



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÉ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**TAINÁ MAÍVYS DA SILVA SANTIAGO**

**CORPO PINTADO:  
ANÁLISE DO FEMININO NO IMAGINÁRIO DE FRANCISCO  
BRENNAND (1990-2005)**

RECIFE

2019



**TAINÁ MAÍVYS DA SILVA SANTIAGO**

**CORPO PINTADO:**

**ANÁLISE DO FEMININO NO IMAGINÁRIO DE FRANCISCO  
BRENNAND (1990-2005)**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de mestre, sob a orientação do Prof.º Dr.º Natanael Duarte de Azevedo.

**Recife**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE  
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S235c Santiago, Taina Maivys da Silva  
Corpo pintado: análise do feminino no imaginário de Francisco Brennand (1990-2005) / Taina Maivys da Silva Santiago. – 2019.  
151 f. : il.

Orientadora: Natanael Duarte de Azevedo.  
Coorientador: Bruno Martins Boto Leite.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco,  
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, BR-PE, 2019.  
Inclui referências, anexo(s) e apêndice(s).

1. Arte brasileira - Séc. XX 2. Arte brasileira- Séc. XXI 3. Brennand, Francisco, 1927- Crítica e interpretação 4. Interpretação de imagens I. Azevedo, Natanael Duarte de, orient. II. Leite, Bruno Martins Boto, coorient. III. Título

CDD 981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



CORPOS PINTADOS: ANÁLISE DO FEMININO NO IMAGINÁRIO DE  
FRANCISCO BRENNAND (1990-2005)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR  
TAINÁ MAÍVYS DA SILVA SANTIAGO

APROVADA EM 19 / 08 /2019

BANCA EXAMINADORA

*Natanael Duarte de Azevedo*

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Natanael Duarte de Azevedo  
Orientador – Programa Pós-Graduação em História - UFRPE

*Paulo Rezende*

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende  
Programa Pós-Graduação em História – UFPE

*Maria Emília V. dos Santos*

Prof. Dr. Maria Emília Vasconcelos dos Santos  
Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

## AGRADECIMENTOS

Quando comecei o projeto para esta pesquisa ainda não tinha muito apoio e motivação, assim, não posso deixar de agradecer a Marinez Texeira da Silva, bibliotecária do acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, que, além de me ajudar com todo material disponível para a pesquisa, sempre foi muito atenciosa e prestativa. Esse trabalho jamais teria avançado sem o pontapé inicial dessa contribuição tão importante.

Da mesma forma, tão importante foi a orientação do meu querido mestre e amigo Natanael Duarte de Azevedo. Nos conhecemos a partir da minha aprovação na seleção de mestrado e, desde então, nossa experiência tem sido de troca e apoio. Obrigada por, apesar das diferenças entre nossos campos de atuação, se aproximar do meu trabalho e acreditar na importância do mesmo. Também agradeço pela sensação de autonomia que eu experimentei durante essa relação, pelos diálogos, questionamentos escutados com paciência e conselhos passados delicadamente. Seu comprometimento com a praticidade do conhecimento que adquirimos em nossas pesquisas foi, com certeza, a coisa mais marcante para mim durante esses dois anos aprendendo com você.

Agradeço aos meus amigos que estiveram comigo pacientemente apoiando esse trabalho, e me ajudando quando tudo o que eu precisava era de momentos distante do universo de Brennand. Will, Alany, Darlan, Sollar, Claudia, Dawyd, obrigada a vocês. E, aos meus amigos de mestrado, por estarmos juntos nas nossas dúvidas, temores, anseios, e, agora, estamos juntos na conclusão, Camila e Antônio.

Sem mais, que fique registrado todo meu amor e devoção aos meus pais. Sem vocês nada disso seria possível. Vocês que se esforçaram arduamente para que eu conseguisse chegar até aqui, seja com o trabalho, ou, com as palavras, conselhos, conversas. Como professores, vocês são minha primeira inspiração. E continuam sendo minha âncora, meu abrigo, meu apoio incondicional. Eu amo vocês e sou grata.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

Ora, cara, não me venha com esse papo sobre a natureza. Cada um inventa a natureza que melhor lhe caia.

*Elza Soares*

## RESUMO

Nesta pesquisa, partimos da pergunta em torno do caráter tão íntimo das pinturas de Francisco Brennand, que, além de ficarem reservadas apenas aos olhares de um círculo fechado de críticos durante muito tempo, também revelam a obsessão do artista pelo corpo, e, pela idealização de uma noção de feminino. Com uma base teórica que tem os discursos feministas da arte como o principal fio condutor, voltamo-nos para a análise de seis pinturas feitas por Francisco Brennand entre os anos 1995 e 2004. Nesse sentido, Griselda Pollock (2001), Judith Butler (2011), Peter Burkert (2017), Slavoj Žižek (2007), Pierre Bourdieu (2007), e outros, compõem essa base por manterem um debate com as referências utilizadas por Brennand para compor o seu imaginário. É a partir dessas análises que propomos uma discussão a respeito da alegorização do corpo dito feminino, demonstrando que existe uma intenção ideológica na produção dessas pinturas, que consiste em levar adiante um pensamento pautado pela sociedade heteronormativa, patrocinada pelo capital emergente no século XX. Isto é, a partir do avanço das pautas feministas, da valorização da mulher artista e, também, das mudanças na noção de corpo, gênero, sexo e sexualidade, cresce uma emergência em reafirmar valores, padrões e normativas. Além dessas evidências, insistimos em apontá-las a partir de uma perspectiva que foca no homem Francisco Brennand, o indivíduo. É percebendo suas angústias, obsessões, curiosidades e a noção de desejo que ele despeja sobre essas produções que nós entenderemos esses problemas sociais. Nossa metodologia se pauta no que Panofsky (2002) chamou de *método iconológico*, uma análise das alegorias percebidas nas pinturas. Dessas pinturas escolhidas, nós partimos para os Diários de Francisco Brennand e demais documentos aos quais tivemos acesso no acervo da Oficina de Cerâmica de Brennand. Como resultado dessa articulação entre as pinturas, os documentos e os sinais daquela sociedade e daquele tempo, podemos vislumbrar como a noção de corpo (e todas as suas adjacências — gênero/sexo/sexualidade/desejo/performatividades etc.) é fluída e se desenvolve em conexão a vários fatores. Esperamos com isso contribuir para uma historiografia que busca potencializar os corpos percebendo sua fluidez e importância nos aspectos subjetivos da cultura e das sociabilidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; Gênero; Brennand; Alegorias.

## ABSTRACT

On this research, we start with the question about the very intimate character of Francisco Brennand's paintings, which apart from being reserved only for the gaze of a closed circle for a long time, also reveal the artist's obsession with the body and idealization of a feminine. With a theoretical basis that has the feminist discourses of art as the main thread, we go on to the analysis of six paintings made by Francisco Brennand between the years 1995 and 2004. Griselda Pollock, Judith Butler, Peter Burkert, Slavoj Žižek, Pierre Bourdieu and others make up this basis and hold a debate with the references used by Brennand to compose his imaginary. It's from these analyzes that we propose a discussion about the allegorization of the female body, demonstrating that there is an ideological intention in the production of these paintings, which consists in carrying forward a thought based on the heteronormative society sponsored by the emerging capital in the 20th century. That is, from the advancement of feminist guidelines, the valorization of woman artist and also from the changes in the idea of body, gender, sex and sexuality, there is an emergency in reasserting values, standards and norms. In addition to these evidences, we insist on pointing them out from a perspective that focuses on the man Francisco Brennand as an individual. It is by noticing his anxieties, obsessions, curiosities and the idea of desire that he spills over these productions that we will understand these social problems. Our methodology is based on what Panofsky (2002) called an *iconological method*, an analysis of allegories perceived in paintings. For these chosen paintings, we went to Francisco Brennand's Diaries and other documents which we had access in the collection of Brennand's Ceramic Workshop. As a result of this articulation between the paintings, the signs and the signs of that society back at that time, we can get a glimpse of how the idea of body (and all its adjacencies - gender/sex/sexuality/desire/performativity etc.) is developed in connection with several factors. We hope to contribute to a historiography that seeks the empowering of the bodies by perceiving their fluidity and importance on subjective aspects of culture and sociability.

**KEYWORDS:** Art; Gender; Brennand; Allegories.



## LISTA DE IMAGENS

<b>IMAGEM 1:</b> O Beco, Francisco Brennand, mista s/papel, 56x43cm, Accademia (Oficina de Cerâmica Francisco Brennand), 2002. ....	45
<b>IMAGEM 2:</b> A Vítima (Sexta-feira da Paixão), Francisco Brennand, 2004, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.....	59
<b>IMAGEM 3:</b> Estudo para a cerâmica, Francisco Brennand, 1977.....	71
<b>IMAGEM 4:</b> Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, acrílica s/duratex, 50x50cm, 1996, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand .....	91
<b>IMAGEM 5:</b> Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, mista s/papel, 57x44, 2005 .....	94
<b>IMAGEM 6:</b> Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, Mista s/papel, 63x45cm, 2005 .....	94
<b>IMAGEM 7:</b> A estudante conversa com uma das prostitutas enquanto a patroa vê seu boletim. ....	98
<b>IMAGEM 8:</b> A estudante é assediada por um dos clientes do bordel. ....	98
<b>IMAGEM 9:</b> A estudante é retirada pela sua mãe de perto do cliente.....	98
<b>IMAGEM 10-</b> A estudante caminha em direção a um quarto, indicado pela dona do bordel. ..	98
<b>IMAGEM 11-</b> La Leçon de Guitarre, Balthus, 1934 .....	100
<b>IMAGEM 12-</b> Anjo Picado Por Abelha, Francisco Brennand, Acrílica s/duratex, 92x74cm, 1996, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.....	102
<b>IMAGEM 13-</b> Detalhes da imagem 8: O traçado do sutiã passa a impressão de volume à região dos seios .....	103
<b>IMAGEM 14-</b> Detalhe da imagem 8: A transparência da roupa de baixo, criada pela escolha da cor, aliada a um único traço vertical, criam uma linha que simula a divisão dos lábios maiores da vagina. ....	104
<b>IMAGEM 15-</b> Detalhes da imagem 8: Os sapatos pretos .....	109
<b>IMAGEM 16-</b> Suzana no Banho, Francisco Brennand, acrílica s/duratex, 73,5x91cm, 1995, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.....	113
<b>IMAGEM 17-</b> Suzana e um dos velhos, Francisco Brennand, Acrílica sobre duratex, 59 x 74 cm, 1995 .....	114
<b>IMAGEM 18-</b> Suzana no banho, Francisco Brennand, nanquim e guache sobre papel, 76x52 cm, 1962.....	115
<b>IMAGEM 19-</b> "Atelier", Francisco Brennand, Acrílica sobre duratex, 52x52 cm, 1996 .....	118
<b>IMAGEM 20-</b> Modelo no Atelier, Francisco Brennand, Acrílica sobre madeira, 34x34cm, 199, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand .....	120
<b>IMAGEM 21-</b> Modelo no Atelier, Francisco Brennand, Acrílica sobre madeira, 35x35cm, 1997, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.....	120
<b>IMAGEM 22-</b> "O desastre", Francisco Brennand.....	123
<b>IMAGEM 23-</b> O busto, Francisco Brennand, mista sobre o papel, 58,5 x 43,5 cm, 2006.....	124
<b>IMAGEM 24-</b> O beco, Francisco Brennand, Mista sobre papel, 56,3 x 43 cm, 2002 .....	125
<b>IMAGEM 25-</b> A Muçulmana, Francisco Brennand, Bastão aquarelado sobre papel, 41 x 28,5 cm, 2002, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand .....	128
<b>IMAGEM 26-</b> A vítima (Sexta-feira da Paixão), Francisco Brennand, Bastão aquarelado sobre papel, 100x70cm, 2005, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand .....	130
<b>IMAGEM 27-</b> Salvator Mundi, Leonardo da Vinci, 1500. (Uma das representações do Cristo Pantocrator) .....	133
<b>IMAGEM 28-</b> Francisco Brennand, "Sexta-feira da paixão", óleo sobre tela, 129,5 x 96 cm, 1959/1961.....	134
<b>IMAGEM 29-</b> Francisco Brennand, "Mulher-Peixe", nanquim e acrílica sobre papel, 65 x 50 cm, 2001 .....	135
<b>IMAGEM 30-</b> La Victime, Balthus, 132x218cm, 1939-1942 .....	136

## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2- PENSAR PINTURAS, PINTAR O PINTOR.....</b>	<b>20</b>
2.1 - Várias faces de um homem só .....	22
2.2 - O contexto .....	32
2.3 - A Pintura .....	42
<b>3- A GENEALOGIA DO DESEJO EM FRANCISCO BRENNAND .</b>	<b>49</b>
3,1 - A Genealogia da Alegoria.....	51
3.2 - Da alegoria do renascimento a Francisco Brennand .....	53
3.3 - Violências: Objetivas, Subjetivas, Simbólicas e Sistêmicas .....	62
3.4 - O erotismo.....	70
3.5 - “Viciado, perverso e erudito” .....	78
<b>4- CORPOS PINTADOS: A ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DAS PINTURAS DE FRANCISCO BRENNAND .</b>	<b>84</b>
4.1 - JUVENTUDE ESTUDIOSA (Acrílica sobre Duratex, 50x50, 1996)	90
4.2 - ANJO PICADO POR ABELHA (Acrílica sobre Duratex, 1996, 92x74 cm).....	102
4.3 - SUZANA NO BANHO (1995, Acrílica sobre Duratex, 73,5 x 91 cm) .....	112
4.4 - MODELO NO ATELIER (1997, Acrílica sobre madeira, 34x34 e 35x35 cm).....	119
4.5 - MUÇULMANA (2002, Bastão aquarelado sobre papel, 41 x 28,5 cm) .....	126
4.6 - A VÍTIMA (Sexta-feira da Paixão) (Bastão aquarelado sobre papel, 100 x 70 cm, 2005).....	130
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>139</b>
<b>6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>144</b>
<b>7- ANEXOS.....</b>	<b>149</b>

## 1- INTRODUÇÃO

Em 2016, através de uma participação como aluna visitante na disciplina de Arte e Gênero, ministrada pela professora Madalena Zaccara no Programa da Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB, me senti instigada a aprofundar meu interesse sobre a relação entre estes dois campos de pesquisa: a arte e o gênero. Lembrei-me de uma aula ainda na graduação, ministrada pela professora Kalina Vanderlei, no espaço da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, em que fomos bastante desafiados a perceber aqueles materiais artísticos ali reunidos como potenciais fontes históricas. Ainda como aluna visitante da disciplina de Arte e Gênero, escrevi um artigo, *A vítima de Francisco Brennand*<sup>1</sup>, sobre a pintura que mais me chamou a atenção durante a visita à Oficina de Cerâmica.

*A vítima (sexta-feira da paixão)* me foi apresentada com um olhar de apreciação e, ao mesmo tempo, de crítica, visto que naquele momento eu vivenciava meu primeiro contato com textos feministas, e, aliás, estava inserida em uma pesquisa sobre gênero e religiosidade<sup>2</sup>. Por isso, meu primeiro artigo sobre uma obra do Francisco Brennand fala muito pouco sobre o artista e mais sobre os elementos pictóricos da obra — de uma maneira ainda muito superficial, pois faltava o contato com uma base teórica mais consistente e uma metodologia mais eficaz.

Essa base teórico-metodológico, porém, não deixou de estar atrelada às minhas intenções diante do meu material de pesquisa. Procurei obter uma visão da crítica feminista da arte para montar meu projeto. E consegui fazer isso através da História

---

<sup>1</sup> MAÍVYS, Tainá. 'A vítima' de Francisco Brennand. In: IV Diálogos internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP Nordeste, 2015, João Pessoa. Arte e Política. Recife: UFPE, 2015. p. 5-772. Disponível em: [http://www.ccta.ufpb.br/ppgav/contents/noticias/publicado-ebook-arte-e-politica/cartaz\\_iv\\_dialogos\\_e\\_i\\_anpap\\_ne\\_-\\_2a\\_etapa\\_02.jpg/view](http://www.ccta.ufpb.br/ppgav/contents/noticias/publicado-ebook-arte-e-politica/cartaz_iv_dialogos_e_i_anpap_ne_-_2a_etapa_02.jpg/view) Acessado em 14 de abril de 2019

<sup>2</sup> Nessa época apresentei um trabalho publicado em Anais: MAÍVYS, Tainá. UMA VISÃO SOB A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM LITERATURAS ANTIGAS E SEUS RESPALDOS NOS DIAS DE HOJE. In: Enlaçando sexualidades, 2013, Salvador. Enlace 2 Histórias, sociabilidades, etnografias e política. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2013/06/Uma-vis%C3%A3o-sob-a-represent%C3%A7%C3%A3o-feminina-em-literaturas-antigas-e-seus-respaldos-nos-dias-de-hoje.pdf> Acessado em 28 de abril de 2019

Cultural das Imagens, que prevê a participação do feminismo como uma condição essencial para a realização das pesquisas históricas no tempo atual.

Esse é um ponto de vista comum a todos os teóricos e teóricas que utilizei para compor a base desse trabalho. Peter Burke (2017), Joan Scott (1999), Griselda Pollock (2001), entre outros, fazem parte dessa tradição de historiadores que passam a compreender que a arte, como parte da produção social de um povo, é constituída de uma ideologia, não é uma mera ilustração de si mesma. Assim, pensar historicamente sobre a arte, ou sobre o gênero e o sexo, é pensar sobre o social de uma forma homogênea, pois esses aspectos estão incluídos automaticamente em todos os processos de uma sociedade. Podemos escolher abordar uma dessas categorias (arte, gênero, sexo) separadamente ou excluí-los, mas eles fazem parte do processo social, constroem e perpetuam as ideologias que nos cercam.

Meu interesse crítico que se formulou diante do quadro *A vítima (sexta-feira da paixão)* perseguiu duas evidências mais imediatas e informais: a primeira, a percepção de que Francisco Brennand é muito mais conhecido por suas esculturas, fazendo com que muitas pessoas se surpreendam ao visitar a Oficina de Cerâmica e descobrir que ele também é pintor. A segunda, os ruídos que se fazem em torno da personalidade de Francisco Brennand como um homem pervertido, que, havendo se relacionado com muitas mulheres, seria um homem rico e boêmio.

Embora essas percepções tenham se alterado conforme minha investigação se aprofundava, percorrer esse fio foi a corrente condutora no meu trabalho. Procurar entender o porquê do desconhecimento sobre suas pinturas e a relação de sua dita vida boêmia com os corpos que buscou retratar foi o impulso que desencadearia outras questões. Aos poucos, entendi que para isso eu precisaria pensar algumas questões de forma interseccional, pois perceber Francisco Brennand como um homem com uma fama, e com títulos que confirmam essa fama, olhá-lo em manchetes de jornais, ler sobre sua trajetória, e compará-lo em suas próprias palavras escritas em seu diário, e, ainda, analisar suas pinturas, nos levam a um quebra-cabeça multifacetado de um homem só. E essa parece ser justamente a sua intenção.

O aspecto multifacetado das fontes às quais temos acesso desmontam o nosso personagem ao invés de construí-lo e podem nos confundir. Só é possível percebê-lo com mais distanciamento se levarmos em conta que ele tinha o poder para criar esse cenário

confuso sobre sua própria história. Isso por que o acervo onde temos acesso à bibliografia sobre o artista foi montado por ele próprio, com ajuda de sua assistente e bibliotecária. As entrevistas que ele concedeu e tivemos acesso por meio de acervos digitais dos jornais são sua versão sobre si mesmo. Da mesma forma, o seu diário, editado e publicado em 2016.

No entanto, este trabalho é uma pesquisa sobre as pinturas de Francisco Brennand. Isso afunilou minhas oportunidades em relação ao material bibliográfico, e, ao mesmo tempo, levantou questões que caminham junto aos questionamentos centrais: por que não havia tanto material (em livros, entrevistas, catálogos etc.) exclusivamente sobre as pinturas de Brennand? De certa maneira, não existir tanto material escrito sobre as pinturas, nem mesmo trabalhos acadêmicos, nos trouxe muitas respostas. Um exemplo de uma dessas respostas veio quando, ao procurar uma das pesquisadoras sobre as esculturas de Francisco Brennand<sup>3</sup> para conversarmos sobre um de seus artigos em que ela utiliza a psicanálise para entender melhor o universo do artista, perguntei o porquê desse não uso das pinturas como objeto de pesquisa. A pesquisadora em questão falou que acredita que as duas linguagens sejam muito diferentes e que as pinturas são formas mais explícitas de Brennand dizer seu imaginário. Por esse motivo, ela se sentia “insegura” para realizar essa pesquisa.

Esse afunilamento nos levou ainda mais a um âmbito da pesquisa histórica centrada na análise das pinturas. O que não se mostrou um problema, pelo contrário. Como um exercício historiográfico, sugerido por Pollock (2001), buscamos perceber essas imagens, enquanto arte e estética, como um elemento próprio para ser estudado historicamente, não apenas uma ilustração para os documentos escritos. Nesse trabalho, os documentos escritos que conseguimos obter apenas complementam o processo pictórico do artista e podem vir a esclarecer alguns elementos da nossa análise iconológica.

É provável que esse trabalho sirva mais como uma constatação de verdades já pintadas do que como uma leitura que buscou encontrar fatos não evidenciados. O problema em torno de trabalhar com imagens é que esses fatos demonstrados nelas nem sempre são tão evidentes, principalmente em se tratando de entender os gêneros e os

---

<sup>3</sup> Não consegui contatar a pesquisadora em questão para pedir autorização de citar seu nome ao mencionar esse acontecimento. Por esse motivo, oculte seu nome.

fatores ali naturalizados. Foi necessário despojar-me do meu próprio olhar sobre o corpo, as feminilidades e masculinidades, e o sexo e as noções de desejo em torno dele, pois esses são os fatores alegorizados que acabamos por tornar principal objeto da nossa pesquisa.

Quando digo que acabamos por tornar, implica dizer que este não era o nosso objeto. E não era porque não tínhamos pensando ainda a mulher e o corpo dito feminino como uma construção cultural. Ou seja, mulher enquanto tema artístico, como uma ideia latente que é condicionada através da construção do próprio homem e da noção de desejo e poder que ele adiciona à sua condição de masculinidade. Sendo assim, olhar para as pinturas e ver nelas mulheres, corpos femininos e signos de feminilidade é um resultado esperado por Francisco Brennand, que, ao mesmo tempo que constrói esses corpos com tintas, nos dá uma visão sobre si mesmo — sua noção de desejo e sexo e como isso está, para ele, intrinsecamente ligado à sua performance como um homem detentor do poder de ver e representar. Voltar esse olhar da pintura para o pintor, enxergando o homem representado através da mulher, talvez não seja o que ele espera do espectador.

Por isso, talvez, esse método iconológico seja uma forma não prevista pelo autor, ao construir as pistas sobre si mesmo para aqueles que viriam pesquisar sobre sua obra. Assim, tentamos fugir de duas armadilhas: a armadilha do objeto que quer se fazer ler à sua própria maneira e, também, a armadilha epistemológica que prevê uma só maneira de fazer/escrever a História. Sabemos, pois, que escrever a História e fazer a Arte são funções pertencentes a um campo simbólico de luta no qual residem fragmentos da manutenção de poderes discursivos de longa data. Esperamos que, de certa maneira, este trabalho seja uma resignificação na maneira de escrever a História e enxergar a Arte.

Essa discussão sobre os poderes nos campos simbólicos – da Arte e da História – faz parte do que Bourdieu (2007) considerou como parte do sistema simbólico, que é uma forma transfigurada de reproduzir as posições sociais. E ele ratifica que esses sistemas só possuem forças porque se manifestam de forma indetectável nas relações de sentido. Assim, ele define o que é, então, esse poder:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 2007. p. 14)

Isso quer dizer que o poder simbólico não reside no material, no discurso, na forma, mas, sim, nas relações de poder que se impõem por meio deles. Além disso, a eficácia de um objeto simbólico só exerce seu poder dentro de uma condição de relação entre os que detêm o poder e os que lhe são sujeitos. Trazendo para o que estamos tecendo neste trabalho, percebemos que existem diferentes poderes transitando na constituição das pinturas que analisaremos, mas também existem poderes circundantes no fazer histórico que assume um ponto de vista feminista da arte.

Munidos desse poder, tendo em vista nossa iniciativa em tornar as pinturas que intentam representar o feminino na obra de Francisco Brennand em análise de estudo histórico, nossa preocupação era, portanto, estabelecer uma relação entre a legitimação de Brennand enquanto uma personalidade pernambucana do mundo das artes à tardia exposição permanente de algumas pinturas e, então, com respaldos teóricos para os aspectos envolvidos na produção do imaginário social das pinturas, analisá-las.

Dessa forma, começamos o primeiro capítulo (“Francisco Brennand: Pensar pinturas, pintar o pintor”) entendendo como o processo legitimador do artista Francisco Brennand ocorreu. Para isso, narramos como o jovem Brennand, almejando tornar-se pintor, conhece a arte em cerâmica e como, a partir de então, a pintura passou a ser uma linguagem tão íntima para o artista enquanto as cerâmicas ganhavam maior repercussão. Seguimos alguns pressupostos para creditar algumas possibilidades sobre a inauguração da Accademia em 2004 — espaço onde grande parte das pinturas seguem em exposição — e assim entender como as pinturas vem, finalmente, à público.

Discorreremos a respeito desses pressupostos considerando que algumas pinturas foram deslocadas do espaço e outras não chegaram a vir a público. Acreditamos que esse caráter íntimo das pinturas de Francisco Brennand soma-se à intenção com a qual foram feitas, ou seja, elas tratam de algo particular para o artista. Talvez, um acontecimento íntimo real ou um desejo, um afeto, uma experiência imaginária bastante singular que o artista nunca almejou que fosse conhecido ou compreendido por todos.

Para entendermos esses aspectos, ainda no primeiro capítulo nos debruçamos sobre a técnica e a prática empregada por Brennand nas pinturas que analisaremos. Essas particularidades descritivas de uma imagem podem parecer apenas detalhes dentro de uma análise que se pretende iconológica; no entanto, como demonstraremos, entender

como se formou a imagem é essencial para compreendê-la como um todo, inclusive em seus aparatos simbólicos.

“A forma é sempre parte da mensagem”, nos disse Burke (2017. p. 66), ressaltando a importância de observar os detalhes na análise de uma imagem. Assim, como acreditamos na importância da historização da estética como modalidade dos estudos visuais, não abordaremos a imagem apenas em seu conteúdo exterior, anulando os mecanismos que formam o conteúdo, que são seus traços, suas linhas, suas cores, e os processos criativos que levam o pintor a utilizar os materiais que utiliza. Em suma, tudo na imagem é importante e histórico. A maneira de ver e construir o que se vê diz-nos sobre quem viu e sobre quem analisa o que foi visto. Assim, entendemos visualidade:

(...) não como um processo composto de percepções visuais, mas como uma forma de associação entre informação, imaginação, e uma compreensão específica do espaço físico e psíquico. A visualidade definitivamente é, (...), uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais. (LINAREZ, 2015, p. 72)

No último subcapítulo da primeira parte, nos aprofundamos no chamado contexto político e social, local onde essas pinturas transitaram encontrando espaço para a expressividade pictórica de cunho erótico. Demonstraremos, então, como a pintura de Francisco Brennand consegue, se não ganhar fama, pelo ao menos passar sem grandes problematizações frente à crítica da arte e aos olhares menos preparados; pelo contrário, é a própria crítica da arte que constrói esses discursos visuais corporificados na representação de um feminino dentro da lógica do cânone artístico vigente.

A moderna arte erótica como um todo, no nosso país, encontra uma efervescência justamente nesse período em que Brennand inaugura o espaço da Accademia — 2004 —, e nós procuramos assimilar esses fatos catalogando as exposições que Brennand participou nos anos anteriores. Utilizando catálogos de exposições como fontes históricas, empreendemos uma busca para entender basicamente: como eram montadas essas exposições, ou seja, qual era o intuito desse tipo de arte com relação aos estereótipos de gênero; quem participava desses eventos; e como as mídias avaliam essas expressividades.

Novamente, sustentando a tese de que a arte funciona como um objeto de direcionamento de ideologias fixas ou em trânsito, assim, o que descrevemos é, na verdade, um imaginário que começa a circular entre uma certa camada da população, com



uma ideologia preponderante sobre o corpo feminino e suas fluências dentro do tema da sexualidade.

Esperamos que neste primeiro capítulo algumas coisas ligadas ao tempo e espaço em que as pinturas foram feitas sejam compreendidas, bem como possamos esclarecer no que concerne esse espírito brennandiano<sup>4</sup> da arte, isto antes de passarmos à profundidade dos conceitos ligados à interpretação das pinturas e, enfim, às pinturas selecionadas.

Aqui, é importante ressaltar que, com base em teorias feministas da arte, não consideramos a categoria de gênero como algo pronto e naturalmente estabelecido. Pelo contrário, corpos, gêneros e subjetividade estão sendo construídos, naturalizados e reproduzidos através de discursos. Os discursos em torno dos cânones artísticos não estão excluídos disso.

Assim, integrando a nossa base teórica, a historiadora Griselda Pollock (2001), assim como Burke (2017), critica o momento historiográfico da arte que foi estritamente positivista, cuidando apenas de classificar e homologar os artistas, as escolas e correntes da arte, contribuindo para essa visão da arte que naturaliza opressões. Acrescentamos a isso o uso evolucionista da história da arte no Brasil, que insistia em ver movimentos artísticos (como a Semana da Arte Moderna) como um sintoma do avanço tecnológico, cultural e político da nação, mas essa abordagem exclui a presença – no movimento de artistas de determinada elite intelectual – de artistas negros e pobres, assim como os nordestinos, que também encontraram mais dificuldades de aparecerem nessa “história oficial” adotada pelo Estado.

Como método para se opor a essa prática historiográfica, Pollock assume a urgência de um pensamento interseccional no fazer histórico para se entender que:

A natureza das sociedades que produzem arte, não tem sido apenas, por exemplo, feudal ou capitalista, mas também patriarcal e sexista. Nenhuma dessas formas de exploração reduz a outra (POLLOCK, 1999. p. 46).

Ela define o feminismo, portanto, como a base teórica definitiva que tem exposto novas áreas e formas de conflitos sociais. Mas o discurso sobre a arte difundido por uma elite intelectual é perigoso justamente porque criou uma película contra análises, de forma que, ao tratarmos da arte, temos a sensação de estarmos invadindo um terreno quase religioso, contemplativo, e trazer uma explicação racional para esse objeto destruiria seu potencial.

---

<sup>4</sup> Com essa expressão, nos referimos à personalidade do pintor que certamente reflete nas suas pinturas.

Acredito que isso demonstre o quanto estamos imersos em uma batalha pela ocupação de um terreno ideologicamente estratégico, pois pensar a arte por um viés feminista não é criar uma vertente para a história, ou para a história da arte, mas, sim, comprometer-se com uma política de conhecimento. Pollock (2001) discorre dessa forma para defender que exista uma maior investida sobre a história das produções artísticas das mulheres, mas em trabalhos futuros ela procurou analisar toda uma imensidão de obras de artistas modernistas homens para demonstrar como a imagem da mulher foi idealizada e, com isso, a arte tornou-se um espaço naturalizado para/pelos homens, pois eram eles os donos da voz e da visão, e, portanto, do poder.

Essa procura pelas diferenças no cânone artístico dá voz no trabalho de Pollock para o debate sobre as performatividades de gênero. E ela retifica o fato da pintura ser uma representação de uma outra representação. Assim, aborda a mulher como um signo:

Mulher como signo significa ordem social; se o sinal é mal utilizado, pode causar desordem. A categoria mulher é de profunda importância na ordem de uma sociedade. Portanto, deve ser entendido como algo que deve ser produzido incessantemente através do conjunto de práticas e instituições sociais, assim como seus significados são constantemente negociados naqueles sistemas significativos de cultura, como um filme ou uma pintura. (POLLOCK, 2001, p. 62)

É importante sublinharmos que a masculinidade e a feminilidade não são termos que designam entidades dadas e separadas, mas são simplesmente dois termos que delimitam uma diferença. Acrescentamos, ainda, além do aspecto fictício da categoria “homem” e “mulher”, a subjetividade desses aspectos: “masculino” e “feminino”. Nossa interpretação implica, além disso, que o sujeito está em constante construção e transformação, e a linguagem é um meio temporal de sistematizar uma interpretação sobre o desejo que o sujeito tenha, consciente ou inconscientemente, naquele momento.

É visando esses pressupostos que chegamos ao segundo capítulo para discutir mais profundamente como se dá essa construção dos corpos através da arte. Em “A genealogia do desejo em Francisco Brennand”, adentramos na conceptualização dos aspectos que preenchem essas pinturas, tornando-as eróticas, transformando-as na representação do feminino, logo, criando mulheres; além disso, explicaremos o que está em volta desses aspectos, dentro do pensamento brennandiano, que é resultado de várias ideologias que rondavam o início do século XXI.

Para tal, estabelecemos uma conexão entre três conceitos estruturantes que dão vida a esse imaginário: a alegoria, o erotismo e a violência. Todos esses aspectos

constituem-se perante um movimento transitório tanto coletivamente, para a sociedade pernambucana, quanto individualmente, pois se trata de uma análise que acompanha um pensamento de uma única personalidade ao longo dos anos.

Assim, fizemos um subcapítulo que, dividido em partes, dá conta de fazer uma genealogia da alegoria, do renascimento ao Francisco Brennand. Pela perspectiva do crítico literário e historiador João Adolfo Hansen (2006), tentamos entender qual a relação que liga as alegorias elaboradas em Francisco Brennand, que, através de uma imagem, naturalizam um significado, com os métodos de criar alegorias pelos poetas e teólogos das tradições antigas.

Isso nos dá base para visualizar como a filosofia que pensa o erotismo como um processo de dissolução entre a vida e a morte, teorizada por Georges Bataille (2013), utiliza no suporte visual o método alegórico para naturalizar uma representação. Essa representação, na verdade, é imposta e constitui-se no próprio ato da sua criação, sendo forjada por aqueles que buscam atuar nesse processo de criação. Esse processo alegórico sustenta uma violência subjetiva, mas é uma violência objetiva. Para explicar esse ponto, nos baseamos no teórico Slavoj Žižek (2002), que escreveu sobre a violência no mesmo ano em que Pierre Bourdieu escreveu sobre o poder simbólico.

No final desse capítulo, buscamos enlaçar esses conceitos dentro de um contexto que demonstra como eles se articularam interseccionalmente para constituir uma sociedade heteronormativa centrada no capitalismo. Por heteronormatividade, nós entendemos não uma prática sexual, mas “um regime político que assegura a relação estrutural entre a produção da identidade sexual e a produção de certas partes do corpo (em detrimento de outras) como órgãos reprodutivos” (PRECIADO, 2017, p. 78). A partir de pressupostos que se legitimam nos discursos científicos, toda uma cultura sócio-política se volta à produção de uma lógica heterossexual e passa a considerar não natural tudo o que se oponha a essa norma.

Observamos como a indústria pornográfica e elementos da cultura pop influenciaram Francisco Brennand dos fins do século XX para o XXI de forma brutal e definidora, indicando um condicionamento político de perceber os corpos femininos como reprodutivos, e o sexo e as relações afetivas como meios para um único fim: a reprodução. Assim, os corpos não reprodutíveis são silenciados, e se fixa uma única noção de representação feminina: o corpo sensual, erótico/pornográfico, que antevê o ato sexual com a finalidade da reprodução. Isso, conseqüentemente, trabalha um afastamento desse

corpo reprodutor feminino das demais esferas de súbita importância para pensar as sociabilidades, pois ele é considerado natural apenas quando supre a necessidade de reproduzir novos corpos para a sociedade capitalista.

Com o fechamento desse segundo capítulo, esperamos amarrar todos os conceitos em volta das imagens, para só então adentrar no terceiro capítulo, analisando as imagens propriamente ditas. Para isso, escolhemos 6 imagens: “Juventude Estudiosa” (1996), “A muçulmana” (2002), “Suzana no Banho” (1995), “Anjo picado por abelha” (1996), “Modelo no atelier” (1996), e “A vítima (sexta-feira da paixão)” (2004). Apesar de parecer ser uma divisão inusitada através de um marco temporal que vai dos anos de 1995 a 2004, nos empenhamos em construir uma lógica que dialogasse com as escolhas temáticas e alegóricas do pintor no eixo erótico.

Apesar de aparecerem com subtítulos isolados no terceiro capítulo, “Corpos Pintados: a análise iconográfica e iconológica das pinturas de Francisco Brennand”, as imagens buscam dialogar com outras imagens e com outras referências que supomos na nossa investigação, de acordo com as influências que Brennand inclui no seu processo criativo. Realizaremos uma análise iconográfica, no modelo de Panofsky (1999), ou seja, isolando as partes e explicando qual a relação de significado e sentido essas partes elucidam entre o real e o imaginário. E, em seguida, faremos a análise iconológica fundamental para compreender como as partes formam o todo e qual as relações que estes aspectos subtraem dos acontecimentos da época a que pertencem, situando-as na trajetória de Brennand e criando um diálogo com suas mudanças afetivas.

Todo esse percurso faz parte também de um desejo de entender como uma determinada estética visual de um determinado tipo de corpo se transforma no corpo naturalmente feminino. Esse natural socialmente aceito é reproduzido em larga escala, exportado pelo cinema, pelas marcas, pelas roupas e assimilado pela linguagem pictórica. Em um movimento de sincretismo, essas linguagens dialogam imersas no domínio do capital que irá criar ficções importantíssimas para o novo século: o sexo, a raça, a sexualidade, o corpo, entre outras (PRECIADO, 2017).

Em meio a este caótico avanço neoliberal, está localizado o estado de Pernambuco e seus artistas independentes da década de 60. Francisco Brennand, um homem e sua visão de mundo, com imprescindíveis influências estéticas, dedicou a sua vida a formular e reformular, através das mais variadas linguagens, sua própria visão sobre corpo, feminilidade, desejo, e também sobre morte, juventude, velhice, eternidade, etc.

Este trabalho parte também das minhas próprias inquietações, não apenas como uma espectadora diante das imagens que representam um feminino que me foi imposto desde o meu nascimento, mas também como uma pessoa em um mundo organizado dentro de um pensamento que exclui e define corpos, desejos, anseios, sonhos e toda uma série de subjetividades, baseando-se em uma busca pelo poder que é talvez o mais prazeroso dos anseios.

Assim, tenho esperança de que, com a leitura desse material, uma fresta seja aberta em um portal já há muito lacrado, a fim de que possamos pensar o corpo para além do que já foi definido. Ou melhor, para que possamos repensar o corpo; refazer sua estética, que muito mais se desenha nas ideias pré-concebidas que nos antecedem do que naquilo que está mais de acordo com as nossas limitações e potências. É um convite a uma busca por novas potencialidades corporais.

Também acredito que esta seja uma importante contribuição para a História cultural, social, artística e imagética do nosso estado e do nosso país. Durante essa trajetória, muito foi pensado sobre a função da História na construção desses discursos pictóricos, visuais, corporais. Esperamos que esta narrativa cumpra uma função diferente daquela que a História Oficial já realizou e que sejam deixadas muito mais questões em aberto para serem debatidas, pensadas, gerarem incômodo e que sejam percebidas como um problema, não como a apresentação de verdades, fatos e soluções. Afinal, este estudo trata-se de um olhar sobre subjetividades. Assim, nada está estabelecido e determinado. Por fim, convido-os à leitura do material que aqui reúno.

## 2- PENSAR PINTURAS, PINTAR O PINTOR

*No sentido figurado, eu pensei que tanto a pintura como a vida, seriam para mim  
matérias de permanentes contradições.*

Francisco Brennand, 1949

Caminhando pela terceira via que nos propunha Burke, buscamos nesta pesquisa “evitar alternativas mais simples e tomar cuidadosas distinções trazendo para a discussão uma crítica pertinente da prática histórica tradicional, reformulando as regras do método histórico para dar conta dessa crítica” (2017, p. 276). Assim é que esta pesquisa se insere no campo dos estudos visuais ou da cultura visual<sup>5</sup>, pois entendemos que toda cultura tem sua maneira de dar forma às subjetividades que lhe são inerentes, e, sendo a imagem um dos meios de expressão mais antigos da humanidade, é uma evidência que não pode escapar da análise histórica.

Sabemos que enquanto a escrita foi compreendida como factual e iminentemente científica, a imagem pictórica ficou restrita ao campo artístico durante muito tempo — muito embora seu processo (e de toda arte, além da pictórica e visual) sempre envolveu etapas muito semelhantes à da historiografia. Segundo Pesavento (2008), o processo da escrita da história envolve o olhar, o imaginar e o ver. O “ver” se difere do “olhar” porque contém a interpretação do imaginar. Quando você olha para algo, processos mentais ocorrem para que a identificação do objeto seja feita, e, com o reconhecimento desse objeto, você passa a enxergá-lo, ou seja, a vê-lo, firmado na sua convicção imaginativa.

