HÁ SEGREDOS NO BARRO

DIÁLOGOS COM OS MESTRES OLEIROS DA OFICINA FRANCISCO BRENNAND

José Guilherme Pandolfi

oficina
Francisco
Brennand

COORDENAÇÃO Ariana Nuala
Jamille Barros

ORIENTADOR Hugo Menezes Neto

INTERLOCUÇÃO Aldair Barbosa

BOLSISTA RESIDENTE José Guilherme Pandolfi

REVISÃO Ailce Moreira
Aldair Barbosa
Jamille Barros
Whodson Silva

DIAGRAMAÇÃO Filipe Aca

HÁ SEGREDOS NO BARRO

DIÁLOGOS COM OS MESTRES OLEIROS DA OFICINA FRANCISCO BRENNAND[1]

José Guilherme Pandolfi[2]

Este trabalho é dedicado a Zé Mendes, que partiu cedo

INTRODUÇÃO

"A Oficina é, hoje, um grande museu com uma pequena fábrica. Mas já foi um pequeno museu com uma grande fábrica". Quem me conta das metamorfoses sofridas pela Oficina Francisco Brennand, no Recife, é Aldair, a gerente de produção da instituição. À primeira vista, pode soar estranho ou, no mínimo, curioso que um museu tenha uma gerente de produção. Afinal, o museu é, normalmente, visto como um lugar onde a cultura vai para morrer, tornar-se fóssil, representação ou simulacro da força artística e da potência criadora que a produziram. A Oficina Francisco Brennand, porém, é um museu como ele só. As peças que preenchem os espaços expositivos, produções do artista que empresta seu nome ao instituto, ladeiam uma olaria ainda ativa

1 Este projeto nasce como continuação de uma bolsa de iniciação científica que recebi entre 2022 e 2023, parceria entre a Oficina Francisco Brennand, a Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na ocasião, como estudante, investiguei as imbricações entre o mundo dos museus e a crise socioambiental que convencionou-se chamar Antropoceno. Ao final dessa pesquisa, a Oficina deu início a um programa de pesquisadores residentes, e desenvolveu o projeto de pesquisa *Mestres Oleiros*, do qual este ensaio é o projeto piloto, realizado em 2024. O interesse da instituição, desta vez, era construir um repertório de memórias dos oleiros que trabalham na produção – daí, minha escolha pelo método das entrevistas semiestruturadas.

2 Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Federal de Pernambuco.

que produz, continuamente, objetos de arte em cerâmica[3]. Adjacente às estátuas cerâmicas já fossilizadas, pedras frias que evocam a memória de um artista já morto, repousa um local de confecção, aquecido pelas chamas dos fornos nos quais se queima o barro.

A coexistência de um espaço de produção com um espaço de exposição suscita diversos questionamentos. O caso da Oficina é ainda mais singular, pois trata-se de um museu que nasceu como olaria. Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, então um jovem artista herdeiro de grandes propriedades de terra, adentrou o território que se tornaria o museu em 1970. Lá, estavam as ruínas de uma antiga fábrica de telhas e tijolos fundada pelo seu pai, a Fábrica São João da Várzea, que foi desativada em meados do século. Francisco aproveitou os grandes galpões abandonados para instalar seu ateliê – galicismo que ele rejeitava, preferindo o termo *oficina*. A intencionalidade do espaço, portanto, era possibilitar a produção artística do jovem Brennand, àquela altura um ceramista já reconhecido. Para financiar seu ofício, o artista reativou a produção fabril, dando início à produção de pisos e cerâmicas. Com o passar do tempo, as obras artísticas se acumularam, dando à oficina um aspecto expositivo. Turistas e visitantes passaram a frequentar o espaço, curiosos com o mundo cerâmico, onírico, que ia se desenhando. Esse movimento requereu a criação de equipes museais, de maneira ainda muito incipiente, sobretudo, com a contratação de mediadores culturais.

Já perto do fim de sua vida, Francisco Brennand oficializou a transformação de seu ateliê em um instituto sem fins lucrativos, dedicado à preservação e à divulgação de sua obra. A grande fábrica, com um pequeno museu de outrora, agora, dá lugar ao grande museu com uma pequena fábrica. Nessa pequena fábrica, já não mais se produzem os pisos cerâmicos que até hoje colonizam a paisagem do Recife, mas os fornos ainda queimam e os tornos ainda giram, operados por mestres oleiros responsáveis pela produção de jarras, cinzeiros, fruteiras, ovos e outros objetos de arte *Francisco Brennand* ®.

