

The background is a complex, abstract composition. It features a dense, chaotic web of thin, dark red lines that crisscross the entire frame, creating a labyrinthine effect. Overlaid on this are several large, dark, textured shapes. On the left and right sides, there are vertical, segmented forms that resemble stylized figures or structures, possibly made of stone or wood. In the center, there is a more complex, dark shape with a jagged, irregular top edge. The overall color palette is dominated by dark blues, greys, and the vibrant red of the lines.

No labirinto do sonho

50 anos da
Oficina Francisco
Brennand



No labirinto do sonho

50 anos da
Oficina Francisco Brennand

organização:

Ariana Nuala, Júlia Rebouças e Olívia Mindêlo







TODA COISA AO CEU, ANTELOMBETA, BEM E CEU E A TERRA E CEU,
COMO TAMBEEM, OS ANJOS, AS PLANTAS, OS ANJOS, OS ANJOS, TEM
PODE ESPETACULO UN MUNDO QUE ANO, FUNDADA, CADA UNO, VE ME
OUTROS, ANO NA VEZ, COMO QUE, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ,
POR VEZ, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ,
EM TODA PARTE, E TUDO E TUDO, CADA COISA E TUDO, ANO, NA VEZ,
TODAS AS PARTES, E CADA, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ, ANO, NA VEZ,
ANJOS, ANJOS, ANJOS, ANJOS, ANJOS, ANJOS, ANJOS, ANJOS,
PLOT/00

188
GRANDES







Os 50 primeiros anos de um legado vivo

O Grupo Cornélio Brennand e a Oficina Francisco Brennand são filhos da mesma terra, do mesmo bairro, descendentes da mesma Cerâmica São João, incrustada no seio da Várzea. E é muito mais que o orgulho das nossas raízes o que nos une. São os nossos valores, a nossa responsabilidade com o legado que construímos e o olhar vanguardista que somente aqueles que entendem a importância da cultura na transformação da realidade compartilham.

Francisco, com sua visão apurada sobre a origem da vida e a eternidade das coisas, nos encanta e nos mostra um mundo fantástico, colorido, imersivo e inédito. Através desta publicação, democratizamos ainda mais o acesso ao que ele sonhou e realizou durante toda a vida. E, mesmo que o artista já seja referência ao redor do mundo, sabemos que preservar e conduzir a obra de Francisco às próximas gerações é permitir que o seu espírito inovador possa inspirar a descoberta de novos futuros, além de fomentar parcerias para as mais diversas atividades nas áreas de cultura, educação, turismo e tecnologia.

Ter sido o primeiro patrocinador da Oficina e ver o quanto ela tem impactado a sociedade nos enche de orgulho e nos mantém entusiasmados em continuar apoiando uma instituição que nos faz refletir sobre o nosso poder na construção de um mundo melhor.

O passado é combustível de criação do futuro. Indissolúvel, imutável, perene. E a nossa história com a Oficina Francisco Brennand é mais que passado. É presente e futuro, nas escritas das cerâmicas, no brilho do olhar daqueles que caminham entre as esculturas, no sangue que corre pelas veias das gerações vindouras, na memória dos contos repassados através dos anos. Está na vida pulsante que irradia no coração da Várzea e encanta o mundo todo. E agora se faz viva neste livro, que celebra os 50 primeiros anos de um legado que perpassará os séculos.

GRUPO CORNÉLIO BRENNAND

Patrimônio eterno

Os 50 anos da Oficina Francisco Brennand e o legado do artista Francisco Brennand merecem ser amplamente celebrados. Como patrimônio nacional e marco cultural do Recife, suas produções e práticas nos inspiram e nos motivam a seguir atuando pela valorização da nossa cultura, em toda a sua diversidade.

Nos enche de orgulho estar ao lado desse espaço, que congrega museu e ateliê e que se revela um verdadeiro santuário carregado de obras de arte, práticas e sentidos.

É com alegria que comemoramos as cinco décadas da Oficina Francisco Brennand e olhamos para as décadas por vir reverenciando a trajetória desse artista notável, à frente do seu tempo, que levou a arte da cerâmica e o estado de Pernambuco para o mundo, tornando-se eterno em suas obras.

Onde tem Cultura, a Vale está.

INSTITUTO CULTURAL VALE



Cultura: o plural com forma e conteúdo

Para o Bradesco, a cultura, além de ser a expressão de um povo, da tradição, da genialidade individual ou uma interpretação do registro de um contexto histórico, representa também um movimento permanente de valorização da cidadania, provocador e fascinante, por vezes mágico, e que não se restringe aos limites geográficos exibidos em mapas ou demarcados por fronteiras. Isso ajuda a entender os motivos pelos quais o nosso país, tão rico e diverso, segue empolgando públicos mundo afora com a habilidade de enxergar o novo a partir da pluralidade, dando ao conteúdo a forma da arte. E qualquer que seja a expressão, o fundamental é que a arte encontre o devido espaço para acolher todos, dos grandes nomes aos enredos populares que compõem o mosaico desse enorme universo criativo.

Essa perspectiva positiva da cultura, capaz de transformar hábitos e visões, é também o propósito que nos estimula a apoiar a Oficina Francisco Brennand e a viabilização deste livro, repleto de contribuições que fazem dele, por si só, uma peça de referência para revisitar o passado e planejar o futuro. “Nossa história é parte indissociável da nossa identidade”, afirma Marianna Brennand, sobrinha-neta do artista e presidente do Conselho Deliberativo da Oficina Francisco Brennand.

Inspirado pela criatividade do detalhe, o pernambucano Francisco Brennand deu vida a personagens de aspecto fantástico a partir de painéis, relevos e peças de cerâmica, um de seus principais meios de expressão, resultado do contato com a obra de mestres como Pablo Picasso e Joan Miró. Desde o final dos anos 1940, e ao longo de dezenas de exposições individuais e coletivas, construiu e consolidou sua importância entre os principais artistas brasileiros. Sem deixar de lado suas origens nordestinas, aos poucos tornou-se um homem de todos os tempos e lugares.

Sua obra, como destacou o paraibano Ariano Suassuna, é a “mais universal e a mais fiel à terra de quantas já saíram do Nordeste”. É uma prova a mais de que arte é, antes de tudo, uma expressão do respeito absoluto e incondicional de todos. É nisso o que o Bradesco acredita. Afinal, “entre nós, você vem primeiro”.

FUNDAÇÃO BRADESCO

A atemporalidade da Oficina Francisco Brennand

Existem instituições que já nascem eternas, e esse é o caso da Oficina Francisco Brennand — uma das principais referências culturais e turísticas de Pernambuco para o mundo. Conhecê-la é um compromisso obrigatório a quem vem ao nosso estado. Para todos nós que fazemos a Companhia Pernambucana de Gás (Copergás), é motivo de muito orgulho contribuir para a continuidade do legado de Francisco Brennand. Sobretudo quando se trata de levar seu esplendor a um número maior de pessoas.

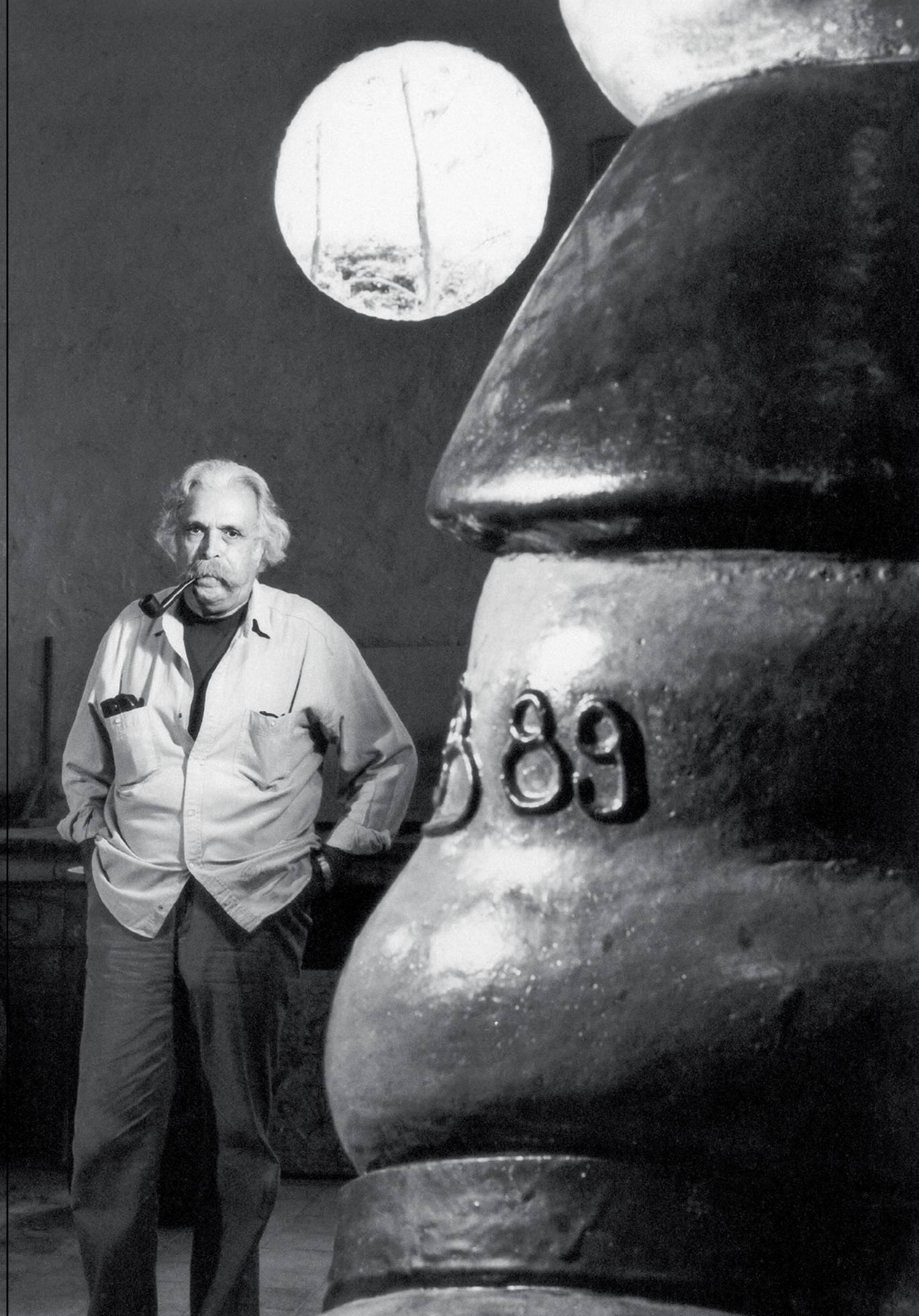
E vale ressaltar que o ceramista sempre foi um entusiasta da democratização e do acesso à sua arte, independentemente de classes sociais e formação. Afinal, a sua obra é universal, sem deixar de ser única.

A Oficina é uma das experiências mais imersivas existentes no Brasil, pioneira na dimensão e na diversidade dos seus espaços. Esse mundo erguido pela genialidade de Francisco Brennand, na antiga Cerâmica São João, impressiona a todos que têm a oportunidade de visitá-lo.

Ninguém passa incólume por seus espaços e corredores, com criações de variadas formas e dimensões que estimulam a nossa sensibilidade artística e a nossa visão onírica da realidade. Impossível não se deslumbrar ao caminhar entre a Accademia, o Cineteatro Deborah Brennand, os Salões de Esculturas, o Pátio do Templo, o Templo do Sacrifício, o Estádio, a Capela Imaculada Conceição e os jardins da Praça Burle Marx.

E o mais importante, talvez: para que esse deleite ocorra, não é preciso ser um conhecedor das escolas de arte, das tendências e dos movimentos artísticos mundiais. Basta ser receptivo ao universo enigmático de Francisco Brennand.

Companhia Pernambucana de Gás
COPERGÁS



Portas abertas para novos encontros

Não interrompam este silêncio!

Não interrompam este sonho!

Francisco Brennand

Essa frase está eternizada em um mural de cerâmica no Pátio do Templo, na entrada da Oficina Francisco Brennand, e é uma síntese perfeita do desafio diário desse espaço desde 2019, quando se tornou um instituto cultural sem fins lucrativos. Como museu e fábrica, a missão da Oficina é manter vivo o sonho de Francisco e a sua realização, tornar o espaço ainda mais visitado e, ao mesmo tempo, manter a paz de um lugar silencioso construído em meio à natureza.

A Oficina Francisco Brennand é um museu de arte aberto ao público, com galerias e espaços de exposição ao ar livre, além de um equipamento cultural com intensa programação artística e educacional, um ponto turístico internacional fundamental para o Recife e uma fábrica de cerâmica. Soma-se a isso o fato de estar situada em uma reserva florestal à beira do Rio Capibaribe, no bairro da Várzea. São várias frentes simultâneas, integradas entre si, e um instigante desafio de conciliar ações culturais com práticas sociais, a partir de uma sintonia entre o patrimônio artístico, o meio ambiente e as dinâmicas do mundo contemporâneo.

Entre as atividades museológicas da Oficina, a preservação da obra do artista é essencial para garantir a continuidade do seu legado. Isso envolve não só a conservação e exposição do acervo, mas ainda a manutenção e o aperfeiçoamento da própria instituição enquanto

um lugar artístico criado e construído por Brennand para ser generosamente compartilhado com pessoas do Recife, do Nordeste e de outras partes do país e do mundo.

Quando o artista começou a desenvolver a Oficina em 1971, foi pioneiro e visionário na construção de um espaço dedicado à arte com forte potencial autossustentável. Entre os anos 1970 e 2014, a produção de pisos e revestimentos de cerâmica foi uma oportunidade comercial e uma solução encontrada para a materialização de seu sonho. Atualmente, a Olaria continua em atividade, com a produção de objetos decorativos e utilitários, cuja venda se reverte na manutenção da instituição.

O novo momento da Oficina também exige adaptações e modernizações nos mais diferentes setores e atividades, assim como reformas e reparos. A construção de uma nova reserva técnica tornou-se uma necessidade para a acomodação do seu acervo bidimensional em condições de climatização ideais. O levantamento, o inventário, a identificação e a catalogação das obras passaram a ser sistematizados e conduzidos por equipes profissionais especializadas.

Também tem sido importante aprofundar os aspectos de conteúdo instigados por sua produção autoral. As equipes de pesquisa, educação e curadoria identificaram os eixos temáticos *natureza*, *território* e *cosmologias* como pontos de partida desse adensamento intelectual, essencial para embasar, reafirmar e legitimar ainda mais a importância estética e sociopolítica do seu legado, com uma flexível abertura para necessárias revisões históricas e abordagens críticas.

Com espaços expositivos renovados e o início de uma experiência com artistas convidados a expor novas obras, além de uma diversificação geral de ações, a Oficina torna-se, cada vez mais, um recanto para os varzeanos, recifenses, pernambucanos, turistas e amantes das artes, da cultura e da natureza. Aqui, todas essas dimensões estão conectadas.

Marcos Baptista Andrade
Presidente da
OFICINA FRANCISCO BRENNAND



O futuro tem um coração antigo

Francisco Brennand (1927–2019) foi mestre dos mais fantásticos sonhos. Como navegante livre, buscou em longínquas histórias, imagens e formas a matéria-prima para erguer, de modo obstinado e ininterrupto, a sua maior obra, a Oficina Francisco Brennand. Nesta publicação, encaramos o desafio de narrar, sob diferentes perspectivas, os 50 anos desse lugar que, mesmo após a partida do seu mestre, segue conduzido pela correnteza dos seus sonhos.

Nascido na capital pernambucana, Francisco foi pintor, desenhista, escultor, ceramista, muralista, escritor e o criador deste espaço-monumento que espelha sua maneira de estar no mundo. Três meses antes de morrer, aos 92 anos, ele pôde realizar o desejo de ver sua Oficina se tornar o instituto sem fins lucrativos que baliza agora o funcionamento do conjunto arquitetônico e artístico deixado por ele.

No labirinto do sonho celebra a continuidade dessa história, sendo a síntese e a memória de uma atuação coletiva. Estas páginas marcam ainda um ciclo comemorativo, iniciado no mês do cinquentenário da Oficina, em novembro de 2021, quando foi inaugurada a exposição *Devolver a terra à pedra que era – 50 anos da Oficina Francisco Brennand*, com curadoria de Júlia Rebouças e Julieta González. A mostra reuniu — sob o tripé *natureza, território e cosmologias* — um recorte significativo de pinturas, esculturas, objetos, desenhos, esboços, documentos e fotografias sobre diferentes aspectos dessa trajetória.

A origem da Oficina data de 1917, dez anos antes do nascimento de Francisco, filho de Olímpia Padilha Nunes Coimbra e Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, fundador da Cerâmica São João e pioneiro na

indústria de cerâmica no Nordeste. Quando em 1971, já aos 44 anos, Francisco aproveitou as ruínas e os fornos da antiga fábrica de cerâmica do pai para fazer seu ateliê, ou sua oficina de trabalho, aquelas paredes espessas, resistentes ao tempo, já sabiam, há muito, sobre a ciência de expor o barro a altas temperaturas.

A experiência estava na própria vocação familiar. Seu pai Ricardo e seu irmão Cornélio acumulavam a maestria dos anos de produção não só na Cerâmica, mas também na Porcelana São João (1947–1965) e na fábrica de azulejos IASA (1954–1996), onde Francisco já havia feito algumas de suas criações iniciais em cerâmica. Era comum ouvi-lo falar que, no início, seu desejo era apenas restaurar uma fábrica que estava em ruínas, fazendo uma homenagem ao seu pai: “Meu objetivo era conservar o seu passado de experiência em torno da cerâmica. Sou um homem apaixonado por ruínas e, imediatamente, a ruína daquela fábrica ganhou contornos de romance e passou a ser um desafio para mim. Tudo aconteceu como se eu estivesse restaurando um templo, e não uma fábrica, e foi esse caráter fetichista e obsessivo que inspirou todo o processo de construção. A atmosfera da velha fábrica influenciava as peças que iam surgindo, como um organismo vivo cujo único propósito fosse o momento da criação”.

Foi assim, com um coração no passado e muito trabalho, que a Oficina Francisco Brennand virou realidade. Ao adentrar nas ruínas da antiga Cerâmica São João, na Mata da Várzea, Francisco pôde desenvolver um projeto autêntico, responsável por torná-lo referência no Brasil e no exterior. Para além da Cidadela e do complexo institucional que hoje abarca um acervo com mais de três mil peças de arte criadas por ele, o artista espalhou sua assinatura em murais e esculturas instalados em espaços públicos e privados nas cidades mundo afora, principalmente no Recife.

Suas incomparáveis realizações fazem de Francisco Brennand um dos nomes mais importantes das artes visuais do país; inclusive, o primeiro brasileiro a ganhar o Prêmio Gabriela Mistral, em 1993. A honraria foi concedida ao artista pela Organização dos Estados Americanos (OEA) como reconhecimento por ter dedicado sua vida à “criação permanente de expressões artísticas inspiradas nos aspectos sociológicos, históricos e mágicos da realidade americana”.

Apesar da consagração internacional, Brennand nunca quis deixar o seu local de origem, seu templo de criação. “Tudo só teve êxito porque foi feito no coração do Nordeste, na cidade do Recife”, dizia. Para honrar essa história, a Oficina celebra o seu legado artístico no seio da mata que o próprio Francisco elegeu como força cocriadora de sua obra. A natureza está presente na sua matéria de criação, o barro, e em outros elementos fundamentais, como o fogo e seu poder de transformação. Está ainda nos seus frutos, bichos, folhas e florais. Está, por fim, no ofá de Oxossi, orixá caçador e protetor das matas, cuja insígnia do arco e flecha Brennand adotou como símbolo de sua Oficina.

Essa flecha dos tempos, em obstinado movimento, segue nos guiando como a frase de Carlo Levi que Francisco eternizou em uma das paredes da Oficina: “O futuro tem um coração antigo”.

Marianna Brennand
Presidente do Conselho Deliberativo da
OFICINA FRANCISCO BRENNAND

Introdução

Ariana Nuala e Olívia Mindêlo

No dia 14 de janeiro de 1978, pouco mais de seis anos após se instalar nas ruínas da antiga fábrica de telhas e tijolos do seu pai — a Cerâmica São João —, o artista Francisco Brennand (1927–2019) escreveu em seu *Diário*: “Continuo o trabalho de escavação para o *Labirinto de esculturas*. Penso também num imenso *espelho d’água* que, revestido de cerâmica turquesa, refletirá duas vezes todo o conjunto em torno: esculturas, bases e colunadas”. E seguia a nos descrever sua empreitada, um futuro desenhado por contornos antigos:

O chamado *Labirinto de esculturas* sempre me pareceu um desses arruinados cemitérios de aldeia que os viajantes cruzam apressando os seus passos para logo saírem deles sem ao menos saberem seus nomes. Nessas aldeias, sempre existem cemitérios abandonados; quem põe seus olhos em cima deles acredita que há muito estão esquecidos; todavia, um olhar mais atento já é o bastante para descobrir que em vários recantos há terra semirremovida, indicando em sua mancha mais escura a presença recente de algum hóspede obscuro e involuntário.¹

Tal atmosfera começava a dar vida à Oficina, nome que o ceramista pernambucano adotou para designar o seu templo de trabalho; o mesmo que, aos poucos, se emoldurava de sua Cidadela, o conjunto artístico e arquitetônico onde passaria boa parte da vida entre galpões,

¹ BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand*: o nome do livro, vol. 1: 1949–1979. Recife/Rio de Janeiro: Cepe, Inquietude, 2016, pp. 384-385.

fornos, salas e pátios abertos, cercados de verde. Como um arqueólogo às avessas, Francisco Brennand modelava os espaços gastos e vazios de matéria, criando caminhos e visões. Colocando às vistas seus desejos, o artista persistia na materialização, através da cerâmica, de um pensamento e imaginário capazes de erigir um mundo intricado de múltiplas referências. É nesse contexto que a noção de labirinto surge como conceito estrutural.²

Ao mirarmos, por exemplo, o conjunto escultórico do Pátio do Templo, que se erguia desde lá e hoje imprime a monumentalidade da Oficina a alguns passos de sua entrada, é possível se aperceber da imagem descrita por Brennand no *Diário*. Além disso, descobrir camadas em que ruína, tempo, sonho, futuro, imaginação, vida, morte, sexo e, por fim, cosmologia ou, mais ainda, mitologia são outras possíveis palavras de acesso a um léxico particular. O Pátio do Templo apresenta-se como o coração e o portal de entrada para uma história, ponto onde se deu o início de tudo, com a reconstrução de edificações através da argila transformada em altas temperaturas. Nesse espaço, não à toa o ícone da Oficina, recebemos o convite para adentrar um enigma, um percurso labiríntico cujo ponto central é o Templo ao Ovo Primordial. Sob uma cúpula azul transparente, o artista instaura em um pêndulo a escultura de um ovo, para ele, a “forma perfeita” que guarda a origem e pulsão da vida. Margeando esse templo, a grande Muralha Mãe Terra se impõe junto aos *Pássaros Rocca* guardiões. Impossível se esgueirar: estamos diante de um lugar incomum, tão sedutor quanto intrigante, tão incômodo quanto encantador.

Conta-se que, na Grécia antiga, o rei Minos foi acometido por uma maldição após trair o deus dos mares, Poseidon. O desejo de Minos era obter o trono de Creta e, como forma de consagrar tal feito, a deidade demandou o sacrifício de um touro branco em sua oferenda. Minos, contudo, ficou tão impressionado com a beleza do animal enviado a

² O título deste livro e o olhar sobre a noção de labirinto na obra de Francisco Brennand surgiram a partir de leituras, pesquisas curatoriais e conversas provocadas pela curadora Rita Vênus, no contexto de sua atuação na Oficina.

ele que resolveu matar outro touro no lugar, mesmo já tendo obtido a graça divina. A fúria de Poseidon então o castigou, levando a esposa do rei a copular com o touro branco e, desse coito, parir uma criatura híbrida, meio bicho, meio homem: o Minotauro. Como defesa, Minos encomendou ao artífice Dédalo a construção de um labirinto para prender aquele ser capaz de devorar quem encontrasse.

Histórias como essa, da mitologia grega, marcam o imaginário ocidental moderno, sendo a concepção do labirinto de Dédalo uma fonte para inúmeras construções, obras de arte e teorias — talvez a mais conhecida delas, a psicanalítica, que associa a manifestação do inconsciente ao desenho labiríntico espiralar, muitas vezes expresso, ele mesmo, nos sonhos, para lembrar Carl Jung. Poderíamos ainda associar a forma do cérebro a um labirinto, cujos sentidos ultrapassam o de limite ou aprisionamento. Sabe-se, inclusive, que labirintos também foram inscritos e erguidos como trilha de conexão com o espiritual, ou estratégia de proteção a um território.

Numa mirada à história de povos do mundo todo, descobriremos a presença do símbolo em organizações sociais que não apenas as da civilização grega, cinco séculos antes de Cristo. Os geoglifos de Nazca, no Peru; a cerâmica marajoara no Pará; as inscrições rupestres da Galícia, na Espanha... As narrativas mitológicas greco-romanas, contudo, se impuseram em muitas direções — através do poder colonial e eurocêntrico — como fonte de memória, saber e ancestralidade, tendo sido capaz de forjar subjetividades, desejos e criações. Não à toa, é uma das chaves visíveis para adentrar a obra de Francisco Brennand. O artista pernambucano não só bebeu dessas histórias como as materializou em suas esculturas — principalmente, ao erguer o conjunto arquitetônico e artístico da sua Oficina, na Várzea, Recife, Pernambuco, Nordeste do Brasil.

Tomando emprestada essa visão, adotamos a ideia de labirinto também como uma das chaves conceituais e editoriais deste livro, com a qual atravessamos as diferentes portas deste maior sonho de Brennand que é a Oficina, cujo imaginário é atravessado por muitos sonhos; sonhos de outrem; referências que brotam não só da sua estante de livros, mas do chão da mata circundante e suas histórias e seres. Na quimera brennandiana, há muitas faces onde dormimos

seus sonhos, mas também os acordamos, pois é preciso trazer à vigília algumas compreensões.

Francisco Brennand nos diz também em seu *Diário*: “Tudo é repetição, re-percurso, até mesmo a primeira vez é uma segunda vez...”.³ Esse trecho, referido ao fazer cerâmico, poderia também encapar a criação do Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand, vontade concretizada pelo artista dois meses antes de sua morte, em dezembro de 2019. Desde então, o Instituto rege os passos desse templo de ofício que se tornou um museu e segue sendo ainda fábrica, onde o barro se transmuta em muitas formas e cores pelas mãos de seus colaboradores. Eles mantêm vivo o legado do artista, mas acrescentam-lhe o desejo e o movimento de suas mãos, carregadas de suas próprias histórias, como, aliás, sempre foi.

Tudo isso empreende uma construção multifacetada, prismática, labiríntica. Tal qual podemos ler nas páginas a seguir, a Oficina é um organismo vivo que se nutre da diversidade de olhares sobre o acervo do artista e o espaço que ele ergueu com a ajuda de muitos, a partir de um ideal próprio nos anos 1970. Ali, ele começava a assinalar um projeto em curso e, de lá para cá, muito se sucedeu: “Surgiram florais no chão de terra batida, bichos nos grandes espaços vazios, velhos fornos se transformaram em grutas mágicas, decoradas de maneira original, com toques de histórias de Trancoso”, como escreve Renato Carneiro Campos em texto de 1974, presente nesta publicação ao lado de mais de 20 ensaios, artigos, textos curatoriais e depoimentos, em parte inéditos, em parte republicados aqui sob outra esmaltação.

Francisco Brennand, alquimista das formas e caçador de divindades, trilhou um caminho artístico impregnado de uma intrínseca conexão com o barro e uma crença profunda na memória molecular. Nesse sentido, como exaltou através da ideia de repetição, o fazer cerâmico transcende a linearidade do tempo, tornando-se uma cons-

³ Citação de 12 de julho de 1982, em: BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand*: o nome do livro, vol. 2: 1980–1989. Recife/Rio de Janeiro: Cepe, Inquietude, 2016, p. 104.

tante evolução e surpresa, uma dança atemporal entre o criador e a matéria-prima que molda o Universo.

Imbuímos-nos aqui do espírito inquieto do seu artista-construtor para seguir na prática com o desafio de fazer desta uma memória viva e em constante atualização. Na verdade, trata-se de uma história em processo, seja na produção dos utilitários pelos desenhistas, oleiros e decoradores dentro dos galpões e fornos da fábrica, seja na manutenção e renovação do múltiplo legado de Francisco como motor de novas ideias e pensamentos.

Com seus quatro capítulos, ou tomos, *No labirinto do sonho* convida a diferentes entradas nessa história e propõe-se a desvelar essas camadas em textos e imagens, ao desdobrar os elementos que compõem a monumental obra de Brennand e conectá-los a uma visão contemporânea que se desenha em três eixos conceituais: *natureza*, *território* e *cosmologias*. A ênfase nessas palavras surgiu como o fogo que se apresenta no coração da matéria, o barro, e a colore, estala, dilata e, por vezes, até a quebra. Tudo isso se tornou o motor de uma confluência de pensamentos e práticas, quase como um mantra, para estabelecer as diretrizes da programação artística e de educação da Oficina, sendo base para pesquisas e fomento de atividades de formação, além de ajudar a conceber publicações como esta, que toma o meio século de trajetória como ponto de partida, mas vai além.

Nesse sentido, recorreremos aos escritos da cientista Cecília Toro, que, em seu estudo de microbiologia, compreende uma universalidade das formas, relacionando a arte com a natureza sem fazer uma distinção entre suas composições. Toro observa similitudes morfológicas entre obras de Francisco Brennand e microsseres. Seu texto foge do rigor científico e adentra camadas poéticas e filosóficas de um entendimento integrado sobre a vida. Essencialmente atrelado aos eixos *natureza* e *cosmologias*, esse texto também carrega em si a territorialidade de cada ser e os câmbios entre seus espaços de morada.

Esses materiais críticos, juntamente com as obras, foram revisados inicialmente por Júlia Rebouças e Catarina Duncan, que optaram por convidar pensadores como Tiganá Santana para compor uma multiplicidade de perspectivas sobre a Oficina. A sua narrativa se estende à figura do caçador divino, Oxossi. Esse orixá, com seu arco, flecha e

erukerê, emerge como uma presença simbólica na obra de Brennand, cuja cerâmica se torna não apenas uma expressão artística, mas um signo de ligação com o divino, uma dança entre o artista e os deuses africanos. Esse aspecto fora desvelado pelo artista Emanuel Araújo, que assinou diversas curadorias do ceramista pernambucano, fora e dentro da Oficina, e nos revisita aqui com seu mergulho no trabalho escultórico de Brennand. São textos que se avizinham, mas ancoram diferentes veredas, pois é proposta deste livro ser de curso serpenteante.

Em uma das paredes-murais da Oficina, há uma citação do filósofo e poeta Ralph W. Emerson que nos ajuda a conduzir esse percurso: “Um fio perpassa todas as coisas, os mundos estão, todos, nele enfiados como num colar de contas, e os homens, os fatos, a vida, está tudo diante de nós somente por causa desse fio”. Acreditamos que, neste corpo editorial, tudo se junta para compor um mosaico integrado, e essa referência nomeia o segundo tomo, “Um fio que tudo perpassa”, no qual estão textos inéditos de José Brito e Eduardo Dimitrov, que sintetiza essa noção através da tese de que a Oficina não é só produto como produtora de Brennand. Costura-se ainda, nessa fortuna crítica, o texto curatorial *Francisco Brennand: um primitivo entre os modernos*, escrito por Julieta González para a exposição realizada pela Galeria Gomide & Co (SP), em 2022, além dos artigos históricos de César Leal (2003), Ariano Suassuna (1969), Frederico Moraes (1969) e Lina Bo Bardi (1961), que, juntos, apontam os percursos estéticos, culturais e políticos de um artista “essencialmente” brasileiro.

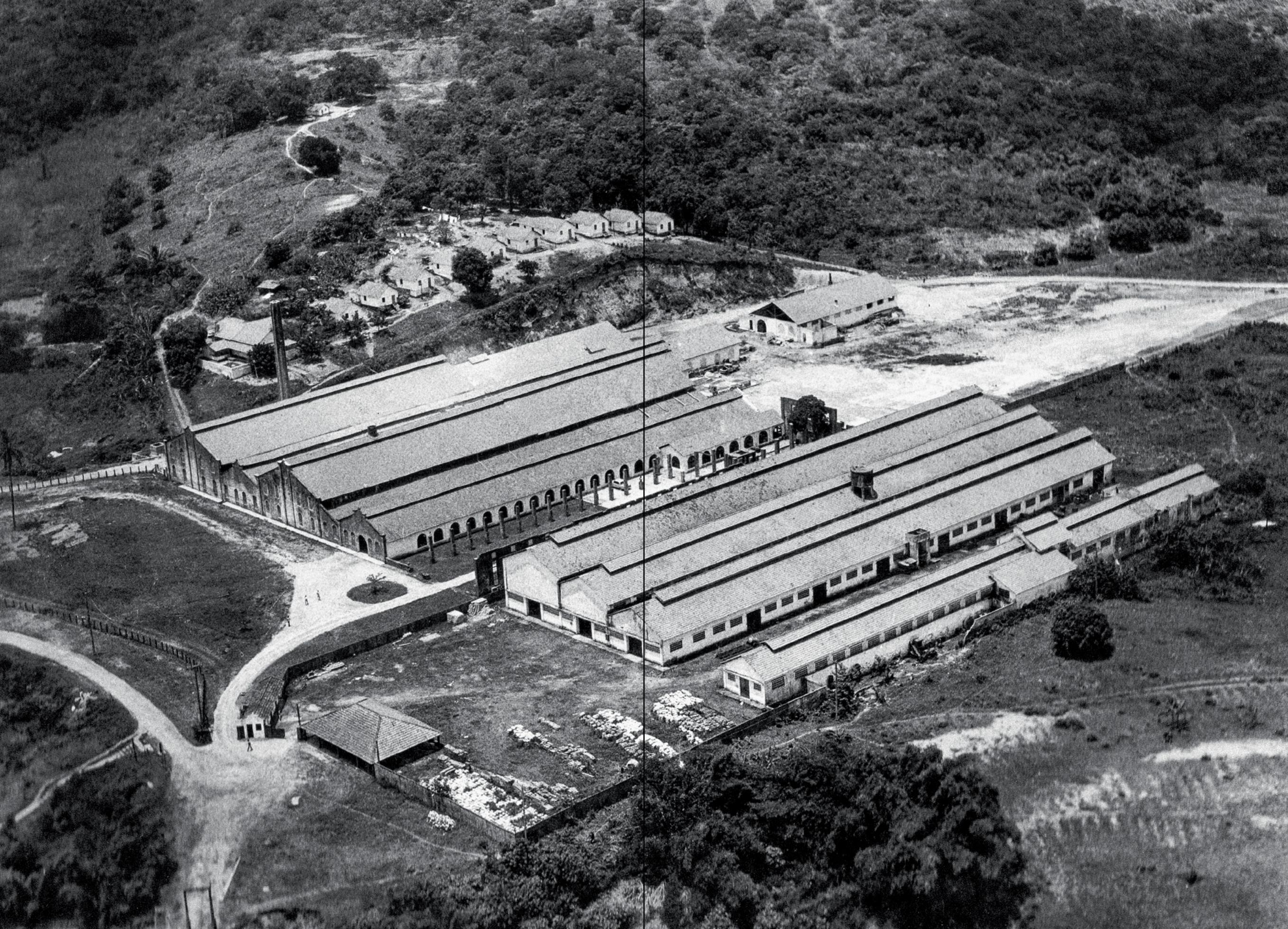
Mas antes, no primeiro tomo, “A ruína como princípio”, adentramos um caminho iniciático, feito de memória e afeto, pelas palavras de Fernando Almeida, Maria Helena e Neném Brennand, Livia Debbane, Marinez Teixeira e Helcir Roberto. Este último, trabalhando há mais de 60 anos no Grupo Brennand — inicialmente na Porcelana São João e depois na Oficina, onde está desde 1971 —, é um nome fundamental na obra de Francisco Brennand, além de ser memória viva desses mais de 50 anos de história. O ensaio visual de Fritz Simons, feito entre as décadas de 1970 e 1980, adensa e ilustra essa jornada.

No terceiro tomo, “O poder do fogo e das formas”, a visão universalista de Cecilia Toro e Emanuel Araújo se encontra com a perspectiva de dentro da Olaria, por meio da abordagem crítica de Gleyce Kelly Heitor e Henrique Falcão e da memória de José Mendes, principal modelador de Francisco, também presente desde o início da Oficina. É triste dizer que, enquanto editávamos estas páginas, Mendes nos deixou repentinamente. Mas uma semana antes de sua morte, no dia 6 de agosto de 2023, ele nos contava, cheio de vida, de quando começou, aos 16 anos, como zelador da Oficina até tornar-se o mestre de sua Olaria.

No quarto e último tomo, acenamos para o tempo presente do museu, manifesto nas exposições feitas pelo Instituto desde 2021, na Accademia, a fim de reposicionar o acervo do seu artista a partir de outros vieses. Nesse ponto, Tiganá Santana é a linha que, como a flecha de Oxossi, símbolo e marca da Oficina, tudo interliga, percebendo em Brennand o que ele denomina “chamamento de arco”.

Pontuado pela cadência de escritos de Francisco e imagens de ensaios visuais autorais — além de Fritz Simons, os de Mauro Restiffe, Ruy Teixeira e Sofia Borges —, *No labirinto do sonho* cria uma constelação de proposições de leituras acerca da Oficina, como habitá-la e como conviver com sua vizinhança, considerando seus integrantes humanos e não humanos. Nesse ponto, ressaltamos a importância da Mata da Várzea, regenerada, no próprio pensamento brennandiano e na interação do público e dos trabalhadores do museu e da fábrica com animais, plantas e outros tantos invisíveis a olho nu. Na Mata do Segredo, como é também chamada, as árvores e os seres abraçam os caminhos entrelaçados do ceramista, pintor e escritor. No seu labirinto, o artista nos desafia a abandonar as veredas lineares e abarcar a complexidade de múltiplas narrativas, revelando que a verdade pode ser encontrada em muitos inícios, meios e fins.

A publicação de um livro inédito como este só é possível por ser parte deste momento no qual a Oficina inaugura uma nova era em sua trajetória, consolidando-se como uma das principais instituições contemporâneas de arte do país. E o mais importante: fora do eixo e fundamental para a circulação cultural nordestina, ventilando-a com novas possibilidades e uma memória que não deve morrer, mas reinventar-se a cada ano.



Nada disso existiria não fora a ruína. Encontrei uma fábrica em escombros, cujas estruturas permaneciam quase destruídas pelo tempo. Desgastadas, embora ainda de pé, nas suas bases refletindo um sentido ou a recordação de um elo perdido... Gosto das ideias colocadas em abandono.

*Testamento III
Diálogos do paraíso perdido, 1990–2005*

A ruína como princípio

Dos esteios do desejo

Fernando Almeida

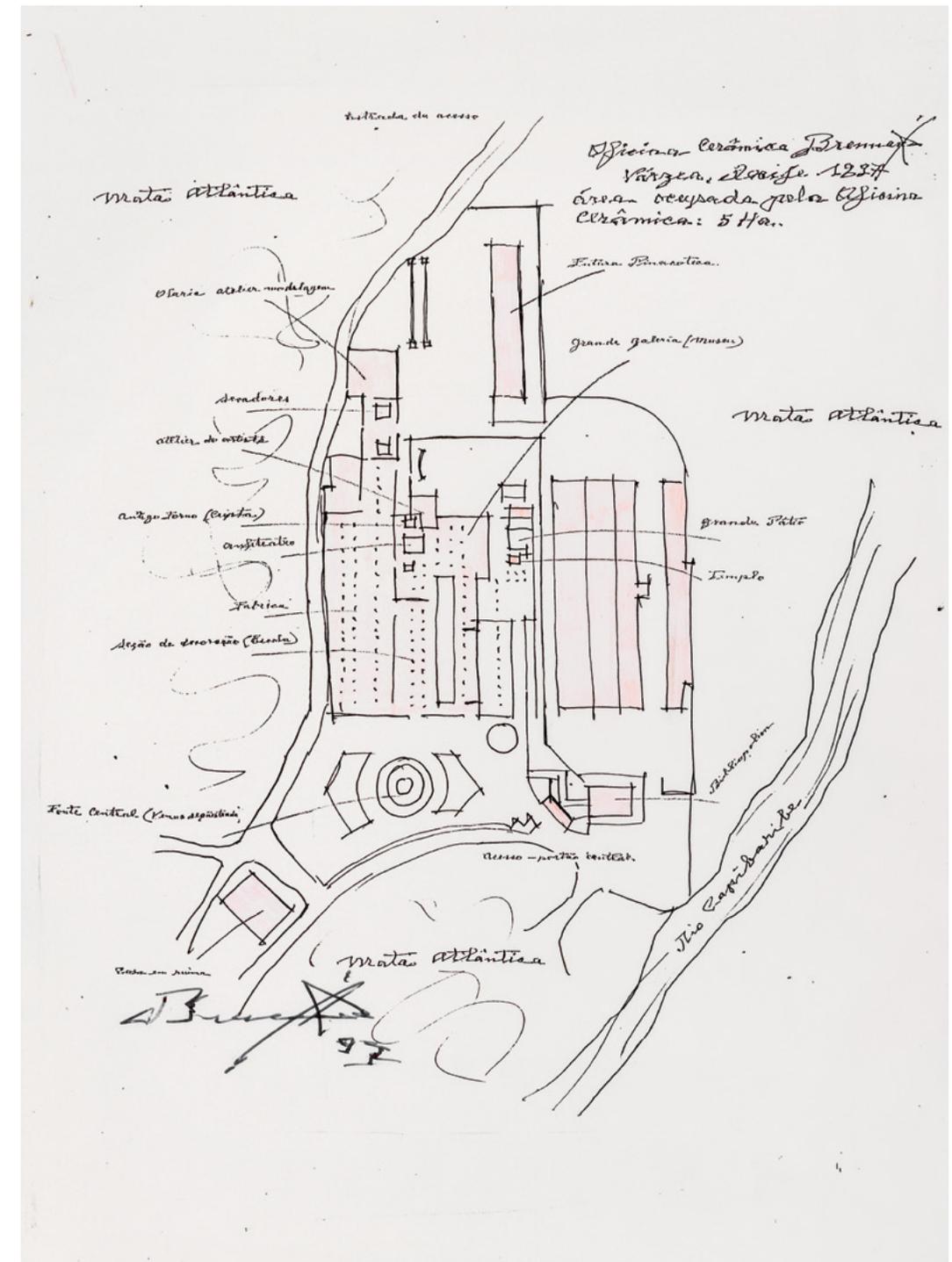
Em minha infância havia um lugar especial. Para chegar lá, era preciso atravessar um rio em uma balsa puxada à corda (chamada de *chalopa* — com ô), ou adentrar uma floresta por uma estrada de terra sinuosa e escura. Nesse lugar, que se abria em um clarão, havia compridos galpões brancos com telhas vermelhas e um pátio com flores e ervas que brotavam nas frestas entre as pedras, no qual conviviam figuras míticas junto a um cisne negro. Esse cisne vagueava sempre alerta, como um pequeno vigia ao redor de ovos gigantes que por ali repousavam — e que pareciam ser religiosamente velados por longas e esguias aves empoleiradas no topo de uma muralha. Contíguo a esse local, um dos galpões brancos abrigava outras figuras míticas que solenemente fitavam-se, e eu aprendi a reconhecê-las por seus nomes: Mercúrio, Saturno, Palas, Halia, Gnose, Galatea...