Assim, reafirmamos que o processo de pensar é o momento de construção de uma imagem. Não teria como ser diferente, pois esse é o processo mental que ocorre em nosso corpo humano. As imagens mentais passam por processos até virem à tona, em forma artística ou científica conforme se estabeleceu. Pesavento (2008, p.106) então conclui:

Se o conhecimento sensível e conhecimento científico são as duas formas de apreensão do mundo, o conhecimento proporcionado pela imagem pode ser tanto estético quanto epistêmico. (PESAVENTO, 2008, p. 106)

---

<sup>5</sup> Estudos visuais ou Cultura visual, segundo o historiador Paulo Knauss, é uma área que se institucionalizou a partir dos Estados Unidos nos anos 90 do final do século XX. Essa área, além de apresentar uma virada pictórica (*pictorial turn*) necessária à epistemologia vigente, também inovou ao entender que “as diferentes disciplinas do campo das humanidades estariam sendo desafiadas a complexificar sua reflexão por meio do estabelecimento de uma ampla ordem de questionamentos intelectuais a partir da imagem” (KNAUSS, 2003, p. 106)

O que incluiríamos nessa importante citação de Pesavento (2008) é a possibilidade de pensarmos também a estética como uma construção epistemológica<sup>6</sup>. Sobre isso, Linarez (2015) apresenta uma proposta que busca refletir a perspectiva enquanto estética visual, como uma construção (não uma descoberta) que cumpriria interesses latentes do homem antropocêntrico, tendo em vista o processo colonizador:

A perspectiva é o primeiro passo no processo da descorporalização do olhar, (...). Por um lado, foi o primeiro sistema visual que definiu a linha de horizonte e a mensurou, e com ela "uma nova infinidade terrestre no sentido horizontal". Desse novo conceito de horizonte surge uma promessa latente, e poderia-se argumentar que o novo horizonte, e o olho com asas, acham-se sem dúvida relacionados com os novos impulsos colonizadores dos exploradores ocidentais. De fato, a perspectiva e o colonialismo, se materializam mais ou menos na mesma época. (LINAREZ, Claudia Ponga. 2015, p. 82)

Dentro dos estudos das relações de gênero e sexualidade, essas vertentes que englobam os estudos visuais se tornam uma grande aliada, pois, através da decifração simbólica dos veículos visuais, conseguimos identificar a complexidade em que se estruturam as performatividades historicamente construídas, como a masculinidade e a feminilidade, mas também outras que fogem desses padrões e desafiam o cenário moralizante da mentalidade heteronormativa das sociedades ocidentais.

Os estudos culturais das visualidades não têm, portanto, um objetivo de limitar as expressões artísticas, muito pelo contrário. Dentro dessas análises, a dimensão crítica da arte é levada a perceber que o seu poder discursivo se estende por patamares que vão além da estética e adquirem traços políticos, sociais e culturais.

Em nossa análise, referimo-nos a uma dimensão dos estudos visuais específica, que são as imagens pictóricas. E por imagem pictórica compreendemos a pintura, que, no caso do artista Francisco Brennand, é uma prática em sua maioria executada em técnica linear, ou seja, linhas que formam desenhos, e pictóricas, tintas que preenchem os contornos. Partindo dessas características formais, como uma primeira etapa da nossa análise, alcançaremos posteriormente o desnudamento das alegorias nessas imagens. Antes, falaremos sobre Francisco Brennand enquanto pintor e construtor dessas imagens.

---

<sup>6</sup> Por estética, entendemos o ornamento, a forma, a organização de uma expressividade visual.

## 2.1 - Várias faces de um homem só

Francisco Brennand começou sua trajetória na arte em 1942, aos 16 anos, acompanhando o trabalho de restauração feito por Abelardo da Hora<sup>7</sup> na fábrica de porcelana de seu pai, Ricardo Brennand, esta mesma que viria a ser sua Oficina de Cerâmica. Em 1945, ilustrou um livro de poesias escrito pelo amigo Ariano Suassuna e, em 1946, foi estudar pintura com Murilo La Greca na Escola de Belas Artes do Recife. Ganhou o seu primeiro prêmio com o quadro “Segunda Visão da Terra Santa”, que enviou para o 6º Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco em 1947. A partir daí, toda uma vida de experiências artísticas é desencadeada (BUENO, 2011).

Comprovado que o início de tudo foi com a pintura, Brennand brinca em algumas entrevistas ao lembrar-se de, em sua juventude, considerar a arte com o barro, a escultura em cerâmica, uma arte inferior e, por isso, embora tenha crescido em torno do universo da cerâmica, dedicou-se primeiro à pintura.

Embora tenha dito em algumas entrevistas que o interesse pela cerâmica teria surgido em 1951 ao conhecer algumas peças em cerâmicas de Pablo Picasso visitando uma exposição em Paris, nos parece que Brennand só se voltou para essa atividade ao perceber a rentabilidade em torno dela. Isso porque, em 1949, algumas passagens no seu diário relatam certas dificuldades ou mesmo ansiedades em torno da questão financeira. Esse primeiro ano em Paris, embora tenha proporcionado imenso conhecimento artístico a Brennand, também fora de muitas dificuldades, entre elas, uma difícil gravidez de Deborah (sua esposa, com quem estava recém-casado) que culminou em um aborto. Falando também sobre o início de uma depressão, assim ele encerra esse período no diário:

Definitivamente “conquistado” pela angústia, como se estivesse às portas da morte – sem cumprir as minhas promessas – volto humilhado ao Brasil. Não há planos, a não ser a intransigente vontade de recuperar a saúde. (...). Deço a praça e ninguém me reconhece; (...) É esse estrangeiro que deve mais uma vez tudo recomeçar. (BRENNAND, 2016 [1949], p. 90)

---

<sup>7</sup> “Foi nesse período, fazendo o trabalho de cerâmica para o industrial Ricardo Brennand, que seu filho, Francisco Brennand, me vendo trabalhar, mostrou interesse em fazer primeiras tentativas de pintar cerâmica e desenhar – seu pai pediu-me para orientar-lhe os primeiros passos, o que fiz com prazer e ganhei um colega. Na época os Brennand costumavam levar aos domingos, a São João da Várzea, artistas como Álvaro Amorim, Mário Nunes e Murilo La Greca. Álvaro Amorim também orientou Francisco Brennand em pintura. (...)” Cf. Abelardo da Hora in: CLAÚDIO, José. **Memórias do Atelier coletivo de Pernambuco: Tratos da Arte**. 2 ed. Recife: Cepe, 2016.



E, já em janeiro do ano seguinte (1950), ele segue indicando esse local de insegurança no qual parece estar:

Embora de novo na casa paterna – nem ao menos tenho o direito de apresentar *a volta do filho pródigo* – sinto a urgência da libertação. Silencioso, não posso esclarecer o que procuro. Acredito que sou leviano, egoísta, desajustado, pouco me importando em convencer a quem quer que seja da direção dos meus estranhos caminhos em busca do sol, o ardente braseiro que há de curar o meu orgulho ferido... Estará ao meu alcance? (BRENNAND, 2016 [1950], p. 93)

Ainda morando com seu pai, ele e Deborah dão à luz sua primeira filha, Maria da Conceição, e retornam a Paris no ano seguinte para o que parece ser uma segunda tentativa de retomar os estudos picturais na Europa, mas deixam a filha aos cuidados de parentes no Brasil. Nessa volta a Paris, novos relatos de dificuldades com tons de uma vida simples e rotineira, em que Deborah e Brennand moram de aluguel no antigo ateliê do pintor Francis Picabia.

Em uma passagem, o jovem Brennand relata uma tentativa de fazer o pai comprar uma coleção deixada no ateliê por Picabia que estava sendo vendida por sua ex-esposa por um preço irrisório, mas que, segundo ele, “no futuro a coleção valeria mais que uma usina de açúcar”, mas não recebeu resposta alguma do seu pai, o Sr. Ricardo Brennand, no que o fez pensar que “a carta deve ter despertado hilaridade, senão coisa pior”. Isso nos demonstra, de certa forma, a distância que em juventude Brennand já delimitava entre o que poderia vir a ser um homem de negócios e um artista.

“Não sou um homem de negócios e, naquela época, muito menos” (BRENNAND, 2016 [1951], p. 121). Apesar de sempre repetir essa afirmativa, é no ano seguinte que Brennand parece ceder a uma carreira que proporcionaria — a ele, a Deborah e à pequena Maria da Conceição — mais conforto. Ele decide ir estudar cerâmica na Itália, na região da Umbria, porém nos chama atenção a maneira como relata isso:

(20 de fevereiro) Hospedamo-nos os três na casa do meu pai, exatamente no meu velho quarto de solteiro. Não era, portanto, território estranho, embora algo indefinível semelhante a uma ameaça pairasse sobre as nossas cabeças. Um certo mal-estar deslizava sobre a família. Eu e minha mulher nos contemplávamos com doloroso assombro. (...) (15 de março) Quem diria, não mais do que três meses depois, eu já me preparo para de novo viajar à Europa, onde deverei permanecer mais um ano, estudando cerâmica na região da Umbria Itália! (BRENNAND, 2016 [1952], p. 133)

É assim que passamos a olhar com desconfiança esse voltar-se à cerâmica através de uma exposição que lhe teria inspirado vontades. Contudo, isso também nos leva a encarar

um Francisco que buscou um caminho alternativo àquele preterido pelos homens de negócio da família Brennand. A começar pelo seu próprio pai, o Sr. Ricardo de Almeida Brennand, um homem de muitos negócios a partir do qual muitos negociantes surgiram, sempre dentro da família. Há também alguns escassos relatos nos documentos aos quais tivemos acesso no acervo da Oficina de Cerâmica que falam sobre as dificuldades que ele ainda enfrentou em 2003 quando da inauguração da Accademia:

Diz Francisco que estava “enclausurado pela minha (sic) própria Accademia voltas com uma centena de problemas relativos ao final de um projeto de construção, com dívidas que pareciam impagáveis, lutando sem tréguas nesses últimos dois meses para que pelo ao menos cumpríssemos o prometido e inaugurássemos o conjunto, ainda na primeira quinzena de dezembro. Cornélio Brennand, saído de um “lienzo” de El Greco, socorreu o irmão. (ALCÂNTARA, Marco-Aurélio de. “Brennand na ‘Accademia’”. 18 de dezembro de 2003. Letras e Arte editoras. Retirado do Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.)

Assim, apesar de podermos dizer que o prestígio de ser um Brennand é um marcador que sinaliza um local social para o artista, contribuindo na sua ascensão e na legitimação da sua arte, é preciso perceber que a escolha em trabalhar com a arte e insistir nesse sonho cunhou para Francisco Brennand dificuldades e renúncias. Uma das renúncias talvez tenha sido justamente desapegar-se da pintura e voltar-se para a criação de um local que poderia ser mais rentável. Além da Oficina de Cerâmica (que já produziu cerâmicas em larga escala — hoje não mais) ser um local de refúgio para o artista e sua arte, é também uma geradora de renda para ele, sua família e os trabalhadores do local. Revistas de economia que abordam a importância da família Brennand citam frequentemente a Oficina de Cerâmica, assim como também as revistas de turismo (demonstrando a importância do local para a cidade e para toda a região de Pernambuco):

Recife poderia ser tranquilamente rebatizada como a “Terra dos Brennand”. A família, que começou a fazer fortuna em Pernambuco com usinas de cana-de-açúcar, expandiu os negócios para cerâmica, porcelana, cimento, vidro, bancos, hotéis... A lista de empreendimento é extensa, mas não são só pelos negócios que eles são famosos. É a arte que concede aos Brennand reconhecimento internacional. Em um ateliê construído nos fornos e galerias da Cerâmica São João, o artista plástico Francisco comanda, no auge dos seus 89 anos, a Oficina Brennand. Sob influência de nomes como Picasso, Gaudí e Miró, ele revolucionou o universo das esculturas de cerâmica, com o uso de esmaltes e queima sucessiva das peças, para criar um acervo único exposto nas terras do antigo Engenho São João da Várzea. É impossível não se encantar com o Templo Central da Oficina, a Muralha Mãe Terra e o Salão das Esculturas. (Recife, 2016. Disponível em:

Mas, apesar desse redirecionamento para linguagem escultórica, Brennand nunca deixou de pintar, sendo esta linguagem suporte para todas as outras. No entanto, sua pintura foi se tornando cada vez mais, ao longo da década de 1960, 1970 e 1980, uma “amante secreta” (SILVA, 2006). Nessas primeiras décadas dentro da sua trajetória, ele se dedicou muito intensamente à cerâmica e à reforma da Oficina de Cerâmica (antiga fábrica de porcelana da sua família).

Em um primeiro momento, que marcamos como a partir dos anos 1950 até meados dos anos 1970, foram sendo expostas, em sua maioria, apenas pinturas de paisagens e caracteres da terra pernambucana, como cajus imensos, flores e animais híbridos. Muito embora o artista admita que:

Fiquei conhecido como o pintor de cajus quando o que mais me interessava era a forma e a simbologia vegetal, relacionados ao verdadeiro drama da nossa própria existência. Interessava-me a forma vegetal que se insinuava dentro da forma humana ou vice-versa, como se fossem verdadeiros plágios da anatomia do homem e da mulher, até mesmo sob o ponto de vista sexual. Todas as formas estariam assim ligadas umbilicalmente ao seu sentido primordial de reprodução. Suponha que todas as formas foram concebidas visando à sua reprodução. Esses elementos que hoje chamam de sensuais ou eróticos, já estavam contidos em toda a pintura que eu fazia na época. À pintura floral foi o começo do mundo da cerâmica. Mas essa pintura nada tem a ver com a que eu faço quando planto meu cavalete em plena natureza para pintar como um impressionista como o Brennand de 30 a 40 anos atrás. (BRENNAND, Acervo da oficina de cerâmica Francisco Brennand, s/d)

Assim, correlacionando leituras e afins, ele cria um imaginário visual que unia as características de Pernambuco — como as frutas e os animais — a uma universalidade de caráter erudito, compartilhando um jeito de pensar sobre o erotismo que se tornou comum na filosofia de alguns dos autores que ele lia, como em Georges Bataille, e na pintura que ele tanto apreciava de Balthus. Esses pensamentos se fazem presente desde estas primeiras pinturas, mas irão tomando linhas mais explícitas e intimidadoras com o passar dos anos.

Esse imaginário é o eixo que conecta toda a obra de Francisco Brennand. Embora alguns críticos tenham preferido analisá-las em separado, tanto o suporte escultórico quanto o pictórico mantém a salvo essa ideia do erótico, da reprodução, do sexo. Mesmo que esses temas sejam abordados de forma diferenciada, partem do mesmo ponto.

Imaginar mulheres e suas formas, conjecturar teorias para esse outro de si mesmo, tem sido uma obsessão descrita por Brennand desde seu primeiro ano em Paris, em 1949, e, mesmo quando parte para o trabalho com a argila, ele se mantém fiel a essa rota — muito embora possamos considerar que o tema é bem mais trabalhado no sentido da sua mistificação dentro da obra em cerâmica.

Acompanhando as pistas sobre o desenvolvimento pictórico de Francisco Brennand, percebemos que ele se constituiu a partir de mais de uma expressividade, isto é, fez-se pintor sob a influência constante de artistas os quais muito admirou. Com a mesma perseverança, se opôs a outros e se isolou de vários. Lendo-o, nota-se que, na visão e na técnica de apenas um homem, encontramos mais de uma visão, mais de uma técnica, e mais de um homem.

Na sequência dos seus diários publicados em quatro volumes, percebemos alguns períodos mais estendidos em que (apesar de sempre continuar seguindo o eixo em torno da questão feminina) há vácuos sobre a pintura e o desenho. O que chamaremos de segunda fase perdura entre as décadas de 1980 e 1990, período em que inaugurou a Oficina de Cerâmica. Nesse período, Brennand fixa seu nome na cena artística brasileira e, retomando a uma efervescente prática da pintura e do desenho, amadurece a sua técnica e visão de mundo.

Durante esse período, ou seja, antes da inauguração da Accademia<sup>8</sup> em 2004, ele até chegou a expor desenhos que representavam mulheres dentro de uma temática erótica mais sensível, no entanto sempre se viu em volta de polêmicas sobre isso, de forma que essa proposta demorou a ser atendida. No ano de 1960, ele registrou no seu diário um pouco desse mal-estar que sua proposta causava:

Incluo nesta colaboração a ideia de fazer um catálogo que apareceria simultaneamente ao da Galeria das Folhas no dia da exposição. (...). O resultado gráfico deste pequeno catálogo não cabe a mim dizê-lo, mas asseguro que causou espanto. Os dois textos, sobretudo o de Ariano, que aborda exatamente aquilo que eu gostaria que ele dissesse e ele o disse como ninguém, elucida, ou pelo menos insinua, o mundo da sexualidade presente em todos esses desenhos e monotipos. (BRENNAND, 2016 [1960], p. 203)

---

<sup>8</sup> Local onde estão expostas grande parte das pinturas e dos desenhos de Francisco Brennand. Trata-se de uma galeria anexada à Oficina de Cerâmica. O nome “Accademia” (pronuncia-se *acadêmia*) é uma homenagem à Accademia italiana onde estão expostas obras de Ticciano, entre outros ilustres pintores renascentistas.

Parece-nos, entretanto, que Brennand concordou facilmente em insinuar essa sexualidade implicitamente, causando essa perturbação propositalmente. É esse mistério, esse querer dizer sem nada dizer abertamente, o que definiu o seu trabalho ao olhar de majoritariamente todos os críticos. Como aconselha Weydson Barros (2004), é necessário cautela ao concluir algo sobre os temas de Brennand, pois, assim como Balthus — seu principal influenciador —, as representações que cria estão repletas de significados ocultos, e as pistas que ele deixa escapar têm um propósito de confundir a quem vê, construindo, assim, o mistério ante suas figuras.

Quando ele finalmente decide expor suas pinturas e seus desenhos mais provocantes no sentido erótico-sensual, portanto mais íntimas, faz isso cercado por publicações de amigos críticos da arte e jornalistas, que logo tratam de explicar o tema. “Certos temas, recorrentes na obra de Brennand, não evocam o erotismo como pode parecer ou se tentar comprovar” (LEAL, 2004, p. 27), diz o jornalista logo no início do livro *Brennand desenhos*, lançado junto à inauguração da Accademia como um guia para se olhar aquelas pinturas nunca antes expostas. Em seguida a essa citação, ele tenta formular uma tese que comprove que a temática dos desenhos de Brennand são antes de tudo filosóficas.

Weydson Barros Leal não nega a majoritária presença feminina em seu tema pictórico, antes reforça a necessidade dessa presença como forma ideal para tratar, de um ponto de vista filosófico, assuntos como morte, humanidade e reprodução. O que Leal (2004) ignorava, mas Brennand não, como adiante veremos, era o sentido filosófico do erotismo.

Como chegar a esse conhecimento do que não se deixa apreender pelo pensamento, nem pela memória, nem pela fala? Quais são os limites da representação? Quando o que se está em jogo não é uma questão só de técnica, mas de escrúpulos? Como fazer coincidir a narrativa e o pensamento? Quais são os limites da metáfora? (BRENNAND apud. LEAL, 2004, p. 24)

Esse trecho citado por Weydson Barros Leal em seu livro *Brennand Desenhos* é como uma pista dos questionamentos que Brennand carrega consigo sobre a dimensão da sua arte, tendo sido escrito em seu diário em 1998. E, para Weydson:

(...) sucede que, tais indagações, como ocorrem com todas as citações do diário de Brennand, antes de parecerem uma mera curiosidade colhida ao acaso pelo diarista, revelam parte do seu entendimento de si e do mundo. (LEAL, 2004, p. 25).

Assim, a preocupação do artista em conseguir expressar sua visão de mundo sem causar um escândalo moral pode ser notada. O que nos chama atenção também é o sentido que ele dá ao conceito de representação, percebendo o seu poder enquanto geradora de discurso e afirmando que o que está em jogo não é a técnica, mas uma noção de “escrúpulos”. Apesar disso, Weydson prossegue na defesa de que os desenhos femininos de Brennan não são eróticos e tece, também, um argumento que relaciona essa representação com o sentido de sofrimento, uma remissão de culpa pela ideia do pecado original.

Através do corpo nu, ou do corpo que se sugere nu por meio do apelo ao sexo, esse corpo existe em uma busca por sua expiação. Weydson (2004) apresenta uma genealogia de artistas que expuseram o corpo, ou partes do corpo dito feminino, como uma forma de, como ele nos diz, suscitar a reflexão “seja a condição da mulher como centro da humanidade” ou “seja a identificação da mulher com a própria morte” (LEAL, 2004, p. 39). Ele faz também referência ao mito da mulher fatal e volta até o século XIX e XX para lembrar de artistas renomados que também tinham na estética desse corpo seu grande tema, tais como Gustave Flaubert e Baudelaire, e conclui integrando o imaginário do artista a esses nomes do modernismo europeu.

O esforço de Weydson Barros em tecer uma justificativa para a inexistência de um motivo erótico nos temas de Brennan pode ser considerado sintoma de um contexto social que não enxergaria com bons olhos essas imagens. Parece existir uma apreensão de como elas serão recebidas pelo público, mas também uma determinação em estabelecer uma resposta sobre o rótulo do teor erótico/sexual/pornográfico<sup>9</sup> que sua obra já havia recebido na linguagem escultural. Isso se contextualiza através da inauguração da Accademia, quando, portanto, pela primeira vez Brennan expõe esses desenhos de forma organizada e permanente. Algumas entrevistas às quais tivemos acesso demonstram bem como esse rótulo de pervertido rondava o artista:

1-Já houve julgamento de sua obra (ou de você como artista) como sendo de qualidade: indecente, obscena, vulgar, pornográfica? Qual sua impressão sobre essa questão? R - É evidente que sim. Tenho sido uma vítima constante desses equívocos. As minhas intenções mais profundas jamais foram pornográficas. (...) 2 - Você considera sua arte pornográfica? Por quê? R - Não, não e não. Estou ligado aos ritos arcaicos quando a sexualidade era sempre associada à reprodução. (...) 3 - Qual é a carga erótica expressada em suas obras? R - Essa carga

---

<sup>9</sup> Esses três conceitos se confundem nas críticas e serão analisados mais detalhadamente no próximo capítulo.

erótica existe na minha pintura e desenho. Como pintor, eu estou ligado à beleza encarada à maneira dos gregos. (...). 7 - Como é o seu processo de criação? Penso que ele muito se estrutura na apropriação plástica de formas do corpo (Falo, Vulva, Nádegas, Seios) e de elementos simbólicos. É isso mesmo? E a relação mitológica? Existe uma questão social e política em seu trabalho? R - De fato, as minhas esculturas se estruturam na apropriação plástica de formas do corpo humano. Um verdadeiro esquartejamento de um todo que viria no final recriar uma nova criatura. Em todo caso, essa criatura é tão antiga quanto o mundo. (Entrevista para Felipe Odier, Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, s/d)

Em 1999, quando o projeto para o Parque das Esculturas<sup>10</sup> foi apresentado na prefeitura, uma das esculturas centrais, de autoria de Francisco Brennand, foi censurada, e o projeto demorou a sair do papel. A “Coluna de Cristal” é uma torre cilíndrica de concreto revestida com cerâmica, rodeada de bronze, com a cúpula iluminada, mas foi censurada por aparentar um falo. Na época, o artista chegou a enviar uma carta aberta ao então prefeito, Roberto Magalhães, e ao comitê organizador do projeto, anunciando sua renúncia:

Não sei quem censurou meu trabalho. Sugeriram um projeto alternativo, mas não tenho idade para isso. Não frequento salão de escultura para ser julgado por A ou B. (...) A torre se assemelha a um foguete interplanetário e em nada lembra um falo. É um monumento que passa modernidade e fulgor. (...). Disseram que a peça não era adequada a uma praça pública. O que essa gente está pensando? Estão agindo como se eu fosse louco ou irresponsável. Como um energúmeno qualquer vai me censurar? (BRENNAND, Acervo da Oficina de Cerâmica, s/d)

Durante esse processo, muitos jornais apoiaram Francisco Brennand, inclusive alguns da imprensa internacional fizeram voz a isso. E o artista chegou a fazer uma performance pública na qual ele quebrava uma de suas esculturas em protesto contra a censura nas artes plásticas. Nas paredes da sua Oficina de Cerâmica, quem visita pode ver essas notícias impressas, dando vasão a certo orgulho, como uma batalha vencida. E embora o parque tenha sido depredado no ano seguinte à sua inauguração, hoje em dia já está tombado pelo IPHAN, órgão responsável pela preservação dos monumentos nacionais. Observe que esses são acontecimentos que antecedem em poucos anos a inauguração da Accademia.

Foi nesse clima de vitória à censura, com uma carreira já consolidada após uma longa trajetória, e movido por um cenário artístico que começa a mencionar cada vez mais

---

<sup>10</sup> Monumento instalado no centro da cidade do Recife (no Marco Zero, localizado no Recife Antigo) em homenagem aos 500 anos do Brasil, é um dos pontos turísticos mais movimentados da cidade.

o erotismo, que Brennand decide inaugurar sua Accademia e expor definitivamente seus quadros.

Utilizando a cronologia que Alexei Bueno (2011) fez de Brennand, vemos um progresso do artista em um sentido político, social e, sobretudo, individual. Ele foi Secretário Civil da cidade do Recife durante 1963–1964 e se engajou em trabalhos que visavam a representatividade do sentido de nação. Prova disso é a medalha que recebe de Rodrigo de Melo Franco Andrade em nome do SPHAN, entre outros prêmios. Como artista, e impulsionado por esses fatores, continua entre exposições e diálogos, divulgando seu trabalho e construindo um reconhecimento que pode ter tornado constrangedor rechaçá-lo.

Em 1994, houve uma exposição individual apenas com suas pinturas, apresentando produções feitas entre fins da década de 1970 e início dos anos 1990 — na galeria Espaço Vivo, em Recife. Mas é em 2000 (justamente no ano da inauguração do Parque das Esculturas) que ele participa da sua primeira exposição com temática erótica, a exposição “Arte erótica brasileira”, ocorrida na Galeria Nara Roesler<sup>11</sup>.

Desde então, ele continua expondo suas pinturas por todo o Brasil, realizando exposições individuais, como “Os anjos estão de volta” (Pinacoteca de São Paulo, curadoria: Maria Lúcia Monte, 2000); “Brennand no acerto com o mundo” (Lugar do desenho | Fundação Júlio Rezende, Portugal, 2001, curadoria: Fernando Pernes); “Brennand 80 – Os desenhos” (2007, Galeria Manuel Bandeira, RJ, curadoria: Alexei Bueno); “A alma gráfica – Brennand Desenhos” (2008, Caixa cultural São Paulo, curadoria: Olívio Tavares de Araújo; curador adjunto: Weydson de Barros Leal); “Francisco Brennand Pinturas” (2012, 30 pinturas inéditas, Espaço Brennand, Recife); e “Francisco Brennand – exercício solitário” (2015, com a nova produção do artista: 29 desenhos feitos com técnica mista sobre serigrafia, Cine Teatro Deborah Brennand, Oficina de Cerâmica, Recife)<sup>12</sup>.

Ainda em 2000 acontecia também no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo a primeira mostra do Grupo de Estudos em Curadoria tratando do erotismo na arte

---

<sup>11</sup> Informação fornecida através do levantamento de catálogos no acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand e através da leitura da bibliografia realizada nos diários de Francisco Brennand (alguns catálogos não constavam na bibliografia, assim como alguns não foram citados nela). Aqui, excluímos as exposições coletivas e, ou, as exposições de esculturas.

<sup>12</sup> Ver essa lista em: BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennand: O nome do outro, Vol. IV: 2007-2013. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.



brasileira. Em matéria na Folha de São Paulo, a jornalista Juliana Monachesi (2000) explica que este seria um tema recente no contexto nacional:

"Ars Erotica - Sexo e Erotismo na Arte Brasileira" mal começou e já é uma mostra histórica porque aborda um tema pouco explorado da arte nacional. (...). As paredes foram cobertas de um vermelho explícito sobre o qual desfilam nus, do sutil ao pornográfico, closes fetichistas, ícones eróticos. (...) O fato de um homem e uma mulher terem feito a curadoria juntos também teve seus efeitos: eles queriam colocar na entrada da sala ícones da sexualidade feminina e masculina. (...) 'A exposição não é óbvia, foi feita mesmo para colocar o público para pensar', diz Chiarelli. (MONACHESI, 2000, s/p)

Demonstrando a pouca experiência nacional, podemos julgar que existia uma apreensão e uma vontade de se igualar a outros países que já falavam sobre isso há muito tempo como signo de modernidade e empoderamento. Sabemos que o erotismo já era tema nas artes plásticas do Brasil há bastante tempo<sup>13</sup>, mas só a partir do modernismo, e principalmente das vanguardas pós-modernas, o erotismo passa a ser debatido e percebido até politicamente como forma de resistência. E é isso o que mais difere o movimento das vanguardas dos modernistas que os antecede: há um grande interesse em conceituar aquilo o que se está fazendo. A arte que já tinha uma conotação erótica agora carrega nos títulos e nas fachadas esse conceito, e os artistas buscam debater cada vez mais o seu papel social, bem como explicar aquilo o que fazem.

No caso de Francisco Brennand, não é evidente esse empenho em desenvolver uma função na sociedade da qual participava, principalmente dado o seu isolamento, mas, como atestam seus diários, com certeza ele refletia sobre o mundo no qual estava inserido e isso se faz notar nas imagens e nos textos que acompanham sua produção. Muitas vezes, porém, ele preferiu ir na contramão daquilo que os grupos de artistas da época consideravam mais convencional.

Na exposição "Arte erótica no Brasil", organizada por Nara Roesler, Brennand expôs obras, demonstrando esse interesse pelo debate. Na ocasião foram reunidas obras de 37 artistas; o caráter inédito da exposição para a proprietária da galeria de arte é evidenciado em matéria para a Folha de São Paulo: "Nunca fiz uma exposição com tanto conteúdo e que me deixasse tão apaixonada", disse Nara Roesler (2000, s/p) ao jornal, que segue citando Freud e outros personagens que tratam sobre a sexualidade:

---

<sup>13</sup> COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: Um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

De fato, por meio da exposição verifica-se que há em todas as correntes artísticas nacionais um momento erótico, e essa faceta é revelada até em artistas que fazem um trabalho essencialmente abstrato, como Tomie Ohtake. Artista de linhas curvilíneas, ela apresenta uma tela, de 93, com a imagem de uma bunda. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000, s/p)

Enfim, mesmo aparentemente superada a questão da censura, Brennand ainda se vê como tema de polêmicas que questionam a legitimidade da arte e seus limites. Acreditamos que não se trata de questionar se a arte que ele faz é legítima, pois a arte como expressão da subjetividade é sempre legítima. A questão é questionar essa permissividade em relação ao contexto, aos interesses que ela responde, e os limites que esses interesses impõem; mesmo lidando com uma relativa censura moral, Brennand consegue se consolidar também como pintor. Essa permissão seria dificilmente alcançada por outros personagens sociais no cenário onde Brennand circula.

Tentaremos agora entender melhor como é esse cenário social sinalizando para o contexto político que, indiretamente ou não, impulsionou o prestígio e a legitimação de Francisco Brennand como pintor. Para depois, ao fim deste capítulo, voltar-nos à pintura para visualizar sua técnica e influências. E voltaremos, dentro dessa visão, a estabelecer um contraste entre o artista e uma corrente que utilizamos na análise das pinturas que selecionamos: o feminismo. Como corrente política e artística, perceberemos como as pinturas de Brennand respondem também a esse importante grupo político e social que começa a emergir no Brasil na década de 1950/1960.

## **2.2 - O contexto**

Nos debruçaremos agora sobre o cenário artístico nesses anos entre os séculos XX e XXI no Brasil. Havia uma urgência política de nacionalizar as identidades que aqui viviam como forma de uniformizar a população e criar um sentimento de igualdade. Igualdade utópica que deveria ser “produzida pela razão, governada pela técnica e desfrutada pela arte.” (OLIVEIRA, 2008, p. 165). Assim, diferentes correntes artísticas tinham um mesmo propósito de fazer uma arte conscientemente política e que apresentasse uma identidade nacional. Essas correntes que compartilhavam um ideário político-revolucionário ficaram conhecidas como “as vanguardas”, inspiradas em um movimento europeu que surge desde o século XVIII:

A formulação de um campo autônomo da arte é uma das bases mais importantes para se pensar as vanguardas. Constituída desde o século XVIII, com o nascimento da disciplina da Estética, essa autonomia foi sendo estabelecida, em meados do século XIX, por uma maior

objetividade do olhar do artista, e por uma crítica ao olhar romântico perpetrada nas movimentações do realismo, impressionismo e pesquisas pós-impressionistas. (REIS, 2016, p. 35)

Essas correntes começam a pensar a arte pela arte, ou seja, a pintura ganha uma extensão própria, e o pintor passa a ter consciência da dimensão plástica (como a cor, a pincelada ou o suporte) e a se utilizar disso como um acontecimento pictórico, que vai além do tema e do assunto da arte. O tema passa a ocupar um lugar secundário, o novo tema tornou-se, então, a própria pintura.

Obviamente, as vanguardas artísticas brasileiras não formavam um bloco homogêneo, e havia diferentes proposições estéticas e conceitos entre os grupos, mas praticamente todos começam a pensar a relação entre a arte e a vida, e a isso adicionavam a vertente política. Levando em conta o contexto da ditadura militar, isso se intensifica na mesma proporção que a censura é constante. E, com o fim da ditadura, essa consciência política construída no percurso deixa marcas nas novas gerações vanguardistas.

Instituindo esse posicionamento crítico apenas na sua própria linguagem, nesse caso, a pintura, as vanguardas deixaram esse debate sobre a função social da arte longe da realidade política e sofreram duras críticas de alguns historiadores, principalmente porque em sua trajetória verificou-se um processo de assimilação com o mundo do capital.

O mercado e o próprio sistema da arte adaptaram-se ao sistema de mercadorias, muitas conquistas formais eram absorvidas e o posicionamento crítico, via estética, era efetivo apenas a um pequeno grupo. (REIS, 2016, p. 55)

De fato, os posicionamentos críticos quanto ao social por parte de artistas aconteciam de forma fragmentada, haja vista que essas correntes lembradas pela história da arte eram formadas por artistas saídos da burguesia, ou que ascenderam e puderam legitimar-se profissionalmente por outros meios. Estes não precisavam posicionar-se politicamente de fato. Soma-se a isso o avanço mercadológico da arte; a entrada de artistas em um mundo muito mais capital do que social tornou duvidoso o comprometimento de alguns aos olhares críticos. No entanto, para além disso, alguns artistas buscaram questionar as instituições da arte, como os salões, os júris, os museus e as galerias. E criticavam uma arte academista ao tentar romper com uma tradição mais classicista.

Descrevemos essas características da vanguarda de entorno dos anos 1960 justamente para localizar Francisco Brennand em relação aos pontos citados, mas antes

situaremos nosso personagem no seu local de processo. Em Pernambuco de 1974, José Claudio, crítico e artista, faz um panorama da arte em Pernambuco desde o pintor Franz Post, que aqui chegou trazido pelo conde Maurício de Nassau:

Há ou não há uma “escola pernambucana”? Até que ponto terá influído nos rumos da arte de Pernambuco a presença dos artistas de Maurício de Nassau e dos holandeses em geral? Essa pintura do período holandês é ou não é arte brasileira? De que modo se tem processado um desenvolvimento local de Pernambuco independente do resto do Brasil ou do exterior? (CLAUDIO, 1982, p. 2)

A partir daí ele traça uma relação entre os artistas locais (pernambucanos) e os artistas estrangeiros que estiveram, de passagem ou residindo, pelo local. Ora, mas as vanguardas não tentavam fugir das influências estrangeiras? É em torno dessa discussão que esse texto introdutório se dá, selecionando pontos que delimitam Pernambuco como um local onde a arte brasileira de fato aconteceu de forma intensa. Isso porque ela envolveu não apenas o artista; muitos foram os colaboradores, e a arte chamada de “popular” teve uma influência tão forte nessa sociedade que tampouco podemos definir onde começa um e termina outro.

Ou seja, a arte, o social e a cultura estão de tal forma intrínsecos que uma análise que separe esses fatores poderia se desenrolar de forma inconclusiva. As pessoas nessa sociedade criam e participam dessas esferas conjuntamente, muito embora aquilo que criam se diferem. José Claudio (1974) continua falando sobre a “escola de arte pernambucana” e faz menção às vanguardas:

Tanto aconteceu com os pintores do Brasil Holandês, cuja obra, afastada como exótica, logo depois de uma pequena voga, (...), saiu de circulação, a arte pernambucana tem tido a legitimá-la essa mesma segregação por parte das áreas mais cosmopolitas dominadas pela vanguarda nacional que “vive infelizmente de plágio”. Numa das bienais de São Paulo vi com surpresa os quadros do Lula Cardoso Aires e do Wellington Virgolino empurrados para uma seção heterogênea apartada do corpo da bienal. (CLAUDIO, 1974. p. 6)

À parte essa aparente intriga entre os artistas pernambucanos e o movimento da vanguarda, aqueles mantinham mesmo assim características similares a estes. E isso deve-se, provavelmente, ao momento político que o país vivia, aos avanços promovidos pela modernidade, à experiência da mundialização, às descobertas científicas e a todo cenário de desenvolvimento dos movimentos sociais, entre outros fatores. Mas as diferenças acentuadas nessa fala de José Claudio (1974) vigoram na experiência do local.

Francisco Brennand sentiu essa diferença em relação aos movimentos da vanguarda nacional, mas também em relação à vanguarda europeia e até em relação aos artistas pernambucanos<sup>14</sup>. Sempre mantendo certa distância da sociedade, procurou se isolar durante muito tempo, como ele mesmo diz, seguindo o exemplo de Gauguin e outros artistas que ele admirava, mas sem nunca ter deixado de receber influências externas: de livros sobre os quais estava sempre debruçado.

Muitas são as influências locais a quem Brennand sempre faz saudosas menções: Abelardo da Hora, Álvaro Amorim, Mário Nunes, Baltazar da Câmara e Murilo de La Greca, fundadores e professores da Escola de Belas Artes de Pernambuco, onde Brennand iniciou seus estudos sobre pintura. Ele também escreveu saudosas críticas a vários artistas ao longo de sua vida: Guilherme da Ponte, Alberto Simões, Abelardo da Hora e o próprio José Claudio.

É inegável, porém, a forte influência que Brennand recebeu de artistas estrangeiros, assim como outros artistas pernambucanos receberam, como proposto no texto de José Claudio (1974). Na verdade, pensar nessa influência é pensar por uma perspectiva da “pernambucanização” da arte europeia, e não apenas da europeização da arte pernambucana. Brennand recebeu essas influências, mas buscou criar algo novo a partir das vivências que aqui recebia. Assim, grande parte das mulheres que ele pintou são mulheres não europeias, são brasileiras, e a elas ele concebe traços de uma mulher brasileira segundo sua visão<sup>15</sup>.

Como influências para a técnica da pintura, Brennand (1951 – primeira fase) cita algumas leituras que fez no seu tempo em Paris: Albert Gleizes, *Homocentrisme ou Le retour de L’homme Chrétien*; Henri Focillon, *Vie des formes*; André Lhote, de quem recebeu algumas aulas e leu muitos livros; e Mathilda C. Ghyka, *Estética das Proporções na natureza e na arte*. Com exceção dos livros de André Lhote, todos os outros são de antes de 1940.

---

<sup>14</sup> É ainda José Claudio (1974) quem lembra de um episódio referente a essa exclusão de Brennand: “Mas foi na introdução a uma exposição de Francisco Brennand que Lina Bardi se referiu ao ‘emaranhado de heranças esnobisticamente desprezadas por uma crítica improvisada que as define drasticamente de regionalismo e folclore’.” (CLAUDIO, 1974, p. 6)

<sup>15</sup> Em seu diário, Brennand (1951), referindo-se a uma mulher que admira em um museu, ele escreve: “Lembrava com prazer tudo aquilo o que Gauguin pensava das desagradáveis mulheres europeias.” (BRENNAND, 2016 [1951], p. 127) Daí tiramos essa súbita diferenciação que ele faz entre mulheres brasileiras e mulheres europeias.

O desprezo que Brennand demonstra em seu diário e em outros documentos pelo movimento existencialista — citando os nomes de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir<sup>16</sup>, junto à sua excêntrica paixão por artistas mais polêmicos para a época, como Gauguin e Balthus — e seu interesse por uma leitura mais acadêmica e clássica comprovam que o jovem Francisco Brennand já começava a demonstrar desde cedo sua inclinação a uma jornada mais solitária, tendo em vista que os seus compatriotas iam por outro caminho.

Do ponto de vista do contexto sobre a temática erótica, de uma forma geral, a arte brasileira começa a encontrar cena para reinventar o sentido de corpo, isso durante e após um longo tempo de silêncio e policiamento moral. Esse contexto, contudo, não pode ser percebido homogeneamente no que diz respeito ao erotismo:

Os modernismos da primeira metade do século 20 promoveram a deformação e a fragmentação do corpo, enquanto sua segunda metade, a par da pretensa liberação de todas as formas de repressão, sobretudo as sexuais instaladas no epicentro de maio de 68, viu o corpo sensual e sexualizado assumir a cena (...). (MEDEIROS, 2016, p. 33)

Todos os corpos, independente do sexo e do gênero, começam a ser mais percebidos nas cenas artísticas como uma forma de manifestação, mas, entre toda essa exposição, o fator mais característico talvez seja o corpo como um marco para a nacionalidade. Do corpo proletariado e/ou corpo da mulher, a cena artística brasileira dos anos 1960 passou a divulgar a brasileiridade nesses aspectos de forma muito mais definida do que antes. Durante os anos 1920, com o modernismo, era o início dessa divulgação, mas com os movimentos de vanguarda esse corpo artístico passa a ser debatido, conceituado, e ganha proporções filosóficas.

Podemos dizer que nesse percurso houve uma construção da imagem do corpo feminino, e o erotismo foi uma das características alicerçadas a essa imagem. O erotismo no corpo caracterizado como feminino é significado na pintura através de signos visuais que se repetem em vários artistas<sup>17</sup>: o corpo robusto, bem delineado, com seios, bocas e pernas fartas. Em centenas de reproduções modernistas, as mulheres são representadas

---

<sup>16</sup> “Temos consciência de que habitamos o núcleo do movimento existencialista do pós-guerra, não muito distante do Café de Flore, da famosa Brasserie Lipp e do Deux Magots, onde reinam, não sei de que maneira, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e a figura um tanto enigmática e, por que não dizer, esbodegada de Juliette Gréco, a musa do existencialismo.” (BRENNAND, 2016 [1949], p. 78)

<sup>17</sup> Sobre isso, ver os pintores Alfredo Volpi e Emiliano Di Cavalcanti, ambos modernistas.

com roupas de banho, em alguma atividade física ou do lar, em poses que sugerem algo implícito ao convite sexual (PAIVA, 2002).

Houve exceções, principalmente por causa do movimento feminista, que já começava a rever algumas dessas maneiras de pensar o corpo da mulher. No entanto, não se pode negar que o movimento modernista brasileiro tornou em símbolo “a mulata brasileira”, que serviria como um ícone do belo por excelência na estética brasileira, além de representar as abundâncias e prosperidades que existiam na terra dos trópicos.

