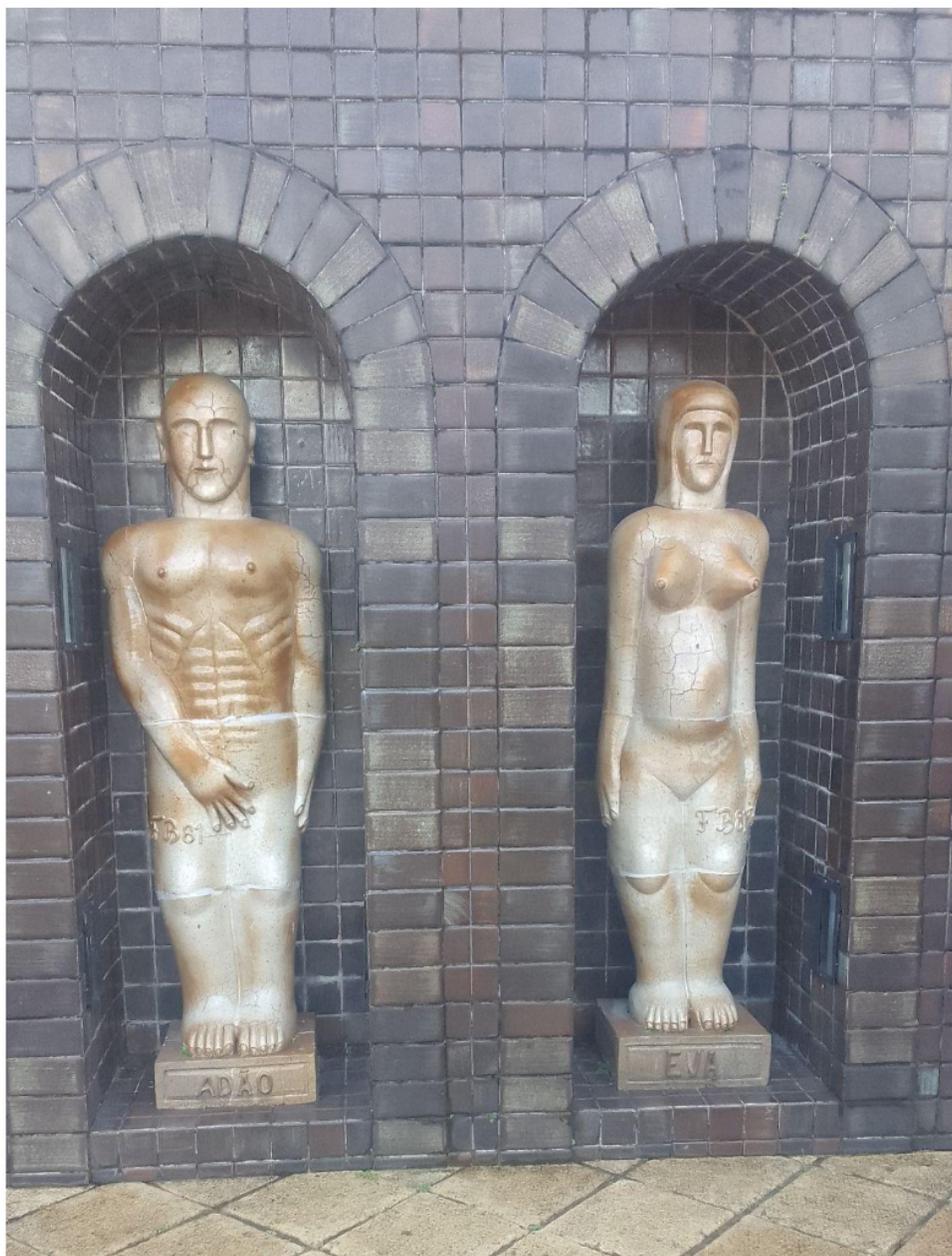


Figura 9 - Adão e Eva. Fonte: Acervo pessoal.