No outro galpão, vizinho, homens concentrados modelavam figuras e adornavam vasos junto a extensos fornos, por onde entravam opacos blocos de argila e saíam ladrilhos duros e brilhantes como diamantes. Mais ao fundo, grandes máquinas de outrora transmutavam-se em entes, em meio a um caminho que conduzia a uma caverna feita de tijolos e de interior tão negro e silencioso, que era possível ouvir o respirar dos morcegos. Defronte à entrada dessa caverna estava a sala de seu Francisco, sempre com a grossa porta fechada, e de onde um gélido ar com aroma de fumo e óleo de linhaça escapava pelas frestas. A uns 12 passos corridos de criança, em uma outra sala de onde se podia ver o pátio das figuras, dos ovos e do cisne, trabalhava meu pai, seu Helcir.

Tento aqui uma síntese da lembrança que guardo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, de uma época na qual ainda não era um instituto *de facto*, mas já o era e, talvez, mais que isso, na mente de seu Francisco (vocativo pelo qual me habituei a chamar Francisco Brennand). Me permito introduzir este texto como uma aproximação bastante íntima, pois falar desse lugar é, antes de (meu) tudo, falar de um canto onde a Arte pulsa em meio a uma rotina laboral; onde a gênese de mitos se dá entre tratores cheios de argila e cacos de tijolos; onde o belo está no óbvio e no todo; onde meu pai, no momento que isto escrevo, registra meio século de sua vida repartido entre o lar sanguíneo e esse lugar, uma espécie de lar religioso. Uma relação que sempre guardou estreita aproximação com a mente original disso tudo e que me permitiu adentrar livremente em um universo de infindáveis nuances, o qual me habituei a chamar apenas de “Fábrica”.

Dou como necessário este prólogo pessoal porque se debruçar sobre um fenômeno arquitetônico requer, como defende Norberg-Schulz, transcender à sua exatidão, à sua ciência: há que se desvincular do útil, há que se expor os símbolos percebidos, dar-lhes lugar. E assim, como em toda circunstância laudatória do subjetivo, convém preparar para o viés. Escrever sobre alguma arquitetura será sempre uma tentativa a qual, antes de se julgar justa, estará sempre incompleta. E essa é outra razão deste viés pessoal, no qual se apresenta um recorte de uma memória, de um constructo que me deu, desde meus primeiros anos de criança andante, uma fantasia em forma de lugar. Um privilégio que não escolhi e que, de alguma forma, busco compartilhar.

Na sala em que trabalhava meu pai, havia antigas fotos emolduradas que exibiam uma fábrica de telhas e tijolos e homens operando prensas (as quais o ensino técnico, na adolescência, me ensinou o nome de *revólver*), cenas de uma longínqua atividade fabril. Ao seu redor, quase-apagadas, lavouras de cana-de-açúcar. Mais velho, aprendi que aquelas plantações perseveraram em terras férteis de Mata Atlântica desde as primeiras décadas da ocupação portuguesa. Foi dessa área alagadiça do Rio Capibaribe que surgiu o nome do que viria a ser o bairro da Várzea. Na época da ocupação holandesa, já se contavam mais de uma dezena de engenhos que usufruíam daquele solo, daquela várzea onde tudo, de alguma forma, parecia prosperar.



Mapa da Oficina Francisco Brennand desenhado pelo artista, 1997.

A mesma Várzea do Capibaribe a qual Verdonck¹ julgou ser a mais bela morada de Pernambuco e a fonte da melhor cana-de-açúcar foi onde se aquartelou a liderança da Insurreição Pernambucana (ocorrida entre 1645 e 1654), de onde ordenava o governo durante a guerra e onde sepultaram combatentes da Batalha dos Guararapes. Esse curto fragmento histórico representa algumas entre tantas diferentes e excepcionais ordens de realidade que deram e dão à Várzea uma condição de *locus* especial, cuja fertilidade parecia, e parece, transpor o telúrico: sem dúvida alguma, um lugar de venturanças invulgares.

No solo fértil para a cana, construiu-se uma olaria para seus engenhos, já que dali também se extraía argila de boa qualidade. Perduraram assim ativos até o início do século XX, quando restou à Várzea, encerrada a produção canavieira, cuidar das reminiscências. O encerramento de uma usina, como aconteceu depois, em 1945, à Usina São João, situada nessas terras, costuma carregar uma imagem trágica e derrotista em Pernambuco. Mas se, para alguns, o fértil se tornou infecundo é porque lhes escapou a origem da palavra: derivado de *ferre*, o fértil da Várzea é *fulcro*, é *esteio*.

Do solo dos canaviais, voltaram a brotar trapiás, visgueiros, angicos, mungubas, ipês, sapucaias, jenipapeiros e farta flora paciente-mente ressemeada por poaieiros, tangarás, maracanãs e tiês-galos, guardiões nativos da mata primordial da Várzea. Da velha olaria, fez-se uma nova, não para atender a engenhos, mas a uma maior missão, uma insólita ambição. Seu Ricardo — vocativo que herdeiro do meu pai para se referir a Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de seu Francisco — fazia então grandes e modernas *revólveres* prensarem, em sua nova fábrica, robustas telhas nas quais se podia ler em grave relevo: *Cerâmica São João – Várzea – Pernambuco*. Da Várzea, as telhas *Marseille* de seu Ricardo alcançaram todo o Nordeste brasileiro, levando o nome daquele fértil chão para o alto das casas.

¹ Adriaen Verdonck foi um “belga da região bragantina”, como descreveu Gonçalves de Mello, que migrou para Pernambuco provavelmente em 1618 e que, em 20 de maio de 1630, produziu a valiosa “Memória oferecida ao senhor presidente e mais senhores do conselho desta cidade de Pernambuco, sobre a situação, lugares, aldeias e comércio da mesma cidade, bem como de Itamaracá, Paraíba e Rio Grande segundo o que eu, Adriaen Verdonck, posso me recordar”.

Seu sobrenome já não era mais sinônimo de velhas tradições coloniais, mas de impavidez e inovação.

Com as agruras dos tempos da Segunda Grande Guerra, porém, a então fábrica de compridos galpões brancos com telhas vermelhas foi perdendo as suas cores. Encerrado o negócio da cerâmica vermelha (e iniciada a fabricação de porcelanas do outro lado do Capibaribe), aquele enorme arranjo de cheios e vãos começava sua vigília para esteio de algo jamais menor. O que perdurou é porque tinha de perdurar, o que ruiu é porque deveria dar lugar ao que viria. A Várzea, perene em sua cósmica razão, acolhe como germe o que chamam de ruína, acolhe como repouso o que dão por abandono. Parece mesmo que a verdadeira arquitetura nunca é original, nunca se dá por si, e nunca pertence a nada, pois pertence a tudo. Afinal, o que é uma arquitetura esquecida senão aquela que acabou de ser recordada?

Quando a Várzea deu por prontos os adornos do tempo, atinou-se seu Francisco para aquele lugar. Veio pela ponte de ferro tudo à justa conta do que lhe era preciso para começar o interminável. Quatro anos depois, como num austero gesto materno ante o filho maduro, permitiu a Várzea que o Capibaribe cortasse esse cordão umbilical de ferro belga na cheia de 1975, restando, em meio ao leito do rio, apenas vagas lembranças metálicas conservadas sob a pátina oxidante. A essa altura e por conta própria, entretanto, seu Francisco já havia reacendido os fornos que lhe permitiram conjurar mitos pela fusão de argilas e pigmentos. Mestre dessa alquimia, ele parecia ter se tornado mais um emissário de tempo desconhecido, imbuído de fazer daquela porção de lugar um exílio de deidades, uma *memorabilia* de alegorias e signos de sofrimento e gozo da vida mundana e divina.

Dali em diante, as ruínas passaram a adquirir uma nova pátina. O que hoje é o Pátio do Templo, local que parece ter sido assim desde sempre, foi erigido no lugar de um açude seco — afinal, como ali cravaram-se as palavras de Heráclito, “tudo flui”. Houve, claro, outras obras de reforma para adaptar aquele espaço a afazeres utilitários, mas a primeira grande intervenção arquitetônica que me recordo ali remonta a 2003. Lembro do dia em que meu pai chegou em casa com uma fita cassete que continha uma entrevista com Umberto Eco. Seu Francisco havia pedido para que ele observasse uma das fachadas

de um edifício de fundo, o qual fazia parte da Accademia di Venezia. Em verdade, era a fachada Sul da Chiesa di Santa Maria della Carità, incorporada como galeria da Accademia di Venezia no início do século XIX. Alheios a isso naquele momento, víamos na imagem pausada, seu Helcir e eu, uma feição incrivelmente familiar: uma fachada idêntica à dos galpões da Oficina. A patente correlação parecia ser natural, pois seu Francisco há muito desejava um lugar para expor seus desenhos e pinturas, almejava dar luz a essa expressão que parecia ofuscada pelas esculturas. Era momento de erguer a sua própria Accademia.

A partir de então, começou a ganhar forma um espaço que, ao contrário das procissões abertas dos salões de exposição da Oficina, em franca harmonia com o que dizia Borges — “Nunca haverá uma porta” —, tinha portas que se fechavam. Uma robusta construção de pé-direito duplo, concebida pelo arquiteto Reginaldo Esteves e profusa e precisamente iluminada pela luminotécnica de Peter Casper, destinada prioritariamente a abrigar pinturas, gravuras, desenhos e escritos de Francisco, além de sua generosa biblioteca. Enfim, um acervo armazenado em condições climáticas ideais para sua preservação e exposto com a grandeza que lhe pertence, como um ramo de lugar onírico que toca o mundo real do tecnológico, do eficiente. Assim também se fez o Cineteatro Deborah Brennand, inicialmente chamado Auditório Heitor Villa-Lobos, logo ao lado da Accademia, cujo sofisticado tratamento acústico ornado por blocos cerâmicos, e concebido por Maria Berenice Lins, assemelhava-se a uma tapeçaria. Coube à fachada Nordeste da Accademia, apontada para a estrada de terra que vem da mata, homenagear a Accademia di Venezia com a marcação de dois nichos e um óculo em referência à frente da Chiesa. Do lado oposto, em ampla área verde entre a Accademia e o Pátio do Templo, erigiu-se o último jardim projetado por Roberto Burle-Marx e desenhado para a Oficina ainda em 1990, o qual, *in memoriam*, veio a receber o seu nome.

Em 2005, dois anos após a conclusão da Accademia, inesperadamente seu Francisco me chamou para me confiar a execução de um relógio solar, compartilhando comigo um longo desejo pessoal, fortemente ligado àquele sítio. Ao escolher o local de implantação, revelou o que lhe parecia óbvio: era o único lugar possível. Coube, então, ao jovem e recém-formado arquiteto acolher aquele enigma,



Relógio solar
Analemmatos,
projetado por
Fernando Almeida,
autor deste texto.

pois decerto que, naquela breve instrução, repousava um sem-número de olhares: óbvio a ele, cifra a mim. No primeiro degrau desse código, estava a confiança plena dada junto à demanda — ora, nunca se deve confiar cegamente em um arquiteto, todos sabem disso —, o que me levou a crer que não se tratava da minha habilidade profissional (quanto a isso, caberia a mim demonstrar quando da conclusão da encomenda). Havia ali uma cumplicidade velada, uma deixa para que aquela criança que livre e avidamente adentrava corredores, oficinas e salões regressasse ao seu lugar especial e abrisse franco diálogo, sem intermediações.

Enquanto absorto nessa empreitada, a menos de cem passos adultos dali, dos esteios do antigo sobrado do Engenho Santos Cosme e Damião — morada do Barão de Muribeca em meados do século XIX, onde se fez escola, depois cinema, depois armazém de secos e molhados para os trabalhadores locais —, fazia-se agora a Capela Imaculada Conceição, projetada, a partir de 2004, por Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli, sob os auspícios restaurativos de Jorge Passos. Ali, arcadas de concreto novo reverenciavam os terraços do sobrado de outrora, e os largos e generosos painéis de vidro faziam-se vitrais desnudos, banhando a nave consagrada com farta luz natural. Coroada por uma coberta que parecia flutuar sobre as paredes, estava



Vistas da Capela Imaculada Conceição, inaugurada em dezembro de 2006.

uma emblemática solução técnica modernista em concreto protendido, mas que, inadvertidamente ou não, remetia ao lugar de várzea: a laje está sempre molhada (é uma forma de protegê-la de fissuras e infiltrações, por mais contraditório que pareça).

A obra da capela foi, ao mesmo tempo, terna e brutal: tijolos maciços eram delicadamente escovados, enquanto pás e picaretas solapavam o chão abrindo covas; ladrilhos cerâmicos eram cuidadosamente assentados a poucos passos de um bloco de granito rosa que, a duros golpes de cantel, desenredava um cruzeiro; uma sublimemente desataviada pia batismal — também em granito rosa pacientemente apicoado — nos distraía das grandes manilhas de concreto a metros soterradas para domesticar as águas freáticas. Se era lugar de desafio para os construtores, aos olhos de seu Francisco, diga-se, nada parecia imprevisto,

obstáculo, tampouco frívolo: em uma pequena e desprezada pedra, ele viu a santa padroeira que, transposta e ampliada em cerâmica, tornou-se a imagem do altar em justa medida.

Do outro lado, mais próximo ao rio e a partir de fragmentos de um galpão, erguia-se, em 2005, o Templo do Sacrifício, tanto como memória a Moctezuma II e Atahualpa quanto como denúncia ao massacre de seus povos e culturas pelos invasores europeus. Ali, seu Francisco conduziu todo o processo de transmutação do lugar e dos arranjos semióticos e subliminares para marcar sua mensagem. Se a capela expressava uma ode a um ideal moral, ético e estético (da moral cristã, da ética do espírito arquitetônico brutalista e da estética modernista), o Templo do Sacrifício era, decerto, uma oposição: um lugar de proissões maculadas, de ritos silenciados, uma explícita diatribe ao dito Ocidente, às suas alegorias de êxito, de triunfo.

Em meio a esse conflito inventado entre pontos da Oficina, um relógio solar deveria ser entregue. Como dialogar em meio a tal antagonismo? Por não ter compromisso com neutralidades, aderi a Atahualpa, o qual fora subjugado por Pizarro em sua covardia mascarada de fé cristã. Ainda assim, vali-me dos símbolos em comum, pois um relógio solar não é nada mais nem menos do que um avatar do cosmo, e o que me deteve foi perscrutar esse elo etérico e lhe dar alguma tangibilidade: o altar, ocidental ou pré-colombiano, era o elemento comum a ser buscado. Inclinei-me, pois, ao estudo do *Intiwatana*, nome quéchua moderno dado ao icônico monólito que coroa a cidadela de Machu Picchu. Um altar ritual, tanto de sacrifícios como de contemplação dos astros, lapidado com cada face orientada a um ponto cardeal. Assim foi concebido o *Analemmatos*, o relógio solar que seu Francisco deu à Várzea como um altar de contemplação da mata, nem sagrado, nem profano. Um altar sem tempo e do tempo, ao mesmo tempo. Assim, e após incansáveis experimentações, correções e refinamentos, aos oito dias do mês de dezembro de 2006, em dia de festa de Nossa Senhora da Conceição, em mês de solstício de verão no Hemisfério Sul, foram inaugurados a capela, o templo e o relógio.

Passa-se uma década até o início de outra obra arquitetônica que acompanhei e concebi sob generosa confiança, e por semelhante justificativa de velho desejo de seu Francisco. Ali, não me debrucei

sobre sacrifícios ou cosmologias — o que surpreende, posto que é vocabulário comum desse lugar. Deveria intervir em uma antiga subestação elétrica remanescente da Cerâmica São João, construção que parecia aguardar, sem pressa, novo propósito e emprestava a sua fachada Sudoeste para a instalação *Teorema* (2007).² Um esteio que agora olharia tanto para a frente como para trás, pois é esta cabeça de Janus que coroa todo lugar que se pretende ser um memorial: um memorial para seu Ricardo, para Ricardo Lacerda de Almeida Brennand.

Essa dualidade de tempos não trata de alguma cronologia entre passado e futuro, mas de uma relação muito particular entre um homem que se dizia taciturno e sua alma inquieta e destemida, que gerou uma trajetória invulgar de feitos. Um cenotáfio,³ e não um museu, seria o princípio de uma arquitetura apta a conjugar, mesmo que em linguagem própria, essa relação. O zelo extraordinário pela alta qualidade como primícia do arrojo tecnológico também deveria ser um signo do feitio daquela obra. Essa assinatura evoca minhas memórias da IASA (seus azulejos que estavam por todos os lugares) e da CIV (artefatos de vidro que encontrei tanto em Portugal como em Angola),⁴ que não remetiam apenas aos impressionantes complexos fabris de minha infância, mas a produtos de primeira linha. Esse zelo foi herdado generosamente pelo outro entusiasta do memorial: seu Cornélio (Brennand), filho de seu Ricardo, irmão de seu Francisco. E assim, na busca por compor uma arquitetura cujos signos se pusessem de forma franca e direta para os dois irmãos, o memorial se fez.

² *Teorema* foi uma obra de Brennand implantada na fachada Sul do que hoje é o Memorial Ricardo Lacerda de Almeida Brennand. A instalação expressava graficamente, por meio de um arranjo de elementos diversos — formas em cerâmica, chapas e correntes de ferro —, um alerta crítico sobre o futuro da humanidade em sua condição planetária.

³ Do grego *kenotaphion* (*kenos* = vazio, *taphos* = sepultura), cenotáfio é o nome dado a uma tumba ou um monumento em memória de uma ou mais pessoas que estão sepultadas em um outro lugar. Embora predominem em forma de obeliscos, neste caso busca-se remeter ao seu conceito puro, tão bem representado no utópico *Cenotáfio para Newton*, concebido por Boullée, em 1784.

⁴ A CIV é o acrônimo para Companhia Industrial de Vidros, fundada pela família em 1958, igualmente no bairro da Várzea, e voltada à produção de embalagens e utilidades de vidro. Para saber sobre a IASA, ver *Glossário* no final do livro.



Vistas do Templo do Sacrifício.

Do volume original se recuperaram suas estruturas e sua coberta com as mesmas telhas *Marseille* de antes. O interior foi restaurado como amplo vão de pé-direito duplo, com esquadrias renovadas e piso em blocos cerâmicos Brennand. Mas era necessário mais do que aquele ambiente para se concluir o cenotáfio. E não por necessidade museográfica, mas porque a arquitetura tinha mais a dizer. Definiu-se um volume anexo que se comunicava com o original por uma grande abertura interna, de livre trânsito, mas que não seria de tijolos. Para ser esteio



Memorial para Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai do artista.

de um outro tempo que não este, adotou-se o concreto armado branco, tanto pela sua resistência quanto pelo seu aspecto.

Essa nova porção foi concebida em duas geometrias de naturezas distintas. Uma dialoga diretamente com o salão anterior, em uma fluida transição entre duas realidades; nela, a laje da cobertura segue a inclinação do telhamento antigo e é coroada por uma claraboia que derrama luz natural com generosidade. A outra geometria é de acesso mais estreito, rotacionada para se orientar ao Leste. E nessa fachada nascente foi erigido o vitral que, há tempos, habitava os sonhos de seu Francisco, e até então existia como uma miniatura de cerca de 60 cm. Esse vitral, que se tornou uma obra de cinco metros de altura e que banha de cores quentes esse discreto lugar, busca solenemente expressar o ímpeto de seu Ricardo. Posso dizer que o memorial não foi uma construção simples e, tal qual a empreitada da capela, passou entre delicadezas e brutalidades: de um lado, a gentil escovação telha a telha; do outro, um caminhão-grua de 20 toneladas a erguer e pousar com precisão uma laje de seis toneladas. Fortuitamente, acompanhava-me meu filho Bono nessa rotina, encantado com aquela quimera, trazendo um invulgar brilho nos olhos. Talvez um lugar especial estivesse se assentando dentro daquele menino de três anos.

Enfim, esse lugar de lugares, repouso de tantas camadas de tempo de minha vida, induziu-me a um sem-número de escolhas, inclusive à de ser arquiteto. Meio século da vida de seu Helcir aí não é apenas singular, mas também representativo de ter a minha vida inteira sob irradiação dessa Oficina que, até hoje, não consigo ver com outros olhos. Decerto que não é somente ali, pois a Várzea, como um todo, tem disso, dessa coisa do inusitado emergente, do enraizamento catártico — o que alguns vêm a chamar desavisadamente de bairrismo. A Oficina é onde esse inusitado e catártico não foi domesticado — posto que é impossível —, mas amparado por uma cumplicidade que ora devota, ora desapega. Se o ato de arquitetar explicita um gesto cuja origem não é a causa, como diz Salignon, foi por meio da arquitetura que seu Francisco sempre provocou lugares para o inusitado. Sem desejo, o inusitado adormece, o extraordinário furta-se, o cósmico apaga-se, o esteio cede ao sacrifício. Há que se permitir que o lugar acolha, à sua maneira, o moldar de nossos desejos; há que se permitir que a Várzea resista como um lugar de venturanças invulgares.



Set de filmagem de *O Gato de Botas extraterrestre*, dirigido por Wilson Rodrigues. Na foto, Fernando mostra ao pai, Helcir Roberto, uma lista de autógrafos do elenco, 1990.

Depoimento de Maria Helena e Neném Brennand

*Era tudo muito novo. Foi um
verdadeiro caldeirão de bruxa*

Papai (*Francisco Brennand*) não fazia muita separação de segmentos lá na Oficina.¹ Tanto as peças cerâmicas utilitárias que vieram depois — um pouco depois — como a cerâmica em si, que era vendida para revestimento e pisos, tudo era encarado como um trabalho único de arte. Aquilo ali era, de fato, como papai chamava, uma *Oficina Cerâmica*. As próprias pedras tinham suas nomenclaturas dadas por ele, as cores escolhidas eram feitas por ele. Quando papai chegou à antiga fábrica, ele teve que esperar uns dois anos para conseguir ligar um forno apropriado ao que ele queria fazer; as primeiras peças foram todas concebidas em casquilhos de madeira. Nós estávamos fazendo, ao mesmo tempo, uma reforma na nossa casa, lá na Várzea, e ele utilizou esse material na obra, removendo os pisos antigos. Não éramos de muitas visitas, mas recebíamos, às vezes, alguns arquitetos por acaso, amigos, e eles começaram a prestar atenção naquele piso irregular, que tinha a cor verde.

Papai quis dar um sentido aos fornos que já existiam, e assim começaram suas experiências. Ele era um pintor que gostava de criar em grandes extensões — os painéis cerâmicos, os florais —, gostava de fazer também intervenções em pisos. Então, isso foi a porta de entrada, o começo, pois o forno tinha todo um sentido para ele. Antes de sua chegada à Oficina, ele trabalhava nos fornos da Porcelana (*São João*), o que causava um rebuliço danado, porque se tratava de uma fábrica de produção comercial. Papai ficava lá fazendo suas experimentações,

¹ Depoimento concedido à equipe da Oficina em 2022 e editado para este livro.

e realmente saíram coisas maravilhosas, mas ele não podia continuar ali dentro.

Nas suas viagens para a Europa, a partir de 1949, ele começou a ter essa fascinação pela cerâmica, porque ele não a considerava tanto, antes, uma arte maior. Quando ele viu as cerâmicas de Miró e Picasso, ficou encantado, e, ao surgir essa oportunidade de ir para a Oficina, foi todo um sonho, que juntou os desejos dele, o princípio dessa experiência que era completamente um voo cego. E ele entrou em 1971 e se apossou daquelas ruínas. O pai dele dizia: “Francisco, você é um sonhador”. Porque corria perigo daquelas construções caírem sobre sua cabeça. Foram dois anos ali, limpando, organizando e evitando que a ruína prevalecesse. Um tempo depois, quando conseguiu regularizar a propriedade de maneira jurídica, ele comprou aquele terreno aos irmãos, e aqueles 3,3 hectares principais foram a primeira formação da Oficina como um todo. Um todo já instaurado. Depois disso, papai foi trabalhando sem cessar e, ao mesmo tempo, não respeitou aquele limite, seguiu povoando os arredores de esculturas e tudo o mais.

Sobre as pecinhas — as peças utilitárias —, papai nunca deixou de fazê-las; ele criava essas peças lá na Porcelana. Quando o forno da Oficina começou a queimar, ele passou a fazer objetos um pouco menores. Não eram cinzeiros, mas eram umas cumбуquinhas... Eu (*Neném Brennand*), inclusive, tenho duas. A partir daí, foram aparecendo outras pecinhas, ainda assinadas por ele, e assim seguiu com o passar do tempo, com nossa entrada lá na Oficina, em 1984.

As experiências de papai em cerâmica iniciaram por volta de 1950. Assim que a Porcelana foi criada, em 1947, ele começou a fazer alguns azulejos. Em 1958, ele já tinha feito o painel do aeroporto e o painel todo em azulejo azul e branco de Miami; então, quando ele chegou à Oficina, em 1971, já tinha toda essa bagagem. No entanto, os fornos eram diferentes. Nas ruínas, era um completamente novo, que ele só conseguiu que trabalhasse em 1973, e aí começaram as diversas produções — tanto a produção dos pisos quanto a das peças. Era tudo muito novo, e isso foi um verdadeiro caldeirão de bruxa, era tudo muito experimental, ia se fazendo e ia se anotando até as cerâmicas ficarem com cores definidas. Tínhamos os catálogos com as cores todas, eram seis



Francisco Brennand
junto a funcionários
da Porcelana São
João, 1958.

no princípio. Depois vieram mais, nós desenvolvemos várias linhas, mas sempre com ele dando a primeira e a última palavra.

Quando nós passamos a trabalhar junto com ele, intensificamos essa produção de pecinhas utilitárias, pois era uma maneira mais democrática de as pessoas terem acesso ao trabalho desenvolvido na Oficina. Eram peças que despertavam um interesse muito grande porque elas tinham a grife dele. Não eram miniesculturais, mas tinham a “assinatura dele”, era uma extensão do seu trabalho, e os interessados, de certa maneira, compravam mais por esse sentido utilitário.

Sobre a produção de revestimentos, ela foi feita primeiramente para nossa casa,² e, depois, tivemos a encomenda para a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) — uma encomenda grande, que veio a partir de três arquitetos. Eles viram a cerâmica e ficaram encantados com ela, então requisitaram essa produção para a fachada do edifício e também para um grande painel maravilhoso, autoral, que fica na entrada do prédio. Até hoje está por lá. Na verdade, tudo está por lá. A cerâmica é muito durável, não tem desgaste, é muito adaptada ao piso, a revestimentos, e há murais hoje que, quando alguém quer vender ou tirar da parede, eles resistem e saem inteiros.

A feitura do pedido da Sudene levou alguns anos; esse serviço ajudou a estruturar a Oficina e deu um fôlego financeiro, porque nela tudo sempre foi feito para financiar o trabalho da arte. A encomenda da Sudene era quase toda feita à mão, as camadas de esmalte, tudo posto à mão, e aquilo demorou um tempo, mas também deu um respiro enorme para papai. Inclusive, na parte de criação, nós tínhamos químicos, não químicos formados, mas pessoas que ajudavam papai então começaram a fazer cores novas. Isso foi um sucesso, os arquitetos, cada vez mais, nos procuravam. Tinha fila para comprar Brennand, e depois a produção foi aumentando e se tornando sustentável, tudo para ele poder trabalhar e fazer o que fez na Oficina.

Os estudos para desenvolver esses revestimentos criaram frutos para a parte artística, mas também geraram novas experiências. Ele descobria materiais novos para as esculturas, para os esmaltes, para as

² No Engenho São Francisco (para saber mais, ver *Glossário* no final do livro).

pecinhas com cores... Tudo isso foi se desenvolvendo simultaneamente, era uma simbiose. E a venda do revestimento e dos pisos foi o que sustentou a produção artística, permitiu que ele pudesse fazer todas aquelas esculturas. Ele pôde não vender, pôde não ficar, por exemplo, atrás do mercado, não ficar oferecendo peças, que é o grande drama de todos os artistas. Não é fácil ser artista, não é fácil você ficar no comércio, não é fácil você vender, então isso foi o que fez com que ele pudesse ter todo esse trabalho preservado.

Nessa época, nós não estávamos lá, o colaborador de papai era Helcir (*Roberto*), então foi um verdadeiro mergulho cego; de empresário, papai não tinha nada. Exatamente nada. Quando ele aceitou a encomenda da Sudene, ele já tinha a experiência de ter feito os pisos lá de casa, e foi fazendo o trabalho aos poucos, porque o pessoal

No local onde Francisco Brennand ergueu a Oficina, funcionava a fábrica de telhas e tijolos Cerâmica São João, 1938.





Francisco Brennand no Pátio do Templo, local que viria a se transformar bastante com suas esculturas e revestimento cerâmico entre as décadas de 1970–80.

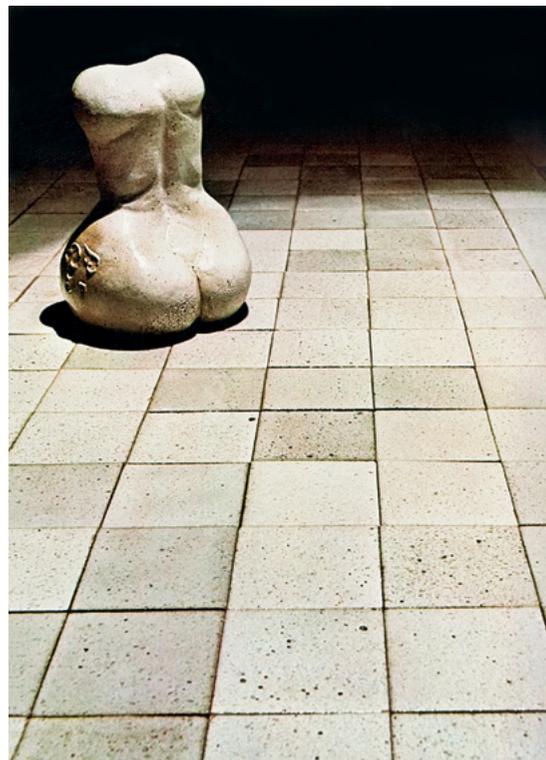
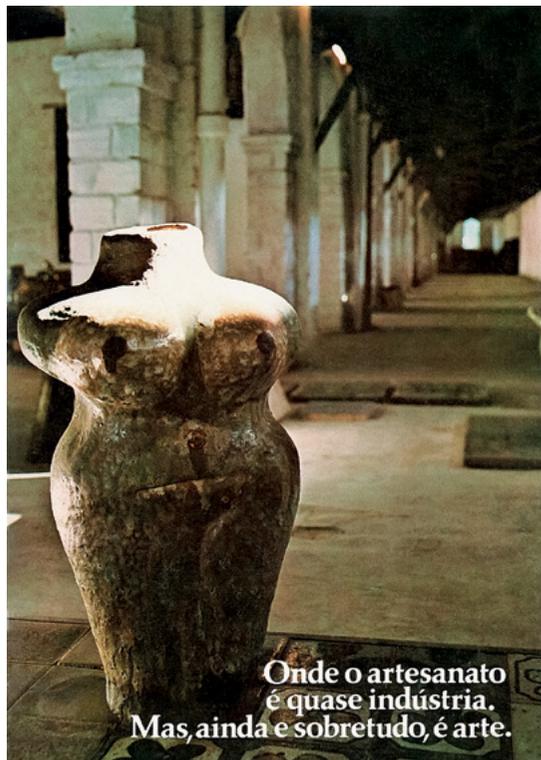
Salão de Esculturas da Oficina Francisco Brennand entre as décadas de 1970–80.

não precisava receber tudo na mesma hora, tinha muita coisa em construção; então foi uma experiência geral, até porque, após solicitarem o revestimento, eles começaram a fazer os testes no Itec para entender se a cerâmica realmente servia para aquilo ali. E diante desses testes e dos resultados positivos, concluiu-se que aquela era uma cerâmica de ótima qualidade e dureza, que poderia ser posta em qualquer lugar, não só na Sudene. Foi assim que papai começou, ele tinha várias amizades, então, com a fachada da Sudene, surgiram esses primeiros pisos.

Depois, nós chegamos lá e realmente organizamos com ele o setor de vendas, tivemos lojas no Brasil inteiro, e ele pôde ficar exclusivo para as suas experiências, para fazer as esculturas, para colocar a mão dele em tudo o que ele desejasse, que eram as pecinhas, os pisos, que era tudo. Ninguém desenvolvia nada, nenhuma cor, sem ser com ele; não se batizava nada — de branco, de prata, o azul da Turquia — sem ser com ele. Aliás, papai nunca foi à Turquia, mas, quando eu (*Neném Brennand*) visitei o país, eu vi o mar turco e eu vi o azul. Me perguntei: se papai nunca foi lá, como ele pôde ver aquele azul que era o mesmo do mar? O mar da Turquia era o mar que ele criou. E tudo isso era o que ele pôde fazer.

A produção de revestimento permaneceu até 2014. Nós paramos porque era mais difícil a cada dia, foram várias mudanças. Antes, nós queimávamos com óleo, depois passamos a fazê-lo com gás. As mobílias do forno ficaram cada vez mais raras, e elas queimavam numa temperatura altíssima, o que era um desgaste enorme. A modernidade ia trazendo o oposto. Nós fazíamos, na verdade, a anticerâmica, porque o que havia no mercado eram fornos com temperaturas mais baixas, cada vez menos gente trabalhando, menos mãos, e tudo isso fazia milhares de metros de cerâmica apertando um botãozinho, colocando tinta ali e acolá... Era toda essa tecnologia de hoje.

Fora isso, a vulgarização, que é a coisa que mais me atemoriza, as imitações horrorosas, malfeitas, que se aproveitavam daquela época áurea, quando não se tinha nem como entregar cerâmica... Então, surgiu a cerâmica “tipo Brennand”, cerâmica refratária. Antes de a gente resolver não fazer mais pisos, os imitadores já tinham todos deixado o setor, porque era difícil para todo mundo. De certa maneira, você



precisava utilizar alguma coisa parecida com o que a gente tinha, e, para dar aquele resultado, era necessária uma intensidade de queima, de forno. Foi uma decisão que tomamos com papai, de não fazer mais os pisos, mas continuamos com as pecinhas, porque isso foi uma exigência dele, que disse: “Olha, não vamos fazer mais os pisos, mas as pecinhas continuamos, porque, de certa maneira, as pecinhas sou eu, é uma área que representa a minha criação”.

Sobre a mudança de fornos

Nós tínhamos um forno túnel, a mobília era totalmente diferente. A queima com óleo era uma queima que se dizia suja, porque ela fazia com que a abóbada do forno pegasse muito resíduo. À medida que havia a combustão e a queima, e o fogo estava naquela temperatura alta, esse resíduo pingava... Isso enriquecia a matéria, porque, como eu (*Neném Brennand*) digo, não se tratava de uma parte de piso que fosse uma mera cerâmica industrial; eram pisos artísticos, aquilo tudo era arte. Logo, saíam essas coisas que eram consideradas “defeitos”, mas que não eram defeitos para ele. Essa transformação foi grande, uma vez que a queima de gás era muito limpa, e papai teve de fazer várias alterações nas matérias. Nos esmaltes, por exemplo, para que pudessem se adaptar e satisfazer ao que ele considerava como sendo uma matéria cerâmica consistente, que representasse o que ele achava que era a arte dele.

Quando a gente chega naquela linha Etrusca,³ que é uma pedra, quase como se fosse um arenito, aí que você percebe como esses fornos foram ficando mais modernizados. Nesse cenário, os fornos de cerâmica já não permitiam que papai queimasse as peças dele, porque as peças eram grandes. Foi quando ele fez o Prometeu,⁴ que sempre foi um forno problemático, complicado. Papai lutava com ele, fez várias obras — às vezes, elas estouravam; às vezes, se quebravam. Ele considerava

³ Cerâmica produzida em baixo relevo com composição de motivos florais, linhas orgânicas e geométricas nas tonalidades calcário e ártico.

⁴ Para a mitologia grega antiga, foi um titã da segunda geração, responsável por compartilhar o saber do fogo com os mortais.



Feiticeiro, 1988.

essas experiências como boas porque ele aproveitava os acidentes ali dentro, que davam uma característica especial a cada peça. Foi preciso criar esse outro forno para continuar fazendo as suas peças, porque nos fornos normais de cerâmica, como mencionei, não dava, só dava para fazer, às vezes, algumas pecinhas, mas não peças altas, não peças grandes, nem peças de encomendas. As esculturas todas que você vê aí, a maioria, são muito grandes. E é cerâmica, então tudo que é grande tende a quebrar, tende a rachar.

A Oficina e seus colaboradores

A Oficina era uma Medina. Tinham vários colaboradores, mas, ao fim e ao cabo, era ele que tinha o controle total do processo. Ele sabia exatamente o que queria, mas, ao mesmo tempo, tinha a generosidade

de ouvir, de ver o que uma pessoa tinha a sugerir, acreditava muito no saber do outro.

Ainda sobre a questão das cores, esse tipo de esmaltação faz muito parte dessa linguagem que ele desenvolveu. Papai não usava cores, a não ser em painéis de baixa temperatura, onde ele fez obras bem coloridas. Com a queima do forno, predominam os tons de ferro e marrom. Ele também permitia certas ousadias, mas nunca fugia do que realmente era a essência do seu trabalho. Porque eu (*Maria Helena*) trabalhei com ele exatamente nessa parte da produção e interferi muito em formas para os utilitários, e muitos modelos desenvolvemos juntos com Helcir. Papai fornecia todo o conhecimento dele, mas também permitia utilizar algumas formas diferentes.

Os primeiros visitantes

No princípio, o Ateliê dele era fechado e não recebia visitas, mas sempre acontecia de nós sermos arguidos por alguém que chegava na cidade, um amigo de um amigo que queria conhecer o espaço, e nós levávamos as pessoas lá. Isso foi se intensificando ao ponto de que não dava mais para ficar fechado; papai mesmo concordou que nós abrissemos. Ele encontrava com as pessoas e adorava, dava aula para as crianças sem que marcassem. Ele fazia aquela coisa toda, mas quando ele não queria, ele não queria mesmo e não recebia. Ele transitava muito, olhava muito para a Oficina, via aquele povoar das esculturas; ele tava ali dentro e saía, e sempre encontrava gente.

Por volta de 1990, nós abrimos o espaço oficialmente para visitaçã, não cobrávamos nada. Mas era tanta gente que vimos que precisávamos de folhetos, de alguém que guiasse o público, de um lugar em que as pessoas pudessem tomar uma água... Então, nós resolvemos cobrar simbolicamente, porque a entrada não significava muita coisa, mas dava um caráter oficial e estava passando a mensagem do que, no futuro, se pretendia: ser um museu e ter uma estrutura para receber pessoas.

Fazer corpo entre arte e indústria

Livia Debbane



Em novembro de 1973, um último caminhão deixava a várzea do Capi-baribe, margem esquerda, em direção a um terreno a poucos quilômetros dali, no Engenho do Meio. Carregava caixas de ladrilhos cerâmicos cor marrom-acastanhado, que cobriam empenas do edifício de dimensões colossais que começava a ascender no horizonte recifense, de formato serpenteado à semelhança do Copan, em São Paulo, ou do Pedregulho, no Rio de Janeiro. O local seria a sede da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), agência criada em 1959 pelo governo Juscelino Kubitschek, a partir do plano original do economista Celso Furtado, para estimular o crescimento econômico da região.

Enquanto durou a construção do imóvel, um antigo forno-túnel abastecido a óleo — que outrora servira à produção de telhas e tijolos da Cerâmica São João — trabalhou ininterruptamente, por 17 meses, para dar conta dos 14 mil m² de revestimento destinados ao novo marco arquitetônico de Recife. Apesar das dimensões daquela obra civil, a encomenda não foi feita a uma indústria, mas a uma fábrica em vias de existir, comandada por um artista. Ousadia que não era de todo inédita no cenário da arquitetura moderna brasileira: no país de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, propostas assim eram benquistas, inclusive em projetos governamentais.

Prédio da Sudene no Recife, com revestimento cerâmico produzido na Oficina Francisco Brennand.



À frente do empreendimento, o escultor Francisco Brennand, com 46 anos, havia até então produzido apenas o revestimento da sua própria casa, no Engenho São Francisco, alguns anos antes. Eram ladrilhos cerâmicos verdes de tons ligeiramente irregulares, que chamaram a atenção de arquitetos da cena pernambucana. A favor de Brennand contava, claro, a trajetória familiar na área — a Cerâmica São João (1917–anos 1940), a Porcelana São João (1947–1965) e a fábrica de azulejos IASA¹ (1954–1996) — e o fato muito importante de que tinha, em seu currículo, a criação de murais pintados em azulejos ou cerâmicas. Vários deles eram de grandes dimensões e em áreas públicas, como o do aeroporto do Recife, intitulado *Sinfonia pastoral* (1958), o do Edifício Bacardi (1963), em Miami, e os *Batalha dos Guararapes* (1962)² e *Primavera* (1968), no centro do Recife; ou ainda *O canavial* (1964), no Museu do Homem do Nordeste. Mesmo assim, o caso da Sudene significava um salto na natureza e na escala da produção junto à responsabilidade de entregar um material cerâmico com qualidade e durabilidade à altura da encomenda.

Esse primeiro e relevante pedido flexiona o destino do artista. Por sua causa, um experimento pontual se transformou num negócio que o ocupou por mais de quatro décadas. Como consequência, entra

¹ Para saber mais sobre as fábricas, ver *Glossário* no final do livro.

² Helcir Roberto, assistente e desenhista de Francisco Brennand, conta que o mural *Batalha dos Guararapes*, considerado por Brennand a sua principal obra, teve suas peças queimadas em dois lugares, entre os anos de 1961 e 1962: as cerâmicas de base (as pedras) saíram do antigo forno a óleo da Cerâmica São João, enquanto a queima das pinturas ocorreu na fábrica de azulejos IASA. (nota da edição)

Mural *O canavial*,
1963, 4,10 × 14 m.

em curso a recuperação da estrutura fabril que herdara da família e, a partir dessa recuperação, é delineado um novo patamar para a criação da obra original de Francisco Brennand. É bastante provável que o Brennand das esculturas cerâmicas artísticas, de grandes dimensões, não existiria sem o empresário, e a empresa não existiria sem o comando do artista; a interdependência entre um e outro é evidente ao longo dessa história. Esculturas e revestimentos estão amalgamados em seu trabalho tal qual esmalte e argila após a queima a mais de mil graus, o pigmento que se entranha nos poros da massa terrosa. Nas palavras de Brennand:

Nada poderia funcionar porque era preciso levar em conta a existência de uma estrutura industrial. Suponhamos que eu quisesse alguns quilos de argila para fazer uma determinada peça [escultura], seria impossível fazê-lo em uma máquina que só trabalhava em proporções de toneladas.³

O caso atípico — a junção entre os setores artístico e industrial — é justificado em um documento elaborado em 1971, quando o artista assumiu oficialmente os galpões à margem do Capibaribe, desativados nos anos 1950. Recém-constituída, a Oficina Cerâmica Francisco Brennand S/A envia, em 1971, um dossiê ao Banco do Nordeste em busca de financiamento para a reforma das instalações, incluindo dois fornos-túneis desativados. O conjunto de folhas datilografadas é uma defesa cuidadosa da cerâmica — da presença massiva de artefatos cerâmicos nas atividades humanas desde o Egito Antigo às construções modernas de Antoni Gaudí —, bem como da situação peculiar do negócio. Logo no primeiro capítulo está a composição da diretoria da nova sociedade: o empresário Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de Francisco, fundador da Cerâmica São João, Porcelana São João e IASA, ao lado de Cornélio Brennand, irmão do artista e funcionário dessas empresas; Severino Sérgio Estelita Guerra, economista e engenheiro de produção; e, por fim, o artista Francisco Brennand. As biografias concisas parecem propositadamente suficientes, talvez só o nome bastasse à credibilidade dos sócios, sobretudo no contexto de

³ Folder *Brennand por ele mesmo*, s.d., p. 15.