---

3 Por muito tempo esses objetos eram chamados de "utilitários" ou "decorativos". Atualmente, a Oficina Francisco Brennand caracteriza sua produção como "objetos de arte" e múltiplos, devido à sua finalidade estética, simbólica e conceitual.

É sobre a atividade desses trabalhadores-artesãos-artistas que se debruça o presente ensaio. Instigado pelas idiossincrasias que só um espaço híbrido como a Oficina Francisco Brennand pode gerar, realizei uma série de entrevistas semiestruturadas com trabalhadores do setor de produção, buscando entender mais sobre o trabalho com o barro em um contexto como esse. O setor de produção da Oficina tem mais de vinte funcionários, que produzem as peças desde a modelagem do barro até a decoração e a esmaltação, passando por três queimas. Para as entrevistas, foram selecionados três oleiros que utilizam diretamente o torno, os únicos que modelam a argila. Para preservar seu anonimato, vamos chamá-los de A., B. e C. Além dessa amostra, foram entrevistadas a gerente de produção da olaria e uma das coordenadoras da equipe de acervo do museu. Os diálogos que desenvolvi com a equipe da Oficina Francisco Brennand levantam questões importantes sobre o lugar da cerâmica na arte contemporânea, o papel da autoria no artesanato, a formação de jovens oleiros e o fazer artístico junto ao barro. Passemos a elas.

APRENDI FAZENDO: O CABO E A FORMAÇÃO PROFISSIONAL

"O oleiro é um bicho em extinção". Ao longo do meu trabalho de campo na Oficina, ouvi essa frase de mais de uma pessoa com quem compartilhei a pesquisa que estava realizando. É um diagnóstico um tanto pessimista, compartilhado por muitos que acreditam que, no mundo digital, a arte cerâmica não tem mais espaço. Ouvi de A. que a arte cerâmica "[...] acabou um pouco", e de C. que "[...] ela vai morrendo porque ninguém tá interessado em aprender". A preocupação com a formação dos oleiros vindouros é compartilhada por todos os entrevistados, ainda que B. tenha apresentado um prognóstico mais esperançoso ("Tenho muita esperança [com o futuro], porque hoje há muita valorização da arte cerâmica").

A falta de fé na juventude de hoje (para C., os jovens não querem saber de arte, apenas do trabalho no computador) leva à rememoração dos próprios processos de

aprendizagem do trato com o barro. Aos três oleiros, fiz a mesma pergunta: *Como você começou a trabalhar como oleiro? O que lhe motivou?* Curiosamente, todos tiveram parte importante de sua formação no município do Cabo de Santo Agostinho, na Região Metropolitana do Recife. O Cabo era considerado um epicentro da capacitação de oleiros e artesãos em Pernambuco. Em diferentes épocas, A., B. e C. passaram por suas olarias e adquiriram esse ofício.

A. começou a trabalhar com seu pai, que também era oleiro, em Sirinhaém. Ele diz que não teve um professor, nem mesmo o pai. Começou em Sirinhaém e foi aprendendo *sozinho*, enquanto modelava o barro. Com o tempo, passou a trabalhar na olaria do Cabo, com Mestre Celestino, o *Celé* ("[...] um grande oleiro, dono de cerâmica, trabalhei com ele um bocado de tempo"). O tempo na olaria de Mestre Celé é rememorado com risadas. Desfiando o fio de suas memórias, A. me apresenta um cenário de competitividade entre os mestres e seus aprendizes. Conta, entre um riso e outro, que os mais velhos não os deixavam usar o torno, porque temiam que, uma vez aprendido o ofício, venderiam as peças mais baratas. O clima de corporação de ofício medieval não impedia a aprendizagem com o barro, já que A. e seus colegas aproveitavam qualquer momento que tinham junto ao torno. A gana de enfrentar o barro passava por cima das ordens dos oleiros e até mesmo do medo de choques, já que, muitas vezes, assumiam o torno elétrico ainda molhados.