Ao longo do projeto, foi observado que a representação de *Adão e Eva* no museu de Brennan levantou 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.⁴

Aprofundando as possíveis interpretações, podemos conjecturar que o *Adão e a Eva* de Brennan já sucumbiram à “tentação” e possivelmente encontram-se, simbolicamente, 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, situado logo atrás das esculturas que não adentram esse espaço. No entanto, o jardim brennandiano se distingue notavelmente da narrativa do Gênesis, e contrariamente à moldura estabelecida pela mitologia bíblica, esse universo artístico assume uma autonomia ao afastar-se da representação literal do Éden. Essa narrativa visual encena uma alegoria complexa, que ressoa com indagações do sagrado, uma indagação panteísta sobretudo das nuances da experiência humana.

⁴ “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)



Lara. Fonte: Rui Teixeira

Brennand não escondeu seu fascínio em rememorar um passado místico envolto na tragédia. Tal experiência exprime-se nas esculturas produzidas na segunda metade do século XX, como a série com pelo menos doze mulheres essencialmente trágicas. *Lara* é componente desta série que possui como característica marcante e identificável as cabeças dispostas para trás e as gargantas salientes, de modo que aparentam a quebra revelando toda a angústia e dor que acompanha as mulheres em suas trajetórias.

O mito de Lara, ou deusa muda, advindo da mitologia romana, versa sobre uma ninfa que não conteve palavras em acusar a vontade de traição do deus Júpiter à sua esposa, Juno. Como castigo, Lara teve sua língua arrancada pelo deus, e acaba sendo condenada a viver no submundo. No caminho a nova morada, é acompanhada por Mercúrio, o mensageiro, por quem se apaixonou e teve os filhos gêmeos Lares. A tristeza de *Lara*, na peça de Brennand, evidencia-se pela única lágrima que fixa-se no rosto da escultura, e que segundo o próprio artista ocorreu de maneira natural e não planejada durante o processo de queima.

O desejo de rememorar esse sofrimento atrelado ao feminino místico se deu de modo a evidenciar a fragilidade humana, naquilo que Brennand acreditava se transpor para o mundo moderno, a partir das tragédias gregas⁵. Em entrevista, chegou a trazer a relação desse sofrimento feminino, não porque acreditava que mulheres são a “parte mais fraca”, mas afirmando que “[...] elas (mulheres) são muito mais sensíveis, ligadas à natureza. Elas permanecem e são a matriz necessária à nossa sobrevivência”. Com esta afirmação, e através do exercício da decodificação do discurso sobre as esculturas essencialmente femininas, nos reportamos ao encontro da natureza como um agente presente no processo de significação das imagens acionadas.

O universo artístico deste criador, permeado por corpos e seus fragmentos, constitui, na verdade, uma constante alegoria à reprodução, e nas suas palavras, a “história de um imenso desejo”, onde “as coisas são eternas porque se reproduzem”. Logo, 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” (Brennand, 2009).

⁵ “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)

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 contempla temas como o erótico, o desejo, a morte e até mesmo o sagrado) como uma prenúncia do êxtase, do fim, do que foi transgredido e perpetuado. Nas palavras do próprio Brennand, “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.” (Brennand, S/d apud Azevedo; Santiago, 2019, p. 113).

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. 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; Em sua obra, o erótico é retratado 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, ao conceito da reprodução.

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 da “mãe natureza”. 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. Pois, para além do binarismo de gênero, esses mecanismos duais ainda instituem a ideia de algo dito “natural” e “antinatural”, oprimindo sexualidades e gêneros *queers*, não heteronormativos, e corpos que buscam serem vistos como mais que um órgão sexual ou reprodutivo. Fica assim evidente que, mais do que nunca, na luta emancipatória das mulheres e sujeitos subalternos, temos de considerar a libertação do que entende-se por natureza, uma vez que essa também foi formulada para atender aos anseios de padronização de performatividades femininas. Logo, feministas e ambientalistas podem se unir em vista de esfacelar “dualismos normativos” produzidos pelos mecanismos de opressão (Gaard, 1999), encontrando as instâncias em que estes se perpetuam e questionando-as.