Essa construção simbólica do corpo que se quis feminino durante o modernismo nasce, por conseguinte, de processos discursivos que foram sendo manipulados antes e durante o século XX, mas passa a ser ainda mais forte durante o século XXI, pois, sendo uma ideia já consistente (ou seja, naturalizada) no imaginário social, conduz a uma dificuldade ainda maior de entender essa naturalidade como inventada:

Os quadros dos pintores modernistas e de outros artistas que não se vincularam diretamente ao movimento, tanto antes quanto depois de 1922, ajudaram a rever as posições de anti-mestiçagem existentes, mas foram ao mesmo tempo importantes divulgadores de um Brasil estereotipadamente mestiço. Isso vai ser indelevelmente marcante para o padrão de beleza brasileira, sobretudo para a beleza feminina (...). Essas imagens construídas passam a fomentar outras imagens e figurações de memória, assim como práticas, formas de organização, julgamentos e emprego de técnicas. (PAIVA, 2002, p. 85)

Assim, a não divulgação da diversidade de corpos, bem como a rejeição e censura a estes, foram intensificadas pela arte tida como legítima no Brasil. Nos grandes salões de arte, nos museus e nas exposições dos fins do século XX, o esforço intelectual em integrar um tipo de corpo feminino como estética erótica foi reforçado pelos discursos incessantes sobre o tema.

Para Francisco Brennand, esse corpo parece sempre ter sido tema, pois ele demonstra em seu diário, desde o ano de 1949, ter interesse por tal. Desde suas análises do “ar sonhador das ninfetas de Balthus” (BRENNAND, 2016 [1951], p. 120) até sua análise da *Virgem da Cadeira* de Rafael. Nessa, aliás, Brennand demonstra uma incrível percepção erótica da obra, lembrando todo o jogo simbólico que os mestres do renascimento empregavam em suas imagens para ocultar motivos sensuais.

Assim, voltamos a dizer que as influências de Brennand foram, sobretudo, intelectuais. Através de leituras, mesmo literárias, estudos e reflexões, ele cria um arcabouço para tudo o que produz e segue modelos que apreendeu ao longo da sua

trajetória. Ainda assim, Francisco Brennand manteve contato com vários artistas, independentemente das correntes que vigoravam no Brasil do século XX para o XXI, e obteve muita divulgação do seu trabalho através desses laços de amizade que construiu em solo pernambucano.

Foram, certamente, esses esforços no seu trabalho, junto ao apoio artístico mencionado e aos interesses políticos em patrocinar uma arte da elite que fosse vista como “arte popular”, que solidificaram (e legitimaram) a carreira de Brennand, sacramentando o próprio artista como uma personalidade cultural pernambucana. Em uma época em que conheceu Aloísio Magalhães como secretário da cultura do SPHAN, não é difícil entender os interesses políticos a que nos referimos como parte desse processo de fortalecimento de Brennand nas artes plásticas.

Aloísio Magalhães, além de Secretário da Cultura do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), foi designer, advogado e também artista plástico, e o período em que ele foi diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ficou conhecido como a fase moderna, o momento renovador do órgão. Ele conseguiu colocar em prática a ideia moderna de que era possível criar tudo de novo, e foi nesse momento que a utopia da igualdade perfeita foi posta em cena (OLIVEIRA, 2008). Assim, no século XXI as ideias sobre arte e engajamento, sobre a função política e erótica da obra de arte, seriam ressignificadas em relação aos momentos anteriores, juntos com o papel do artista na sociedade.

Francisco Brennand, assim como outros artistas de sua época, construiu um discurso visual que colaborava com a noção de nacionalidade que o governo estava patrocinando. Assim, encimados por técnicas europeias e conceitos também exportados de lá, ressignificavam um jeito de olhar tirados dos costumes nacionais e regionais. De fato, essas alianças entre artistas e políticos tornaram-se comuns como maneira de promover o trabalho cultural na cidade do Recife, assim, em 1990, o então prefeito de Recife, Joaquim de Freitas Cavalcanti, escrevia sobre Brennand:

(...) realista e sonhador, empresário e artista, de formação europeia e de brasilidade armorial, erudito e despojado, pleno de sentimento de mundo e conventualmente prisioneiro, (...). Tudo em uma síntese do que o faz uno e múltiplo, não porque se disperse em atividade vara, mas porque traz no ser e no modo de ser a harmonização dos contrários. E essa unicidade/pluralidade importa, inclusive, no saber viver no e com o tempo trípico. De saber conviver suas referências matriciais e com o impulso renovador do seu gênio. (CAVALCANTI, 1990, p. 6)



Nessa fala, destaca-se não apenas o contato que Brennand mantinha — também relacionado à posição de sua família como empresários importantes no estado — com o então prefeito da cidade, mas também o pensamento em comum sobre conceitos, como a referência matricial que ambos parecem compartilhar. Brennand também inaugura, em 1952, a “Academia dos Emparedados”, grupo seletivo de intelectuais pernambucanos que passa a se reunir com ele no Engenho São Francisco.

Composto por amigos como Ariano Suassuna, César Leal e Tomás Cezar, o grupo se reunia todos os domingos recebendo alguns visitantes para trocar ideias (BUENO, 2011). Essa é uma boa ilustração para compreendermos como o contexto local, unindo o interesse político à predisposição de grupos intelectuais, tornava propício o desenvolvimento de um cenário forte para a arte pernambucana, estimulando, dessa maneira, o crescimento de Francisco Brennand. E também lhe propiciando vivências que logo transpareceriam nos seus trabalhos, demonstrando um imaginário compartilhado entre esses personagens.

Para encerrar a análise do contexto histórico e social, não poderíamos deixar de falar de como a corrente feminista foi percebida nesses espaços de sociabilidades. Este é um marco temporal histórico para as mulheres, pois os discursos feministas estavam se efetuando de tal forma que os pensamentos e comportamentos começam a mudar. A arte é testemunha desse processo, com a presença cada vez mais notável de mulheres artistas que, em suas expressões, debatem sobre os problemas de gênero e sexualidade.

No entanto, do ponto de vista de alguns artistas e críticos, o discurso feminista foi percebido, por vezes, como repressor. Para o prefácio do *Diário de Francisco Brennand*, Alexei Bueno (2016) descreve características de Brennand como narrador acrescentando que:

(...) há no Brennand narrador uma certa misoginia curiosa, que o aproxima de ilustres figuras como Schopenhauer, Baudelaire ou o já lembrado Strindberg. Duas formas de misoginia existem, na verdade, a daqueles aos quais as mulheres provocam aversão e a daqueles que são excessivamente atraídos ou fascinados por elas. Na segunda, onde a misoginia surge como uma espécie de defesa, se inclui, evidentemente, o nosso autor. (BUENO, 2016, p. 18)

Essa identificação de Brennand como um misógino, mas a conversão do sentido de misoginia como um elogio, apresenta-se como uma estratégia de discurso decorrente dessas críticas que olhares feministas já lançaram sobre as pinturas de Brennand. Este

que, por sua vez, como Bueno (2017) assegura em sua fala, não estava sozinho no aspecto misógino; submerso por um imaginário comum a outros intelectuais.

Na leitura dos seus diários, o interesse pelo progresso das lutas feministas é demonstrado nas falas de Brennand de um modo indireto, ou seja, através do fato de ele observar constantemente as mulheres da sua sociedade, não apenas aquelas que estão próximas, mas também as artistas mulheres que se destacaram na sua época não deixando de fora embates ligados ao feminismo. Como um exemplo, Brennand citou muito e com bastante entusiasmo a acadêmica Camille Paglia, conhecida por seu trabalho como crítica da arte, mas também uma feminista que já foi bastante criticada por vários segmentos dos movimentos feministas:

Sempre andei à procura de uma mulher inteligente. Não encontrei muitas. Talvez, duas ou três delas, ao todo. São raríssimas. E sem que o passado consiga nos dar coisa melhor do que a colheita de hoje. Existiram, é verdade, mas sempre como espécie em extinção. De repente, com direito a um retrato – surpreendentemente simpática – surge Camille Paglia (...). (BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennand: O nome do livro. Vol. III (1990-1999). Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016. p. 247)

Na sequência, Brennand recorta várias falas do livro *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* que abordavam essencialmente as relações sexuais e parece montar uma cartografia do seu próprio pensamento, como se estivesse se cobrindo com a fala de Paglia em um processo de reconhecimento.

(...) Enquanto o erotismo feminino é difuso, espalhando-se por todo o corpo, a sexualidade masculina, por se concentrar na genitália, fez do homem um tarado em potencial. Por isso, os crimes sexuais são sempre cometidos pelos homens, nunca pelas mulheres, até porque esses crimes são assaltos à inalcançável onipotência da mulher e da natureza.” “Toda atividade cultural seria uma projeção, um desvio para transcendência apolínea, e os homens estariam anatomicamente aparelhados para isso. Ao contrário das mulheres. Em suma, o sexo feminino não produziu um Mozart, pelos mesmos motivos que não produziu um Jack, o estripador. (PAGLIA, Camilla. Apud. BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennand: O nome do livro. Vol. III (1990-1999). Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016. p. 248)

Depois desses recortes de Camille Paglia com citações que elucidam notadamente seu próprio pensamento, também apontando para alguma influência de Georges Bataille em Paglia, Brennand desabafa mais uma vez sua surpresa e seu entusiasmo diante da escritora norte-americana (que Brennand frisa ser de descendência itálica), além de demonstrar esse reforço em se legitimar através do pensamento dela:

Esses registros de Camille Paglia me levam a verificar que não estou tão fora assim do assunto, embora seu conhecimento não só amplie o meu espaço pessoal, como também sinalize a meu favor, no sentido de que simplesmente eu tenho *razões* ou loucuras de sobra para dizer “tantas coisas” ou até por não parar de dizê-las. Confesso que foi uma surpresa, (...). Hoje, não só me ocupo em elogiar a inteligência de uma escritora, cuja obra ainda desconheço, como volto a escarnecer a extrema raridade da inteligência feminina. (BRENNAND, Francisco, 2016, p. 248)

Camille Paglia é apenas um exemplo de mulheres citadas por Brennan em seu diário, como já falamos. Ele fala sobre uma diversidade de mulheres, inclusive relata ter tentando fazer uma série de pinturas chamada “Pintoras”, mas teve de rebatizá-las para “Modelos”, uma vez que “as posições são terrivelmente despidoras para as mulheres” (2016 [1994], p. 578). Notamos uma mudança, ou, talvez, um acréscimo, na sua maneira de olhar e tratar as mulheres, principalmente a partir dos anos 1990. Se em 1980 ele chega a assimilar o fato de Emily Carr não ter conseguido alcançar “um bom nível de pintura” com a sua aparência física que “mais se assemelha a um homem e mais ainda: um homem bastante voluntarioso e virial”, em 1996 ele não apenas elogia como também escreve e publica um texto para apresentação de exposição da pintora pernambucana Maria Carmem.

Assim, não percebemos Brennan distante do debate feminista, pelo contrário, lemos algumas das suas extensões como uma resposta a isto. Algumas expressões nos parecem respostas diretas, outras são mais inconscientes e subjetivas, mas sempre estão demonstrando interesse nessas mudanças que ocorrem no comportamento social a partir do século XX. Como pessoa, ele mesmo também se modifica nessa busca por entender os outros. Como artista, ele busca materializar essa fluidez intensificada pelos processos sociopolíticos, transformando subjetividade em estética para criar um corpo, um modelo, um tipo — de gênero, de sexo e de sexualidade.

Por fim, no próximo tópico buscaremos explicar sobre a técnica e o método do pintor Francisco Brennan para compreender melhor como acontece essa criação de corpos pintados. Para tanto, levamos em consideração conceitos sobre pintura e desenho e a importância de se entender esses fatores dentro dos estudos visuais.

## 2.3 - A Pintura

Pensar nas diferentes conjunturas que marcam a historiografia no que abrange os estudos da cultura visual é encontrar grandes lacunas conceituais, visto que esse conceito se encontra em constante debate. E, assim como aconteceu com os caminhos que a Nova História tomou ao bifurcar-se em História Cultural, ou Nova História Cultural, (PESAVENTO, 2012), a cultura visual pode ser considerada uma bifurcação de um tema que há muito vem se destringindo.

Não minimizar a dimensão social e histórica de uma imagem é compreender que toda produção simbólica é cultural e, por isso mesmo, pertinente para o estudo humanista, ainda que admitamos ser a subjetividade muitas vezes necessária para uma das coisas que transformam a imagem em arte: a contemplação (COSTA, 2002). Para ser o que é, a contemplação necessita de uma complexidade que a ciência não pode tornar material, embora possa notar a existência e descrevê-lo lidando com o processo de sua criação e suas consequências para a sociedade.

Sobre essa experiência não verbal da arte, Burke (2004) diz que:

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à evidência no sentido estrito do termo (...). Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou 'o impacto da imaginação histórica'. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas (...). Trazem-nos o que podemos ter conhecido, mas não havíamos levado tão a sério antes. (BURKE, 2004, p. 24)

Entendemos que a cultura é um sistema de representação que está sempre se deslocando, se criando e recriando; e a linguagem é o meio pelo qual as representações se exprimem dentro das diferentes culturas (HALL, 2016). Sendo assim, o modo pelo qual percebemos as representações é por meio da linguagem.

Essa capacidade de compartilhar experiências não verbais potencializa aquilo que a arte tem de mais útil para a pesquisa histórica, que é entender a subjetividade de pensamentos, sentimentos, moralidades, etc., de um tempo ou lugar onde nós não estivemos. Compreender as subjetividades que emanam de uma produção artística é ter um vislumbre do que a sociedade na qual essa produção se insere sentia em relação a uma série de coisas. “Porém, em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo” (HALL, 2016, p. 20), por isso a importância de uma análise histórica que

busque um número suficiente de interpretações e manipule as ferramentas que temos de forma a expor o máximo de perspectivas.

Com isso, para pensar nas pinturas que estaremos analisando, usaremos de um método interpretativo construtivista sobre o qual vários autores se apoiaram para sua reflexão, muito embora nem todos tenham usado esse termo. Há um relativo consenso no campo historiográfico para o fato de que os significados são postos nas coisas. Então, apesar dessas diversas maneiras de interpretação dentro da cultura visual, todos os teóricos que tratam de representação atualmente concordam que:

Esses elementos – sons, palavras, gestos, expressões, roupas – são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro em si mesmos – ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. (HALL, 2016. p. 24)

Essas construções são feitas através de uma dialética entre o objeto histórico e o historiador. As imagens se constroem pelas mãos de artistas que são repletos de processos culturais e nem se dão conta disso; depois essas imagens são reconstruídas pela análise e pela narrativa histórica que buscam desvendá-las, indo de encontro ao imaginário do artista e de outros.

Nesse caso, temos o encontro de discursos díspares que partem das mesmas imagens, pois, muito embora o artista tenha tido uma posição específica e uma ideologia bem estabelecida sobre suas construções visuais, nós passamos a enxergá-las pelo ponto de vista da performance que se pretendeu representar: o feminino, as feminilidades.

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto uma realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação; (BURKE, 2017, p. 44)

Embora se referisse a pinturas de retratos pessoais, Burke (2017) acaba indicando algo importante sobre o fazer a imagem: não registram a realidade, mas as ilusões da realidade. Uma imagem pictórica é, então, geralmente parte da ideia do/da artista sobre aquilo o que registra. Há de se verificar suas intenções, se o quadro foi encomendado, por exemplo, mas é sobre o olhar do artista diante de imagens mentais que se materializa o motivo.

Antes de passarmos a entender como Francisco Brennand, o artista plástico em torno de cujas pinturas se articula nossa análise, constrói sua linguagem pictórica e quais significados podemos tirar delas em detrimento de uma questão social que debata com as teorias feministas, iremos nos debruçar sobre as imagens em questão discorrendo sobre sua técnica e o que historicamente se tem dito a respeito dos métodos para sua análise.

A escolha dos materiais e técnicas adequadas está diretamente ligada ao resultado final desejado para o trabalho como se pretende que ele seja entendido. Desta forma, a análise de qualquer obra artística passa pela identificação do suporte e da técnica utilizadas. Enquanto técnica, a pintura envolve um determinado meio de manifestação (a superfície onde ela será produzida) e um material para lidar com os pigmentos (os vários tipos de pincéis e tintas). (AZEVEDO JR., 2007, p. 22)

Nessa definição de Azevedo Júnior (2007) sobre o material e suporte na pintura como meio do interesse do artista ser atingido, levanta-se o problema de a pintura diferir dos desenhos por ser ela uma técnica que lida com pigmentos líquidos. Elaborando melhor essa explicação, temos que o desenho seria, para alguns, um processo realizado pela pressão de uma ferramenta sobre uma superfície de forma a obter linhas, pontos e formas planas (processo linear), enquanto que a pintura almeja preencher essa superfície, sem a pressão necessária, com cores utilizadas por pigmentos líquidos através de pincéis. Mas Azevedo Júnior (2007) adverte que:

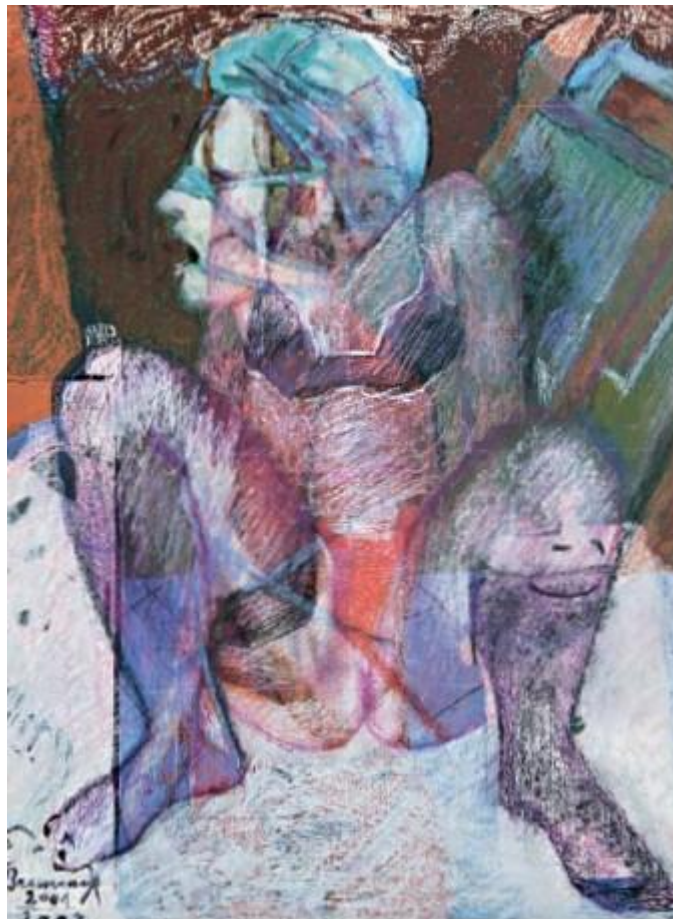
No entanto, há controvérsias sobre essa definição de pintura. Com a variedade de experiências entre diferentes meios e o uso da tecnologia digital, a ideia de que pintura não precisa se limitar à aplicação do “pigmento em forma líquida”. Atualmente o conceito de pintura pode ser ampliado para a representação visual através das cores. Mesmo assim, a definição tradicional de pintura não deve ser ignorada. (AZEVEDO JR., 2007, p. 25)

Apesar da sua objeção ser levantada por causa do uso de tecnologia para a elaboração de uma pintura, nós levantamos também o fato de o elemento “cor” ser o mais fundamental em uma pintura e de que isso pode ser alcançado também através de desenhos (ou seja, linhas, pontos e formas planas). Por esse motivo, a confusão em definir se a produção bidimensional de Francisco Brennand são desenhos ou pinturas.

Das seis produções que escolhemos, quatro foram feitas com tinta acrílica sobre duratex, e duas foram feitas com bastão aquarelado sobre papel. Todos esses materiais são passíveis de criar tanto desenhos quanto pinturas, variando pela maneira como o artista irá utilizá-los para o fim que almeja.

Cada técnica possui, portanto, um objetivo que é interesse do artista alcançar, pois a relação entre os elementos presentes em uma pintura constitui sua estrutura fundamental, guiando o olhar do espectador e propondo-lhe sensações de calor, frio, profundidade, sombra, entre outras.

Na produção de Francisco Brennand, parece haver a intenção de ser evidente em algumas imagens e evasivo em outras, e as cores, linhas e formatos são fundamentais para criar essa sensação. No caso de “O Beco” (Figura 1), o uso da técnica mista sobre papel cria essa confusão, pois os elementos foram misturados assim como os motivos pintados, e é difícil saber ao certo o que compõe toda a cena. As linhas que delimitam o motivo formam um desenho, mas as cores que preenchem toda a cena, inclusive as próprias linhas, são fundamentais para entendermos o que é cada coisa posta e criarmos sensações específicas em relação a cada uma delas.



1- O Beco, Francisco Brennand, mista s/papel, 56x43cm, Accademia (Oficina de Cerâmica Francisco Brennand), 2002.

Esse aspecto fundamental que é a análise da técnica empregada pelo artista não pode ser esquecido pelo método interpretativo da história social da arte. A esta etapa

Panofsky (2014) chamou de descrição pré-iconográfica ou pseudoformal, que se incumbe da enumeração dos aspectos materiais da obra, ou seja, em que se constituem os motivos da obra. Identificam-se os formatos e as técnicas, e é nessa primeira etapa que acontece a nossa apuração inconsciente do que está representado: se é abstrato, ou se as formas representam uma paisagem, ou se é uma mulher.

Na segunda etapa prevista por Panofsky (2014), é a análise iconográfica à qual nos ateremos nos próximos capítulos, em que os motivos alegóricos são reconhecidos, constituindo o mundo das imagens e das narrativas visuais. Por fim, alcançaremos a última etapa, em que os significados intrínsecos que constituem o universo simbólico da obra são identificados. Essa etapa ficou conhecida como *análise iconológica*.

Há uma grande discussão sobre os métodos de Panofsky, mas é inegável a importância da Escola de Warburg — da qual ele fez parte — para o desenvolvimento dos estudos sobre a imagem, no que culminou a história cultural das imagens (cultura visual). O método iconológico de Panofsky foi criticado por não ir além das imagens, até a problematização dos sintomas que elas apontavam. Mas é preciso que as análises iconográficas e iconológicas aconteçam para que os aspectos apontados na obra sejam discutidos à luz das teorias sociais.

Apesar de afastar-se dessa trajetória humanística que busca compreender a sociedade através da sua cultura, Panofsky (2014) nos deu os passos para pôr em prática os métodos. Para a interpretação iconológica, ele subdivide o processo entre a experiência prática que o pesquisador precisa ter, o conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos) e a intuição sintética, que ele associa a um método psicológico. E complementa:

Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e a apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação das imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos, como João 13:21 se ajusta à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de ‘intuição sintética’, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito. (PANOFSKY, 2014, p. 62)



A proximidade do método iconológico com a micro-história é notável, pois a influência entre as diferentes ciências humanas já estava a todo vapor. Assim, podemos notar que tanto a iconologia quanto a micro-história realizam uma redução da escala de análise, seguida da exploração intensiva de um objeto de talhe limitado, com a intenção de potencializar a interpretação, ou seja, de ver, no micro, o macro.

Os elementos do micro, recolhidos pelo historiador, são como a ponta de um *iceberg* que aflora e que permite cristalizar algo e atingir outras questões que não se revelam a um primeiro olhar. Ele é o elemento que não só permite pensar o todo como, inclusive, possibilita elevar a escala de interpretação a um plano mais amplo e distante, pensando na circularidade cultural ou na difusão dos traços e significados produzidos pelos homens de todas as épocas. (PESAVENTO, 2012, p. 33)

Assim, como sugeriu Burke (2017), os vários métodos usados para análise de imagens se entrelaçam dependendo do que almejam conseguir dentro da pesquisa. Para ele, tanto o método iconológico quanto outros, como o método psicanalítico e o método estruturalista e pós-estruturalista, se cruzam para dar embasamento à história cultural das imagens. E, dentro desta, abre-se um laque de possibilidades para a utilização das imagens, pois são diversos os enfoques; entre eles encontra-se o enfoque feminista, sobre o qual Burke (2017) fala:

Por “enfoque feminista” eu entendo a análise da história social da arte em termos não de classe social, mas do gênero, mesmo se o foco estiver no gênero do artista, do patrocinador, das personagens representadas, ou na audiência pretendida ou real. (...) Da mesma forma que os estruturalistas, as feministas enriqueceram muito o patrimônio interpretativo comum, no sentido de que se tornou virtualmente impensável ignorar o tópico do gênero sexual quando se analisam imagens, da mesma forma que era difícil, anteriormente, ignorar a questão das classes sociais. (BURKE, 2017, p. 268)

Outro teórico importante que abordou o enfoque feminista foi Jacques Aumont (1995), dessa vez com uma abordagem mais psicanalista do que social. Falando sobre a diferença sexual e o voyeurismo, ele afirma:

Sobre esses dois pontos, os estudos orientados para a diferença sexual (amplamente oriundos do feminismo) trouxeram importantíssima contribuição, ao insistirem em fenômenos como a assimetria entre personagens masculinos dotados de poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas; ou como a diferença essencial, no jogo do olhar espectador, entre um sujeito masculino voyeur por estrutura e um sujeito feminino dividido entre voyeurismo e situação-de-ser-visto (...). (AUMONT, 1995, P. 126)

Percebemos, assim, que o que temos são enfoques feministas (no plural), com diversas abordagens sobre problemas que podem interessar a todos os diferentes

feminismos. Dentro de nossa abordagem, lidamos com uma experiência interseccional, pois, diferente do que imagina Burke (2017), não percebemos os problemas levantados pela ótica das relações de gênero como dissociadas dos demais problemas sociais (raça, sexo, sexualidade, classe social, cor.). Assim, nossa abordagem feminista é interseccional porque procuramos analisar as personagens representadas e o próprio pintor não separando essas marcações estruturais, percebendo-as, portanto, como unificadas.

Finalizando, esses elementos nos foram essenciais na análise das imagens, como veremos. Por hora, abordaremos mais exaustivamente esses aspectos conceituais carregados pela imagem, mas também evidenciados pelo problema da naturalização do gênero/sexo/sexualidade através do processo de alegorização.

### 3- A GENEALOGIA DO DESEJO EM FRANCISCO BRENNAND

*Sem os meus olhos ela simplesmente não existe: nem a deusa  
nem a prostituta.*

Francisco Brennand, 1988

Em qual momento se faz a imagem? Como ela nasce e cresce? O que ela reproduz? Será possível criar uma imagem neutra em si mesma, sem nenhum dos condicionamentos aos quais estamos submetidos como sujeitos culturais? A organização social em que nos inserimos desde o nosso nascimento nos prepara a todo instante dentro de uma regulamentação que dá sentido à nossa atuação no mundo, de forma que somos pinturas vivas cujo pintor são os discursos e as instâncias jurídico-legais que nos antecedem e cercam nossas vidas.

Como um corpo dotado imediatamente de um sexo, logo um gênero e uma sexualidade, estamos a todo tempo recriando as formas de vivenciar essas categorias, de maneira que elas só atuam em consonância a partir do nosso predicado. Nós, enquanto sociedade, fazemos os gêneros e os modos subversivos de experimentá-los ou rejeitá-los.

No entanto, constituídas historicamente, essas categorias podem e devem ser problematizadas para que entendamos essa visão ontológica sobre o ser humano, que, na verdade, limita e impossibilita novas maneiras de expressar e viver o que somos. A necessidade de uma pesquisa “genealógica” vem dessa inquietação. A genealogia é um método de pesquisa crítica que, nos estudos de gênero, investiga as categorias de identidade como efeitos de instituições, práticas e discursos cujo ponto de origem são múltiplos e difusos.

Assim, para Butler (2016, p. 24) a função geral de uma genealogia é “formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”. A principal categoria que investigamos nessa genealogia é a noção de “mulher” que se formula através das pinturas, no entanto está atada a esta categoria várias outras. E entendemos que todas circundam a partir de um mesmo pressuposto: o desejo em Francisco Brennand.

Se compreendemos que toda linguagem visual é um discurso e, por isso, só pode ser constituído historicamente, entendemos que todo discurso é uma alegoria. Fragmentamos, nesse caso, essas imagens para explicitar um motivo que encobre o todo nesse projeto visual: o erotismo. Esse erotismo pode ser entendido de diferentes maneiras, e há muitos aspectos que lhe dão esse sentido.

São inúmeras as pinturas de Francisco Brennand que poderíamos utilizar com o propósito de demonstrar como seu imaginário se constitui em um contexto de erotismo atrelado à violência e aos indutos da reprodução. O apreço por esse tema/filosofia é uma característica comum entre os homens pintores e artistas que Brennand admirava, porém acrescida por particularidades que só ele, por ser um indivíduo, poderia dar às pinturas.

Essa maneira de dar sentido ao processo erótico ao mesmo tempo cria o que é o erotismo, se percebido dentro de um contexto em que vários discursos se entoavam em formação, constituindo como verdade um ponto de vista. Francisco Brennand, portanto, transita entre os diversos discursos que circulam entre os anos de 1950 a 1990 e culminam em uma arte erótica característica do Brasil. Esses discursos fazem-se dentro de um imaginário social que insiste em entender o erotismo como uma obscenidade naturalmente feminina — por isso, típico da categoria “mulher” —, presumindo um pensamento comum e originariamente heterossexual, mas, na verdade, constituindo esses corpos como corpos eróticos e reprodutivos.

Dito isso, dentre as pinturas que iremos analisar detalhadamente, estão algumas das séries: *Juventude Estudiosa* (1996–2011) e *A Muçulmana* (1982–2009); algumas apresentam um tema individual: *O modelo* (1994), *Suzana no Banho* (1995), *Anjo picado por abelha* (1996), *A vítima (sexta-feira da paixão)* (2004). Apesar do que parece ser uma divisão inusitada através de um marco temporal que vai dos anos 1995 a 2005, nos empenhamos em construir uma lógica que dialogasse com as escolhas temáticas e alegóricas do pintor.

Assim, apesar de Francisco Brennand ter pintado muitas outras séries e pinturas antes, depois e durante esse marco temporal, excluímos muito no nosso recorte para nos empenharmos na análise iconográfica de pinturas que ressaltassem o que nós percebemos como violência alegoricamente transmutada em um erotismo plástico e reflexivo sobre a reprodução natural dos seres.

É preciso entender, portanto, o que é o erotismo nesse contexto e nesse imaginário em particular, bem como entender o que é a violência à qual nos referimos, como se constitui, oculta ou explícita. Enquanto discorreremos sobre esses conceitos no presente capítulo, também criaremos uma associação direta entre eles dentro do modelo alegórico expresso nas pinturas, a fim de que no próximo capítulo as pinturas sejam percebidas com a base teórica necessária para compreender os significados marginalizados pela estratégia alegórica.

### 3.1 - A Genealogia da Alegoria

Em todas as áreas das humanidades, pensadores e pensadoras sempre se debruçaram em torno desta forma de dar sentido ao mundo: a alegoria. Como método de construção e de interpretação do discurso, ela tornou improvável a constituição de sentido sem o arcabouço do signo e do significado.

Como podemos entender a estruturação de uma linguagem e, conseqüentemente, a constituição de sentido para cada coisa sobre a qual hoje não nos resta mais dúvida alguma? Se a alegoria é o ornamento do discurso, como nos assegura Hansen (2006), e é através do discurso que existimos e coexistimos, então não existe a existência sem a alegoria, que é a associação dos objetos com as ideias, daquilo que tocamos com o que entendemos sobre o tocar.

Se pensarmos a pintura sem a alegoria resta apenas a estética, as formas; formas estas que existem no mundo físico, mas só são significadas a partir do nosso desenhamento mental das coisas. Da mesma maneira, o corpo é um espaço em aberto para todo tipo de ornamento discursivo, pois é a partir de sua estética que as noções de gênero e sexo são lidas na cultura.

Antes de nos adentrarmos especificamente na alegoria do renascimento, que é o que mais nos interessa dentro de uma genealogia da alegoria, cabe ainda uma breve explicação sobre a alegoria dos poetas e dos teólogos da antiguidade, pois a estratégia que eles criam para a interpretação das alegorias bíblicas ou para o uso da metáfora será utilizada por nomes, como o sociólogo Erwin Panofsky, que irão dar a base ao que hoje chamamos de Sociologia da arte. Panofsky (1967) foi decisivo para articular uma metodologia de análise usada até hoje pelos estudos visuais, o que chamamos de método iconológico e iconográfico.

O que é preciso entender é que “não há nenhum sentido prévio inscrito nas palavras ou nas coisas” (HANSEN, 2006, p. 35), a não ser para os teólogos medievais que acreditam que todas as coisas pré e pós-figuram o deus. Assim, o que os poetas, na pessoa de Horácio principalmente, observam é um jogo metafórico que alimenta um sistema retórico, funcionando através de dois polos complementares: a convenção e a naturalidade. “Nesse dispositivo, o discurso subordina-se a três qualidades consideradas virtudes para bem dizer ou bem fazer: brevidade, clareza, verossimilhança” (HANSEN, 2006, p.44).

Esses dispositivos criam um sistema retórico com base na alegoria. A brevidade, a clareza e a verossimilhança funcionam em relação uma à outra, sendo antes um meio

técnico para atingir um fim, com o objetivo de sempre criar maior facilidade de expressões. O problema dessa técnica de invenção é o pressuposto de que existe um referente real, ou seja, naturalmente criado e preestabelecido. Apesar de se propor a criar uma representação eficaz sob a ideia de mimese, a afirmação simultânea da convenção e da naturalidade em que se baseia essa metodologia parte de uma crença de que algo realmente existe, nesse caso o referente de onde parte a imitação.

A partir daí, ainda na alegoria dos poetas, admitem-se subdivisões retóricas da alegoria que a classificam de acordo com o menor ou maior grau de clareza: *Totta alegoria*, ou Enigma; *Permixa Apertis alegoria*, ou alegoria imperfeita; e *Mala affectatio* ou Incoerência; das quais nos interessa esta última por intensificar a discussão sobre a incoerência do signo alegórico com o significante, soando como um verdadeiro enigma, diferente da *totta alegoria*, em que o enigma soa mais como um trocadilho coerente, por assimilação.

Apesar disso, Hansen (2006) faz notar que mesmo no aspecto da incoerência percebe-se uma norma de naturalidade, pois, se algo é incoerente, ele o é por não fazer sentido no mundo que consideramos normal/natural.

Nesse sentido, *mala affectatio* seria um estilo de subversão do que se considera natural através de uma estética que contraria a ideia:

Como um efeito ilusionista, dir-se-ia hoje, a *mala affectatio* evidencia justamente o arbítrio de sua convenção que permite substituir um próprio por um figurado. Ela o evidencia porque substitui livremente, aproximando coisas muito distantes. O que é inépcia, retoricamente, pois o figurado passa com muita evidência para o primeiro plano, enquanto a ordem lógica das ideias fica obscurecida. (HANSEN, 2006, p. 68)

Enquanto essa técnica consiste na operação das “virtualidades da analogia” (HANSEN, 2006), criando uma relação cada vez mais artificial entre termos distantes, a alegoria imperfeita, ou *Apertis alegoria*, procura criar uma mistura entre o sentido próprio e o figurado, assim pelo menos uma parte do enunciado se encontra coerente com o sentido próprio, o referente. E a *Totta alegoria*, ou alegoria perfeita ou Enigma, é mais próxima da *Malla alegoria* por ser também obscura, dificultando a compreensão da relação entre o representado e o sentido próprio.

No gênero poético composto pelo Enigma, o que nos chama atenção é a distância que se têm entre o signo e o significante, muito embora as duas coisas possam representar o mesmo significado. Para Hansen (2006), o sentido do trocadilho proposto por essa

técnica só pode ser conhecido sabendo a circunstância daquele que o enuncia, em outras palavras, através da análise histórica<sup>18</sup>.

Tendo esses conceitos em mente, podemos criar uma ponte com a teoria recente dos *actos estilizados* da filósofa Judith Butler (2016), pois, se em nenhuma dessas técnicas existe um componente real em si mesmo, mas a presunção deles, como surgem os conceitos das coisas? Da mesma forma é a ideia de um gênero, um corpo ou um sexo. Nós presumimos essa categoria de maneira que, quando representado em uma pintura, só podemos concluir que seja a uma alegoria da alegoria da alegoria, ou melhor, nas palavras de Hansen (2006, p. 179), “é forma de forma de Forma, numa subida contínua do sensível para o inteligível para o inefável”.

Obviamente, como já salientado, estas são construções históricas. E, quando falamos em construções, deve-se presumir um processo não terminado, mas em constante transformação. O que define essas ideias contidas nas coisas são muitos fatores, entre eles o tempo e o espaço onde atuam, assim, não se pode compreender uma alegoria deslocada desses fatores. É necessário, portanto, considerar sempre o objetivo de gerar naturalidade e convenção das técnicas impostas ao processo de criação dos discursos.

### **3.2 - Da alegoria do renascimento a Francisco Brennand**

Para alcançarmos os fins do século XX com Francisco Brennand na arte em Pernambuco, iremos fazer uma breve passagem pelos métodos criativos que fazem uso da alegoria no século XV sendo reutilizados nos séculos XVI e XVII. Faremos isso não apenas porque, quando estudante de arte, Brennand consumiu essas informações e desenvolveu uma linha de pensamento que, em parte, dialoga com esse passado clássico, mas, simplesmente, porque esse modelo eurocentrado influencia todos os movimentos artísticos que vem *a posteriori*.

Essas normativas não apenas tornam-se um modelo técnico-estético a ser seguido (mesmo que seja para ser subvertido), como também perpassam uma filosofia, ou seja, uma maneira de pensar criativamente as coisas e os seus significados. Obviamente, existem variações de acordo com os locais discursivos dentro dessas interpretações-criações.

---

<sup>18</sup> “Como se sabe, sempre há um intervalo histórico e semântico entre o texto e sua recepção, pois autor e leitor estão em pontos diferentes no tempo. Além disso, a recepção de qualquer texto é determinada por contradições práticas”. Cf.: HANSEN, João Adolfo. Alegoria: Construção e interpretação da metáfora. SP: Hedra, 2006. p. 84

Assim, vemos mais nitidamente na análise de Hansen (2006) a menção à sincronização do fazer interpretativo e criativo — que havia sido uma cisão entre teólogos e poetas no medievo — e também a sincronização entre outras formas de interpretação e construção do discurso, buscando referências nos hieróglifos egípcios, na Escolástica, na Cabala, no Zoroastrismo, no Esoterismo judaico-alexandrino etc. Esse sincronismo fará com que esses diferentes pensamentos sejam revividos em uma dimensão unitária dentro do suporte alegórico.

Perceber essas influências, esses diálogos entre diferentes tradições, nos ajuda a entender a forte característica da arte como um discurso que atinge o inefável. A razão dessa lógica vem da premissa de que a arte — significando, através de uma alegoria, algo real que também é uma alegoria de algo, e assim por diante — chega a um ponto em que atinge o não conceito, o inefável, o metafísico. Essa premissa atinge seu auge nos séculos XVI e XVII postulando “o mundo sensível como alegoria de um conteúdo ‘espiritual’ imperceptível” (HANSEN, 2006, p. 145).

Toda a obra de Francisco Brennand é percorrida por essa visão metafísica da arte. Isso é ainda mais perceptível por causa da forte influência religiosa que pode ser apreciada especialmente nas suas cerâmicas. E em diversos textos ele aprofunda esse pensamento intelectual que ele mantém sobre a vida, que se reflete na arte, com a espiritualidade e os seus processos. Em trechos dos seus diários, faz, inclusive, menção a uma infância vivida de forma rigorosamente religiosa por influência de sua avó.

Essa religiosidade em Brennand, porém, não é uma repetição dogmática. É, antes, esse sentimento do inefável que a técnica metafórica parece produzir. Assim, quando Hansen (2006, p.146) explica que, dentro desse processo, “o macrocosmo se expressa no microcosmo e tudo se corresponde na analogia generalizada”, é justamente o que Brennand quer dizer quando, ao tecer uma pequena crítica sobre a exposição do pintor Alberto Simões, relembra uma outra exposição que viu em Paris, “Copiar & Criar”, cuja proposta se desenvolveu em torno da exibição de pinturas clássicas que copiavam outras pinturas clássicas:

Todos eram cada um e cada um era todos. Mistério ou surpresa só para aqueles não iniciados na pintura e que se obstinam em não reconhecer que na vastíssima corrente que leva até as profundezas das pinturas rupestres, nas cavernas, não há nenhum elo perdido. (BRENNAND, Francisco. 1998. “A viagem de Alberto Simões”. Texto encontrado entre os documentos do Acervo da Biblioteca da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand)



Brennand experimenta fazer esse tipo de comparação entre artistas de diferentes épocas várias vezes ao longo de sua trajetória não por defesa de um dogma que prevê a presença de um deus em todas as coisas, mas porque compreende um sintoma, uma repetição, que é racional na medida em que existe uma comunicação entre esses artistas. Uma comunicação feita pictoricamente, um laço atemporal de compreensão entre homens que parecem querer dizer a mesma coisa, e talvez estejam dizendo coisas totalmente diferentes, mas terminam por adaptar o pictórico que receberam e transformá-lo no que aquilo quer dizer nos seus próprios moldes temporais.

Assim é que Brennand consegue fazer uma ligação que vai desde Caravaggio (1593–1610) e Delacroix (1798–1863) até Coubert (1819–1877), Giorgio de Chirico (1888–1978), e alcança finalmente Balthus (1908–2001), o nome que mais irá constar entre suas influências no decorrer de mais de 50 anos de sua carreira artística. Esses são apenas alguns nomes que Brennand usa para análises feitas no seu diário, mas é importante destacarmos as diferenças compreendendo que o imaginário dele se volta cada vez mais profundamente (com o decorrer do tempo) para a aparição dos espectros femininos nas obras desses artistas. Nos seus diários, em que ele faz frequentemente essa ligação entre artistas, ele explica:

A perseguição não era em torno de Balthus, e sim em torno da pintura, da qual todo artista, por mais talentoso e genial que seja, é apenas um elo numa descomunal corrente que se estende ininterrupta até as cavernas da pré-história. Pretender isolar um artista equivale partir esta corrente e perder o fio da meada. Além de tudo, neste momento de ruptura, o artista, isolado, certamente nada significa. (...) os artistas não veem o mundo (a Natureza) apenas olhando-o. Veem-no através de outros artistas e, assim, sucessivamente até o início dos tempos. (BRENNAND, Francisco. 2016 [1959]. p. 186, 187.)

Uma perseguição em busca do sentido real da categoria *mulher* na obra de arte fica mais evidente a partir da segunda fase da carreira de Brennand, em que ele se volta para as pinturas, e isso faz mais sentido se pensarmos em todos os envolvimento que ele teve com mulheres e as experiências que viveu junto a elas. As alegorias que ele vai aos poucos formulando, casando esses significados clássicos com as mudanças modernas, em tudo fazem sentido dentro desse contexto transitório que é o final do século XX.

Brennand irá transcender da inefabilidade da arte para uma racionalidade trágica que repete a lógica cristã de um fim irremediável causado pelo pecado original, no entanto ele dá sentido a esse significado dentro de um envoltório moderno. Então, a sensação que sua estética pretende causar é de um incômodo de estar diante da morte, escondido sob

um selo de perversão sexual, e tudo isso é sustentado pela visão de um corpo feminino, o signo atemporal da reprodução, portanto, da morte.

Assim, ele procura enxergar nos pintores renascentistas, realistas, românticos e surrealistas esses elementos com os quais ele próprio vai estruturando seu trabalho. Durante a primeira fase de sua pintura, podemos vê-lo em uma análise da *Virgem da Cadeira*, de Rafael (1514), criticando as análises já feitas até então que ignoram os elementos fálicos da gravura. Nessa defesa, ele afirma citando Carl Gustav Jung: “o microcosmo germinativo de toda macroesfera (...) é a expressão de todos os caminhos, ou o caminho maior que conduz ao centro” (BRENNAND, 2016 [1951], p.113). E aqui podemos adicionar nessa fase a influência da psicanálise no olhar do pintor. Além de Jung, Brennand também citará Freud e Lacan para ter essa visão sexual sobre absolutamente todas as coisas, inclusive as coisas que estão destacadas do momento em que ele vive, permanecendo sem respostas exatas por estarem no passado.

Alguns anos depois, em uma análise em que associa alguns artistas a Gustav Coubert, um pouco mais à frente do renascimento e agora tentando enxergar um romantismo-realista, ele determina que:

A obra de arte deve narrar algo além dos limites do seu volume. O objeto ou a figura representada necessita igualmente identificar-se poeticamente com aquilo que lhe é longínquo, como também com o seu próprio núcleo, independentemente do que os seus volumes possam esconder materialmente. (...) o realismo, como entendia Coubert, atendeu às leis formais da composição, mesmo assim, ele acabava enxertando-lhes estranhos elementos de perversidade. (BRENNAND, 2016 [1959], p. 184-185)

Essa fala coloca em ênfase o que temos articulado aqui em torno do processo técnico da alegoria. Nesse caso, a interpretação alegórica de Brennand entende a criação de Coubert como uma forma estética que cumpre as normas técnicas ao mesmo tempo que se propõe a transparecer um significado perverso. E essa é a engenhosidade da arte para Brennand, dentro desse primeiro momento; independentemente de como seja feita, irá esconder na materialidade elementos essenciais que transpuseram épocas e se inventam a todo instante para caber nesses novos modelos discursivos. A complexidade disso está no fato de Brennand articular um pensamento que, alegoricamente falando, é ele mesmo uma reinvenção de uma forma muito mais remota de entender a arte:

A arte é a tradução visível dessas potências astrais invisíveis. É a alegórica, como *enigma* e sua formulação mais apropriada é o hieróglifo, cuja forma alegoriza, de modo simultâneo, a simplicidade e a unidade divinas. Retoricamente, a obra de arte aproxima-se da

tradição *tota alegoria*, alegoria fechada ou perfeita. Para compô-la, o artífice opera a magia através das forças das imagens e figuras. (HANSEN, 2006, p. 154)

Já na segunda fase do pintor, depois de vivências frequentes com mulheres reais e, claro, muitas outras influências e transformações culturais, em análise sobre Francisco Goya (1746–1828), o pintor faz uma comparação mais moderna ligando-o aos movimentos vanguardistas do século XIX, e então afirma que “Goya, ao que parece, vira a página da beleza idealizada no mundo antigo e nos propõe o amor tal como o séc. XIX o concebeu, de Baudelaire, de Barbey D’Aurevilly a Schopenhauer” (BRENNAND, 2017 [1983], p.119). Ele segue analisando como a realidade entra em evidência nesses movimentos, e as noções de amor, sexo e desejo parecem procurar na materialidade da vida (não mais no inefável) a crueza das experiências. E, como não poderia deixar de ser, ele busca observar veementemente a uso do corpo feminino nessas obras:

A cabeça da *Maja desnuda* é bastante reveladora e sem exagero, eu diria: eis aí a verdadeira identidade da modelo. A da sua sócia, a *Maja vestida*, é falsa e apenas complementa a primeira. Compreenda-se que, uma vez visto aquele rosto de uma terrível demência sexual, jamais poderíamos esquecê-lo, daí porque são dois corpos em uma única face: a monstruosa face negra da sexualidade. Goya descobriu esse segredo e foi certamente, de uma maneira terrível, o precursor da atual pornografia como o mundo moderno a entende. É inquestionável que a *Olympia*, de Manet, seja uma neta direta da *Maja desnuda*. Mais uma vez não é o corpo gracioso do modelo Victorine Meurent (então apenas dezesseis anos) o centro de toda as atenções, (...). (BRENNAND, Francisco. 2016, (1983), p. 121)

Nessa citação, reconhecemos alguns pontos fundamentais dentro do imaginário de Francisco Brennand que abordamos dentro da análise das imagens que escolhemos, porém, aqui, elas aparecem de forma muito inconsciente. “A monstruosa face negra da sexualidade” faz com certeza parte do raciocínio racista estruturado na sociedade da época vigente, que aprendeu a assimilar toda noção de sexualidade animalesca aos corpos negros. E a menção à idade da modelo que Manet teria usado para pintar *Olympia*, que parece chegar ao texto de forma totalmente desajustada, é uma constante no pintor, que não apenas parece perseguir o feminino e suas expressões, mas está sempre mais próximo dos corpos jovens e infantis.

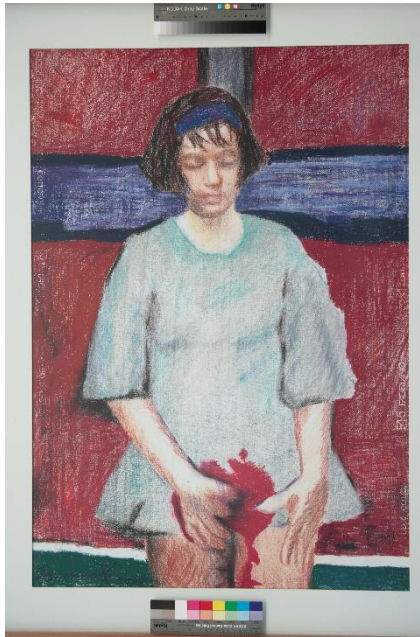
Entretanto, o que queríamos mesmo ressaltar com essa fala é que esse tema que Brennand insistentemente persegue ganha cada vez mais espaço dentro de sua vida, esvaindo da pura tecnicidade pictórica; ou talvez tenha sido o contrário, mas, por uma

análise textual dos seus diários, a impressão que temos é que Brennan cada vez mais se aprofunda na prática de alegorizar os elementos reais da vida. A partir da segunda fase, após um tempo da pintura decorrida de uma vida de muitas amantes, e até de romances duradouros, essas mulheres são constantemente alegorizadas na sua escrita, de forma que é difícil para o leitor compreender as reais distâncias entre suas mulheres pintadas e suas amadas reais.

Então, nos anos 1990 ele está no auge de seu trabalho pictórico e faz essas associações de forma cada vez mais enigmática. Se nos anos 1960, na primeira fase do seu trabalho como pintor, ele dá vida a formas genitais presentes na imagem de grandes frutos tropicais, na década de 1990 ele está mais explícito, tem confiança dentro do tema que explora, e as mudanças contextuais parecem mais propícias a receberem os temas sexuais e o corpo erótico da mulher.

O problema é a inibição que se faz presente no explícito, tema que aprofundaremos quando falarmos sobre a violência simbólica na próxima parte. Por enquanto, é suficiente dizer que, assim como os artistas renascentistas e os subsequentes, Brennan consegue construir alegorias pelo simples fato de internalizar um tipo de pensamento corrente, associá-los a suas experiências e reproduzi-los.

No quadro *A vítima (sexta-feira da paixão)* (2004), a presença de uma cruz no segundo plano é uma alegoria transparente do sacrifício de Cristo. Esse signo, junto a outros elementos (que serão analisados mais à frente), nos dão as respostas que precisamos para compreender que o tema que o autor buscou representar é o corpo feminino como o alvo de expiações recorrentes, já que a mulher na obra brennandiana é um símbolo de dor, mácula, pecado e redenção.



2- A Vítima (Sexta-feira da Paixão), Francisco Brennand, 2004, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand

Outros elementos viram alegorias dentro das obras: livros, cadeiras vazias, máscaras, roupas ajustadas especialmente para compor o quadro, cordas, sapatos, entre outros. Em geral, esses elementos vêm sempre reforçar a feminilidade posta em prática pela figura central, a mulher. Esse é o jogo ao qual nós retemos nossa atenção: esses elementos desviam nossa atenção da verdadeira alegoria posta em cena, o próprio corpo dito feminino. Essa narrativa constrói um corpo sob um pretexto de naturalidade. Não há motivos para desconfiar que esse corpo é uma alegoria, pois é absolutamente natural aos nossos olhos compreender isso como um fato.

No entanto, toda essa estrutura milenar que parte de uma técnica sincronizada com várias ideologias desde primórdios do Ocidente é o que impossibilita que enxerguemos esse corpo como outra coisa dissociada desse conceito pressuposto de gênero/sexo/sexualidade e performatividade de gênero. Se o próprio pintor não tinha intenção de construir uma alegoria cujo suporte são linhas que dão forma a um corpo, é porque ele mesmo está debaixo desse jogo de poder, e a sua sexualidade e noção de desejo também se constroem sob essas abjeções.

A arte é assim um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta. Ela é um modo de ação, criando objetos visíveis que, por analogia, captam as potências invisíveis. (...). Pensar a arte como formulação hieroglífica ou enigmática também significa que, nos seus objetos, dá-se a intersecção de uma codificação visual e outra ideal. (...). O próprio modelo da visibilidade preforma qualquer visada: é ideal, de

modo que as imagens da pintura ou os tropos da poesia são interpretáveis justamente porque sua forma sensível pode ser reduzida a significações elementares e essenciais. Isso implica também a existência de um número determinado de significações à procura de tropos retóricos ou de imagens plásticas, seu envoltório sensível. (HANSEN. 2016, p.158)

Como Hansen pontua, alegoria, além de ser um ornamento do discurso, é o próprio discurso, ou seja, o modo de construir a imaginação antes mesmo que ele seja traduzido em uma forma. Isso coloca em questão a limitação imaginativa humana, que reduz as coisas para que elas façam sentido dentro daquilo que conhecemos e entendemos. Ora, se todos os corpos eram reduzidos a dois corpos dentro de um modelo que segue um padrão estético-biológico que se guia ideologicamente pelo cristianismo ocidental, o que aconteceu com o corpo nessa era pós-cristianismo, industrial-tecnológica e cada vez mais pornográfica? O sentido da binaridade prevista por essas ideologias antigas se perde, e, claro, essa transformação confunde os sentidos recebidos por homens como Brennan.

Em parte, o imaginário em que ele mantém essa ideia sobre as mulheres e seus corpos é um imaginário que afronta os conceitos que começam a subverter essa tradição heterossexista e corporalmente dual. O avanço dos movimentos feministas ao redor do mundo apresentam uma nova maneira de pensar os corpos e, para as mulheres cisnormativas<sup>19</sup>, traz uma forma de enxergar os seus corpos individuais que foge, por exemplo, da reprodução compulsória. Brennan reflete essas questões muitas vezes ao longo de seu diário, e seu pensamento parece sofrer grandes transformações no decorrer dos anos.

Se durante os anos 1950, 1960 e 1970 ele ainda se mostra intolerante e arredo em relação às mulheres, espantando-se que uma mulher, “além de ser mulher, é capaz de ler um livro, entendê-lo e falar sobre ele”, e nos anos 1980 ele se surpreenda que uma mulher possa pintar tão esplendorosamente quanto um homem<sup>20</sup> ou escrever um clássico erótico da idade moderna<sup>21</sup>, ele começa a entoar um discurso de embate constante com as

---

<sup>19</sup> Na teoria de gênero, a cisnormatividade são os corpos considerados biologicamente pertencentes ao sexo macho ou fêmea, ou seja, esse corpo foi constituído através de um processo de reprodução e multiplicação no qual o organismo se divide em dois, e se enquadra nessa norma.

<sup>20</sup> Em 1980, Brennan encontra em um catálogo pinturas da canadense Emily Carr e se surpreende, no entanto: “Olhando o seu autorretrato, de 1935, não causa admiração que Emily Carr tenha conseguido um bom nível de pintura, pois fisicamente mais se assemelha a um homem e mais ainda: a um homem bastante voluntarioso e viril”. (BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennan: O nome do livro. (1980-1989). Vol II. Inquietude: Recife, 2016. p. 35)

<sup>21</sup> Ao terminar a leitura do clássico “História do Ó”, de Pauline Réage, pseudônimo de Anne Desclos, o autor demonstra certa inquietação sobre a suposta autoria: “Suponho ser desnecessária a indagação de sempre: ‘Quem é Pauline Réage? Será a suposta autora desse livro?’. Há muitos anos escutei que esse

ideologias feministas que ascendem junto à chamada revolução sexual — seja contestando a capacidade imaginativa das mulheres<sup>22</sup>, a independência que elas assumem diante dele e a ferocidade com a qual elas o perturbam.

Assim, ele se cerca de um arcabouço intelectual para criar um discurso que o conforte diante dessas transformações. Acreditamos que isso também se deva a um processo humano ligado ao envelhecimento, tanto que com esse decorrer do tempo ele se desculpa algumas vezes ao reler diários antigos pela forma como falou de algumas amantes. Mas, no auge de sua velhice, o seu imaginário continua o mesmo em relação à normatividade dos gêneros e dos sexos, e ao comportamento naturalmente reprodutivo e violento do processo erótico, afinal, essas são a base de todo o seu trabalho. Um assombro absoluto pelas personagens femininas que ele cria pictoricamente e em suas relações, sendo impossível identificar dentro dessa dialética quem cria quem.

Mas, por algumas vezes ele pôs em dúvida toda essa base intelectual:

Será que a mulher é mesmo mulher? Será que homem é mesmo o homem que todos nós pensamos ou adivinhamos ser? Independentemente de qualquer inversão sexual, ou mesmo dos conceitos de androginia, onde estarão situados verdadeiramente os limites da diferenciação? Não seria a nossa intransigente masculinidade ou a decantada feminilidade uma “mera afetação” cultural? Com que olhos a Natureza nos observa? Será que dá mesmo para notar alguma diferença estrutural na nebulosa selvageria desses conceitos? (BRENNAND, Francisco. 2016 [1980], p. 26)

Olhar para as pinturas com esse olhar que põe em dúvida as verdades naturalizadas no discurso certamente altera todo o jogo, mas, apesar de manter os questionamentos em aberto como qualquer intelectual, o que move seu pensamento sempre dentro do mesmo eixo é o desejo. E é esse desejo que dá forma ao corpo feminino e a tudo o mais que vem junto, é particular e não se exterioriza. Aquilo o que Brennan reconhece como uma obsessão pelo corpo feminino (e tudo o que ele associa a este corpo) é, na verdade, a expressão do desejo que movimenta o homem/o macho/a masculinidade brennandiana. Quando ele constrói esse outro externo a ele, no corpo feminino, está construindo sua vontade de ser.

---

pseudônimo escondia o verdadeiro autor que bem poderia ser o irmão de Balthus, Pierre Klossowski. Não acredito em tal versão. Paulhan supõe que é mesmo obra de mulher (...). Mesmo sem a apresentação de Paulhan, qualquer pessoa acostumada à literatura se apercebe da estranheza desse livro. (...) tenho que confessar que o conjunto me desgostou”. Ver ref. em: BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennan: O nome do livro. (1980-1989). Vol II. Inquietude: Recife, 2017. p. 265.

<sup>22</sup> “Ah! Se um dia as mulheres tivessem um pouco que fosse de imaginação. Parece-me que este dom lhes é vedado prudentemente pela Mãe Natureza.” (BRENNAND, Francisco. Diário de Francisco Brennan: O nome do livro. (1980-1989). Vol II. Inquietude: Recife, 2017. p.103)

Essa construção alegórica do corpo feminino constitui, então, uma aparente simetria entre os gêneros, mas, na verdade, essa construção oferece um nome (mulher/feminino) para eclipsar o seu eu (homem/masculino) e tomar o seu lugar (BUTLER, 2016). A heterossexualização do desejo regula a coerência e a continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, tornando-os “inteligíveis”.

Pensar essa prática reguladora talvez nos ajude a pensar que, por fim, “a alegoria não está nem na imagem pictórica nem na sentença discursiva”, mas entre ambas, como um “processador de representação” (HANSEN, 2016, p. 186). Tudo isso torna ainda mais complicado pensar em uma inefabilidade da arte, uma busca por fruição que nos guie a uma contemplação espiritual — quando sabemos que esses discursos são conduzidos historicamente, e cada tempo constitui através de suas experiências essas memórias e sentidos.

Na verdade, o sentido inefável da alegoria parece-nos na modernidade uma estratégia discursiva para legitimação da arte. A constituição da genialidade brennandiana, tema discutido no primeiro capítulo, passa por esse processo, e estereótipos são levantados para manter firme esse inefável que, na prática, não tem um significado consistente. A arte perpassa processos racionais, ou, mesmo quando movida por um inconsciente e por afetividades, existem estruturas culturais/históricas que condicionam o sujeito artista.

É por isso que a religiosidade sobre a qual Brennan se cobre para dar ao seu trabalho um sentimento de espiritualidade, inefabilidade, apesar de certamente provocar sensações em quem participa dessa experiência, não o liberta de reproduzir racionalmente e materialmente normas regularizadoras ou reproduzir e sistematizar fortes diferenças em questões de classe e raça, por exemplo. Fazendo-o participar de uma violência objetiva, que sistematiza e subjetiva os processos para não ser notada.

### **3.3 - Violências: Objetivas, Subjetivas, Simbólicas e Sistêmicas**

Diz-se que a violência simbólica é toda violência que, implicitamente, se faz presente e condiciona a normatização dos atos nas práticas cotidianas. Para essa noção, nos baseamos principalmente em Pierre Bourdieu (2007). No entanto, Slavoj Žižek (2007, p.17) vai dizer que “a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência”.



Para o filósofo, a violência simbólica se faz presente a partir da subjetividade, que seria, na verdade, a parte mais visível em relação a uma violência objetiva, a qual, essa sim, “é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ZIZEK, 2007, p. 17). Ou seja, há uma proposta bastante objetiva dentro daquilo que se apresenta como subjetivo; o uso de símbolos procura dissimular essa evidência. Assim:

Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo o que Heidegger chamaria a “nossa casa do ser”. Como veremos adiante, essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. (ZIZEK, 2007, p.17)

Nessa visão, a violência subjetiva, que inclui a violência simbólica e sistêmica, seria apenas o pano de fundo de uma não violência, porém esse estado de normalidade perturbado pela violência subjetiva é justamente onde se esconde a objetividade em questão. Zizek (2007) utiliza esses conceitos para fazer uma reflexão sobre os modos como essas violências funcionam nos sistemas políticos e econômicos das sociedades atuais.

De certa maneira, o filósofo não contrapõe o conceito de violência simbólica desenvolvido por Pierre Bourdieu (2007), mas lhe dá novos sentidos. Em Bourdieu, a violência como uma forma de exercer poder encontra no simbólico uma maneira de reproduzir uma forma transfigurada do campo das posições sociais. Assim, ele prossegue uma explanação da maneira como as instituições concentram e mantêm o poder através da cumplicidade daqueles que nem sabem que estão sujeitos a esse poder ou mesmo que o exercem.

O problema dentro da lógica de Bourdieu talvez seja um olhar cartesiano que insiste em dividir as forças operantes do mundo entre instituições e demais pessoas (os que detêm o poder e os a que lhe estão sujeitos) — e o poder exercendo-se sempre em uma direção vertical que parte das instituições para as pessoas. No entanto, sua teoria nos dá uma base para escolhermos melhor as especificidades do simbólico, compreendendo que:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase

mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 2007, p. 14)

De certa forma, estamos aqui falando do poder que a linguagem, sendo uma representação, exerce no mundo social. Essa magia que Bourdieu alega que o poder quase emite é resultado de uma construção histórica que — Zizek (2007) também sinaliza — faz parte de um mundo social marcado pela disputa entre diferenças, seja a partir da classe, da raça, do gênero ou do sexo das pessoas. O fato é que esse poder que se exerce por meio da violência constrói o mundo, e o mundo só pode ser compreendido dentro dessas relações discursivas de poder.

No seu ensaio intitulado *A dominação masculina*, Bourdieu (2002) observa a ambiguidade dos conceitos e como eles constroem ideias ao mesmo tempo que se constroem. Ou seja, eles se naturalizam à medida que são reconhecidos, em um processo dialético de normatização de uma matriz. Assim, ele analisa que o processo da construção de uma ideia é repartido em três fases: a construção, a imposição e a naturalização, sendo que o movimento dialético existente está perpetuamente dialogando com as três fases sem linearidade.

Dessa maneira, a construção da diferença entre os sexos é, ao mesmo tempo, a imposição de uma visão sobre essa diferença e apresenta em si a naturalização/conformação com a visão. Bourdieu segue demonstrando como essa imposição ideológica é feita através de mecanismos sociais sutis, como o corte do cabelo do menino pela primeira vez ou, por exemplo, a associação do falo à dinâmica da vitalidade:

(...) a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis: ela contribui, assim, juntamente com outros mecanismos, dos quais o mais importante é, sem dúvida, como vimos, a inserção de cada relação (cheio/vazio, por exemplo) em um sistema de relações homólogas e interconectadas, para converter a arbitrariedade do nomos social em necessidade da natureza (*physis*). (BOURDIEU, 2002, p. 6)

As práticas e as representações desses dois sexos não são simétricas em Bourdieu, consistindo em um exemplo básico do conceito de violência simbólica que ele constrói. Essa imposição de sentido sobre os corpos humanos e suas manifestações foram socialmente divididos nesse mundo ocidental a que Bourdieu se refere, mas o considerado corpo feminino é percebido com um reflexo do masculino, atuando em função deste, de

forma que tudo funciona como resposta à masculinidade. Seguindo sua lógica sobre a naturalização da imposição, logo as mulheres nesse sistema reproduzem, ou seja, constroem dialeticamente essas ideias.

O corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens e mulheres. (BOURDIEU, 2002, p. 27)

Assim, em um paradoxo que segue se reafirmando no processo dialético, como forma de resistir e libertar-se, as mulheres reproduzem e utilizam (às vezes dando um novo sentido) aquilo que foi feito *a priori* como uma forma de limitá-las a um “outro” dos homens. Então, na lógica do sociólogo, os atos de adesão são “o que faz, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre” (BOURDIEU, 2007, p. 27). Esse paradoxo é bastante conhecido na literatura ocidental, principalmente europeia, que criou a noção de gênero baseado em uma simetria que segue firme mesmo em sua negação. No entanto, e para arrematar nossa perspectiva sobre esse conceito tão abrangente de violência simbólica, a historiadora Rachel Soihet (1997) sinaliza que:

A incorporação da dominação não exclui a presença de variações e manipulações, por parte dos dominados. O que significa que a aceitação, pela maioria das mulheres, de determinados cânones não significa, apenas, vergaram-se a uma submissão alienante, mas, igualmente, construir um recurso que lhes permitam deslocar ou subverter a relação de dominação. (SOIHET, Rachel. 1997. p. 6)

Mantendo ainda a dicotomia clássica do Ocidente, que separa homens e mulheres entre dominados e dominantes, Soihet é mais convincente em demonstrar a autonomia das mulheres mesmo em uma situação não favorável para elas. Ao localizar sua pesquisa no Brasil do século XX, a historiadora exhibe uma sociedade do discurso insistente em definir papéis para as mulheres. Assim, filósofos, poetas, jornalistas, clérigos, pedagogos, todos — homens — discorriam acerca do que consideravam poderes ocultos das mulheres.

Esses discursos funcionam como manuais de comportamento que regulam o que é ou não aceitável dentro da categoria *mulheres*. É uma dinâmica civilizatória que transforma a violência bruta em violência simbólica de forma cada vez mais articulada e sutil. Concordamos que se trata de um processo objetivo no sentido de criar uma divisão de classe, raça, gênero, sexualidade, etc., que propicie o avanço de uma sociedade capitalista cada vez mais urgente e agressiva. A criação de uma ilusão de igualdade, de

diferentes poderes distribuídos entre os polos e da possibilidade de libertar-se de qualquer condição através da luta e do merecimento, são fachadas que ocultam um propósito violento bastante objetivo em dividir e explorar uma esfera, para que a outra lucre com benefícios morais (ZIZEK, 2007).

Nesse sentido, agora podemos nos perguntar: em qual esfera se encontra a produção visual que intenta representar as mulheres? Importante salientar, antes de mais nada, que a própria categoria “mulheres” é uma maneira ocidental de classificar os corpos de acordo com o sexo, o gênero, a sexualidade e outras marcações sócio/culturais (BUTLER, 2016. OYEWUMI, 2017). Além disso, já classificadas no interior desta categoria, as mulheres vivenciam múltiplas e diferentes experiências. Outros fatores importam e definem como o gênero e a sexualidade serão vivenciadas, tais como a raça, a classe social, a idade etc.

Como vimos, as representações discursivas e institucionais são, em parte, responsáveis pela coletivização de um imaginário que se baseia na binaridade de matriz heterossexual. A arte funciona como um dos mecanismos de manutenção desses valores. Nos referimos, pois, a uma noção de arte que se instaura dentro das normativas heterossexuais e que, justamente por deter o poder para divulgação e articulação dos discursos que a legitimam, consegue naturalizar-se, passando despercebidamente.

O corpo pintado é um corpo que apresenta uma representação, pois o que é pintado não apenas faz parte da cultura, como também carrega tantas informações sobre ela, assim como o corpo físico que lhe serve de ideia, pois de qualquer forma, pintado ou físico, o corpo é alegoria. Limitado seja por culturas e barreiras sociais, seja por discursos e pela história que atravessa a temporalidade ou seja pelo suporte que o acomete, o corpo é o espaço no qual as expectativas sobre os sujeitos são postas.

A partir desse entendimento, surge o que nós iremos chamar aqui de violência pictórica: a disseminação de uma violência objetiva através do uso alegórico da técnica de pintar. Acontece, teoricamente, o mesmo que em um corpo físico: a imposição (logo, a naturalização e construção) de valores, ideias e crenças. No entanto, o corpo pintado é um corpo abjeto, sem materialidade física, portanto literalmente não autônomo e submisso à construção de quem pinta.

Uma violência simbólica que necessita do dominado para fazer sentido, segundo Bourdieu (2007), só se faz possível nessa dimensão se colocarmos em observação a

participação da modelo e de quem observa a pintura depois de seu processo de construção, ou seja, no espaço onde é exposto, ou através das diversas mídias que irão legitimar sua existência pública às vistas da sociedade.

No caso do artista plástico Francisco Brennand, as alegorias fragmentadas da pintura que ele constrói e também o tema como um todo vão nos levar sempre a entender, em um processo de assimilação, o que é o corpo feminino, a mulher e a feminilidade. Porém, na verdade, esse corpo pintado nos fala muito mais sobre quem pinta do que sobre o que intenta representar, pois, na ambição de falar sobre o feminino, Brennand constrói um feminino e, assim, se constrói enquanto um oposto dessa cena. Como veremos, em algumas pinturas ele se coloca como um observador da presença feminina. E, mesmo nas pinturas onde ele não está retratado há sempre sua presença (como que ao lado do espectador) na posição frente às imagens, observando-as, construindo-as e dando-lhes sentido.

Alicerçando a lógica normativa dos gêneros e dos sexos, que definiu o corpo feminino estruturando-o em relação a outros conceitos, é preciso colocar em questão também a dissolução do desejo heterossexual nesses vetores. Nessa perspectiva, o corpo dito feminino é o corpo naturalizado como sensual, o atrativo do sexo por excelência, e sua consumação atende à assimetria de matriz cultural. Essa identificação que se faz das mulheres com o “sexo” é uma fusão da categoria das mulheres com as características sexualizantes do seu corpo, ou que são impostas ao seu corpo. Junto a isso vem:

(...) uma recusa a conceder liberdade e autonomia às mulheres, tal como as pretensamente desfrutadas pelos homens. Assim, a destruição da categoria sexo representaria a destruição de um atributo, o sexo, o qual, por meio de um gesto misógino de sinédoque, tomou o lugar da pessoa, do cogito autodeterminador. (BUTLER, Judith, 2016, p. 48)

Todo esse processo de construção termina por subordinar a noção de gênero e sexo, pois leva à conclusão de que uma pessoa é um gênero e o é em virtude de seu sexo; sexo este que remete à noção de desejo sexual que esta pessoa deveria ter, segundo as normas preestabelecidas. Assim, a arte pode não ter o objetivo de ensinar, e o artista pode acreditar estar transparecendo a vida tal como ela é, mas, ele acaba emitindo repetições culturais estilizadas. De fato, desde os primórdios da humanidade, ela, a arte, tem sido usada de forma didática, seja porque era considerada uma forma mágica de se conectar à terra, seja por sua praticidade em realizar comunicação. E, mesmo antes da escrita, ela foi

um veículo para se “ensinar” o nosso lugar social nestas práticas de gênero, sexo e sexualidade.

Como sabemos, dentro do trabalho do artista plástico Francisco Brennand, todas as linguagens que ele utiliza tiveram como tema este corpo feminino. Pintando ou elaborando cerâmicas, Brennand visualiza a performance cultural que ressoa nas mulheres que convive, interpreta as mulheres que lhe aparecem em outros suportes artísticos e midiáticos e, assim, faz surgir um feminino que é único e próprio aos seus olhos, segundo as suas tradições.

Em Brennand, a mulher cumpre uma função reprodutora que a define redundantemente ao seu sexo e ao ato sexual. A sensualidade em seu papel sedutor é a antessala para o ato final do sexo, de forma que os signos retratados parecem um convite à lascividade. Tudo isso é descrito pelo pintor e por seus críticos como um elemento natural da mulher, são “atributos femininos”, e nesse discurso todos os conceitos que anteriormente falamos são reproduzidos.

Todo processo de seu trabalho, desde o ato criativo até o privilégio de poder expor, é formado por minuciosos e explícitos atos de violência. Em primeiro lugar, Brennand consegue uma legitimação recorde como artista, dentro das transformações que o mercado da arte enfrenta nos finais do século XX, porque ele faz parte de uma poderosa família elitista na cidade do Recife. Essa legitimação é um evidente privilégio de classe, tendo em vista que demais artistas que são de camadas mais pobres da população não conseguem ascender nessa época com a mesma facilidade; quando conseguem, trata-se de uma nítida tentativa do governo de popularizar a cultura como uma forma de alavancar economicamente a região<sup>23</sup>. Assim, esses artistas recebem rótulos de “artistas populares” e são logo diferenciados dos artistas de ascendência elitista<sup>24</sup>.

Em segundo lugar, o corpo que ele constrói vem permeado de ideias que associam a mulher a um corpo exclusivamente reprodutivo, por isso, sexualizado e erótico, nos moldes clássicos, e então pornográfico para os moldes modernos do século XX. Não temos a intenção, com isso, de criar uma lógica que limite as expressividades masculinas

---

<sup>23</sup> Sobre isso, ler: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: Um guia*. RJ: Editora FGV, 2008.

<sup>24</sup> O próprio Francisco Brennand, em crítica que se pretende elogiosa sobre xilogravura “popular”, apresenta uma linguagem obsoleta em relação aos artistas; refere-se a eles como “humildes artistas”, compara-os aos trovadores medievais em um aspecto nostálgico que romantiza a pobreza e tece elogios à simplicidade da técnica. Ao final do texto, ele diz: “Não resta dúvidas de que esses gravadores estão, por assim dizer, preparados para o juízo final quando então nada mais restará de técnicas e tecnologias, em um mundo enfim submisso as suas próprias origens.” Em: BRENNAND, Francisco. “*Eles pertencem aos reinos do céu*”. Acervo de Documento da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, Recife, 30 de maio de 1974.

sobre o que ele — Francisco Brennand — deseja ou pensa, mas não podemos negar a redução drástica que ele faz quando limita as possibilidades do corpo, do sexo, do erótico e do pornográfico a uma existência exclusivamente em função de uma matriz heterossexista.

Em seu texto, Soihet (1997), ainda se referindo ao século XX, pontua muito bem que a articulação desses discursos sobre a mulher, que criam essa ilusão da mulher com poderes misteriosos que a conectam à natureza, também a afastam da cultura. É uma forma de dizer que, se a mulher já contém esse poder sexual, ela não precisa conter outros poderes, como, por exemplo, participar da esfera política, dos espaços de intelectualidades e outros.

Não iremos encontrar essa intenção expressa nas pinturas em forma alegórica material, porque ela é tão objetiva que não precisa vir em símbolos. Ora, para o pensamento que estrutura essa alegoria, é óbvio que a sensualidade é um tipo de arma naturalmente fornecida a todas as mulheres, de forma que elas não precisariam, por exemplo, participar politicamente ou intelectualmente da sociedade. Zizek (2007) parece fazer todo sentido aqui, quando entendemos que a violência simbólica presente nos quadros é apenas uma distração para uma violência objetiva que é tão sutil que não nos damos conta, pois está normatizada no nosso olhar.

Se as pinturas nos dão as indicações necessárias em suas alegorias, na leitura de uma rica biografia produzida por Brennand, que também é um grande intelectual, passamos a entender que esse é um pensamento comum a ele. Inquieto pelo mistério que lhe assombra em relação à mulher, Brennand é um personagem de seu tempo. Imerso em ambiguidades, pois, a ele também é imposto um tipo de pensamento que transita através dos tempos nesse processo de assimilação de um imaginário social. A noção de seu próprio corpo, de sua geração, de seu trabalho etc., é marcada por essa simetria imposta entre dois gêneros, dos quais o dele é o gênero dominante, o homem.

Como estamos vendo, a tessitura das características entre a performatividade que estrutura um gênero (o feminino) em relação ao sexo (fêmea) e ao ato sexual de cunho heteronormativo nasce entranhada, mas junto a ela outras características são adicionadas. É importante agora compreendermos a filosofia sobre a qual se apoia Francisco Brennand em relação ao erotismo, pois isso que ele considera como erótico já é diferente do erotismo clássico dos antigos, ou dos pintores românticos do século XIX, é um erotismo que acompanha o avanço da pornografia dentro desse cenário artístico. E surge como base de uma filosofia que vai além das percepções sobre o ato sexual, mas a isso adiciona os

mecanismos da reprodução biológica humana, o trabalho, a religião e todas os demais assuntos que se tornam centro de um debate moderno e tecnicista.

### 3.4 - O erotismo

Neste capítulo, começaremos pelo final, explicando qual é — afinal de contas — a relação entre o erotismo, a alegoria e a violência: o erotismo é a ideia que, através das alegorias, esconde a dimensão das violências presentes nas pinturas de Francisco Brennand; e esconde através da estética que mostra, pois, em teoria, a filosofia que Brennand assume tem base total nos processos de violência do corpo, do sexo e da condição humana — isso porque Brennand é leitor assíduo de Georges Bataille.

Talvez a influência da filosofia de Georges Bataille nas pinturas de Francisco Brennand tenha sido uma das mais interessantes trocas que aconteceram durante os processos criativos do artista plástico. Isso porque percebemos detalhes dessas teorias em quase toda a sua obra, seja nas esculturas de cerâmica, seja nos murais ou nas pinturas. Em uma rápida visita à Oficina de Cerâmica, onde ele reúne boa parte de sua obra, logo somos introduzidos em filosofias de Bataille ao ouvir o que os monitores do espaço têm a explicar sobre as peças.

Brennand não esconde essa influência (e, diga-se de passagem, nenhuma outra), sempre justificando suas ideias embasando-se no pensamento de Georges Bataille. Essas ideias sempre se articulam em relação à materialidade do corpo, ao erotismo e ao feminino, parecendo muito mais que as ideias de um e de outro se encontram, dialogam e constroem, juntos, uma conclusão:

A frequência do corpo feminino não é só encontrável no meu trabalho, mas em toda História da Arte. Acho que dificilmente o homem pode escapar a mulher, de um ser que, para ele, é como um planeta estranho. Exatamente o sexo oposto, aquele que o homem não devesse ignorar pela sua própria natureza, mas quem sabe se esse desencontro não é fruto do pecado original. Minha linguagem é sempre ligada ao genésico, ou semelhante àquela das religiões que acreditam na queda. (BRENNAND, Francisco. Os ícones partidos: Preâmbulos em prosas soltas. Retirado do acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d)

A mulher é essa representação de uma humanidade que anseia por uma continuação que contrasta com a vida e que só pode ser alcançada pelo fervor violento da morte, o momento que Bataille chamou de dissolução. Essa representação da humanidade no personagem da mulher é o foco do trabalho de Brennand, mas em Bataille o homem



também tem espaço fundamental e recebe forte observação na análise. E, embora Bataille admita ter “plena consciência do caráter incompleto desses desenvolvimentos” em relação às maneiras de expor a sexualidade humana resumindo-a em relações heteronormativas, ele argumenta que “quis dar do erotismo uma visão coerente, mas não o quadro exaustivo” (BATAILLE, 2013, p.166).

Brennand consegue juntar a esse discurso seu pensamento a respeito do cristianismo, também tema central do seu trabalho (principalmente em esculturas), que entende o pecado original como o episódio definidor dos papéis vigentes na sociedade. Este é o discurso usado como legitimador daquele primeiro. Ora, por causa do pecado original é que a morte entrou no mundo e à mulher foi dada a função de gerir.

A reprodução, no sentido de Bataille, não é apenas o exercício físico de trazer ao mundo outro ser humano. A reprodução aqui se conecta ao sentimento de continuidade, sendo, portanto, uma experiência interior. Tanto que o êxtase desse sentimento só atinge seu apogeu com a morte e, ainda assim, permanecendo o corpo físico na terra, ele é deteriorado dando lugar a outras vidas microrgânicas. Brennand também percebe a reprodução dessa forma, repetindo de diferentes maneiras a ideia de que na natureza tudo se reproduz.



3- Estudo para a cerâmica, Francisco Brennand, 1977

Por toda a obra pictórica de Brennand, esse conceito de reprodução é disseminado através da representação feminina (ex. Figura 2). Nesse discurso visual, o elemento erótico transforma-se em alegoria para dissimular um sentido que só a compreensão desse conceito de reprodução poderia esclarecer. Assim, em um conjunto de obras que abarcam desde sinuosas vaginas esculturais até meigas meninas vestidas de estudantes, sempre há na linguagem pictórica de Brennand um signo que, alegoricamente, traz à tona um elemento erótico que dissimula ou expõe esse poder gerador da mulher, a matriz da vida<sup>25</sup>. Lembramos que há no erotismo elementos objetivos, como a própria necessidade fisiológica, mas também os elementos subjetivos que vêm suprir algo quase metafísico. Dessa forma:

O erotismo, (...), é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela. (...) se falo do erotismo objetivamente, devo sublinhá-lo logo, é porque a experiência interior nunca é dada independentemente de visões objetivas; (BATAILLE, 2013, p. 56)

Pensando dessa maneira, não há como analisar esses discursos expressos por diferentes linguagens sem colocar em foco também a experiência interior de Francisco Brennand, enquanto participante do ato erótico que pode ser considerado a experiência da pintura. Nessa perspectiva temos dois gêneros estruturantes — do ponto de vista dos autores que agora analisamos: o homem Francisco Brennand e as suas mulheres, modelos que serão representadas através da expressão pictórica.

Por essa perspectiva, é preciso analisar qual a função dessas partes no processo erótico criado pela expressão pictórica. A função de posar deixando-se ser manipulada em função do desejo do pintor, e a própria busca por visibilidade dentro do espaço da arte, pode ser considerada como passividade. Isto é, a modelo permite que o seu corpo atue como um ponto de dissolução sobre o qual o corpo masculino é o único a participar ativamente, dando sentido para a existência da obscenidade que prepara o momento da crise, ou seja, o ponto exato da dissolução dos seres, que, (ainda fazendo uma ligação com a criação pictórica) seria o momento da última pincelada, quando o artista está plenamente satisfeito do seu gozo criacional.

---

<sup>25</sup> Referência ao nome de uma famosa escultura de Francisco Brennand, encontrada na sua Oficina de Cerâmica na Várzea, Recife, Pernambuco.

Bataille fala sobre uma experiência interior que o erotismo propõe para se atingir o momento de crise, que é o momento da reprodução, do êxtase da sensação de continuidade. Mas, dentro desses elementos, antecedendo-os e protagonizando-os, está a violência, ou seja, o sentimento de romper os limites, rasgando os véus da interdição e revelando o próprio eu através da invasão ao outro. É através dessa violência que o ser descontínuo, isto é, solitário e apavorado pela morte iminente que sempre nos atinge em vida, encontra-se com a continuidade.

Bataille cita diversos interditos em sua análise e demonstra como a sua existência está ligada à necessidade de organizar a transgressão, a fim de que o homem deixasse o estágio animalesco para trás e ainda assim continuasse a entregar-se a este poder natural que faz parte da reprodução, o erotismo. Ele propõe a religião, o casamento, a caça e até a guerra como interditos que organizam a prática da transgressão, sendo eles mesmos paradoxos, pois permitem esse vislumbre da continuidade em suas práticas. A religião o permite através do contato com o sagrado, mas elege o casamento como uma forma de legitimar o sexo mesmo impondo-lhe limites. Limites esses que são rompidos com outras formas de transgressões que praticamente alimentam e dão vida aos interditos.

Lógico que esse pensamento de Bataille vai impulsionar outros, inclusive o pensamento de Foucault. Mas em Brennan essa ideia parece chegar sem muitas interferências de outros autores, e ele apela fortemente para essa ancestralidade animalesca e o contato primitivo com o sagrado, tal como o homem era antes de organizar seus arrebatamentos eróticos em interdições.

O erotismo é a única arma ou desafio que os humanos utilizam para reagir contra os desígnios da Mãe Natureza. Todo erotismo é transgressor, mas é o único elemento que pode nutrir o nosso combatido instinto reprodutivo. O homem desafiou o seu Criador (Pecado) e pronunciou as primeiras palavras de sua própria condenação. E assim, foi lançada a nossa sina, ou seja, seguir docilmente o deus Eros que não faz senão nos enganar com as suas artimanhas e o seu vocabulário sedutor. (BRENNAND, Francisco, S/d)

No entanto, essa sexualidade sem pudor parece ficar muito mais na linguagem escultórica do artista, reservando ao discurso pictórico uma sensibilidade um pouco mais contida, muito embora essa vontade de romper os limites ainda esteja lá. Um exemplo da busca de Brennan pelos elementos que chamou de “primitivo”, simbolizando o homem ancestral que podia romper seus limites guiado apenas pela força da natureza, mas que não aparece tão escancaradamente em Bataille, é a influência da mitologia, e nisso

Brennand tornou-se mestre. Sobre tal a pesquisadora Edja Camila Gomes Araújo (2014) diz que:

O erotismo e a morte estão ligados. Recorrendo à mitologia grega, temos a relação entre dois deuses que se complementam: Eros e Tânatos. Os impulsos de Eros, deus do movimento e da vida, são perigosos e muitas vezes se dirigem à morte. Esse deus promove um desequilíbrio que leva o amor ao descontrole, a uma paixão mortal. Segundo Vrissimtzis Eros “era considerado perigoso, pois poderia fazer com que deuses e mortais perdessem a razão, ocasionando grandes catástrofes como a Guerra de Troia”. Já Tânatos, responsável por levar as almas para o mundo inferior, era sereno e trazia tranquilidade às almas tão sofridas. (ARAÚJO, 2014. p.14)

Para compreendermos essa busca do homem pela morte, basta compararmos com a busca constante por excitação. Não é à toa que a sensação de um orgasmo é conhecida como *Petite Mort*<sup>26</sup>, pois traz uma sensação de relaxamento que comparamos com a morte, muito embora seja antecedido por movimentos frenéticos e um grande gasto de energia. Assim, a violência quanto mais afligida no ato sexual ter-se-ia a ideia de maior sensação de relaxamento ou continuidade.

Essa presença da violência é, portanto, um elemento constante no trabalho de Francisco Brennand. E o seu conceito transcende o do ato sexual tanto para Brennand quanto para Bataille. Há também uma forte violência simbólica nos signos de transformação, que eles compreenderam como as fases que um homem altera sua maneira de olhar para si, por exemplo, através do uso do trabalho como forma de interdição. O homem se enxerga como um ser passível da morte, da decomposição, e angustia-se tão violentamente com isso que interdita seu ser animalesco que anseia pelo assassinato.

É na mulher, porém, onde a violência se manifesta com mais força, afinal, lembrem-se, ela é a pecadora através da qual a morte entrou no mundo. O sangue é o signo que carrega todo o tabu que se construiu em torno do personagem feminino. Através dele tem-se um processo de transformação e de significação da mulher dentro desse ciclo de reprodução: ela menstrua, ela sangra no seu primeiro ato sexual, através do parto sangra para trazer outra vida ao mundo. Todos esses processos envolvem uma violência fisiológica que afugentou e ao mesmo tempo criou uma assimilação de magnificência e pavor para o ideal da categoria mulher nas sociedades antigas.

---

<sup>26</sup> *Petite mort*, do francês “Pequena morte”, é uma expressão comum na França para designar a sensação do orgasmo sexual.

Assim, a mulher foi deusa, foi deusa-mãe, foi associada à terra e a uma série de poderes místicos ferozes. Mas ela também precisou ser domesticada. E aqui entra o paradoxo da violência proposta por esses dois autores, pois ao mesmo tempo que a mulher é esse personagem magnífico em seus enredos, há uma interpretação digna dos tempos modernos em que eles viveram: a passividade feminina; passividade necessária para o processo de reprodução, em que é o homem quem deve protagonizar:

No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo tempo, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, Georges. 2013, p. 41)

Na explicação do processo por Bataille, temos essa paridade entre masculino e feminino, que demonstra como os dois são fundamentais no que ele chama de “operação erótica”, incluindo todo o contexto da cena, onde existem mais elementos femininos ligados, como o sangue. Percebe-se que essa passividade feminina colabora no desfalecimento de um corpo para a superação de outro, ou seja, a participação desse feminino em questão se faz para que o masculino consiga atingir a dissolução de forma unívoca.

O último elemento subjetivo que queremos descrever aqui para compor nosso quadro de assimilações entre o discurso de Brennan e Bataille é a angústia. Esse é o elemento presente em todo o processo. O ser descontínuo, solitário e único, angustiado pela incompletude e a possibilidade de uma vida sem grandes experiências, encontra o regozijo de usufruir do prazer do gozo que é ao mesmo tempo o prazer da reprodução e, portanto, da continuidade. Mas, se a morte não é efetuada, o que não é necessário que aconteça, a angústia é o ponto final após o estado de dissolução.

Brennan recupera esse sentimento em toda trajetória da mulher mística que protagoniza seus motivos. E, naquela mulher que representa algo mais corriqueiro, retratada por mulheres reais, restam resquícios do que ele enxergou na mulher primordial. Essa angústia, que provém do sofrimento feminino ligado à culpa do pecado original, pode não aparecer explicitamente em imagens mais cotidianas, mas o erotismo dissimulado em signos que quase passam sem ser notados por nossa interpretação é a presença da angustiante existência feminina, marcada, sobretudo, pelo paradoxo da

mulher dualista: a boa e a má dentro de uma mesma pessoa. Sobre isso, Wedyson de Barros Leal (2004) diz que:

A temática de Brennand, em princípio, não é alegre, antes, filosófica e sua filosofia conduz às dores da condição humana. “Quem disse que o artista procura fugir dos sofrimentos?”, ele se pergunta, e cita o axioma de “artista como um sofredor exemplar”. Pode soar estranha uma tese que se tente separar a interpretação plástica do corpo nu de sua conotação erótica. Mas um corpo nu pode também ser a metáfora ou imagem de mais profunda tristeza; da rendição ou despojamento de todas as vaidades; do desejo e da consciência de sermos apenas este corpo, esta nudez é a última vestimenta de nós. Nos desenhos de Brennand o que o a nudez busca é a absolvição, ou a explicação da culpa, da tristeza, do horror. Em outros momentos, a nudez explícita apenas no retrato – ou no autorretrato – e o que o seu olhar tenta sorver é a nossa piedade, a nossa condescendência, a nossa compreensão. Esta nudez, logo, é a degradação que procura o espírito, o pecado que pede sua permissão. (LEAL, 2004, p.4)

O jornalista Weydson de Barros Leal fez uma leitura de desenhos e pinturas criados até 2004 por Francisco Brennand como desprovidos de motivo erótico, e isso é interessante, pois depois o próprio Brennand assume essa visão, se contradizendo por vezes. Isso acontece em relação ao contexto de censuras e tabus sociais, mas não tira do foco o que queremos dizer sobre a característica angustiante que Brennand procura dar às mulheres que retrata, ligando o corpo biológico feminino a uma subjetividade que é, ao mesmo tempo, prazerosa e terrificadora.

Também é importante perceber como Wedyson nos coloca como espectadores participantes da interpretação dos quadros. Nós participamos dessa angústia como redentores através do nosso olhar sobre o corpo que solicita expiação. E é aqui onde voltamos a encaixar Brennand como o protagonista ativo desse ato erótico. Ele, como criador desses discursos, é quem nos dá essa mulher pecadora? Ou é ele mesmo quem deseja redenção?

De novo, vamos voltar à pintura *A vítima (sexta-feira da paixão)* (Figura 1). A mulher nessa imagem é alegoria do sacrifício a que o Cristo aceita se submeter na cruz para salvar a humanidade. Essa alegoria da alegoria é uma maneira que Brennand encontra de falar mais uma vez sobre o papel reprodutivo da mulher, e isso é simbolizado pela própria presença dela e reafirmado através do sangue, que simboliza uma violência que pode estar ligada a diversos atos físicos: a violação, a masturbação, a menstruação, o parto. Essa é a parte em que a interpretação do espectador entra em cena, pois não há

como saber com certeza o que leva aquela mulher a tocar-se, mas podemos supor, por intermédio da lógica, que o título e o subtítulo propõem que se trata de uma violação.

Sobre violação, Bataille muito se debruçou fornecendo uma base teórica ao discurso visual de Brennard. Em sua tese, o sacrifício faz parte da natureza humana desde que o homem se via como animal e, como tal, recorria a uma caça animalesca por sobrevivência e por prazer. Justamente por isso é que os animais foram vistos como deuses, porque a eles foi concedido o poder de não se angustiar diante da morte dos seus equivalentes e de si mesmos. Dando continuidade a esse pensamento, o rito do sacrifício, praticado por diversas sociedades antigas, foi concebido em seu caráter religioso como uma transgressão regulada.

Além disso, para Bataille (2012, p. 106), “uma violência tão divinamente violenta eleva a vítima acima de um mundo chato, onde os homens levam sua vida calculadamente” Brennard corrobora com esse pensamento em algumas sutis passagens do seu diário, como quando fala sobre a entrega feminina e afirma que “elas se entregam, mesmo quando violadas” (BRENNAND, 2017, p.305). Mas existe um caráter religioso emanando sobre a violência nessa perspectiva. Quanto pior o flagelo, maior a imponência do ser flagelado, e, se, por fim, conquista-se a morte, então há a possibilidade do gozo eterno, da continuidade.

Assim, Brennard une o que seriam vários temas soltos em um imaginário que circula em torno de uma coisa só. A violência, o erotismo, a reprodução e o sofrimento são os elementos de seu trabalho que se prendem ao personagem feminino e aos motivos históricos atados a ele, tanto motivos que vêm de mitologias antigas quanto aquelas que reverberaram na época de seu trabalho.

Esses motivos não surgem apenas com a filosofia de Georges Bataille, mas a influência do cenário artístico francês na obra de Brennard é ainda mais marcante do que as conversações que ele manteve com amigos locais, e esse cenário francês ao qual nos referimos é, na verdade, uma rede de contatos bem estruturada. Como exemplo disso, sabemos que Balthus, que esteve casado com a filha de Bataille, carregou muito em sua expressão artística a angústia, a violência e o erotismo que Bataille analisou em relação a todos os fatores da vida e da morte, como a religião e a política. É interessante notar como essa filosofia se articula em romances livrescos e também nas artes plásticas, chegando a

alcançar o Brasil, mais especificadamente o estado de Pernambuco, através das mãos do artista Francisco Brennand.

Para concluirmos esse rastro de ludicidade que aqui tentamos traçar, vamos tentar unir os fatores explorados neste capítulo em um único tópico, demonstrando as potencialidades de cada característica para formar a representação feminina nas pinturas de Francisco Brennand e acrescentando ainda alguns fatores subalternos que, marcados pela época, ganham uma potente expressão discursiva que dá ao trabalho do artista os grandes rótulos que o cercam.

### **3.5 - “Viciado, perverso e erudito”**

Francisco Brennand enxerga a mulher através de suas partes. Recortando-a em pedaços, ele cria um ser ideal que combina com suas expectativas e frustrações. Ele se intitula “viciado, perverso e erudito” em uma ocasião em que compra um livro sobre o cinto de castidade achando ter comprado um livro sobre “pornografia baixa” (BRENNAND, 2017 [1991]). E alguns anos depois irá retomar esses rótulos no documentário “De ovo omnia”, de Liz Donovan (2000), quando se descreve como “feudal, supersticioso e pornográfico”.

Essas descrições são muito pertinentes e combinam com essa tendência a fragmentar o corpo, característica de uma estética pornográfica. Vamos falar um pouco sobre isso para defender que a pornografia é a teoria que abarca todas essas teorias que falamos anteriormente, e, por isso mesmo, quando Brennand se descreve como pornográfico, ele está reivindicando um rótulo que lhe cabe muito bem.

Apesar de na atualidade o suporte pornográfico ser mais reconhecido pela exacerbção dessa fragmentação do corpo e pela exposição escrachada dos órgãos genitais, a pornografia vem de uma tendência à erudição, na medida em que sua participação nos movimentos humanistas da modernidade foi essencialmente política. Assim, a pornografia sempre foi usada como uma forma de criticar as instituições de controle, subvertendo-as e ironizando-as através do sexo (HUNT, 1999).

O que entendemos é que a pornografia erudita academista era uma busca alegórica em retratar os problemas sociais e, hoje, ela assume uma postura que visa deixar de lado o modelo alegórico para revelar aquilo que seria o ato sexual em sua crueza e naturalidade eminente. Ao falar sobre a importância de Sade nesse movimento que dá vida à pornografia, Hunt (1999) demonstra como o processo alegórico faz parte disso:



Em sua obra, o estupro, o incesto, o parricídio, a profanação, a sodomia e o tribadismo, a pedofilia e todas as mais terríveis formas de tortura e assassinato eram associados à excitação sexual. Ninguém foi capaz de superar Sade, pois ele explorou realmente a derradeira possibilidade lógica da pornografia: a aniquilação do corpo – base real do prazer – em nome do desejo. (HUNT, Lynn. 1999, p. 36)

Essa associação que se completa através da materialidade dos signos continha um objetivo crítico evidente, e o atingia justamente nessa analogia feita através do ato sexual. Mas como entender a transformação dessa prática dentro dos séculos e o lugar de Francisco Brennand nessa trama? Durante o século XX, a pornografia começa a atender a uma demanda muito diferente daquela dos séculos anteriores. Diríamos que, se antes a alegoria era mais fechada dentro desses suportes, agora existe uma transparência que rejeita os significados. Assim, a crítica política desaparece para deixar apenas a estética sexualizante.

Ora, se Francisco Brennand esteve submerso durante boa parte de sua vida em estudos sobre o erotismo e a pornografia dentro de suportes visuais, é evidente que ele recebeu muito de uma filosofia que entende a pornografia de uma maneira mais metafísica, comparada com a pornografia que começa a ser comercializada a sua volta. Notamos isso quando, a partir dos anos 1990 principalmente, o artista começa a fazer análises decorrentes de filmes eróticos e pornográficos, tentando perceber os limites entre as duas coisas.

A influência do cinema se faz presente na extensão criativa do artista, que cita Luis Buñuel, Fellini, Andrei Tarkovski, entre outros, mantendo sempre a mesma obsessão: perseguir a representação feminina. Todos esses cineastas de certa forma flertam com experiências eróticas-pornográficas de cunho filosófico. E, mesmo quando isso não é evidente, Brennand consegue fazer uma análise que evidencia sempre essa perspectiva, refletindo-a nas suas pinturas dos anos 1990 em diante.

Tomando como evidência essa estrutura comercial e tecnológica da pornografia e a estetização sobrepondo o conceito, compreende-se o porquê das censuras e críticas que Brennand sofre. Lembrando que a pornografia mesmo em diferentes contextos se caracteriza pela censura, porque o corpo permanece interdito pela culpa. No entanto, enquanto conceito ele é acessível para certas camadas abastadas. Quando ele perde essa erudição, que, segundo Hunt (1999), também se deve à democratização da cultura, ou seja, ao acesso à pornografia pelas camadas mais baixas, então é quando passa a ser censurado por todas as instâncias.

Se for censurado, significa que resiste; porém essa democratização da cultura precisa ser averiguada, pois, enquanto Brennan tem acesso a um leque de possibilidades para alegorizar a pornografia, o cinema de rua do Brasil do século XX, com temática pornográfica, não alcança esse mesmo prestígio. Seguindo essa discussão, o artista chegou a trocar cartas com amigos falando sobre o poder da pornografia para alegorizar conceitos:

Por que Vincent Ward, em *Vigil (O intruso)* – já que o filme é tão misterioso, noturno e enevoado –, não se limitou a mostrar a menina lambendo os dedos do forasteiro? E, igualmente, quando este consegue conquistar a mãe da criança, fazendo-lhe apenas repetir a mesma façanha, em tudo muito próximo de uma metáfora mímica sexual? As duas lambeiram-lhe os dedos, e daí tudo estava consumado. (...). Contudo, apesar das imensas dificuldades conceituais, suponho que há diferentes avaliações (ou níveis) do que é e do que não é pornográfico. (...). A nossa paixão e sina verdadeira passaram a ser então a desafiante pornografia, o que quer dizer uma amaldiçoada sexualidade cuja característica primordial é sempre perversa e eminentemente pesadélica, (...). Ao qualificar *Kleinhoff Hotel* como uma realização meramente pornográfica, quis dizer que ele atende a certos requisitos menos imaginativos dessa expressão, uma vez contraposto a outros trabalhos equivalentes. Chego a pensar que no plano humano da linguagem, mesmo que independente das coisas sexuais, jamais conseguiremos de todo escapar da pornografia. (BRENNAND, Francisco. 2017 [1993], p.387)

O problema nessa constatação do artista é que a pornografia contemporânea começa a ser submersa por valores normativos, o que subverte a própria característica iminente da pornografia de ser uma quebra dos estereótipos normativos. O grande motivo disso é a normatização na maneira de conceber a expressão, naturalizando os corpos e não questionando o que está posto.

O que acontece é que, se antes a pornografia era usada para confrontar as instituições, depois ela se torna uma arma das próprias instituições. E voltamos para o que o Bataille (1959) teoriza a respeito dos interditos: interditar a pornografia se transforma em uma maneira de admiti-la, e ela se torna um instrumento didático para a manutenção de uma política de matriz heterossexista.

Em termos gerais, podemos reconhecer que a pornografia, que se impõe comercial ou popular, tem marcado uma estética autoritária que reproduz as normas policiais de gênero. Deste modo, se estabelece códigos muito precisos do que um corpo pode ou não fazer segundo sua bioassinalação política de sexo-gênero política. A pornografia aparece aqui como um gênero em seu sentido anfibiológico: como produção artística-somática, produz formas visíveis/invisíveis de genitalidade (penetração, felação, ejaculação masculina) e privilegia a produção de

prazer para um olho heterossexual (straight eye). (CASEROLA, Milena. 2014, p. 60)

Nessa perspectiva de manutenção heterossexista em que o policiamento dos gêneros é mantido e a impossibilidade de romper esses estereótipos se estratifica, Francisco Brennand termina por dar as mãos a essa maneira contemporânea de pensar a pornografia. No entanto, no momento de compor sua obra, irá preenchê-la de uma erudição recorrente da técnica alegórica, tornando a pornografia eminente de suas pinturas sofisticadamente requintadas, pois abordam muito mais do que a perversidade do sexo: elas abordam a perversidade de estar vivo lidando com o conceito da morte através da eminência da reprodução, assim como sustenta Bataille e o próprio Sade.

Dentro desse modelo que oculta o tema pornográfico com o rótulo de “arte erótica”, típico das elites artísticas das quais Brennand tentou manter-se afastado, prevalece o discurso de subversão das moralidades, mas, na verdade, o que existe é a manutenção dessas moralidades. Se, pois, os interditos que essas obras exploram sempre existiram, então o que elas subvertem? A prostituição, a manifestação de um *voyeur*, as formas corporais como sublimação do sexo, o enfoque em partes desse corpo, temas que se aproximam da dor, do medo, da passividade contra a violência, a agressividade, tudo isso sempre atuante no corpo feminino. A feminilidade se funda através desses modelos erótico-pornográficos que se transformam no decorrer do tempo. Dessa maneira, como sustentar que no século XX a arte erótica no Brasil subverte os discursos morais?

Assim, adentramos nos conceitos de violência propostos por Zizek (2002) e Bourdieu (2002), que em tudo acrescentam nessa discussão sobre a arte e a pornografia. A pornografia carrega a violência em si como uma característica da própria estética no cinema e nas outras artes, mas também carrega um conceito que esconde a violência através dessa drástica redução do ser em uma genital, principalmente a mulher. No entanto, as maneiras da arte e do mercado receberem essa proposta também são carregadas de violências que Zizek (2002) irá chamar de estruturais e sistêmicas.

Essa violência sistêmica é um tipo de violência objetiva, junto à violência simbólica. Ela consiste em aparelhar as instituições com práticas que regulam nossos sistemas econômicos e políticos. Basta pensarmos nas possibilidades que Brennand encontra na sua vida para desenvolver sua carreira profissional/artística, em contraponto de artistas realmente marginalizados pelo sistema. Caberia, em um outro trabalho, mais espaço para criarmos, por exemplo, uma comparação, e perceberíamos que os rótulos

“erótico” e “pornográfico” são ajustados também levando em consideração a classe social.

Se colocarmos em enfoque o amplo reajuste que o governo começa a fornecer à democratização cultural no Brasil a partir do fim da ditadura militar, é verdade que a arte popular e as expressividades subalternizadas começam a ser valorizadas, porém isso se dá a partir de interesses econômicos. A Arte, com “A” maiúsculo, financiada a partir de fontes privadas e celebradas pelo Estado através de prêmios e honrarias, continua forte e com as fronteiras fechadas para as camadas mais baixas da população.

A “mercantilização da sexualidade” (ZIZEK, 2002), a partir desse sentido contemporâneo dado à arte, alega essa erudição erótica dos corpos sexuais e reprodutivos, mas possui uma violência objetiva firmada nessa potencial força de trabalho, consumo e produção que sustenta o modelo neoliberal. Os corpos femininos são eróticos e não escondem sua potência geradora que trabalha em função da sociedade heterocapitalista. Assim, a filosofia de Bataille atualizada em Brennan serve também para esses novos interesses do século vigente, arquitetando violências sob violências.

Então, existe essa violência sistêmica que localiza o trabalho de Brennan em um mercado maior, que encontra interesses nesse corpo-feminino erótico e reprodutor, e existe a violência simbólica, que vai fragmentar o corpo em um sistema de alegorias que criam o corpo e lhes dão sentido dentro desse sistema maior. É bastante lógico pensar que, nessa perspectiva, a violência objetiva é a mais oculta, e a violência simbólica é a mais explícita.

A violência simbólica nos alcança primeiro através do jogo da visão e da percepção. Ela está no que nós podemos ver ao olhar a imagem: as representações naturalizadas, os conceitos fragmentados do erotismo e o sentido da reprodução em um corpo pensado apenas para esse propósito. Porém, o que não nos alcança de imediato, enquanto espectadores, embora esteja em tudo, é a violência mais objetiva: a submissão de um corpo a normas e práticas que lhes são impostas, a naturalização da estética que privilegia uma relação, um corpo, um gozo e todo um sistema político/econômico/cultural/social.

Com isso, terminamos este capítulo com a sensação de termos levantado uma boa reflexão teórica sobre os processos criativos e a conversação social que Brennan mantém ao longo do seu trabalho. Ressaltamos, mais uma vez, que ele próprio vai se constituindo dentro desse jogo, se transformando e se tornando quem ele é, um homem, um artista, pintor, ceramista e fotógrafo do corpo feminino, entendendo este como um direito natural,

pois o seu vício, sua erudição e sua função no processo erótico sexual permite-lhe a ação sobre o corpo passivo. Assim, Brennan leva o ato sexual para além das suas relações íntimas, esqueteando o corpo revestido de feminilidade, escavando cada parte desse desejo até compreender o que lhe falta.

#### **4- CORPOS PINTADOS: A ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DAS PINTURAS DE FRANCISCO BRENNAND**

*Como na pintura, toda obra de arte deve narrar alguma coisa além dos limites do objeto representado.*

Francisco Brennand, 26 de abril de 1994.

Só depois de já ter escolhido o título “A representação do feminino nas pinturas de Francisco Brennand”, começamos a questionar o conceito de representação nesse caso, pois, como vimos, não existe um sentido dado sobre o que é o feminino de onde partiriam essas representações. Assim, no exato momento em que as representações são feitas, desenvolvidas e perpassadas ao longo da história, elas dão luz ao significado de feminino e suas adjacências. Dessa forma, existem traços que dão sentido ao que é feminino que são, na verdade, criados nas imagens, e não representados, como, por exemplo, um sentido muito sutil do que seria a tonalidade de uma cor ou o aspecto de um traço e as convenções sobre as dimensões de um corpo, as formas que melhor expressam aquilo que o artista assimila como feminilidade.

Ao analisarmos essas pinturas, notamos que é possível perceber aspectos assimilados socialmente pelo artista sobre a fisionomia, os gestos, os impulsos, as formas e as dimensões performáticas do que é considerado “feminino”. E esse feminino não fala apenas sobre a estética visual, mas ele adivinha o gênero, o sexo, o corpo e a sexualidade. É um discurso visual que vai além do suporte plano estático para conduzir um dizer sobre as relações socioculturais que permeiam aquela sociedade em que o artista está inserido.

Quando escolhi a representação do feminino como recorte, esta foi apenas uma forma de nortear nossas análises. Porém, como perceberemos, o masculino se tornou uma referência em evidência constante. Sua representação é um elemento que se oculta sob a ideia concebida de feminilidade, pois é através do poder da sua expressividade que surge o feminino. Assim, ao mesmo tempo que Francisco Brennand se debruça nas especificidades de um feminino, resultado de assimilações socioculturais e da sua individualidade, ele esboça para si uma masculinidade, tanto na sua ideia sobre o seu corpo quanto na sua vivência e no modo de ver/pensar e agir. Esse feminino presente nas suas pinturas não é nada mais que, também, um resultado de como a masculinidade influi

no personagem Brennand. Assim, podemos dizer que a feminilidade e a masculinidade são representadas diferentemente, mas partem do mesmo referente, como se fosse uma coisa só, unívoca.

Da mesma maneira que não existe um referente natural para explicarmos as categorias de gênero, sexo e sexualidade — pois tais são constituídas tendo em vista atos repetitivos que abarcam um processo de performatividades<sup>27</sup> —, como poderíamos dizer que a tonalidade de certas cores ou o formato, a espessura, o volume e a dimensão de certos traços pictóricos representam um objeto real? Na verdade, uma linha ou uma cor não possuem significados intrínsecos em si, elas ganham esse significado a partir de processos sociais de analogia, assimilação e reprodução, isto em adaptação com o padrão estabelecido para representar um certo tema. Assim, existem elementos pictóricos que, seguindo convenções artísticas, buscam reproduzir a infantilidade, a monstruosidade, a sedução, o desejo etc. sob signos que com o tempo são naturalizados.

Apesar das diferenças entre as pinturas que escolhemos, existem alguns padrões nelas, além, é claro, do padrão comum sobre o qual baseamos nossa pesquisa: a representação da feminilidade. O que estamos dizendo é que existem padrões que se repetem justamente porque eles se emendam nessa articulação do que é o feminino no trabalho de Francisco Brennand. Estes signos se baseiam, principalmente, na ideia de erotismo e reprodução no imaginário do artista. A partir desses conceitos, munido de influências externas, aquilo que ele deseja ver passa a existir na construção primeiro das modelos e depois das pinturas.

Aqui são necessários alguns esclarecimentos sobre o processo criativo e técnico do artista. No que concerne ao uso de corpos reais de mulheres como modelos para suas pinturas, poderíamos nos questionar novamente sobre a existência de um referente para a representação, mas colocamos em jogo a questão da manipulação desse corpo — aquém

---

<sup>27</sup> A teoria das performatividades encontra vertentes na teoria da fala através da filosofia analítica da linguagem e também na teoria da ação através de um domínio da filosofia moral. Porém, Butler discute sobre performatividades a partir da perspectiva fenomenológica dos “actos”, que investiga o modo segundo o qual “os agentes sociais constituem a realidade social através da linguagem, gestos, e todas as formas de sinais sociais simbólicos”. Muitas reinterpretações dessa teoria ocorreram, até se alcançar os debates sobre as relações de gênero através de Simone de Beauvoir. Interpretada por Butler, “Não se nasce mulher, torna-se” ganha a perspectiva de uma “repetição estilizada de actos”. Ou seja, não existe uma identidade estável ou um local de ação, mas sim uma “realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios atores, acaba por acreditar e por representar a mesma cena.” Ver em: BUTLER, Judith. **Actos performativos e Constituição de Gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: MACEDO, Ana Gabriela. RAYNER, Francesca. *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Lisboa: HÚMUS, 2011.

da manipulação sociocultural e psíquica — e nos referimos à manipulação do artista. Faz parte do processo criativo do artista a montagem de um cenário e a orientação de como a modelo deve se portar, às vezes também interferindo na roupa que ela estará vestindo, como um diretor cinematográfico.

A câmera também faz parte desse processo, pois Brennand fotografava as modelos para só depois começar o processo pictórico literal. O acessório da fotografia caracteriza bem o tempo em que o artista está vivendo e a diferença dessas pinturas para outras que foram feitas antes do uso desse suporte ao decorrer de sua carreira. Como iremos demonstrar, temos a impressão de que o uso da câmera facilita que gestos rápidos e usuais sejam obtidos de uma forma que não seria possível a olho nu. Digamos que a modelo por uma questão de segundos faz um gesto que o artista não esperava. Se ele estiver em posse de uma câmera, o registro desse gesto é mais fácil do que o uso da memória.

No entanto, o uso da câmera fotográfica também influencia no jogo de cores, e não temos certeza o quanto a cor é na verdade motivada por esse cálculo de sombra e luz processada analogicamente. De qualquer forma, é o artista quem define esse jogo durante a criação pictórica. O que fica evidenciado no uso desse instrumento é, também, a influência do cinema para a maneira de ver de Francisco Brennand. Como já falamos antes, o diário de Francisco Brennand, a partir de certo período, torna-se também uma ode a filmes que marcaram o artista. Esses filmes foram, possivelmente, inspiração para diversos temas. Por que não seriam também em questão de composição e de caracterização da beleza visual?

Fazendo uma busca dessa influência tecnológica no processo criativo do artista, encontramos desde o início da sua trajetória (quando foi estudar em Paris), em 1949, observações sobre o uso de modelos e, depois, o uso da câmera fotográfica. Ao que tudo indica a fotografia sempre foi utilizada pelo artista como um suporte<sup>28</sup>. Apesar dessa incerteza, o que temos como evidente é que seu alvo como modelo sempre foram as

---

<sup>28</sup> Em uma dessas passagens, Francisco Brennand cita um nome que não sabemos de quem se trata ou ao que se refere, por isso achamos melhor não mencioná-la no texto, mas mostrá-la em nota de rodapé: “Abro a caixa repleta de fotografias de prostitutas tiradas pelo velho Ivan Granville. Cheira a vômito. Como de resto não havia grande interesse neste conjunto, acabei por incinerá-lo. Simultaneamente destruo dois dos meus quadros. Será que estarei mais calmo agora? (BRENNAND, 2017 [1979], p. 443)



mulheres, existindo no seu pensamento uma naturalidade em perceber esse corpo fisiológico como propício a função de posar.

Poucas vezes uma fotografia de mulher nua, batida por fotógrafos e não por mim, chega a me interessar. Talvez se um Degas, um Balthus, um Miller, um Carroll ou, quem sabe, um Baudelaire ou, mais ainda – como se isso fosse possível – um Sade fotografasse? Certamente eu estaria de acordo com os resultados. Quanto a mim, sei muito bem o que persigo nas mulheres, mas como não sou técnico fotográfico, limito-me a desenhá-las e outras vezes fotografá-las com uma máquina polaroide (de revelação instantânea) que me dá quase sempre imagens fora do foco. Essas imperfeições, de certo modo, me favorecem em perseguir o corpo do fantasma, isto é, o *contrafantasma*. Como só os contornos me escapam, sou obrigado a recriar formas em plena liberdade. Só assim eu posso deformar seres e coisas, (...). (BRENNAND, 2016 [1977], p. 360)

Nessa fala, destacamos como ele se coloca como um criador de sua própria visão sobre o corpo nu das mulheres, de forma que poucas vezes essa fotografia produzida por outros (homens) poderia interessá-lo, a não ser que fossem feitas por esses citados artistas por quem Brennand deixa-se influenciar constantemente. Destaca-se também a sua obsessão em criar formas que definam àquela estética que — mesmo capturada pela lente fotográfica — parece escapar. Isso se explica pelo fato de que existe no seu imaginário um “tipo” feminino que corresponde a diferentes significados que ele deseja alcançar naquele momento. Dessa forma, se o que lhe preocupa é retratar uma feminilidade que recorra ao modelo da infantilidade, ele persegue essa estética, seja criando um cenário, uma pose, e vestindo a modelo, seja redefinindo os traços capturados pela fotografia através do desenho.

A forma como Brennand escolhe, percebe e manipula essas modelos é antecedido pela maneira como ele articula uma imaginação a respeito do feminino. Isso pode ser demonstrado nas suas diversas análises de personagens femininos, tanto da literatura quanto do cinema, mas também através da sua recepção a mulheres do seu dia a dia. Temos alguns exemplos de como esse encaixe imaginário se desenvolveu ao decorrer de sua trajetória do seu ponto de vista sobre os modelos para pintura:

(...) fui levado pelas espirituosas mãos de Marianne Peretti ao ateliê de Balthus. (...) uma moça fazia companhia ao pintor e deveria, sem dúvida alguma, ser o modelo do quadro. (...) pude – se bem que de relance – me aperceber do seu belo rosto oval, de olhos muito claros, dos fartos cabelos castanhos que lhe caíam sobre os ombros e da boca de lábios excessivamente carnudos – eu diria mesmo inquietantemente salientes, como os de uma negra -, detalhe que nela se acentuava, de uma maneira bizarra, por se tratar de uma moça branca e de feições bastante afiliadas.

Como não podia deixar de ser, era uma adolescente como tantas outras que Balthus já utilizara como modelo. Ela era um “Balthus” até a medula. (BRENNAND, 2016 [1949], p. 165)

A partir dessa observação sobre modelos reais e de outras representações femininas que ele acompanhou em outros trabalhos, o artista começa a estruturar — mesmo que de forma subjetiva — uma percepção sobre seus próprios modelos:

Para um trabalho dessa envergadura não consigo idealizar as figuras humanas sem a presença completa (palpável, como desejada Coubert) dos modelos. Gosto de apreciá-los, nas suas mais diferentes poses ou movimento naturais, para depois, então desenhá-los ou transformá-los à minha maneira, o que significa, em última análise, identificá-los. (...) É evidente que tratada desta maneira a figura apresenta deformações (prefiro chamar de distorções) típicas de todo o desenho audacioso, (...). Isto só mencionando o lado estrutural e movimentado do desenho, sem incursionar ainda pelos infinitos recursos da expressão e do fetichismo. (BRENNAND, 2016 [1961], p. 226)

É por volta da década de 1960 que modelos que são contratadas por ele começam a aparecer nos relatos do seu diário, porém não temos certeza sobre a natureza da relação que ele mantém com elas. A banalização do sexo é uma marca desse primeiro volume do seu diário, principalmente a partir dos anos 1960; assim, não soubemos determinar se um contrato se mantém ou se ele fotografa/desenha as mulheres com quem tivera algum tipo de relação, ou seja, até que ponto essa relação é apenas sexual ou profissional, ou os dois. Abaixo, algumas citações em que encontramos o reforço do trabalho como modelo entre algumas dessas mulheres com quem ele se relacionou:

Hênia confirma que deseja ser meu modelo. Seu rosto lembra o de Catherine de *O morro dos ventos uivantes*, isto é, o que suponho ter sido Catherine — a heroína de Emily Bronte. Uma testa proeminente, emoldurada por cabelos castanho-escuros e rebeldes, nariz reto, mas não muito longo, boca pequena e quase sempre entreaberta, pois quando fechada, toma aspecto de crueldade; queixo firme, corpo de uma certa forma frágil, como deve ter sido também o de Catherine. Confessou-me ter tido úlceras desde os dezesseis anos, e, hoje, com dezoito, ainda não está curada. Na hora em que estávamos deitados, pediu para não forçá-la demais, pois tinha o útero deslocado. Ela me faz pensar em Catherine na sua paixão por Heathcliff. (BRENNAND, 2016 [1974], p. 296)

Coisa curiosa que também não me passou despercebida, Alexandra lembrava Maya, que eu vi pela primeira vez na saída do colégio que as minhas filhas estudavam, e ela nesta época não deveria ter mais que treze ou quatorze anos. (...) Cheguei a fotografá-la quando a conheci de fato, ela já com dezoito anos, inúmeras vezes em preto e branco para depois fazer um álbum que acredito até hoje está em suas mãos. (...) Acontece que Maya só me interessou antes de completar os vinte anos. À maneira oriental, só me agradam mulheres jovens, extremamente jovens. Quando passam dos vinte anos todas se tornam viciosas e dissimuladas. (BRENNAND, 2016 [1976], p. 335)

André C. Leão apareceu e não se mostrou de forma alguma surpreso ao encontrar Alicia dentro do meu ateliê. Ainda bem que o bom amigo André pôde conferir *sur place* um pouco das minhas confissões. Se exagerei descrevendo os encantos de Alicia, se por acaso fantasiei ou mesmo usei de inverdades ao retratá-la, falando ou pintando. Acontece que as minhas histórias são verdadeiras. (...) Enquanto aguardo a “recuperação” de Alicia, coloquei em seu lugar algumas reservas de segundo time. Primeiro veio uma tal de Padilha, e ontem uma tal de Fernanda. Uma delas é modelo e a outra é estudante de geografia. (...) Ressalvo com justiça que a senhorita tem um corpo de medidas gregas, embora com uma cabeça de passarinho. Ela lembrou-me uma personagem feminina aproveitada como cavalo de sela na cena do bacanal no filme de Fellini, *La dolce vita*. (BRENNAND, 2016 [1978], p. 403)

Por falar em Fenícia, afinal descubro sua identidade (...). Não errei sequer a data. Foi no ano de 1974, portanto, há quatro anos. Naquela época, dera o nome de Nadja Regina; (...) Acontece que naquele tempo eu a fotografei e, suspeitando de sua identidade, fui em cima de um aglomerado de desenhos e fotos do ano de 1974 e a encontrei nua, deitada sobre um sofá violeta. Numa outra foto, embora reclinada, aparecendo só a cabeça, ela chupa o dedo polegar num gesto absolutamente infantil, o que não é de admirar, uma vez que, se no momento ela tem os dezoito anos que afirma, naqueles dias ela deveria ter quatorze anos, ou talvez até menos. (BRENNAND, 2016 [1978], p. 420)

Nesses trechos, podemos perceber, inclusive, alguns pontos em comum que marcam esse olhar de Brennand sobre esses corpos. Há um tipo de corpo para o qual ele dá preferência, esteticamente falando, e, também, existe um tipo de performance que ele procura nesses corpos, uma maneira de aparecer que, talvez, se articule em uma maneira de falar, de vestir-se, de agir. Esses tipos são o que caracterizam esse feminino nas pinturas de Francisco Brennand. E são esses signos que nós destacamos na nossa análise.

Para realizar a análise, partiremos de um modo de fazer previsto pelo historiador da arte Erwin Panofsky (2001), que consiste em três etapas: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. Como já mencionado no primeiro capítulo, essa divisão em etapas é essencial para que nossa metodologia se realize de dentro para fora, ou seja, do micro para o macro, analisando, dessa maneira, os detalhes da obra isoladamente para melhor compreender todo o quadro.

Na descrição pré-iconográfica, verificamos qual processo técnico foi utilizado na obra e quais efeitos se buscou obter através da escolha desses instrumentos (tipo de suporte, tipo de tinta, cores utilizadas, dimensão da tela etc.). Na análise iconográfica, identificamos os signos da imagem. Literalmente fazemos uma leitura da imagem para enumerar quais coisas conseguimos distinguir entre as pinceladas do artista. Assim,

distinguímos os objetos (livro, mesa, cadeira, sapato, roupa, etc.), as pessoas (detalhes fisiológicos, posturas, gestos etc.) e o cenário. E, por fim, na análise iconológica, discutimos a respeito do significado intrínseco ao signo, fazendo o que Panofsky (2001) intenta explicar quando afirma que:

O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua intenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. (PANOFSKY, 2001. p. 63)

Destarte, realizaremos as conexões necessárias com o contexto sociopolítico para entender a participação desses significantes na cultura visual do período vigente, suas influências e características específicas, trazendo para a questão os fatores que já pontuamos nos capítulos anteriores: como esses signos fazem parte de um imaginário que significa o local de corpos, feminizando-os. Ao final do capítulo, faremos um levantamento das similitudes nos quadros e um apanhado geral de fatores já desenvolvidos ao longo deste trabalho.

#### **4.1 - JUVENTUDE ESTUDIOSA (Acrílica sobre Duratex, 50x50, 1996)**

Com base na nossa análise descritiva (ou pré-iconográfica), iremos começar enumerando os aspectos materiais que verificamos na imagem para, em seguida, adentrarmos na análise iconográfica propriamente dita, que consiste na verificação dos signos percebidos. Por fim, realizaremos a análise iconológica destacando a significação desses elementos a partir da perspectiva que adotamos neste trabalho.

Pintada com tinta acrílica sobre duratex, o quadro *Juventude estudiosa* tem 50x50 de dimensão e foi pintada em 1996. A acrílica e a tinta óleo eram muito usadas por Brennan durante os anos 1950 (quando ele inicia sua carreira), mas, durante os anos 1990, o que nós observamos é a sua preferência por uma técnica mista (que mistura vários tipos de tinta) e o uso do bastão aquarelado (que dá ao seu desenho um aspecto mais despojado, quase como um desenho feito com lápis de colorir).



4- Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, acrílica s/duratex, 50x50cm, 1996, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand

Entendemos essa — se não mudança — transformação como uma consequência de dois fatores: o real despojamento de Francisco Brennand em relação à sua pintura, não no sentido de desleixo, mas, pelo contrário, na adequação de uma confiança que se conquista com os anos da prática e experiência no fazer artístico; e, também, talvez isso se deva ao avanço de um tremor na sua mão direita. Tremor este que ele relata no seu diário. Talvez, para o pintor, o uso do bastão aquarelado permita maior maleabilidade das mãos do que um pincel para a definição dos traços, que, por sua vez, não tem mais necessariamente o mesmo tipo de contorno que uma pintura feita em pincel com tinta acrílica. O primeiro fator, porém, nos parece mais plausível enquanto possibilidade.

Na pintura, podemos observar a predominância das cores azul, verde, amarela e marrom. São tons pastéis, então a imagem não é tão enérgica, e nós temos uma maior impressão de um ambiente interior. Os tons de marrom se dividem para criar diferentes impressões sob contornos diferentes, dando vida a um tom de pele, um tom de cabelo, um tom de cerâmica, um tom de vestido e um tom ao fundo marcando a profundidade do cenário.

Seguindo esse contorno de cores, identificamos o cenário: será o ateliê? A mesa, a cadeira e o livro simulam uma sala de aula? Pensamos em assimilação ao título que nos rodeia (*Juventude estudiosa*), no entanto a cerâmica marrom, que, pela tonalidade, parece querer reforçar ser esmaltada, nos remete ao espaço da Oficina de Cerâmica de Francisco Brennand, local onde ele realizava os ensaios fotográficos das modelos e onde se encontrava seu ateliê.

Alguns detalhes técnicos das linhas de expressão são verificadas da seguinte forma: um plano de fuga possível foi traçado do canto esquerdo baixo até pouco mais da metade da tela, onde está a linha do horizonte do plano, criando a sensação de profundidade inclinada com a mesa, a elevação de cerâmica e o fundo. Centralizado entre as duas linhas (de fuga e de horizonte), percebemos o motivo do tema: um objeto quadricular que poderia ser um jornal, uma revista ou um caderno, mas, pela ondulação que cria uma impressão de brochura, identificaremos como sendo um livro. Nesse livro, vemos escrito: “SADE”.

Aqui, podemos começar a estruturar a dinâmica do quadro em relação ao seu motivo principal: esse livro esconde um rosto, ou melhor, um rosto se esconde atrás desse livro, criando uma espécie de trocadilho, pois a intenção parece ser substituir o rosto do modelo pelo esboço riscado no que seria a capa do livro “SADE”. Assim, o rosto de Sade substitui a face de alguma criatura que se oculta perante o espectador. Não sabemos quem é, e isso não parece ser o que viria a importar para o artista, pois o motivo — ou seja, aquilo que recai perante nossos olhos de imediato — é a figura do que seria Sade. Por analogia, compreendemos que esse é o nome do autor do que seria o livro, e é o seu rosto que está esboçado na capa, sobreposto sobre algum outro rosto.

Com base na nossa análise descritiva, iremos pontuar agora os signos que verificamos na imagem, para, em seguida, adentrarmos na significação deles a partir da perspectiva pautada neste trabalho. Esse rosto, embora escondido, possui um corpo que se vê desenhado em todo o plano direito baixo da tela. Com pinceladas firmes, o pintor contorna uma anatomia delicada: o cabelo é negro, liso e, possivelmente, curto. Talvez apenas não conseguimos visualizá-lo por completo por causa da escolha da posição do modelo. Foi uma escolha que nos leva a perceber esse cabelo negro como rente ao pescoço. Os ombros são estreitos e se estreitam ainda mais para frente em um gesto de desleixo, ou relaxamento, ou casualidade; o traço que cria a mandíbula forma um queixo filiado que denota um rosto pequeno que poderia se esconder atrás da capa de um livro; ademais o formato dos dedos e das unhas, também existe a imagem do pescoço, que é a única parte do corpo que se alarga, provavelmente por causa de um movimento que impulsiona a cabeça para frente e para o lado, o que pode ser percebido no próprio traço inclinado.

As linhas e o jogo de luz e sombra das roupas criam a sensação de largura, fazendo com que leiamos essa vestimenta como farta para esse corpo, ou seja, é uma camisa grande para quem a veste, mas não temos certeza quanto à largura da roupa por cima da camisa (macacão? vestido?). Nos perguntamos se os botões fechados até o pescoço vêm para reforçar o caráter de escondido do personagem que se oculta ou se a roupa se trata de um fardamento, novamente por assimilação ao tema “Juventude estudiosa”.

Tendo em vista esses fatores, localizamos este tema dentro da série de que faz parte. *Juventude estudiosa* é uma série que contém treze peças, pintadas entre 1996 e 2005, entre as quais não há uma narrativa linear, mas apenas um mesmo estilo temático. Todas as telas mantêm signos que remetem ao tema, assim, são sempre mulheres que

usam utensílios para referenciar uma juventude estudante. Os corpos em sua completude são desenhados para se aterem a uma fisionomia dita feminina, como nos exemplos abaixo:



5- Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, mista s/papel, 57x44, 2005



6- Juventude Estudiosa, Francisco Brennand, Mista s/papel, 63x45cm, 2005

Mesmo que não tivéssemos os quadros todos da série para presumir tratar-se de um corpo feminino, já haveríamos previsto isso por meio dos traços que formam um rosto pequeno, ombros estreitos etc., formando um aspecto delicado e frágil, reconhecidamente um estereótipo de corpo fisiologicamente reconhecido como “feminino”. Esse é um pressuposto comum às pinturas de Francisco Brennand, que ressaltam um feminino que



é prontamente um corpo de traços delicados, curvilíneos e frágeis, principalmente em comparação com a masculinidade, que, por vezes, se confronta frente à autorrepresentação do próprio artista (como veremos adiante).

Mas podemos contar com a presença do pintor neste quadro também. Basta intuir o seu olhar exatamente no lugar onde nós estamos agora, frente ao quadro, no entanto ele olha e constrói a imagem, enquanto nós já a vemos pronta. Diante do tema “Juventude estudiosa”, Francisco Brennand poderia se considerar algo além do cenógrafo, fotógrafo e pintor desse tema. Talvez, um mestre, um professor.

A representação da jovem estudante, embora não tenha sido muito analisada pela história, é bastante comum na indústria fílmica do século XX e segue sendo no XXI. Em geral, esse corpo é identificado pelas vestes e pelo semblante infantojuvenil, e sua performance reforça essa exacerbação da infantilização produzida no corpo adulto. Por vezes, é a adultização<sup>29</sup> que é projetada sobre o corpo infantil. Isso faz parte de um olhar e de um processo que configura característica pedófila, muito comum entre as produções midiáticas da contemporaneidade.

Na verdade, esse olhar já é aspecto proeminente da arte e da literatura desde tempos remotos, como demonstrou o pesquisador do tema Cosimo Schinaia (2015). O traçado entre as etapas adultas e infantis da vida de um ser humano só se torna proeminentemente definida a partir da contemporaneidade, e, talvez, essa inundação de motivos que retratam essa frustração dissimulada nas linguagens poéticas venha justamente dessa tendência a perseguir e frustrar esse desejo pela imposição de limites etários.

Nesse tema, apesar de não sabermos definitivamente a faixa etária que se buscou retratar, o título alude a uma “juventude”. Assim, o aspecto juvenil é um dos recortes do imaginário do artista que se buscou pôr em evidência. Esse interesse simboliza, como comumente é perceptível nas produções que podem tender a um olhar que enfatize a infância, a nostalgia de uma sensualidade definida pelo aspecto juvenil. Para a psicanálise, pode ser o resultado de traumas e/ou frustrações que o dono desse olhar sofreu na infância, então essa necessidade “emerge como a necessidade de reeditar e reconstituir esse momento já vivido de triunfo” (SCHINAIA, 2015, p. 17).

---

<sup>29</sup> Criamos essa palavra para melhor definir o que seria o oposto de infantilização: a criação de estereótipos adultos, seja pela fisionomia corporal ou pela performatividades erótico-sexual.

Para reeditar essa juventude perdida, agora ressignificada no seu prazer estético/visual, Brennand constrói uma encenação performática representada no papel da estudante. À medida que ele é o diretor dessa cena pictórica, é ele quem leva algum tipo de saber sobre o tema proposto, assim, ele é o mestre manipulador, o professor que não se mostra. Antecedendo-o, ou substituindo-o na cena dentro dessa função, está a lembrança de um Marquês de Sade.

Estudar Sade não estava no currículo escolar da década de 1990. Essa é claramente uma ironia que pretende contradizer a pressuposta inocência da juventude. Servindo como estratégia discursiva dentro dessa tradição em diferentes linguagens artísticas, como um mecanismo de defesa, atribui-se à criança um poder erótico que lhe será considerado natural e que a sociedade, com seus dogmas e restrições, se encarrega de castrar. Esse olhar, então, se apresenta como um libertador desses corpos, restituindo-lhes a verdadeira essência.

Esse mecanismo é chamado por Schinaia (2015, p. 240) de “falseamento da realidade”. O que está em construção é um processo de assimilação de padrões estéticos do que passa a ser considerado excitante, excitável, naturalmente erótico-sexual dentro da cultura visual do Ocidente durante o século XX. A assimilação do corpo biologicamente considerado feminino, com padrões performáticos específicos, passa a circular nas mais diferentes mídias. Para embarcar nas mudanças moralizantes que isolam o corpo infantil cada vez mais, esse olhar busca estetizar o que seriam características próprias da infância (inocência, fragilidade, delicadeza, perversão ingênua etc.), misturando esses aspectos a corpos com características adultas ou infantis.

Em Francisco Brennand, encontraremos vários exemplos de corpos que parecem estar na transição da infância para a vida adulta. E as características próprias da infância, apesar de estarem presentes em diversos temas, não são predominantes. Ou seja, existem muitos temas nos quais ele apresenta o corpo e as características de uma mulher adulta com naturalidade, sem forçar esse padrão em todos os corpos que desenhou e pintou, diferentemente de Balthus, por exemplo, pintor de onde Brennand retira muitas inspirações.

Assim, nós percebemos a influência dessa tendência nas pinturas de Brennand (e, naturalmente, nesta série e obra específica, *Juventude estudiosa*) muito mais como uma curiosa tendência salvaguardada das décadas de 1940 e 1950, quando, no Brasil e no

estado de Pernambuco, era comum que homens muito mais velhos mantivessem relações com mulheres muito jovens, justamente porque esse limite geracional não existia concretamente, previsto por lei, e, a partir da primeira menstruação, o corpo dito feminino já era percebido dentro desse prisma erotizante, já que o erotismo, nessa sociedade, está relacionado à capacidade de (re)produzir. Assim:

A atenção especial voltada para as crianças é uma das alterações que emergem com a modernidade. A ideia de infância surge com a sociedade capitalista, urbano-industrial, na medida em que ocorre a inserção e o papel social da criança na comunidade. Antes, na sociedade feudal, assim que a criança ultrapassava o período de alta mortalidade, passava a exercer uma função produtiva direta, semelhante à de um adulto, porém, na sociedade burguesa, ela passa a ser alguém que precisa ser cuidada, escolarizada e preparada para uma atuação futura. Este modo de ver e de definir a infância é historicamente determinado a partir da alteração das formas de organização da sociedade. (NOGUEIRA, 2016, p. 494)

Há também diversas situações no diário em que Francisco Brennand fala sobre a infância de maneira conceitual, analisando esse termo e suas significações. Da mesma forma, há alguns trechos em que ele relata a sua proximidade com a juventude. Alguns desses trechos já puderam ser observados nas páginas anteriores, quando ele fala sobre Fenícia, Alicia, Maya... Alguns outros nomes são citados no diário em situações diversas, seja para aludir a proximidade dessas meninas/mulheres com aspectos intelectuais (são personagens estudiosas, pesquisadoras, artistas etc.), ou para aludir curiosidade por parte deste outro gênero. Na narrativa de Brennand, elas parecem independer da intervenção de outro adulto para se encontrarem com ele, exceto quando há menção a uma certa A., que parece marcar encontros do artista com prostitutas.

Ademais as situações em que o artista se pôs a analisar essa categoria, há ainda as citações a obras que também aludem a esse tema. Em específico, sobre a juventude estudiosa, selecionamos um filme dentre diversos citados no diário em que essa figura é mencionada. A imagem da estudante no filme é superficial, não se adentrando na problemática da explicitação de uma ideia sobre o personagem.

Em *Belle de Jour* (1967), de Luis Buñuel, a estudante é filha da empregada do bordel em um apartamento comum onde se passa grande parte da trama. Ela só aparece em três cenas. Na primeira cena, sua mãe a convida a falar com a cafetina, dona do apartamento/bordel, sobre seus estudos. Aqui é evidenciada a função de estudante da jovem menina, que retira um boletim de notas de dentro da bolsa que faz parte do seu figurino de estudante. Na segunda cena, um dos clientes do bordel encontra a estudante e parece flertar com ela, que logo é retirada do local pela sua mãe. Mas, na terceira cena,

mais enigmática, a estudante é direcionada pela dona do bordel ao interior da casa, e assim o diretor deixa subentendida a função da jovem personagem.



7- A estudante conversa com uma das prostitutas enquanto a patroa vê seu boletim.



8- A estudante é assediada por um dos clientes do bordel.



9- A estudante é retirada pela sua mãe de perto do cliente.



10- A estudante caminha em direção a um quarto, indicado pela dona do bordel.

Ao mencionar o filme de Luis Buñuel, Francisco Brennand faz uma abordagem da conexão entre as mulheres que o diretor dá vida em seus diferentes filmes, conectando-

as a diversos personagens femininas presentes também em literaturas. Mas ele tece principalmente comentários a respeito dos aspectos surrealistas do cineasta. Apesar disso, é interessante notar como esse estereótipo é compartilhado entre homens artistas de um mesmo período dentro das visualidades.

Por outro lado, ao mencionar o livro *A outra volta do paraíso*, de Henry James, o artista adentra, mesmo que superficialmente, no debate sobre a infância, conectando a obra à sua então companheira, Fenícia:

Fenícia afirma: “Se eu tivesse morrido quando criança, não teria perdido minha pátria”. Acredito que ela lembrou-se do comentário de Rilke: “Só existe uma pátria verdadeira, a pátria da infância” ... Depois ela completou: “A criança não tem pátria nenhuma, ela é sexo. Se perdi alguma coisa para sempre depois de adulta, foi o sexo. A infância é apenas sexo”. (...) A observação de Fenícia sobre as crianças me fez lembrar a extraordinária novela de Henry James: *A outra volta do paraíso*, uma narrativa não só de crianças endemoniadas, mas sobretudo de uma infância voltada para o sexo no seu sentido mais profundo. (...) Nunca me pareceram vão os esforços dos religiosos em “batizar as crianças”. (BRENNAND, 2016 [1981]. p. 67)

Nessa fala, além de ele reforçar esse caráter naturalmente erótico-sexual das crianças e de notarmos o desgaste emocional da vida de Fenícia descrita em suas palavras e repetidas por Brennan<sup>30</sup>, ele cita Rilke, que é um autor analisado rapidamente por Schinaia (2015) na genealogia que ele constrói de um olhar pedófilo em diferentes linguagens. Aqui encontramos outra conexão: Rilke era amigo de Balthus, outro artista bastante admirado e citado por Brennan. A propósito, é sobre a influência de Balthus em aspectos de *Juventude estudiosa* que iremos falar agora.

Existe um quadro de Balthus em que ele retrata uma cena que podemos considerar a autoridade de um mestre e um aprendiz. Chama-se *La leçon de guitare*, que foi pintada em 1934 e desde sua primeira aparição vem causando grandes discussões. Sem querer entrar em uma análise propriamente dita, o que nos interessa na imagem é perceber como esse olhar autoritário sobre um corpo mais frágil vem sendo perpassado na linguagem pictórica.

---

<sup>30</sup> Queremos lembrar que esta Fenícia é a mesma que aparece citada na página 89 deste trabalho.



11- La Leçon de Guitare, Balthus, 1934

Essa não é a única produção de Balthus em que essa relação de autoridade é representada; na verdade, essa é uma grande marca da pintura de Balthus. Usando uma expressão repetida por Brennan em diversas partes do seu diário, “as meninas de Balthus”, além de terem uma aparência certa e facilmente identificável, foram frequentemente pintadas em uma relação de poder, submissão, autoridade, o que não as torna inevitavelmente submissas de uma forma que as retira de uma posição de exercício do querer. Elas fazem parte do processo erótico, como que dissimulando um poder ainda mais real à medida que prende o outro (o dominante) nessa relação de prazer inconfesso.

Balthus é mais ousado em seus signos do que seu discípulo, Francisco Brennan, mas não pudemos deixar de citar essa influência. Mais à frente, notaremos ainda outros fatores que conectam a pintura de Brennan a Balthus, que estão ligados também filosoficamente, visto que os dois possuíam bastante interesse na leitura de Georges Bataille — para dizer apenas um dos pensadores do século XX que lançaram à frente um pensamento sobre o erotismo, o sexo, o desejo e as práticas sexuais.

Para concluir esta análise, retornamos à escolha de centralizar o rosto de Sade, substituindo o rosto oculto (que os signos nos levam a concluir ser feminino). No dia 19 de março de 1981, Brennan escreve em seu diário: “Não me associo ao Marquês de

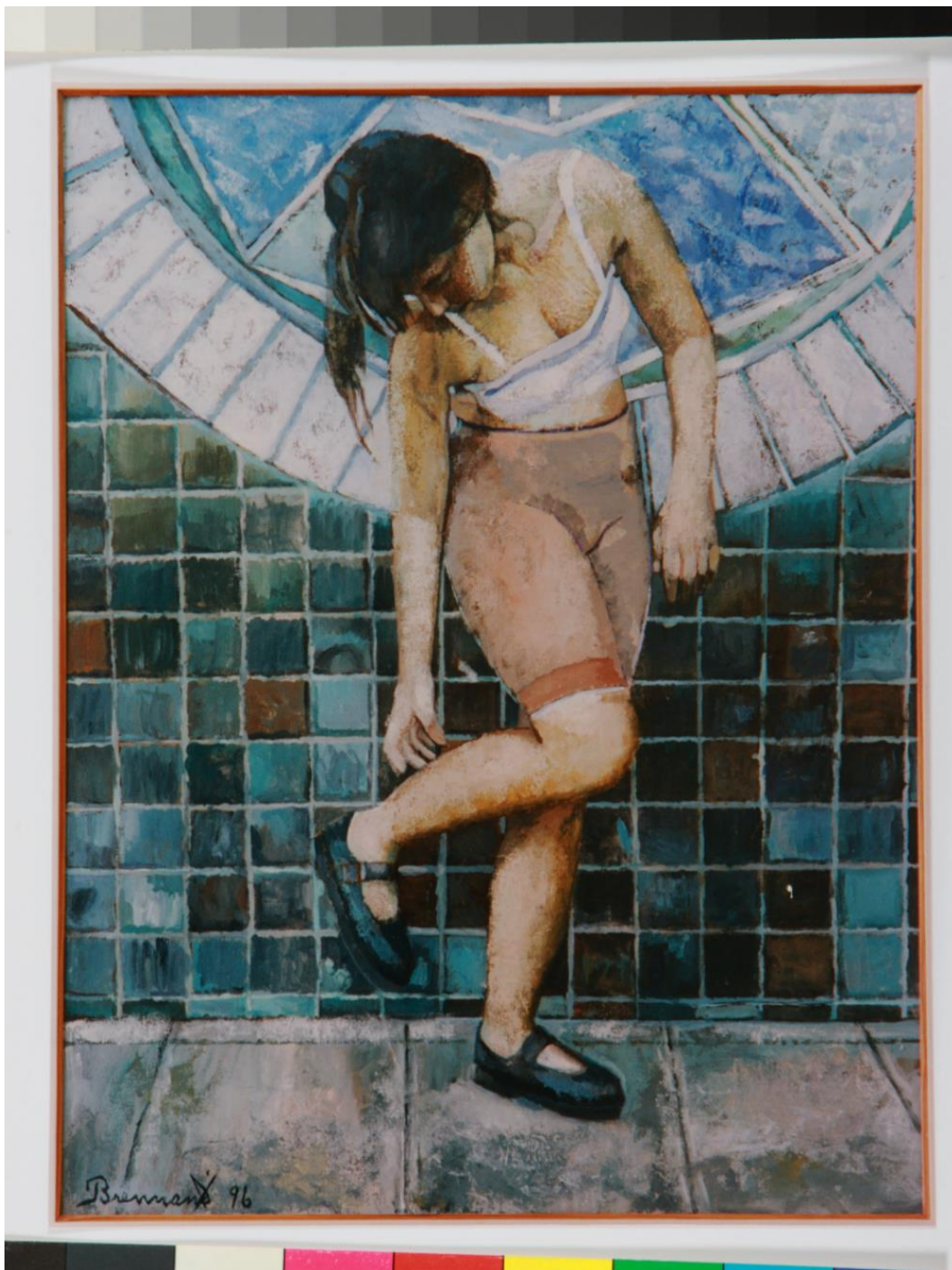
Sade, meus vícios e propósitos são outros.” (BRENNAND, 2016 [1981], p. 74). E são poucas as vezes em que Sade é citado, e, quando o é, é de uma forma muito superficial. Nós acreditamos que, literalmente, essa pintura não associa Brennan a uma ideologia pautada nos conceitos advindos da obra de Sade de uma forma direta, contudo as ideias tomam caminhos estratégicos para se perpetuarem ao longo da história.

A relação de hierarquia, de poder, de dissimulação, no processo erótico, é um tema constante no trabalho de Sade. Vale ressaltar que Sade é um dos principais autores que tinham como projeto artístico-político a subversão das estruturas sociais, morais e políticas permeadas pelos dogmas da Igreja Católica em pleno século XVIII. Sua obra chega ao Brasil a partir do século XX, já estando a influenciar autores por todo o mundo, inclusive o próprio Georges Bataille, Balthus, Rilke e toda uma camada de artistas, filósofos e pensadores ligados ao mundo da arte:

Sade, como nenhum outro personagem da história, subverteu todos os conceitos sexuais do bom costume e da ordem da procriação, segundo a visão religiosa cristã que se perpetuou desde a Idade Média. O Marquês de Sade abusou o máximo da fantasia sexual e dos instintos perversos com a sua pena. A sexualidade estava posta para o autor libertino não de forma harmônica, ou melhor, a harmonia para Sade consistia exatamente de um ato sexual caótico, uma sexualidade desviante que buscava na destruição da carne o lugar do prazer. Sade passa a figurar como um exemplo do desrespeito não só aos dogmas religiosos como também à inversão da sanidade e do bem-estar social. (AZEVEDO, 2015, p. 15, 16)

Ora, desfazer os limites geracionais dentro de uma relação de prazer, na construção do olhar desejoso, é uma subversão social. E é isto o que Brennan constrói sutilmente nas suas pinturas, através de um feminino que se personifica em relação ao seu olhar, masculino, heterossexual, pronto a conduzir, ensinar, educar. São corpos que posam para ele, corpos permanentemente disponíveis, primeiro para ele e, depois, para o olhar do espectador. A ironia nisso é que, ao acreditar que subverte, Brennan perpetua um olhar misógino já comum e disseminado no social.

**4.2 - ANJO PICADO POR ABELHA (Acrílica sobre Duratex, 1996, 92x74 cm)**



12- Anjo Picado Por Abelha, Francisco Brennand, Acrílica s/duratex, 92x74cm, 1996, Accademia - Oficina de Cerâmica Francisco Brennand

A partir da análise descritiva, que compreende a análise pré-iconográfica, verifica-se que o sutiã, embora não esteja no mesmo tom de transparência, ainda assim demarca



bem a região dos seios, dando-os a impressão de volume. Temos, então, estes dois detalhes importantes que auxiliam na compreensão do que enxergamos nesse corpo-desenho: a proeminência dos seios e a transparência da roupa íntima, que nos deixa perceber uma linha traçada para simular a divisão entre os lábios maiores genitais.

Esse corpo é o motivo da cena pictórica; ele está centralizado e é para onde os olhos do espectador serão direcionados. Apesar de não existirem tantos detalhes assim no fundo da cena, nesse corpo centralizado encontramos alguns detalhes importantes de serem enquadrados para uma análise mais de perto.



13- Detalhes da imagem 8: O traçado do sutiã passa a impressão de volume à região dos seios

A escolha pela impressão da transparência na roupa de baixo, criada através de cores que simulam luz e sombra, realça o traço sutil que demarca uma vagina sem pelos. Mesmo que o pintor estivesse tentando retratar a real aparência da modelo, trata-se de uma escolha pictórica o efeito da transparência, os traços etc, apesar de que, como sabemos, a escolha da modelo de tirar os pelos evidencia sobre qual imaginário ela está lidando, ou seja, como ela escolheu ser olhada faz parte de minuciosos mecanismos socioculturais e psicológicos que constroem essa jovem com púbis imaturamente glabro<sup>31</sup>.

Pensar nesse viés de como a jovem modelo escolhe ser vista nos dá uma dimensão do jogo de poder que está ocorrendo entre a modelo e o pintor. Apesar de não termos como confirmar como esse acordo acontecia, a pintura nos dá a impressão de que o artista escolheu um momento inoportuno para registrar. *Anjo picado por abelha* retrata o

---

<sup>31</sup> Com isso, me refiro à vagina que não apresenta ainda pelos pubianos.

momento em que a modelo se curva sobre seu corpo e dobra seu tornozelo ao alcance da mão, em um gesto de quem coça a perna ou investiga algo que tenha acontecido lá, como uma picada de abelha.



14- Detalhe da imagem 8: A transparência da roupa de baixo, criada pela escolha da cor, aliada a um único traço vertical, criam uma linha que simula a divisão dos lábios maiores da vagina.

Não é uma pose usual de uma modelo profissional, o que revela amadorismo, ou é simplesmente um momento à parte que o artista conseguiu capturar e, justamente por não ser uma pose encenada, lhe chama mais a atenção. É possível que essa imagem tenha sido obtida por uma lente fotográfica no instante em que a modelo fez o gesto, quebrando o ritmo de cenas que vinham sendo feitas arrojadamente. Esse momento singelo de descontração da seriedade de um trabalho em curso combina perfeitamente com o que o artista propõe em seu tema.

Apesar de não podermos comprovar com precisão como ocorre essa troca simbólica entre a modelo e o artista, temos alguns trechos do diário que sugerem que essa modelo se trata de uma certa “M.”. Nesses trechos, Brennan fala sobre a relação entre os dois e sobre o seu olhar a respeito de M. no que diz respeito ao trabalho com a pintura. Esse primeiro trecho demonstra porque acreditamos que o Anjo picado por abelha trata-se de M.:

A oficialização de M. como modelo permanente tem me facilitado a tarefa de pintor na descoberta de seus inigualáveis encantos. Cheguei a pintá-la mais de uma vez como uma Danae, recebendo sobre o seu corpo trigueiro o mais puro ouro. Essa sucessão de quadros promete uma futura exposição, (...). (BRENNAND, 2016 [29 de julho de 1997], p. 659)

Apesar desse trecho ter sido retirado do seu diário de 1997, M. aparecera algumas vezes descrita em 1995, o que demonstra que essa relação durou muito tempo, fazendo-nos acreditar que se trata de M. em outras pinturas, como em *Juventude estudiosa* e na série *Chapeuzinho Vermelho*, séries que ele chega a mencionar nesses mesmos diários. A primeira vez que ele mencionou M. foi em 4 de novembro de 1995, e suas menções sempre deixam em evidência a relação de artista *versus* modelo, ou seja, estritamente profissional.

M., tendo como companhia a amiga C., senhoria da casa onde mora, veio engalanada para mais uma sessão de pose. Ambas compartilharam da “minha direção”, com perfeita boa vontade, embora como artistas estreatantes. Contudo, a sólida beleza do corpo de M. deixou-me sempre confuso, o que me fez recordar as palavras singulares do genial Nabokov em certo trecho de *A luta*: “Talvez o que interessa não seja de forma alguma a dor ou a alegria humanas, mas sim o jogo de sombra e luz num corpo vivo, a harmonia das pequenas coisas reunidas... de maneira única e inimitável.” Na saída, a pequena M. esconde na minha mão um bilhete onde tenta lembrar a sua língua materna, hoje quase esquecida: “felicita per sempre. Ti voglio bene molto” (sic). (BRENNAND, 2016 [4 de novembro de 1995], p. 607)

Nesse trecho, apesar de Brennand não revelar como conheceu M. nem a exatidão do seu contrato com a garota, ele deixa subentendido que este não é o primeiro encontro, visto que a garota estava indo para “mais uma sessão de pose”. A narrativa de Brennand sempre irá falar mais sobre ele do que sobre quem ele descreve, assim, ele demonstra sua inquietação sobre a imagem do corpo estético que busca retratar. Ele também faz uma pequena menção sobre a vida de M. Ela não seria nativa do Brasil, entregando-lhe uma carta escrita em sua língua materna, o italiano. Aos poucos, Brennand descreve um pouco mais sobre quem é M., construindo uma visão própria sobre ela, o que demonstra sua inclinação a imaginar personagens sob a característica pessoal das mulheres que pinta.

M. não veio hoje. Passou por uma cirurgia na sua linda perna. Segundo contou, foi o resultado de uma surra de cinturão ministrada pelo seu bondoso pai, o qual teve a requintada “gentileza” de utilizar o lado da fivela. (...) Essa deformação, inclusive, tirava-lhe o prumo das pernas, propiciando posições inesperadas dos seus pés, o que era de grande valia para algumas poses originais. Mas acontece que a vaidade feminina jamais poderia tolerar tal defeito. (...) Apesar de doente, a pequena M. reaparece com a perna enfaixada, usando uma bengala.

Sentada comodamente numa poltrona, começou a falar de sua vida na chegada ao Brasil. Viera de Monza, por volta de 1989, órfã de mãe e com apenas treze anos. “Não foi muito fácil”, ela disse. (BRENNAND, 2016 [18 de novembro e 23 de dezembro de 1995], p. 607 e 608)

Além desse curto relato de alguns detalhes sobre a vida de M., destacamos o modo como Brennand refere-se a ela usando termos que a colocam em uma posição de fragilidade. “A pequena M.”, que sofrera com o pai na sua infância, deveria ter 19 anos nessa época, fazendo um rápido cálculo da sua chegada com 13 anos ao Brasil. Ademais essa aparente sintonia que o artista demonstra, prevalece o interesse no processo estético que ele relaciona ao corpo da modelo M.:

Volto à Oficina e ao meu ateliê só para rever impressas as fotos do corpo trigueiro de M. É preciso começar a desenhá-lo. Estudar o conjunto com paixão e depois pintá-lo, reinventando, se possível. Na verdade, se me fosse dada a habilidade de copiá-lo, para mim já seria o bastante. Nas curvas negras da forma, o infinito. (...) Presença de M. com uma série de novos vestidos apropriados para as diferentes poses, sobretudo um de cor verde incandescente como um sinal de tráfego. Sinal verde será um bom sinal? Ir em frente não será perigoso? (BRENNAND, 2016 [1995], p. 607)

Nesse trecho, podemos notar a participação da modelo na escolha das roupas. É uma característica importante que ressalta como essas moças estavam interessadas em serem vistas, imaginadas, idealizadas e pintadas. Apesar de serem diferentes entre si, até mesmo a forma como são expostas também diferem, todas despertam esse olhar interessado do artista. Apenas pela estética de seus corpos? Não do formato, mas do fato de serem corpos fisiologicamente femininos? Na citação anterior a esta última, destacamos também a fala do artista sobre as “posições inesperadas” que a deformidade do pé de M. proporcionava. Assim, sabemos que, embora o artista escolha o cenário, as modelos, as cores e o tema em si, ele também se deleita no sutil despercebido que evoca uma ingenuidade das modelos.

Apesar de M. preocupar-se com os vestidos e com a sua aparência física (inclusive buscando recursos para modificar o que considera erros nele) para estar melhor no olhar de quem irá retratar essa estética, é o artista quem tem o último olhar, buscando, inclusive, “reinventá-lo”, como ele mesmo disse. Estamos falando sobre tudo isso para evidenciar essa personalidade angelical dada e vestida, como um vestido verde luminoso, no corpo pintado por Francisco Brennand em *Anjo picado por abelha*.

Mas uma possível ironia nesse tema reforça como a absorção desses relacionamentos que travou com tantas mulheres jovens construiu um imaginário visual

dicotômico sobre elas: o anjo é, ao mesmo tempo, uma mulher fatal. A potência da sensualidade desses corpos, no imaginário de Brennan, está justamente na aparente impossibilidade que essas mulheres possuem de perceberem a fatalidade do seu sexo.

Então, ao mesmo tempo que ele discorre sobre M. nos trechos de seu diário deixa escapar essa dicotomia, que, na verdade, não faz parte da moça, mas, sim, da própria maneira do artista sentir, absorver essa visão, padronizar esse desejo. “Sinal verde será um bom sinal? Ir em frente não será perigoso?” Brennan quase nunca deixa evidente o seu sentimento em relação aos casos e às casualidades que experencia, mas pontua essa relação de flertes, conquistas e envolvimento como algo natural que ocorreria entre qualquer homem e mulher, principalmente porque, na sua visão, as mulheres são dotadas desse aspecto erótico pela Mãe Natureza, da qual não podem fugir. Continuando a falar sobre M. seguindo os trechos acima, ele conclui:

Aproveito a sua imobilidade para medir-lhe o tornozelo perfeito e logo observar que o mesmo merecia um prêmio e uma corrente de ouro. Isso foi dito com a mais absoluta seriedade, o que não evitou o seu sorriso. Diante dos meus exageros, convém advertir que a minha paixão pela forma nada tem a ver com a lascívia de H. H. do famoso romance de Nabokov. Meus critérios de julgamento se aproximam da desconcertante opinião de um suicida. Eis o seu recado: “Nada é sempre a mesma coisa como os outros dizem ser. Tudo aquilo que antes jamais havia visto é o que eu de imediato reconheço melhor”. Portanto, reapareçam agora, lado a lado, as bonecas de Hans Belmer, as adolescentes de Balthus, as mulheres-objetos de Allen Jones e as Vênus de todas as épocas, vivas ou mortas, que terão sempre o seu lugar à minha mesa. (BRENNAND, 2016 [1995], p. 608)

O pintor se coloca como um justiceiro não de outros homens que, assim como ele, expuseram corpos jovens, mas um justiceiro para essas bonecas, essas adolescentes, essas mulheres-objetos e essas Vênus. Repetir o que Balthus, Hans Belmer, Allen Jones e até Nabokov fez é a forma que ele encontra de enaltecer suas obras como artísticas, e não como propícias a julgamentos que o acusam de pedofilia?

Assim estabelecida essa narrativa do angelical, do gesto não planejado enquanto pose, iremos nos aprofundar mais na sensualidade desses signos. O gesto não é sensual em si, apesar de conter esse prelúdio erótico, mas os pormenores da cena sustentam essa ótica sensualizante. Vamos focar por ora no detalhe minucioso do traço que recria a vagina da modelo. Se não houver um olhar apurado, pode passar despercebido esse simples traço, esse pormenor que reforça um lado oculto do “anjo”.

Não necessariamente oculto, pois o artista não escondeu esse signo, o traço está lá para quem for um bom observador. E o detalhe de não ter pelos pode vir também a ser significativo dentro desse contexto de criar uma sensualidade inibida. A vagina se esconde dentro da roupa íntima, mas se mostra sem pelos ante a transparência do tecido, justamente em um momento desinteressado, quando a menina se agacha para tocar o tornozelo.

Há muito o que se dizer sobre a falta de pelos na vagina da modelo em questão, pois esse é também um signo que a infantiliza, mas pode ser contrastante, visto que muitas mulheres adultas já depilavam toda a vagina no Brasil dos anos 1990, tanto que um corte padrão “à brasileira” ganha fama entre mulheres do mundo todo justamente nessa época. O estudo da vagina impúbere em mulheres adultas como estética tem sido entendido por textos feministas como uma consequência do olhar pedófilo através, principalmente, da pornografia industrial. E hoje em dia essa questão de estética já ganha um viés higienista que prega melhor condições de cuidados da saúde vaginal em uma vagina sem pelos.

Se voltarmos, porém, nosso olhar para a história da arte, perceberemos que no renascimento (assim como na Grécia Antiga) as mulheres e os homens já eram retratados sem pelo. Como esses são períodos em que existia uma busca pela perfeição do corpo através da arte, concluímos que o pelo já era associado a uma imperfeição. Assim, as imperfeições, associadas a essas características consideradas animais, só irão ser retratadas em meados do século XVI.

Vale a pena um exercício de pensar o porquê dessa recusa em aceitar a presença de pelos no corpo e como isso está relacionado à busca da perfeição. Consequentemente, como a perfeição relaciona-se à ideia de pureza e inocência percebida na infância na juventude, pois, apesar dessa tradição estética não ter sido inventada pela pornográfica, é inegável que ela ganha proporções inimagináveis a partir da industrialização dos corpos. Afinal, durante o renascimento, essa idealização ocorria nos suportes artísticos e, durante o período de industrialização, ela passa a ser uma exigência nos corpos físicos. Assim, a ideia de perfeição da arte incide culturalmente sobre a noção, a idealização, de padrões normativos de beleza na vida das pessoas reais.

No caso desse quadro, já nos anos 1990, quando já é comum que as mulheres se depilem totalmente, conhecemos todas as influências que Brennan pode ter tido para visualizar a perfeição desse corpo através da arte. Muitos já citamos aqui, como Balthus

(inclusive, visualizamos uma pintura desse artista em que a vagina da menina também não apresenta pelos). Acrescendo a isso, não podemos deixar de notar o forte avanço de filmes eróticos brasileiros, imagens que circulam explicitamente nessa sociedade levando a ideia do corpo feminino infantilizado em personagens interpretados por mulheres como Judie Foster, Sue Lyon, Sônia Braga, Vera Fischer, Nicole Puzzi e outras.

Esse imaginário que constrói o que hoje reconhecemos como “Lolitas” ou “Ninfetas” carrega centenas de signos e são representados das mais variadas formas, em filmes, livros, fotografias, na indústria da música etc. A ideia da ninfeta no século XXI já se encontra estruturada culturalmente no padrão ocidental. Nos anos 1990, essa estruturação se encaminha sutilmente contorcendo a censura e driblando valores tradicionais. Há, em *Anjo picado por abelha*, outro detalhe que iremos considerar aqui como um dos signos que complementam essa constituição de uma inocência deliberada na personagem. Esse signo é o sapato.



15- Detalhes da imagem 8: Os sapatos pretos

Também efeito da industrialização tecnológica, o sapato feminino começa a ser cada vez mais fortemente relacionado à própria personalidade da mulher. Esse é um dos fatores que demarcam o que ser mulher começa a significar no século XX e XXI. No caso deste sapato em específico, ele aparece em diversas outras pinturas de Brennan e chama

nossa atenção por ser uma repetição em imagens que buscam retratar feições mais infantis, enquanto aparecem sapatos de salto alto em corpos com traços que constroem corpos mais maduros. São poucas as pinturas em que a modelo é retratada com os pés descalços, e, nestes, sua performance parte para um erotismo mais agressivo (como veremos adiante).

Em 1976, Brennan havia escrito em seu diário sobre esse desejo inconsciente que as pessoas sentem por pés, declarando, inclusive, que, para ele, “os pés tomam muitas vezes um caráter obsessivo” (2016 [1976], p. 347). Neste trecho, ele discorre sobre o livro *A vida sexual do pé e do sapato*, de William A. Rossi, e demonstra grande conhecimento a esse respeito citando de Freud a Ovídio. Em resumo:

Quantas vezes tenho desenhado e esculpido figuras, cujos pés maciços não têm dedos. (...) No meu atroz fetichismo, desejaria que as mulheres jamais retirassem os sapatos de salto alto que lhes deveriam ser impostos como uma segunda natureza. (...) Declarando-se um acordo tácito entre o mundo feminino e aqueles que teimam em revelar a sua formosura, os pés estão sempre ocultos, por assim dizer, *hors concours*. Não é difícil observar isso quando olhamos qualquer revista de moda ou as de gênero de nudismo sofisticado, etc. O fetiche ganha aí uma dupla face: mostrar e esconder carregam em si o mesmo interdito. Como é complicada a alma dos homens! (BRENNAND, 2016 [1976], p. 347)

Essa conjectura que conecta o sapato preto sem salto ao corpo feminino e a uma personalidade angelical que infantiliza e oculta detalhes de um erotismo nos faz imaginar a possibilidade dos sapatos serem o tema central dessa pintura (rever imagem 8). Ele também é um detalhe que poderia passar despercebido, mas o jeito como o corpo da personagem se inclina em direção das pernas, suas mãos quase indicando os sapatos e também a flexão das pernas em direção ao meio da tela podem nos levar a pensar também nessa hipótese.

O que interessa aqui é perceber como Francisco Brennan constrói significados ocultos — talvez até inconscientemente — dentro das suas pinturas que buscam representar o feminino e as feminilidades. O tempo todo em que lemos esses signos estamos lendo sobre os desejos e os sonhos que o pintor estrutura em sua imaginação. Essas imagens se montam para constituírem corpos que carregam seus fetiches carregados de angústias e desejos, quase sinônimos.

A palavra “anjo”, que assume uma função de adjetivo no título desse quadro vem, portanto, significar a imagem que Francisco Brennan entende pelo gesto inocente da



modelo frente a um olhar lascivo que percebe no seu corpo um erotismo. Erotismo esse que serve justamente para antecipar um apelo sexual natural nesse conjunto de feminilidade. É preciso atentar que esse discurso do natural corpo feminino, propício ao erotismo como um processo para a reprodução humana, está sempre presente nos escritos de Brennan. Como exemplo:

Será que existe mesmo uma moralidade nativa, ou seja, algo tão natural que se confunde com os próprios desígnios da Natureza? E quem poderia dar uma resposta certa, desde que a Natureza não fala nem se defende, e sim no mais das vezes, simplesmente ataca e devasta ou, mesmo quando recua indiferente, deixa apenas sobreviver. Não seriam totalmente ineficazes todos os pruridos moralistas perante essa Grande Mãe? E o reverso ultrajante da medalha – a nossa fase oculta e abissal – como está situada, onde poderia, também, de alguma forma, atuar contra ou a favor desses nossos sempre escamoteados, mas constante e fervorosos instintos? O que é de fato o ultraje, a devassidão, a perversidade, o amoralismo, a bestialidade, a pornografia? Será que existem mesmo, têm existência plena? Não seriam eles também um formulário secreto e paralelo, obscuro, inconsequente, desastrado, informe, alheio, mas, ainda assim, pleno de vigor num vastíssimo receituário da Natureza, uma espécie de anteprojetado, disforme, mas igualmente propício à conjugação fatal do verbo multiplicar, apenas um imperceptível ruído, algo ao mesmo tempo viscoso e fluido, renovável e eterno como as marés? (BRENNAND, 2016 [1980], p. 22)

Assim, essa obsessão pela multiplicação, continuação e perpetuação da espécie está sempre presente na obra de Francisco Brennan, muito embora seja ainda mais imperceptível do que todos os signos presentes, pois é preciso conhecer o deslumbre que ele demonstra pelo que considera uma característica humana. E, além de humana, idealizada (em seu projeto) especificamente no corpo feminino, que é o responsável principal por esse processo erótico que antecede o ato sexual. E, para isso, ele visualiza esses corpos em uma série de personagens mitológicos, como Eva, Lilith ou a Grande Mãe, que é a própria Natureza.

Por fim, quando decide intitular “anjo” essa cena, o artista põe o seu olhar sobre um gesto comum e desapercibido. O não percebimento vai desde a nudez de seu próprio corpo até a percepção do olhar do outro sobre si. Para criarmos, então, um maior alcance sobre as inúmeras perspectivas que essa obra pode alcançar, deixamos para o final a única menção que Brennan fez em seu diário sobre esse quadro:

Perguntam: “Qual o significado do título do seu quadro Anjo picado por uma abelha?” Respondo que uma tradição délfica atribuía às abelhas a construção do Segundo Templo. De acordo com os órficos, as almas eram simbolizadas pelas abelhas. No simbolismo cristão, a abelha caracteriza as diligências. “E quanto aos ‘ovos’ na cerâmica?”

Elucido que em sepulcros pré-históricos russos e suecos ovos de argila eram depositados como emblemas da imortalidade. (BRENNAND, 2016 [1998], p. 679)

Assim, com um rápido argumento, ele que, na verdade, não responde muita coisa, nos dá ainda outro símbolo imperceptível: a abelha. A abelha reforça essa característica de feminilidade, pois é considerada símbolo do matriarcado em um dos seus significados mais correntes. A abelha é, também, produtora do mel, que é resultado de um misterioso processo de elaboração, podendo significar a mudança que se segue à iniciação, simbolizando o processo de amadurecimento da infância para a fase adulta.

Nenhuma dessas diferentes perspectivas anula as demais, pelo contrário, reforçam uma a outra. De modo geral, compreendemos que há uma tendência à infantilização desses corpos pintados nos anos 1990 por Francisco Brennand e que isso não apenas vem retratar um desejo e uma forma de se relacionar, mas também expressa questões mais filosóficas embaralhadas pelo próprio artista nesse processo de significação do seu imaginário. O debate sobre a natureza, os aspectos fisionômicos/estéticos e a própria questão sobre a juventude em moldes sociais (como o processo estudantil) servem para justificar, ou para dar base a esse processo de expressão de seus sentimentos em relação ao que principalmente simboliza estes fatores: o corpo, especificamente o corpo juvenil, fisiologicamente feminino e feminizado.

#### **4.3 - SUZANA NO BANHO (1995, Acrílico sobre Duratex, 73,5 x 91 cm)**

Este é um tema em si mesmo emblemático, visto que *Suzana no banho* já foi lido e relido diversas vezes nas tradições pictóricas, podendo ser considerado um tema clássico para as artes visuais, além de já ter sido tema em diferentes suportes, provindo, aliás, de uma literatura bíblica. Aqui, iremos verificar como o pintor Francisco Brennand realiza a leitura desse clássico e, conseqüentemente, como ele transfere sua visão para construir esse aparato pictórico dando forma ao seu imaginário sobre *Suzana no banho*.

Nessa pintura, notamos a predominância das cores verde e cinza; ambas se mesclam formando uma tonalidade opaca e uma impressão de sombra como em um dia nublado. A cor vermelha contrasta com esse elemento e, apesar dessa cor estar presente em poucos elementos, ainda assim, realça o ambiente. O marrom e o branco também podem ser verificados. Graças ao branco temos a impressão da luminosidade em lugares determinados, que provavelmente precisavam ser destacados por algum motivo dentro do

tema. E o marrom, mais uma vez, se mistura para criar a tonalidade dos contornos e da pele do personagem central.



16- Suzana no Banho, Francisco Brennand, acrílica s/duralex, 73,5x91cm, 1995, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.

Nessa pintura, as pinceladas são mais largas do que nas pinturas que vimos anteriormente. Além disso, alguns contrastes nos dão a impressão de que essa pintura foi feita por cima de outra, se observados bem os detalhes e a cor em alguns pontos. Isso não é incomum para Brennand. Ele estava sempre impaciente melhorando pinturas prontas (que ele considera permanentemente inacabadas), ou destruindo-as, ou pintando outra coisa por cima de uma outra pintura.

As técnicas que ele irá utilizar se transformam ao decorrer dos anos. Por enquanto estamos analisando pinturas que tenderam a manter uma mesma técnica tendo sido produzidas no mesmo período. Essas pinturas foram todas pintadas com acrílica sobre um mesmo suporte com cores parecidas. E os temas? Os temas também são similares. Assim, averiguamos que, durante a década de 1990, Brennand se dedica a experienciar a pintura através da estruturação de temas. Ele monta uma estrutura para narrar um fato, um episódio ou mesmo uma ideologia. Geralmente essa narrativa vem no formato das séries (*Chapeuzinho Vermelho*, *Juventude estudiosa*, *O beco* e outras séries foram iniciados por volta da década de 1990) ou de releituras de temas clássicos.

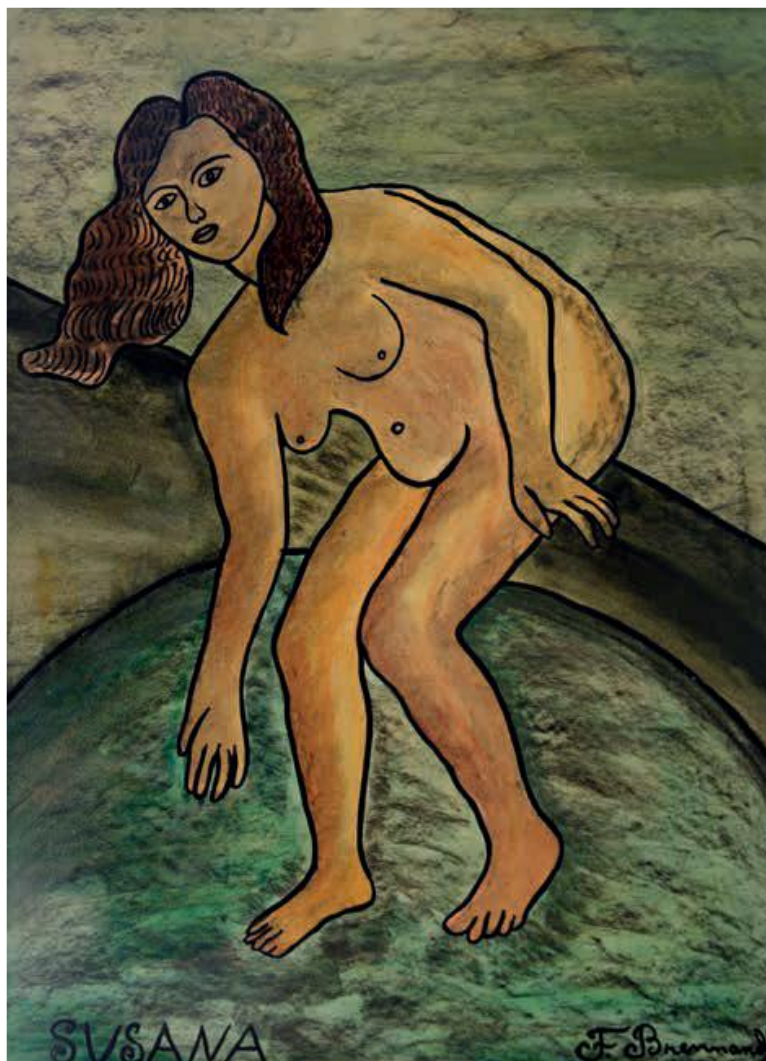
Suzana e os velhos, ou *Suzana no banho*, fora também retratada por ele em outros quadros. O mais antigo que chegamos a ver é de 1962, e pelos traços podemos notar a diferença de estilos empregada pelo pintor. A técnica, inclusive, é outra. Em 1962, ele fez o desenho sobre o papel utilizando nanquim e guache, ou seja, foi uma pintura mais simples. Pelo o que vemos no desenho fica atestado que o desenho é mais simples do que aqueles feitos em 1995. *Suzana e um dos velhos* é uma pintura mais trabalhada, assim como *Suzana no banho*; ambas foram pintadas em 1995, possivelmente na mesma época, e há muitas relações entre elas.



17- Suzana e um dos velhos, Francisco Brennand, Acrílica sobre duratex, 59 x 74 cm, 1995

*Suzana no banho* (1995) apresenta no primeiro plano um corpo que está metade desnudo e, de costas, deixa à mostra apenas as nádegas. Temos algumas considerações a respeito desse corpo, mas, antes, observando os outros elementos da cena, vemos no segundo plano um muro onde se apresentam três rostos. Os elementos da perspectiva criam uma sensação de fundo que se alonga para o fundo do quadro, criando um cenário encurralado, um beco. De um lado, um muro; do outro, as paredes de algum edifício; e, no último plano, ainda prevalece esse edifício. É o fundo de algum lugar, que separa um edifício de uma mata através de um muro, onde três sujeitos observam a modelo posar. Ao lado desse corpo que posa, verificamos que um banco fora deixado. O banco, a blusa

da modelo e uma flor que leva em seu cabelo possuem uma variação da cor vermelha e chamam atenção por isso.



18- Suzana no banho, Francisco Brennand, nanquim e guache sobre papel, 76x52 cm, 1962

Outro dos elementos que podemos verificar na cena é uma estranha construção no piso do segundo plano. A modelo parece estar de frente para essa construção, que nos lembra uma espécie de cisterna. Essa associação fazemos porque o título, *Suzana no banho*, nos remete a uma espécie de lago, banheira ou algum lugar onde a personagem que representa Suzana pudesse estar se preparando para entrar. Na imagem de 1962, do mesmo tema, observamos que Suzana se encontra dentro de um círculo — que fora retratado através de uma linha angular no segundo plano — pintado na cor verde e muito bem delimitado com um forte contorno preto. A nudez de Suzana nesse primeiro quadro feito na década de 1960 revela que ela se banha, e é isto o que nos faz imaginar que a construção feita neste segundo quadro pintado em 1995 simboliza esse lugar recipiente.

Na história bíblica, Suzana é esposa de Joaquim, um homem rico da Babilônia. Um dia, quando ela decide banhar-se sozinha em seu jardim, dois velhos juízes que estavam obcecados pela beleza da moça atacam-na. Ela, por sua vez, resiste ao avanço dos velhos. Atraídos pelos gritos da moça, seus empregados e demais parentes flagram a cena. No entanto, os velhos acusam-na de haver traído o marido com um homem que fugiu. Suzana é, então, condenada à morte. Porém, no caminho para o seu martírio, o profeta Daniel defende a moça e realiza um interrogatório aos velhos separadamente. E é assim que ele demonstra a mentira de ambos e salva Suzana da morte.

Apesar das diferentes formas de se reconstruir essa cena visualmente, o motivo, em geral, continua o mesmo. Suzana está no centro da visão dos velhos curiosos e obcecados pela sua beleza, do pintor que reinventa seu corpo segundo as tradições pictóricas de cada momento e do espectador. O corpo de Suzana, variando em diferentes tradições, é sempre o centro das expectativas, e sua ação diante da situação de assédio demonstra um pensamento dentro da forma de enxergar esse ocorrido nos diferentes imaginários culturais.

Aqui, Suzana é uma modelo posando para um artista. Não existe um empenho em viver uma narrativa, ou melhor, a modelo não interage ou cria um movimento que nos faça imaginar uma atitude. Sua plasticidade diante do olhar é a narrativa neste tema. Ela se predispõe a estar no centro de um círculo de olhares: de um lado, os velhos observam-na por sobre o muro, e, do outro lado, o pintor a observa. Sua posição, de costas para o pintor, reforça essa passividade, visto que ela não tem nada a dizer com o gesto facial; apenas podemos notar uma leve inclinação da sua cabeça para baixo. Seu olhar poderia revelar algo para o espectador, mas isso nos é negado. Assim, se a Suzana bíblica é uma mulher que resiste ao avanço de homens mais velhos e poderosos do que ela, que deveriam ser mais sábios, é longa a tradição pictórica que retrata Suzana como um modelo de contemplação.

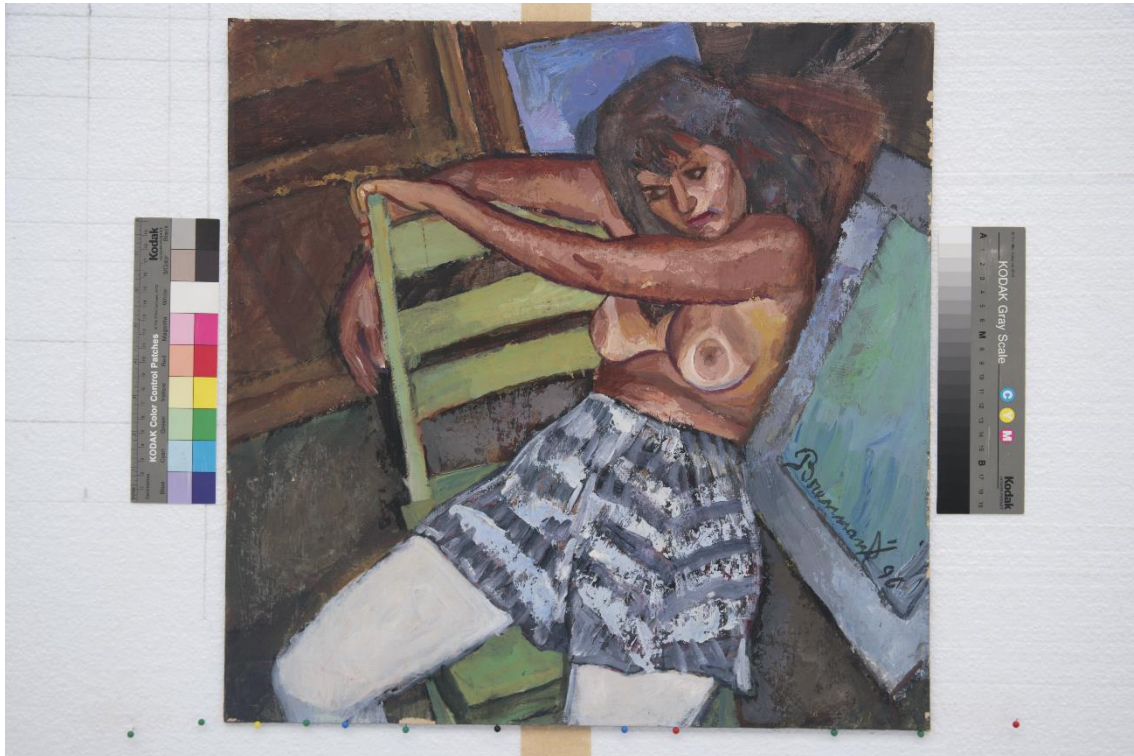
Há algumas passagens no seu diário em que Brennan fala a respeito de pinturas de *Suzana e os velhos*, mas não temos como evidenciar que se trata desse mesmo quadro (ou de um dos outros dois quadros similares), porém algumas dessas citações revelam a intenção do pintor com o tema:

Todo trabalho de ontem foi destruído: um estudo de mulher. Hoje pensa num tema complicado e sabe que poderá falhar. Suzana e os velhos é quadro para um pintor como Tintoretto e não para qualquer aventureiro

do pincel. O seu desenho está pronto e resolve recorrer à quadrícula para diminuir a margem de erros no conjunto das figuras, sobretudo na bela Suzana que ele representa como uma insinuante adolescente. (BRENNAND, 2016 [1991], p. 169)

Notou que sua pequena modelo estava com tosse, mas não teve nenhuma piedade em deixá-la nua diante do ar refrigerado na pose de uma suposta “Suzana” adolescente. Agora se perguntava: E a Suzana da Bíblia não era uma bela adolescente, casada com Joaquim, um homem mais velho, embora muito rico? E, talvez, não foi por esta razão que os dois inescrupulosos juízes se sentiram atraídos pela ideia de conquistá-la, na presunção de que o velhote não dava conta dessa beldade? (BRENNAND, 2016 [1991], p. 172)

Além dessa repetida obsessão no corpo mais jovem, aspectos criados nele reforçam essa função contemplativa de um corpo pintado para ser visto. O torneado do seu corpo, as linhas que modelam um aspecto de corpo considerado belo para a década de 1990 (coxas e pernas grossas, cintura fina, a dimensão dos ombros combinam com a dimensão dos quadris, embora estes não sejam tão largos), a sua cor. A marca do bronze é também uma característica presente na pintura de Brennand e em muitos outros pintores do século XX no Brasil. Esse imaginário que perpetua uma cultura visual onde nos condicionamos a pensar o corpo da mulher brasileira como um corpo bronzeado está presente em praticamente toda a mídia visual nesse momento da história. A imagem abaixo é mais um exemplo:



19- "Atelier", Francisco Brennand, Acrílica sobre duratex, 52x52 cm, 1996. (Nessa imagem podemos notar novamente uma repetição na tonalidade da pele reforçando a marca do biquíni deixado pelo bronzeado)

Em Suzana no banho, mais uma vez o sapatinho preto está presente, mesmo que, em uma variante do tema (imagem 13), Suzana tenha sido retrata com salto alto e vestido longo, ou seja, de forma mais adulta e ativa. E um outro detalhe que não podemos deixar de notar é o banco deixado ao lado de Suzana, um pouco à frente dela, formando o primeiro plano. O banco é uma salva à presença do pintor, é uma demonstração de que existe uma terceira pessoa que a observa, uma pessoa que não quer ser vista naquele momento. Essa pessoa não observa apenas a ela, mas a toda a cena. É a demarcação de um *voyeur*.

Aumont (1995, p. 126) chamou esse mecanismo de “perversão vinculada à exacerbação da pulsão escópica” se referindo a um termo batizado por Lacan, mas desenvolvido por Freud, que diz respeito a uma satisfação passional inerente ao seu objeto, o olhar. Havendo desenvolvido esse tema para demonstrar a longa tradição ocidental de transformar o corpo feminino em um objeto visual, Berger (1972) acentuou como a feminilidade é dada como que para ser examinada pelo olhar masculino, e conclui:

Na forma-arte da nudez europeia, os pintores e os espectadores — proprietários eram usualmente homens, e as pessoas tratadas como objetos, usualmente mulheres. Esta relação desigual está tão profundamente arraigada na nossa cultura que estrutura todavia a



consciência de muitas mulheres. Fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Supervisionam, como os homens, sua própria feminidade. (BERGER, 1972, p. 35)

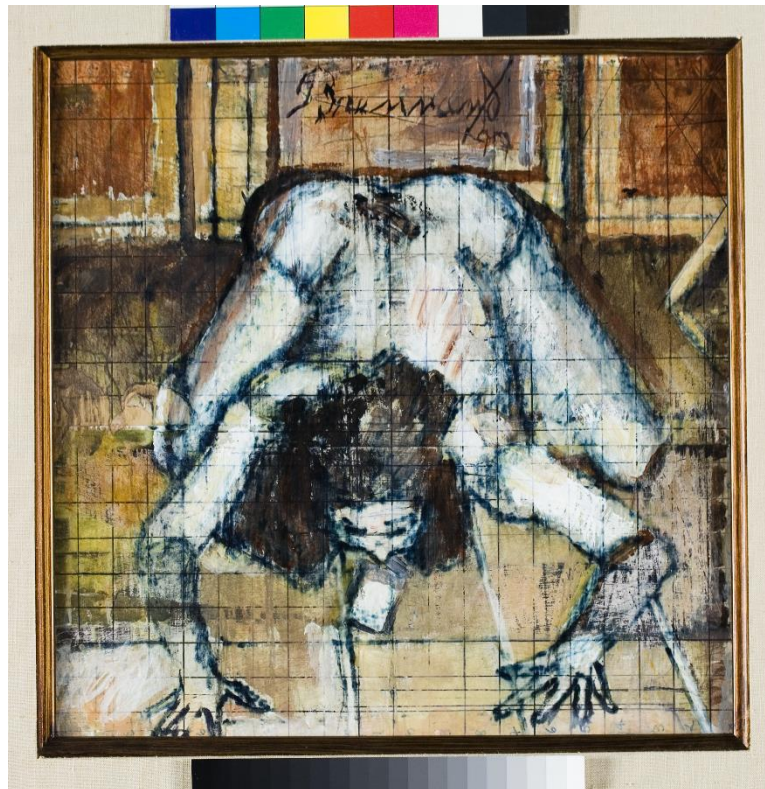
Para além dessa visão estruturalista de Berger, ressaltamos que essa tradição voyeurística é também responsável por dar condições à existência do que seja a feminilidade ou mesmo o corpo feminino. O corpo não é um portador natural da feminilidade, portanto esse olhar que plastifica um corpo em função de ser visto acentua que isso é a feminilidade. Assim, a posição centralizada do corpo e todos os signos decorrentes disso reforçam a função do feminino. E é uma microforma de entender sua função em toda a sociedade, como dito por Berger (1972).

Ser o dono dessa visão, dessa cena, dessa performance, poder ditar os limites dessa apresentação, a posição de cada signo, a função de cada personagem, dá a Francisco Brennand o poder não apenas de criar essa visão, mas de ser o proprietário dela. Além da modelo vender o seu trabalho e disponibilizar uma ideia de si mesma através da sua imagem, Francisco Brennand também nos coloca dentro desse jogo. Nós, os espectadores, de certa forma, somos também participantes desse processo erótico.

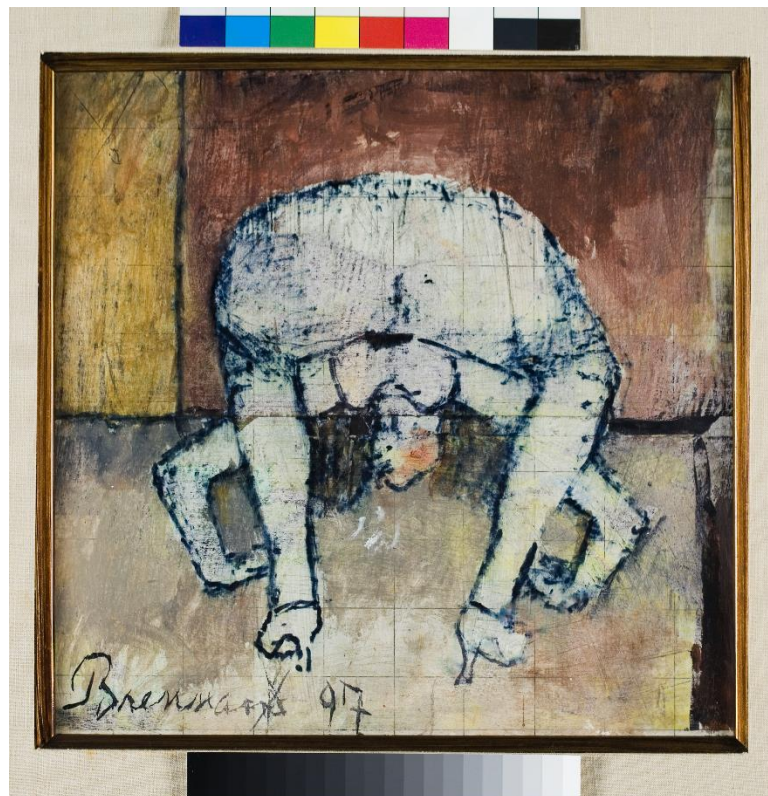
#### **4.4 MODELO NO ATELIER (1997, Acrílica sobre madeira, 34x34 e 35x35 cm)**

Para encerrarmos a análise de algumas pinturas feitas na década de 1990, escolhemos essas duas pinturas feitas em conjunto para demonstrar como o interesse de Brennand começa a ganhar uma forma mais ousada, menos preocupada, o que não significa desleixo, mas uma ideia mais delimitada sobre seus desejos e sua técnica.

Essas duas pinturas, intituladas *Modelo no atelier*, foram feitas sobre madeira, o que nos faz perguntar quais as diferenças práticas entre a madeira e o duratex para o pintor. Podemos perceber que a madeira fora toda quadriculada com lápis e o desenho foi feito a partir dessa dimensionalidade criada pelos quadrados, o que significa que existia uma preocupação com as medidas estéticas e a proporcionalidade do desenho criado. Esse desenho dá vida ao formato de um corpo. Mas que corpo é esse?



20- Modelo no Atelier, Francisco Brennand, *Acrílica s/madeira, 34x34cm, 1997, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand*



21- Modelo no Atelier, Francisco Brennand, *Acrílica sobre madeira, 35x35cm, 1997, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand*

No primeiro quadro, vemos o modelo de frente e temos a percepção de seu cabelo longo que se deixa deslizar no chão, das nádegas e das pernas grandes flexionadas sobre o chão, juntamente com a mão que escancara os dedos. No segundo quadro, os signos que nos dão a feminilidade do modelo são mais perceptíveis mesmo que aqui ela tenha sido pintada com as costas de frente para o espectador. Não literalmente as costas, mas as nádegas são apontadas para quem vê de fora, formando o centro do quadro. Também podemos notar os seios pendidos, o salto alto e os mesmos cabelos que caem no chão.

O local onde a cena ocorre é imperceptível na pintura, e só sabemos que é no atelier por causa do título, que é um dos fatores que nos condicionam a uma interpretação possível. O atelier é o lugar de maior intimidade para um artista; é o local onde o processo de criatividade ocorre afetivamente. Por mais que ele recorra a um ambiente aberto para fazer uma parte do que ele considere importante no trabalho, as finalizações ocorrem no atelier. E, no caso de Francisco Brennand, o atelier sempre se mostrou essencial.

É o local onde, aliás, ele escreveu seu diário. Suas ideias, seu mundo interior e muitas de suas amantes e modelos foram registradas fotograficamente dentro do atelier. Essa é apenas uma das muitas pinturas que delimitam esse espaço e as intimidades desse local de criação. Acreditamos também que aqui Brennand se expõe mais, demonstrando um caráter mais cru, mais nu, mais animalesco, do que ele considera a reprodução condensada no erótico.

O sexo aparece nessas duas pinturas de uma forma não dissimulada. A forma como a modelo se debruça no chão e como seu corpo performa algo que se contorce reproduzindo poses do ato sexual, mas também debruça sua frente diante de algo ou alguém enquanto ergue as nádegas para quem está atrás, que, no segundo quadro, logo se converte em alguém que está de frente para essa parte traseira do seu corpo. É o pintor e somos nós. Somos colocados como alguém que, na função erótica, assume a posição de quem penetra no corpo. E o corpo que é penetrado é o feminino.

Essa posição é também animalesca. Como sugere Bataille, o que seria a fêmea humana tem reações parecidas com qualquer outra fêmea durante o processo preparatório do sexo. Porém, dentre o que ele chama de “signos anunciadores da crise”, o que diferencia os humanos dos animais é, justamente, o valor erótico intenso. Esses signos animalescos, dentre os quais está o despojamento total do comedimento corporal, ganham ainda um valor a mais, que é a relação do erotismo no processo, e Bataille nos chama atenção ao afirmar que:

Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso. Uma bela moça nua é por vezes a *imagem* do erotismo. O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele. (BATAILLE, 2013, p. 154)

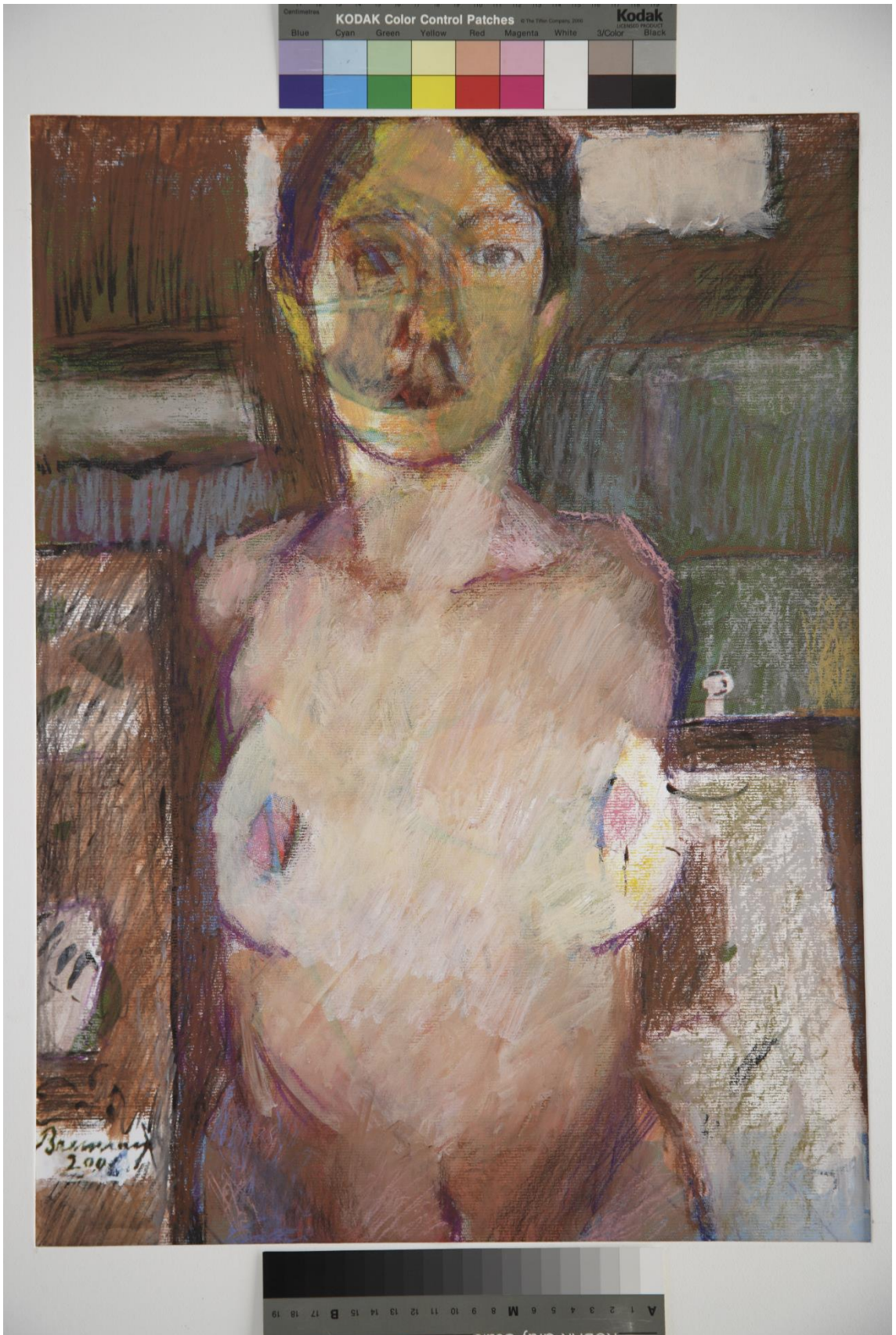
É interessante perceber o uso que Bataille dá ao termo *imagem*, pois assim podemos perceber também que a própria feitura desses quadros, a escolha dos temas, dos signos, a ordenação das poses etc., fazem parte do processo erótico que se inicia frente à tela: a constituição do desejo, do prazer, na pessoa de Francisco Brennand. Se fôssemos levar adiante essa discussão perceberíamos que, sendo este um trabalho para o pintor, é, ao mesmo, uma interdição que ele se impõe e uma transgressão, na medida em que ele localiza toda sua obstinação nesse objeto do desejo.

No primeiro quadro, podemos notar ainda que a modelo segura algo com a sua boca. Não conseguimos identificar o que é, mas acreditamos que talvez seja uma foto de polaroide, provavelmente sua. Ela segura com a boca em um reforço para retratar sua animalidade, que é a animalidade do seu patrão, do pintor que a colore, do fotógrafo de sua imagem. Como vimos em algumas citações, a relação de Francisco Brennand com essas modelos dentro do seu atelier é relatada algumas vezes no seu diário de forma a nos alertar a natureza profissional, que, por vezes, torna a submissão de quem é empregada ainda mais marcante, e as exigências do empregador, acentuadas.

Esse estilo performático de poses dentro do ateliê, ou não necessariamente sinalizadas como dentro do ateliê, porém mais íntimas, são comuns principalmente nos fins dos anos 1990 para o início do século XXI. Além de retratar o caráter animalesco do ato sexual, também sinaliza um fetiche do artista, mesmo que um fetiche visual, contribuindo mais uma vez para que percebamos o caráter erótico do próprio suporte pictórico, para além do corpo nele retratado. O que importa aqui não é apenas ter a mão de obra dos modelos, mas apropriar-se de sua imagem inventando uma nova coisa que vai além dos limites do corpo físico e modela-se em tintas sobre um suporte específico. Abaixo alguns outros exemplos de pinturas nessa modalidade:



22- "O desastre", Francisco Brennand, *mista sobre o papel*, 69 x 51,5 cm, 2005



23- O busto, Francisco Brennand, mista sobre o papel, 58,5 x 43,5 cm, 2006



24- O beco, Francisco Brennand, Mista sobre papel, 56,3 x 43 cm, 2002

Como vimos, essas três pinturas — valeria uma análise individual sobre as especificidades de cada uma — demonstram cenas mais explícitas sobre a imaginação do pintor em performances que reforçam a violência no processo sexual, a submissão feminina para tal e o papel masculino como produtor desse desejo e empreendedor dessa realidade. E todas possuem em comum o início dos anos 2000. Essa virada de milênio legou ao artista maior desprendimento de pudores; não que ele jamais tivesse pintado temas tão crus assim, porém é nesse período que a Accademia é inaugurada, e ele não apenas pinta essas cenas, como as expõe em sua maioria.

Escancarar esses desejos, no entanto, continua sendo uma linguagem que ele se aperfeiçoa em criar signos que almejam ocultar tal explícito, sob roupas, performances, e signos muito elaborados que abordam temas que personificam ideologias que vão para além dos significantes, como iremos perceber nos próximos dois temas.

#### **4.5 - MUÇULMANA (2002, Bastão aquarelado sobre papel, 41 x 28,5 cm)**

Se os anos 1990 foi um período de efervescentes estudos protagonizando séries narrativas nos modelos pictóricos — prevalecendo, para isso, o uso da acrílica sobre duratex —, por volta da virada do milênio há uma mudança em Francisco Brennand que só pode ser notada eficazmente nas suas pinturas. Isso porque seu diário se torna menos esclarecedor (ele para de escrever em 1999 e só retorna em 2007, finalizando em 2013), escrito na voz de um *alter ego* de uma forma ainda mais metafórica.

Além disso, seus textos escritos e convertidos em documentos no acervo da sua Oficina de Cerâmica cessam, ficando apenas as diversas produções que começam a se reproduzir através de terceiros. Jornalistas, pesquisadores, críticos, de diversas áreas de atuação, entram para serem deixados em cena substituindo ou intensificando a voz do artista. É o ápice da carreira de Francisco Brennand, que segue dando entrevistas e participando de sua carreira de forma enfática até os dias de hoje.

Os anos 2000 marcam uma tradição mista na pintura de Francisco Brennand, ou seja, agora sua técnica mistura variações de tintas sobre um mesmo suporte. O bastão aquarelado ganha maior destaque sobre traços que não parecem mais buscar uma forma definitiva de um objeto considerado realista. Pelo contrário, são as ideias pertencentes ao imaginário de Francisco Brennand que sobressaem frente à forma. Mas essa não é uma visão genérica diante de uma obra tão vasta. O pintor continua retornando sempre ao uso



da acrílica e à costumeira técnica, assim como já nos anos anteriores experimentara diferentes procedimentos técnicos para abarcar sua imaginação, ou seja, o que temos são intensificações diferentes para cada estilo de acordo com um período de tempo, não o aniquilamento total de uma outra forma de ver e fazer.

A virada do milênio marca também diversos acontecimentos gerais e particulares para Francisco Brennand. Da Guerra no Oriente Médio ao avanço das ideias feministas, tudo se mescla na imaginação do pintor para fundir um aspecto apocalíptico de um homem de idade avançada que se vê na eminência de um mundo que se transforma cada vez mais rápido. Aquele Brennand que foi a Paris em 1949 ainda com ideias clássicas a respeito da arte prevalece na nostalgia e no amadurecimento. Mas, após uma longa trajetória e a assimilação de tantas ideias, esse Brennand que veremos encorpado em suas pinturas ainda consegue trazer à tona questões que enfebrecem seu espírito.

Em *A muçulmana*, todas as linhas convergem para o centro, onde se encontra o motivo principal, a muçulmana. Sabemos que é uma muçulmana não apenas por causa do título, mas pela caracterização de suas vestes, roupas típicas da cultura das mulheres muçulmanas e também impostas pelo governo autoritário de alguns lugares do Oriente Médio, ponto amplamente tocado pelos poucos críticos que escrevem a respeito da série criada por Francisco Brennand. As vestes que esconderiam a identidade dessas mulheres, segundo Weydson de Barros (2004), por exemplo, ao mesmo tempo reforçam essas identidades pelo olhar de Francisco Brennand.

Os demais aspectos do quadro, porém, reforçam os aspectos sociais que Brennand pretende trazer à tona com este tema. O uso das cores primárias, muito comum no trabalho do artista, atrelado ao tema “mulher” repete à exaustão o discurso do sofrimento que esse corpo/gênero/sexo está fadado a exercer. O vermelho, no último plano, aprofunda o caos sanguíneo sobre o qual sobrevivem as muçulmanas, em meio às guerras do Oriente Médio, além de já serem mulheres, seres já fadados a diversos ciclos sanguíneos: menstruação, parto, o sangue da primeira relação sexual.

No entanto, reforço, para chegarmos a assimilar esses pontos, antes é preciso entender como o pintor cria esse corpo “feminino”. Os signos que reforçam essa feminilidade são as linhas que contornam a burca e deixam que as elevações, os afunilamentos, as curvas etc. montem um corpo fisiológico. Não podemos ver nenhuma parte do seu corpo nesse quadro específico da série, mas sutilmente identificamos a

elevação que seria das nádegas. O pintor nos convida a adivinhar o corpo embaixo das vestes; é um jogo de sedução.



25- A Muçulmana, Francisco Brennand, Bastão aquarelado sobre papel, 41 x 28,5 cm, 2002, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand

Sedução: Continuo a maldizer e a recordar aquela que nunca me foi dado o direito de ver. Reconheceria o seu formato único que me foi proposto em mil parcelas diferentes e, no entanto, sempre fugidias e estranhas... em sonhos, vigília, ou de olhos muito abertos. Melhor assim. A sua simples presença ou ao seu menor toque eu seria o seu escravo submisso para todo o sempre. E, então, já não haveria história alguma, nem tampouco por quem esperar eternamente. (BRENNAND, *Verbetes*, Acervo da oficina de cerâmica Francisco Brennand, s/d)

Entendendo a sedução, explicada nas palavras de Francisco Brennand, podemos dizer que ela atua em *A muçulmana* pela simples existência desse corpo. Ele não precisa performar uma sugestão erotizante ou mostrar-se; mais uma vez, é justamente o contrário o que caracteriza a sedução. Não performar, mas apenas ser um objeto para o olhar do artista é o que significa e confere existência a essa cena.

Há ainda a cor azul das vestes, que, unindo-se aos tons de vermelho, podem remeter às cores cristãs do manto de Jesus Cristo em diversas obras sacras. E ressaltam uma característica santa na personagem, elucidada também pelo crítico Weydson de Barros Leal:

(...), a série *Muçulmana* (2002) surge, entre todas as séries de figuras femininas, como símbolo da inquietação do artista com um dos mais agudos conflitos teológicos: o embate entre o humano e o divino. Nestes desenhos, os limites entre a religião e o humano (tendo a imagem da mulher afegã, ainda sob as regras do regime Talibã, como símbolo de uma humanidade anulada ou reprimida) são o tema de seu questionamento. Esta mulher, de quem mal distinguimos as formas sob o manto e a burka (que lhe cobre a cabeça e apaga a identidade), é retratada por Brennand sempre de forma a não poder negar o inevitável: a existência de seu corpo. A forma se insurge contra a anulação. Por isso, através de tantos quantos forem os panos a encobrir-lhes as vontades, as muçulmanas de Brennand revelam linhas e gestos femininos. As formas que se apresentam sob o peso dos mantos são como gritos de insurreição, ou ainda gemidos que denunciam ali a presença de uma mulher. No último desenho da série, a figura mostra o rosto, e revela-se tão feminina quanto a mais feminina das mulheres. (...) De uma muçulmana de Brennand, santificada por sua abnegação a um regime totalitário, vê-se o braço nu ou adivinha-se o volume da coxa sob o pano azul. O corpo denuncia a feminilidade que não quer e não se pode ignorar. (LEAL, 2004, p. 42)

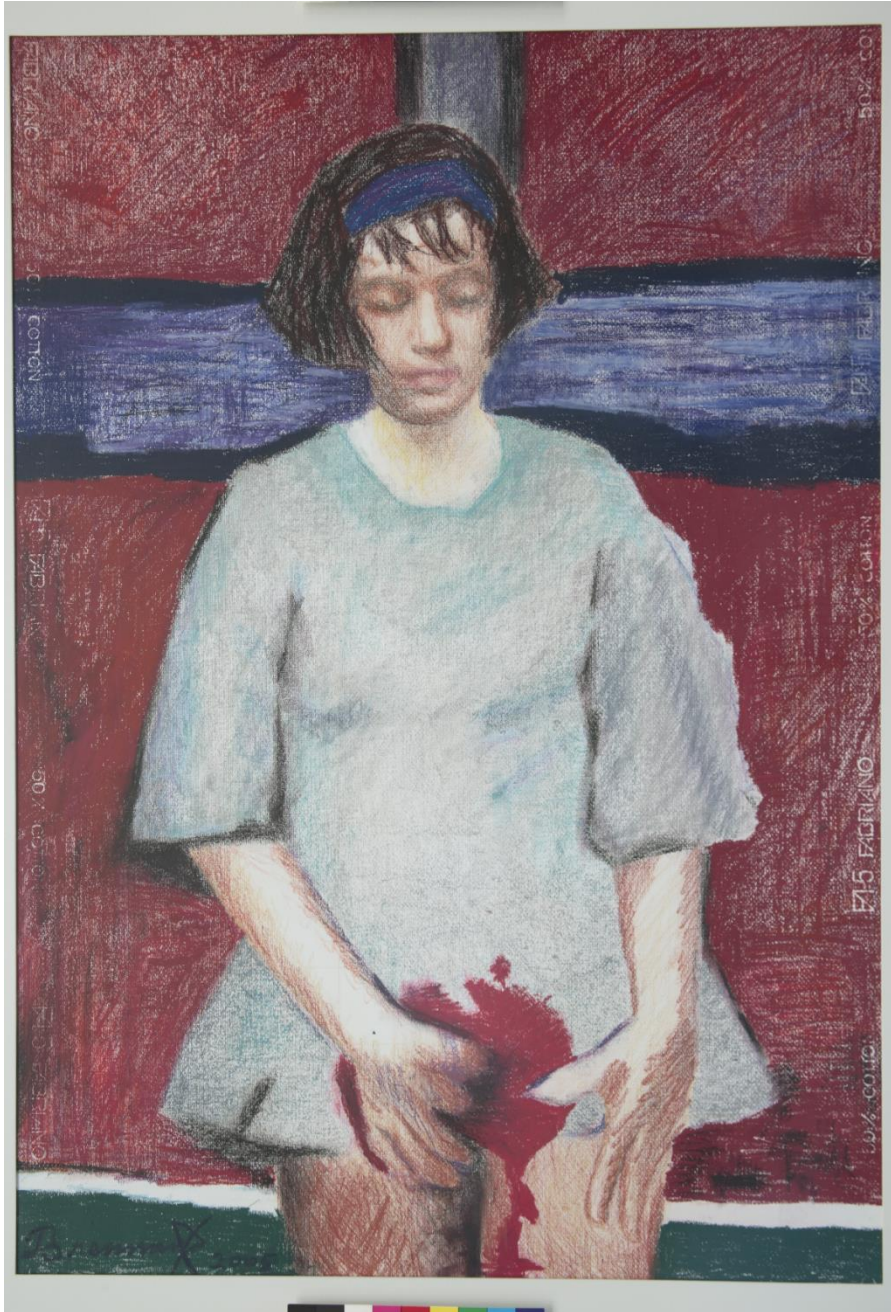
Essa visão se confirma ao observar as outras cinco peças da série<sup>32</sup>. Em duas o rosto é apenas esboçado por debaixo do véu, em outras duas o braço é revelado por cima

---

<sup>32</sup> No catálogo existem nove peças listadas, porém não consideramos as intituladas *A muçulmana* (da série) "Acolhimento Temático", por considerar que, além de serem esboços e desenhos gráficos (não pinturas), fazem parte de uma outra série, não da série *A muçulmana*. Esta formada pelas peças: *Muçulmana*, *Véu Azul*, *A muçulmana*, *O rosto desvendado* e mais dois com o mesmo título *A muçulmana*. Desconsideramos também a mais antiga *A muçulmana*, de 1982, por entender que ali Brennand não havia ainda começado uma série, a qual só irá se dedicar entre os anos 2001 e 2002.

das vestes, e em um o rosto da mulher é revelado. Assim, confirma-se uma narrativa que buscou criar um mistério em torno de um corpo desconhecido que busca se revelar. E é nessa revelação que, aos poucos, cria-se um corpo.

**4.6 - A VÍTIMA (Sexta-feira da Paixão) (Bastão aquarelado sobre papel, 100 x 70 cm, 2005)**



26- A vítima (Sexta-feira da Paixão), Francisco Brennand, Bastão aquarelado sobre papel, 100x70cm, 2005, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand

Em *A muçulmana*, já tivemos um vislumbre de certa mudança temática nas pinturas a partir dos anos 2000. A própria mudança técnica já sinaliza para esse amadurecimento do pintor, ou talvez esse retorno a um desprendimento técnico. Talvez, um retorno a uma paixão efusiva pelo pintar. Francisco Brennand constrói uma carreira na cerâmica e passa a ser reconhecido muito mais por essa prática do que pela linguagem que o recebeu no universo artístico, a pintura.

Esse retorno sinaliza um desprendimento ao prazer de pintar, não significando um ignorar de técnicas, mas um despojamento da canonização de regras estéticas. Suas pinceladas agora nos parecem buscar muito mais dizer-nos sua imaginação pelo viés da subjetividade, dos sentidos, dos sentimentos, do que da racionalização dessa ideia, significada através da minúcia da técnica, do procedimento fotográfico, do quadricular do suporte para equacionar medidas, do suporte em madeira (ou duratex) muito mais rígido e seguro, da tinta que precisa ser mais trabalhada antes e durante o processo. Agora, diretamente no papel, vemos com mais facilidade surgirem essas pinturas bastonadas as quais o pintor aciona a tinta diretamente no suporte, sem precisar esboçar, quadricular, preparar uma demanda de materiais. E, ao que nos parece, também não há mais a necessidade do modelo.

Esse é um detalhe oportuno, pois faz parecer que personagens como *A muçulmana* ou *A vítima* surgiram de sonhos, imaginações, temáticas que o artista queria explorar e, para isso, não precisaria de uma sugestão real. Mas, como iremos ver, pode também tratar-se de uma releitura de temas passados. Nesse caso, assim como ele busca um tema que já pode ter tratado antes, ele poderia ter usado um modelo de desenho como base para criar este e outros.

Neste quadro, temos novamente linhas que convergem para o centro, onde se encontra o motivo central, que é novamente o corpo. O vermelho contrasta com o azul claro do vestido, tanto o vermelho do fundo quanto o vermelho do sangue no primeiro plano, no entanto o azul mais escuro da cruz também procura destaque e peso para a cena. Novamente, neste quadro, há o uso das cores primárias, sendo acrescentado, dessa vez, o verde.

Utilizando bastão aquarelado sobre papel, os traços que Brennand faz são simples e rápidos, com destaques para o jogo de sombra e luz na pele, no vestido e também no sangue, o que cria uma sensação de profundidade em relação aos dedos anulares, fazendo-os parecer penetrar o tecido. O feminino é delimitado, na visão do artista, pela presença

do vestido simples que alcança as coxas, pela sombra que marca a região dos seios e pela presença de um tecido para o cabelo mais comum para mulheres.

Não é possível, porém, ler quais sensações esse corpo pretende passar, pois essa é mais uma característica que o artista escolheu nos ocultar da visão da pintura. Ou seja, os olhos não estão à mostra, dificultando que possamos ter uma noção de dor, prazer, alegria, medo ou qualquer outra sensação por parte do corpo apresentado. Mais uma vez, é um corpo posicionado para ser visto, não para nos comunicar algo. Isso não necessariamente simboliza uma passividade, pois a própria ação da cena consiste na plasticidade do ato de ser vista.

Essa pintura é um imenso engodo na obra de Brennand e tem chamado muita atenção no espaço da Accademia, onde se encontra desde a sua criação até hoje. É comum que quem visita esse lugar se sinta provocado por ela, principalmente porque seu tema parece destoar dos demais ao seu redor, como se o pintor permitisse-nos sentir um leve choque em um momento de transe e contemplação erótica. Entre pinturas de jovens meninas ginastas e modelos no atelier, encontramos uma jovem que fecha seus olhos e mantém uma face impenetrável enquanto lança seus dedos para o interior do vestido manchado de sangue.

É provável que esse choque aconteça por causa da presença simbólica desse sangue, que automaticamente nos faz ler como uma cena violenta. É a assimilação que o nosso cérebro faz do sangue com a dor. O caminho que encontramos para realizar a leitura dessa imagem — levando em consideração o não dito, ou seja, a falta completa da abordagem dessa pintura nos documentos do acervo e nas críticas e trabalhos de terceiros sobre Brennand — é através do questionamento. Por que o sangue? Por que os dedos penetrando a personagem? Por que um rosto que não nos olha, não nos diz, mas parece contemplar, planar, resguardar-se?

As respostas começam a se dar a partir do último plano. Destoando do infinito vermelho, ao fundo vemos as linhas cruzadas que formam uma cruz e temos uma primeira perspectiva: a mulher nessa imagem é alegoria do sacrifício que o Cristo aceita ao se submeter à cruz para salvar a humanidade. Essa alegoria da alegoria é uma maneira que Brennand encontra de falar mais uma vez sobre o papel reprodutivo da mulher, e isso é simbolizado pela própria presença dela e reafirmado através do sangue, que simboliza uma violência e pode estar ligado a diversos atos físicos: a violação, a masturbação, a menstruação, o parto.

Não há como saber com certeza o que leva aquela mulher a tocar-se, mas podemos supor, por intermédio da lógica, que o título e o subtítulo (*A vítima [sexta-feira da paixão]*) propõem que se trata de uma violação. Podemos dizer mais drasticamente que, assim como Cristo “é o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (JOÃO 1:29), da mesma forma a mulher aqui representa-o em sacrifício pela humanidade.

Há ainda outros símbolos na imagem, além da cruz e do sangue, que podem ser associados a signos que remetem ao Cristo, como, por exemplo, os dedos anulares que ela usa para tocar a parte baixa do seu corpo — provavelmente a vagina —, que podem ser uma antítese de outra imagem referente ao Cristo: o Cristo Pantocrator. Pintado por vários artistas ao longo dos séculos, aqui ele ganha um sentido contraventor, como uma antítese.



27- *Salvator Mundi*, Leonardo da Vinci, 1500. (Uma das representações do Cristo Pantocrator)

Nesse sentido, podemos entender também que Brennand busca subverter o sentido de salvação, e, talvez, o que ele realmente queria fazer significar na sua pintura da *A vítima (sexta-feira da paixão)* fosse o momento que o pecado entra no mundo. Como é recorrente nos seus temas falar sobre o Pecado Original, e constantemente ligá-lo à mulher pecadora, essa hipótese é apazível. Através da mulher, o pecado entrou no mundo, e é através desse corpo lógico da mulher que o pecado continua a entrar no mundo. Ela carregou esse peso antes e continuará a carregá-lo.

Além disso, Brennand possui outros trabalhos em que ele retrata a “Sexta-feira da paixão” lembrando o flagelo do Cristo e também trabalhos chamados de *A vítima* representados por um rosto fisiologicamente masculino, possivelmente uma representação facial do Cristo. Abaixo temos um exemplo do primeiro grupo:



28- Francisco Brennand, "Sexta-feira da paixão", óleo sobre tela, 129,5 x 96 cm, 1959/1961



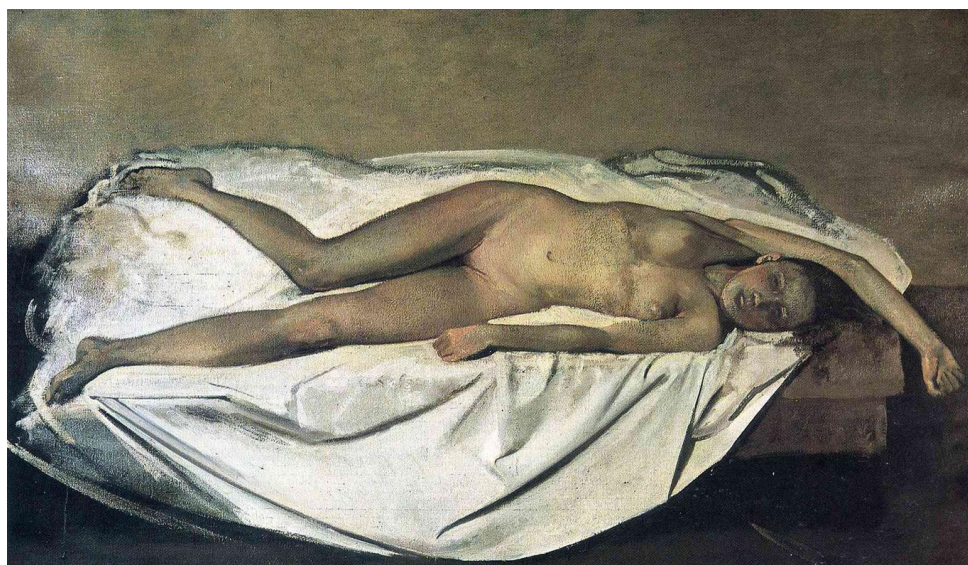
Acreditamos que *A vítima (sexta-feira da paixão)* seja uma releitura justamente por causa dessa variedade de obras que deram base a esse tema. De certa maneira, seria óbvio uma releitura de ideias, visto que aqui estão apresentados muito do que já discutimos e que é constante no imaginário de Francisco Brennand, especialmente o uso do corpo estético como um signo de feminilidade que porta a função reprodutora, erótica, sedutora etc., mas é provável que esse quadro seja uma releitura também enquanto a base de seu desenho:



29- Francisco Brennand, "Mulher-Peixe", nanquim e acrílica sobre papel, 65 x 50 cm, 2001

Feito em 2001, esse desenho sobre papel já demonstra uma base que será repetida em 2005 no quadro que estamos analisando. Ambos possuem esse mesmo formato de corpo, e os gestos das mãos são os mesmos; só o tema mudou. Podemos perceber, com isso, uma ressignificação de gestos. Não que o gesto do dedo anular entrar na vagina tenha sido criado para significar algo de acordo com todo o tema da sexta-feira da paixão que o artista propõe. Na verdade, ele foi ressignificado para se adequar a esse conjunto. Assim, fica mais perceptível a caminhada de Francisco Brennand para montar um tema. Mesmo já existindo uma base do desenho, o encaixe desse modelo com os outros signos não é em vão, é estruturado para significar algo.

Outro caminho de possibilidades nos levou de volta à influência de Balthus no trabalho de Brennand. “A vítima” também é tema para uma pintura do artista plástico francês de origem polonesa. Pintada durante o período de guerra (1939–1946), houve uma larga pausa até que Balthus concluísse o trabalho. Alvo de diversas análises iconológicas, o que nos importa aqui é entender se há alguma aproximação entre este tema e *A vítima (sexta-feira da paixão)*, de Francisco Brennand.



30- *La Victime*, Balthus, 132x218cm, 1939-1942

Em Balthus, a teoria mais aceita aponta para uma possível inspiração em uma novela escrita por um amigo de Balthus, o escritor Pierre Jean-Jouve. Seu livro *La Scène Capitale*, datado de 1935, continha dois contos, *La victime* e *Dans les années profondes*<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup>Autor desconhecido. *Balthus – Part 2 – Young Girls and controversy*. Disponível em: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2016/01/25/balthus-part-2-young-girls-and-controversy/#comments>. Acessado dia 11 de junho de 2019.

O primeiro conto relata a história de um rapaz que, ao se apaixonar pela filha de um comerciante, pede ajuda de um feiticeiro. Este, decide dar-lhe a moça com uma condição: ele não poderia tocar nela. No entanto, o rapaz não resiste e a viola. Durante o ato, a moça vem a falecer por causa do ímpeto da violência orgástica, porém, com um feitiço, a moça continua existindo mesmo estando morta, e, com o passar do tempo, seu pai nota a putrefação, e o corpo dela se desfaz na sua frente<sup>34</sup>.

O segundo conto tende a explicar o primeiro, e nele fica comprovado que a moça morreu por causa o gozo profundo do ato da violação, segundo a interpretação de Martine Broda (1981). O diálogo com a filosofia de Bataille fica então perceptível nesse cenário intelectual-artístico francês. Balthus, que esteve casado com uma filha de Bataille, carregou muito, em sua expressão artística, a angústia, a violência e o erotismo que Bataille analisou em relação a todos os fatores da vida e da morte, como a religião e a política. É interessante notar como essa filosofia se articula em romances livrescos e também nas artes plásticas, chegando a alcançar o Brasil, mais especificadamente o estado de Pernambuco, através das mãos do artista Francisco Brennand.

Para Bataille (2013, p. 106), “uma violência tão divinamente violenta eleva a vítima acima de um mundo chato, onde os homens levam sua vida calculadamente”, o que demonstra o caráter religioso que a violência ganha nessa perspectiva. Quanto pior o flagelo, maior a imponência do ser flagelado, e se, por fim, conquista-se a morte, então há a possibilidade do gozo eterno, continuidade. Assim Brennand une o que seriam vários temas soltos em um imaginário que circula em torno de uma coisa só. A violência, o erotismo, a reprodução, o sofrimento, são os elementos de seu trabalho que constituem o que é o feminino na sua perspectiva.

Em texto no qual analisa um de seus murais, *A Justiça se faz*, Francisco Brennand fala que “como artista à procura de símbolos e metáforas”, preferiu “representar o rebanho humano através da juventude feminina, que é ao mesmo tempo a sagrada 'matriz', de onde

---

<sup>34</sup>BRODA, Martine. **JOUVE**. L'age d'homme: Suisse. 1981. Disponível em: > Acessado dia 23 de fevereiro de 2018. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=OTLqOUy-QrWC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=martine+broda+la+victime&source=bl&ots=kbf2nG4UF\\_&sig=ACfU3U0n5cxBT47cLMmktJFJynJ1d08LLw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjT8tHQzOLiAhXkILkGHSjQDHoQ6AEwD3oECACQAQ#v=onepage&q=martine%20broda%20-%20la%20victime&f=false](https://books.google.com.br/books?id=OTLqOUy-QrWC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=martine+broda+la+victime&source=bl&ots=kbf2nG4UF_&sig=ACfU3U0n5cxBT47cLMmktJFJynJ1d08LLw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjT8tHQzOLiAhXkILkGHSjQDHoQ6AEwD3oECACQAQ#v=onepage&q=martine%20broda%20-%20la%20victime&f=false) Acessado dia 11 de junho de 2019.

todos somos provenientes e, também, sob o ponto de vista religioso, o cerne de todas as paixões humanas, haja vista o 'pecado original'." (BRENNAND, s/d).

Não podemos deixar de citar que há também a perspectiva de que Francisco Brennand nos dá em *A vítima* uma mulher que expia seus pecados na cruz através da serenidade de se tocar livremente, sendo dona de seu corpo. Assim, ele objetivaria um feminino que é a vítima perene pelo simples fato de existir livremente, de acordo com seus desejos e vontades. Assim, a menina — ou a mulher — estaria, na verdade, masturbando-se enquanto na sua menstruação ou tocando-se pela primeira vez. Essa é uma perspectiva possível.

A mulher é colocada repetidamente pelo artista como ligada à terra e, portanto, essas vontades que lhe advém como naturais lhe condenariam à danação eterna, sendo assim vítima e culpada por seus anseios naturais. Como anseios naturais, consideramos os processos biológicos descritos pelo discurso cientificista como partes do ciclo orgânico feminino: a menstruação, a puberdade, o sangue do rompimento de um hímen, as dores do parto e, finalmente, as dores da menopausa. Se refletirmos, seguindo o pensamento em que se baseia Brennand, como veremos, tudo está ligado à dor e à reprodução. Todo ciclo marcado por dor e prazer está conectado ao fato de gerar outro ser, outra vida, e, por isso mesmo, a mulher seria ligada à terra (à fertilidade/reprodução) no pensamento do artista, como ele diz enquanto monta o seu conceito para a sexualidade como um todo:

Isso tudo vai nos introduzir ao mundo da reprodução - as coisas são eternas porque se reproduzem - a eternidade é a reprodução - o próprio universo é uma forma de reprodução como se fosse à história de um imenso desejo. E essas formas, uma vez procriadas, se perpetuam no mundo da sexualidade, que é, sobretudo, o mundo da reprodução e, por que não dizer, o mundo sexualizado, (...). (BRENNAND. 2009. p. 30).

Assim ele localiza também esse corpo de *A vítima (sexta-feira da paixão)* como mais um emblema dentro desse processo de eternidade que envolve as diversas expressões da sexualidade humana. Esse é o discurso comum usado para se explicar a obra presente no museu e Oficina de Cerâmica onde podemos encontrar a Accademia repleta das pinturas que dão vida a essas subjetividades. Mas essa é apenas uma perspectiva para realizar a leitura desse quadro.

Isso não significa que uma leitura anula a outra, pelo contrário. Nós acreditamos que todas essas perspectivas fazem parte do eixo interpretativo da obra, pois todas acham um sentido que pertence ao mundo das ideias por onde circula o pintor. É também

provável, ainda, que esse modelo tenha partido de um sujeito real, devido à prática de fotografar os modelos que o artista apresentou durante toda a sua trajetória. No entanto não há indícios para sustentarmos essa ideia. Além disso, como se trata de uma base que foi repetida em diferentes desenhos, não temos como avaliar qual seria a sugestão original.

## **5- CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tendo em vista que esta pesquisa se propôs a analisar pinturas feitas por Francisco Brennand entre 1990 e 2005, dentro de um recorte que objetivasse perceber o caráter erótico dessas obras, acreditamos que alcançamos os objetivos propostos. É certo que esse recorte erótico só surge depois de iniciada a pesquisa, o que sinaliza para a principal alteração que realizamos ao decorrer deste trabalho: repensar a proposta da representação feminina, compreendendo o fato de que não existe um feminino pronto para que pudesse ser representado.

O que está posto é uma ideia sobre o que seria a feminilidade para o pintor, e isso – compreendemos com a análise do contexto – se inscreve no imaginário social decorrente de um modelo heteronormativo que está se adequando às novas exigências que insurgem, como os movimentos feministas. Novas noções sobre o corpo, o gênero e as sexualidades acarretam urgentes mudanças no ver e pensar esses fatores de uma maneira que – para quem detém os poderes institucionais – o poder de construir essas normas não seja democratizado.

Assim, a forma de ler o mundo e suas representações em Francisco Brennand coloca à vista essa sociedade em torno da qual ele se moldou enquanto homem e artista. O que sugerimos não foi a limitação das artes, ou seja, uma discussão sobre o que é ou não é permitido nas expressividades subjetivas, mas, sim, uma reflexão sobre a maneira de entender os corpos, os gêneros e as sexualidades, bem como suas práticas, suas representações e seus símbolos. Podemos perceber como é naturalizada a variação entre o gênero e o sexo como se fosse uma coisa só, da mesma maneira que a sexualidade e a performatividade são assimiladas em determinados corpos como se criados biologicamente para administrar essa função.

Aqui, o corpo criado pelo discurso científico é posto em relação àquele que o cria em tintas para conter suas ideias sobre reprodução, gozo, erotismo, sedução, todos esses fatores que estão funcionando em coordenação sobre os mesmos pressupostos. Esse corpo pintado possui uma vagina. Mesmo que ela não esteja à mostra, nós sabemos pela identificação com o sexo feminino em diversos signos criados para representar essa feminilidade pertencente a essa categoria nesse imaginário. É a esse corpo que pertence à função de ser vista, de seduzir, de gerar.

Para compreendermos os pressupostos desse imaginário, foi preciso que nos voltássemos especialmente para os quatro volumes do *Diário de Francisco Brennand*, publicados em 2016 pela editora Inquietude. Foi uma leitura que nos acompanhou durante toda pesquisa, e, no momento da escrita, precisamos fazer muitas concessões sobre quais trechos poderiam nos servir para visualizarmos melhor os significados das imagens, realizando uma conexão com os pensamentos que o pintor descreve nesses diários. Mas eles também nos apontaram para qual direção seguir, pois lá estão os livros, filmes – e outros artistas – que inspiraram Francisco Brennand em seu trabalho.

Foi assim que conseguimos perceber a importância de Balthus para a criação das pinturas em um quesito prático, ou seja, ambos buscaram significar seus desejos e temores em corpos juvenis, em um anseio que, acreditamos, reflete seus próprios temores diante de uma infância passada e de uma velhice próxima. Ambos também possuíam uma mesma leitura essencial: Georges Bataille, que é o cerne do pensamento erótico no século XX, apresentando a tese da violência (natural nos processos de criação) como premissa para o gozo.

À leitura e pesquisas com base nos diários somou-se a verificação de diversos documentos avulsos escritos por Brennand catalogados no Acervo da Oficina de Cerâmica do mesmo. Todas essas leituras nos ajudaram a olhar as pinturas de forma mais incisiva e determinante. Importante dizer que o tempo todo as imagens, a percepção primeira sobre elas, direcionaram nossa busca dentro das leituras textuais.

Assim, a escolha das pinturas foi parte constitutiva do nosso trabalho, e, não foi fácil. À princípio, quando nossa pesquisa entendia a representação feminina não como a analogia dos desejos de Francisco Brennand com a sua própria noção sobre um tipo de corpo e atuação performática dele, mas, como o reflexo das modelos que ele pintava e a sua objetificação, decidimos escolher as pinturas levando em conta essa transformação

do corpo em objeto do erotismo. Percebe-se que até mesmo nosso entendimento sobre o erótico ainda não estava tão coerente com a proposta em Francisco Brennand.

Então escolhemos imagens que considerávamos retratar uma forma de violência erótica mais evidente. No entanto, com as leituras mais aprofundadas, percebemos que poderíamos acrescentar outras obras, justamente porque o erotismo em Francisco Brennand se faz presente em praticamente toda sua obra e a violência se apresenta subjetivamente de forma objetiva, como vimos com Slavoj Žižek.

Perceber a dimensão desses conceitos e as variações que eles tomam partindo da imaginação de Brennand para a materialidade de sua obra torna o nosso trabalho mais denso, e ele poderia tomar direções das mais variadas para desenvolver esse aspecto. Poderíamos ter escolhido, por exemplo, apenas uma obra. Ou, poderíamos ter escolhido uma série. Logo, percebemos que esses conceitos que destrinchamos durante esses anos de pesquisa podem ser verificados em toda obra pictural de Brennand, pelo menos aqueles em que corpos são destacados.

Por fim, a escolha ficou para a hora da escrita, quando foi preciso uma diminuição na seleção de imagens que havíamos feito até aquele momento. De qualquer forma, não houve um grande desvio ou prejuízo sobre o que nos propomos. Conseguimos aplicar o método de análise de Panofsky e, na nossa narrativa, acreditamos que ficou à mostra que as etapas pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas se complementaram para que atingíssemos nosso objetivo.

No decorrer da nossa escrita não nos aprofundamos na diferença concomitante entre erotismo e pornografia, embora tenhamos abordado as duas categorias. Isso porque, chegamos à conclusão que não há uma diferença real no cerne dos conceitos, o que há é uma diferença na prática usual, ou seja, na forma como os conceitos são usados. Falando em aspectos artísticos, nos parece que a palavra “erótico” é mais usado em espaços elitizados, para definir uma arte conceitual. Enquanto “pornográfico” é mais usado em espaços não-elitizados para definir uma exposição sexual industrializada e fora dos padrões estéticos exigidos por uma arte que se define acadêmica.

A não necessidade de abordar essa diferença talvez venha do fato de que aqui entendemos o erótico em termos filosóficos. Apoiado por Georges Bataille, Francisco Brennand também via o erotismo dentro desse imaginário que transforma o corpo em veículos reprodutivos. Porém, a influência da pornografia industrial é perceptível quando

não há a preocupação filosófica na sua estética. Assim, nos parece haver uma confusão no dizer e fazer do artista. Pois, em que pintar um detalhe que julgue obsceno prepara para essa efusão de um erotismo que fale sobre a reprodução biológica? Na verdade, em nada. É apenas uma confusão entre a insistência no discurso de um erotismo filosófico e o deleite visual impulsionado pelo consumo pornográfico.

Levamos a entender essa contradição entre os discursos criados para legitimar o fazer pictural de Francisco Brennand e a sua prática alegorizante que oculta a violência desde o primeiro capítulo. Quando demonstramos que discursos acompanham as pinturas desde o primeiro momento de sua exposição, seja através de um texto do Ariano Suassuna que acompanha a exposição de algumas obras em catálogo, seja através do livro “Brennand Desenhos” do Weydson de Barros Leal que acompanha a inauguração da Accademia. Esses discursos buscam amenizar o impacto do considerado obsceno para sociedade, e essa obscenidade provém de uma cultura que pauta o corpo dito feminino como naturalmente pornográfico. Através dessas falas o pornográfico é logo transformado em “erótico”.

Outra estratégia que Brennand assumiu em alguns momentos é vestir esse rótulo e se assumir como pornográfico. O fato disso não interferir mais nos seus negócios e no seu prestígio artístico demonstra o lugar de poder que ele está inserido, gozando de alguns privilégios e concessões por fazer parte de uma elite branca e conservadora para quem, dizer, fazer e não dizer e não fazer, podem ser administrados na margem da moralidade, e não da legalidade. Ou seja, podemos imaginar que, no caso desse vestir o rótulo pornográfico ser feito por outro artista, que não gozasse desses privilégios, como por exemplo, uma mulher, preta e periférica, esse discurso não seria ignorado em detrimento da sua obra.

No trabalho de Francisco Brennand o pornográfico não é apenas ignorado, ele é convertido em “erótico”, de tal forma que dizer-se pornográfico perde o impacto que teria em outros contextos. Ser erótico, construir imagens de jovens estudantes, recriar histórias clássicas com jovens que foram assediadas – como no quadro *Suzana no banho* ou na série *Chapeuzinho Vermelho* – passou a se caracterizar como uma das marcas do artista. Assim, o pornográfico, o erótico e talvez obsceno, é engolido pelo discurso do prestígio social, do lugar que ele assume na sociedade, da importância cultural e econômica para a cidade. O verdadeiro discurso, a violência objetiva, é coberta e deixada de lado, convertida em deslumbre artístico.



Dito isto, torna-se mais perceptível a contribuição da nossa pesquisa para a sociedade. A análise dessas obras destrincha o olhar de Francisco Brennand sob esses corpos e o seu imaginário a respeito das questões em volta de tais subjetividades. A questão do gênero, do sexo e das sexualidades não pode ser separada dos processos sociais, culturais e políticos que vivenciamos, porque são base estruturante dentro deles. Entender esse olhar que constrói corpos a partir da sua percepção de mundo, seu desejo sobre essas condições corpóreas, os receios que a realidade fora do mundo imaginativo desperta e as estratégias que encontra para dissimular esse inconsciente, é entender uma parte do nosso mundo social e como ele se desenvolveu em relação a essas questões.

Finalmente, como proposto no nosso projeto no tópico dos nossos objetivos específicos nós conseguimos: fazer o levantamento das imagens que melhor poderiam refletir o tema dentro da cronologia pré-estabelecida, realizar o levantamento, transcrição e leitura dos demais documentos escritos no período da feitura dos quadros, estabelecendo relações com os elementos extratextos. Identificar o método utilizado pelo artista no âmbito de seu processo criativo, incluindo leituras realizadas no período, viagens feitas, e personagens com quem se relacionou.

Também percebemos os mecanismos da sua criação: o uso da fotografia, os rascunhos, fichamentos, pesquisas etc. Observamos como este processo de criação se manifestou entre os personagens que circundavam o tema proposto por seus desenhos, nesse caso, as mulheres. Compreendemos o cenário político/social/artístico de Pernambuco na virada do século XX para o XXI, como forma de melhor entender o efervescente crescimento de Francisco Brennand como artista plástico atuante na cidade do Recife. E, por fim, debatemos agora o conceito do erótico e pornográfico no imaginário de Francisco Brennand.

Acreditamos que como resultado dessa articulação entre as pinturas, os documentos e os sinais daquela sociedade e daquele tempo, podemos vislumbrar como a noção de corpo (e todas as suas adjacências — gênero/sexo/sexualidade/desejo/performatividades etc.) é fluída e se desenvolve em conexão a vários fatores. Esperamos com isso contribuir para uma historiografia que busque potencializar os corpos percebendo sua fluidez e importância nos aspectos subjetivos da cultura e das sociabilidades.

## 6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Marco-Aurélio de. **Brennand na ‘Accademia’**. 18 de dezembro de 2003. Letras e Arte editoras. Retirado do Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand.

ARAÚJO, Edja Camila Gomes. **A Sexualidade nas esculturas cerâmicas de Francisco Brennand**. 2014. 56 f. TCC (Especialização em Jornalismo Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Papirus editora, 1995.

AZEVEDO JÚNIOR, Garcia de. **Apostila de arte – Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007.

AZEVEDO, Natanael Duarte. **Trajatórias Pornográficas: O Riso** pronto para o ataque, Uma história dos jornais eróticos brasileiros. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Versão digitalizada, 1972.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Idem. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand. Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10 eds. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

*Idem.* **Actos performativos e Constituição de Gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: MACEDO, Ana Gabriela. RAYNER, Francesca. **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica**. Lisboa: HÚMUS, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp, 2017.

BUENO, Alexei. **O Universo de Francisco Brennand**. Recife: G. Ermakoff Casa Editorial, 2011.

BRENNAND, Francisco Brennand. **Diário de Francisco Brennand: O Nome do Livro**. Vol. I. (1949-1979). Recife: Inquietude, 2017.

Idem. **Diário de Francisco Brennand: O Nome do Livro**. Vol. II. (1980-1989). Recife: Inquietude, 2017.

Idem. **Diário de Francisco Brennand: O Nome do Livro**. Vol. III (1990-1999). Recife: Inquietude, 2017.

BRENNAND, Francisco. **Diário de Francisco Brennand: O nome do outro**, Vol. IV: 2007-2013. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

BRENNAND, Francisco. “**A inesperada viagem de Alberto Simões**”. Recife: Propriedade São Cosme e Damião. (Documento do Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand). 15 de junho de 1998.

*Idem.* “**A eles pertence o reino dos céus**”. Recife: Propriedade São Francisco. (Documento do Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand). 30 de maio de 1974.

*Idem.* **Os ícones partidos**: Preâmbulos em prosas soltas. (Documento do Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d. Recife.

CASEROLA, Milena. Pornovírus: Infectando corpos/prazeres/desejos do Heterocapitalismo Mundial Integrado. In: **Foucault para encapuchadas** — 1a ed. Manada de Lobxs, colección (im)pensados, 2014.

CLAÚDIO, José. **Memórias do Atelier coletivo de Pernambuco**: Tratos da Arte. 2 ed. Recife: Cepe, 2016.

*Idem.* **Artistas de Pernambucano**. Recife: Governo do Estado, 1982.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: Um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

DE FREITAS CAVALCANTI, Joaquim Francisco. **Ao Modo de Prefácio**. In: BRENNAND, Francisco. **Diálogos do Paraíso Perdido**. Recife: Prefeitura da Cidade Do Recife, 1990.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2016.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**. Hedra, 1999.

HANSEN, Adolfo. **Alegoria**: Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.p. 183.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-119, Jan. – Jun. 2006.

LINAREZ, Claudia Rodriguez-Ponga. A Imagem Colonizada. **ARS**, ano 13, n.25. 72-87. Universidade de São Paulo (USP), 26 de janeiro de 2015.

LEAL, Wedyson de Barros. FERRER, Helder. **Brennand Desenhos**. S/ed. 2004.

NOCLHIN, Linda. Por qué no han existido mujeres artistas? In: REIMAN, Karen cordeiro. Org. **Crítica Feminista en la teoria e critica del arte**. Ciudad del Mexico: Conaculta, 2001.

NOGUEIRA, Ione da Silva Cunha. **O surgimento do sentimento de infância no Brasil e o cuidado com as crianças**. Revista Contrapontos – Eletrônica, vol. 16 – n. 3 – Itajaí, Set-Dez, 2016.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura e Patrimônio: Um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OYEWUMI, Oyèronké. **La invención de las mujeres**: Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Bogotá (Colômbia): Editorial en la frontera, 2017.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

*Idem*. Voz, visión y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: REIMAN, Karen cordeiro. Org. **Crítica Feminista en la teoria e critica del arte**. Ciudad del Mexico: Conaculta, 2001.

SOIHET, Rachel. **Violência Simbólica**: Saberes Masculinos e Representações Femininas. Revista Estudos feministas, vol. 1, n. 1/1997, Rio de Janeiro, JFSC/UFRJ.

SCOTT, Joan. **Gênero**: Uma categoria útil para a análise histórica. Trad. Christiane Rufino Dabat. 1999 (Texto digitado)

SCHINAIA, Cosimo. **Pedofilia pedofilias: A psicanálise e o mundo do pedófilo**. Trad.: Maria do Rosário Toschi, Francisco Degani; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil**: os anos 60. Zahar, 2016.

SILVA, Marinez Texeira da. **Francisco Brennand: Panorama da Vida, Obra e Crítica**. Trabalho apresentado a disciplina Estágio Supervisionado. Departamento de Ciência da Informação. Curso de Biblioteconomia. Recife, 2006.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Trad.: Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Boitempo. (2002)

## LINKS

Autor desconhecido. Recife, 28/07/2016. Disponível em: <https://www.rotasale.com.br/blog/detalhe/164> Acessado dia 14 de julho de 2019.

Autor desconhecido. **Balthus – Part 2 – Young Girls and controversy**. Disponível em: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2016/01/25/balthus-part-2-young-girls-and-controversy/#comments>

BRODA, Martine. **JOUVE**. L'age d'homme: Suisse. 1981. Disponível em: > Acessado dia 23 de fevereiro de 2018. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=QTLqOUy-QrwC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=martine+broda+la+victime&source=bl&ots=kbf2nG4UF\\_&sig=ACfU3U0n5cxBT47cLMmktJFJynJ1d08LLw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjT8tHQzOLiAhXkILkGHSjQDHoQ6AEwD3oECAcQAQ#v=onepage&q=martine%20broda%20-%20la%20victime&f=false](https://books.google.com.br/books?id=QTLqOUy-QrwC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=martine+broda+la+victime&source=bl&ots=kbf2nG4UF_&sig=ACfU3U0n5cxBT47cLMmktJFJynJ1d08LLw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjT8tHQzOLiAhXkILkGHSjQDHoQ6AEwD3oECAcQAQ#v=onepage&q=martine%20broda%20-%20la%20victime&f=false) Acessado dia 11 de junho de 2019.

DONOVAN, Luiz. Brennand: **De Ovo Omnia**. Recife, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hCGnTfbqjIA>.

MAÍVYS, Tainá. **'A vítima' de Francisco Brennand**. In: IV Diálogos internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP Nordeste, 2015, João Pessoa. Arte e Política. Recife: UFPE, 2015. p. 5-772. Disponível em:

[http://www.ccta.ufpb.br/ppgav/contents/noticias/publicado-ebook-arte-e-politica/cartaz\\_iv\\_dialogos\\_e\\_i\\_anpap\\_ne\\_-\\_2a\\_etapa\\_02.jpg/view](http://www.ccta.ufpb.br/ppgav/contents/noticias/publicado-ebook-arte-e-politica/cartaz_iv_dialogos_e_i_anpap_ne_-_2a_etapa_02.jpg/view)

MAÍVYS, Tainá. **UMA VISÃO SOB A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM LITERATURAS ANTIGAS E SEUS RESPALDOS NOS DIAS DE HOJE.** In: Enlaçando sexualidades, 2013, Salvador. Enlace 2 Histórias, sociabilidades, etnografias e política. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2013/06/Uma-vis%C3%A3o-sob-a-representa%C3%A7%C3%A3o-feminina-em-literaturas-antigas-e-seus-respaldos-nos-dias-de-hoje.pdf>

MENDEIROS, Afonso. Erotismo & Pornografia na arte: Uma história mal contada? **Cartema**, UFPB-UFPE, n° 5, ano 5. Disponível em: [https://issuu.com/ppgavufpeufpbrevistacartema/docs/cartema\\_5](https://issuu.com/ppgavufpeufpbrevistacartema/docs/cartema_5). Acessado dia 03 de novembro de 2017.

MONACHESI, Juliana. **Sexo é tema de exposição no MAM.** Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de janeiro de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2901200001.htm> Acessado em 14 de julho de 2019.

## ANEXOS

Oficina  
Brennand 

### CARTA DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Marinez Teixeira da Silva, Bibliotecária da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, tenho ciência e autorizo a realização da pesquisa intitulada "A Representação Feminina no Imaginário do Artista Plástico Francisco Brennand (1990-2005)". Sob responsabilidade do pesquisador Tainá Maivys da Silva Santiago no Centro de Documentação da Oficina Brennand. Para isto, serão disponibilizados ao pesquisador Documentos do acervo, como livros, correspondências, fotografias, recortes de jornais, periódicos, catálogos, vídeos, etc.. Entre o período que vai do ano 2017 até 2018.

Recife, 03 de maio de 2017.

Marinez Teixeira da Silva

Marinez Teixeira da Silva

Bibliotecária CRB-4/1661

Oficina Cerâmica Francisco Brennand

Oficina Cerâmica Francisco Brennand Ltda.  
CNPJ: 11.540.870/0001-30

## DECLARAÇÃO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DAS IMAGENS

Eu, Marinez Teixeira da Silva, Registro profissional: CRB-4 / 1661, Bibliotecária da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, autorizo a pesquisadora Tainá Maivys da Silva Santiago, orientada por Natanael Duarte de Azevedo, inscrita sob o CPF 081.012.264-27, a utilizar as imagens fotográficas das obras:

- O Beco, 2002
- A vítima (sexta-feira da paixão), 2004
- Estudo para a cerâmica, 1977
- Juventude estudiosa, 2005
- Juventude estudiosa, 2005
- Juventude estudiosa, 1996
- Anjo picado por abelha, 1996
- Suzana no Banho, 1995
- Suzana e um dos velhos, 1995
- Atelier, 1996
- Modelo no atelier, 1997
- Modelo no atelier, 1997
- O desastre, 2005
- O busto, 2006
- O beco, 2002
- A muçulmana, 2002
- Sexta-feira da paixão, 1959/1961
- Mulher-Peixe, 2001

As Imagens fotografadas das obras do artista plástico Francisco Brennand estão registradas pelo Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand, e foram cedidas para a pesquisa intitulada "A representação Feminina no Imaginário do Artista Plástico Francisco Brennand (1990-2005)", hoje "Corpos Pintados: Análise do Feminino no Imaginário de Francisco Brennand", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRPE.

RECIFE, 15 DE JULHO DE 2019.

  
\_\_\_\_\_

Marinez Texeira da Silva