Por sua vez, B. também passou pela olaria de Mestre Celé. Pressionado a trabalhar desde criança, devido à morte precoce do pai, foi levado pela mãe à olaria do Cabo e começou a operar como servente. Ao ser perguntado se lá teve algum professor no aprendizado da cerâmica, responde categórico: "Celé". É uma experiência diferente da relatada por A., cuja memória do Cabo ficou marcada pela competição. Mas, nas palavras de B., também se encontra a mesma convicção férrea de que o aprendizado do barro veio, sobretudo, do fazer. O *tempo* e a *prática* são os dois elementos centrais que, conjugados, explicam a assimilação do ofício. O barro não pode ser apreendido apenas com lições, teoremas ou aulas – ele requer uma prática. Ou melhor, uma *práxis*, já que se trata de uma prática ancorada numa teoria: a lida com o

barro é, também, um empreendimento intelectual. A separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, além de falsa, serve apenas para a inferiorização do primeiro.

Já C., em tom celebratório, afirmou-me que aprende muito rápido. Sua trajetória com a cerâmica começou aos 14 anos, quando trabalhava como servente nas olarias do Cabo. Apaixonou-se pela beleza do ofício e isso o motivou a aprender. Encantado com a maleabilidade do barro, com a presteza das mãos no torno, com a contemplação estética do produto final, C. aprendeu olhando. Praticou ao longo de anos, buscando mimetizar os movimentos aos quais assistia no dia a dia da olaria. Aos 17, já era profissional.

O que transparece nos relatos dos mestres oleiros é que a experiência de aprendizagem da cerâmica é marcada por uma intensa relação com o material e uma busca contínua por aperfeiçoamento. Essa dinâmica não se limita apenas ao ato de modelar o barro, mas envolve uma imersão no cotidiano da olaria. A convivência com mestres mais experientes, embora marcada por competições e rivalidades, também é vista como uma oportunidade valiosa de aprendizado. É uma aprendizagem calcada no fazer, na prática, nas mãos e no barro.

BARRO COMO FERA: CONFLITO E NEGOCIAÇÃO NO TORNO

A modelagem de uma peça cerâmica no torno é um espetáculo dramático. No amplo salão que abriga a olaria da Oficina, os tornos mecânicos são palco de embates ferozes: mãos calosas se chocam com o barro arredio, movem-se ágeis, fazem a matéria pegajosa curvar-se, a contragosto, à convicção humana, criador e criatura, caça e caçador. Assisti a esse processo repetidas vezes: sozinho, acompanhado de funcionários do museu, junto ao público em visitas mediadas. Em todas as vezes, saltava-me aos olhos o poder sedutor, magnético, dessa montagem. Os olhares de todos que me acompanhavam eram cativos dos oleiros, assistiam atentos à transformação de quilos de argila em pratos, fruteiras, ovos, jarros. É um processo bonito de se assistir, afinal.

Mas a perspectiva de quem senta-se diante do torno, descobri, é bem mais nuançada que meu deslumbramento ingênuo.

Aos três oleiros, fiz perguntas relacionadas ao trato com o barro. Pedi para que me descrevessem o processo de modelagem de uma peça no torno, além de inquirir se eles tinham alguma preferência quanto aos materiais que os auxiliam na modelagem e quanto ao tipo de peça que faziam. A primeira singularidade do processo da Oficina é o tipo de argila: B. me relatou que, embora tenha trabalhado em muitas olarias no Nordeste, nunca enfrentou um barro tão *banzeiro* (quer dizer, grosso, sem tanta liga, devido à mistura com talco e outros produtos). A liga resultante dessa mescla é mais resistente porque, de outro modo, não suportaria as altíssimas temperaturas de Prometeu e dos outros fornos onde acontece a queima[4]. Essa argila chega a ser cortante, e B., durante seus primeiros dias na Oficina, chegava em casa à noite com as mãos rasgadas pelo confronto diurno – era preciso descansá-las em água morna para aliviar o sangramento.