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 na arte brennandiana, 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 parentais 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..

Dadas as circunstâncias, a obra de Francisco Brennand emerge como uma síntese poética da condição humana, transcendendo as limitações da representação tradicional até certo ponto. 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. Entende-se que 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, tal como o próprio conceito de feminilidade. 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.

A IRRUPÇÃO DE GAIA: POSSIBILIDADES OUTRAS 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



Esfera. Fonte: Júlio Cavani



Teorema. Fonte: [JCAM Information's Blog](#)

Antes de se tornar apenas a representação da *Esfera*, o globo azul que alude à teoria 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, *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 desenfreado. A teoria planetária cunhada pelo ambientalista James Lovelock, encara o planeta terra como um sistema integrado em busca de equilíbrio, assemelhando-se a um corpo biológico – enquanto seus habitantes (nós, os humanos), acabam por prejudicá-lo na forte exploração de seus recursos.

A figura mitológica Gaia remonta à sociedade grega, onde a entidade era reverenciada como a deusa personificada da terra. Na manifestação de sua potência, Gaia emerge como uma entidade de pele escura e sombria, e assumindo 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).

Deixando de lado a mitologia, a teoria de Gaia proposta por Lovelock apesar de ser bastante desacreditada dentro da comunidade científica, e encarada até mesmo como pseudociência, surgiu 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. No entanto, as críticas pertinentes dizem 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.

Essa “vingança” que toma forma, em *Teorema*, no passado não muito distante se dava pela visualidade no circuito expositivo do IOCFB como um planeta reativo. A gaia-objeto é cautelosa, protege e arma-se pelo cinturão de ferro onde emergem pontiagudos espinhos direcionados ao mortal homem, – pasmem! já encontrado com a corda no pescoço. Ressuscitando o contextualização da *Esfera* da obra brennandiana, voltamos novamente a um dos pontos chave do debate, o antropoceno, 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.

Em Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, Bruno Latour (2020) também revisita a teoria planetária de Lovelock, dando-lhe outros contornos e eximindo qualquer associação com um todo universal. A complexificação da gaia-sistema de Latour, leva-nos a pensar na mobilização de enredamentos de agên-

cias e agentes no antropoceno, enquanto propõe a natureza como um conceito instável e sua devastação como responsabilidade não equitativa da humanidade como um todo. A Gaia latouriana é imprevisível, uma força de mutação multi biológica e territorial que não se limita à natureza corriqueira. É o aglomerado consequencial de ações modificadoras do meio ambiente, destarte, uma “natureza” 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 acontecimento que põe em face os humanos com diversas formas de vida, nos obriga a produzir uma mutação no nosso relacionamento com o meio, enfatizando a dissolução de fronteiras entre natureza e humanidade, ideia similar as parentalidades multiespécies proposta por Donna Haraway (2016). Importante também é considerar o estabelecimento de limites aos ficcionais discursos sobre instintos naturais, que idealizaram as mulheres enquanto “seres emocionais”, e homens enquanto “racionalis”.

Ao sugerir nos colocarmos diante de Gaia, Latour propõe que desaceleremos frente ao turbilhão da modernidade urbano-industrial, que deu início ao antropoceno 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 as vulnerabilizadas sócio-economicamente, residentes de países do sul global e não-brancas, segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), representam cerca de 80% dos indivíduos afetados diretamente pelas mudanças climáticas de nosso ecossistema, precisando muitas das vezes abandonar seus lares e modos de vida em favor do desmantelamento de seu mundo⁶. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as mulheres são mais impactadas pela cadeia de mutações consequenciais ao 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 de violência e pobreza que enfrentam. Com menos poder econômico, a influência é reduzida nas decisões e nas iniciativas exploratórias.