Mural *Batalha dos Guararapes* [detalhe], 1962, 2,20 x 32,11 m.

um banco regional. A isso somava-se a já citada vocação original dos galpões erguidos em 1917.

A produção à qual a estrutura rehabilitada se destinaria não deixava de ser, todavia, uma aposta. O dossiê compila argumentos e documentos para formar o cenário de *benchmark* possível naquele incipiente mercado brasileiro de revestimentos. Apresenta cálculos do número de vendas por metro quadrado de produtos similares no país, como a cerâmica italiana, mármore e granitos. Anexa cartas de intenção de clientes potenciais, entre as quais descobrimos contatos com nomes importantes da arquitetura moderna, como os cariocas Sergio Bernardes e os irmãos Maurício e Marcio Roberto — continuação do escritório MMM Roberto —; Arthur Licio Pontual e Glauco Campelo, ligados à Escola Carioca; o decorador Jorge Hue; e Giancarlo Palanti, italiano mais conhecido por sua parceria com Lina Bo Bardi no Studio de Arte Palma, no fim dos anos 1940.

Segundo o dossiê, que foi bem-sucedido no objetivo de conseguir o financiamento, não havia precedente ao que a Oficina introduziria no mercado brasileiro. Brennand criaria revestimentos cerâmicos em alguma medida comparáveis aos tradicionais italianos, mas com um tratamento de cor e superfície que bebia diretamente de seu élan artístico e das técnicas que vinha desenvolvendo no Ateliê, ao lado de assistentes como Helcir Roberto (1938) e José Mendes da

Silva (1956–2023), que acompanharam o artista até o fim da vida. Os 1.390 graus da queima nos fornos intermitentes garantiam à matéria cerâmica “texturas inigualáveis” e nuances de tonalidade causadas pelos acasos do fogo. Certa vez, ao falar das 17 cores “ferruginosas e pardacentas” que criara para o Aeroporto Internacional do Recife — Guararapes, o artista fez uma descrição no seu costumeiro tom poético: “É a cor do tempo”.⁴

Característica distintiva dos revestimentos Brennand, esse tipo de cozimento apresentava outras vantagens. Ainda nas palavras de Francisco, os esmaltes à tal temperatura “fazem corpo com a argila que recobrem”⁵ e “a cor parece penetrante como que depositada no fundo da argila, emergindo como se dela fizesse parte, como se fosse algo de natural, alguma coisa ali gravada para sempre, pelas próprias leis da natureza”. Brennand criava um material nobre, quente e brasileiro, do qual poderiam usufruir arquitetos que tinham poucas alternativas à sua disposição.



Francisco Brennand e Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), diante do mural *Batalha dos Guararapes*, 1962.

⁴ Reportagem “A beleza dos detalhes”, *Jornal do Commercio*, 8 de junho de 2004.

⁵ Oficina Cerâmica Francisco Brennand S/A em dossiê para o Banco do Nordeste do Brasil, janeiro de 1971, p. 3.

Naquele momento, o artista possuía algumas evidências a seu favor. Os testes da recém-encomenda da Sudene mostraram que o material apresentava resistência extrema e alta performance na escala de dureza Mohl, comparável à do quartzo, portanto superior à de mármore e granitos, tornando-o uma alternativa para recobrir também áreas de grande circulação, como a dos aeroportos — uma linha lançada em 2004 recebeu o nome de Alto Tráfego e, entre os funcionários da Oficina, os ladrilhos cerâmicos são chamados de “pedras”. Brennand contrapõe seu produto aos azulejos ou às pastilhas Vidrotil, ambos amplamente utilizados na arquitetura moderna das décadas anteriores, mas, por sua relativa fragilidade, empregados sobretudo em projetos residenciais e suas áreas molhadas ou, nas construções de maior porte, em paredes e empenas, raramente como piso. O documento resume em termos bastante atuais a originalidade do produto:

Trata-se de uma cerâmica artística, queimada a alto fogo, que chegará ao mercado como produto “fora de série”, sofisticado, pré-industrial e, ao mesmo tempo, pós-industrial. A sua posição será, portanto, a de uma inovação industrial; uma descoberta brasileira para concorrer no mercado brasileiro de pisos e revestimentos de alto nível.

Será pré-industrial na medida em que a mão do homem trabalhará na esmaltação e na decoração da superfície cerâmica; acrescentada a força do trabalho de criação de alguns dos melhores artistas brasileiros, resultará na qualidade de uma cerâmica que, mantendo as características técnicas do produto industrial, representa, por conta do seu requinte e beleza plástica, uma espécie de “formulação artesanal”. Por outro lado, será pós-industrial quando refletirá a preocupação moderna de rompimento com a monotonia da produção em massa, dando ao arquiteto e ao decorador a possibilidade de tentar soluções originais, novas, imaginosas e, sobretudo, brasileiras.⁶

O atributo “fora de série” foi constante ao longo das décadas de atividade manufatureira da Oficina, com uso das mãos e da atenção

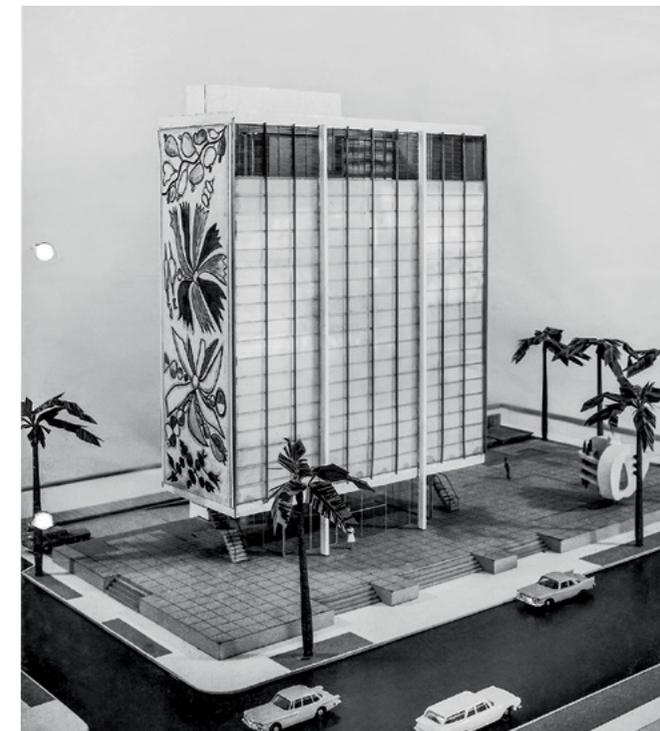
⁶ Oficina Cerâmica Francisco Brennand S/A em dossiê para o Banco do Nordeste do Brasil, janeiro de 1971, pp. 21-22.

humana em todas as etapas. A especificidade dos revestimentos de Brennand estava na combinação de caráter e padrão, controle fino dos processos e liberdade para aprender com as surpresas do ofício, algo que o artista exerceu exemplarmente junto aos artesãos e operários que liderava. Segundo a filha Maria Helena Brennand, que a partir de 1984 assumiu com a irmã Neném Brennand a administração da empresa, “ele sabia exatamente o que queria, mas também deixava todos livres”.⁷ Essa característica era manifesta na linha de Decorados, revestimentos pintados à mão cujo traço e tonalidades poderiam variar sutilmente de acordo com o artesão encarregado de sua execução, contanto que dentro das diretrizes definidas pelo artista. Tal direcionamento, aliás, era dado também à produção de objetos utilitários e decorativos que ocorria paralelamente à dos revestimentos na Olaria e nos fornos.

A produção começava na etapa zero, a formulação do chamote, mistura da matéria-prima bruta — argilas e caulim vindos principalmente do Piauí, além do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco — que era triturada e hidratada com água. Neste caso, uma massa densa e pesada que respondia à possibilidade da queima em alta temperatura e baseava tanto a produção das esculturas monumentais quanto dos revestimentos de dureza notável, feito no maquinário robusto que “trabalhava em proporções de toneladas”. A massa era, então, compactada em formas e curada por alguns dias para que, seca, fosse à primeira queima nos fornos de ciclo intermitente, levando de sete a oito horas para atravessar os 30 metros de comprimento da máquina. Dessa queima, resultava o “biscoito”, ou “chacote”, que precede a passagem por outra máquina longilínea, a esmaltadeira, responsável pela aplicação do líquido composto de óxidos e fritas, cujo ponto de fusibilidade era calculado para a perfeita aderência da cobertura à matéria terrosa. Depois de receber essa cobertura, as futuras pedras iam à segunda queima.⁸

⁷ Entrevista a Júlia Rebouças em outubro de 2022. Ver depoimento neste livro.

⁸ *Biscoito* e *chacote* designam a cerâmica após a primeira queima da argila, antes da esmaltação. *Frita* é uma matéria-prima composta por diferentes minerais, com aspecto vítreo, que participa da formulação do esmalte e ajuda em sua fusibilidade.



Maquete do Edifício Bacardi, cujo mural foi feito com cerca de 28 mil peças de azulejo, 1962.

As linhas eram divididas pelo labor de sua execução. Após a primeira queima do esmalte, estavam prontos para a comercialização pisos como o clássico Branco Prata. Destinavam-se à terceira ida ao forno peças mais trabalhadas, como as da linha Decorada ou as da linha Dourada, de acabamento sombreado nas bordas. Cada encomenda poderia consolidar um novo nome no catálogo de vendas, em geral batizado pelo artista: Rosa Majope, Verde Jaspe, Ouro da Várzea, Azul da Turquia, Alabastro. Instalou-se uma arena de experimentações que alargaram o leque de técnicas do artista, naturalmente transportadas para as suas esculturas.

A necessidade de criar um piso antiderrapante para áreas externas e rampas do Aeroporto Internacional do Recife — Guararapes gerou uma das mais belas texturas *brennandianas*, que lembram cracas, aqueles pequenos crustáceos agarrados a pedras costeiras, resultado do uso de vassouras de cerda piaçava que, ao serem friccionadas no esmalte, criam erosões e bolhas no óxido de zircônio. É de uma beleza

—
Pedra é o apelido dos revestimentos cerâmicos entre os colaboradores da Oficina Francisco Brennand.

que só a natureza parece capaz de produzir; artista e fogo em ação conjunta sobre matérias minerais. A cerâmica é quase tão antiga quanto a humanidade.

Não resta dúvida de que uma das grandes tentações propostas pela cerâmica, já incorporada ao patrimônio artístico e cultural da humanidade, é a de conseguir efeitos raros, de qualidade ou de matéria, numa competição muito explicável com os próprios elementos da natureza. E são justamente esses elementos vivos da natureza — de origem muitas vezes enigmática para o homem — que levam os ceramistas à procura dessa completa identidade, ou seja, pesquisando ou reproduzindo racionalmente esses processos, para um reencontro final de uma obra nascida da mais pura criatividade com os próprios alicerces da criação.⁹

O documento para o Banco do Nordeste projetava o alcance de 72 mil m² de produção anual. Em 1973, ano de conclusão da reforma dos fornos e da inclusão do abastecimento a gás ao lado do óleo — a Oficina fora cobaia do fornecimento de gás natural da Petrobras no Nordeste —, a produção média dos ladrilhos foi de 1.200 m² mensais. Vinte anos depois, eram 25 mil m² por mês e 166 funcionários. Em 1995, no aniversário de 25 anos da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, eram 250 operários. Quando inicia a exportação para o mercado norte-americano, via Miami, são cerca de 18 mil m² por mês. Em 2004, é anunciado o início da exportação para países do Mercosul; no entanto, a produção desse ano registrou a descida da curva, com seus 10 mil m² mensais.¹⁰ No mesmo período, uma matéria de jornal falava sobre investimentos, mas não há registros de sua natureza ou se de fato aconteceram. Nesse momento, havia lojas no Recife, no Rio de Janeiro e também em Brasília, além de representantes em todo o país. Daí em diante, a produção de pisos e revestimentos foi sendo paulatinamente reduzida, até que, em 2014, o último forno foi desativado.

⁹ Carta assinada por Francisco Brennand, s.d.

¹⁰ Reportagem “Cerâmica Brennand fará investimentos para 2005”, *Diário de Pernambuco*, 21 de novembro de 2004.

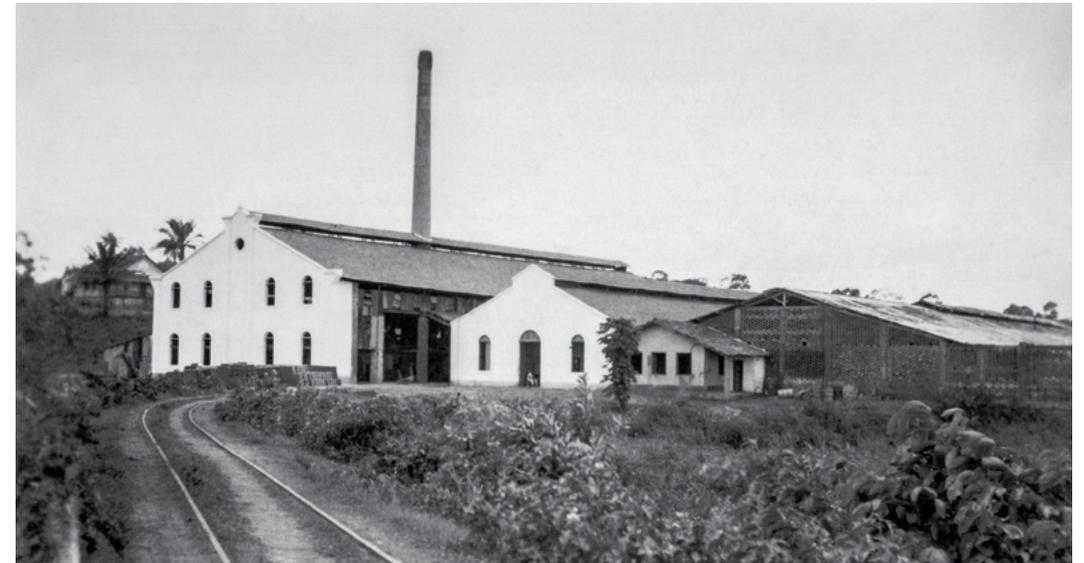
Com o estabelecimento da instituição sem fins lucrativos, em 2019, a história ganhou novo fôlego e segue viva pelas mãos de um coletivo de oleiros e pintores, muitos deles profissionais que foram formados pelo artista e se tornaram seus colaboradores.¹¹ A produção da Cerâmica Brennand, que segue com as peças utilitárias, é parte fundamental do conjunto de atividades que acontecem nos galpões da Várzea e sua venda é revertida para a própria manutenção do espaço cultural e fabril, conforme desejou o artista. Os revestimentos são raramente confeccionados, enquanto os objetos utilitários e decorativos, pintados à mão com a iconografia *brennandiana*, tem produção diária na Olaria e suas muflas, a celebrar a vocação para o fazer que está na origem do local.¹²

¹¹ Entre os colaboradores, alguns seguem na Oficina, como: Aldair de Fátima, Ailton da Silva, Claudemir Brandão, Eliane Gomes, Gabriel Andrade, Isaías Ferreira, Nilson dos Santos, Pedro de Santana, Leonardo da Silva, Sergio Vieira.

¹² Este texto contou com o trabalho de pesquisa e digitalização de Marinez Teixeira, bibliotecária e coordenadora de acervo da Oficina Francisco Brennand. Além de uma pesquisa na documentação do acervo da instituição, o trabalho envolveu ainda coleta de depoimentos dos colaboradores da Oficina.

Depoimento de Helcir Roberto

*A Oficina foi criada a partir
do desenho*



Vista da fábrica
Cerâmica São João,
1936.

Meu trabalho na Oficina Francisco Brennand,¹ que é onde funcionava a antiga fábrica Cerâmica São João,² começou com seu Francisco me dando temas com seus respectivos desenhos, assim eu os desenvolvia dentro do espaço determinado para os painéis. Ele também me dava o rascunho de uma peça, que eu fazia na escala e com as dimensões devidas, e depois Zé Mendes, na Olaria, começava a elaborar na cerâmica. Muitos dos desenhos das peças utilitárias são ainda desenvolvidos por mim; evidentemente, dentro da temática autoral de Brennand — os florais, o tipo de traço, tudo está no espírito de trabalho dele.

É importante dizer que iniciei minha trajetória ainda na Porcelana São João,³ pintei muitos pratos, assim comecei a trabalhar com o Grupo Brennand. Foi exatamente no dia 10 de abril de 1957. O serviço aqui na Oficina e o da fábrica de porcelana são duas coisas completamente distintas. A porcelana exige uma pintura em baixa temperatura. Já na Oficina, trabalhamos com temperaturas altíssimas, de 1.360 a 1.400 graus, e as peças de cerâmica ficam completamente diferentes. As porcelanas nada tinham a ver com os trabalhos de Brennand. Cheguei na Porcelana por indicação do diretor da Escola Técnica (Escola de Apre-

¹ Este depoimento foi editado a partir de conversas da equipe da Oficina com Helcir, entre os anos de 2021 e 2023. A entrevista realizada para a série de vídeos *Saberes do barro* (2022), disponível no canal do Youtube da instituição, também serviu de base para este relato.

² Para saber sobre a Cerâmica São João, ver o *Glossário* no fim do livro.

³ Para saber sobre a Porcelana São João, ver o *Glossário* no fim do livro.

dizes Artífices de Pernambuco), onde estudei. Quando eu terminei o curso, veio a carta de indicação para o Grupo Brennand.

Quem me recebeu na fábrica foi o seu Cornélio (*Cornélio Coimbra de Almeida Brennand, irmão de Francisco*). Ele me levou para o salão de Decoração e, quando abri a porta pra fazer o teste, tinha um grupo de portugueses, muita gente trabalhando, moças fazendo decalque... Fiquei surpreso, porque eu nunca tinha visto aquilo. O trabalho na escola técnica era diferente, era basicamente desenhar. Quando eu vi aquelas pessoas pegando as porcelanas, pensei que era coisa de mágica, fiquei perplexo, não sabia como era. Foi aí que fui chamado por seu Cornélio, e ele disse: “Prepare aqui uma tinta”. Até a tinta era diferente, era um pó, ele botava um óleo, preparava a tinta. Logo ele me deu um prato, e aí eu comecei a desenvolver os desenhos, criando. Tinha 17 anos quando entrei na Porcelana.

Eu não conhecia seu Francisco nem a obra dele. Na época, ele já tinha um ateliê na fábrica de porcelana, mas eu não o conhecia. Depois de quatro anos lá, fui trabalhar com ele, eu e mais dois, fomos fazer serviço à mão, pintando aqueles pratos grandes. Depois, os outros saíram e eu fiquei. Naquele tempo, também não conhecia outros artistas de Pernambuco. Através de seu Francisco, comecei a conhecer escritores, poetas e outros artistas. Ele era muito simples, muito culto, e a gente gostava de conversar. Todos nós aprendemos muito com ele, e ele também aprendia conosco, já que nós desenvolvemos os desenhos juntos no estilo dele e isso se fundiu, estou aqui até hoje.

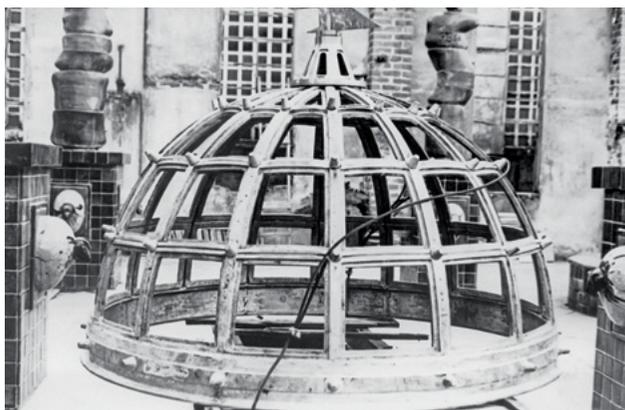
Antes de vir para a Oficina, onde era o Engenho Santos Cosme e Damião e, depois, a Cerâmica São João, seu Francisco fez uma fábrica na casa dele, aproveitando um estábulo, lá no Engenho São Francisco.⁴ Para isso, chamou os alemães que eram da Porcelana São João, e eles tentaram fazer um forno lá que não deu certo, foi muito dinheiro gasto nesse projeto. Mas, antes mesmo de a Oficina ser instalada, eu já levava as pecinhas pintadas por nós para a fábrica (*a antiga Cerâmica São João*), para queimar em um forno de alta temperatura. A gente já fazia coisas aproveitando esse forno, enquanto seu Francisco ainda tinha o ateliê lá na fábrica de porcelana. Isso aconteceu nos anos 1960.

4 Para saber sobre o Engenho São Francisco, ver o *Glossário* no fim do livro.

Em 1971, ele tinha várias peças de jarro para entregar, porém, quando ele tocou fogo lá no forno (*da casa do Engenho São Francisco*), não deu certo. Já na antiga Cerâmica São João, as coisas queimaram como ele esperava. Seu Francisco falou com o pai, e seu Ricardo (*Lacerda de Almeida Brennand*) perguntou se ele não gostaria de vir para cá. No mesmo ano, ele transferiu tudo que tinha e veio do Engenho São Francisco para a Oficina. Então, demos seguimento à produção de cerâmicas, e essas cerâmicas não existiam no mercado, foram uma coisa oriunda da pesquisa de um artista. Que era o quê? Eram as pigmentações, a alta temperatura, isso que era importante. Não existia nada nesse comércio com um material semelhante, porque sempre se trabalhava com a baixa temperatura. E ele, sendo um artista, descobriu esse material e aí pronto, começou a expandir. Naquela época, a gente tinha três, quatro meses para entregar um pedido de cerâmica. Fazíamos painéis, criações, e depois a gente começou a fazer as peças dele.

Essas peças, essas esculturas, a gente começou a fazer ainda no tempo da fábrica de porcelanas, e ele aproveitava, como disse, o forno de alta temperatura que tinha aqui na Oficina. Por exemplo, se tinha uma peça, ou um painel, geralmente ele pintava e queimava num determinado forno, mas quando ele queria dar uma cor, um vermelho, um laranja — que são cores que devem ser queimadas em 500, 600 graus —, aí ele já usava outro forno. Além disso, a gente começou a fazer as cerâmicas decoradas e tudo foi tendo muita aceitação, porque as pessoas chegavam aqui e não sabiam que material era esse. Pela beleza, pela plasticidade, pela riqueza... Cada cerâmica...

Quando seu Francisco veio para a Oficina, o forno que existia ainda não era apropriado para esse tipo de queima do vermelho. Então, ele teve que fazer umas gavetas, umas prateleiras de refratário, para pegar as pedras e botar nas prateleiras. Olha, era uma riqueza... Cada lugarzinho desse que a gente colocava a pedra era uma nuance. Então, ele foi o precursor de todos esses tipos de cerâmica com nuances. Antigamente, os negócios eram todos uniformes. Lembro que bastava um azulejo ter um pinguinho e já era separado. Os pingos, os acidentes de fábrica, dentro do forno, a pedra sair empedrada etc., tudo se vendia aqui.



Montagem da cúpula no Pátio do Templo, c. 1981.

A antiga fábrica estava caindo aos pedaços, os nossos escritórios eram um tijolo em cima do outro. Ele foi observando e tirando partido de tudo que já existia neste lugar, ele não ocultou nada, não removeu nada, não demoliu nada. Por exemplo, quando venderam a Cerâmica São João e tudo ficou fechado, repassaram as máquinas, mas as bases foram reaproveitadas. Seu Francisco tirou partido delas, ele revestiu, botou cerâmica. Nas paredes, ele criou anexos para botar volume e arcadas. Antes de revestir as ruínas, tudo tinha que partir de um desenho, porque, afinal, tudo parte do desenho. Você vai construir uma casa, você desenha; você vai dar um endereço, você desenha a rua; e assim vai. A Oficina foi criada a partir do desenho, e depois passávamos para o pedreiro, tudo foi feito sem arquiteto, foi tudo pensamento de seu Francisco, ele não tinha a planta determinada, não. Vou dar um exemplo a você: aquela cúpula do Pátio do Templo tinha quatro colunas grandes e, em cima, uma placa para sustentação de uma máquina. Aquilo despertou nele o desejo de fazer uma cúpula. E eu desenhei a cúpula. Fizemos o vidro, que é curvo de cor azul turquesa, numa fábrica de vidros aqui mesmo no Recife, e mandei o serralheiro fazer a chapa.

Criamos também, aqui na Oficina, o ovo, que é a forma primordial, é uma peça que nunca sairá de produção. Na cúpula da Cidadela, Brennan colocou o ovo pendurado. Aquela ala representa o nascimento, tem a água, tem Adão e Eva, Caim. Aí perguntaram a ele uma vez: “Mas cadê Abel?”, e ele respondeu: “Abel morreu”. Houve uma fase em que uma serpente saía do ovo, e depois continuamos com essa forma maravilhosa. Podem sair todas as peças, mas o ovo fica.

Já o símbolo da Oficina (*o ofá*) foi uma transição de vários desenhos que eu fiz. O primeiro e o segundo com mais liberdade, e o terceiro é uma construção mais geométrica, perfeita, até fiz várias brincadeiras... Seu Francisco mandou essa marca para (*o designer*) Aloisio Magalhães (1927–1982), ele queria fazer um envelope moderno. Aloisio disse que esse desenho era dentro de um triângulo equilátero, três lados iguais, e assim desenvolvi uma condição geométrica perfeita dessa peça.⁵

Existe uma placa aqui na entrada da Oficina que diz: “Imóvel mas não inerte”. Essa placa cerâmica diz tudo, tudo tem um sentido aqui, tudo se move. Quando ele mandava fazer uma peça, muitas vezes não dava o nome, mas ele já sabia o que era. Ao fazer uma exposição, ele escolhia aquela peça sem título, perguntavam o nome e na hora ele dizia. As obras mitológicas são espetaculares, nunca vi coisas assim. Seu Francisco lia muito sobre símbolos, tudo era desenvolvido a partir do seu pensamento sobre esses materiais. Era de uma cultura impressionante.

Uma das obras mais importantes das quais participei foi o painel da Bacardi, com cerca de 700 m², para um prédio de dez andares. Era o escritório central da Bacardi, em Miami, nos Estados Unidos, e foi tombado, com aquelas folhagens, aquilo tudinho em azul pintado

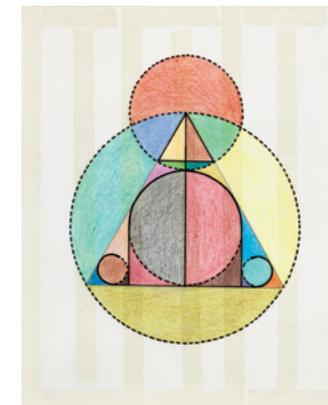
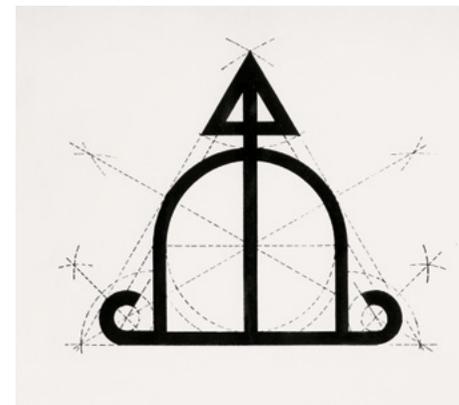
⁵ Em entrevista ao jornal *O Povo*, do Ceará, em 2006, Francisco Brennan comenta sobre a descoberta do ofá em Salvador (ver abertura do tomo “Um chamamento de arco”). Na conversa, ele menciona o contato com Aloisio Magalhães e a troca, em 1977, com o pintor José Cláudio, que, numa conversa em 2023 com a equipe da Oficina, falou ter sido ele quem informou sobre o ofá como símbolo de Oxossi a Brennan, já que havia morado em Salvador, onde foi assistente do artista Carybé (1911–1997). Este último, aliás, tatuou no braço de José Cláudio, com agulha de costura e tinta, a insígnia do orixá. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2006/05/14/noticiasjornalpaginasazuis,594254/o-jardim-dos-caminhos-br-que-se-bifurcam.shtml>. Acesso em: 24 de agosto de 2023.



Coluna de cristal
no Parque de
Esculturas Francisco
Brennand, Recife.

sobre os azulejos brancos produzidos na IASA. Inclusive, os arquitetos queriam que ele (*Francisco Brennand*) enchesse (*o prédio*) de painéis, e ele mesmo disse: “Não, não vamos fazer isso, porque vai tirar a leitura da criatura, você não pode encher; se você encher, desvaloriza”. Então, você botava duas ou três lâminas e via a leitura do prédio.

Eu sempre viajei acompanhando e mostrando aos profissionais como é que se aplicavam os painéis, porque eles (*os clientes*) também não conheciam aquilo ali. Quando saía daqui, modéstia à parte, era tudo perfeito. O painel chegava lá e encaixava, compreendeu? Quando o cliente pedia um painel, ele já punha no orçamento a minha ida lá, porque sempre podia dar alguma coisa errada. Uma vez, eu viajei para a Bahia, pois, quando fui ver uma fotografia que mandaram, o painel estava mal colocado... Aí Brennand disse assim: “Vá amanhã! Amanhã você vai para a Bahia para tirar essa peça”. Quando cheguei lá, eles já tinham tirado, sabe? E recolocado... Para muita gente, existe apenas o sistema antigo de se colocar a cerâmica; mas um painel, a gente enumera. Então, o que alguns pedreiros faziam? Pegavam a pedra, passavam a massa e aplicavam. Não sabiam a posição e o desenho, eles não sabiam o que era, não entendiam. Por isso, em vez de botar a numeração por trás, eu tentava colocar uma etiqueta com a mesma



numeração, porque aí não era possível a pessoa botar uma pedra errada com a etiqueta na frente.

Outro importante projeto foi o Parque de Esculturas, no Marco Zero do Recife. O arquiteto responsável foi Reginaldo Esteves, e, na primeira conversa que ele teve conosco, a ideia era fazer um *Pássaro Rocca* gigante. Eu fiz um desenho, mas ficou mais parecido com um coqueiro. Ele também pensou em fazer um mirante, desenhei várias coisas, a gente tem vários estudos. Finalmente, chegamos a um determinado desenho, e ele (*Francisco Brennand*) desenvolveu aquela flor de cristal (topo da *Coluna de cristal*), que foi batizada por Burle Marx, mas, no fundo, a ideia era fazer um mirante. A peça é revestida toda de cerâmica 20 cm x 6 cm, ela vem em tons de azul, branco, azul turquesa... É muito sal, água do mar. Quando estávamos montando e vinha uma onda, que batia nas pedras, os meninos tomavam um banho. A gente passava a mão na peça e só vinha sal. O piso, aquelas pedras portuguesas, aquilo com água salgada sai tudo. Se não tiver atenção constante, vai virar uma ruína.

Foram muitos os projetos em colaboração com Francisco Brennand, e eu não acredito que tenha alguém que entenda mais de arte do que ele. E a sensibilidade, até para fazer uma carta, tudo era perfeito. Era de uma cultura fascinante, eu gostava de nossas conversas. E sentimos falta. O castelo com o rei é uma coisa, sem o rei é outra. Até as plantas... Quando ele passava pela estrada e via uma árvore caída lá dentro da mata, ele mandava logo tirar, limpar para transformar em bosque. A sensibilidade dele era muito grande, nós sentimos muito a perda dele... Mas é a vida, 90 e poucos anos, viveu bem. Enxergo a Oficina como uma família, inclusive tem filhos, netos de ex-operários antigos. Gosto muito de trabalhar aqui, sempre foi bom.

Helcir Roberto,
estudo do ofá para
marca da Oficina,
c. 1980.

Helcir Roberto,
*Performance da
forma geométrica
do símbolo de
Oxossi*, 2015-16.

Depoimento de Marinez Teixeira

*Foi o lugar que ele escolheu para
produzir, pensar, ler, viver*



*Mulher na
tempestade, 2016.*
Marinez Teixeira
foi modelo para a
pintura.

Eu venho de uma família de quatro irmãs, fruto da relação de meu pai com minha mãe, e mais uma irmã só por parte de pai. Na nossa casa, todas as filhas eram incentivadas a estudar, e a gente sempre frequentou escolas públicas, inclusive no ensino superior. Eu desenhava muito quando pequena — tenho me lembrado disso porque Miguel, meu filho, está desenhando muito agora. Fiz um curso de desenho quando eu tinha uns 10 ou 11 anos, e queria ensinar, queria fazer Artes Plásticas. Como eu também gostava muito de livros, quando eu conheci a bibliotecária da escola onde eu estudava, decidi fazer Biblioteconomia.

Na faculdade, fiz muitos amigos, estagiei em vários lugares, como a biblioteca do Senac. Também atuei na biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco, com Lúcia Gaspar e Lúcia Freitas, pessoas incríveis que me ensinaram muito do que sei hoje. Dessa experiência, nasceu a oportunidade de trabalhar com Francisco Brennand em 2002. Lúcia Gaspar foi chamada para fazer uma consultoria de organização do arquivo dele; Regina Batista, para cuidar da sua coleção artística. Esses dois projetos fizeram parte de um momento importante de catalogação do acervo da Oficina, idealizado e coordenado por Marianna Brennand, o que também contribuiu para a realização do seu documentário sobre o artista.¹

¹ Documentário *Francisco Brennand*, dirigido por Marianna Brennand e lançado em 2012 (está disponível no canal do Youtube da Oficina). À época de sua estreia, o

Lúcia me convidou para ser a estagiária dela no projeto, e eu era a pessoa que estava aqui (*na Oficina*) todos os dias. Após esse trabalho, eu fui ficando, pois assumi o papel de tomar conta do acervo museológico. Aconteciam exposições, solicitações do próprio Brennand para textos, e eu ficava responsável por isso na ausência de Regina. Então, por muito tempo, eu cuidei desses acervos. Ademais, eu acabava fazendo várias coisas como educativo e eventos, além de acompanhar seu Brennand na sala de Cristiane (*Nascimento*), sua secretária, quando ela se ausentava. Depois da graduação, eu fiz uma especialização em Gestão da Informação, em 2009, e um MBA em Gestão de Museus, concluído em 2020. A partir desse ano, com a chegada da nova equipe do Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand, em 2019, pude me concentrar no setor de memória da instituição, com os acervos documental e bibliográfico.

Lembro sempre de seu Brennand, da forma como guardava as coisas. Ele tinha um caderninho de vestígios colados, recortes de jornais sobre ele mesmo e sobre a Oficina. Nós temos uma memória significativa hoje por conta dele mesmo ter tido essa atenção. Temos muitas fotografias de época, registros do Engenho (*Santos Cosme e Damião*) antes de ser Oficina, um acervo imagético considerável, porque ele tinha essa consciência da importância da preservação. Seu Brennand era muito disposto e aberto para conversar. Ele sempre ia à minha sala para identificar fotografias, e a gente pedia para ele contar a história por trás da imagem. Ele era uma biblioteca viva. Se a gente não soubesse da informação, ele sabia. Hoje, sem ele, é muito diferente. Agora o desafio é catalogar, cuidar da coleção, pensar na memória e nessa guarda da informação a partir de outras fontes, de outras pesquisas, de outros recursos.

É preciso entender como cuidar desse acervo numa área de várzea, que tem umidade muito alta; cuidar fisicamente desse legado para que ele perdure e a gente consiga tirar vários produtos disso, como listas de obras raras e listas de coleções especiais. Muitos produtos podem

artista plástico tinha 85 anos. O longa-metragem registra a trajetória de Brennand através de diários e textos escritos por ele nos últimos 60 anos, nos quais reconta sua vida de forma ficcional. No filme, a sobrinha-neta e cineasta Marianna constrói um registro intimista que mostra o universo do ceramista pernambucano.

ser criados, a partir de uma coleção bem organizada e bem acondicionada, para suprir pesquisas de curadoria ou publicações. O acervo preservado, em qualquer suporte, e também o conteúdo a ser catalogado, indexado, tudo isso atende às demandas da instituição e de pesquisadores de fora.

Eu queria ser artista, mas acabei trabalhando com documentação, com memória. De certa forma, estou inserida no meio da arte. Seu Brennand gostava muito das minhas fotos, e fico muito orgulhosa de falar isso. Ele dizia que ia fazer um texto para minha exposição — só o desejo de escrever já me deixou feliz. Eu gosto muito de fotografar. Não sou profissional, mas acredito que o importante é a sensibilidade; não é só aprender sobre luz ou ângulo, a sensibilidade para captar alguma coisa deve ser inerente ao profissional. A minha especialização foi em Gestão de Imagens, pesquisei o material aqui do Instituto, fiz comparações das obras de Brennand com fotografias e outras obras. Ele tinha uma coleção de recortes de jornais sobre várias coisas, que, certa vez, pediu para eu digitalizar. Na época, perguntei: “Mas para que isso?”. Ele respondeu: “São possíveis quadros, possíveis temas”. Comparei esses recortes com quadros que existem na coleção e que surgiram a partir deles, desses postais. Eu chamei de “processo criativo Brennand”. A foto da Polaroid que ele tirava, por exemplo, servia de base para esse processo. Trata-se de uma metodologia que me ajuda muito no trabalho de guarda da informação, porque eu fotografo tudo. O recurso fotográfico, para a documentação, é incrível e, para a memória, é espetacular, porque sintetiza um momento, um tempo em um suporte.

O Ateliê sempre foi quase como um altar, um esconderijo, algo secreto. Foi o lugar que ele escolheu para produzir, pensar, ler, viver. Ele ficava lá a maior parte do tempo — fim de semana, dia santo. Chegava cedo e só ia para casa dormir. Era o seu lugar íntimo, de criar e de guardar as memórias que acumulava. Eu entrava no Ateliê sempre que ele me consultava para um texto, um documento. Agora, eu volto nessa condição especial que é olhar para aquela documentação pensando na guarda, no acondicionamento físico, no tratamento técnico da produção. Pensando nos objetos para serem musealizados ou não, na documentação a ser catalogada, inventariada, acondicionada, para poder disponibilizar as informações para pesquisa e difusão.

A cartola do mágico

Renato Carneiro Campos, 1974

Texto publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*, no *Primeiro Caderno*, em 4 de agosto de 1974.

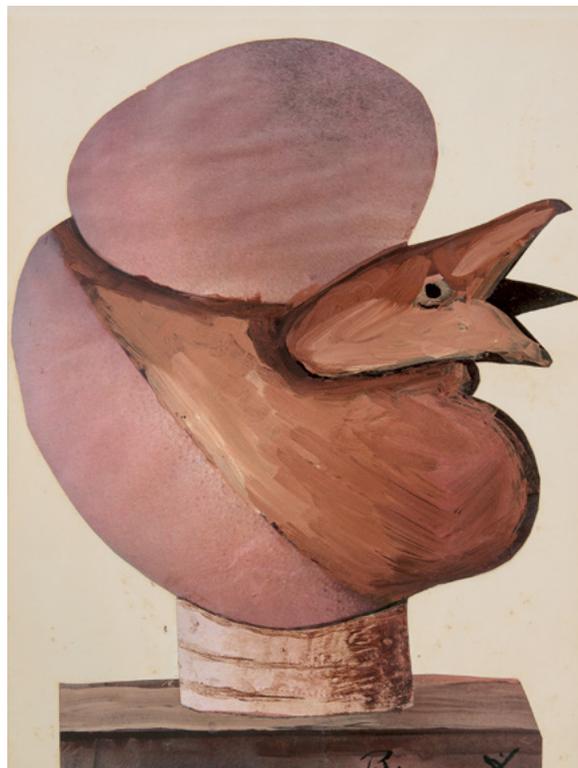


Era uma velha fábrica de telhas e de tijolos em ruínas; melões-de-são-caetano subindo pelas paredes externas, fornos de fogo-morto, teias de aranha, abrigo de morcegos e de lagartixas gordas e imperturbadas. Apenas de alegre: o canto do canário-da-terra pousado numa das traves do telhado altíssimo. Paisagem somente vista por alguns operários a caminho da fábrica nova, trabalhadores rurais, pescadores noturnos e meninos pegadores de passarinhos. Uma construção isolada, tendo como acesso uma esguia ponte que, vista ao longe, de tão estreita, parece uma linha traçada no dorso do Capibaribe. Antiga ponte de estrada de ferro, adaptada para pedestres, mal permitindo a passagem de um automóvel. Aí, nesse lugar, que lembra uma ilha que foi abandonada por seus habitantes, Francisco Brennand resolveu instalar o seu ateliê, a sua tenda de artista, com alguma coisa do espírito de Robinson Crusoe ou de um Gauguin comodista.

De repente, surgiram florais no chão de terra batida, bichos nos grandes espaços vazios, velhos fornos se transformaram em grutas mágicas, decoradas de maneira original, com toques de histórias de Trancoso. Bichos de formas novas, fascinantemente bizarras, cabra com corpo de porco, ema de pescoço caprichando para girafa, peixe-torpedo, camaleão ostentando crista de galo, tartaruga carregando um canteiro de flores na carapuça, lagartixa de corpo enfiado em toros de madeira, feitos de uma matéria que pode lembrar louça, ferro, bronze, porcelana,

Pátio do Templo,
déc. 1980.

O grito, da série
Estudo para
cerâmica, 1977.

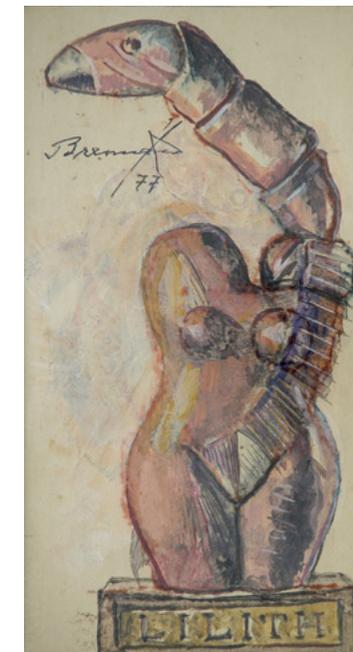


vidro, madeira. Apareceram também placas, jarros, cinzeiros, estátuas de pássaros lembrando gente e estátuas de gente lembrando bichos, tapetes fortemente coloridos dependurados nas alvas paredes. Velhas máquinas, já consideradas imprestáveis, tornaram-se artisticamente jovens, aproveitadas para a decoração do ambiente, mudando o destino de suas utilidades. Tudo até parece o cumprimento de uma promessa que o menino-adulto fez a si mesmo, que vai realizando, palmo a palmo, com toques de revide e obsessão. Algo também que lembra um largo e profundo perdão pelas horas perdidas por ele e pelos outros.

Nesse ateliê da Várzea — muito mais ateliê do que fábrica —, rodeado de artesãos que o ajudam em suas tarefas de ceramista, de escultor e de gravador, o pintor Francisco Brennand passa a maior parte do seu tempo. Ambiente que possui também os seus momentos de ócio: doses de uísque (mais para os amigos, pois ele é bebedor bissexto), discos clássicos, os livros prediletos e sempre visitados. É aí que vejo os seus últimos trabalhos de pintor, descubro a sua forte unidade de artista dentro da diversidade do seu talento criador. Deslumbro-me com os novos quadros em que procuro captar a beleza e o mistério das formas femininas, como se, as homenageando, pro-

Cabeça de peixe,
da série Estudo para
cerâmica, 1978.

Lilith, da série
Estudo para
cerâmica, 1977.



curasse estar perto da própria criação, do segredo da vida. Entendo, desde logo, que as suas folhas, os seus frutos, sempre pertenceram mais ao corpo humano do que ao mundo vegetal. Recordo a frase de Paul Valéry no seu magistral ensaio sobre o método de Leonardo da Vinci: “Adora este corpo do homem e da mulher, com que se mede tudo”. Brennand tenta harmonizar, combinar, as suas sensações de homem, grandezas e fraquezas, certezas e perplexidades, com a habilidade e o sentido estético do pintor.

Noto o seu desinteresse por bienais e exposições no sul do país. Acha que o tempo é pouco para a realização da grande obra que se impôs, desde os verdes anos, para as suas conquistas íntimas e não as aparentes. Não sei, não conheço nenhum outro artista brasileiro que atualmente esteja tão imune à opinião dos críticos, preocupando-se apenas em ver, compreender, fazer, em vez de ouvir as vozes dos ventríloquos.

Com o passar dos anos, o seu ateliê se tornará mais importante do que o Teatro de Santa Isabel, a Academia Pernambucana de Letras e o Museu do Estado. Nele se reflete todo o poder criador de um artista excepcional, que fará com que Pernambuco — e não se passará muito tempo para que isso aconteça — seja incluído obrigatoriamente no roteiro turístico-artístico não somente nacional, mas de toda a América.



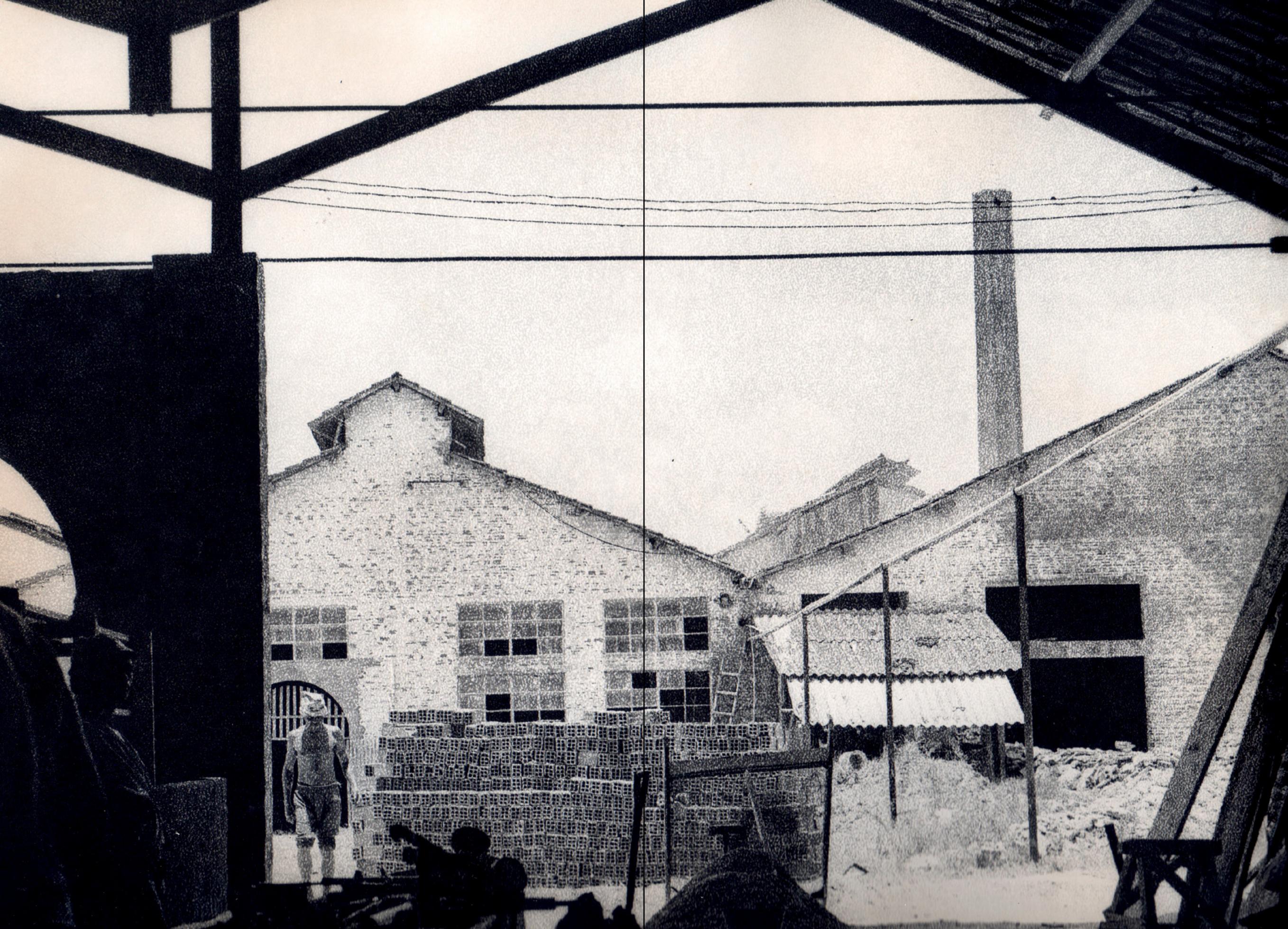


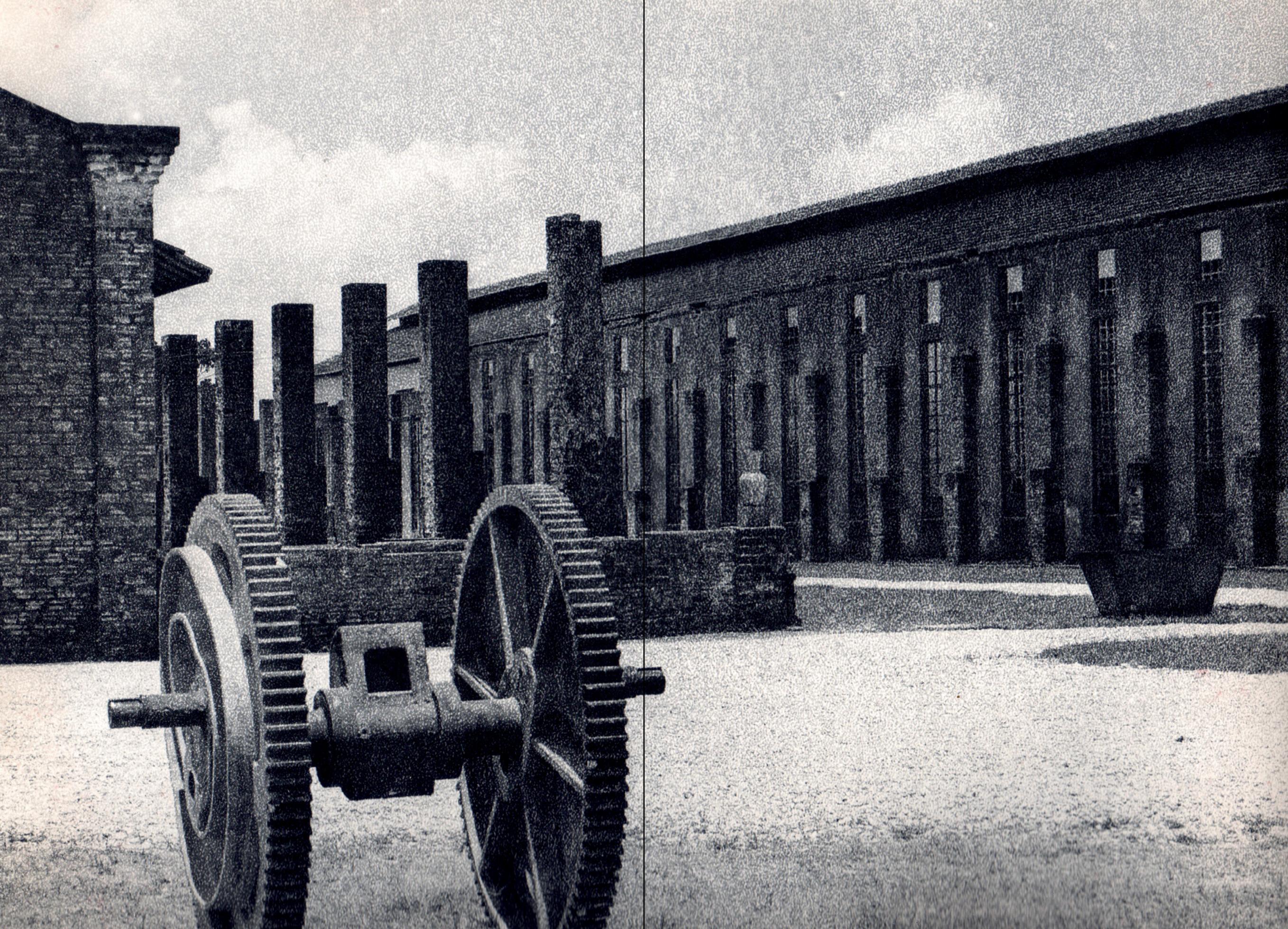




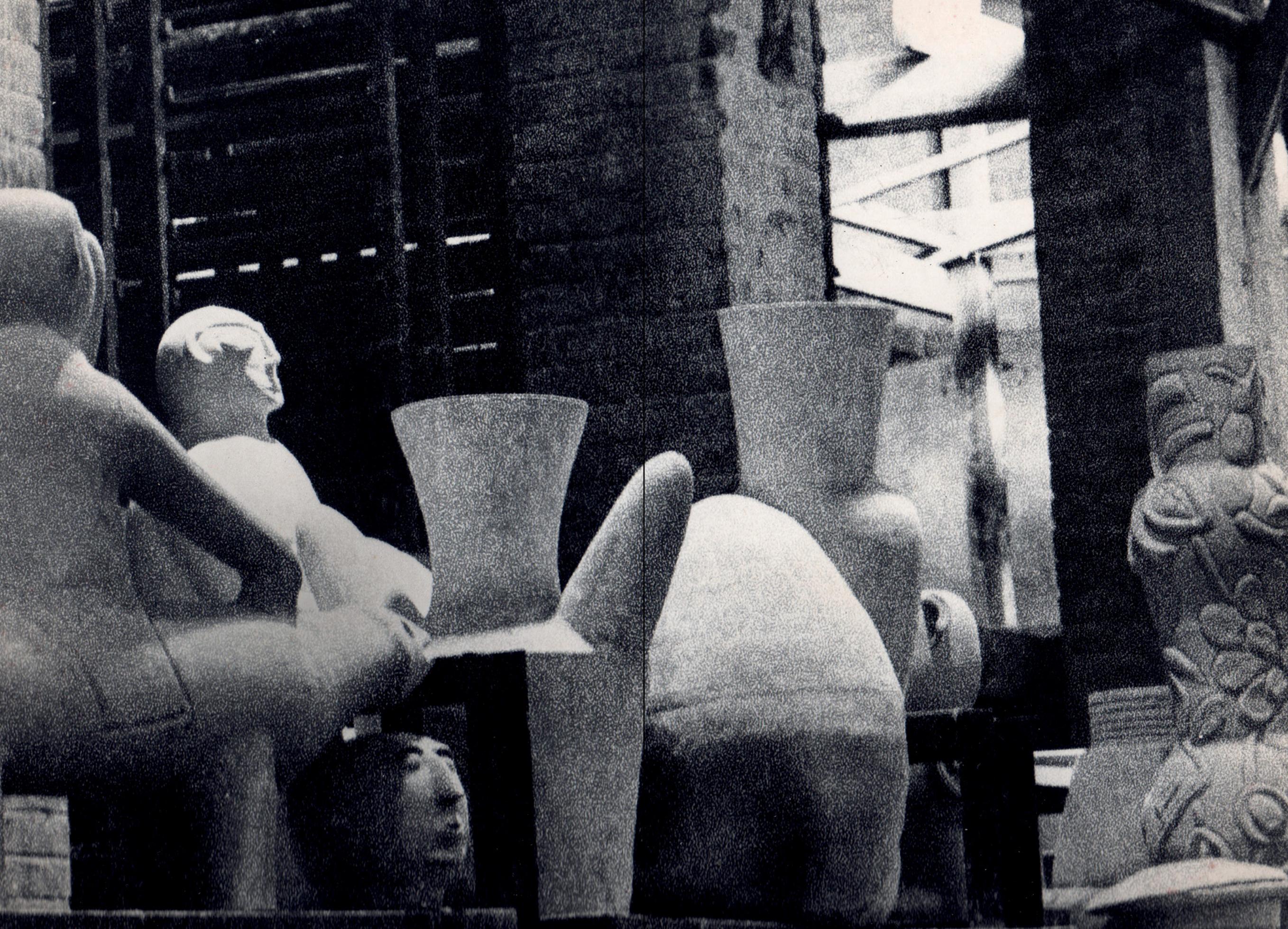
Caminho canto a canto, percorrendo toda a Oficina com passos inseguros, como quem não pisa em território conhecido. Olho para todos os lados, para cima e para baixo, à procura do que fiz e ainda do que terei de fazer. Gosto amargo, sim. Gosto amargo nos sonhos de um iludido romântico. Contudo, o sol esplendoroso de novembro invade toda a nave enegrecida, tingindo-a de ouro e violeta. Olho mais uma vez, avidamente, para o conjunto e adormeço no sonho para que ele me ajude e não acabe também por se corromper: “A sua imediata obrigação era o sonho”.

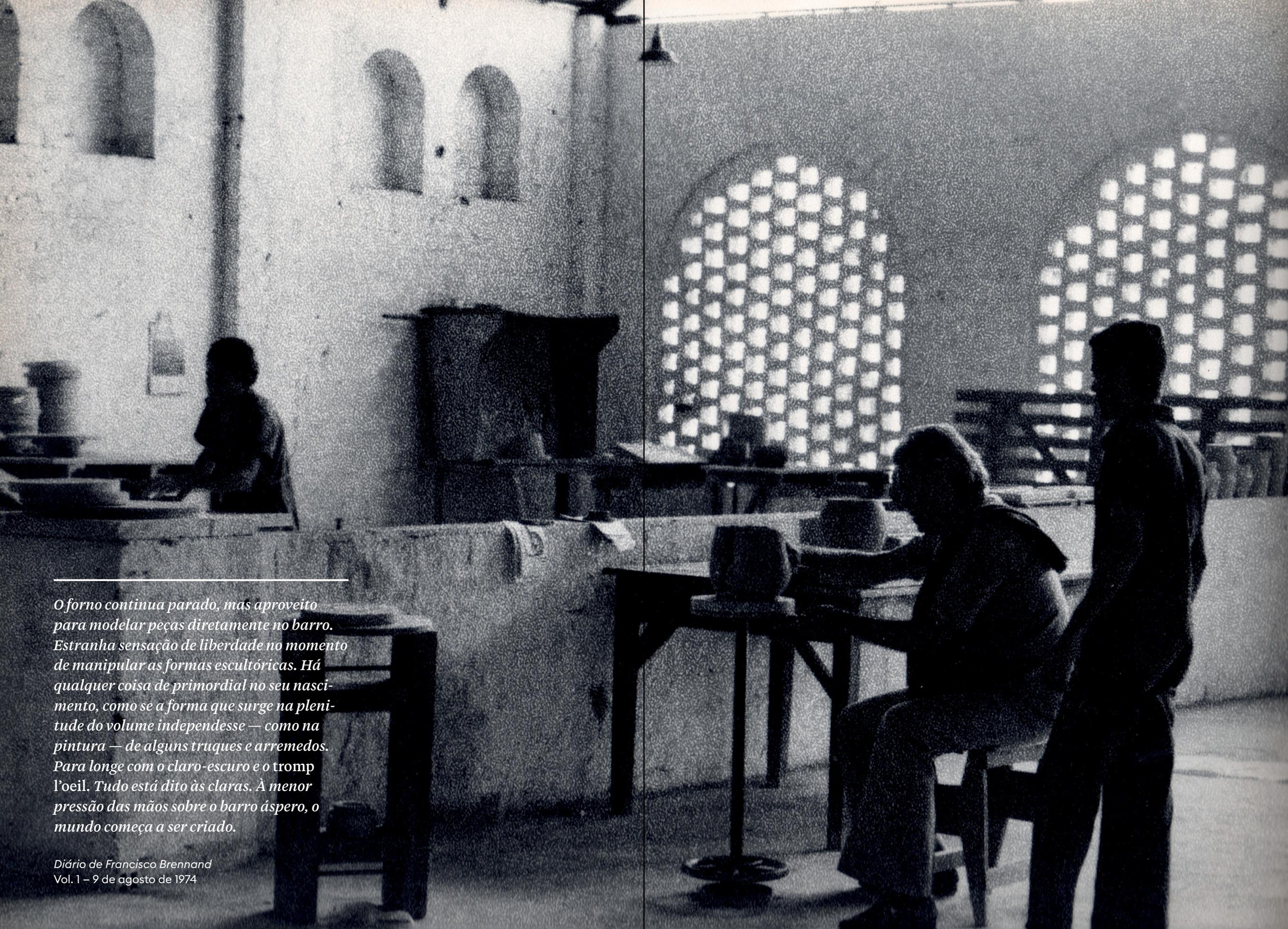












O forno continua parado, mas aproveito para modelar peças diretamente no barro. Estranha sensação de liberdade no momento de manipular as formas escultóricas. Há qualquer coisa de primordial no seu nascimento, como se a forma que surge na plenitude do volume independesse — como na pintura — de alguns truques e arremedos. Para longe com o claro-escuro e o tromp l'oeil. Tudo está dito às claras. À menor pressão das mãos sobre o barro áspero, o mundo começa a ser criado.





Progresso em novas esculturas. Gostaria de me preocupar, neste próximo ano de 1978, um pouco mais com o projeto global da Oficina, isto é, começar a pensar na integração das esculturas com a própria estrutura arquitetônica do prédio. Depois, os assentamentos para o exterior, o que quer dizer: a escultura em função dos jardins e dos espaços paisagísticos. As peças soltas me horrorizam.

Continuo a pintar. Aparecem inúmeros desenhos, formas femininas alucinantes. Alguns desses quadros e esculturas serão apresentados na exposição do MAM do Rio de Janeiro. O conjunto está tão fora do que se faz atualmente no Brasil, que certamente ficará invisível a um grosso público, habituado a ter as suas cômodas referências e associações entre artistas. Se alguém desgarrar, passa a não existir, principalmente em se tratando da sem-cerimônia com que tenho abordado o corpo humano. Formas desestruturadas, esquartejadas, passam a ser o motivo de muitas orgias.

*Diário de Francisco Brennand
Vol. 1 – 1 de março 1977*

Um fio que tudo perpassa

A Oficina: produto e produtora de Francisco Brennand

Eduardo Dimitrov



Francisco Brennand na Muralha Mãe Terra, déc. 1990.

É quase natural perceber a Oficina Francisco Brennand, em seu conjunto, como a maior obra de Francisco Brennand. Ponto cultural e turístico dos mais relevantes para o Recife, não há maneira de o visitante não ser afetado pelas suas esculturas, pinturas, arquitetura, pelos seus jardins e todo o seu clima mágico. Um passeio pelo lugar revela, de forma direta, as múltiplas atuações de Brennand. A Oficina, no entanto, não se reduz a um local onde eram fabricadas e, ainda hoje, são expostas as obras de um dos mais importantes artistas brasileiros. Tampouco foi apenas o resultado, mesmo que construído paulatinamente ao longo de sua vida, de uma carreira artística.

A Oficina não é somente produto de Brennand, mas foi também produtora do artista tal como o conhecemos hoje. Ele e sua obra foram moldados a partir das potencialidades criativas e contemplativas que esse espaço em operação propiciou: fornos acesos, fluxo constante de matéria-prima e infraestrutura à disposição do artista e sua equipe, cenário ímpar para a exposição das peças aos visitantes. Se Brennand concebeu e construiu a Oficina, esta também foi responsável pela criação dele enquanto artista singular nas artes nacionais. Tomar a Oficina, portanto, como uma personagem ativa da vida de Brennand nos auxilia a dimensionar as possibilidades por ele vislumbradas e as escolhas estéticas feitas ao longo de sua trajetória.

Contava Francisco que o grande feito de seu pai, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, foi ter se desfeito de sua herança usineira. Em meados dos anos 1940, Ricardo vendeu as máquinas da Usina São João da Várzea e, no seu prédio, criou a fábrica Porcelana São João, que funcionou de 1947 a 1965.

Meu pai herdou uma usina de açúcar, mas foi capaz de prever que a indústria canavieira nordestina estava fadada ao desastre. Então, em 1917, se encaminhou para o setor de cerâmica. Fabricou telhas e tijolos, material sanitário e ladrilhos de piso e, em 1947, inaugurou a fábrica de porcelana. [...] Logo no início de Brasília, quando houve um concurso para a fabricação da louça presidencial, nós ganhamos e fomos os primeiros fornecedores. Essa fábrica fechou em 1967.¹

A conversão de capitais da economia do açúcar para a fabricação de cerâmica e porcelana, segundo nos conta Francisco Brennand, continha um aspecto econômico, de visão de mercado, mas também um caráter emocional e afetivo. Optar por deixar de ser usineiro em Pernambuco não era visto como uma atitude socialmente prudente.

O grande feito de meu pai talvez tenha sido esse. Ele herdou uma usina de açúcar, e ser usineiro de açúcar no Nordeste é pertencer a uma casta. Uma casta intocável. Pois bem, ele se despojou, ele vendeu as máquinas da usina e, aproveitando o prédio, o transformou em uma fábrica de porcelana. Essa foi a grande ideia de meu pai.²

Brennand ainda nos conta que seu pai era “um aficionado pela arte cerâmica e um colecionador de porcelanas, sobretudo chinesas, da Companhia das Índias. A vida inteira dedicada a esse fascínio.

1 MOURA, Éride. Universo fantástico (entrevista com Francisco Brennand). *Revista aU — Arquitetura e Urbanismo*, abril de 2005. Nesta citação, o artista menciona 1967 como o ano de fechamento da Porcelana São João, mas, a partir das pesquisas documentais para este livro, confirmou-se que o ano de fechamento da fábrica foi 1965. (nota da edição)

2 Entrevista feita por Eduardo Dimitrov com Francisco Brennand (Recife: mimeo, 2011).

A vida inteira mantendo correspondência com centros cerâmicos da França”.³ Ou seja, a aposta de Ricardo Lacerda de Almeida Brennand não era meramente econômica, como sabemos, mas pessoal. Livrar-se do peso da tradição usineira abriu, para o pai do artista, um leque de possíveis atuações inimagináveis para muitos de seus contemporâneos. Essa talvez tenha sido a maior herança que ele legou a seu filho: a disposição em associar visão estratégica às decisões, a ousadia em despojar-se de uma herança e a perseguição por uma paixão criativa. Foi essa disposição que criou a Oficina, e foi a Oficina, por sua vez, que modelou o artista Francisco Brennand.

Tal como seus irmãos, Brennand foi educado para trabalhar nas empresas da família. A rota que se esperava dele era envolver-se no mundo corporativo e ampliar os negócios familiares. Por outro lado, não herdou apenas capital econômico. Os Brennand eram cultos, interessados em assuntos literários e artísticos. Em mais de uma entrevista, Francisco relata histórias sobre suas descobertas nas bibliotecas dos pais e avós. Ele herdou também uma rede de relações que essa família mantinha com artistas e intelectuais das mais diferentes áreas de atuação. Sua iniciação na pintura se deu ao receber de seu pai a função de cuidar da pinacoteca familiar e acompanhar os trabalhos de restauro feitos pelo pintor pernambucano Álvaro Amorim, um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Desde jovem, Brennand iniciou sua formação artística a partir de uma inserção singular e múltipla no mundo das artes em Pernambuco, relacionando-se com artistas de diferentes vertentes e gerações, o que lhe rendeu amplo repertório.

Por volta de 1946, os fundadores da Escola de Belas Artes de Pernambuco — além de Álvaro Amorim, Murillo La Greca, Balthazar da Câmara e Mário Nunes — passaram a frequentar o Engenho São João, a convite de Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, para pintar paisagens. Dessa maneira, Francisco Brennand, sendo ainda aluno de La Greca, teve uma formação associada ao que se convencionou denominar “pintura acadêmica”.⁴ Absorveu com avidez os ensinamentos

3 Idem.

4 Classificações como “pintura acadêmica” ou “pintor acadêmico” eram amplamente usadas pelos artistas pernambucanos para se referirem aos envolvidos na

de seus professores. Já em 1947 e 1948, foi premiado nos salões anuais do Museu do Estado de Pernambuco. Suas produções desse período estavam em pleno diálogo com as de seus professores “acadêmicos”.

Por outro lado, Brennand também se apropriava de linguagens associadas à arte moderna. Acompanhava os trabalhos de Abelardo da Hora, funcionário da fábrica de cerâmica, escultor e um dos fundadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Com ele, aprendia a arte da escultura e da modelagem. Uma das viradas na sua produção ocorreu após sua primeira visita a Paris. Foi o pintor modernista Cícero Dias, amigo da família, quem convenceu Ricardo Lacerda de Almeida Brennand a permitir a viagem do filho à França, em 1949, e quem lhe apresentou artistas modernos como Fernand Léger e André Lhote. No mesmo ano, o futuro mentor da Oficina viu obras em cerâmica de Pablo Picasso numa exposição, o que lhe despertou interesse e atenção.

Em 1952, depois de retornar de sua segunda estadia em Paris, Brennand realizou nova viagem, mas desta vez à Itália, onde fez estágio numa pequena fábrica especializada em produzir majólicas, processo artesanal cerâmico conhecido no século XVI. Desde esse período, ele já fazia incursões ao mundo da cerâmica artística, e são visíveis as mudanças formais de seus trabalhos após essa experiência. Lidando com cores mais luminosas, transparências, pinceladas mais soltas e largas, suas telas, murais e ilustrações representavam temas que a crítica associava ao telúrico e ao regional, num amplo diálogo com seus colegas intelectuais e pintores pernambucanos. Plantas e cajus eram os seus temas preferidos.

Eu estava à procura de algumas coisas que se deixassem ampliar. A figura humana não se deixa ampliar impunemente. Depois de certo ponto, passa a ser um monstro, como um colosso. Sempre desagradável. Enquanto os vegetais não reclamam, eles se deixam ampliar facilmente. E as formas

fundação da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Para usá-las de forma analítica, no entanto, essas classificações mereceriam mais cuidado. Sobre esse tema, ver: Jacques Thuillier, em *Peut-on parler d'une peinture "Pompier"?* (Presses Universitaires de France — PUF, 1984); e Nikolaus Pevsner, em *Academias de arte: passado e presente* (Companhia das Letras, 2005).

vegetais são muito próximas das formas humanas. A anatomia do homem e da mulher estão muito presentes, isso eu tirava partido muito conscientemente. E na cerâmica eu comecei a fazer essas ampliações, e isso teve influência sobre a minha pintura na época.⁵

A atividade empresarial da família Brennand também lhe trouxe uma oportunidade muito significativa: a possibilidade de executar um enorme mural para o escritório da Bacardi em Miami. A empresa, que, fugindo da Revolução Cubana de 1959, instalara-se na cidade norte-americana, intencionava, em 1962, construir uma nova destilaria em Pernambuco e procurou os Brennand para serem os fornecedores de garrafas de vidro. Esse contato comercial abriu portas para a encomenda artística de um dos mais importantes painéis de Brennand, que colocava em prática, justamente, as inovações estéticas sobre cores, formas e dimensões que vinha pesquisando em suas telas e ilustrações menores.

A área total do mural chegava a 1.000 m². Não queria fazer nada abstrato. Pensei em dividir o espaço em pequenas unidades menores, à maneira de Giotto, e contar uma história. Mas tive medo de parecer folclórico. Fiz então um grande plano com motivos florais, com caules, raízes e flores entrelaçadas. Nisso, talvez estivesse influenciado por Léger, pois admirava as suas naturezas-mortas. Só fui ver esse mural muitos anos depois, em 1975. Ele não destoava da paisagem. Soube, com grande alegria, que a prefeitura de Miami tinha instituído um prêmio para as melhores construções da cidade, e o edifício da Bacardi com o meu mural havia sido vencedor na categoria edifício de escritórios.⁶

Nas artes pernambucanas, desde fins do século XIX até, ao menos, a década de 1960, o debate sobre formas de representar Pernambuco e o Nordeste, de modo geral, foi muito vivo. Basta acompanhar as páginas de Ladjane Bandeira, publicadas semanalmente no *Diário*

5 DIMITROV, Eduardo. Entrevista com Francisco Brennand. Recife: mimeo, 2011.

6 CONTI, Mario Sergio. Um senhor feudal supersticioso pornográfico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 de fevereiro de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200207.htm>

da Noite, na década de 1950, para perceber como se prestigiavam os artistas que representassem as “coisas da terra”. Se, por um lado, eram valorizados por incluir elementos telúricos (paisagens, vegetação, danças e folguedos folclóricos); por outro, os artistas sentiam-se prisioneiros dessa expectativa. As experiências formais que buscavam se libertar dessa “prisão” do regional eram combatidas pela crítica.

Foi nesse cenário, em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, que Francisco Brennand decidiu, estrategicamente, despojar-se de sua carreira corporativa e criar a Oficina. Não é apenas o herdeiro que herda a herança. É preciso que a herança herde um herdeiro capaz de mantê-la viva.⁷ Francisco Brennand, mesmo tendo abdicado de gerir os negócios da família, não perdeu seu senso prático, herdado de seu pai, ao perseguir sua paixão pela arte.

Também durante as décadas de 1950 e 1960, ele acompanhou a dificuldade dos artistas pernambucanos para exporem suas obras. Os artigos de Ladjane Bandeira denunciavam a falta de locais exclusivamente dedicados a exposições e venda da produção artística local. Muitos contemporâneos de Brennand expunham em locais improvisados, como em lojas de decoração, no salão da biblioteca da Faculdade de Direito, no saguão do Teatro de Santa Isabel e no Gabinete Português de Leitura. A reivindicação por espaços expositivos foi uma das pautas mobilizadoras da classe artística durante os anos 1950 e 1960.

É possível identificar, portanto, alguns fatores que impulsionaram Francisco Brennand para a criação da Oficina, em 1971. Profissionalmente, ou adentrava o mundo corporativo, ou abraçava a carreira artística. Optou por abandonar os negócios da família, mas sem perder de

7 O sociólogo Pierre Bourdieu embasa essa reflexão no livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (Companhia das Letras, 1996). Diz Bourdieu: “A transmissão do poder entre as gerações representa sempre um momento crítico da história das unidades domésticas. Entre outras razões, porque a relação de apropriação recíproca entre o patrimônio material, cultural, social e simbólico e os indivíduos biológicos modelados pela e para a apropriação encontra-se provisoriamente em perigo. A tendência do patrimônio (e, por aí, de toda a estrutura social) em perseverar em seu ser apenas pode realizar-se se a herança herda o herdeiro, se, por intermédio especialmente daqueles que lhe têm provisoriamente o encargo e que devem assegurar sua sucessão, ‘o morto (ou seja, a propriedade) apossa-se do vivo (ou seja, um proprietário disposto e apto a herdar)’”.

vista que a perspectiva econômica poderia trazer não apenas estabilidade financeira, como também proporcionar realizações em seu campo de criação. Ele já identificava duas dificuldades recorrentes dos artistas pernambucanos: locais de exposição e a possibilidade, em um mercado de arte incipiente, de viver do próprio trabalho criativo. Olhando ao seu redor, Brennand via que muitos de seus colegas mantinham duas profissões. Vicente do Rego Monteiro trabalhou na Imprensa Oficial por anos, foi professor do Ginásio Pernambucano, funcionário da Prefeitura de Olinda e professor da Universidade de Brasília. Lula Cardoso Ayres, por um período, ficou dividido entre a Usina Cucaú e sua carreira artística. Com a derrocada da usina, passou dificuldades financeiras, que só não foram tão graves por se tornar professor na Escola de Belas Artes de Pernambuco e receber encomendas de murais. Os mais jovens, do Ateliê Coletivo,⁸ tinham empregos dos mais diversos, tanto na iniciativa privada quanto no funcionalismo público.

A opção de criar uma fábrica de ladrilhos cerâmicos, portanto, apreciava a Brennand como a possibilidade de, por um lado, garantir uma atuação profissional próxima à sua paixão, que lhe rendesse alguma estabilidade financeira, e, por outro, garantir as condições necessárias não apenas para a sua produção artística, mas ainda para a exibição e circulação de suas obras. Fornos acesos, funcionários, matéria-prima e toda a logística montada para a fábrica estariam à disposição do artista. Com o tempo, o local tornou-se ponto de exposição e visitação, uma das mais importantes instituições culturais do Recife.

Brennand, com sua instrução corporativa, planejou a Oficina de modo a fazer com que a produção comercial estivesse econômica e simbolicamente a serviço de sua atuação artística. A fabricação e comercialização de ladrilhos — objetos voltados, a princípio, à indústria da construção civil — mantinham forte complementaridade com seus trabalhos autorais, e ambas as atuações, a comercial e a artística,

8 O Ateliê Coletivo foi criado por Abelardo da Hora em 1952 e contou com a participação de artistas como José Cláudio, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Guita Charifker, Nelbe Rios, Ladjane Bandeira, Corbiniano Lins, Reynaldo Fonseca, dentre outros. Para mais detalhes ver DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (Alameda, 2022).

potencializaram-se mutuamente. Nesse sentido, a Oficina é produtora do artista.

Os ladrilhos da Oficina Francisco Brennand são inconfundíveis. Possuidores de uma identidade própria, foram largamente associados a uma espécie de “brasilidade”. O prédio da Sudene, inaugurado em 1974 e revestido com seus ladrilhos, certamente foi decisivo na associação das tonalidades e das texturas produzidas pelo material cerâmico de Brennand a essa identidade regional e nacional. Rapidamente, seus azulejos cerâmicos se espalharam pela cidade do Recife e mesmo por outras capitais, em prédios públicos e residenciais. Outras indústrias passaram a copiar as tonalidades e texturas desenvolvidas artesanalmente por Brennand, o que apenas comprova a sua força simbólica para ditar padrões estéticos relacionados a uma identidade tão nordestina quanto brasileira.

O parentesco entre ladrilhos e esculturas está, sobretudo, na matéria cerâmica. Ambos compartilham o mesmo barro, as mesmas cores e texturas que se tornaram metonímia de Brennand, graças à queima em altas temperaturas. Novamente, a Oficina constrói sua marca nos objetos produzidos, sejam produtos cerâmicos destinados à construção civil, sejam objetos decorativos e utilitários ou esculturas artísticas. Brennand imprime sua personalidade na Oficina, mas a Oficina também cria uma identidade própria que transita entre os diferentes objetos que saem dos seus fornos.

Diferentemente de Cícero Dias, Brennand fixou residência no Recife. Seus ladrilhos e alguns murais — como *Batalha dos Guararapes* (1962) e o *Sinfonia pastoral* (1958), instalado no Aeroporto Internacional do Recife — foram recorrentemente associados a uma pernambucanidade e uma brasilidade. O mesmo poderia se dizer sobre alguns utilitários, como bules, pratos e travessas. Essa pluralidade de itens produzidos pela Oficina confere a Brennand uma liberdade criativa pouco vislumbrada por seus colegas. Por ter essa brasilidade e pernambucanidade “garantida” por muitos objetos, Brennand teve a liberdade de criar obras que em nada se relacionam às “coisas da terra”.⁹ Seu jardim de escul-

⁹ No livro *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (Alameda, 2022), eu mostro como a temática regional

turas está repleto de trabalhos que remetem a uma mística própria, com referências que extrapolam o cenário das artes pernambucanas. Quando Cícero Dias caminhou para a abstração, ele foi criticado pelos artistas pernambucanos por estar fugindo dos temas da terra. O mesmo aconteceu com Vicente do Rego Monteiro, que não teve suas primeiras obras abstratas, dos anos 1920, admiradas, de imediato, em Pernambuco. Gilvan Samico também via em sua gravura noturna, informada pelas obras de Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, um distanciamento do seu desejo “de ter um tipo de arte mais localizada”.¹⁰

A Oficina permitiu a Brennand criar obras dissociadas do que corriqueiramente se atribuía a elementos regionais, sem que, com isso, fosse criticado como se estivesse fugindo dos temas telúricos. Esse espaço — e a disseminação de seus ladrilhos e esculturas pela cidade — fez com que a identidade de Brennand se mesclasse à identidade do Recife. E foi assim que ele se sentiu livre para criar. Sua produção foi identificada pela crítica como um conjunto de obras que inaugurou um imaginário particular.

Muito se diz que a atividade comercial é incompatível com a atividade artística. O interesse no lucro econômico seria o oposto do desinteresse necessário ao verdadeiro artista, que buscaria valores estéticos e uma coerência interna de sua obra. Brennand, no entanto, foi capaz de colocar seu talento artístico na produção cerâmica comercial, tirando rendimentos não apenas econômicos, mas também simbólicos da produção de ladrilhos, o que foi fundamental para que tivesse ampla liberdade criativa e desse largos passos de ousadia temática e formal em sua produção artística. Entre ladrilhos e esculturas, é difícil saber onde começa e onde termina o seu trabalho autoral. A única certeza é a de que sem a Oficina, Francisco Brennand não seria o artista que se tornou.

é algo recorrente nos trabalhos dos artistas pernambucanos. Por vezes, ela se apresenta como uma opção estética, mas, por outras, como uma prisão classificatória imposta pela crítica.

¹⁰ FERNANDES, Eliane Moury. Entrevista com Gilvan Samico. Recife: Cehibra/Fundaj, mimeo, 2008.

Francisco Brennand e as duas casas

José Brito



Francisco Brennand no Palácio do Campo das Princesas como chefe da Casa Civil, 1963.

*Deixo aos vários futuros (não a todos)
meu jardim de veredas que se bifurcam*

J. L. Borges¹

Uma casa, apesar de ser produto de um núcleo restrito de pessoas, pode desempenhar o papel de uma ponte entre a experiência individual e uma complexa rede de saberes políticos, culturais, artísticos, produtivos, e oferecer aos estudos históricos o resultado dessa combinação, na qual a micro e a macro-história formam uma eficaz síntese narrativa.

Este breve ensaio aborda duas experiências vivenciadas pelo artista Francisco Brennand, no início da década de 1960, que resultaram em marcos culturais e políticos para o seu estado e que podem ser contadas a partir de duas casas: a Casa Civil de Pernambuco e a Casa da Cultura de Pernambuco. Essas casas foram fruto de articulações do jovem Brennand na época em que circulava por uma ampla rede de sociabilidade — artistas, escritores, poetas, empresários, políticos —, na segunda metade do século XX, participando dos complexos diálogos e disputas dos campos da arte e da política, elementos pouco explorados pela historiografia em torno deste intelectual.

¹ BRENNAND, Francisco. *Diálogos do paraíso perdido*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1975.

Retomar a faceta política de um artista como Francisco Brennand é sempre um desafio cheio de labirintos e curvas. O que se espera nas atuais revisões historiográficas é que possamos, de alguma forma, nos deslocar dos mitos de origem de um artista em busca de uma leitura que o escove à contrapelo — para ficarmos na famosa frase de Walter Benjamin² —, produzindo uma história da arte horizontal, polifônica, multidimensional e livre de hierarquias geográficas. A relação de Francisco Brennand com a política foi algo constante em sua história, tanto em ambiente local como nacional; suas redes de contato eram amplas, costuradas de forma afetiva e cirúrgica, desde os tempos da escola, nos anos de 1930, se expandindo nos cruzamentos do mundo das artes, da indústria, da cultura e da própria política.

O contexto global pós-guerra apresentava um novo cenário para artistas e intelectuais, marcado pela expansão das cidades, o que ampliou os territórios e fluxos de contatos desses agentes, criando um ambiente cosmopolita. O crescimento das metrópoles no Brasil, a partir dos anos 1950, fez dos centros urbanos o lugar de produção artística e política por excelência. Esse espaço moderno trouxe não só angústias para as obras de arte, mas representações que percorriam diversas temporalidades desses espaços.

Nesse contexto, os artistas plásticos passaram a perseguir uma agenda desenvolvimentista capaz de dialogar com os projetos sociais que dinamizavam o país e as cidades. E foi nesse cenário que Brennand atuou de forma múltipla, incorporando as pautas políticas em sua trajetória. Em meio a suas pinturas e murais, surgia o Brennand das articulações oficiais, da diplomacia, das amizades, das amplas redes para sua profissão, que iriam garantir longas parcerias no tempo e legitimação por pares.

E foi no contato com duas casas — a primeira, um espaço da política burocrática, e a segunda, um local da cultura enquanto território de transformação — que Brennand passou a discutir, em sua poética, conceitos caros aos anos 1960, como: cultura popular, identidade nacional, modernidade, tradição, povo e utopias. Todos esses conceitos flutua-

² BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica; arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.



Reunião da Academia dos Emparedados no Engenho São Francisco. Da esquerda para a direita: Francisco Brennand, Ariano e Zélia Suassuna, Deborah Brennand, Tomás Seixas e César Leal, 1960.

vam entre as rodas de conversa dos intelectuais até suas materializações nos gabinetes políticos, a exemplo do primeiro caso, a chefia da Casa Civil de Pernambuco, no governo de Miguel Arraes, em 1962.

Brennand e a Casa Civil

A Casa Civil surge para Brennand, no início dos anos 1960, como plataforma burocrática e cultural de atuação política, onde sua missão era mediar relações entre o governo estadual e os representantes das esferas nacionais e internacionais que visitavam Pernambuco em busca de investimentos. Então governador, Miguel Arraes o convidou para assumir a chefia do órgão quando ele já era reconhecido como artista plástico de prestígio, representante de uma geração local com um grande capital político junto às autoridades e aos grupos empresariais, aglutinando ainda o apoio do meio intelectual.

Uma das articulações mais importantes foi a aproximação com a embaixada da França, no intuito de fazer um intercâmbio e obter mais detalhes a respeito de como se implementaram os projetos das Casas da Cultura naquele país. Interessava a ele a busca pela construção sólida, na esfera política, do diálogo entre a cultura popular e a erudita, dentro de um projeto que incluísse o povo na agenda dos novos debates de identidade nacional. Falar sobre sua passagem pela Casa Civil é analisar as relações do governo de Miguel Arraes com os artistas



Desenhos da série
Paulo Freire, 1963.

locais que se tornaram agentes públicos em nome de um projeto que visualizava a elaboração de uma política educacional e cultural criadora de pontes entre as artes e o povo. As gestões de Miguel Arraes, tanto como prefeito do Recife (1960–1962) quanto como governador de Pernambuco (1962–1964), tiveram como meta envolver intelectuais na reflexão e na construção de aparatos culturais para a sociedade.

A chefia da Casa Civil por Francisco Brennand foi marcada pela rotina intensa de reuniões, recepções diplomáticas, conversas e projetos, destacando o seu papel de articulador de um projeto político, econômico e cultural para Pernambuco. Eram comuns os longos encontros dominicais em sua casa, nos quais se falava de poesia, pintura, romance e políticas, sendo elas partidárias, culturais e sociais. Essa congregação levou a uma rede afetiva de trocas, um grupo que debatia sobre múltiplos temas presentes, na rotina do processo de institucionalização e profissionalização da cultura em Pernambuco, nos anos 1960.

Os participantes chamavam essa iniciativa de Academia dos Emparedados ao se referir às reuniões do grupo formado por Francisco Brennand, Ariano e Zélia Suassuna e os poetas Deborah Brennand, Tomás Seixas e César Leal. Uma articulação importante, que fez



Brennand, durante muito tempo, expor suas obras ao lado do Movimento Armorial. O capital político e cultural desses intelectuais era compartilhado entre eles; Ariano Suassuna, por exemplo, fez a mediação entre Brennand e o Movimento de Cultura Popular (MCP), o que resultou nas ilustrações para as fichas de alfabetização do educador Paulo Freire. No início dos anos de 1960, quando foram criados os movimentos e centros de cultura popular no país, nos quais se implementou a educação popular, todos partiam do conceito de cultura que envolvia a transformação dialética do mundo natural, previamente dado, em um mundo humano, historicamente construído.

No sistema de alfabetização proposto por Paulo Freire, tendo como primeira experiência Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963, o trabalho educativo com adultos se dava com base no diálogo motivado pela dimensão humanista da cultura. Tal ação sintetizava-se em fichas de cultura que serviam como materiais pedagógicos com alto potencial crítico e político. Os desenhos dessas fichas e das situações de aprendizagem, que introduziam as palavras geradoras para a expe-

riência de alfabetização pensada por Paulo Freire, foram patrocinados pelo Ministério da Educação (MEC) e editados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1963. A partir do contato com Ariano Suassuna, Brennand foi acionado para compor uma série de desenhos sobre o cotidiano do homem e da mulher do campo, utilizados como porta de entrada para uma investigação do universo vocabular dos estudantes, instância central da metodologia freiriana para a alfabetização, o que serviu de início para um processo de emancipação por meio da leitura e da escrita.

A democratização da cultura era um projeto político que permitiria, enquanto dispositivo de poder e saber, o acesso da população à compreensão do contexto histórico em que estava inserida. Essa visão foi recorrente na década de 1960, pois se tratava de um momento no qual se questionava o modo de ser brasileiro, de viver e participar da história política e cultural do país. O objetivo principal dos artistas e intelectuais que lutavam por essa ideologia era transformar a cultura brasileira e, através dela, transformar, pelas mãos do povo, a ordem das relações de poder e a própria vida do país.

Brennand disse, em algumas entrevistas, que cumpria uma missão político-cultural no governo de Arraes, articulado por Renato Carneiro Campos, que levava as conversas do Engenho São Francisco sobre as Casas de Cultura para o governador. Logo, Brennand ampliou sua rede de sociabilidade, o que o levou a cruzar, entre exposições e corredores da política, com a ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. A renomada arquiteta trazia ao Brasil uma potente experiência de requalificação de espaços e monumentos históricos. Desse encontro, surgiu a ideia da segunda casa da trajetória política de Brennand: a Casa da Cultura de Pernambuco, inaugurada em 1976.

Brennand, Lina Bo Bardi e a Casa da Cultura

O encontro de Francisco Brennand com Lina Bo Bardi se deu no início dos anos 1960, a partir das exposições do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), para o qual Lina sugeriu uma mostra individual do artista em 1961. A arquiteta já conhecia a obra do pernambucano, devido às suas exposições no Museu de Arte de São Paulo (Masp), arti-

culadas por Pietro Bo Bardi, diretor do museu, e Assis Chateaubriand, criador do espaço e dono dos *Diários Associados*.

O diálogo entre o artista e a arquiteta foi fruto da expansão e do cruzamento de dois campos culturais das principais capitais do Nordeste nos anos 1960: Salvador e Recife. Lina começou a frequentar a Bahia em 1958 e encontrou na cidade algo que procurava, mas que não conseguira encontrar em São Paulo: uma comunicação de mão dupla entre a vanguarda e a cultura popular. A arquiteta ampliou suas redes de sociabilidade em Salvador, entre 1959 e 1964, dando aulas, realizando palestras e ajudando a criar o MAM-BA. Nesse período, dirigiu seu programa pedagógico e de exposições, também projetou cenários, uma casa e até um mausoléu na ilha privada da família Odebrecht, ampliando e amadurecendo sua perspectiva como arquiteta.³

Quando a rede de apoio de Lina começou a encolher em Salvador, ela encontrou alguma esperança ao ser apresentada, por Mário Cravo, a um grupo de artistas do Recife que havia criado, um pouco antes, o Movimento de Cultura Popular. O MCP reunia uma série de programas educativos e artísticos que vinham sendo promovidos na prefeitura de Miguel Arraes, de 1960 a 1962. Entre os integrantes, estavam Abelardo da Hora e o próprio Francisco Brennand, cujas obras Lina viria a expor, justamente, em mostra individual no mês de abril de 1961, na capital baiana.

Ao ressaltar o trabalho em cerâmica de Brennand, baseado em elementos da cultura popular (flora, fauna, cosmologias e narrativas populares), ela colocava em questão, de forma alegórica, a necessidade de uma autonomia nacional nas artes, que definia como impasse da cultura brasileira. Além do MCP, no Recife, o interesse de Lina na cultura cotidiana das populações regionais coincidia com o surgimento de museus em todo o Nordeste. Entre eles, estavam o Museu de Arte da Universidade do Ceará e o Museu de Antropologia do Recife — criado por Gilberto Freyre —, espaços que desenvolviam projetos culturais e estéticos fora do eixo Rio-São Paulo.

³ LIMA, Zeuler R. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Em 1962, junto à socióloga Violeta Arraes — irmã do então governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e parceira de trabalho de Paulo Freire —, Lina imaginou um projeto colaborativo que coordenasse esses esforços regionais. Em um de seus diários, deu a si mesma um papel de liderança nesse intercâmbio: fundar um triângulo, escreveu, ao lado de um diagrama simples que conectava três pequenos círculos. Seriam eles: Fortaleza, com Lívio Xavier; Pernambuco, com Francisco Brennand; e Bahia, com ela mesma. Juntos, estariam unidos para organizar uma “antibienal”.

Lina e Brennand tiveram como meta requalificar a antiga Casa de Detenção do Recife, criada em 1855, para abrigar a nova Casa da Cultura de Pernambuco. A ideia, anunciada em 1963, era abrir um espaço que abarcasse a cultura popular do estado, sendo um local com um museu-escola de arte moderna e de arte popular, uma biblioteca especializada em arte e uma sala para concertos. Chegou a pensar, mas não executou, na realização de uma bienal desenvolvimentista das artes — espaço em que as artes plásticas, popular e gráfica pudessem ser expostas. O projeto ainda tinha como correspondente local o também arquiteto Jorge Martins Júnior, diretor do Departamento de Obras e Fiscalização dos Serviços Públicos do Estado de Pernambuco.

O governo pernambucano aprovou a ideia de uma casa para atividades culturais, imaginando que nela poderiam ficar reunidos o Instituto Arqueológico, o Museu do Estado e a Biblioteca Pública, além de áreas para exposição de pintura e escultura. No entanto, para Brennand, o que se pretendia “era associar as atividades culturais aos objetivos do desenvolvimento industrial, para que as criações da indústria brasileira fossem reconhecidas no estrangeiro como criações autenticamente nossas”.⁴

Para ilustrar essa ideia, os parceiros tomaram como inspiração as *Maisons de la Culture* na França, cujo projeto, concebido pelo poeta André Malraux, ministro da Cultura daquele país, foi exposto pelo então adido cultural francês Gilbert Braun. Tais casas foram proje-

4 SILVA, J. F. (2020). *Da Casa de Detenção à Casa da Cultura de Pernambuco* (1963–1982). *HISTÓRIA UNICAP*, 7 (13), pp. 230–248. <https://doi.org/10.25247/hu.2020.v7n13.p230-248>



Visita à Oficina do dramaturgo Eugène Ionesco. Na foto, Francisco Brennand, Ionesco e Rodica Burileanu, sua esposa, e a filósofa Maria do Carmo Tavares de Miranda (atrás), 1982.

tadas para desenvolver atividades de formação cultural, com ênfase na cultura popular. Segundo Brennand sobre Lina:

Ela era indispensável. Eu já conhecia Lina há muito tempo. Primeiro ela fez uma exposição minha na Bahia (em 11 de abril de 1961). Em 1962, restaurou o Solar do Unhão, que é uma obra-prima. Hoje é o Museu de Arte Moderna (MAM-BA). Acompanhei de perto aquela reforma. E aprendi muito com ela. Quando eu comecei a reforma daqui (da Oficina), dez anos depois, eu sabia o que tinha de fazer. Jamais iria expurgar, por exemplo, as máquinas que estavam presentes aqui, porque dentro do Solar do Unhão havia um trilho *Decauville*, que ela deixou. O Solar do Unhão, depois de ser casa de moradia, foi um armazém de açúcar e uma casa de pólvora no século XIX. E a casa de pólvora deixou aqueles trilhos onde andavam as vagonetes. Além de tudo, tinham modificado o perfil do sobrado, levantando um pouco a empena. Ficou com suas águas mais acentuadas.⁵

5 SANTANDER CULTURAL, *Francisco Brennand: senhor da Várzea, da argila e do fogo*. Porto Alegre, 2016. Curadoria de Emanuel Araújo. (catálogo de exposição)

A fala de Brennand recupera parte do debate em torno dos ideais de cultura que circulavam entre os intelectuais e artistas da época. A vinculação entre categorias como passado e presente, modernidade e tradição, regional e universal se fazia nos diálogos entre Brennand e os membros do MCP que prezavam pelo universal, baseando-se no modelo francês chamado *Peuple et Culture* (em livre tradução, *Povo e Cultura*). Lina se identificava bastante com a proposta do movimento e trouxe suas experiências da arquitetura e do museu para a elaboração de um espaço que transmitisse, à sociedade, a arte, a música, o teatro e a dança com elementos da cultura local e regional. Ainda no depoimento, como podemos ler, Brennand demonstra como carregou parte dos ensinamentos da arquiteta para a execução da sua Oficina, criando, no espaço, narrativas entre o velho e o novo.

Convidada pelo artista, Lina viajou ao Recife para conhecer a Casa de Detenção. Acompanhada pelo próprio Brennand e pelo arquiteto Jorge Martins Júnior, ela caminhou pelos raios da edificação um tanto quanto restritamente, pois os presos ainda habitavam o edifício. Admirada pela sua magnitude, Lina seguiu a visita desenhando a planta imaginada. Defendeu a mínima intervenção na estrutura e sugeriu que pendurassem, naquele prédio de pé direito quádruplo, máquinas e automóveis, numa referência ao tempo presente e, principalmente, para explicitar o desenvolvimento industrial no Brasil. Para Lina, o artesanato deveria estar em consonância com a indústria, o que ela chamou de “arte industrial”, podendo ser funcional disputante nos espaços e nas galerias de arte e exposições.

Brennand revelou, em entrevista,⁶ que o projeto feito por Lina foi visto pela última vez, no seu gabinete da Casa Civil, à época do golpe militar. Com pesar, lamentava que o projeto implementado em 1974 não contemplasse em nada as ideias debatidas e propostas anteriormente. Contudo, as experiências no campo político e nas esferas burocráticas iam auxiliando a elaboração de um projeto artístico e cultural maior, no qual povo e a arte pública seriam os grandes protagonistas.

⁶ SANTANDER CULTURAL, *Francisco Brennand: senhor da Várzea, da argila e do fogo*. Porto Alegre, 2016. Curadoria de Emanuel Araújo. (catálogo de exposição)

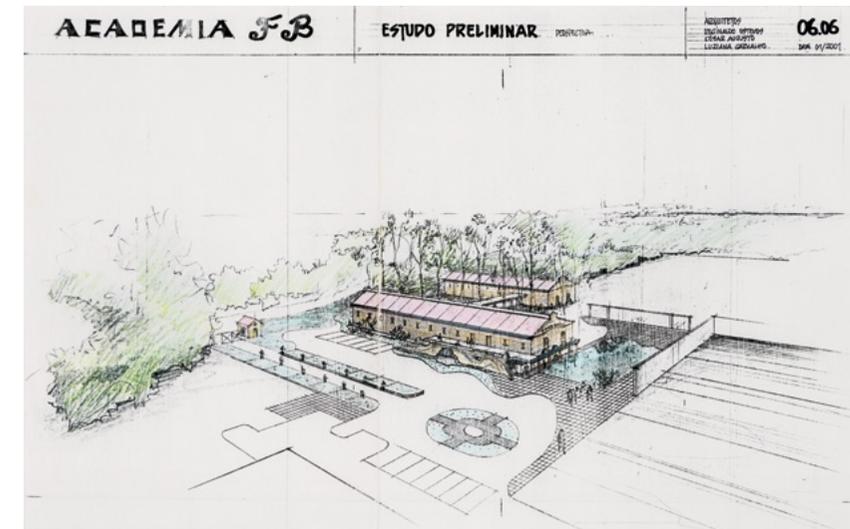
Tudo isso demonstra o quanto Brennand, artista engajado nos anos 1960, participou ativamente da concepção de uma nova identidade nacional a partir de uma mediação entre as formas erudita, de vanguarda e popular. Esse hibridismo seria uma das marcas inovadoras do modernismo latino-americano e se faria presente na sua obra e trajetória política, além de marcar a sua ampla e sofisticada rede de sociabilidades, o que resultou em um intelectual mediador de cultura.

Tradição *versus* modernidade, passado *versus* futuro, arte e política, esferas que são costuradas nas experiências de duas casas que fizeram parte da vida de Brennand. A casa é, em si, um espaço que carrega contradições entre o mundo público e privado, entre disputas e negociações, elementos que sempre estiveram presentes no trabalho do artista, um construtor de ecossistemas ricos em saberes interdisciplinares e transdisciplinares, que negociavam constantemente as formas estéticas de existência do artista e sua obra, desaguando nos futuros projetos de uma oficina cerâmica, mais uma casa de sonhos, utopias e cosmologias.

A Accademia

César Leal, 2003

Texto publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*, no caderno *Viver*, no dia 22 de dezembro de 2003.



Desenho da Accademia (estudo preliminar), 2001.

“Biografia da Alma” é uma expressão utilizada pelos que estudam as obras artísticas à luz das teorias psicanalíticas de Freud. O criador desse *ensemble* de conceitos foi Leo Spitzer (1887–1960), um dos maiores analistas dos poetas metafísicos ingleses, em particular Donne e Marvell. Ocupou-se também da obra de Walt Whitman, sem esquecer algumas incursões pelos elementos estruturais de quadros de pintores e outros artistas plásticos das Américas e da Europa.

Essas questões teóricas me vieram à mente ao entrar na Accademia que Francisco Brennand acrescentou ao conjunto de edificações que vem cercando, com um anel de obras artísticas — concebido com exuberância e rigor —, a velha olaria que, desde 1974, ele vem convertendo numa espécie de Acrópole tropical, rica pela beleza e pela originalidade da concepção.

A Accademia, ao contrário do que vem sendo afirmado, é o meio e não o fim de um sonho. Se afastarmos a ideia dos trabalhos de Fídias, realizados durante a administração do grande Péricles, quando foram construídos templos que o divino absoluto não poderá romper suas fronteiras,¹ verifica o visitante que essa Accademia inaugurada por Francisco Brennand é o equivalente à *pinakothêke*, museu onde os gregos guardavam os tesouros de suas artes plásticas. No caso de Francisco Brennand, o verdadeiro tesouro não foi mostrado:

¹ São exemplos o Partenon, o templo de Atena no promontório Súnio, os templos de Zeus, de Teseu, da Vitória e tantos outros santuários que Fídias, o escultor, o arquiteto, pensava e os engenheiros davam forma concreta. (nota da edição)

encontra-se no próprio edifício onde ele trabalha e descansa das enormes fadigas impostas pelos movimentos de seu espírito.

Essa obra, agora inaugurada, na realidade é parte de um grande sonho iniciado em 1º de janeiro de 1960, quando as criações dos gregos e de tantos outros povos do Antigo Oriente tornaram-se um dos temas frequentes de nossas conversações nos almoços, todos os domingos, no Engenho São Francisco, onde os Brennand (Deborah e Francisco) reuniam um pequeno grupo de amigos. A primeira reunião foi em Boa Viagem, na casa-grande, cuja entrada ficava no local ou nas imediações onde foi construído, na década de 1970, o Edifício Transatlântico. As reuniões seguintes (1960–1974), no Engenho São Francisco. Participantes: Tomás Seixas, Ariano Suassuna e Zélia, Aloisio Magalhães, eu e Jazette. Ali, passávamos o dia inteiro, todos os domingos, almoçávamos e jantávamos, pois Francisco Brennand fazia questão de levar todos de volta às suas casas, quase sempre às 22 horas.

Nesse período, muitas personalidades da cultura pernambucana e nacional compareceram a esses encontros. Quando essas pessoas chegavam, nossas conversações mudavam, tudo de forma espontânea, pois, afinal, a Academia dos Emparedados, nome dado por Ariano Suassuna ao local, não era uma sociedade secreta. Podíamos levar alguns convidados.

Certa ocasião, levei Joaquim Cardozo. Foi um dia muito agradável. Ele falou todo o tempo sobre os cálculos que fizera para os grandes palácios de Brasília projetados por Oscar Niemeyer. Em outra ocasião, foi João Cabral de Melo Neto. Cabral chegou silencioso, como sempre, mas o vinho, servido durante o almoço, acabou por deixá-lo eufórico. Segurando uma bengala da grande coleção de Francisco Brennand, passou toda a tarde a nos dar lições de tauromaquia. Mostrava como agiam os toureiros diante dos animais enfurecidos. E disse, também, do horror que atinge os espectadores quando o toureiro falha e é alcançado, mortalmente, vítima desse perigoso esporte nascido em Creta, na mais remota Antiguidade.

Também levei a São Francisco o famoso filósofo espanhol Julián Marias. Um desses visitantes foi o grande escritor e tradutor alemão Curt Meyer Clason. Eu havia pedido a ele, em 1973, um ensaio sobre as modernas tendências da literatura alemã, a partir da Segunda Grande

Guerra. Ele enviou-me prontamente de sua residência, em Munique, um ensaio com 34 páginas. Entre os poetas comentados, estava justamente o famoso concretista austríaco Ernst Jandl. O poema intitulava-se *Os sinais* e nada tinha de concretista. Publiquei o poema na revista *Estudos Universitários*. No dia da visita a São Francisco, levei um exemplar para mostrá-lo ao grupo ali reunido. Lá estava escrito o texto de Jandl. O poema fala de oleiros. É apenas um aforismo, a demonstrar que o poeta sabe escrever, mesmo num estilo que não *elimina a luta das palavras com o sentido*. Ei-lo:

*Partidos estão os vasos harmoniosos,
os pratos com a face grega,
as cabeças douradas dos clássicos,
mas o barro e a água continuam a girar
nos casebres dos oleiros.*

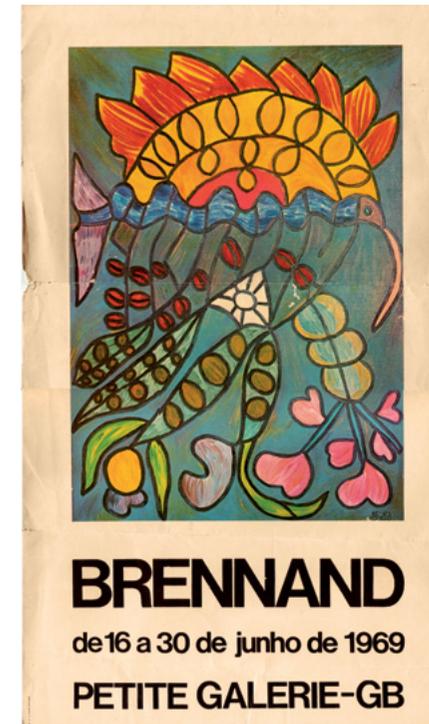
Francisco Brennand aproveitou-se do esquecimento da revista em uma das poltronas e não demorou o tempo que se escreve para gravá-lo numa das muralhas de seu santuário. Contudo, não era sobre essas memórias que eu ia escrever hoje. Mas sobre a beleza e a exuberância da exposição de sua pintura, tão pouco conhecida. Afinal, agora termina a lenda de que Brennand é apenas um escultor, um ceramista. O que vemos nessa maravilhosa mostra é o gênio de um homem, cujo próximo passo não é propriamente a Grécia, mas a civilização helenizante que dois séculos depois iria, através de Alexandre Magno, rei dos gregos, criar em Alexandria, no Egito, o Mouseion, que foi incendiado pelos romanos no século III antes de Cristo. Essa biblioteca foi o maior centro de estudos de literatura de toda a história do homem. O mais ficará para a próxima...²

² O texto original termina aqui, na edição do jornal, dando a entender que terá continuidade. (nota da edição)

Uma união barroca e brasileira

Ariano Suassuna, 1969

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual de pinturas *Obras recentes de Francisco Brennand*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969.



Cartaz da exposição no Rio de Janeiro, para a qual foram escritos os textos reproduzidos neste livro, 1969.

Brennand pertence, como eu, a um grupo de artistas e escritores brasileiros que acreditam no Brasil, na grandeza de seu povo — essa “onça castanha” para a qual tende a nossa raça. Por isso, e também pelas dimensões do Brasil e do nosso povo, procuramos o épico, um certo romantismo heroico que, a nosso ver, o Brasil está nos pedindo e que não deve excluir as denúncias do realismo clássico — numa união, aliás, barroca e brasileira.

Fiel a esse apelo, a arte estranha e poderosa de Brennand transfigura tudo, desde as cafeteiras, bandejas de frutos e outros objetos ligados à sua vida cotidiana, até as cobras e borboletas que erram pelo jardim do Engenho São Francisco, residência do pintor. Se vemos, em seus quadros, estranhas vegetações que parecem bichos ou formas humanas, é que o Vaqueiro as colheu na mata e, sabendo do interesse de Brennand por essas estranhas formas vegetais, trouxe-as para que ele as pintasse.

Nos quadros de Brennand, o espaço é puramente pictórico. Os objetos não se tocam. Flutuam no mundo poético que é a tela, como se não só os pássaros, mas também as flores, folhas, pessoas e objetos fossem alados. Já escrevi várias vezes — e quase sempre em relação a ele — que no Brasil, em geral, e no Nordeste, em particular, duas

linhagens explicam as raízes da nossa cultura: a linhagem barroca (de origem ibérica, mas recriada aqui de um modo popular e brasileiro) e a própria linhagem popular, tão poderosa nas manifestações artísticas e literárias do Nordeste. Ora, a linhagem barroca, segundo salienta o grande Alceu Amoroso Lima, surge do contato dos ibéricos com civilizações vegetais, nas quais, ao contrário do que acontece nas cidades, predominam a linha curva, as folhagens, as metamorfoses, as contradições. Esse é o motivo pelo qual nossa pintura e nossa escultura barrocas são povoadas de folhagens, de frutos, de bichos, circundando figuras de santos, anjos e demônios, numa exaltação pagã da vida e numa evocação contínua e contraditória do pó da morte e do fogo do inferno.

Quanto à nossa tradição popular, é suficiente olharmos a pintura do grande primitivo acreano-cearense Francisco da Silva para termos uma visão da natureza sertaneja e do mundo do Romaneiro popular



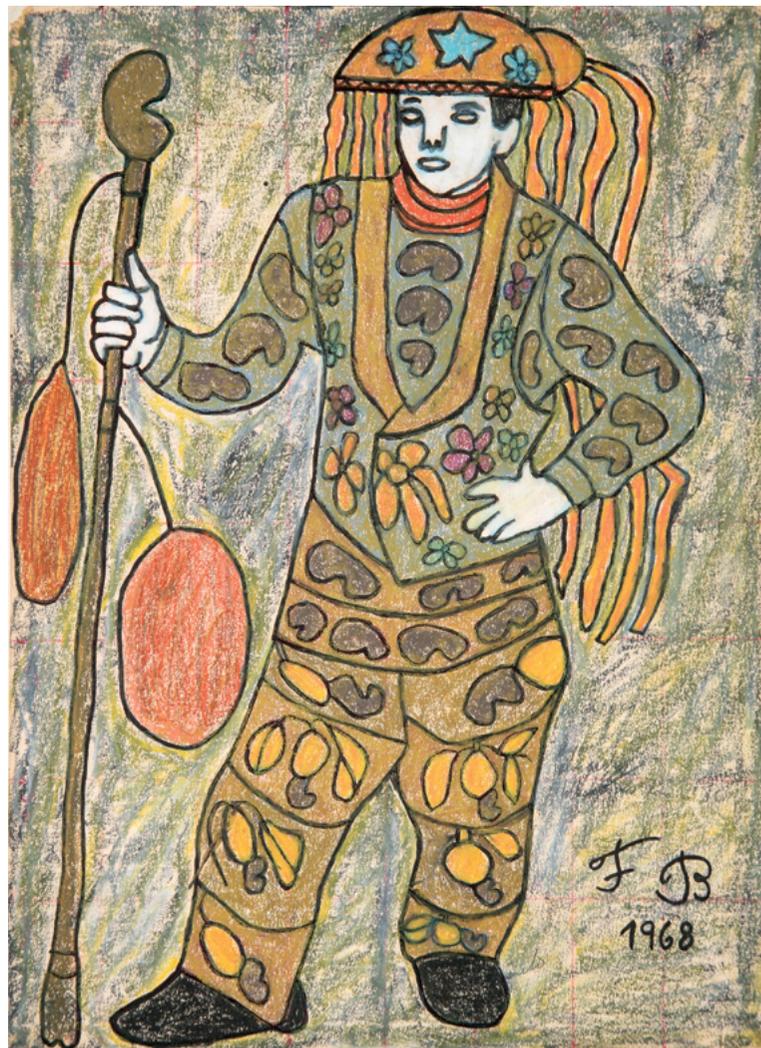
Amazônia, o rio, da série Amazônica, 1968.



César Leal, Ariano Suassuna, Tomás Seixas e Francisco Brennand em encontro da Academia dos Emparedados, como se chamava o quarteto, 1960.

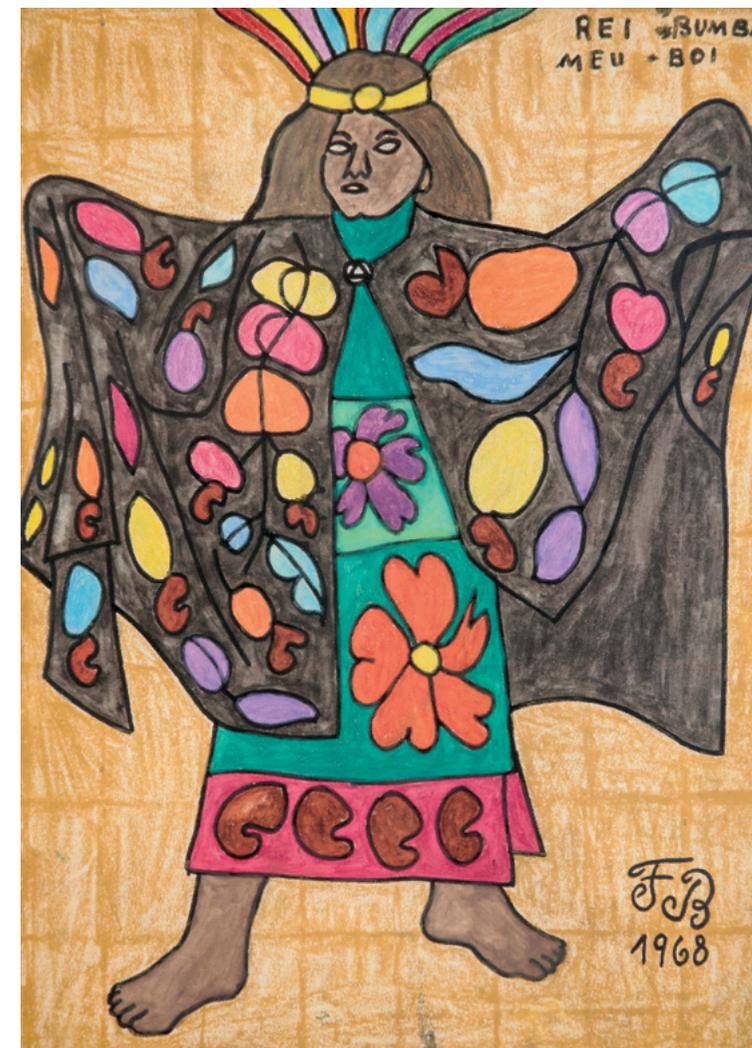
nordestino, reinventados num universo criado por sua terrificante imaginação popular, povoada de fantástico. De fato, nos quadros de Francisco da Silva, é comum a presença de cobras, onças, pássaros, folhagens, sereias, jacarés, sapos — toda uma flora e uma fauna fantásticas a povoar o mundo mítico do artista, recriado a partir do mundo. O mundo de Brennand não é, nem devia ser, popular; mas revela uma identificação natural entre o sangue do artista e a linhagem cultural brasileira, formada pela confluência e pela fusão da raiz barroca e da raiz popular. Foi, aliás, do floral brennandiano, de seus santos e guerreiros entremeados por folhagens e frutos, de seus animais brasileiros recriados num desenho linear, tosco e vigoroso, de sua pintura achatada e de cores puras, de sua colocação arbitrária e não-realista das figuras no espaço, de seu traço propositalmente grosseiro, popular e brasileiro, da pintura épica de seus murais de cerâmica, que surgiu muita coisa que anda hoje por aí, imitada ou desvirilizada, mas ainda assim dando um testemunho da força e da vitalidade da origem.

Brennand necessita sempre da grande superfície, para ampliar as estranhas formas vegetais de seu mundo em proporção com seu grande espírito, em proporção também com as dimensões e a estranheza do próprio Brasil — deste Brasil a quem, certa vez, num poema, chamei de “Bicho estranho e enjeitado”. Nesse mesmo poema, aliás,



João Grilo e Rei
Bumba-meu-boi I,
da série O Auto da
Compadecida, 1968.

acentuando uma das contradições dialéticas e barrocas do país, eu falava do Brasil sertanejo, “nobre vaqueiro, vestido de couro avermelhado, e boi das gestas do Cangaço”; mas fazia, também, referência às “flores, frutos e lianas” do mundo vegetal da Zona da Mata. Este último é o mundo de Brennand, o mundo rico, vegetal, misturado e romântico-popular, que é o Brasil verde da Zona da Mata, oposto e, ao mesmo tempo, irmão-gêmeo do outro, o mundo despojado, pedregoso e clássico-popular que é o Brasil castanho do Sertão. Às vezes, porém, Brennand realiza algumas incursões por outras partes do Brasil, como já fez com suas “catedrais sertanejas” e como está fazendo agora com suas “metamorfoses amazônicas”. O que, aliás, é perfeitamente



natural num pintor como ele: a Amazônia, no seu estado de contínua metamorfose, de confusão, de formas humanas, vegetais e animais, inacabadas e misturadas, é uma espécie de ampliação gigantesca e desordenada da Zona da Mata nordestina.

Na medida em que se pode dizer isso de um artista, pode-se dizer que, na nossa geração, Francisco Brennand, mais do que ninguém, pode levar nosso povo e nosso país no impulso e no arranque de sua arte: porque ambos pulsam em suas veias e porque um país e um povo que têm artistas como ele podem erguer a cabeça diante do mundo.

Pintura de ritmos naturais

Frederico Morais, 1969

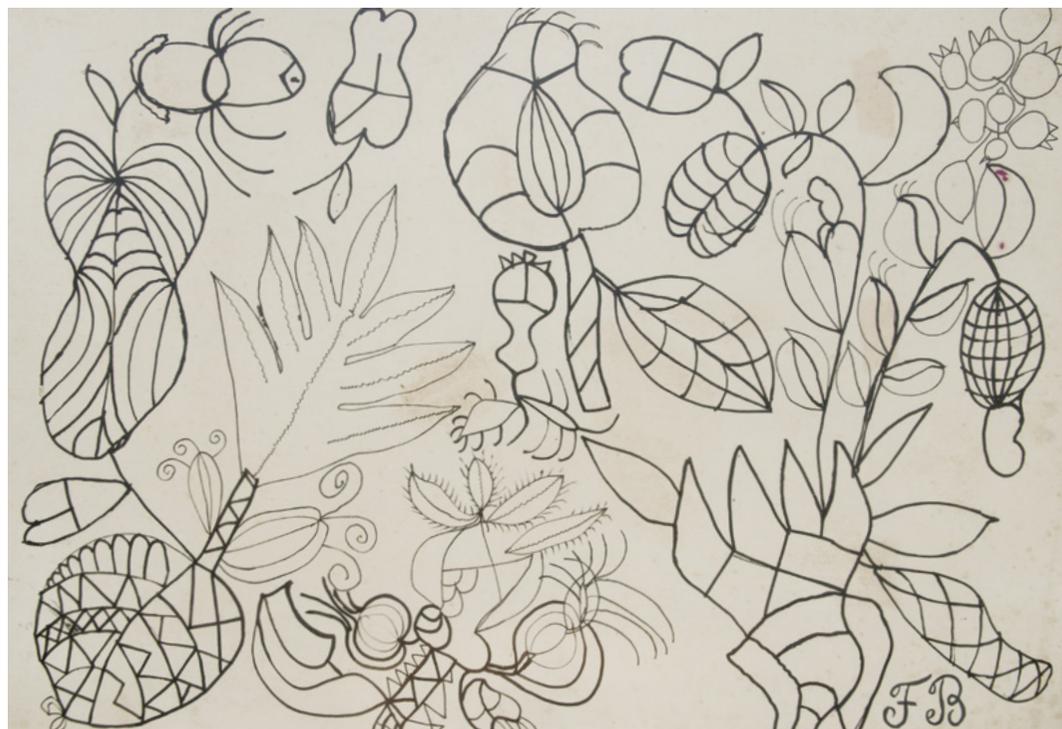
Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual de pinturas *Obras recentes de Francisco Brennand*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969.



Floral, 1959.

A pintura de Francisco Brennand tem um cheiro e cor de terra. Ela retrata, para usar a terminologia de George Friedmann, o “meio natural”, no qual o homem vive mais concretamente. Com efeito, no meio natural, o homem apreende o mundo relacionando-se diretamente com as coisas, vivendo de corpo presente, fazendo do próprio corpo um instrumento de conhecimento do mundo. A sua sensibilidade e a sua percepção são conduzidas pelos ritmos da natureza, o vento, a chuva, o mar e a terra, assim como o tempo é sentido nas passagens bruscas do dia e da noite, segundo o ritmo das estações, ou com a ajuda do canto do pássaro, da cor dos frutos ou do próprio corpo, quando faminto ou cansado. Às vezes no sino da igreja, muito raramente no relógio.

A pintura de Francisco Brennand faz referências a esses ritmos naturais, aos ciclos vitais da existência. Ritmos orgânicos, vegetais. Canta a terra e o mar; naquela, os frutos e os vegetais, os animais que com ela se fundem, mimeticamente: tatu, lagarto, tartaruga, e sob a terra, na água, os peixes. Canta o sol e a luz do dia, o verde da paisagem tropical, o amarelo dos frutos, o vermelho da terra. Canta a terra no que ela tem de mais belo: a sua contínua e rítmica modificação. A terra na sua poética rudeza. Terra-mãe, fecundadora, fértil. A terra que reproduz e procria, como a mulher, a vida portanto, jamais a morte.



Numa época como a nossa, de erotismo mórbido e doentio, alienante, ou diante do progresso e já, a esta altura, do assustador poder destrutivo da tecnologia atual, a pintura de Brennand adquire importância e significado maiores porque ela propõe o *Eros*, que é vida, e se opõe ao erotismo, que é morte. O vigor e a *macheza* de sua pintura, a luminosidade intensa de seus quadros, são um hino a um viver mais sadio, mais natural, mais concreto. A morte, quando aparece numa de suas pinturas, no qual se veem influências da literatura de cordel, tem uma conotação fatalista, determinista. Tem um sentido épico — reflete grandeza e dimensão humana. É uma morte-vida.

A característica mais marcante do “meio técnico” é a reprodução, cujo corolário é o sentimento de ausência. O homem não precisa mais estar de corpo presente: sua voz é transmitida por telefone, sua imagem no vídeo ou écran. Daí, provavelmente, a solidão e incomunicabilidade do homem moderno. Na pintura de Brennand, o que primeiro se percebe é, pelo contrário, um sentimento de presença — calorosa, fraternal, humana. Humana, sem dúvida, pois, mesmo ausente o homem, sua presença se faz sentir na terra banhada de luz tropical, na linha sinuosa dos frutos, na mesa posta, onde a fartura de alimentos sugere fraternidade, mesmo no drama cotidiano do amor. O caju e a

Grande floral, 1961.

banana são como que erotizados, monumentalizados, como que se transformam em seres vivos. Ganham dramaticidade. As cores de Brennand, por sua vez, são vivas, quentes, a tinta é farta e prazerosamente lançada à tela e pincelada com energia e sensualidade. Tudo em Brennand cheira a vida, alegria de viver, de pintar, de se entregar à comunicação direta, sem literatices e subjetividades.

Mesmo assim, porém, é evidente que a pintura de Brennand tem intenções culturais. É conscientemente erudita mesmo quando suas telas transparecem frescura; suas composições, espontaneidade; seus temas, prosaísmo. Sua pintura revela, no autor, a preocupação em transmitir mensagens culturais, os conteúdos mais significativos e profundos de sua cultura-ambiente: a paisagem, que é também econômica e social, as passagens épicas da história política pernambucana (como no seu mural sobre a Batalha dos Guararapes, que tem a importância dos melhores exemplos da escola muralista mexicana e o fascínio das narrativas miniaturizadas do medieval), as verdadeiras raízes da cultura plástica brasileira (o barroco sinuoso e panteísta). A pintura de Brennand, portanto, não é folclórica ou “tropicalista” no sentido estreito: é brasileira, pernambucana, tropical, continental.

Francisco Brennand: um primitivo entre os modernos

Julieta González

O Brasil, hoje, está dividido em dois. O dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades (...) e dos que olham dentro e em volta de si procurando, fatigadamente, nas poucas heranças duma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes de uma cultura ainda informe, para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. Procura fatigada, no emaranhado de heranças esnobisticamente desprezadas por uma crítica improvisada que as definem drasticamente como regionalismo e folclore.

Lina Bo Bardi¹

Este ensaio² toma como ponto de partida a involuntária (má) interpretação do trabalho de Francisco Brennand na ocasião de sua participação na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959. Brennand foi elencado entre os assim chamados artistas primitivos, provavelmente devido à natureza figurativa de suas obras, que iam de encontro às explorações vanguardistas da arte concreta e da abstração geométrica predominantes no Brasil da época. O texto do catálogo da bienal que

¹ Do texto “Francisco Brennand”, de 1961, publicado por Lina Bo Bardi no *Diário de Notícias* e republicado neste livro.

² Este texto é uma versão adaptada do ensaio que acompanhou a mostra de mesmo título, curada por Julieta González e realizada de 27 de novembro de 2021 a 29 de janeiro de 2022, na Galeria Gomide & Co, em São Paulo.



descreve a seção brasileira, escrito por Paulo Mendes de Almeida, afirma que se tratou do resultado de uma submissão ao júri e que a tendência dominante era a da abstração, enquanto os trabalhos figurativos submetidos eram poucos, e a maioria feita por artistas chamados primitivos.

De fato, enquanto muitos artistas brasileiros experimentavam com a abstração geométrica nos anos 1950, em um tempo no qual o país passava por uma transformação veloz, tentando alcançar os “50 anos de desenvolvimento em cinco” de Juscelino Kubitschek, Brennand trabalhava em seu ateliê de cerâmica, fabricando pratos, placas e murais com motivos florais e vegetais — como os cajus, fruto nativo do Nordeste que lhe rendeu a pecha de “pintor de cajus”. Essa empreitada solitária foi descrita por Lina Bo Bardi em um artigo sobre o trabalho de Brennand — no qual a arquiteta aborda a proximidade às civilizações do Litoral do Nordeste — como indício de “uma inteligência camponesa e artesanal que procura na terra e na condição humana a

sua expressão”, numa abordagem artística que foi mal compreendida pelo júri da Bienal de São Paulo. Bo Bardi menciona o incidente da bienal, em seu artigo, como um sintoma da divisão entre aqueles que buscam um caminho de progresso e modernização e aqueles que cultivam uma relação com a natureza, os lugares e as tradições locais.

Realmente, Brennand optou por trabalhar contra a corrente da abstração geométrica, dedicando-se à exploração de formas primitivas e arcaicas. Ao longo de toda a sua vida, desenvolveu uma linguagem pessoal independentemente das narrativas artísticas dominantes que informavam sobre a arte de seus contemporâneos no Rio de Janeiro e em São Paulo. No mais, esse posicionamento se alinhava ao de outros artistas e intelectuais do Nordeste, de Cícero Dias a Ariano Suassuna, descrito por Lina Bo Bardi, nos seus anos em Salvador, como a busca por “uma cultura autônoma, construída sobre as suas próprias raízes”, em contraste à “inautenticidade de esquemas importados” que, a seu ver, dominavam a paisagem cultural das grandes capitais do Sudeste. A opinião de Bo Bardi baseava-se nas múltiplas mudanças que ocorreram, em 1961, com as reformas de base de João Goulart e com a reavaliação das artes folclóricas e populares levada a cabo pelo Centro Popular



Homenagem a Ingres, s.d.

Frutas de verão, 1959.

Ambas as pinturas foram expostas na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959.

de Cultura (CPC) e pela sua orientação ideológica. No entanto, parece que outros fatores também entram em jogo na escolha do caminho de Brennand, além das preocupações ideológicas esboçadas por Bo Bardi.

Na ocasião da Bienal, o artista apresentou três naturezas-mortas, uma das quais era uma homenagem a Ingres, pintada de modo aparentemente bruto, sem perspectiva, com elementos achatados em planos de cor. Essas pinturas podem dar uma ideia acerca das motivações de Brennand e do papel que o gênero natureza-morta veio a exercer em sua produção. De um lado, podemos enxergar a influência parisiense de artistas como Fernand Léger, mas, de outro, vemos a marca profunda deixada por um encontro que ocorreu logo antes de o artista deixar o Brasil para seguir os estudos em Paris.

Em 1949, Brennand passou alguns dias no Rio, antes de embarcar no navio que o levaria à Europa, e lá encontrou com um jovem artista, Almir Mavignier, que o levou para visitar os ateliês que organizava com Nise da Silveira no Hospital Dom Pedro e no Engenho de Dentro. Ali, Brennand testemunhou, em primeira mão, o efeito que a pintura tinha sobre os pacientes e a arte particularmente potente que eles produziam. Foi profundamente impactado pelos trabalhos de Emygdio de Barros e Raphael Domingues. Sobre este último, escreveria em seu diário que suas linhas ininterruptas fluíam de tal modo que o trabalho parecia “psicografado”. Brennand perguntava-se: “Que estranho mecanismo a sua mente [*de Raphael*] aciona para chegar a esse nível de apreensão de imagens ausentes?”. Ali, Brennand compreendeu que, para artistas como Raphael e Emygdio, o modelo certamente não importava; mas o que Mário Pedrosa chamara de “necessidade vital” era, de fato, central nas suas produções. Ademais, esse encontro deixou Brennand em um estado de perplexidade, já que, no Engenho de Dentro, ele descobriu “a existência de muitas coisas desconhecidas por completo, no próprio setor da arte que escolhera e também em relação à condição humana e aos seus desvios. Mas seriam desvios?”, ele se perguntava enquanto se sentia “estranhamente diminuído e mesmo desorientado” quanto ao “aprendizado futuro” que ele receberia em Paris; “todas as regras haviam sido violadas”.

Essa experiência, logo antes de sua viagem a Paris, lançou Brennand em uma procura pessoal motivada pela mesma necessidade vital que

animava o trabalho de Emygdio ou de Raphael, procura essa que o levou a muitos caminhos, salvo aqueles ditados pelo cânone modernista e pela abstração geométrica. Nesse sentido, talvez, podemos ler essa resistência à influência externa e ao moderno não como uma ingenuidade, mas como um desejo de reencantar o mundo. Face ao desencantamento provocado pela modernidade, para usar a expressão de Max Weber — isto é, a sua transformação em uma sociedade secular, burocrática e técnico-científica —, a abordagem de Brennand parece dirigida a um reencantamento que implicaria um retorno à natureza, às tradições arcaicas, e a uma visão alquímica que jaz na transmutação dos elementos e abre espaço para outras formas de vida, inclusive para objetos aparentemente inanimados.

Reencantando o mundo³

“Nós, ocidentais, somos completamente diferentes dos outros”, este é o grito de vitória ou a longa queixa dos modernos. A Grande Divisão entre Nós, os ocidentais, e Eles, todos os outros, dos mares da China até o Yucatán, dos Inuit aos aborígenes da Tasmânia, sempre nos perseguiu (...). Nas culturas Deles, a natureza e a sociedade, os signos e as coisas são quase coextensivos. Para nós, não deveriam nunca ser. Ainda que possamos reconhecer em nossas próprias sociedades regiões turvas na loucura, nas crianças, nos animais, na cultura popular e nos corpos das mulheres, acreditamos que é nosso dever nos extirpar dessas misturas horríveis.

Bruno Latour⁴

Uma reavaliação contemporânea da produção de Brennand exige uma retomada do léxico de formas que constituem sua linguagem artística: híbridos entre o mundo humano, vegetal e animal, ovos parindo serpentes, fontes de vida que emergem da fusão de pedaços

³ Refiro-me aqui ao *Reencantamento do mundo*, de Morris Berman, que, entre outras coisas, analisa as teorias antropológicas e cibernéticas de Gregory Bateson, sua “ecologia da mente”, e propõe uma abordagem não cartesiana como antídoto ao desencantamento do mundo da modernidade.

⁴ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.



Vistas da exposição Francisco Brennand: um primitivo entre os modernos, na Gomide & Co, em 2021-2022.

do corpo e órgãos sexuais e uma inflexão animista preponderante correm por toda sua obra, particularmente pelas suas esculturas em cerâmica. Esse mundo imaginário que ele construiu para si, nas ruínas de uma olaria abandonada na Várzea, é habitado justamente por essas “terríveis misturas” de que o mundo ocidental buscou extirpar-se; criaturas híbridas dos mitos que vagam pelas cosmogonias antigas e indígenas. Ademais, a natureza híbrida e animista do trabalho de Brennand parece pedir por uma leitura que situe novamente tanto o termo “animista” quanto o termo “primitivo”, tomando como ponto de partida a situação equivocada, ainda que fortuita, de seu trabalho entre os artistas primitivistas na Bienal de São Paulo. O termo animismo foi cunhado pelo antropólogo Edward Tylor, em 1871, para descrever a atribuição da alma a objetos e entes naturais pelas culturas “primitivas”. Tylor coloca o animismo como o traço essencial da mente primitiva, isto é, o fulcro da Grande Divisão



entre sociedades ocidentais e não ocidentais, e é precisamente aí que Brennand decide escavar seu nicho — um lugar onde construir seu universo pessoal.

Sempre trabalhando na intersecção entre a escultura e a indústria de manufaturas, Brennand reativou os fornos da fábrica e montou uma olaria artesanal-industrial, que produzia ladrilhos cerâmicos e objetos utilitários (potes, vasos, bandejas, travessas de frutas, jarros, tigelas, pratos) com seus motivos florais característicos, que davam a ele e à comunidade de trabalhadores dali autonomia financeira e artística. Se, como colocam Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*,⁵ “o animismo havia dotado a coisa de uma alma [e] o industrialismo coisifica as almas”, Brennand, na verdade,

⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.

criou uma indústria onde os trabalhadores estavam longe de serem alienados. E esse mundo animista surgiu então do trabalho e dos fornos que produziam esses artefatos, objetos utilitários que nunca são abordados pela representação épica, mas que, em vez disso, são colocados como o tema central do mais baixo dos gêneros clássicos, a natureza-morta.

Podemos pensar uma trajetória partindo dos objetos cotidianos e das naturezas-mortas nas obras iniciais de Brennand até os posteriores seres míticos que ganharam vida pelo poder sacralizante do fogo. A olaria e moradia de Brennand, os espaços habitados por essas esculturas, são o lugar onde o familiar se torna estranho: uma natureza-morta escultural, homenagem a Giorgio Morandi, parece derreter e se deformar como se animada por uma vida interior; uma esfera é atacada por pregos gigantes; um bule enorme parece criar vários bicos e seios, tornando-se uma criatura viva; um grande copo torna-se uma figura feminina vistosa; um vaso cria seios e órgãos sexuais femininos; uma torre *brancusiana* de jarros e recipientes torna-se um ídolo... Nesse domínio doméstico singular, mesmo as bananas tornam-se antropofágicas.

Brennand reconhece uma orientação animista nesse bestiário arcaico e alquímico, particularmente numa série de placas produzidas no começo dos anos 1980 que se desdobra a partir da implementação da natureza-morta em territórios novos e pouco familiares. As placas foram queimadas em diversas fornadas, inserindo objetos e ferramentas, experimentos que, para Brennand, eram um tipo de “soldagem com fogo, conforme as formas se fundem umas nas outras em cada queimada (...) e algumas das peças acabam mais próximas de amuletos ou fetiches do que de pinturas ou ornamentos. O fogo acaba as sacralizando”.⁶

O próprio Brennand nunca usou o termo reencantamento, mas sua escolha por permanecer à margem do moderno, por criar um abrigo para o trabalho não alienado no cerne de sua produção, por ressacralizar

⁶ Citação de 30 de abril de 1982, em: BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand*: o nome do livro, vol. 2: 1980–1989. Recife/Rio de Janeiro: Cepe, Inquietude, 2016.

o mundo e soprar vida nas criaturas que estão no cruzamento entre os domínios naturais, eróticos e esotéricos parece falar de um desejo de restaurar o encantamento que a modernidade extirpou do mundo. Seus escritos e diários, que fazem a crônica de sua vida e obra desde o final dos anos 1940, no tempo de seu importante encontro com Emygdio e Raphael no Engenho de Dentro, demonstram uma consciência extraordinária da interconexão entre mundos humanos, animais e vegetais; uma consciência ecológica apurada, e uma consciência dos perigos do progresso irrestrito e da industrialização desimpedida.

Podemos perceber isso como uma nostalgia, mas curiosamente o artigo de Lina Bo Bardi rende mais uma leitura esclarecedora de Brennand conforme ela descreve sua semelhança inquietante com um artista medieval trabalhando com assistentes em sua oficina: “Sua cerâmica simplificada: pratos e placas alinhados no chão e nas mesas da grande e velha casa do Engenho São Francisco, em Pernambuco, transmitem um sentido de austeridade medieval. Uma sensação estranha, quase inapropriada, em uma terra tão longe dessa atmosfera. De repente, no verde das plantas, nos animais lentos, na paisagem, esse estranho senso de Idade Média se caracteriza naquilo que ela teve de mais notável: a medida humana, o trabalho, os homens perto da natureza”. De modo algum devemos ler esse aspecto da obra de Brennand como uma idealização do espírito pré-moderno, mas como uma visada que nos permite identificar a possibilidade de um futuro pós-cartesiano, já pressagiado em sua prática como artista e artesão.

Francisco Brennand

Lina Bo Bardi, 1961

Texto publicado originalmente no *Diário de Notícias*, de Salvador/BA, em abril de 1961. Para este livro, o artigo passou por uma reedição.



O Brasil está conduzindo, hoje, a batalha da cultura. Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes. Um *ersatz* (*uma imitação*) da cultura de outros países. Um país apto a tomar parte ativa no concerto universal das culturas, ou um país saudoso de outros meios, mundos e climas.

O Brasil, hoje, está dividido em dois. O dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para *joiá-las*, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro e em volta de si procurando, fatigadamente, nas poucas heranças duma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes duma cultura ainda informe, para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. Procura fatigada, no emaranhado de heranças esnobisticamente desprezadas por uma crítica improvisada que as definem drasticamente como regionalismo e folclore.

Esse mundo de ansiosos, que procuram, se reconhece logo: no ar acalorado, nas poucas palavras, na capacidade de trabalho e na timidez. Uma timidez que é uma revolta contra outras seguranças, outras alegrias e outras *loquacidades*. É uma aristocracia ligada ao mundo popular, à

Exposição individual de placas cerâmicas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960.

civilização do Litoral ou do Sertão, a uma inteligência camponesa e artesanal que procura na terra e na condição humana a sua expressão. A palavra “artesanal” provoca — em quem não tem bem claros a tessitura da sociedade contemporânea e os esquemas de desenvolvimento e produção industrial modernos — uma revolta, quando não um sentido de diminuição, que pode ser resumido nas expressões: “artesanato-antigo”, “indústria-moderno”; “artesanato-inferior”, “indústria-superior”. Não existe, na realidade, diferença hoje. O século XIX viu na máquina uma inimiga. O entusiasmo romântico-maquínístico do começo do século XX viu no artesanato uma forma superada. Na máquina, que produz o objetivo padrão, pensado e desenhado num sentido de “artesanato industrial”, está a verdadeira síntese de arte aplicada moderna, o seu ponto final. A polêmica artesanato-indústria é estéril e inútil no campo da projeção e da invenção. Subsiste no campo sociológico contingente: na conversão do artesanato para a pequena indústria e grande indústria. O moderno produto industrial poderia, hoje, ser definido como “artesanato-coletivizado”. O que, no artesanato, existiu de positivo — o objeto cuidado, pensado, ligado ao homem — volta hoje a ser a base do moderno desenho industrial. A estrutura social que o produz apenas mudou, como mudou o meio de produção. A máquina substituiu a mão, mas a estrutura ética e estética do objeto subsiste.

Francisco Brennand pertence à aristocracia do popular, ao mundo da procura. A sua pintura desenhada, lisa e despida foi julgada primitiva numa grande exposição internacional sulina e figurou entre os ingênuos; fala disso com simplicidade, com uma ponta de ironia. Ligado a uma grande indústria, preso a uma realidade de cada dia, não pode deixar de transmitir essa realidade à sua produção. Sua cerâmica simplificada: pratos e placas alinhados no chão e nas mesas da grande e velha casa do Engenho São Francisco, em Pernambuco, transmitem um sentido de austeridade medieval. Uma sensação estranha, quase inapropriada, em uma terra tão longe dessa atmosfera. De repente, no verde das plantas, nos animais lentos, na paisagem, esse estranho senso de Idade Média se caracteriza naquilo que ela teve de mais notável: a medida humana, o trabalho, os homens perto da natureza. E a sensação de estranheza deixa lugar à simples verdade da natureza tropical e dos homens nela.



Vista da exposição
Brennand cerâmica
no Museu de Arte
Moderna da Bahia,
1961.

Cavalo, 1959.

A cerâmica de Brennand é importante. Por essa procura de simplificação aristocrática e popular, concretizada numa técnica séria. Pratos e placas. Grandes pratos e placas, peças únicas para serem penduradas ou incorporadas às paredes.

A ligação de Brennand com a indústria não o levou ainda à procura de formas, à transferência de sua sensibilidade aristocrática e camponesa para a produção do objeto que acompanha o homem na vida de cada dia, como as grandes civilizações orientais o fizeram. Mas Brennand chegará a isso; é um processo fatal. Vamos expor no MAM, aqui, na Bahia, as placas cerâmicas.

Colocar os grandes pratos vegetais em simples mesas de madeira. Não por acaso, Brennand, no catálogo duma sua exposição, citou o grande mestre do Werkbund, o arquiteto Henry van de Velde, criador do moderno desenho industrial. E ainda com as palavras dele queremos acabar esta nota, são a síntese duma perfeita intuição do rumo da arte moderna: “E o espetáculo da natureza completa a lição da história”.





Eu encontrei neste espaço uma velha ideia que sempre me preocupou, que era a de reunir, num só lugar, toda magnitude da arte antiga, que jamais separou a pintura da arquitetura nem da escultura. Eu vejo todo esse conjunto como um vasto cenário, que tomou proporções míticas pela imobilidade e quantidade de algumas peças.

*Diário de Pernambuco
2 de abril de 1994*



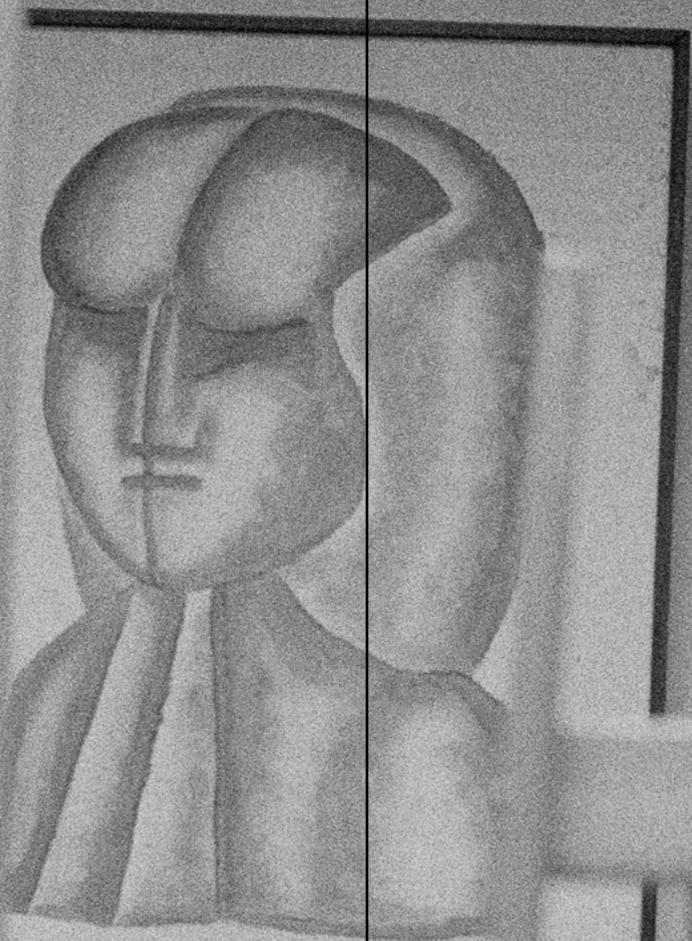


Depois do assentamento do relevo cerâmico, representando São Sebastião flechado por folhas (1979), posso afirmar que dei início definitivamente aos trabalhos do grande pátio. Hoje pude olhar com prazer e admiração a presença dos quatro Pássaros Rocca como guardiões da entrada do Labirinto das Esculturas. Penso também nos ornatos das bases, em forma de gigantescos ovos, de onde irrompem cabeças de abutres recém-nascidos. (...) De uma maneira geral, pelo meu estado de espírito, sinto um pouco de dificuldade na execução das peças. Em todo caso, acredito que a “coisa” andar.

*Diário de Francisco Brennand
Vol. 2 – 10 de setembro de 1980*







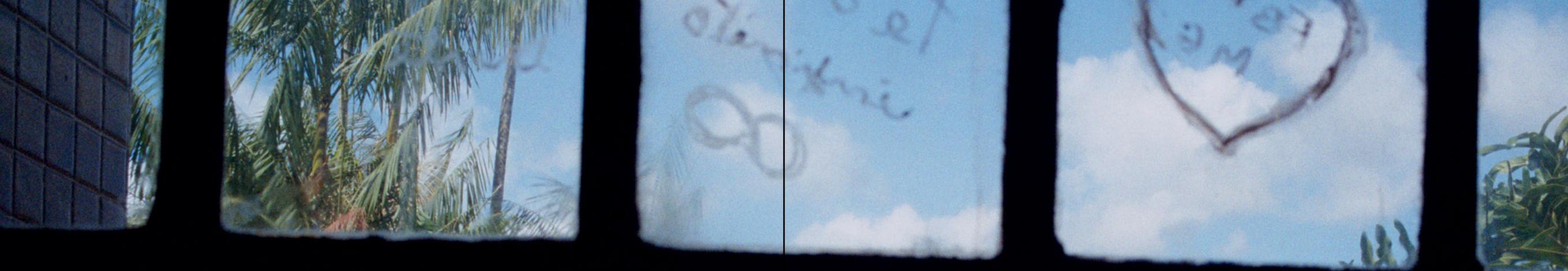
As D
2005



Continuo pintando os desenhos destinados às esculturas, no entanto, nem sempre respeitando o ofício de escultor, pois no momento em que o pincel toca os quadros, os problemas se modificam completamente.



Messina diz: “A escultura é sempre desenho. Muito mais desenho que pintura. Porque infinitos são numa estátua os pontos de vista. Por vez, faço também pintura, e retomei recentemente os pincéis com entusiasmo. Sinto o encanto da cor, mas na pintura continuo a descobrir elementos da escultura de algum modo. Debaixo da cor, há volume. Por outro lado, tenho sempre presente que nas estátuas egípcias e nas gregas havia cor”. Por incrível que pareça, havia cor.



O poder do fogo e das formas

O desprazer de verificar os acidentes que têm acontecido com inúmeras peças saídas do forno. Choque térmico de entrada com suas grandes rachaduras, ou então choque térmico de saída com delicadas fendas invisíveis a olho nu, embora a estrutura da peça esteja irremediavelmente comprometida. Algumas vezes, os grandes acidentes com rachaduras abertas, como cavernas, recriam uma nova escultura, uma nova forma, um novo espaço. A entrada e a saída do forno são como uma guerra, onde quase sempre vence o mais forte: o poder do fogo.

*Diário de Francisco Brennand
Vol. 1 – 5 de maio 1978*

Brennand: ressonância e universalidade das formas

Cecilia Toro, 2001

Para este livro, editamos um trecho do artigo originalmente publicado na *Revista Chilena de Historia Natural*, v. 74, pp. 183-194, 2001. O texto passou por uma reedição e atualização formal. Tradução do espanhol para o português e notas por Weydson Barros Leal.

O programa universal

A forma do homem resume todas as formas, tanto das coisas superiores como das coisas inferiores. E porque essa forma resume tudo o que existe, nos servimos dela para representar a Deus como o supremo patriarca... O mundo superior fecunda o inferior, quando o homem, mediador entre o pensamento e a forma, encontra ao fim a harmonia... Tudo quanto existe é um corpo animado por uma alma única.

Yalal Ad Din Rumi¹

Quando observamos as imagens 1 e 2 (*a seguir*), notamos que muitas formas presentes em algumas esculturas de Francisco Brennand e muitas formas de vermes em desenvolvimento, estudadas sob um microscópio de varredura, são realizações particulares de algumas formas únicas comuns, a forma ideal, que representa o “plano estrutural básico do Universo”, que se desdobra em diferentes estruturas concretas; nelas, porém, se encontra a Universalidade. As obras da natureza e algumas obras de Francisco Brennand seriam realizações de uma ideia ou de um conjunto finito de ideias. Apresenta-se aqui uma trilogia: natureza, obra de arte e ideia (como forma); portanto, a procura de coincidências se sobrepõe à busca de ideias centrais que permitem agrupar a variedade multiforme numas poucas formas centrais.

¹ Do livro *El canto del sol*. José J. Olañeta Editor; 1st edition (January 1, 1998). (nota da edição)

“La victime” Inês de Castro [detalhe], 1994.

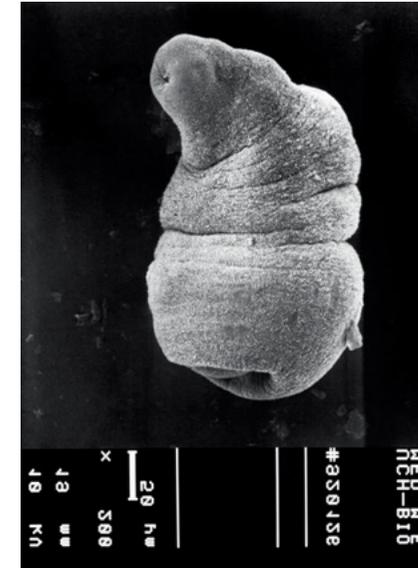
Larva de *Mesocestoides Corti* (tetratirídio), vista por um microscópio de varredura, s.d.



Se recorremos à “árvore da vida”, indo de um sistema complexo aos sistemas mais simples, vemos que estes compartilham informações genéticas. Sabemos, por exemplo, que o DNA do homem e o do macaco são semelhantes em cerca de 98%; em outro caso, se comparamos o DNA, ou seja, os genes que codificam algumas enzimas, do ser humano com o dos protozoários, inclusive bactérias, existem semelhanças que chegam a 50%. Parece lícito extrapolar o conceito de Carl Jung acerca do inconsciente coletivo, que é biológico, para uma conceituação geral em que o ser humano não só possui a memória da espécie, mas também de tudo o que vive; e ainda mais, não só de tudo o que vive, mas também a memória de todo o Universo. Possuiríamos uma memória estrutural, inscrita nos átomos e nas moléculas que nos conformam. “Porque o Universo contém no seu interior todas as coisas e o próprio espaço.”

Não estranha, portanto, que Brennan afirme que a argila tem memória, pois, na sua constituição molecular, está essa memória. Tampouco é estranho que diga que a mão deixa uma marca em tudo o que toca — o que, além de ser muito belo, seria outro nível do mesmo fenômeno de unidade no qual está inserido —, como não é inusual que, extrapolando, cada gesto se encontre inscrito no Universo. Do que se deduz que a única estranheza é que existam tão poucos seres excepcionais que estejam conectados com os campos ressonantes no Universo conhecido.

Os fundamentos metafísicos que sustentam essas sincronidades entre a vida universal e a alma humana é um dos temas do



Larva de *Mesocestoides Corti* (tetratirídio), s.d.

Ídolo, 1983.

*Timeu*² de Platão: a noção de analogia, os princípios de identidade, do mesmo e do outro, da semelhança, da unidade na variedade, refletido em correspondências harmoniosas, entre as quais se destaca a da alma universal e a da alma do ser humano. Anteriormente, num extrato do *Ieros logos*, de Pitágoras, já se encontrava: “Conhecerás, tanto como é permitido a um mortal, que a natureza é semelhante a si mesma de todos os pontos de vista”.

Pitágoras (século VI a.C.) já postulava que do caos, mediante a criação, nasce a ordem: a palavra “cosmos”, que o pré-socrático foi o primeiro a aplicar ao Universo percebido, significa ordem. A ordem pode chegar a ser, e deve chegar a ser, harmonia. Pitágoras radicava a felicidade suprema na contemplação da harmonia dos ritmos do Universo, da perfeição dos números, sendo o número, nesse caso, ritmo e proporção. Outro filósofo, contemporâneo de Platão, Demócrito de Abdera (460–360 a.C.), também esteve supostamente relacionado com discípulos de Pitágoras e teria adotado algumas de suas concepções, como a teoria da harmonia. Ele teria sido o primeiro a usar a expressão “o homem é um microcosmo”.

Posteriormente, foram desenvolvidas ideias interessantes sobre o lado real do absoluto, entre outros, por Schelling:

² Uma das últimas obras de Platão, *Timeu*, constitui um vasto mito cosmogônico no qual o filósofo, ao revelar uma crescente influência do matemático pitagórico, descreve a origem do Universo.

Chegamos ao ponto no qual podemos tornar compreensíveis as duas formas de conhecimento e consideração da Natureza. Uma delas vê a natureza como instrumento da ideia ou, em geral, como o lado real do absoluto, e portanto ela mesma absoluta. A outra a considera separada do ideal e em sua relatividade. A primeira forma chamaremos de filosófica, a segunda, de empírica, e nos faremos a pergunta de seu valor, pesquisando se a maneira empírica pode chegar de alguma forma a uma ciência da natureza. É claro que o olhar empírico não se levanta sobre a corporeidade e a olha como algo em si, enquanto o outro a concebe como um ideal modificado em real. As ideias simbolizam-se nas coisas e, como elas são em si formas do conhecimento absoluto, aparecem nestas como formas do ser, do mesmo modo que a arte mata suas ideias para dotá-las de objetividade... É essencial ao conceito de ciência que ela não seja atomística, mas construída por um espírito, e que a ideia do todo preceda a das partes, e não o contrário.³

As imagens anteriores, que ilustram este artigo, mostram que certos padrões surgem espontaneamente, em qualquer época e lugar, tanto na natureza como na obra dos humanos, sem serem influenciados por transmissão exterior, demonstrando que, na mente, existem predisposições, formas e ideias no sentido platônico e que estas são as mesmas do Universo. Em *La relación del arte con la naturaleza*,⁴ Schelling postula que a arte pode se propor como fim apenas para descobrir e fazer visível o que nas coisas há de arquétipo, de ideia. “A arte está situada como vínculo ativo entre a alma e a natureza e só pode ser concebida no meio vivente entre ambas”, diz ele.

Assim, a arte tem por finalidade a representação do absoluto de modo limitado: “O caráter fundamental da obra de arte é [...] uma inconsciente infinidade”, afirma Schelling, e assim a beleza é “o infinito representado de modo finito”, e a beleza absoluta é “a beleza originária da ideia”.

³ SCHELLING, F. W. J. *Lecciones sobre el método del estudio académico*. Universidad de Jena, 1802.

⁴ SCHELLING, F. W. J. *La relación del arte con la naturaleza*. Editorial Sarpe, Madrid, España, 1985.

Platão já dizia que a beleza é uma verdade universal, pois é o reflexo de ideias que se encontram na natureza. Assim, de algum modo, a arte revela as ideias que constituem a realidade.

Logo, espírito, alma e mente conformam uma unidade filogeneticamente relacionada, na qual o espírito seria, desde a origem do Universo, estruturado segundo as suas formas, que teria uma de suas manifestações particulares na alma, no *homem* em sentido genérico, que compartilha, assim, a estrutura do Universo, e, posteriormente, no ser humano em particular, participando de sua mente, que pode criar, então, o mesmo Universo. O ser humano, portanto, contém o Universo. O elemento estruturante não está “antes”, mas na origem do Universo. É o que vemos em Francisco Brennand, que aparece criando as mesmas formas que a natureza cria; Brennand como um holograma, como uma parte que contém o todo; Brennand como um fractal, autossimilar com o processo criador do Universo, atemporal e eterno, desde sempre e para todo o sempre.

Brennand: a superabundância de beleza

Quem, se eu gritasse, me ouviria das hierarquias dos anjos?, e ainda no caso de que um me segurasse de repente e me levasse junto a seu coração: eu pereceria por seu existir mais potente. Porque o belo não é nada mais que o começo do terrível, justo o que nós ainda podemos suportar, e o admiramos tanto, porque ele, indiferente, desdenha destruir-nos. Todo anjo é terrível.

Rainer M. Rilke⁵

Francisco Brennand caminha no limite da realidade: “o que é real?”, “o que não é real?”, pergunta-se. Ele descobre, nomeia e libera as formas da natureza e da vida, como num eterno retorno. Num espaço ausente, aparecem o ovo cósmico, os animais, os pássaros, os brotos vegetais e as formas que a luz reflete em nossa pele.

Como em todo parto, a pureza e o terrível estão em muitas obras de Brennand (...), na quais é sempre a beleza que nos detém e nos

⁵ RILKE, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Espanha: Ediciones Hipérior, 1999. Tradução Jenaro Talens Carmona. (nota da edição)

deixa obstinadamente conscientes da nossa eternidade. “Todo anjo é terrível”, diz Rilke, e todo criador é um anjo.

William Blake diz que “cada homem está em poder de seu espectro, até que chega essa hora em que sua humanidade acorda e lança seu espectro no lago”. Isso faz parecer que só essa condição permite a procura da verdade até as últimas consequências, em que se transgridem todos os paradigmas aceitos, sem temor aos erros, somente buscando arduamente a qualidade.

Existem características comuns no processo criativo, seja científico ou artístico, como também essas características parecem ser comuns no processo criativo da natureza. A aparição de novidades evolutivas na natureza caracteriza seu fazer; a superabundância de ideias e a procura pela verdade guiam a ciência; a procura da verdade e a superabundância de beleza caracterizam a obra de Brennand. Não obstante, a ciência chega a verdades que têm validade transitória, segundo um modelo dado. Parece, no entanto, que os grandes artistas criam obras que são, em si, verdades eternas.

Nesse caso, Brennand criou uma cosmogonia no seu ateliê-templo, no Recife (...), expondo essas características das fontes criadoras: superabundância de obras, sem mitos, sem prejuízos, com e sem seção áurea. Brennand e a natureza nos surpreendem com animais e plantas absolutamente fantásticos e incompreensíveis, como se a exaltação, a orgia, a autofecundação e a fecundação primassem, onde o conceito teratogênico⁶ é um absurdo.

Assim como a natureza, o ser humano, diz Jung, possui o instinto de jogo, no qual tudo é possível e está na base da criação. Brennand, o construtor, utiliza ao máximo seu instinto de jogo e de vida e nos devolve o Universo em toda a sua riqueza plástica e orgiástica. Procurando as pautas da vida, sua força e sua inocência, encontrei Brennand. O cavalheiro da forma, com seu sentimento, paixão e intuição, mantém a beleza viva através da conexão com as forças mais primárias da criação, da pureza e da dor. Animais metafísicos e irredutíveis, suas obras transcendem as formas e nos mostram o canto cósmico da agonia e do êxtase. Não obstante, as formas da agonia deixam de

⁶ Relacionado à má-formação do ser em seu processo embrionário. (nota da edição)

ser dolorosas pelo feitiço através do qual nos mostra a beleza — do mesmo modo que a natureza, na qual a vida e a morte são somente duas fases diferentes de um mesmo fenômeno de criação contínuo.

Brennand recorre a um caminho suficiente para chegar a “algum lugar”, e esse é um lugar luminoso. Cada uma de suas obras guarda um segredo que é importante revelar, porque essas figuras são parcelas da grande parcela universal; cada peça, assim, é um elemento infinito.

Brennand subjaz transformações e recorre aos caminhos da inocência, pois somente a inocência “vê”, sem pecado original, sem redenção, alma e mãos transitando e construindo um templo que nos deixa plenos de sol. Esse é seu segredo, o segredo de um criador. Uma montanha, um templo, um observatório astronômico, um coração, todas são formas diferentes que geram o mesmo sentimento: “O Universo e a vida são sagrados”.

Em seu ateliê-templo, no Recife, é impossível não recordar Platão, que põe na boca de Sócrates a seguinte invocação: “Amado Pan, e todos vós, os outros deuses que habitam este lugar, concede-me beleza no interior da alma, e que o homem de fora e o de dentro sejam o mesmo”.

Brennand esculturas: o homem e a natureza

Emanoel Araújo, 2004

Ensaio publicado originalmente no catálogo da exposição individual de Francisco Brennand que o Museu Oscar Niemeyer (MON, Curitiba/PR) realizou em 2004, com obras escultóricas do artista sob o mesmo título deste texto. O ensaio foi reeditado para este livro.

A solidão e a sua porta
a Francisco Brennand

*Quando mais nada resistir que valha
A pena de viver e a dor de amar
E quando nada mais interessar,
(nem o torpor do sono que se espalha)
Quando, pelo desuso da navalha
A barba livremente caminhar
E até Deus em silêncio se afastar
Deixando-te sozinho na batalha
A arquitetar na sombra a despedida
Do mundo que te foi contraditório,
Lembra-te que afinal te resta a vida
Com tudo que é insolvente e provisório
E de que ainda tens uma saída:
Entrar no acaso e amar o transitório.*
Carlos Pena Filho

A exposição que ora se arma sobre Francisco Brennand no Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, no Paraná, o MON, tem características muito especiais, tratando-se de um artista de grande complexidade criativa e extraordinária diversidade nos temas do seu imaginário. E tem ainda por desafio maior mostrar a obra escultórica, consolidada em muitos anos de trabalho, de um dos maiores criadores brasileiros, na sua total inteireza.

Mostrar a escultura de Brennand em outro lugar que não seja o seu próprio, a sua Oficina, em Pernambuco, será sempre um desafio, diante do complexo diálogo criado por ele entre a escultura e o espaço em que ela se desenvolve, ora com a arquitetura — incluindo os antigos galpões da antiga fábrica de cerâmica —, ora se incorporando às ruínas deixadas pela ação dos anos e do passado da fábrica onde nasceu esse grande cenário. Um diálogo que prossegue ainda ora com os jardins que emolduram as obras, ora na sua repetição como num coro grego, ou ainda na interação com os fragmentos de um pensamento erudito escrito nos muros, uma forma de metáfora tão própria de alguém como

ele, que convive com a erudição dos grandes pensadores clássicos da humanidade. O artista planta essas esculturas nos mais diferentes espaços do magnífico cenário que espontaneamente se apresenta a quem chega à Oficina, preenhe de uma atmosfera profana e, ao mesmo tempo, quase sagrada.

Procuo pensar nessa obra de Brennand, construída com profundas raízes arcaicas e ancestrais, para tentar, como num passe de mágica, fazê-la deslocar-se para um espaço museográfico com o mesmo *environment* ou com a mesma magia transcendental que habita seus espaços da Várzea, na cidade do Recife, cercada pela floresta tropical, possivelmente um resto magnífico da Mata Atlântica.¹

Não que eu queira imprimir à força algum significado simbólico ou mágico àqueles espaços do Ateliê de Francisco Brennand. Contudo, devo admitir que eles exercem sobre mim, e possivelmente sobre o público que o frequenta, esse poder mágico e simbólico de um templo arcaizante, desafiando o tempo e o espaço, oficina do fogo perenizando a matéria natural da terra e ainda incorporando a luz tropical pernambucana, as intempéries da natureza, a chuva, o vento e os claros e escuros daquelas cores que sabem a ferrugem, formas empilhadas desafiando a gravidade, repetindo-se e multiplicando-se como seres oníricos e permanentes.

O que emana daquele Templo da Várzea, onde esse mágico criador fez irremediavelmente para sempre uma catedral pagã povoada por mitos e seres imaginários, é a mais pura reflexão do gesto de inventar formas livres e libertas, como esses personagens com vida própria de seres autóctones que o habitam, no seu silêncio de obra de arte e na perpetuação do grande e profundo ato de criação.

¹ De acordo com a CPRH, Agência Estadual de Meio Ambiente, de Pernambuco, “o Refúgio de Vida Silvestre (RVS) Mata do São João da Várzea, localizado no município de Recife, possui uma área de 64,52 hectares” e é uma “unidade de conservação (que) está inserida na bacia hidrográfica do Rio Capibaribe e é constituída por remanescente do bioma Mata Atlântica, apresentando como critérios de preservação: refúgio de fauna e flora, proteção do sistema hidrográfico e (o fato de) ser amenizadora dos efeitos da poluição industrial”. Disponível em: <https://www2.cprh.pe.gov.br/uc/rvs-mata-sao-joao-da-varzea/> Acesso em: 26 de julho de 2023. (nota da edição)



Lêda e o Cisne,
2001-02.

Uma obra assim singular, construída com vínculos profundos com a terra em que foi criada, necessita do ar que respira para poder transmitir todo seu poder de seduzir com toda essa atmosfera, com toda essa densidade, a tal ponto que apartá-la daquele espaço é como surrupiar do público uma informação fundamental para o real entendimento do fato criador desse artista, seu mundo, seu universo.

Como mostrar, então, a obra de Francisco Brennand sem a acumulação das formas que se entrelaçam, das cores ferrosas, cujo irisado nasce no forno que as queima a temperaturas inimagináveis? Como se pode imergir nesse emaranhado de soluções formais e teóricas de um mundo povoado de insólitos seres? Como extasiar o público visitante do museu com a mesma tensão provocada pelas superposições de cabeças e corpos marcados pelo frenesi das paixões e pela sensualidade que aflora como carne viva nessas figuras que povoam esses espaços e muros enormes a compor esse ambiente cenográfico do Ateliê de Brennand, no clima verdejante da Várzea do Recife?

Transpor todo esse universo mágico de Brennand para o Museu Oscar Niemeyer de Curitiba é o desafio que esta exposição se propõe a enfrentar, pelo muito de extraordinário que representa todo esse mistério criador, obra e público agindo e interagindo, como num bailado que propicia a criação de novos sentidos. Por isso, a mostra tenta induzir o espectador a uma viagem dionisíaca por aquela atmosfera, para que então possa entender o mundo interior desse artista e sua obra, na esperança de que essa concepção museográfica seja eficiente para transmitir a quem visite a exposição mais do que a criatividade do escultor, permitindo-lhe sentir, nesses belos e generosos espaços do MON, a mesma intensidade e energia com que Brennand



Cavalo de Troia,
1998.

impregna sua atmosfera de vida e de trabalho, e tão generosamente abre à visitação pública no Recife.

Armada dentro e fora de espaços, fechados ou abertos, a obra escultórica de Francisco Brennand sugere permanência, nesse diálogo profundo e transcendente da alma humana com a natureza tropical e luminosa da paisagem que envolve a sua criação. A construção desse *environment*, soberbamente idealizado, partindo das grandes paredes dos velhos galpões, abriga figuras, bichos, monstros arcaicos, deuses clássicos. São os temas do artista. Traduzir essas formas na matéria da cerâmica é o seu maior desafio, enfrentando uma técnica sofisticada e altamente precisa e paciente. Brennand é um artista de prestígio nacional e internacional consolidado no panorama das artes brasileiras. Entretanto, os desafios são uma constante em seu percurso de escultor. Suas obras monumentais são a prova incontestada da capacidade desse grande criador de unir talento artístico, formação intelectual e um profundo conhecimento técnico do manuseio do barro, sua matéria-prima, com a qual ele constrói e dá vida a esses seres da sua prodigiosa imaginação, transformados em esculturas tão sólidas e perenes como se de bronze fossem.

Muito se tem escrito sobre sua personalidade e obra, e é uma constante, nesses textos analíticos e provocativos, a referência a uma marca obsessiva pela sexualidade no seu temperamento, expressa em certos símbolos que facilmente seriam reconhecidos como eróticos. Não suponho que suas obras não tenham uma dose bastante evidente de sensualidade, mas longe estão de fazer dele um obsessivo e um transgressor. Claro que Brennand é um homem sedutor e um artista provocador. Sua criação age independentemente do seu intelecto na abordagem de certos temas que são menos densos, mas não admitem que a essa criação se possa colar o rótulo de coisa vulgar ou pornográfica.

Sem dúvida, há, sim, uma organicidade que se apresenta explícita, moldada pela matéria orgânica do barro, em sua flexível ação de ocupar espaços, nessa intrincada linguagem da escultura. Entretanto, há que se considerar que a escultura se fundamenta em princípios plásticos que lhe são essenciais: linguagem, volume, espacialidade, espaços negativos e positivos, uma certa busca formal no espaço, de frontalidade, de desequilíbrio ou de construção verticalizada e totêmica. O que eu quero dizer é que a obra escultórica de Francisco Brennand pode ser muito mais instigante do que seus intérpretes têm salientado até agora. É preciso atenção para um reducionismo sintético, quase abstrato, no empilhar ou acumular formas geométricas primárias, assim como no estancamento rítmico, na confirmação de volume, plano ou área (especial e em negativo), em formas fechadas ou abertas. Todos esses são procedimentos da arte paleoafricana que vêm sutilmente se acrescentar à sedução de sua obra.

Que Brennand é mesmo um grande sedutor, não tenham dúvidas. Mas ele é também, e sobretudo, um homem esotérico, como um místico que transforma todas as suas expressões criativas, do desenho à pintura da cerâmica e à escultura, em símbolos que não estão desprovidos de sentidos de sensualidade e erotismo, mas estão também muito mais próximos de alcançar uma forma de religiosidade que expressa um sentimento de certa perplexidade diante desses temas. Por todas essas razões, esta exposição foi armada pensando em algumas vertentes que, de certa maneira, pudessem passar em revista as muitas metáforas criadas pelo artista para compor o seu

imenso repertório de um grande criador: o teatro das representações mitológicas; o corpo em transmutação interior; os frutos da terra; e as vítimas históricas.

Francisco Brennand, como todo artista, é um grande solitário. Na busca por transformar a história em elementos para criar livremente seu repertório artístico, ele poderia ser um renascentista, no sentido de descobrir a nova representação do homem. Ele poderia ser um grego entre os deuses do Olimpo, traduzindo seus desígnios e suas vontades. Ele poderia ser também um africano cujos deuses são homens guerreiros, caçadores, mensageiros, e as mulheres são também deusas das águas doces e salgadas, da maternidade, das intempéries da natureza, da sensualidade e, por que não, também da sexualidade. Ele poderia ser um homem da terra nordestina, como de fato o é, identificado com suas raízes brasileiras. Desses muitos “Franciscos” é que esta exposição fala, porque é a partir deles que o artista se expressa, moderna e contemporaneamente. Mas Brennand também poderia ser um artista atormentado pela ambiguidade do nosso meio cultural, atrasado e abandonado.

A solidão foi propulsora da construção desse seu mundo fantástico e quase surreal. Por isso, alguns o consideram barroco, mais até pelas suas acumulações formais e pelo sentido do sagrado. Mas ele é mesmo um cartesiano selvagem, ou um pregador grego de uma poética do mito, pois, afinal, para nós ocidentais, foram os gregos que povoaram o céu e a terra, os mares e o mundo subterrâneo, de divindades e outros seres mágicos.

Mitologia designa dois conceitos: o conjunto de mitos e lendas que um povo imaginou e também o seu estudo. *Mythos*, fábula + logos, seu enunciado ou tratado. Pois foi assim que Brennand criou suas próprias fábulas. Para produzir o seu teatro das representações mitológicas, cada obra criada tem características próprias e magníficas. Veja a sua *Lêda e o Cisne*: ela é uma equilibrista cujo corpo, reduzido a um fragmento, sustenta na verticalidade pernas que se cruzam numa sensualidade tensa, ao mesmo tempo em que as linhas horizontais que cortam o espaço marcam o ritmo da obra juntamente com a volumetria dessas pernas, que se fundem com o corpo; é “o vértice da paixão”, como dizia o poeta Vinicius de Moraes.



Vista do Salão de Esculturas, 2021.

Da mesma forma, em face de uma Diana diáfana da mitologia, ele fez uma *Diana caçadora* robusta e austera, um torso desafiante e ameaçador. E é aí que Brennand se mostra livre das representações literárias desses temas clássicos, e assim se mostra original, ao fazer desses seres mitológicos outras criaturas, que Olívio Tavares chamou de *degoladas*, numa alusão a essas cabeças que têm, na sua concepção, um corte que é mesmo desafiador, dramático, na sua representação quase realista, para que depois elas sejam pespegadas a formas onduladas, cilíndricas, drapeadas quase, que lhes servem de base. Dessas obras, *Antígona*, *Hália*, *Lara*, *Palas Atena*, *Hera* e *A face grega* formam um conjunto esplendidamente realizado, pela contenção reducionista da forma. E há ainda as sereias — metade gente, metade bicho —, que povoam as noites escuras, como aquelas deusas africanas de que não se pode dizer o nome.

Um corpo em transmutação interior é um corpo que se movimenta de dentro para fora, e essa mutação é mais que uma geometria, é uma ação gestual íntima de uma alma à procura da sua concretude. Na obra de Brennand, são assim essas figuras da série que se chama apenas *Corpo*, e também outras que se designam como *Os amantes*, *O nascimento II*, *O pensador radioativo*, *O tempo da luz*. E, numa outra vertente, também se pode pensar num Brennand antropofágico dos anos 1970, quando a representação da natureza na sua obra tinha a grandeza da fertilidade da terra, a sensualidade suada do gesto grande, eloquente e brasileiro, e tão brasileiro que levou a que o expusessem numa bienal como “primitivo”. E como diria Mário de Andrade: “Primitivo em relação a quê?”.

Aqueles seus frutos da terra têm mesmo algo de nativista, no sentido de que eles trazem a força do gesto primeiro da representação de uma natureza inventada, arcaica, tal uma representação indígena, como ocorre com esses bichos e aves prontos ao ataque. Esses seres vêm de uma fauna surpreendentemente agressiva, assim como esses *Pássaros Rocca*, que, na grandeza da sua altura, são um desafio à gravidade. Isso é o que bem compreendeu a grande e amorosa poeta Deborah Brennand. Entretanto, há que não esquecer também que o artista, como um homem de seu tempo e sensível às causas do mundo, exterioriza, através de sua obra, o desencanto com o planeta contemporâneo, arbitrário e devastador. É como um grito de horror, um clamor perante a violência histórica da América desde os tempos sanguinários dos conquistadores e exploradores do Brasil, do México e do Peru, onde civilizações milenares foram dizimadas pela fúria gananciosa e inescrupulosa daqueles tiranos do Velho Mundo, na busca enfurecida por ouro e riquezas do Novo Mundo. Esse foi o caminho aberto para perpetuar a violência que se reflete nos dias atuais, em que homens se trucidam, se destroem e destroem a natureza em nome de uma ânsia econômica incontida, de um desespero político desorientado, desprovidos de qualquer atitude ética, numa conquista inócua que representa um retrocesso humano desmedido. É a visão de que algo muito grave nos acomete neste momento, diante de um mundo que nos deixa perplexos e sem saída. Que tempo será este em que vivemos, ameaçado e ameaçador, com perguntas sem respostas diante de tantos absurdos?

Este é o quadro no qual se compreendem essas obras de Brennand, que são como um libelo contra a violência que nos chega de supetão e invade nossa intimidade a cada dia, a cada hora, a cada minuto, que nos arrebatam e nos estarrece no noticiário de um mundo globalizado e perverso. É em face dele que o artista exprime a metamorfose do grito. Um grito de horror, um grito desesperado, à espera de que todos nós o possamos ouvir para nos salvarmos do caos instituído. O que quer dizer *O grito*? O que ele nos provoca com sua estética desafiante? Todos nós sabemos e silenciados. Refiro-me a uma outra instalação do artista que fala dos horrores daqueles tempos, o que é ainda mais válido diante de tantas e tantas atrocidades das guerras civis do

Oriente Médio, fazendo milhares e milhares de famílias, mulheres, homens e crianças perdidas nas travessias dos mares e nos escombros das cidades destruídas.

Este texto ainda é uma introdução à monumental obra escultórica de Brennand sem entrar na especulação dos seus aspectos mais interiores. Por fim, há de se considerar que esse universo reúne ainda as grandes pinturas a óleo dos anos 1980; os estudos, os desenhos e os croquis para o grande mural da Batalha dos Guararapes (1962) — alusivo à expulsão dos holandeses do solo pátrio pernambucano — e outros para suas obras escultóricas; estudos de monumentos; pequenas peças cerâmicas como vasos e jarros; obras falhadas que se metamorfoseiam em novas criações, como se a queima ali encontrasse sua própria liberdade.

Nunca perguntei a Brennand de onde vinha esse talento, nem lhe perguntei por que a marca de sua cerâmica, criada por Aloisio Magalhães, é o símbolo de Oxossi. Oxossi é o deus caçador e, no decorrer do xirê dos orixás, ele segura, em uma das mãos, o arco e a flecha e, na outra, um *erukerê* — insígnia de dignidade dos reis da África —, que lembra ter sido ele um rei de Queto. Dizem os orikis que o temperamento irrequieto de Oxossi o levava a se afastar sempre do convívio de sua mãe, Iemanjá, e de seus irmãos Ogum e Exu. Então um babalaô disse a Iemanjá do perigo que Oxossi corria ao internar-se cada vez mais longe dentro da mata. E ele, de fato, um dia no fundo da mata, encontrou Ossanha, que, como previra o babalaô, o enfeitiçou para sempre através do conhecimento das ervas e das folhas, que tinha como seu domínio. Desesperada, Iemanjá enviou Ogum para buscá-lo, arrancando-o do encanto de Ossanha traidor. Era, porém, tarde demais. Oxossi, caçador, tornou-se, então, dono da mata, de onde nunca mais pôde se afastar.

Desconfio de que, tal como Oxossi, também Brennand é um caçador, dono do tesouro das formas invisíveis que se escondem na mata e que capta e modela para colocá-las nos espaços mágicos da Várzea, cercados pela mata, às margens do Capibaribe. Quando se visita a Oficina Francisco Brennand, às vezes se pode encontrá-lo andando entre as milhares de obras espalhadas pelos imensos espaços do seu Ateliê. E, assim, aquele homem de chapéu e bengala, sóbrio e elegante, acaba por nos revelar que ele mesmo é a maior obra desse universo.

Educação pelo barro

Gleyce Kelly Heitor e Henrique Falcão



Toda obra de arte é produto coletivo

Em 1971, Francisco Brennand lançou a pedra fundamental deste que podemos reconhecer como o seu mais ambicioso projeto: a restauração da antiga olaria do seu pai e a transformação desse espaço em oficina, onde viria a criar e expor obras em cerâmica especificamente pensadas e instaladas em diálogo com esse contexto.

Vamos olhar, portanto, para a Olaria como forma de remarcar que a Oficina Francisco Brennand vem sendo, ao longo desses 50 anos, sobretudo uma escola com uma pedagogia mediada pelo barro. Nela, os mestres — homens, de diferentes idades, com distintos conhecimentos e contribuições marcadas pela singularidade — protagonizam uma experiência de formação artística compartilhada, transmitindo seus saberes adquiridos nas trocas, nas observações e nos diálogos entre pessoas, materialidades e fenômenos: as singularidades do barro, os caprichos do fogo e o canto das peças ao saírem do forno.

Oleiros com
esculturas,
déc. 1980.

Tessituras da história: veredas da terra, do fogo e do sonho

*A história da Oficina Francisco Brennand está situada não só sob minha regência, como em vários períodos anteriores que tiveram grande importância na realização verdadeira dessa aventura cerâmica. E esta teria sido impossível não fora seu alicerce muito bem fundamentado.*¹

Margeada pelo Rio Capibaribe e situada no bairro da Várzea, no Recife, a Oficina Francisco Brennand ocupa uma terra dotada de solo fértil, que atraiu historicamente tanto povos indígenas, presentes nesse território antes da invasão colonial, quanto grupos quilombolas, que habitavam as margens das florestas do Catucá de Camaragibe.

A *plantation* de cana-de-açúcar, que foi, de acordo com Pandolfi,² um fator estruturante da sociedade do Nordeste do Brasil e teve na Zona da Mata pernambucana um de seus epicentros históricos, balizou as práticas econômicas e políticas das famílias aristocráticas que ocuparam a região com sistemas de engenhos ao longo dos séculos. Entre essas famílias, destacam-se os Rego Barros e os Cavalcanti de Albuquerque, proprietários dos engenhos São João, São Francisco e Santos Cosme e Damião. No final do século XIX, o declínio dos engenhos e a abolição formal da escravatura foram o ensejo para que, entre 1892 e 1895, fosse instalada, por Francisco do Rego Barros de Lacerda, uma usina de açúcar nas terras do Engenho São João, do outro lado do rio.

Como se formam identidades em contextos de dominação? Conforme Alexandre Silva de Jesus,³ estruturas, complexos e sujeitos que têm sua gênese no período colonial “não foram dissolvidos após os processos formais de descolonização”. Podemos dizer, ainda, que

¹ BRENNAND, Francisco. *Testamento I: o oráculo contrariado*. Reflexões de Francisco Brennand. Recife, Propriedade Santos Cosme e Damião, 1997, p. 4. (livreto)

² PANDOLFI, José Guilherme. *O canavial: museu, território e natureza na era do plantationoceno*. Relatório de Pesquisa. Projeto Artes, Museus e Antropoceno. Oficina Francisco Brennand, FACEPE, UFPE. Recife, 2021, p. 1.

³ JESUS, Alexandre Silva de. *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife, Titivillus, 2019.



Francisco Brennand
modelando
escultura, 1979.

um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de fixidez e do quanto as identidades foram produzidas, no interior desse discurso, como forma de dominação e controle social.

Dizemos isso para pontuar que, com o avançar do século XX, o Engenho Santos Cosme e Damião perdeu força e, em 1917, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de Francisco e herdeiro dessas terras, criou no local uma indústria de telhas e tijolos chamada Cerâmica São João. A fábrica fazia referência (e reverência) ao engenho da família, que outrora teve João Fernandes Vieira como proprietário da área, personagem cuja iconografia e imaginário de herói pernambucano será retomado em um dos trabalhos mais célebres do artista: o mural *Batalha dos Guararapes* (1962).

Com tecnologia importada da Europa, tais como fornos de grande porte e altas temperaturas, a Cerâmica São João recorreu ao conhecimento de técnicos estrangeiros e passou a dominar, em pouco tempo, o mercado regional. De acordo com Brandão,⁴ enquanto a

⁴ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Grupo Cornélio Brennand: os primeiros 100 anos*. 1ª Ed. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2016, pp. 63-70.

olaria cresceu gradativamente seus recursos e estruturas, a família manteve uma única usina na propriedade São João, cujas atividades se encerraram em 1945, por falta de êxito econômico, marcando o fim da era açucareira na família. Esse fato fez germinar a pesquisa e o investimento em uma matéria-prima mais vanguardista do que o barro: a porcelana. Com intuito de introduzir a produção de artefatos dessa natureza na propriedade São João, no outro lado do Rio Capibaribe, a olaria da propriedade Santos Cosme e Damião fechou suas portas em meados da década de 1940.

Com o espaço desativado, um único forno se manteve em funcionamento para produções de pequena escala, resultando na ociosidade do local, que, passo a passo, foi se convertendo em ruínas. Esse cenário, formado por uma sobreposição de tempos e funcionalidades, foi inspiração para que Francisco Brennand tivesse a ideia, por incentivo do pai, de ocupar o lugar para criar sua oficina, após descobrir nas suas viagens de estudos o potencial artístico da cerâmica. Mas, antes, esse único forno lhe servira para produções pontuais de peças e murais.

O artista afirmou, em inúmeras passagens do seu diário, enxergar força de criação na ruína e na ação do tempo e da natureza. Em novembro de 1971, escreveu que estava ao pé da ponte⁵ construída por seus antepassados, que ligava os dois lados da Várzea, esperando um automóvel chegar com tralhas e artefatos para, enfim, fundar sua oficina cerâmica,⁶ sua Cidadela.

O artista não trabalha sozinho

Apesar de estar atualmente localizada nos bastidores dos espaços expositivos do Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand —

5 Entre 1892 e 1895, Francisco do Rego Barros de Lacerda instalou a Usina São João da Várzea no antigo Engenho São João. Para melhorar a comunicação entre as propriedades, ele trouxe uma ponte de ferro dos Estados Unidos, que foi montada sobre o Rio Capibaribe, interligando as terras dos antigos engenhos Santos Cosme e Damião e São João, onde residia num sobrado, conhecido como Casa Grande de Ferro, cuja estrutura veio junto com a ponte. (Cf. BRANDÃO, 2016, p. 24).

6 Museu Oscar Niemeyer. *Brennand esculturas: o homem e a natureza*. Curitiba: 2004. (catálogo de exposição)

fundado em 2019, pouco antes da morte do artista —, a Olaria é interpretada como o coração do lugar desde sempre. O *locus* da prática e da realização, com maquinarias pesadas de ferro repletas de barro moído para ser torneado com pés e mãos, ou que será posto em moldes por um coletivo de artistas e artesãos: modeladores, oleiros e decoradores. Embora o falecimento de Brennand tenha descontinuado a produção de obras de arte, cabe à Olaria a manutenção do seu legado, com a produção de peças cerâmicas utilitárias.

Em *Mundos da arte*, Howard Becker⁷ traz contribuições importantes para pensarmos a produção artística como uma ação coletiva e aponta para a rede de atividades coordenadas que envolve esse trabalho. Se hoje são cerca de 20 funcionários dedicados à produção cerâmica, em 1970, eram, de acordo com Francisco Brennand⁸ cerca de 250 pessoas trabalhando com ele.

Sobre isso, afirmou o artista:

É evidente que nem todos participam da execução do ideal artístico. Mas eu considero que, mesmo os que estão extraindo barro na longínqua cidade de Oeiras, no Piauí, ou trabalhando nos fornos contínuos (dia e noite) ou nas diferentes sessões mecânicas, todos estão, à sua maneira, contribuindo para a finalização de um objeto padrão, seja ele um simples ladrilho, um vaso ou uma escultura.

Embora os mundos da arte sejam, de acordo com Becker,⁹ constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras — que esse mesmo mundo define como arte —, é comum vermos os artistas na posição de mestre. Algo que se reflete também nos relatos de Brennand, como numa passagem dos seus escritos nominados *testamentos*, em que afirma ser a Oficina um lugar pautado pelas ideias de comunidade e escola. Comunidade como referência às guildas de artesãos medievais, e escola pois ali “os filhos de

7 BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

8 BRENNAND, Francisco. *Testamento II: diálogos do paraíso perdido*. Francisco Brennand. Recife, Propriedade Santos Cosme e Damião, 1990/2005, p. 15. (livreto)

9 BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.



operários começam no aprendizado da modelagem e da pintura ao lado do mestre”.¹⁰ Fato que podemos ilustrar a partir das memórias do líder da Decoração, José Santana, na Oficina desde 1981:

Aprendi a riscar na hora do intervalo, no almoço. Eu vinha para o setor, almoçava nas carreiras, voltava e começava a fazer os riscos. Eu levava e mostrava a ele — quando riscava, contornava, pintava —, para ver se tava bom, se precisava de mais alguma coisa. Foi aí que eu fui pegando a prática, as orientações que ele me deu, e eu dou continuidade a esse trabalho até hoje.¹¹

Nas memórias de Francisco Brennand e José Santana, prevalecem duas imagens frequentes: a do artista como um trabalhador intelectual — embora Brennand se projete e tenha vivido como um operário da arte, na relação entre prática artística e atividade fabril — e a ideia

¹⁰ BRENNAND, Francisco. *Testamento I: o oráculo contrariado*. Reflexões de Francisco Brennand. Recife, Propriedade Santos Cosme e Damião, 1997, p. 4. (livreto)

¹¹ Em entrevista concedida à Gleyce Kelly Heitor, no ano de 2021, para a série de vídeos *Saberes do barro* (2022), disponível no canal do Youtube da Oficina.



Mestre da Decoração José Santana.

Helcir Roberto, gerente de projetos e artista.

Gabriel Andrade, responsável pelos fornos.

dos colaboradores como executores, desprovidos de ideal artístico. Imagens que ilustram, no campo da arte, as assimetrias de poder entre idealização e execução, entre trabalho manual e intelectual.

No entanto, defende Moisés Nascimento, que herdou a profissão do pai, Gabriel Andrade, que o interessante de trabalhar como oleiro é o fato de esse ser um ofício que “mexe com a mão e com a cabeça”,¹² reivindicando o lugar do pensamento na sua prática. Moisés está na Oficina desde 2021, e Gabriel é encarregado do forno desde 2002.

Então, o que é um mestre? Pensando a partir dos cruzamentos epistemológicos entre saberes tradicionais e saberes acadêmicos, Carvalho e Vianna¹³ propõem que são quatro, para além do critério de senioridade, as principais dimensões definidoras da maestria tradicional. Podemos dizer, a partir dos autores, que: a) mestras e mestres assumem a missão de ensinar; de transmitir o que sabem a discípulos, aprendizes, assistentes, seguidores ou auxiliares; b) mestras e mestres são grandes conhecedores das tradições que praticam e as expandem ao longo do

¹² Idem.

¹³ CARVALHO, José Jorge de; VIANNA, Leticia. *O encontro de saberes na universidade*. Uma síntese dos dez primeiros anos. *Revista Mundaú*, 2020, n. 9, pp. 23-49.

tempo, assumindo, além da docência, a condição de investigadores; c) mestras e mestres são lideranças, porta-vozes e autoridades encarnadas dos seus coletivos diante de instâncias tanto internas quanto externas às comunidades; d) mestras e mestres são sábias, ou sábios.

Conviver com a Olaria da Oficina é constatar que ela é, de fato, uma escola na qual os mais novos, os recém-chegados, aprendem observando, trocando e, por vezes, sendo conduzidos pelos mais experientes. Podemos capturar, também, que Francisco Brennand reside na memória dos oleiros como um artista/mestre que investiu tempo, recursos e afetos numa forma específica de criar e fabricar cerâmica. No entanto, nos interessa propor e reconhecer que essa escola está fundada numa prática de intercâmbio, no qual artista e uma falange de mestres cooperam, em um movimento de ensinar/aprender. O artista e seus assistentes se complementam.

Complementaridade que vemos, por exemplo, no relato de Helcir Roberto, assistente do ceramista antes mesmo de 1971, com a fundação da Oficina, onde atua desde então como projetista e desenhista, transpondo matematicamente as ideias de Brennand para as proporções de painéis, esculturas etc.:

Quando eu crio aqui os desenhos, seja para uma cerâmica decorada, como também para as peças utilitárias (...), eu tento desenvolver uma coisa que carregue a marca de Brennand. Que você olha e vê que é Brennand, tá entendendo? Então, eu desenvolvo todas aquelas pecinhas que você vê, que são frutos dos pensamentos dele (...) Agora, eu dou uma forma (...) Por exemplo, os painéis: ele dá o desenho, eu desenvolvo esse desenho dentro da proporção do painel, das dimensões que foram dadas para executar esse painel. Eu não vou inventar coisa, nem botar nada, não. Ele me deu aquele desenho, e eu vou desenvolver, botar dentro daquela medida (...).¹⁴

Por sua vez, há ainda uma pedagogia das trocas artísticas, que podemos constatar no relato do modelador e oleiro José Mendes¹⁵ para a

14 Em entrevista concedida à Gleyce Kelly Heitor, no ano de 2021, para a websérie *Saberes do barro* (2022).

15 Atuou na Olaria entre 1971 e 2023, ano de seu falecimento.

série de vídeos *Saberes do barro* (2022). Em seu depoimento, ele compartilha uma experiência que lemos como um processo não apenas de troca e complementação, mas de cocriação:

Um desenho não é nunca uma escultura, né? Um desenho só tem a frente, e a escultura é um todo. Então, o que eu fazia? Fazia o formato, né? Adivinhar o formato (...) adivinhar não, ler o formato do desenho. O entorno [*da escultura*] (...) num todo. E é lógico que era aprovado por ele [*Brennand*] depois. Mas, de acordo com o que estava na frente do desenho, (...) eu completava a circunferência da escultura. O que ele botava na escultura (...) o que ele queria dizer na escultura (...) era só na frente... Pelo o que eu via na frente, eu imaginava o que é que ele botava atrás (...) na escultura (...) do desenho dele.¹⁶

A partir dessas memórias, podemos propor que a dimensão monumental da obra de Francisco Brennand só foi possível graças à mobilização de um conjunto de pessoas, saberes e práticas necessários não somente para a sua viabilização, mas para a continuidade do seu legado. Ou seja, modelar, chacoitar, esmaltar, vitrificar e contornar são verbos que, juntos a massa, barbotina, torno, forma, forno e queima, compõem um repertório manejado por mestres oleiros, decoradores, calculistas, técnicos de forno. São eles que asseguram, cotidianamente, a atualidade e a permanência de uma forma específica de fazer cerâmica, conhecida como o padrão Brennand.

16 Em entrevista concedida à Gleyce Kelly Heitor, no ano de 2021, para a websérie *Saberes do barro* (2022).

Depoimento de José Mendes

Na cerâmica, a água, o fogo e a matéria argilosa, cada um tem o seu papel



José Mendes e a obra *Prometeu*.

Sou nascido e criado na propriedade da família Brennand.¹ Certo dia, quando criança, estava voando pelo campo até que cheguei a um açude que havia aqui perto e avistei um ônibus de uma faculdade chegando com vários aprendizes de pintura, que desceram e começaram a pintar a paisagem. Eu achei aquilo tão lindo. Quando seu Francisco veio tomar conta da Cerâmica (*São João, a fábrica*), fiquei admirando de longe, até que fui informado por um rapaz que havia vaga aqui, então vim trabalhar como zelador, com 16 anos, em 1971, logo no início da Oficina.

Um dia, estava esmaltando um piso e saí em direção ao acesso onde se produziam os painéis; conversando com outros funcionários, peguei uma placa e pintei uma flor. Assim que concluí a pintura, seu Francisco chegou e eu logo me escondi debaixo da mesa — eu era de outro setor, não deveria estar ali. Mas foi aí que seu Francisco falou: “Que flor mais linda, eu quero essa flor, quem fez essa flor?”. Então, os outros funcionários me entregaram dizendo: “Foi o que está embaixo da mesa escondido”. Seu Francisco me chamou e disse que estava muito bonito, que queria que eu trabalhasse na Decoração. De fato, fui transferido de setor e, a partir disso, foram surgindo as oportunidades.

¹ Este depoimento foi concluído quatro dias antes do falecimento do artista José Mendes, ocorrido em 6 de agosto de 2023, em decorrência de um infarto.

Ele gostava das cores que eu pintava, eu também já sabia das suas preferências e desenhava essas peças utilitárias. Em outro momento, um oleiro que trabalhava como modelador pediu para ir embora e, como eu era encarregado da Decoração, fui trabalhar na Olaria. Lá, eu comecei a ampliar os painéis — Brennand fazia o desenho, e Helcir (Roberto) colocava na escala, depois os painéis chegavam para que eu pudesse ampliar no tamanho desejado. Ainda sobre as cores e os esmaltes, ele dizia: “Quero um ocre, uma cor clara, uma escura, aqui ou ali”, e eu desenvolvia isso, fazia a experiência das cores. Era sempre essa rotina. Pense em um trabalho como *Árvore da vida*, essa obra só tem uma frente no desenho, mas, como eu conheço o desenho dele todo, eu fiz a sequência. Nesse negócio de entender o trabalho dele e dar continuação da parte da frente para a parte de trás, só havia eu mesmo.

Paralelamente, também havia a possibilidade de ir pintando, no fim de semana, quadros de minha autoria para arranjar um dinheirinho a mais, e ele incentivava. Por volta dos anos 1980, já me compravam quadros. Foi quando entrei numa galeria comercial, a convite de uma irmã e uma sobrinha de seu Francisco. Nessa mesma época, eu saí da Oficina para viver exclusivamente como artista plástico, fui para São Paulo, fiz exposições por lá. Meu trabalho era principalmente em pintura, mas cheguei a desenvolver três painéis grandes, um deles está na Av. Boa Viagem, é um painel sobre o Recife Antigo. Mas, para viver de arte, não deu. Foi quando voltei para a Oficina, em 1988, e não pude mais seguir com a produção artística autoral, o tempo era dedicado ao trabalho e me faltava um espaço em casa para essa produção.

Antes de falecer, seu Francisco me chamou e, apesar de a gente ser tão ligado, eu não sabia que ele estava doente daquele jeito. Ele me chamou e disse: “Zé, se você fosse fazer uma escultura sua, como é que você ia fazer?”. Eu respondi: “Seu Francisco, eu só sei copiar”. Aí ele disse o que um pintor tinha dito: “Quem sabe copiar, sabe fazer. Faça uma que eu quero ver!”. Mas não deu tempo. E assim foi.

Nesse retorno para a Oficina, em 1988, retomei meu trabalho como modelador e aí estou até hoje. A Olaria não mudou muito com o passar do tempo. Naquela época que estava no auge, nunca parou de ter esculturas e painéis para fazer. Meu trabalho lá não tinha relação com a fabricação dos pisos, mas quando precisava de uma ajuda, a gente

vinha como conselheiro para resolver alguma situação. Houve um tempo em que ele estava precisando de novas ideias, de uma criatividade econômica, e quis me mudar para o setor da fábrica, mas eu recusei. Aí ele me deixou na Olaria e, de lá, nunca saí. Hoje, meu trabalho é com as peças de arte, que não são decoradas nem queimadas na mufla,² só no forno-garrafa e no Prometeu. Então, tudo relacionado a seu Brennand era feito por mim; feito e restaurado.

Sobre o trabalho com a cerâmica, com o barro, não sei como explicar direitinho, mas é como ter aquela vontade de fazer acontecer. Pego um bolo de barro e, vamos supor, vem um jarro na cabeça. Eu digo: “Eu quero fazer aquele jarro”, mas se não souber fazer a volta, se não souber modelar, não se consegue fazer. É como no desenho que, com frequência, querendo dar uma perspectiva, pensamos que é só seguir para aquele lado, mas não é, muitas vezes é para cima, por exemplo. Mesma coisa é com a argila: temos que pegar a intimidade de espichar, apertar, mas não pode ser com força. É gostoso fazer isso, principalmente quando se acerta o que se está fazendo. Várias vezes começamos e vai ficando tudo torto, é desanimador. Aí, quando conseguimos ou encontramos o ponto, vai ficando bonito, e a gente vai embora!

Na cerâmica, a água, o fogo e a matéria argilosa, cada um tem o seu papel — não pode faltar ou sobrar nenhum elemento. A argila sem água, ninguém consegue modelar, e sem o fogo, ela não se solidifica. Tenho muita intimidade com a argila, o barro. É que o barro não tá mais sozinho, né? Ele já está acompanhado da água. Com o fogo, você tem que ter certo conhecimento, certa habilidade, para que não estrague o que a água e o barro conseguiram fazer. Depois que se modela, com todo carinho, com tudo que tem direito, vem o fogo com sua vontade própria. É como se ele quisesse ser controlado, então você finge que está controlando, mas, na verdade, é ele que está dominando tudo.

² Mufla é um forno elétrico onde são queimadas peças menores, como as utilitárias. Já o forno-garrafa é a gás, feito para queimar peças maiores.





Toda e qualquer ideia chegava à medida do trabalho. Talvez por isso eu fiz questão de chamar o lugar de “oficina” baseado na origem da palavra “ofício” (officium, em latim), que quer dizer “trabalho”; logo, local de trabalho, evitando inclusive o francês atelier. Ao mesmo tempo, há a ideia de comunidade de se poder formar o artesão — entre outras coisas, isto também é uma escola de cerâmica, onde filhos de operários começam no aprendizado da modelagem e da pintura ao lado do mestre.



Ovos e aves são recorrentes no meu trabalho, e têm me acompanhado durante todo o percurso de minha obra cerâmica. Define a presença do ovo primordial, da forma primeva, o ovo cósmico: o começo da vida. Sabe-se que, em sepulcros pré-históricos russos e suecos, encontram-se ovos de argila, depositados como emblemas da imortalidade.

Testamento I
O oráculo contrariado, 1997









Um chamamento de arco

Fui pra Salvador há 50 anos (1956). Encontrei, no Mercado de Água de Meninos, antes do incêndio... Vi lá um pedaço de arame carregado de pequenas esculturas, berloques de ferro, que eram vários orixás. Quando cheguei na vez de Oxossi, parei, dali não saí, nem pra frente nem pra trás, e foi aquele que me acompanhou nesta direção, de volta a Recife. Fiquei hipnotizado pela figura de Oxossi, este arco e a flecha estilizados. E determinei que seria, definitivamente, a marca do meu Ateliê, da minha Oficina.

Trecho de entrevista de Francisco Brennand
ao jornal O Povo (14/05/2006)

Devolver a terra à pedra que era

Júlia Rebouças

Não é possível precisar quando começa a história de um lugar como a Oficina Francisco Brennand.¹ Sabe-se que foi edificada por Brennand, a partir das antigas instalações de uma olaria fabril — a Cerâmica São João, fundada por seu pai em 1971 — e que é constituída de mata e rio, feita de barro e fogo, inventada no sonho de um artista e erigida por uma coletividade de mãos. Ao invocar ancestralidades e evocar cosmovisões, a Oficina existe como arte em seu estado imemorial. Ela se inscreve no tempo mineral da pedra, ainda que pertença à eferidade da terra. Como território, responde às estações e aos ciclos naturais, mas também às ocupações da cultura e seus marcadores.

No lastro dessa história, reclamam-se agora os 50 anos de uma incursão cultural que, como fábrica ou ateliê, forjou um potente espaço de criação, pesquisa e difusão artística, ganhando contornos de museu, mas nunca abrindo mão de sua vocação — a que a nomeia — que é ser uma oficina. Como a mata, a pedra ou o rio, como espaço de trabalho, como local de pesquisa, como repositório de saberes, a Oficina Francisco Brennand está sempre em transmutação.

Foi nesse território fabril que Brennand forjou seu interesse artístico. Aos 15 anos, frequentava a Cerâmica São João, assistindo à atuação do artista Abelardo da Hora e aprendendo sobre desenho e

¹ Texto publicado na brochura da exposição *Devolver a terra à pedra que era — 50 anos da Oficina Brennand*, inaugurada em novembro de 2021, na Accademia, com curadoria de Júlia Rebouças, então diretora artística da instituição, e Julieta González. O texto apresentado aqui passou por uma reedição. (nota da edição)

modelagem. Também era colega de escola de Ariano Suassuna, e suas habilidades artísticas já começavam a ser conhecidas — por isso, o jovem escritor o convidou a ilustrar alguns de seus primeiros poemas. Em pouco tempo, Brennand estava tendo aulas de pintura com Álvaro Amorim e, já em 1947, foi premiado no Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco (seu primeiro prêmio). A pintura ocupava seu interesse maior, apesar da possibilidade de trabalhar com cerâmica, em função das atividades familiares. Seu pai, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, tinha por hábito convidar artistas para frequentar o Engenho São João, de modo que Murillo La Greca, Mário Nunes e Balthazar da Câmara, além do próprio Amorim, faziam incursões de pintura no local, sendo acompanhados por Francisco Brennand.

Em 1949, o pernambucano viajou a Paris por incentivo de Cícero Dias, quando fez contato com artistas como Fernand Léger e André Lhote. Naquele ano, viu uma exposição de Pablo Picasso com cerâmicas que chamou a sua atenção. Na segunda temporada na cidade, instalou-se num ateliê que fora usado por Francis Picabia. Para além do aprendizado em arte, as temporadas na Europa aguçaram o espírito reflexivo e deram vazão à grande curiosidade que sempre o definiu. Frequentou museus, viajou por diversas cidades, conheceu e foi impactado pela obra de Antoni Gaudí e Joan Miró. Em 1952, passou uma temporada na Itália e, na cidade de Deruta, fez estágio numa pequena fábrica de cerâmica maiólica, numa tentativa de aproximar seus desejos daquele mundo. Dois anos depois, realizou seu primeiro mural com esse tipo de material e, posteriormente, ao longo das décadas de 1950 e 1960, apresentou diversas obras cerâmicas em fachadas e interiores de prédios públicos e privados. Ainda em 1962, concluiu *Batalha dos Guararapes*, mural de quase 33 metros de extensão instalado na Rua das Flores, no Recife, que ele viria a considerar como sua obra mais importante.²

Nesse ínterim, seguiu sua pesquisa em pintura e, depois de vários prêmios e participações em salões, foi selecionado para a V Bienal de

² Em 2023, o painel cerâmico foi restaurado e transferido para compor a fachada de uma agência do banco Santander, na Rua Antônio Falcão, em Boa Viagem, no Recife. (nota da edição)

São Paulo, em 1959. As obras escolhidas retratavam grandes frutos tropicais e, num equívoco que rescendia preconceitos regionais, foram exibidas na seção dos artistas primitivos. Em 1969, ao apresentar na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, uma exposição individual inteiramente dedicada à pintura de Brennand, o crítico Frederico Moraes qualificaria a força telúrica de sua obra e avolumaria as percepções de seu trabalho projetando nos cajus e nas bananas a dramaticidade erótica que marcaria boa parte de sua produção.

No decorrer de sua carreira artística, sempre emparelhada com sua vida, Francisco Brennand participou outras vezes da Bienal de São Paulo; integrou a representação brasileira da Bienal de Veneza, em 1990; fez parte de mais de 130 importantes exposições institucionais no Brasil e mundo afora; e ganhou prêmios. Mas foi ali, no seu território da Várzea, que construiu o complexo artístico — marco cultural do Recife e patrimônio nacional — que o consagrou. Em 1971, quando chegou para ocupar a antiga Cerâmica São João, já gozava da experiência e obstinação necessárias para reanimar, com trabalho e verve criadora, os fornos e maquinários, galpões e matérias-primas em prol de um projeto estético sem precedentes.

Em 2019, com o seu falecimento, a Oficina encerrou um ciclo marcado pela forte presença do artista. Brennand não se furtou de temporadas e pesquisas fora do estado, mas foi na Várzea onde fincou seu coração — “A Várzea é meu centro do mundo”, como disse em várias ocasiões. Frequentava a Oficina diariamente — fosse em seu Ateliê, fosse nas instalações da Olaria, com seus parceiros de criação, nas imediações dos fornos ou deambulando pelos jardins em conversa com algum visitante. Dali, erigiu uma Cidadela, templos; fez surgirem hordas de bichos, personagens humanos, frutos, fragmentos de corpos, ferramentas, ovos, tudo isso fusionado em criaturas escultóricas, pictóricas, literárias, mas também em ambientes.

Peça a peça, Francisco Brennand constituiu um universo que representa a si e a um conjunto de vozes. Nos muros revestidos de azulejos cerâmicos, incrustou dizeres baseados em autores que lia e em saberes diversos: “O futuro tem um coração antigo” é uma citação de Carlo Levi; “A geografia prefigura a história”, recolheu de Euclides da Cunha; trouxe ainda textos de Ariano Suassuna, Emerson, Plotino, Jorge Luis Borges,



*Pássaro gigante
(águia) [detalhe], s.d.*

Heráclito e Joseph Conrad, todos carregados da prosódia peculiar de Brennand. Como se preparasse a própria partida, meses antes de morrer, formalizou a transformação do lugar em instituto cultural de interesse público, entendendo que a memória só se preserva com mais vida.

Nessa passagem de ateliê para instituição cultural, preservou-se a qualidade de oficina, que, para além de dar nome ao lugar, conforma seu programa e sua vocação. A Oficina Francisco Brennand preserva o legado do artista e salvaguarda o seu acervo, mas também mantém-se pulsante como local de criação e espaço de trabalho onde coexistem múltiplos ofícios. O fazer artístico está associado a labor, a experimentação, a processos de tentativa e erro, recusando, na prática, a ideia de artista cuja obra advém da insondável (e pura) inspiração. Numa oficina, os saberes são ainda instâncias partilháveis, constituídas da convivência entre seus agentes criadores. A própria noção de *trabalho*

é reinventada, dirimindo a distância entre criação artística e labor, verve autoral e saber coletivo, tradição e ruptura.

A fim de manter-se oficina, a instituição celebra os 50 anos de sua existência artística se abrindo para um programa capaz de incorporar



Vistas da exposição
*Devolver a terra
à pedra que era:
50 anos da Oficina
Brennand*, na
Accademia.

outros saberes criadores e um conjunto de novas práticas culturais que se valem da História para requalificar as possibilidades de atuação no contemporâneo. *Natureza, território e cosmologias* são, assim, três conceitos que, articulados entre si, ampliam os espaços subjetivos da Oficina Francisco Brennand.

No mesmo momento, inaugura-se a Plataforma Crítica, com ações e projetos que visam abrir caminhos para experiências por meio do território que o espaço ocupa e na estreita relação com sua comunidade. Na história alargada do lugar, as flechas do tempo apontam para muitas direções e remontam às originárias ocupações indígenas e negras, assoladas pelo projeto colonial, ao passo que referenciam as existências de quem nunca deixou de lutar pelo seu território. Brennand costumava lembrar que a resistência à ocupação holandesa, no século XVII, foi gestada a partir das terras do bairro da Várzea, onde o comandante João Fernandes Vieira era proprietário de engenhos. Consta, ainda, que foi na Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Várzea que o líder indígena Filipe Camarão, um dos personagens centrais da Batalha dos Guararapes, foi enterrado. Tido por Brennand como sagrado, o território da Oficina é parte inseparável de suas fabulações mitológicas.

Também é parte constitutiva do lugar o rio que se insinua, não sendo qualquer outro senão o Capibaribe, que adentra a capital pelo bairro da Várzea. Quando chega à Oficina, vem trazendo consigo ecos dos povos e das manifestações agrestes deste estado de Pernambuco. Ali, o rio é ladeado por uma remanescente área de Mata Atlântica e, quando sai em direção ao centro da cidade, está reinvestido de árvores, pássaros, peixes, folhagens, lodos, ventos, charcos, pedras, barros, entidades naturais e encantadas que o preparam para chegar ao centro do Recife, das pontes, indo desaguar adiante no Oceano Atlântico. Desde a sua foz, vê-se a *Coluna de cristal*, de Francisco Brennand, que está fincada verticalmente em frente ao Marco Zero da cidade.

Devido a esses percursos, o conceito de *natureza* foi consagrado como ponto de partida para o programa institucional de exposições que busca reaccessar a obra de Francisco Brennand. A mostra *Devolver a terra à pedra que era*, que ora apresentamos, vai tratar dos processos naturais como parte das cosmogonias do artista, quando natureza e

cultura são entendidas de maneira integrada. O tempo presente, essa entidade a quem Brennand reverenciava, surge aqui como elemento do universo orgânico e vital, mas também como força de uma alargada existência inorgânica. O título da mostra, por sua vez, foi adaptado do verso final do poema *O ceramista*³, que João Cabral de Melo Neto dedicou a Brennand. Nele, estão contidas as forças que animam um projeto que celebra meio século, mas que vem de muito longe e que, daqui, pretende seguir o seu caminhar.



3 fechar na mão fechada o ovo
a chama em chamas desateada
em que ele fogo se desateia
e o ovo ou forno tem domadas
então
prender o barro brando no ovo
de não sei quantas mil atmosferas
que o faça fundir no útero fundo
que devolve a terra à pedra que era

A invenção dos reinos

Ariana Nuala e Marcelo Campos



Vista da exposição
Invenção dos Reinos.

Pensar um projeto que se relacione, conviva e estabeleça diálogos com o imaginário de Francisco Brennand e sua mais ambiciosa criação, sua Cidadela, a Oficina Francisco Brennand, é entender a necessidade de escuta do lugar. Cada lugar, segundo o geógrafo Milton Santos, é “um momento do imenso desenvolvimento do mundo”. Assim, na urdidura desta exposição, palavras superlativas, como “mundo” e “universo”, foram recorrentes ao tratarmos da obra do pintor e ceramista.

Contudo, muito antes de a criação se tornar característica da pesquisa de um ou outro artista no Brasil, as sociedades resultantes dos saberes e conhecimentos dos povos originários e africanos já imaginavam, já “inventavam”, lugares, moradas, universos. E faziam muito mais, pois o imaginar se justificava em conexões ancestrais, no contato com seres e lugares divinizados, onde fauna, flora e espiritualidade residiam em plena comunhão. Esses lugares são chamados por muitos nomes: Aruanda, Orun, Cidade, Reino. Nas tradições da Jurema Sagrada, são as Cidades e os Reinos encantados pela fumaça que nos guiam para a vida e para a morte.



O que apresentamos nesta exposição, a partir das obras de Francisco Brennand, são artistas que comungam de trabalhos que escutam as matas, as várzeas, as florestas, os rios. Escutam e se conectam com encantados, com as serpentes, os pássaros, com narrativas da criação do mundo, e inventam reinos. Artistas que não se desassociam de seu território, de sua morada, mas que confluem entre as migrações operadas a partir dos ventos e das forjas.

A Oficina Francisco Brennand fica envolta por um terreno de profunda densidade, que é lar de seres diversos. Seu bioma é a Mata Atlântica, seu território tem cerca de 700 hectares constituídos de olhos d'água, folhas, frutos e bichos, que cotidianamente se fazem presentes na Oficina. Essa região foi morada dos povos Tabajaras e, posteriormente, no século XIX, tornou-se lugar de refúgio, abrigando um pedaço da extensão do Quilombo do Catucá. Hoje, sua área passa as cidades de Recife, Camaragibe e São Lourenço da Mata, onde encontramos remanescentes de povos originários e afrodiáspóricos e práticas culturais que remetem a essas memórias, a exemplo dos maracatus e caboclinhos, como o Caboclinho Sete Flexas, no Recife, e o Caboclinho Tabajaras de Camaragibe.

Em destaque, obra de PMC, sem título, s.d.

Entre os muitos agentes que habitam de modo diário a Oficina Francisco Brennand, há pessoas que trabalham incansavelmente para salvaguardar as histórias de seu povo. São esses mestres e mestras da cultura, lideranças comunitárias, sacerdotes e sacerdotisas das religiões de matrizes africanas e indígenas que estão presentes em atividades artísticas e de educação do programa que atualmente norteia a Oficina, principalmente os encontros Ocupa Oficina e Trilhas do Capibaribe, importantes para a pesquisa e disseminação de um fazer que amplia narrativas únicas.

Há um canto que é comumente evocado quando se entra na mata e que tem sido compartilhado nessas ações envolvendo saberes tradicionais e comunidades vizinhas. O canto sugere uma profundidade que não pode ser medida, um absoluto não saber, no qual se respeita o desconhecido, aquilo que não é nitidamente visível. Respeita-se, então, o que não se sabe, e é lançado um chamamento para que outros companheiros possam amparar a pessoa que canta em seu trajeto. Assim, *malungos* e *caboclinhos* são convidados a adentrar esse espaço. Ecoam:

Nádia Taquary, EG03, da série *Oriki: é aquilo que não se vê*, 2021.

Zé Crente, sem título (cobras corais), s.d.



Que mata é essa que nela eu vou entrar, que nela eu vou entrar, com meus caboco'linhos...

Que mata é essa que nela eu vou entrar, que nela eu vou entrar, com meus caboco'linhos...

Essa floresta foi chamada por Francisco Brennand de *Mata do Segredo*, sendo conhecida comumente por *Mata da Várzea* e, por moradores mais antigos, como *Mata do Catimbó*, revelando a relação de praticantes de religiosidade de terreiro com ritos nesse território. É designada ainda de *Mata dos Brennand*. Nessa última nomeação, a sua identidade de propriedade privada. Esse lugar onde as folhas nascem e descansam, um caminho longo, porta de entrada da Oficina, turvado pelas sombras de árvores — entre elas, macaibeiras, dendezeiros, mangueiras, jaqueiras e jambeiros —, é um ambiente onde se ocultam linhas; os caminhos para suas quedas d'água não são lineares, e não existe apenas um, o trajeto se faz em seu emaranhado. Sua única reta é a da flecha antes de ser arqueada.

Partindo, então, de tantos caminhos, a tarefa de adentrar ao labirinto erigido por Francisco se complexifica, um espaço serpenteado por seres de seu imaginário, mas que também apresenta outras cos-



Obras de Francisco Brennand e o tríptico *O olho calmo*, de AORUAURA, 2019.



mologias engendradas em territórios distintos — assim como também em ficções da literatura e do cinema —, às quais o artista tomou como referência para si. É preciso se dar conta da possibilidade de um lugar que abriga muitos. Brennand evidencia sua contradição na equação entre a curiosidade que lhe era típica e o poder atrelado à sua posição de artista moderno. Ao se encantar pela forma do arco e flecha, mesmo sem saber inicialmente que este era o símbolo do orixá Oxossi — o Ofá —, acabou por desviar a si mesmo de uma verdade baseada em apenas um caminho, projetado a partir de um único início, meio e fim.

Deusa da mata, 1960, e *O grito (maternidade)*, 1977 [à esquerda].

O ofá como oficina

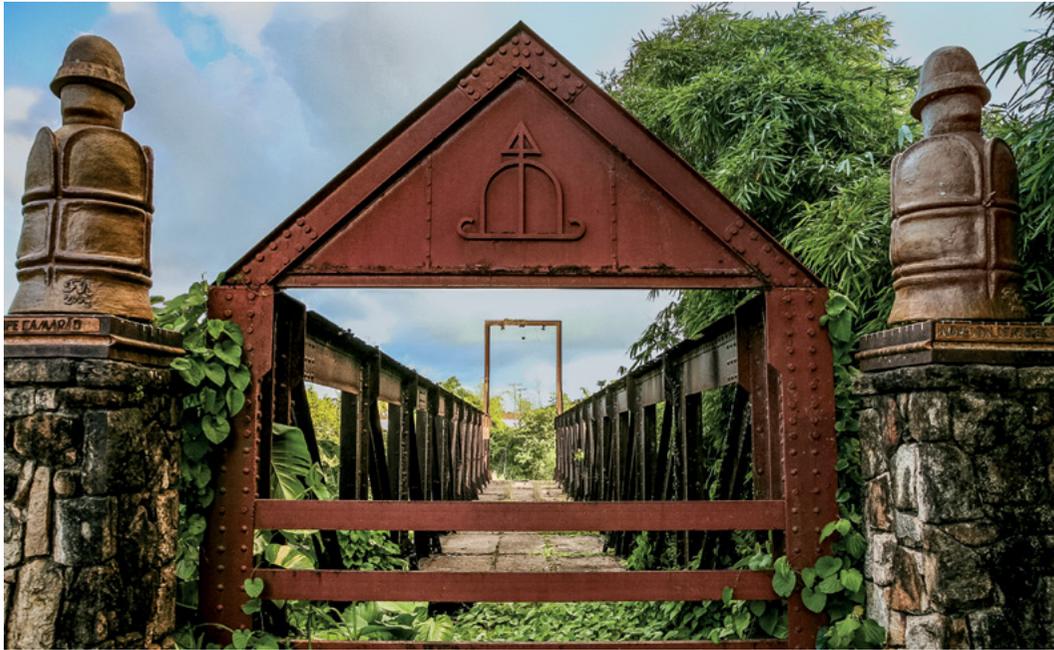
Tiganá Santana



Mata do Segredo.

Eu lhes falo a partir do meu corpo-espço. Não há outra senda para ocupar; não haveria coisa mais rente ao instante paralisado e motor senão falar da curvatura do próprio corpo sentado. É o arco do frequente, o dorso do bicho, a copa do jambeiro, as corcovas dos montes, o *bend* lamentado e grave como ferradura, alça de quartinha, aba de xícara, a volta do automóvel e do tempo que se vê de fora... O tempo que se suspeita atravessar o peito e a imagem. É, sobremaneira, um emblema de interrogação. A pergunta pela aldeia e pelo brilho dianteiro das cabeças. O arco, a flecha, a sopesagem tensionada. Principalmente, a caça como busca pela invenção tão afluada quanto recôndita; coisa última da superfície; látex que boia no abismo da árvore; amplo voleio em carne viva.

Chibinda Ilunga — do povo Chokwe de Angola — é caçador ancestral; desse modo, é haste de força ainda por vir. Cultuam-se, nas formações da diáspora afro-brasileira, Mutalambô, Mutakalambô, Kabila,



Portal da Ponte de Ferro, na entrada da Oficina.

Gongombila, Luburungunzo; Oxossi, Ogum, Otim, Obá, Logunedé; Otolu; Caboclos, indígenas em corpos negros, e um alpendre para o sol não ressecar a pedra que aquieta a profusão de possibilidades, escolhendo-se aquela que não permite a chegada da morte antes que se tenha vivido. O arco de caça é a vida envergada, deixando à complementaridade do intangível o outro hemisfério, oferecendo ao nulo, encantado pela seta, todo o sentido que se urdiu para as compressões e expansões dos brônquios e do Universo, o qual, talvez, seja múltiplo como a flecha única.

Quando a tarde vai ficando tarde, mesmo que se dispense a *mutala* (espécie de telhado sob o qual caçadores ambundos esperam um pouco mais para encontrar o vazio ou o néctar perfurado pela expectativa), a caça será fosforescente como a dúvida. A ação da busca é como o desdobramento que dribla a autoria. Tudo isso é embrulhado e reiridescente no fundamental ofá dançado pelo orixá, ou no assentamento que repousa o arco sobre o alguidar para se cantar na língua quicongo rumo às forças encontradas no longínquo *nkisi Lau*.¹ O ofá — *nzanza*

¹ Força espiritual *bantu-kongo* que é, ao mesmo tempo, a presentificação artístico-escultórica (pluridimensional), cultivada nas famílias e comunidades, de uma determinada energia e o que se encanta no que o pensamento ocidental chama de natureza. Força ancestral com agência eficaz diante das situações as

— é tão polissêmico e simples que não permanece nas mãos. Costuma visitar as vontades. Flecha é travessia. É o que divide e equilibra partes de perspectivas em revés (se existisse o que é contrário e o que conflui). Há a impressão robusta de ele não ser feito, mas acontecido sem a obviedade de uma força geratriz. Sem azo, como a jaqueira que faz acontecer um caçador sozinho e silente. O arco não subsegue. É o instante contorcido por um mundo equivalente a centelhas de surpresa.

E Oxossi, o que é? A inteligência de não responder a nada além da gravidade e do empuxo; é a apresentação de uma melodia de pássaro esculpida pelo acidente e pela técnica, ou seja, entre a estesia e o recolhimento, na dimensão vestigial da vida. Oxossi, quem é? A demorada miragem de pessoa, lutando capoeira angola, sob a pequena mesa, para tornar-se átomo formado pela goiva antiga, para tocar o berimbau que lhe cabe, a biriba-cabaça-pedra, o arame que canta a volta não regressiva; pois que o berimbau é um ofá, assim como o convexo da córnea que filtra os vultos da hora dilatada. Oxossi é igualmente a queda d'água que, arco contínuo e iminente, faz-se gesto alado rasante a abrir a terra com bico cirúrgico, tal qual desenho sinuoso de águia que recupera o mamífero que esteve primeiro na sua abstração; metafísica suturada pelo mínimo pó mais evidente. O arco é mesmo o abraço tupinambá de vingança sobre o imprevisível-outro; diferença que situa, mas não fabrica o além-corpo.

É nesse sentido, na diferença a fazer vigorar outro tipo de verticalidade de flecha, que vejo um chamamento de arco na obra do artista Francisco Brennand. Sobretudo, mais do que na obra, no seu processo, que centraliza o ato criativo e recolhimento da pessoa.² Aí também

mais diversas. Também designa “remédio”: *nkisi nsi* é “remédio da terra”. A palavra, entre outras acepções, é advinda do radical verbal *kinsa* (na língua quicongo), que designa “cuidar”. Na afrodiáspora brasileira, *nkisi*, orixá e vodum tornam-se forças equivalentes nos candomblés de distintas origens linguístico-culturais e “nações”. Particularmente o *nkisi Lau* é responsável pela caça/busca próspera nos cultivos cosmológicos *kongo*.

² Aqui, “recolher-se” guarda o sentido mesmo de retirar-se de certa dimensão da vida pública. Caçadores precisam fazê-lo, e o artista Francisco Brennand era conhecido por tal recolhimento. Evidentemente, há todo um imaginário em torno de quem estabelece outros acordos com as relações, com a invenção e com o (des)aparecimento.

habita a proposta do ofá: apontar a flecha para exhibir um determinado mundo e trazer para trás, para o interior de outro mundo, a pessoa que afirma o feito com as mãos e refuta a presença da aparição ao fazer emergir a coisa caçada. Esculturas-flechas de Brennand a sugerirem os arcos do não visto, a partir de onde a invenção é a seta e o poeta das matérias é uma curva de antimatéria. A figura do poeta encurvado pela ancianidade a experimentar a acurácia da captura dos significados e amparado pela flecha-bengala, cuja tração catapulta para adiante a memória excitada pelo passado aberto ao ainda mais remoto, sem portal de saída para a finitude. E é noite na digestão do incriado, é noite nos conhecimentos e usos, é noite na outra metade da lua, é noite nas matas e nos fluxos subjacentes. Oxossi é caçador noturno, não em termos do que seja dia, mas, parece-me, em termos do que ainda não chegou. Ninguém sabe realmente o que é noite até que seja, até que as referências se esboroem e só reste um fio de arte a reacender o sol.

A arte só existe por causa da noite. No abissal de *Olokun*, inscreve-se o magma da intenção recém-revelada; no liame poroso dos azulejos tinturados pela insígnia do *mukongo*-odé — verde de folha, azul de céu —, quadrante filosófico e livre, vigoram ofás (cada um, uma nova emoção de busca) que acariciam os terreiros e, finalmente, os sonhos. O ofá está no rosto Mãe Stella de Oxossi, no giro Joãozinho da Gomeia, na pele Camafeu, no muco Carybé. O ofá e a sereia do frontispício da Casa do Rio Vermelho, de Jorge e Zélia. Essa clave de sabenças, ao fim e ao cabo, é a palavra pontiaguda que pode vir de muitas bocas e entornaduras. Acho que Brennand intuiu a liberdade e o questionamento do ofá, pois propor é o que permanece pergunta e pêndulo. O cerne aqui é a interpretação não exaustiva do que já estava lá. Ninguém pode possuir um ofá, mas qualquer pessoa pode sê-lo.

Insisto no arco da noite, na reverência opaca do caçador que sabe a morte por mediação do axexê: ritual que homenageia o que viveu, não o que morreu. Nos candomblés congo-angola, esse ritual chama-se *mukondo* ou “tristeza” em língua *bantu* quimbundo — tristeza de *blues* e de *samba*, a saber, tristeza não triste. Além disso, *mukondo*, na língua quicongo — língua-irmã do quimbundo —, pode vir de *nkondo*, que nos solicita morar na caça individual: o único encontro exequível é o próprio. Oxossi não crê na morte porque o arco da pre-

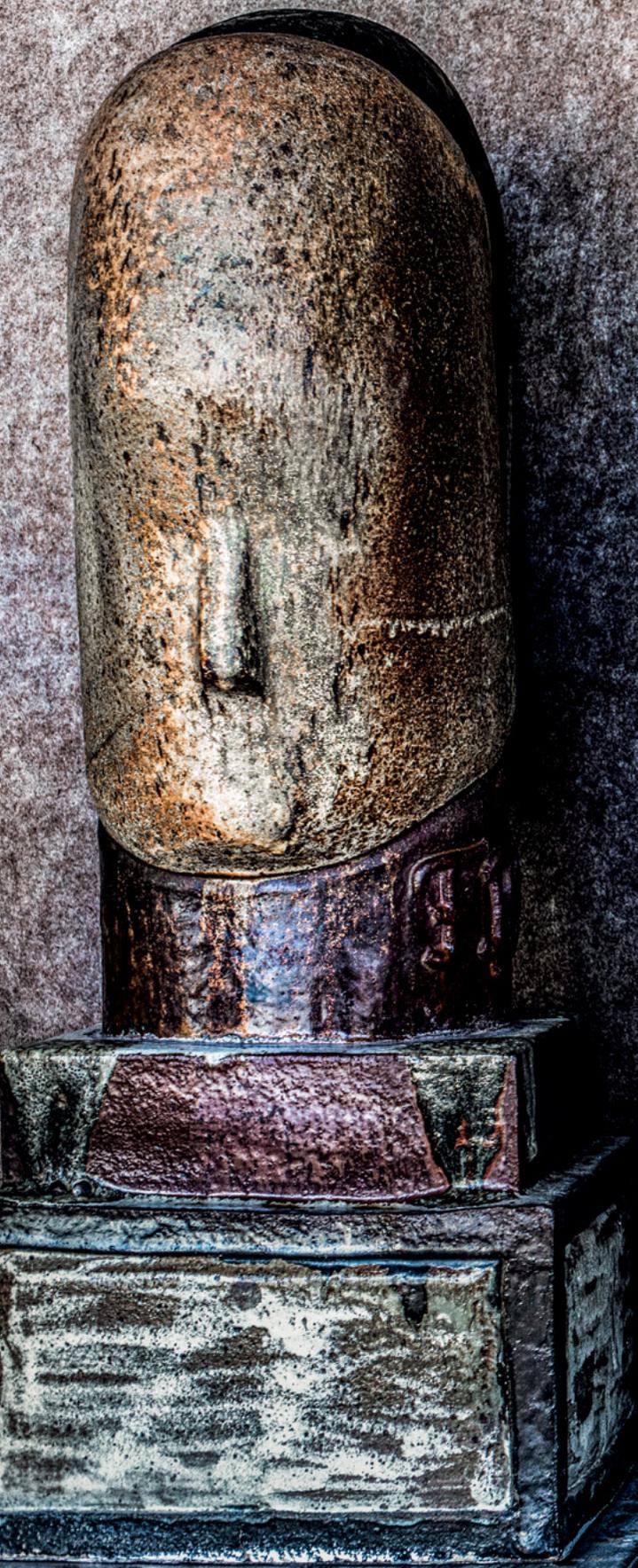
Ofá no piso do
Templo ao Ovo.
As datas 1917 e 1971
fazem referência
às fundações da
Cerâmica São
João e da Oficina,
respectivamente.



sença sopra o da ausência, que, até ser algo, ainda não é. Não se crê no próximo passo até que se presentifique a justeza inescapável do ato em gerúndio. A morte não é mesmo para ser acreditada até que se morra. Não se morre antes nem se vive depois. Não se vive no recuo da vida. Não se vive sem que se saiba. Não se vive o ínterim entre o fenômeno e a fuga da face. Eis o motivo por que a flecha é o riste dos entes; é a afirmação de que não há mesmo como retroceder, de que a presença é a única impossibilidade das hesitações. A flecha, vigília de Brennand, é erupção de parábola ou forma de viagem. Que se multiplique a multiplicidade do ofá, os fractais dos fractais, a energia que não se compromete com as terríveis ideias de inteiro e totalidade. Os Caboclos, vates do que se transmuta, cantam: “Eu atirei, eu atirei e ninguém viu... Tupinambá é quem sabe onde a flecha caiu”.

Arcos e arcas por se fazer. Arcos de ovo e de serpente. Portanto, arcos de oficina. E certa alegria que mantém esticada a corda do horizonte. O ofá é um seio, um sorriso, uma fímbria. A península que se inclui no acaso de um golpe de vista. Agueré contínuo, Monjola infinito, Avamunha incontornável. Faraimorá: “o corpo a abraçar outros corpos”, de novo, luzindo, ao tempo em que atrapalha a ideia que divide. O ofá é a tentativa de se modelar a espera, na cerâmica, quando os dedos parecem de ferro.























Legenda dos ensaios visuais

Fritz Simons, pp. 100–123



Galpão da extinta Cerâmica São João, 1971.



Fachada da antiga Cerâmica São João, c. 1971.



Ruínas da Cerâmica São João, c. 1971.



Muralha antes de ganhar a forma atual, com os Pássaros Rocca, c. 1971.



Galpão deixado pela antiga Cerâmica São João, que produzia tijolos e telhas, c. 1971.



Início das reformas do que viria a se tornar a Oficina Francisco Brennand, c. 1974.



Pátio da Oficina nos primeiros anos, c. 1974.



Estrada de terra de acesso à Oficina, c. 1974.



Primeiros anos de trabalho com cerâmicas na Oficina, c. 1974.



Francisco Brennand e colaboradores na Olaria da Oficina, 1977.



O artista produzindo uma escultura, 1977.



Francisco Brennand nos Salões de Esculturas, 1977.

Mauro Restiffe, pp. 176–195

O ensaio de Mauro Restiffe foi comissionado pela Oficina Francisco Brennand para a Plataforma Crítica (2021), com curadoria de Júlia Rebouças e Catarina Duncan.



Ruínas da Ponte de Ferro sobre o Rio Capibaribe, 2021.



Pátio de entrada da Oficina, 2021.



Pátio do Templo, 2021.



Salão de Esculturas, 2021.



Ateliê como foi deixado pelo artista na Oficina Francisco Brennand, 2021.



Janela do Ateliê do artista. No detalhe do vidro, inscrições de sua última esposa, Maria Goreth, 2021.

Ruy Teixeira, pp. 230–243



Vistas da Olaria da Oficina Francisco Brennand, 2021.



Ovo no torno, 2021.



Oleiro Nilson dos Santos, 2021.



Decorador em seu ofício, 2021.



Detalhes de etapa da decoração dos ovos cerâmicos, 2021.



Vista da Decoração da Oficina Francisco Brennand, 2021.



Obras da série *Terra em transe*, comissionadas pela Oficina Francisco Brennand para a Plataforma Crítica (2021), com curadoria de Júlia Rebouças e Catarina Duncan. Para o projeto, Sofia Borges foi convidada a estabelecer um diálogo com a obra escultórica de Francisco Brennand. Operando uma opacidade no registro fotográfico, carregado de drama e encenação, a artista revela e transforma as esculturas em novas imagens.

No momento, estas esculturas isoladas têm o significado de palavras, só o conjunto terá o sentido de todo o livro escrito. Se chegarei até lá, não sei, mas o trabalho do artista não tem que ser medido pelo tempo.

Francisco Brennand



Sobre os autores

Ariana Nuala é gerente de Educação e Pesquisa da Oficina Francisco Brennand, onde também atuou na equipe de curadoria. Foi coordenadora do setor Educativo do Museu Murillo La Greca entre 2018 e 2020. É mestranda do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais das universidades federais da Paraíba e de Pernambuco. Curadora da exposição *Invenção dos Reinos*, na Oficina, ao lado de Marcelo Campos.

Ariano Suassuna foi escritor e professor. É autor da peça *Auto da Compadecida*, de 1955, cuja primeira adaptação para o cinema, de 1969, teve figurinos desenhados por Brennand, de quem foi amigo desde a juventude. Ariano escreveu bastante sobre a obra do artista, caso do texto republicado neste livro, que integrou originalmente o catálogo da exposição *Obras recentes de Francisco Brennand*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969.

Cecilia Toro é professora associada do Programa de Microbiologia e Micologia na Faculdade de Medicina do Instituto de Ciências Biomédicas da Universidade do Chile, em Santiago. Formada em Bioquímica pela Pontifícia Universidade Católica do Chile e doutora em Ciências pela Universidade do Chile. Em 2001, escreveu o artigo “Brennand: ressonância e universalidade das formas” para a *Revista Chilena de História Natural*, traduzido e adaptado para este livro.

César Leal foi poeta, ensaísta e jornalista. Atuou como professor de Literatura da Universidade Federal de Pernambuco e redator do *Diário de Pernambuco* e do suplemento *Diário Literário*. Integrou a Academia dos Emparedados, grupo de intelectuais e artistas que se reunia semanalmente na casa de Brennand, no Engenho São Francisco, Várzea, Recife. É autor do texto “A Accademia”, publicado em 2003 e republicado neste livro.

Eduardo Dimitrov é escritor e professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Pesquisa o modernismo pernambucano e as representações das elites locais, dedicando-se à compreensão do processo de criação de identidades regionais e nacionais. Para este livro, escreveu o ensaio “A Oficina, produto e produtora de Francisco Brennand”.

Emanoel Araújo foi artista, curador e museólogo. Em 2004, fundou o Museu Afro Brasil, do qual foi diretor curador. Realizou seis individuais de Brennand, dentro e fora da Oficina, como a premiada mostra *Francisco Brennand: senhor da Várzea, da argila e do fogo*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 2016. Neste livro, está o texto do curador para a exposição no Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, em 2004.

Fernando Almeida é arquiteto urbanista e doutorando em Desenvolvimento Urbano

na Universidade Federal de Pernambuco. Para a Oficina Francisco Brennand, projetou e executou o relógio solar *Analemmatos*, em 2006, e o memorial dedicado a Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de Francisco Brennand, em 2017. Filho de Helcir Roberto, frequenta a Oficina desde criança.

Frederico Morais é curador, jornalista e crítico de arte. Publicou livros sobre arte brasileira e latino-americana e realizou a curadoria de exposições e eventos nacionais e internacionais. Escreveu sobre a pintura de Brennand para o mesmo catálogo da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969. O texto está republicado neste livro.

Gleyce Kelly Heitor é educadora, pesquisadora e museóloga. De 2021 a 2023, ocupou a Diretoria de Educação e Pesquisa da Oficina Francisco Brennand. Atualmente, é diretora de Educação do Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Também foi diretora do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake e gerente de Educação e Participação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Helcir Roberto é artista e gerente de projetos da Oficina Francisco Brennand. Começou a trabalhar na Porcelana São João, em 1957, como decorador. Em 1971, passou a trabalhar com Francisco Brennand na reconstrução da velha fábrica, a Cerâmica São

João, tornando-se assessor do artista em exposições, projetos de murais, esculturas e produtos.

Henrique Falcão é educador da Oficina Francisco Brennand. Cientista social, tem mestrado em Educação, Culturas e Identidades e é membro do Quilombo Cultural Malunguinho. Atua no enaltecimento da Jurema Sagrada e no combate ao racismo religioso no âmbito educativo.

José Brito é historiador da arte e professor da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco. Em 2021, ministrou o curso “Francisco Brennand: entre visualidades, (cosmo)políticas e histórias de vida” e, para este livro, escreveu o ensaio “Francisco Brennand e as duas casas”, ambos a convite da Oficina.

José Mendes foi artista e mestre oleiro da Oficina Francisco Brennand. Começou a trabalhar no espaço em 1971 e colaborou diretamente com Brennand na produção de esculturas, painéis e murais. Dedicou-se à modelagem e aos processos de restauração do acervo cerâmico da Oficina até o fim da vida. Faleceu pouco tempo antes deste livro ser concluído.

Júlia Rebouças é curadora, pesquisadora e crítica de arte. Foi diretora artística da Oficina Francisco Brennand, de 2021 a 2023, e uma das curadoras da exposição *Devolver a terra à pedra que era: 50 anos da Oficina Brennand*. Também foi

curadora do 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e cocuradora da 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. Atualmente, é diretora artística do Instituto Inhotim, em Minas Gerais.

Julieta González é curadora e pesquisadora. Em 2021, foi uma das curadoras da exposição *Devolver a terra à pedra que era: 50 anos da Oficina Brennand*. Em 2022, curou, para a Galeria Gomide & Co, a individual *Francisco Brennand: um primitivo entre os modernos*, que deu origem ao texto homônimo presente neste livro. Foi diretora artística do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, e curadora em museus internacionais.

Lina Bo Bardi foi uma importante arquiteta ítalo-brasileira, reconhecida por projetos como o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte de São Paulo. Interessada nas relações e tensões entre os conceitos de *moderno* e *popular* na cultura brasileira, escreveu um ensaio, republicado neste livro, sobre a obra de Francisco Brennand para o *Diário de Notícias* de Salvador, em 1961.

Livia Debbane é escritora e pesquisadora especializada em design. Busca uma perspectiva crítica do design brasileiro e internacional por meio de colaborações em livros e exposições. Formada em Filosofia, atuou como editora-chefe da revista *Bamboo*. Para este

livro, produziu um ensaio sobre Francisco Brennand e a produção de revestimento cerâmico.

Marcelo Campos é carioca e vive e trabalha no Rio de Janeiro. É curador-chefe do Museu de Arte do Rio (MAR), diretor do Departamento Cultural da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e membro dos conselhos do Museu do Paço Imperial e do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. Desde 2004, vem curando diversas exposições, como *À Nordeste* (2019) e *Invenção dos Reinos* (2023), ao lado de Ariana Nuala, na Oficina Francisco Brennand.

Marcos Baptista Andrade é presidente da Oficina Francisco Brennand. Arquiteto com pós-graduação em Relações Governamentais e Institucionais pela Fundação Getúlio Vargas, já ocupou cargos no setor público, como vice-presidente da Fundação de Cultura do Recife e secretário de Planejamento e Gestão de Pernambuco. Também atuou no setor privado e terceiro setor, tendo sido presidente da Agência Recife para Inovação e Estratégia — Aries, ONG que elaborou o Plano Recife 500 Anos.

Maria Helena Brennand é uma das fundadoras do Espaço Brennand no Recife, galeria de arte representante das peças cerâmicas utilitárias produzidas na Oficina Francisco Brennand. Foi diretora comercial da Oficina entre 1987 e 2019. Tem formação em Letras pela Faculdade

Frassinetti do Recife (Fafire). É filha do artista Francisco Brennand.

Marianna Brennand é presidente do Conselho Deliberativo da Oficina Francisco Brennand, da qual também foi presidente entre 2019 e 2023. Coordenou o projeto de catalogação da obra artística de Brennand, realizado entre 2005 e 2007. Cineasta com formação pela Universidade da Califórnia em Santa Bárbara, realizou o documentário *Francisco Brennand*, de 2012. Também idealizou, editou e coordenou os quatro volumes do *Diário de Francisco Brennand*, publicados em 2016. É sobrinha-neta do artista Francisco Brennand.

Marinez Teixeira é coordenadora de Acervo da Oficina Francisco Brennand no âmbito de Documentação e Memória. Graduada em Biblioteconomia pela UFPE, possui especialização em Gestão e Tecnologia da Informação pela mesma universidade e MBA em Gestão de Museus (SP) pela Universidade Cândido Mendes (RJ). Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação — UFPE. Trabalhou diretamente com Francisco Brennand entre 2005 e 2019, na função de bibliotecária e coordenadora do setor de documentação da Oficina.

Neném Brennand também é uma das fundadoras do Espaço Brennand no Recife. Foi diretora superintendente da Oficina

Francisco Brennand entre 1984 e 2019. Tem formação em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco. Maria da Conceição, também conhecida como Neném, é a primogênita do artista Francisco Brennand.

Olívia Mindêlo é gerente artística da Oficina Francisco Brennand. Jornalista cultural com mestrado em Sociologia, atua com edição, escrita, crítica de arte, curadoria, pesquisa e gestão de projetos culturais, com foco em artes visuais. Já escreveu para diferentes veículos e é autora do livro *Montez Magno*: poeta, artista, camaleão (Cepe, 2018).

Renato Carneiro Campos foi ensaísta, jornalista e escritor. Atuou como pesquisador e diretor do Departamento de Sociologia do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, hoje chamado de Fundação Joaquim Nabuco, e como professor de Literatura da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1974, escreveu sobre Brennand e sua Oficina no ensaio “A cartola do mágico”, publicado neste livro.

Tiganá Santana é compositor, cantor, instrumentista, poeta, pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia. Suas investigações voltam-se, principalmente, para as línguas, linguagens, artes e cosmologias afrodiáspóricas e africanas. Em 2021, escreveu o ensaio “O ofá como oficina”, comissionado pela Oficina Francisco Brennand e publicado neste livro.

Glossário

Accademia

Inaugurado em 2003, o espaço da Oficina Francisco Brennand é destinado, principalmente, a exposições temporárias. Foi criado para abrigar recortes curatoriais do acervo, especialmente obras bidimensionais. Atualmente, a Accademia acolhe projetos e linguagens que ampliam o diálogo entre Brennand e outros artistas.

Academia dos Emparedados

Grupo de artistas e escritores que se reunia para conversar, nos anos 1960, na casa de Francisco e Deborah Brennand, no Engenho São Francisco, no Recife. Participavam nomes como Tomás Seixas, Ariano e Zélia Suassuna, Aloisio Magalhães, César Leal, João Cabral de Melo Neto e Joaquim Cardozo. Os encontros costumavam acontecer aos domingos.

Capela Imaculada Conceição

Erguida na Oficina a partir das ruínas de um sobrado do século XIX que pertenceu a

Manuel Francisco de Paula Cavalcanti (Barão de Muribeca). Posteriormente, também serviu como barracão de engenho, escola e sala de cinema para os operários da Cerâmica São João. Em 2006, após dois anos de restauro, o espaço foi inaugurado como capela devotada à Imaculada Conceição, com projeto arquitetônico de Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli.

Cerâmica Brennand

Marca das peças utilitárias queimadas em alta temperatura e produzidas na Oficina por seus oleiros e decoradores, com base nas técnicas e iconografia do artista. É associada ainda aos famosos revestimentos cerâmicos, fabricados até 2014. Sua venda é, desde 2019, revertida à sustentabilidade da instituição cultural.

Cerâmica São João

Fábrica de telhas e tijolos refratários criada em 1917, na área do Engenho Santos Cosme e Damião, por Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de

Francisco Brennand. O espaço permaneceu em atividade até meados dos anos 1940 e, em 1971, suas ruínas foram ocupadas pelo artista, que transformou o local em seu ateliê, que viria a se tornar a Oficina Francisco Brennand. Os galpões e fornos da antiga fábrica foram reaproveitados por ele nesse processo.

Cerâmica refratária

Produto altamente resistente e estável em condições de temperaturas elevadas e que mantém preservadas suas características físicas e químicas em tais condições. Além disso é, normalmente, bastante resistente a abrasão. É o caso da Cerâmica Brennand.

Chacote

Primeira queima da peça numa temperatura entre 600° e 750° C para a retirada total da umidade do barro, visto que a secagem natural retira cerca de 50% da água. Só após o chacote a peça pode ser esmaltada.

Cidadela

É o nome dado pelo artista ao conjunto arquitetônico e artístico da Oficina Francisco Brennand, composto de pátios, jardins, templos, galpões, galerias, praças e demais espaços transformados ao longo de quase 50 anos e que hoje funciona como museu.

Decoração

Processo de desenho, contorno e pintura da peça cerâmica. É realizado após as etapas de chacote e esmaltação. Decoração é também o nome do setor da Oficina Francisco Brennand dedicado a esse trabalho.

Engenhos

Os antigos engenhos Santos Cosme e Damião, São João e São Francisco compreendem um território da Várzea/Curado onde funcionaram alguns dos primeiros engenhos de cana-de-açúcar do Recife, que datam do fim do séc. XVI. A área passou a ser administrada, no início do séc. XX, pelo pai de Francisco, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, que diversificou economicamente a região, criando fábricas de telha, tijolo, porcelana, azulejo e vidro. Situado à margem esquerda do Rio Capibaribe, o terreno da Propriedade Santos Cosme e Damião abriga, desde 1971, a Oficina Francisco Brennand. O Engenho São Francisco, por sua vez, foi moradia do próprio artista durante um período de sua vida.

Forno Prometeu

Criado em 1997 para ampliar a produção de esculturas de grande porte, o forno foi batizado pelo artista em referência ao Prometeu da mitologia clássica ocidental, titã responsável por roubar o fogo da deusa Héstita e entregá-lo aos mortais.

Francisco Brennand

Recife (1927–2019). Foi pintor, desenhista, escultor, ceramista, muralista e escritor. Ocupou as ruínas de uma fábrica que fora de seu pai, em 1971, e a transformou em seu ateliê, dando origem à Oficina Francisco Brennand, onde passou boa parte da vida. Foi o primeiro brasileiro a ganhar o Prêmio Gabriela Mistral, em 1993, concedido pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Tem obras públicas e privadas em várias partes do mundo.

IASA

Em 1954, a família Brennand inaugurou uma fábrica de azulejos no Recife, a Indústria de Azulejos S.A. (IASA). Nesse mesmo ano, Francisco produziu seu primeiro painel cerâmico, feito especialmente para a fachada dessa fábrica, que funcionou até 1996, na área do antigo Engenho São João, na margem direita do Rio Capibaribe.

Lago das Sombras

Com duas portas d'água e rodeado de árvores volumosas, o pequeno açude foi revitalizado pelo artista e nomeado de

Lago das Sombras. Em seu centro, foi erigido um pedestal com relevos cerâmicos e, sobre ele, disposta a escultura *Árvore da vida* (1996). Fica na parte externa da Cidadela, na Oficina Francisco Brennand.

Mata do Segredo

Também conhecida como Mata da Várzea ou Mata do Catimbó, é um refúgio de vida silvestre localizado no Recife, com uma área de 64,52 hectares. Atravessada pelo Rio Capibaribe, é constituída por remanescente de Mata Atlântica e emoldura a área da Oficina Francisco Brennand.

Muralha Mãe Terra

Erguida junto às ruínas de um antigo galpão da Cerâmica São João, a Muralha Mãe Terra é uma das principais obras artísticas e arquitetônicas da Oficina Francisco Brennand. Tem mais de 80 metros de comprimento revestidos com murais e esculturas que figuram motivos da fauna e flora brasileira, além de um grande mural homônimo. Seu topo, com sete metros de altura, é povoado com *Pássaros Rocca*.

Olaria

Espaço fundamental no trabalho do artista, concentrou, desde 1971, todo o processo de criação, modelagem e queima das obras escultóricas de Francisco Brennand em colaboração com os mestres da olaria. Hoje, as peças utilitárias da Oficina seguem sendo criadas no local

pelos oleiros, muitos deles colaboradores do artista em vida.

Pátio do Templo

Espaço central da Oficina Francisco Brennand, que esteve em transformação desde 1971. Abriga um conjunto de obras fundamentais para se conhecer a poética do artista. O templo em si posiciona-se ao centro da Cidadela e celebra o ovo como seu coração, ou sua forma primordial, em referência à origem dos seres e aos processos de reprodutibilidade da vida vinculados à fauna, à flora e a uma multiplicidade de elementos que narram a criação de mundos.

Pássaro Rocca

Figura bastante presente na Oficina Francisco Brennand, em forma de esculturas em cerâmica, o *Pássaro Rocca* é inspirado no livro *As mil e uma noites*, especificamente na história de Simbad, *O marinheiro*. Nela, grandes aves fantásticas, espécie de abutres, protegem sua ilha e seus ovos de invasores, o que para Brennand ativa uma simbologia de guardiães da vida. No alto da Muralha Mãe Terra, por exemplo, seus *Pássaros Rocca* protegem o *Ovo primordial* instalado ao centro do Pátio do Templo.

Ponte de Ferro

Parcialmente destruída na grande cheia que inundou o Recife em 1975, a ponte de estrutura metálica foi trazida da Louisiana, nos Estados

Unidos, no fim do século XIX, por Francisco do Rego Barros de Lacerda, antepassado de Francisco Brennand. Atravessando o Rio Capibaribe, a ponte conectava os antigos engenhos São João e Santos Cosme e Damião (na margem onde atualmente está a Oficina). Com a ponte, vieram também o maquinário da Usina São João e a estrutura de uma casa de ferro.

Porcelana São João

Fundada em 1947, nas terras do Engenho São João e no mesmo prédio de sua usina, desativada pouco antes, a fábrica de porcelanas mesclou expertises vindas de Portugal e Alemanha. Ficou conhecida pela sua qualidade e por ser decorada com motivos da região, como cajus, ingás e pitombas. Teve o desenhista Helcir Roberto, depois assistente de Francisco Brennand, como um de seus decoradores. A fábrica, que também ficou conhecida como Porcelana Brennand, funcionou até 1965.

Praça Burle Marx

Projetada para a Oficina pelo artista e paisagista Roberto Burle Marx, com uma composição original de plantas nativas de 13 espécies botânicas, espelho d'água e formas sinuosas que contornam o chão. O ambiente ainda reúne esculturas (principalmente de animais) e murais que retratam a natureza, como *Paraíso perdido* (1989).

Salões de Esculturas

Com mais de 500 obras, os Salões de Esculturas da Oficina Francisco Brennand são formados por dez ambientes expositivos distintos, que formam um conjunto de salas e antessalas com esculturas do artista, um corredor de murais de cerâmica, um anfiteatro, além de uma memória industrial de revestimentos e fornos desativados.

Templo do Sacrifício

Espaço-obra construído em memória aos povos originários vitimados por guerras colonialistas e grandes navegações, como os incas e os astecas, o lugar é uma recomposição de ruínas abertas de um antigo galpão. Foi inaugurado em 2006, dentro da Cidadela.

Usina São João

A usina de açúcar foi criada em 1894, por Francisco do Rego Barros de Lacerda. Instalada nas terras do Engenho São João, a usina seguiu em atividade até o ano de 1945, dando lugar, em seu prédio, à Porcelana São João, fundada pelo pai de Francisco, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand.

Créditos da publicação

REALIZAÇÃO

Oficina Francisco Brennand

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Júlia Rebouças
Olívia Mindêlo

CONSULTORIA E COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO

Marianna Brennand

EDIÇÃO

Ariana Nuala
Gianni Gianni
Júlia Rebouças
Marianna Brennand
Olívia Mindêlo
Rita Vênus

COORDENAÇÃO EXECUTIVA

Ingrid Melo

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Adah Lisboa

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Mariana Melo

PESQUISA

Ariana Nuala
Danúbia Ferreira
Júlia Rebouças
Marinez Teixeira
Rita Vênus

DEPOIMENTOS TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO

Ariana Nuala
Júlia Rebouças
Rita Vênus

LEGENDAS

Camila Maria Santos
Marinez Teixeira
Rita Vênus

GLOSSÁRIO

Julio Cavani
Rita Vênus

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Gianni Gianni
Maria Fernanda Alvares

REVISÃO DE TEXTO

Gianni Gianni

CURADORIA DE IMAGENS

Ariana Nuala
Elaine Ramos
Júlia Rebouças
Marianna Brennand
Marinez Teixeira
Olívia Mindêlo
Rita Vênus

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos
Julia Paccola [assistente]
Nikolas Suguiyama [assistente]

OBRA DA CAPA

Francisco Brennand, *A tempestade em Veneza, 1976-90*

OBRAS DESTACADAS DE FRANCISCO BRENNAND

[capa, p. 49, 70, 74, 76, 80, 90, 93, 98, 99, 140, 141, 154, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 175, 200, 201, 209, 210, 250, 259, 265]

IMAGENS

Acervo Cecília Toro [p. 200, 201]
Acervo Helcir Roberto [p. 91]
Acervo IOCFB [p. 49, 59, 63, 65, 68, 70, 77, 81, 85, 88, 137, 139, 145, 149, 153, 155, 228]
Acervo MAM-BA [p. 175]
André Papi [p. 66, 97]
Breno e Gabriel Laprovitera [p. 6, 7, 12, 13, 73, 90, 154, 213, 250, 251, pp. 255-259]
Edouard Fraipont [p. 53, 168, 169]
Fritz Simons [quarta capa, p. 18, 19, 22, 23, 26, 40, 41, pp. 100-123, 217, 219]
Guilherme Licurgo [p. 262, 265, 292, 293, 302, 303]
Jailton Costa [p. 4, 5]
João Xavier [p. 173]
Marc Norberg [p. 127]
Mauro Restiffe [pp. 176-195]
Rennan Peixe [p. 14, 15, 253, 261]
Ruy Teixeira [p. 8, 9, 10, 11, 54, 57, 58, 210, 222, 223, 228, pp. 230-243]
Sofia Borges [pp. 266-287]

TRATAMENTO DE IMAGENS

Influxus [Carlos Mesquita]

DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS E REPRODUÇÃO DE OBRAS

Breno Laprovitera, Celso Pereira Jr., Estúdio 321, Fred Jordão, Marinez Teixeira, Rafael Salim, SuperImagem [Robson Lemos]

IMPRESSÃO

Ipsis

AGRADECIMENTOS

Anco Márcio Tenório Vieira, André Campos, Catarina Duncan, Danilo Kim, Dantas Suassuna, Diogenes Vieira, Elizabeth Mattos, Emanuel Araújo (*in memoriam*), Fátima Pádua, Frederico Morais, Glória Dalla Nora, Gomide&Co Galeria, Instituto Bardí, Karina Mota, Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Maria Evangelina Carneiro Campos, Paulo Herkenhoff, Recife Arte Pública, Silvio Restiffe, Vanja Campos, Virgínia Leal e todas as pessoas que gentilmente cederam imagens, depoimentos e informações para este livro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

N739
No labirinto do sonho: 50 anos da Oficina Francisco Brennand/ Ariana Nuala, Júlia Rebouças, Olívia Mindêlo (org.). Recife: Oficina Francisco Brennand, 2024. 304 p.; il. color.

Vários autores.
ISBN: 978 65 982322 2 1

1. Arte. 2. Cultura. 3. Museu 4. História. 5. Arte brasileira. 6. Cerâmica. 7. Escultura. 8. Pintura. 9. Brennand, Francisco, 1927-2019. 10. Oficina Francisco Brennand. 11. Pernambuco. 12. Brasil I. Título. II. Nuala, Ariana. III. Rebouças, Júlia. IV. Mindêlo, Olívia.

CDD-700.891 CDU: 7.(81)

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes: Brasil 700.891
Bibliotecária responsável:
Marinez Teixeira da Silva – CRB-4/1661

Oficina Francisco Brennand

CONSELHO DELIBERATIVO

Francisco Brennand
[Presidente – *in memoriam*]
Marianna Brennand [Presidente]
Carlos Eugênio Brennand
Duda Falcão
Fabio Carvalho
Fabio Frayha
Flávio Góes
Frances Reynolds
Helena Brennand de Souza Leão
Keyna Eleison
Lilia Schwarcz
Marcelo Araújo
Marco Bologna
Maria da Conceição Brennand
Maria Helena Brennand
Tereza Brennand Oliveira
Tiago Pessoa

CONSELHO FISCAL

Brena Brito
Carlos Vivas
Mauro Araújo

PRESIDÊNCIA

Marcos Baptista Andrade

DIREÇÃO DE OPERAÇÕES E FINANÇAS

Ingrid Melo

GERÊNCIA DE EDUCAÇÃO E PESQUISA

Ariana Nuala

GERÊNCIA ARTÍSTICA

Olívia Mindêlo

ASSISTÊNCIA DE CURADORIA

Rita Vênus

LEGADO ARTÍSTICO

Helcir Roberto de Almeida
José Mendes [*in memoriam*]

ACERVO

Camila Maria Santos [coordenadora]
Marinez Teixeira [coordenadora]
Aliandro de Andrade
André Luiz Romão
Nathalya Sena
Otávio Eugênio
Raquel Monteath

EDUCAÇÃO E PESQUISA

Alexandra Jarocki
Maria Cecília Villanova
Milla Serejo
Henrique Falcão
Mariana Souza
Silê

COMUNICAÇÃO

Julio Cavani [coordenador]
Amanda Carvalho
Filipe Aca [designer]

PLANEJAMENTO E PROJETOS

Mariana Melo

ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO

Pedro Saldanha [coordenador]
Andreza Lima
Antônio Renan
Cosme Pereira
Cristiane Nascimento
Erick Erickson
Severino Cordeiro
Victor Mulatinho

OPERAÇÕES

Rodrigo Macêdo [coordenador]
Adenilson de Lima
Alexandre de Oliveira
Alessandro Oliveira
Antônio da Cruz
Célio Silva
Charles Silva
Claudiene do Nascimento
Claudinez Brechó
Cleyton da Silva
Daniel da Cruz

Edilson Batista

Edmilson da Silva
Elias Ferreira
Elmo Dias
Fabio Gomes
Flávio da Silva
Isaías Timóteo
Jailson do Nascimento
Josélio da Silva
Sandro de Souza
Severino Avelino da Silva
Severino Matias da Silva
Silvio da Silva

OLARIA E DECORAÇÃO

Aldair Barbosa [coordenadora]
Ailton da Silva
Claudemir Brandão
Eliane Gomes
Emerson dos Santos
Gabriel Andrade
Isaías Ferreira
Nilson dos Santos
José Santana
Kayo Cardoso
Leonardo da Silva
Lucas de Santana
Luís Carlos de Melo
Moisés Dias
Rafael Câmara
Raimundo Nonato
Sergio Vieira
Tiago de Andrade

COMERCIAL E BILHETERIA

Samira Alves [coordenadora]
Adriana Gomes
Ana Isabela
Edvaldo Barbosa
Fernanda Barbosa
Lucas Falcão





MANTENEDOR



GrupoCornélioBrennand

PATROCÍNIO



PATROCÍNIO EXPOSIÇÃO *INVENÇÃO DOS REINOS*



PATROCÍNIO EXPOSIÇÃO *CAPIDANÇABARIBÉNOIS*



PATROCÍNIO EXPOSIÇÃO *DEVOLVER A TERRA À PEDRA QUE ERA: 50 ANOS DA OFICINA BRENNAND*



PARCEIROS



REALIZAÇÃO



FONTES Kobe, Tiempos e Euclid Circular B

PAPEL Eurobulk 135g/m²

IMPRESSÃO Ipsis



ISBN 978 65 98232 21 4