Bate-se uma bola de argila na mão, coloca-se a massa no torno e, então, passa-se a modelá-la, seguindo o movimento circular da máquina. Esses passos foram descritos com simplicidade por A. e por B. – este último disse que usar o torno é "[...] como andar de bicicleta". Já C. deu algumas das respostas mais instigantes a minhas perguntas, oferecendo um ponto de vista diverso de seus colegas. Quando solicitei que me descrevesse o processo de modelagem no torno, pintou-me um cenário com tons de guerra. Para ele, o oleiro precisa *centralizar* o barro para, então, *dominá-lo*. Quanto maior a quantidade de barro que vai na peça, mais difícil de dominá-lo; por isso, quando o oleiro não é experiente, é muito mais provável que o barro o domine. C. me apresentou seu ofício como um conflito, uma queda de braço entre a vontade do oleiro e a resistência do material – curiosamente, dos mais maleáveis que existem.

A descrição de C. me fez pensar no barro como uma fera, um animal selvagem que o oleiro, como caçador, precisa domar. De um lado da arena-torno, o oleiro-gla-

4 Forno que fora utilizado exclusivamente pelo artista Francisco Brennand e que, atualmente, se encontra em desuso".

diador; do outro, o barro-fera. Prestes a se enfrentarem, num duelo que definirá quem será dominado, esses dois rivais parecem encarnar a velha dicotomia homem *versus* animal, cultura *versus* natureza. Bruno Latour (2020) explica como essa oposição, fruto da modernidade colonial, tem nos direcionado ao colapso social e ambiental. Na sua obra, Latour (2020) argumenta que a ideia de modernidade se baseia em uma fundação intelectual que criou uma divisão artificial entre o ser humano e a natureza. Filósofos da Idade Moderna, como Descartes, Bacon e Kant, desenvolveram um sistema teórico que distingue e hierarquiza corpo e mente, ser humano e natureza, além do trabalho intelectual em relação ao trabalho físico. Pelo pensamento dos modernos, a modelagem no torno é quase um processo de domesticação, em que a matéria orgânica, natural, é torcida e submetida ao ímpeto criativo da razão humana.

A lida com a argila, contudo, não se faz apenas pelo conflito. Célia Nunes Correa (2018), ao analisar as epistemologias indígenas do barro, derroga a poeirenta oposição dos modernos:

> Quando falamos dos conhecimentos vindos a partir das práticas do barro, não estamos falando apenas do barro como material ou como artesanato, porque ainda que uma panela de barro quebre, o processo de conhecimento constituído na sua produção permanece, não se trinca, por isso, é importante pensar as práticas para além do próprio objeto, em especial, porque, para nós indígenas, o mais importante não é o produto, e sim, o processo (Correa, 2018, p. 183).

As considerações de Correa (2018), indígena da nação Xakriabá, nos ajudam a entender que o barro não é apenas um material a ser moldado, mas também tem agência sobre o processo de modelagem. Trata-se de uma prática rica em significados, na qual o ato de criar não se limita à produção de objetos, mas envolve uma relação profunda entre o oleiro, a argila e o espaço em que trabalham, tensionando as fronteiras entre o cultural e o natural.

A esse respeito, Diogo de Carvalho Cabral (2021) propõe uma teoria da História que leve em consideração a ideia de negociação. Para esse autor, não existe uma "base ontológica" (ontological ground) sobre a qual os seres humanos se desenvolvem; ao contrário, a constituição da nossa espécie se dá em diálogo com outras espécies e seres não vivos. Os diferentes agentes terrestres contaminam-se mutuamente a todo momento, constituindo-se a partir do encontro. Não há, portanto, exclusividade – ou mesmo excepcionalidade – na experiência humana sobre a Terra:

> Em vez de se desenvolver em um ambiente, a vida é o processo pelo qual os seres naturais se produzem mutuamente, habitam uns aos outros, tecendo arranjos [*assemblages*] que são, ao mesmo tempo, o conteúdo e o recipiente da história. Nesse campo horizontal de agências entrelaçadas, habitar significa tornar-se disponível para ser habitado – é oferecer-se como terreno para o acontecimento do Outro. [...] Os humanos participam do mundo, em vez de criá-lo (Cabral, 2021, p. 241-242, tradução própria).