A “irrupção” de Gaia e as marcas do Antropoceno, a incapacidade de negar a crise iminente ou o “pedido de socorro” da terra – independentemente de como rotulamos o caos temporal que envolve o macroambiente – nos coloca em estado de alerta. Isso revela que as dicotomias modernas, que historicamente estruturaram os fundamentos do pensamento dominante em relação à natureza, minaram as possibilidades de uma coexistência harmoniosa entre seres humanos, terranos (aqueles já prostrados diante de Gaia)⁷, 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.

Retornando à *Esfera*, essa é talvez a obra do artista que mais representa o antropoceno, uma terra que já demonstra sinais no melhor modelo causa-efeito dos danos ocasionados por seus habitantes. Nas memórias do museu de Brennan permanece *Teorema*, já findado e apenas como uma imagem, todavia, inegavelmente atual. Esta obra desafia a cristalização estática na duração da obra de arte, e aca-

⁶ HALTON, Mary. Climate change 'impacts women more than men'. BBC NEWS, 2018.

⁷ Utilizo da distinção entre humanos e terranos/terrestres encontrada em Latour (2020) e esmiuçada por Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014).

ba por surpreender pelo seu caráter efêmero e transitório. *Teorema* não somente expressa a vontade do seu criador em instigar a humanidade em questionar o curso de suas escolhas, mas revela o que considero como um amadurecimento da concepção de natureza no imaginário brennandiano. Por isso, *Teorema*, de modo conciso, pode ser interpretado como um convite à reflexão sobre nosso papel enquanto potenciais agentes de mudança.

O processo de análise destas obras supracitadas possibilitou a elaboração da ação intitulada “Natureza e Gênero em Diálogo”, realizada no dia 29 de setembro de 2022, que serviu de mecanismo para colocar em prática uma mediação direcionada especialmente à professoras(as), implementada em conjunto aos arte-educadores do museu. A mediação objetivou analisar como o público, em especial as mulheres, enquanto indivíduos sociais encaram, e se deixam afetar pelas representações femininas posicionando-se como intérpretes da arte. Encontrando certos limites em abarcar mulheres diversas, logo, interpreto que os apontamentos nas trocas de saberes podem ser levados em consideração como uma amostragem das narrativas discursivas da arte brennandiana.

Juntamente com a educadora Nayara Passos, levantei questionamentos ao público a partir das figuras suscitadas neste presente texto. Na medida em que os assuntos foram se desenvolvendo, as seguintes indagações foram feitas: a) Você compreende a natureza ligada ao feminino assim como Francisco Brennand acreditava ser a condição da mulher?; b) Você já parou para refletir sobre o papel e como as mulheres são afetadas frente à crise climática?; c) Com base no que foi visualizado na Oficina Brennand, referente ao discurso que vincula o feminino, a natureza e os demais sentidos que o artista atrelou à mulher, podemos considerar que essa narrativa perpetua-se atualmente na nossa sociedade?

Por meio das respostas obtidas com algumas das visitantes que participaram da ação Natureza e Gênero em Diálogo, foi observado que a noção de separação da natureza e da cultura já é percebida como deficitária. As mulheres, em sua maioria brancas de meia-idade, no bojo do gerenciamento de posturas e ideias, emanaram

questões a serem negociadas contemporaneamente. Já dizia uma das visitantes: "Nossas antepassadas foram degoladas, na fogueira incendiadas, e continuam sendo estupradas. Não é por acaso que temos os números de feminicídio que vemos.", "Natureza e cultura dialogam. A natureza está em mim e, eu já sou cultura, estou mudando a cultura". Subvertendo a lógica de um feminino subjugado, o público atentou em frisar o rompimento com "vitimismos", prezando por um próximo salto em direção à mudança da sociedade que reprime mulheres há muito tempo. Ademais, no recorte das mulheres mobilizadas pela mediação, este rompimento viria através de um simbólico retorno à imagem de deusa, como meio para um suposto empoderamento, bem como do reconhecimento da "auto responsabilidade pelo o que somos e vivemos", caminhos na construção de mudanças sociais, perspectivados por um feminismo liberal difundido entre a classe média.⁸

8 Os trechos entre aspas foram transcritos da gravação com o público da ação Natureza e Gênero em Diálogo, realizada no dia 29 de setembro de 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MUSEU COMO APARATO NA LUTA EMANCIPATÓRIA

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. 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).

Com os estudos de cultura material complexificando o olhar sobre como esta se põe calcada em instituições museais, reside a orientação refletida por um movimento das ciências humanas e sociais, capitaneado pela virada linguística do início do século XX e seu posterior desdobramento na virada visual, ou seja, de modo conciso, a ênfase no reconhecimento de imagem, signos e símbolos como recursos ativos nas análises de processos do meio social, cultural e histórico. A inserção deste debate na museologia se deu pelo museólogo e historiador Ulpiano Meneses (1998), renunciando o exercício de uma nova hermenêutica dos símbolos e dos discursos produzidos pela imagem.

Hoje, percebemos que a evolução do campo museológico ambiciona um museu mais do que compreensivo do lugar de origem, destino e posição dos objetos que culturalizam a história da humanidade – uma mera biografia historicizante. As instituições, juntamente a seus pesquisadores, curadores e outros cooperadores da rede dos “Mundos da Arte” (Becker, 1982), tomaram o dever de revelar tanto os muitos significados que um objeto adquire ao longo de sua “vida útil”, quanto as relações políticas e sociais concomitantes à história das peças, antes e depois de adentrar uma coleção museal.

O IOCFB 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 um elemento central de sua missão institucional. Para além disso, busca estabelecer conexões entre os três princípios conceituais definidos pela curadoria da Oficina: natureza, cosmologias e território. Na postura contemporânea da instituição, o Projeto Artes, Museus e Antropoceno foi uma dentre tantas outras ações que expôs a relação entre o museu e o meio ambiente.

A vivência no local 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. Ou seja, compartilhando de novas possibilidades de pesquisa e difusão cultural de um museu, o Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand alerta o antropoceno sem cair em um discurso despolitizante que parte da espetacularização da cultura, ou, de meras práticas individuais mais conscientes, interceptadas por um “capitalismo verde-sustentável-reciclado” (Menezes Neto; Costa, 2019, p. 8), culminante na prática de uma *Greenwashing culture* (Muller, 2017).

A tentativa catalisadora de esferas como o museu e o discurso que envolve a arte brennandiana, partiu do encontro possível com reavaliações sobre as narrativas produzidas pelo artista, como homem e sujeito de seu tempo moderno. A utilização das imagens nos revelou que esse dispositivo guarda muito mais para além do que se obtém pela visualidade, faz emergir memórias de um local e possibilita a convergência do passado com o presente na captura de uma parcela da produção de Francisco Brennand.

Contudo, foi notado que, o museu dá os primeiros passos para se tornar 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. Observamos que até certo ponto, pelo teor reverencial, a obra de Brennand 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, o IOCFB 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. Consequentemente, se a musealização conduzir a uma monumentalização/sacralização excessiva desses agentes (autor e obra), a perpetuação do discurso masculino compromete 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 o contexto histórico canônico, 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.

BECKER, Howard S. 1982. Art Worlds. Berkeley & Los Angeles, Cal.: University of California Press.

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, Umberto. La production 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.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom*, ano 3, n. 5, "Vulnerabilidade", 2016.

GONZÁLEZ, Julieta. Francisco Brennand: Um primitivo entre os modernos. in: Gomide&Co. 2022.

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. 197p.

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 Maívy 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.



MANTENEDOR



GrupoCornélioBrennand

PATROCÍNIO



PROJETO DE COOPERAÇÃO TÉCNICA



REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA
CULTURA