Essa horizontalidade não implica harmonia, antes, faz da coexistência entre diferentes seres terrestres um processo político. Este é o aspecto sublinhado pela noção de negociação: as relações entre humanos e não humanos são marcadas pela barganha, em uma dinâmica na qual os interesses dos primeiros nem sempre prevalecem. Isso não quer dizer, obviamente, que essas relações são baseadas em um conflito necessário entre homens e meio natural; afirmá-lo seria incorrer no reducionismo moderno que opõe a natureza à cultura. Mais do que apenas conflito, a ideia de negociação busca dar conta tanto de disputa quanto de cooperação, de interesses tanto conflitantes quanto convergentes, numa dinâmica complexa de interação interespecífica.

Dentro desse quadro, devemos considerar que o barro não é só um substrato passivo moldado segundo as veleidades de uma razão artística, mas um agente que integra o processo de modelagem e compele o oleiro à interação negociada, ora conflitante, ora convergente. Nessa perspectiva, ganha tração a ideia do barro como *fera*,

conspícua na fala de C. – não como a besta selvagem que os modernos gostariam de adestrar, domar, colonizar, mas, antes, como um elemento ativo do processo artístico, que guarda seus próprios mistérios. Afinal, como me confidenciou B., categórico, "[...] há segredos no barro".

SEU FRANCISCO E A QUESTÃO DA ARTE

"Você considera seu trabalho como uma forma de arte?" A pergunta que fiz aos oleiros suscitou respostas divergentes. Ainda que não tenham alcançado uma unanimidade, suas considerações nos ajudam a pensar na velha dicotomia entre arte e artesanato, além da questão da autoria na arte contemporânea.

Para A., a questão não levantou dúvidas: sim, o trabalho é arte e ele é um artista. "Aquelas peças que tem ali hoje, bules, chaleiras, com 50, 60 centímetros, foi tudo feito por mim. Esse negócio de dinheiro não vale nada, o importante é que eu me considero até hoje um artista". Contou-me com orgulho que a maior parte dos ovos de pássaros Rocca (figuras onipresentes na Oficina) foram feitos por suas mãos: normalmente, Helcir, parceiro de décadas de Francisco Brennand, fazia o desenho geométrico das peças menores, e cabia a A. produzi-las.

Nas frestas que encontrava, confidenciou-me, produzia peças só para ele, permitindo que sua criatividade guiasse a mão no torno. Perguntei se guardou alguma, ele respondeu que não: fazia e depois as quebrava. As únicas peças que guarda em sua casa são objetos que recebeu como gratificação de fim de ano do instituto. A fala de A. aponta para a complexidade do trabalho de oleiro em um contexto como o da Oficina Francisco Brennand, em que as peças são produzidas segundo o estilo de um artista já falecido. Se, por um lado, a modelagem precisa seguir um padrão pré-definido, considerando a assinatura de um artista consagrado, por outro, não há como negar que a individualidade do oleiro sempre deixa marcas no produto acabado. Afinal, trata-se de uma atividade manual e artesanal, da qual não resultam duas peças exatamente iguais.

B. afirmou, peremptório, que a cerâmica é arte. Mas, quando perguntei se ele era um artista, hesitou: "[...] um artista não, mas um... é, digamos que sim, sou um artista porque pratico a arte". Onde B. titubeou, C. foi taxativo: "[...] não sou um artista, sou um peão; artista era Brennand". Embora reconheçam sem constrangimentos que seu ofício é uma arte, ambos mostram algum nível de reticência em se colocar no papel de artista. Alzenir Silva (2013), ao analisar as relações entre Francisco Brennand e os funcionários de sua Oficina, perguntou-lhes o que era arte. A partir das respostas que coletou, ela provoca:

> Sendo arte, então, coisas do coração do artista, na visão desse grupo de funcionários, não teria bonito ou feio, tudo é explicado pela chave da "visão de mundo do artista". Recurso retórico que oculta o juízo de gosto desses funcionários. Explica a forma que eles encontraram para, ao conviver com as peças, racionalizar o que sentem. Não precisam entender – por ser algo "inexplicável" e plenamente subjetivo, uma vez que é resultado de uma lógica do artista – e sem precisar achar belo, porque a obra é a expressão da forma bonita ou feia de como o artista "vê o mundo". É uma percepção na qual a figura do artista concentra as explicações e valida a fruição mesmo sem prazer e beleza padrão e isenta o funcionário, no momento de uma entrevista gravada, do julgamento e de uma declaração comprometedora ou equivocada (Silva, 2013, p. 101).

A partir das contribuições de Silva, podemos inferir que, para os funcionários da Oficina, o papel de artista é algo quase etéreo, insondável. Essa concepção de artista não é rara; na cultura artística do Ocidente, na verdade, parece estar em todo lugar. Corolário da separação moderna entre trabalho manual e trabalho intelectual, a imagem do artista como um intelectual recluso e excêntrico é muito presente na mídia e no senso comum. Brennand seria, assim, um erudito, um intelectual cuja obra é ininteligível para aqueles que não compartilham de seu capital cultural. É possível que a resistência de B. e C. em se declarar artistas esteja ligada à dificuldade de se identificar com esse estereótipo.

A ideia de que o artista é um gênio, contudo, serve apenas para legitimar um olhar eurocêntrico da arte, que supervaloriza as contribuições europeias e subalterniza a arte produzida pelo outro racializado, não europeu. Walace Rodrigues (2012) avalia que essa hierarquização levou à separação rígida entre arte e artesanato, sendo que aquela é reservada para caracterizar a produção ocidental, enquanto este é destinado a formas de arte não europeias, muitas vezes, chamadas de "étnicas". Enquanto o artesanato é visto como um trabalho manual destituído de valor simbólico, a arte seria o domínio da potência criativa e do triunfo da razão.

Essa distinção entre arte e artesanato, que perdura até os dias de hoje, carrega consigo uma longa história de marginalização de práticas artísticas que não se alinham com os parâmetros da arte ocidental clássica. O exemplo da cerâmica de A., B. e C. ilustra, nitidamente, como o trabalho manual, embora reconhecido como uma forma de arte, frequentemente, vê-se desvalorizado ou deslocado para um campo inferior, quando comparado às formas artísticas tradicionalmente associadas à "grande arte". A resistência desses oleiros em se definirem como artistas pode ser vista, então, não apenas como uma questão de identidade pessoal, mas também como uma reação a essa hierarquização imposta pela tradição artística ocidental.

Em muitas culturas, especialmente aquelas que não compartilham do paradigma europeu, a divisão entre arte e artesanato é mais fluida, e o valor atribuído à produção manual não é visto como menor ou subalterno. Pelo contrário, a habilidade manual é, muitas vezes, considerada um componente essencial da criatividade, da expressão cultural e do saber tradicional. Nesse contexto, a produção artesanal não é apenas uma questão de técnica, mas também de saberes transmitidos ao longo de gerações, impregnados de significado social, simbólico e comunitário.

No entanto, para aqueles que trabalham na Oficina, essa divisão parece se manter, mesmo que de forma tênue. A figura de Brennand, um artista consagrado e erudito, continua a marcar o trabalho dos oleiros de uma maneira ambígua. Por um lado, o trabalho deles contribui para a perpetuação da estética e dos ideais de Brennand, mas, por outro, é através desse trabalho que eles

expressam, mesmo que discretamente, sua própria criatividade e identidade. O fato de A. produzir peças em momentos de liberdade criativa, mesmo que as destrua em seguida, aponta para a busca por uma forma de expressão própria, algo que transcende a mera reprodução do estilo do mestre.

Essa busca por um espaço para a individualidade dentro de um sistema que ainda exige conformidade estética e técnica é um reflexo das tensões que surgem na arte contemporânea. Hoje, muitas das práticas que antes seriam vistas como "artesanato" ou "tradição" estão sendo revalorizadas como formas legítimas de arte. Essa mudança de perspectiva ocorre, em grande parte, devido à evolução da própria definição de arte, que se tornou mais inclusiva e menos restrita a um determinado conjunto de técnicas e contextos culturais.

Essa relação entre autonomia e sujeição no ambiente de trabalho da Oficina Francisco Brennand nos remete a um conceito importante na discussão sobre autoria na arte contemporânea. Se a obra de arte é vista como resultado do "gênio criador" de um único autor, essa visão ignora o caráter colaborativo e coletivo de muitos processos criativos, como é o caso da cerâmica produzida nas oficinas. A arte contemporânea, ao desconstruir a ideia do autor como uma figura isolada e única, nos permite perceber o valor da colaboração e das múltiplas influências que contribuem para a criação de uma obra. Nesse contexto, a resistência de B. e C. em se identificarem como artistas reflete uma percepção mais aberta da autoria, onde o trabalho coletivo e a contribuição de múltiplos sujeitos são reconhecidos como componentes legítimos da produção artística.

A discussão em torno de A., B. e C., portanto, vai além da simples dúvida sobre se são ou não artistas. Ela nos obriga a refletir sobre o próprio conceito de arte e sobre os preconceitos que estigmatizam o trabalho manual. Nesse sentido, as palavras de A., que se define como artista, e a hesitação de B. e C., que se veem como simples trabalhadores, são duas faces da mesma moeda: uma busca constante pela valorização de um ofício que, embora enraizado em tradições, possui em si o potencial de reinvenção e transformação.

CONCLUSÃO

O grande museu e a pequena fábrica que se encontram na Oficina Francisco Brennand possibilitam a produção de significados plurais. Diante de seus tornos, prestes a confrontar o barro, os oleiros se dedicam a uma atividade cada vez menos fomentada: a arte cerâmica. A convivência entre mestres oleiros e as obras de Brennand revela um jogo complexo entre tradição, individualidade e a constante negociação entre o barro e o oleiro. Embora o contexto da Oficina determine uma estética, a prática artesanal dos oleiros demonstra uma busca por expressão pessoal, que, mesmo diante da assinatura do mestre, carrega marcas de criatividade própria.

Do processo de aprendizagem do ofício ao cotidiano de lida com o barro no torno, as entrevistas conduzidas com a equipe de produção permitiram um vislumbre panorâmico do mosaico intricado que é a produção cerâmica na Oficina Francisco Brennand. Não se trata apenas de um espaço de preservação da obra de um artista, mas também um terreno fértil onde se cultivam novas formas de expressão. Nesse ambiente híbrido, onde a tradição encontra a inovação, o barro revela seus segredos e se torna, mais do que um material a ser moldado, um agente ativo no processo criativo. Essa relação profunda entre o oleiro e a argila, marcada por um constante diálogo entre o humano e o não humano, redefine a própria natureza da arte cerâmica, apontando para uma concepção mais inclusiva e fluida do que é o fazer artístico.

Assim, a produção cerâmica na Oficina Francisco Brennand não se limita a um passado fixo ou a um único ideal de arte, mas se mantém em constante transformação, refletindo as inquietações, os desafios e as inovações dos mestres oleiros que a habitam. Os oleiros que a animam, ainda que não se coloquem unanimemente no lugar de artistas, atualizam a arte de Brennand e impõem nela traços de sua própria individualidade. O barro lhes revela seus segredos – abramos os ouvidos para escutá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Diogo de C. Horizontality, negotiation, and emergence: toward a Philosophy of Environmental History. *Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña (HALAC) revista de la Solcha*, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 255–258, 2021. DOI: 10.32991/2237-2717.2021v11i3.p255-258. Disponível em: <https://www.halacsolcha.org/index.php/halac/article/view/534> . Acesso em: 10 mai. 2023.

CORREA, Célia N. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá:* reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 f., il. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) –Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

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

RODRIGUES, Walace. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. *Cultura Visual*, Salvador, n. 18, p. 85-95, dez. 2012. Publicada pela EDUFBA.

SILVA, Alzenir A. da. *Seu Brennand e a arte de acordar o inconsciente:* Francisco Brennand sob a perspectiva dos funcionários da sua Oficina Cerâmica. 2013. 121 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cultura Pernambucana) – Faculdade Frassinetti do Recife, Recife, 2013..

Lei de Incentivo a Cultura
Lei Rouanet

oficina Francisco Brennand

MANTENEDOR

GrupoCornélioBrennand

PATROCÍNIO

bradesco

Deloitte.

Banco do Nordeste

vivix
VIDROS PLANOS

Atiaia
Renováveis

APOIO

Ferreira Costa

BAIN & COMPANY

Copergás

GOVERNO DE PERNAMBUCO
ESTADO DE MUDANÇA

PROJETO DE COOPERAÇÃO TÉCNICA

FACEPE
Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco

DAM
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA

PPGA Programa de Pós-Graduação em Antropologia
UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

OBSERVAMUS
OBSERVATÓRIO DE MUSEUS E PATRIMÔNIOS CULTURAIS

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO