

## Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennand

Ermelinda Maria Araujo Ferreira<sup>1</sup>

### Criação e sacrifício: o conceito de “Ilumiara”

*O sacrifício destrói aquilo que consagra. ... A alma sádica só toma consciência de si própria pelo objeto que exaspera sua virilidade e a constitui no estado de virilidade exasperada, a qual se torna igualmente uma função paradoxal de viver: ela só se sente viver na exasperação. O objeto como tal (um ser humano) ser-lhe-ia ainda indiferente: é preciso modificá-lo para obter dele o sofrimento desejado. Modificá-lo quer dizer: destruí-lo.*

Georges Bataille, *A literatura e o mal*

Em sua dissertação de mestrado *Horror e encantamento na arte de Francisco Brennand*, Alessandra Paiva (2007) comenta que não são raros os relatos de experiências diretas do sentimento de “inquietante estranheza” — *Das Unheimlich*, de que falava Freud — nas pessoas que visitam pela primeira vez a clareira com ares de antiga olaria ou templo mítico que é a Oficina Brennand em Recife. A impressão do antroposofista Josef David Yaari ao visitar o espaço, em companhia do escritor Ariano Suassuna, mereceu por parte deste, inclusive, um artigo publicado em seu *Almanaque Armorial*, onde faz questão de reproduzir os comentários do professor judeu messiânico:

Já deu para constatar que esta obra é absolutamente singular, no panorama da arte do século xx. Entretanto, é exatamente por isso que não vou entrar. Primeiro, para respeitar o pedido do artista (refiro-me à inscrição em um dos murais *Não interrompam este sonho*). Depois, para exercitar minha liberdade. Preciso me defender contra o “horror” e mostrar a mim mesmo que o fascínio e a grandeza deste horror não me vencem nem me doçam! (YAARI apud SUASSUNA, 2012, p. 263).

Tal reconhecimento do incômodo provocado pela imponência do espaço lembra a impressão narrada pelo próprio Suassuna ao visitar uma *Itaquatiara*, a Pedra do Ingá, num sítio arqueológico da Paraíba:

A Itaquatiara estava batida por um sol sufocante e imediatamente fui possuído pela atmosfera solene, solitária e muito antiga, pelo silêncio imoto e pesado. Tudo

<sup>1</sup> Doutora em letras e professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil. E-mail: [ermelindaferreir@uol.com.br](mailto:ermelindaferreir@uol.com.br)

era brutal e grandioso, e senti imediatamente que aquele era o verdadeiro choque primordial da Beleza capaz de incendiar meu sangue (SUASSUNA, 2012, p. 255).

A Pedra do Ingá (FIGURA 1) é um monólito incrustado à beira de um riacho, na paisagem sertaneja de um pequeno município no interior da Paraíba, coberto por inscrições rupestres. O termo vem da língua tupi: *itá* (“pedra”) e *kûatiara* (“riscada” ou “pintada”). Acredita-se que seja uma espécie de anfiteatro criado há milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariri ou Potiguar no sertão nordestino. A formação rochosa em *gnaisse* cobre uma área de cerca de 250 m<sup>2</sup>. No seu conjunto principal – um paredão horizontal de 25 metros de comprimento por 4 metros de altura – e nas áreas adjacentes, estão entalhadas imagens cujo significado é desconhecido. Há muitos sulcos e pontos capsulares sequenciados, que lembram constelações, embarcações, serpentes, fetos e elementos da fauna e flora.



FIGURA 1 — O monólito principal da Itaquiara Pedra do Ingá, com inscrições rupestres. Abaixo, detalhes de formações rochosas adjacentes.

Ariano Suassuna criou, para sua própria e extensa obra, o neologismo “Ilumiara”, associando o motivo da pedra às iluminuras medievais. A *Ilumiara Pedra do Reino* fica em São José do Belmonte, a 479 quilômetros do Recife, e tem como cenário duas grandes rochas (uma com 30 e outra com 33 metros de altura), perdidas na imensidão da caatinga, a 30 quilômetros da cidade. Nesse local, teria ocorrido uma verdadeira tragédia, imortalizada pelo escritor como um “episódio sebastianista” em seu *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*.<sup>2</sup>

O romance de Suassuna é apresentado como o relato autobiográfico de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o autoproclamado “Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”. Quaderna se descreve como descendente dos verdadeiros reis brasileiros — que nenhuma relação teriam com aqueles “imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança”. Seus antepassados são, na verdade, os legítimos reis castanhos e “cabras” da Pedra do Reino do Sertão, que fundaram a “sagrada Coroa do Brasil”. As desventuras de Quaderna e a trágica história de sua família na cidade de São José do Belmonte, no interior de Pernambuco, funcionam como o ponto de partida para Suassuna promover as suas miscigenações rabelaisianas — o trágico e o cômico, o erudito e o popular, o sagrado e o profano, a riqueza e a pobreza, a História e a estória.

A *Ilumiara Pedra do Reino* (FIGURA 2) mistura a vegetação nativa com grandes esculturas representando santos e personagens ligados à história sebastianista e ao romance em questão. A cidade possui ainda o Memorial da Pedra do Reino, o casario antigo da praça central e a Igreja do Padroeiro São José. Em maio, acontece a cavalgada, que é uma homenagem ao mito de Dom Sebastião, com cavaleiros enfileirados e de lança em punho aos pés da Pedra do Reino, recordando o episódio do passado. O romance de Suassuna, escrito ao longo de duas décadas, foi publicado no mesmo ano da inauguração da Oficina de Francisco Brennand: 1971.

<sup>2</sup> Em 1838, o beato João Antônio dos Santos teria iniciado o culto do Sebastianismo no sertão de Pernambuco, ao divulgar um sonho com Dom Sebastião, rei de Portugal desaparecido entre mouros e portugueses durante a batalha do Alcácer-Quibir, em 1578. Segundo João, o rei aparecia no seu sonho dizendo que ressuscitaria para instalar um reino de justiça, liberdade e prosperidade no Brasil. Dizia ainda que, para o rei desencantar, era preciso lavar com sangue as duas enormes pedras da Serra do Catolé. O Movimento Sebastianista foi retomado pelo cunhado de Antônio, João Ferreira, que, afirmando ser o enviado de D. Sebastião, conseguiu levar milhares de fiéis para a serra, determinando o sacrifício de 80 pessoas, lançadas do alto das pedras.

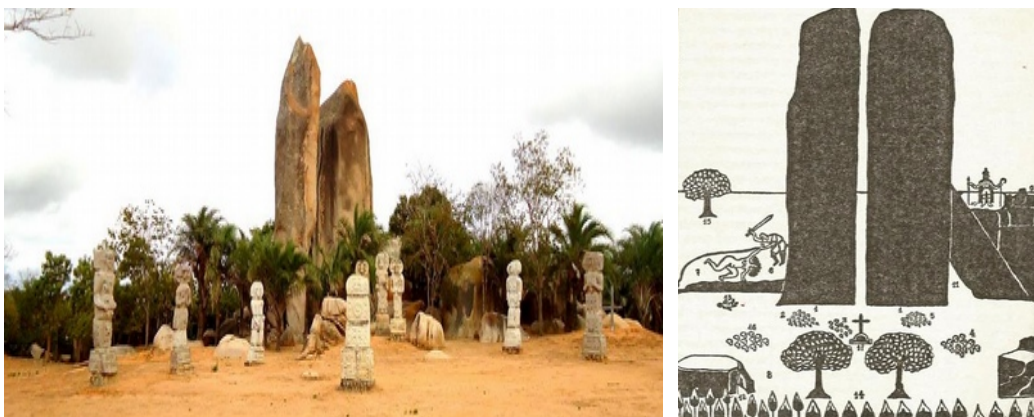


FIGURA 2 — A Ilumiara Pedra do Reino, no município de São José do Belmonte, interior de Pernambuco. Ao lado, ilustração de Ariano Suassuna para o seu livro.<sup>3</sup>

Margeado pelo rio Capibaribe e aberto em meio a um denso retalho de Mata Atlântica, inacreditavelmente preservado, no bairro histórico da Várzea, o complexo arquitetônico–escultórico situa-se bem ao lado da árida paisagem da capital pernambucana. O percurso pela estrada de terra ladeada pelas copas das árvores é agradável: um caminho serpenteado, coberto por uma vegetação exuberante, desemboca num vale com um belo lago — o “Lago das Sombras” —, cuja brisa e frescor não passam despercebidos ao visitante.

O trajeto produz no observador uma sensação de acolhimento e de paz, mas também certa perturbação, estado de espírito ideal para a sugestão de vivência onírica a que obriga a Ilumiara brennandiana que se ergue ao final do caminho (FIGURA 3). Apenas quando atinge os portais da Ilumiara é que o visitante se dá conta de que o paraíso de verdura em que mergulhou não é “natural”: integra-se ao projeto arquitetônico–paisagístico do demiurgo ceramista, que o moldou deliberadamente — como sugere a inscrição “*O horror!, o horror!*”, gravada num dos murais à entrada do complexo — para a produção de um novo “choque” sensorial e psíquico, que atinge os espíritos mais sensíveis. A esses, cabe uma advertência, gravada em painel de cerâmica à entrada da Oficina Brennand e assinada pelo autor do *Romance da Pedra do Reino*, Ariano Suassuna:

<sup>3</sup> Ariano — que se diz paraibano de nascimento e pernambucano de coração — legenda a imagem com o seguinte texto: “Gravura de Itaparica, baseada no desenho do padre e representando as Pedras do Reino. Vê-se, à direita, com cetro e manto, meu bisavô Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, e à esquerda, minha bisavó, a Princesa Isabel, sendo degolada. Embaixo da pedra o recém-nascido que ela pariu nos estremeços da morte e que, depois, foi meu avô, Dom Pedro Alexandre”.

Sim, o conjunto era um enorme anfiteatro e a laje central um altar, semelhante a esses monumentos brutais de pedra erguidos quase sempre no meio dos desertos ou perto de serras pedregosas e descalvadas, ou ainda junto ao mar, às fontes e aos rios, como implorações de piedade, memoriais em defesa da pobre raça humana, ou locais de holocaustos sangrentos oferecidos às suas divindades implacáveis.



FIGURA 3 — O “túnel” verde: três quilômetros de mata no caminho serpenteado de terra que desemboca na beleza dos portais à entrada da Oficina Brennand em Recife. Ao lado, texto de Ariano Suassuna.

Cabe ressaltar que a Ilumiara sertaneja de Ariano Suassuna pretende ressignificar, simbolicamente, as ruínas de um passado próximo e afetivamente ligado ao povo do interior nordestino, que é convidado a participar da literatura e das manifestações artísticas *armoriais* (música, teatro, dança). Ao contrário, a Ilumiara brennandiana, urbana e ascética, é um construto arbitrário, fundador de uma mitologia própria atribuída ao seu autor demiurgo. O refúgio de pedra em que se encastela Brennand — uma antiga fábrica de tijolos e telhas herdada de seu pai, a Cerâmica São João, fundada em 1917, e instalada nos domínios do engenho Santos Cosme e Damião da Várzea, pertencente à família —, a “Oficina” simula uma fortaleza cercada por elaboradas grades de ferro e isolada pela mata do cenário decadente do entorno: os conjuntos residenciais populares e a fileira de motéis que ladeiam o caminho em direção ao “santuário”.

### A Ilumiara de Francisco Brennand

A palavra “Oficina” usada como título do complexo brennandiano é interessante tanto pelos seus diversos significados dicionarizados: “lugar

onde se exerce um ofício”; “laboratório”; “dependência das igrejas e de outros edifícios destinada a refeitório, despensa, cozinha”; “lugar em que há grandes transformações”; como por sua alusão à palavra grega “*Ophis*”, que significa “serpente”. A serpente desempenhou importante papel na vida religiosa e cultural do antigo Egito, Canaã, Mesopotâmia e Grécia, seja como símbolo do poder do mal e do caos do submundo; seja como símbolo da fertilidade, da vida e da cura. É mencionada no primeiro e no último livros da Bíblia: a serpente do Jardim do Éden, no livro do *Gênesis* da Torá hebraica; e o dragão, no livro do *Apocalipse* de João, no *Novo Testamento*, que representa Satanás ou o Diabo.

Em seu próprio testamento, intitulado *O oráculo contrariado* (2005), Brennand evoca “uma tese moderna” — a fonte não foi Claude Lévi-Strauss, mas ele insinua frequentemente a existência, em toda a arte mesopotâmica e ameríndia, de algo mágico-religioso — “que afirma que as pinturas rupestres primitivas teriam sido feitas por pessoas iniciadas e, sobretudo, pelos xamãs. O xamã é exatamente o feiticeiro, o especialista do sagrado — também o *senhor do fogo* como o foi, muito antes dele, o *oleiro*” (BRENNAND, 2005, p. 10).

Ana Luiza Andrade, em seu estudo “Ruínas de mundos perdidos: a estética residual de Brennand”, recorre ao imaginário benjaminiano para identificar a natureza desse choque, feito da percepção imperiosa da arte como afirmação do sujeito em meio à criação. Trata-se de uma passagem em que o filósofo judeu fala, na esteira das “inquietações malditas” do poeta francês Charles Baudelaire com a cidade e com o progresso propiciador das *Flores do mal*, de uma experiência de “iluminação profana”.

Iluminação essa que Brennand parece ir buscar, originalmente, no relato de Joseph Conrad em *O coração das trevas*, de onde extrai as últimas palavras (“*O horror!, o horror!*”) do personagem Sr. Kurtz, o culto e civilizado explorador de marfim que tudo abandonara para viver entre os selvagens, subjugando-os a seu modo. A história conta a viagem de Marlow e sua tripulação ao continente africano, a fim de resgatar do negro Eldorado a ovelha desgarrada da civilização. As impressões desta narrativa tocam o diapasão da atmosfera desejada pelo ceramista para a sua obra:

Subir aquele rio era como viajar aos primordiais princípios do mundo, quando a vegetação invadia a terra e as grandes árvores reinavam. Um rio vazio, um grande silêncio, uma floresta impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, parado. *Não havia alegria na luminosidade do sol.* ... E aquela quietude de vida

não se assemelhava nem um pouco à paz. *Era a quietude de uma força implacável, meditando sobre uma intenção inescrutável* (CONRAD, 1996, p. 50).

A identificação de Brennand com as religiões africanas se explicita no símbolo adotado como assinatura pessoal, marca impressa em todas as suas produções e produtos: o do orixá Oxóssi da Umbanda, sincretizado no Brasil como o mártir São Sebastião (FIGURA 4). O nome vem do iorubá e significa, entre outras coisas, “feiticeiro de esquerda”. Como sugere o arco e flecha voltados para o alto, Oxóssi é uma entidade ligada principalmente à caça, daí seu vínculo com a floresta e os animais; embora também esteja associada à cultura e às artes.



FIGURA 4 — O símbolo de Oxóssi na marca Brennand e a cabeça do *Feiticeiro* que parece sair da boca escancarada de uma serpente de pedra, fitando, com olhos vazios, o templo ao centro da “Oficina”.<sup>4</sup>

É pelo viés do primitivismo, portanto, que Brennand “canibaliza”, numa mitologia absolutamente pessoal, as diversas alusões que invadem a sua olaria convocando para o mesmo ponto uma multiplicidade de referências literárias e plásticas. O paganismo aparece na evocação simbólica a civilizações antigas — egípcia, greco-romana, pré-colombiana (principalmente na alusão aos *moais*, também conhecidos como “cabeças da Ilha de Páscoa”, no Chile, nas quais se inspiram os pássaros guardiões do complexo) —, assim como à cultura islâmica e a episódios e heróis da história ocidental moderna. Em seu testamento, *O oráculo contrariado*, Brennand comenta:

Se me refiro a uma mitologia apropriada, é porque todas essas peças foram criadas com uma sem-cerimônia quase insultuosa, segundo uma série de mitos,

<sup>4</sup> Imagens disponíveis no site da Oficina Brennand: <<http://www.brennand.com.br/>>.

que às vezes não se relacionam entre si. Por exemplo: há uma quantidade enorme de citações às mulheres da mitologia greco-romana (sobretudo latina) permeadas por outras figuras femininas retiradas da história que, na verdade, só me atraíram por conta da descoberta de que eram pessoas enormemente desafortunadas. *Esse infortúnio parece que acompanha a trajetória histórica da mulher, particularmente como centro de gravidade de um universo passional. Elas são mais atingidas pela desventura, talvez porque estejam diretamente ligadas à terra, à vida, portanto, presas fáceis dos deuses, da sua ira ou da sua vontade de participar* (BRENNAND, 2005, p. 16, grifo nosso).

### O feminino sacrificial

Uma das primeiras referências logo à entrada do complexo é feminina: a imagem da *Vênus sequestrada*, ou simplesmente *Sequestrada* — imenso totem de inspiração fálica posto no centro de um pequeno lago com uma fonte, cercado por pelicanos —, no qual se projetam, frontalmente, face, seios e barriga (FIGURA 5). Ao contrário da donzela dos contos de fadas, com quem se assemelha à primeira vista — presa por um dragão no alto da torre de um castelo medieval, à espera de seu príncipe encantado —, a Vênus do escultor nada tem de virginal e expectante, e já não pode guardar nenhuma ilusão a respeito do seu suposto “salvador”. Trata-se do símbolo de um feminino experiente e prenhe, destituído de liberdade e autonomia, emparedado num triunfante *corset* de pedra que celebra absoluto e draconiano poder, ao evocar o órgão masculino, em estado de ereção, como “torre”. Segundo o artista, trata-se de “uma crítica ao amor no mundo contemporâneo”; por isso, a Vênus:

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

Apesar da afirmação do autor, o que o título sugere e a imagem parece reforçar, de fato, é a violência da posse, feita sem a conivência da mulher, cuja face lívida — convertida em glande — parece envolta num véu (o prepúcio?), como uma sacerdotisa.<sup>5</sup> Figura andrógina e bela — cuja identidade feminina

<sup>5</sup> Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrandt (1990, p. 740), “os dogons e os bambaras de Mali acreditam que cada ser nasce com duas almas de sexo oposto. O prepúcio é a materialização da alma fêmea do homem: daí a origem da circuncisão, que suprime a ambivalência original e confirma o homem em sua polarização sexual. Miticamente, uma vez cortado, o prepúcio dos circuncidados se transforma no lagarto-sol,

perde-se num sufocante invólucro masculino que subsume sua existência à condição de “objeto de prazer” e “fêmea procriadora” —, chama a atenção pela sugestão de sofrimento e sacrifício, até imolação; antecipando o obsessivo mote sadomasoquista impresso nos símbolos da Ilumiara brennandiana; cuja ambiguidade talvez seja a responsável pelo “choque” sensorial da “iluminação profana” pretendida.



FIGURA 5 — O complexo escultórico *Sequestrada*; detalhes da figura; e a pintura *Manequim*, de Brennan.<sup>6</sup>

Talvez se pudesse traçar um paralelo entre essa escultura e uma das *Iluminogravuras* de Ariano Suassuna — série de poemas ilustrados por desenhos do próprio autor, à maneira dos manuscritos medievais e xilogravuras de cordel. Num desses trabalhos, “A Morte — a Moça Caetana”, construído “com tema de Deborah Brennan”, poeta e mulher do ceramista Francisco, observam-se os mesmos elementos da *Sequestrada*: face, peitos e barriga prenhe — substituída esta última, na imagem, pelas linhas da segunda estrofe do poema (FIGURA 6). A figura feminina, sem braços e sem pernas, está apoiada, como um ídolo, numa espécie de caldeirão suportado por um animal com duas cabeças e quatro patas. A sugestão fâlica projeta-se nos cactos que ladeiam a figura, definidos no poema como “urtigas causticantes, caules de prata, espinhos estrelados” — descrição até certo ponto *ekphrástica*, e não isenta de humor, dos símbolos em cor marrom, que parecem pequenos corpos humanos com cabeças chamejantes, regados por um banho de

tendo o sol um valor feminino para os referidos povos”.

<sup>6</sup> Imagens disponíveis no site da Oficina Brennan: <<http://www.brennand.com.br/>>.

sangue que goteja de meias-luas — feridas abertas na carne, por faca? — sob as asas negras da moça.



Eu vi a Morte, a Moça Caetana,  
Com o Manto negro, rubro e Amarelo,  
Vi o inocente olhar, puro e perverso.  
Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,  
Os peitos fascinantes e esquisitos  
Na mão direita, a Cobra cascavel  
e, na esquerda, a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.  
Nas espáduas, as Asas ofegantes,  
Que, ruflando nas pedras do Sertão,  
Pairavam sobre Urtigas causticantes,  
caules de prata, Espinhos estrelados  
e os cachos do meu Sangue iluminado.  
Ariano Suassuna

FIGURA 6 — “A Morte — a Moça Caetana”,  
Iluminogravuras de Ariano Suassuna

Apesar de identificada com a morte (*Thanatos*), a sugestão erótica da composição e do texto é evidente, e corroborada pelas ideias de Suassuna no ensaio “Sexo e morte”:

Em minha visão de mundo, o Sexo não é apenas, como costumam dizer, um fato “normal e saudável”. Muito mais do que isso, o Sexo é a situação extrema, o êxtase, a crispação do Amor, do carinho e da ensonação amorosa, motivo pelo qual atinge a fronteira do Sagrado e da Beleza, a fronteira de Deus. Os antigos diziam que a Morte é o toque de um deus no homem. É como se, ao entrar em contato direto com a Divindade, a natureza humana não suportasse esse terrível fato e sucumbisse aos estremeços orgiásticos da Morte, fêmea e amante para os homens, macho e amante para as mulheres, materna, paterna e terrível para todos. ... Quaderna diz sobre a Morte, a Onça Caetana: “Do sangue de todos os homens-machos que nascem, ela faz se apossar um dos seus Gaviões, e do sangue das mulheres-fêmeas a cobra coral *Vermera*. É por isso que toda mulher, quando goza ou entra em agonia, se contorce como uma Serpente. E todo homem, quando goza e quando morre, estremece todo, cerrando os dentes, abrindo e fechando a boca, no feio e sagrado espasmo do Gavião profundamente ferido” (SUASSUNA, 2012, p. 225).

Ao enfatizar, nas suas representações sexuais predatórias, os fragmentos do corpo feminino, num caso, e as reações instintivas e convulsivas do orgasmo, no outro, Brennan e Suassuna falam da estrutura temporal diversa que preside a natureza dos dois sexos. Na perspectiva de Francesco Alberoni, o erotismo na mulher manifestaria um desejo de *continuidade* (atenção afetiva prolongada, interesse em relação a sua pessoa e aos seus sentimentos, sonhos e expectativas, e não apenas ao seu corpo); enquanto no homem a excitação estaria mais ligada à *descontinuidade* (gratuidade no envolvimento, imediatismo no ato, alheamento da realidade, negação de obstáculos, concentração exclusiva no prazer). Para o autor, “o erotismo masculino é absolutamente o inverso da ética”, consciência que impõe que se considere o outro ser humano como fim e jamais como meio:

O objeto do desejo erótico masculino é meio, como o alimento, a água, a cama para que tem sono. Tudo o que serve para satisfazer uma necessidade é meio. Até mesmo a reciprocidade, no erotismo masculino, é egoísta. O prazer da mulher é desejado em vista do próprio prazer. Somente o prazer do outro enquanto prazer dele próprio, antes de ser um meio para o meu prazer, entra no registro do amor e da virtude. O erotismo masculino não possui essa dignidade. Ela não lhe é concedida (ALBERONI, 1986, p. 49).

Ainda segundo este autor, a negação *masculina* do tempo da moral e da lei pressupõe um componente anárquico e antissocial, um anseio inquieto de liberdade que busca iludir a vigilância interior, de modo a proteger uma área secreta e pessoal em que nem mesmo o maior amor teria o direito de entrar e inquirir. O erotismo, nessa área protegida, tem o sabor da liberdade caprichosa e desenfreada; constituindo, segundo Alberoni, “o refúgio, o castelo, a gruta de carne, que salvaguarda *o homem* dos tumultos do mundo, consolando-o de suas culpas e curando-o de suas feridas” (ALBERONI, 1986, p. 53).

Resulta daí a percepção do amor como o tempo de uma felicidade e de uma paz exclusivas, recortadas do cotidiano. Um tempo completamente alheio às preocupações mundanas com códigos e regras, ignorante até mesmo *do outro* — visto como instrumento aleatório e descartável, mero veículo para a obtenção do prazer:

A unidade elementar desse erotismo é um intervalo, um *intermezzo luminoso*. A área liberada e iluminada pode ser então preenchida pelo erotismo. Não é um espaço vazio, é um espaço esvaziado. Nele é possível concentrar-se exclusivamente no prazer erótico e sua perfeição. *Como na meditação*. ... Há no

homem um componente erótico muito forte que desdenha o externo e valoriza o interno. Nesse erotismo não se espera reconhecimento, triunfo social, glória, mas, ao contrário, autonomia, independência, autarquia: *abro mão*. A vitória está no criar o microcosmo. Triunfei sobre o mundo porque a ele contrapus o meu mundo, de igual para igual, de soberano para soberano. Conquistei minha liberdade sobre a opressão, defendi minhas fronteiras. Ninguém pôde entrar, por isso venci. Não devo esperar reconhecimento algum, porque não dependo de ninguém. Repeli todos os ataques, salvei a minha pátria e o meu reino (ALBERONI, 1986, p. 57).

Levado às últimas consequências, esse tipo de erotismo encontra, na figura do Marquês de Sade, sua mais eloquente versão. Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille fala de como a perversão absoluta da obra do francês segue um estilo que “se assemelha, em tédio, ao dos livros de devoção, dada a preocupação do autor de sondar um mistério que não é nem menos profundo nem talvez menos “divino” que o da teologia”:

Ao se excluir da humanidade, Sade teve em sua longa vida apenas uma ocupação, que decididamente o atraiu, a de enumerar até o esgotamento as possibilidades de destruir seres humanos, de destruí-los e gozar ao pensamento de sua morte e de seu sofrimento. Fosse a mais bela, uma descrição exemplar teria tido pouco sentido para ele. Só a enumeração interminável, enfadonha, tinha a virtude de estender diante dele o vazio, o *deserto*, ao qual aspirava seu furor (e que seus livros estendem ainda diante daqueles que os abrem) (BATAILLE, 1989, p. 104).

### **A Ilumiara edênica**

Para Eliane Robert Moraes, o interesse de Georges Bataille, André Breton, e dos surrealistas em geral, por Sade, nas décadas de 1930 e 1940, foi motivado pela perplexidade dessa geração com as atrocidades testemunhadas desde a Primeira Guerra Mundial. Blanchot afirmaria que:

Quando o sadismo passou a ser uma possibilidade concernindo toda a humanidade, um pensamento como o de Sade mostra que entre o homem normal que encerra o sádico num impasse, e o sádico que faz desse impasse sua única saída, é esse último que leva mais longe o conhecimento sobre a verdade e a lógica de sua situação, tendo dele a inteligência mais profunda, a ponto de ajudar o homem normal a compreender a si mesmo” (apud MORAES, 2002, p. 159).

Segundo a autora, a arte moderna “aceitou o enorme risco de manipular as mais inquietantes representações do mal que, quando desaparecem da cena simbólica, acabam sempre por retornar, assassinas, sobre a cena da história” (apud MORAES, 2002, p. 159).

Assim, enquanto a arte fascista percorria um caminho hipócrita, com suas produções angelicais e seu falso moralismo; o Surrealismo explorava a decomposição e a destruição da figura humana, reduzindo o corpo à condição de coisa — “mas com o propósito de negar as relações utilitárias do mundo profano” (MORAES, 2002, p. 165). A considerar a obra de Gilles Deleuze sobre o escritor Sacher-Masoch, *O frio e o cruel* — na qual o filósofo contesta veementemente a suposta unidade clínica “sodomasoquista”, afirmando que “o sádico precisa de instituições enquanto o masoquista de relações contratuais” —, as escolhas da arte moderna estariam, assim, supostamente mais a serviço de um exercício de “masoquismo” do que propriamente de “sadismo”:

Não estamos mais diante de um carrasco que se apodera de uma vítima e goza à custa dela, com um prazer inversamente proporcional ao seu consentimento e ao quanto ela é persuadida. Estamos diante de uma vítima em busca de um carrasco e que precisa formá-lo, persuadi-lo e a ele se aliar para a mais estranha empreitada. Por isso o masoquista elabora contratos enquanto o sádico abomina e rasga todo tipo de contrato. O sádico precisa de instituições e o masoquista de relações contratuais. *A Idade Média distinguia dois tipos de satanismo ou duas perversões fundamentais: uma por possessão e outra por pacto de aliança*. É o sádico que pensa em termos de possessão instituída e o masoquista em termos de aliança contratada (DELEUZE, 2009, p. 23).

A perversão, na arte moderna, seria, portanto, um acordo *contratual* com o público. O prazer masoquista adviria do sucesso deste componente *pedagógico*: a eficácia de incitar, no outro, pela representação artística, um frenesi sádico. Bataille diz que “o *arrebatamento* é sempre a ruína de um ser que se impusera os limites da decência” (apud MORAES, 2002, p. 109). Nas imagens passionais e profundamente inquietantes da estética modernista — a reunir um panteão de monstros, mutilados, sombras e manequins — inscreve-se uma violência análoga à de um *sacrifício*: como diz Moraes, “a anatomia humana é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem, contudo, destruí-la por completo. Para que tal processo ocorra, a figura humana é sacrificada. Antes de mais nada, *o homem perde a cabeça*” (MORAES, 2002, p. 167).

Sobre esse “perder a cabeça” enquanto alhear-se voluntariamente da razão, Ariano Suassuna comenta que, no século XX, numa reação extrema às formas de opressão política e social, o pensamento ocidental radicalizou, questionando todas as regras e pregando uma existência “para além do bem e do mal”.

O sujeito moderno foi convencido de que a arte era superior e alheia a qualquer determinação moral — convicção que o professor de estética constatava a cada nova turma que lecionava na universidade.

O princípio da *Thelema*, de Aleister Crowley — “Faze o que tu queres há de ser toda a lei — amor é a lei, amor sob vontade” — espécie de ética libertária do prazer, virou *slogan* no Brasil dos anos 1970: “É proibido proibir”. Mesmo correndo o risco de parecer “reacionário”, o professor Suassuna conta que, “para retirar a reflexão dos estudantes de um campo onde a passionalidade perturba tudo”, costumava perguntar se eles considerariam legítima, do ponto de vista moral, uma arte que pregasse, por exemplo, o assassinato de crianças:

Perguntava se achavam justo que se entregasse a adolescentes uma obra literária, escrita por um grande artista de personalidade doentia e criminosa, e que difundisse, entre seus jovens leitores, a ideia de que o prazer sexual é muito mais intenso quando obtido por meio da violação de crianças que depois são estranguladas (SUASSUNA, 2012, p. 272).

Em que pese a estranheza do exemplo, e a importância conferida ao tema eleito para publicação no seu *Almanaque*, a menção parece servir ao escritor para deixar clara a sua posição neste universo:

Na minha época de juventude passei, como todo mundo, por uma fase em que julguei ter me desvencilhado de Deus e dos conceitos de bem e mal. Até o dia em que, lendo Dostoiévski, encontrei uma frase de Ivan Karamazov, que dizia: “Se Deus não existe, tudo é permitido.” Descobri que as normas morais ou tinham um fundamento divino, absoluto, ou não tinham qualquer validade, porque ficariam dependendo das opiniões e paixões de cada um. Sartre viria a fugir da ambiguidade da frase de Ivan, afirmando: “Deus não existe, e portanto tudo é permitido”. Eu, porém, tirei da frase de Ivan a consequência contrária: “Vejo que nem tudo é permitido; então, Deus existe.” E, daí por diante, procurei ajustar minha vida e minha arte pela convicção a que chegara (SUASSUNA, 2012, p. 274).

A mesma convicção aparece em toda a sua pujança numa “Ilumiara” osmaniana, o romance *Avalovara*, publicado em 1973, dois anos após a inauguração da Oficina Brennand e do lançamento do *Romance da Pedra do Reino*. Contemporâneos e conterrâneos, os três artistas parecem dialogar — nem sempre em consonância — sobre seus interesses éticos e estéticos, a considerar as indicações que se obtêm mesmo numa aproximação superficial de suas obras. *Avalovara*, de Osman Lins, narra uma espécie de ritual de iniciação tântrica de um casal, que culmina com a morte de ambos. O local

onde o sacrifício é encenado é eminentemente moderno: um apartamento no coração de São Paulo, decorado com um fausto antigo, onde ressoam melodias de outras épocas. A descrição minuciosa da relação sexual ocupa pelo menos um terço do relato e se passa sobre um tapete ornamental, cujo desenho reproduz o Jardim do Éden, onde o casal de amantes penetrará, simbolicamente, após o assassinato:

cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e os girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes os latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973, p. 413).



FIGURA 7 — Adão e Eva no Jardim de Brenand, expostos lado a lado como em sarcófagos. Ao lado, num nicho encimado por uma cruz, a figura de Caim. À frente, uma forma recorrente no conjunto escultórico do artista, que representa, simultaneamente — pelo viés de um jogo metafórico/ metonímico com a imagem — o órgão reprodutor masculino e as nádegas e pernas femininas, numa evocação do mito do Andrógino. No seu todo, a imagem ambígua também parece figurar uma serpente prestes a dar o bote, e a cabeça do pássaro Rocca — entidade que se multiplica sobre a muralha que ladeia o “santuário”.<sup>7</sup>

O centro da Oficina Brenand também é a reprodução de um Jardim, com a presença do casal edênico em tamanho natural e, um pouco isolada à esquerda, a figura do filho assassino, Caim, encimada por uma cruz — uma das poucas referências cristãs em todo o complexo (FIGURA 7). Dominado pela presença da serpente que acompanha o visitante desde a porta de entrada (FIGURA 9), em

<sup>7</sup> Imagens disponíveis no site da Oficina Brenand: <<http://www.brenand.com.br/>>.

esculturas que parecem nascer das entranhas da terra e vão-se arrastando até o lago, chegando mesmo à *Academia* ao fundo do complexo; o Jardim brennandiano não guarda relação com a narrativa do Gênesis enquanto espaço criado pelo Deus da tradição judaico-cristã.

Na verdade, trata-se de um território minado por ovos de seres rastejantes em diferentes estágios de maturação, dispersos em torno de um templo central, de onde pende um imenso ovo cósmico (FIGURA 8).



FIGURA 8 — O templo central da Oficina Brennand, com sua cúpula azul

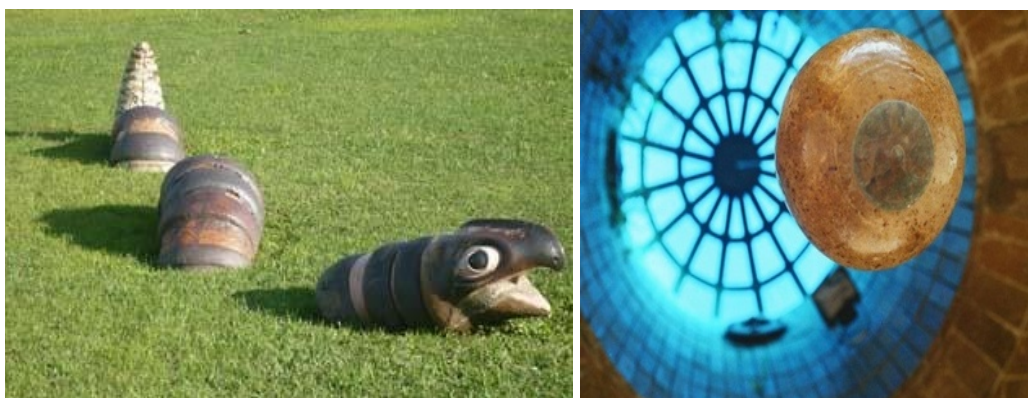


FIGURA 9 — A serpente gigante que acompanha os visitantes pelo Jardim; o ovo/olho que pende da abóbada do templo.<sup>8</sup>

No romance *Avalovara*, o protagonista chama-se Abel. O escritor tematiza a vítima, portanto, e não o algoz. Sua “viagem” em busca de sabedoria e da

<sup>8</sup> Imagens disponíveis no site da Oficina Brennand: <<http://www.brennard.com.br/>>.

realização de seu sonho é dividida em três fases, a partir da natureza de seu envolvimento amoroso com três mulheres distintas, em diferentes cidades: a europeia Roos, capítulo que desenvolve o tema do amor *filia*, amigo, trovadoresco, na ambiência da moderna e cosmopolita Paris. A nordestina Cecília, figura andrógina, capítulo que desenvolve o tema do amor *ágape*, fraterno, benevolente e caridoso, num revisionismo urbano do romance regionalista nordestino, que se passa nas cidades litorâneas de Recife e Olinda. E, finalmente, a mulher sem nome, identificada por um símbolo místico — um ponto no círculo — com a qual Abel desenvolve uma relação muito profunda, refletindo sobre o amor *erótico* e sobre as confluências do desejo com a morte. Essa relação acontece na maior metrópole brasileira, e culmina no encontro do casal apaixonado com uma Cidade prometida, retorno ao Jardim originário, que se consubstancia num artefato — tapeçaria, romance — quando da realização da obra almejada.

Apesar do sofrimento relatado no percurso, há grande alegria no voluptuoso encontro que domina a cena final, fusão de corpos e almas em perfeito êxtase, onde a morte concretiza a ascese já experimentada por ambos, imersos no gozo da *petite mort*. O fim sobrevém por interferência externa, nos disparos do revólver do marido traído, o militar Olavo Hayano — dito o “Iólipo” ou a encarnação do mal — representante da ditadura e do regime de censura e tortura em vigor no Brasil da época. O romance é, portanto, uma sagração do amor, pela neutralização das oposições — sem a negação dos opostos — na celebração da Unidade:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea [...] Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia do mal — nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte — e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação imaginosa e a fauna que a povoa. [...] Ausente, ainda, o casal humano. Contudo, um casal meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde, o homem tendo nas mãos os seios da companheira e sorvendo-os com êxtase. Situa-se, o casal, aquém ou além dos limites floridos? [...] Podem adquirir, ingressando no recinto arborizado e protegido do mal, a perenidade que o inunda; e, também, invadindo-o com a sua substância perecível, tornar os muros inúteis.

Mas antes preferiam não participar do jardim e preservá-lo, que, fruindo-o, nele introduzir a morte que circula em torno desses muros (LINS, 1973, p. 356).

Romance marcado pelo experimentalismo estilístico, *Avalovara* recorre a elaborados jogos composicionais e estratégias inusitadas de criação que conferem ao livro uma dimensão de objeto de arte. A fusão do corpo feminino com o espaço narrativo vai buscar inspiração no conceito de fragmentação e recomposição da figura humana, exercitado na pintura alegórica do maneirista italiano Giuseppe Arcimboldo, autor das famosas “cabeças compostas” (FIGURA 10). Uma das mulheres de *Avalovara*, a nordestina Cecília, por exemplo, é descrita como uma figura feita de corpos humanos. Em *Eva e a maçã*, Arcimboldo desenvolve visualmente esse jogo representativo, reelaborado no século xx, à exaustão, pelos surrealistas, como se percebe na pintura de Salvador Dalí *O grande paranoico*.



FIGURA 10 — A técnica das “Cabeças Compostas”:  
*Eva e a maçã*, de Guiseppe Arcimboldo (séc. xvi);  
*O grande paranoico*, de Salvador Dalí;  
e *A violação*, de René Magritte (séc. xx).

### Mulheres 100 cabeças

Uma sutil diferença é introduzida pela pintura de Magritte, *Le viol — A violação* — ao propor como “cabeça composta” a substituição do rosto humano por um torso feminino nu. Trata-se, na verdade, de um “corpo que sobe à cabeça”, compondo uma face monstruosa, técnica muito difundida entre o grupo. Max Ernst, por exemplo, transformará este tema no princípio de seu romance–colagem *La femme 100 têtes*, desenvolvendo a ideia da matéria

soberana, aplicada principalmente ao feminino, pela jocosa ambivalência sonora entre “cem” e “sem”.

Talvez em resposta à ascensão do movimento feminista nos primórdios do século xx, e à inédita reivindicação das mulheres europeias e norte-americanas por direitos sociais sufragistas, trabalhistas e libertários, os surrealistas tenham investido com tanta virulência contra a demanda racional de um feminino, que desejavam, talvez, conservar subalterno.



FIGURA 11 — Série de sete “cabeças” brennandianas à maneira do quadro *Le viol*, de Magritte, onde os corpos mutilados — aprisionados e degolados — adquirem, pela recomposição dos seios, umbigos e vulvas, o aspecto monstruoso de rostos humanos.

O princípio da “acefalia” foi definitivamente introduzido na história do movimento por Georges Bataille e seu grupo, que em 1936 lançaram as bases

de uma revista e da sociedade secreta *Acéphale*. Tendo como símbolo uma releitura degradada do quadro *O homem vitruviano* de Leonardo da Vinci, feita por André Masson, não consta que o grupo aceitasse em seus quadros participantes do sexo feminino. Como diz Roxana Sánchez, o Surrealismo não reconhecia a mulher como sujeito artístico, senão como objeto.<sup>9</sup> Pregando o antiidealismo e tendo como avatares Sade, Nietzsche, Don Juan, Kirkegaard e Dionísio, o deus grego do prazer, os “acéfalos” foram influenciados pela Gnose, pensamento que se opõe radicalmente às filosofias clássicas:

As concepções gnósticas do início da era cristã propõem uma subversão dos ideais da Antiguidade greco-romana ao introduzir em seu discurso “os fermentos mais impuros”, substituindo as formas elevadas pelas figuras mais baixas. [...] Tal procedimento é exemplar em *Le bas matérialism et la gnose*, de Bataille. Em vez de tomar como base de sua interpretação os escritos dos teólogos gnósticos, Bataille opta pela observação direta das pedras sobre as quais “estão gravadas as figuras de um panteão provocante e particularmente imundo” (MORAES, 2002, p. 200–201).



FIGURA 12 — Capa da revista *Acéphale* por Andre Masson, e peças intituladas *Gnose* e *Luxúria*, da coleção Francisco Brennand, no atelier da Oficina

Um provável alinhamento aos princípios gerais da *Acéphale* de Georges Bataille é sugerido na obra de Francisco Brennand, como revelam algumas das peças mais destacadas e enigmáticas de seu atelier. Apenas no confronto com a

<sup>9</sup> A esse respeito, ver artigo de Rosana Sosa Sánchez (2008).

perspectiva surrealista é que se compreende a grotesca figura da *Gnose* (FIGURA 12), cega, amparada por uma coleira de glandes decepadas, tendo a meio da testa, entre as sobrancelhas, uma tumoração protubérica, relativa ao desenvolvimento do “terceiro olho” — correspondente, na tradição indiana, a um dos chacras da espiritualidade —; cujo possível sarcasmo, quando confrontado com o significado do “olho” (ânus) na obra de Bataille, não pode ser ignorado.<sup>10</sup> O segundo chacra da espiritualidade, para os hindus, é o coronário, no topo da cabeça — também conspurcado na imagem escultórica pela presença de um pássaro Rocca de costas. Também é relevante para a compreensão do projeto a figura *Luxúria*, posta em relevo na coleção, que evidencia as formas de um corpo feminino decepado, guardando as marcas da mutilação da cabeça na imagem, ainda sangrenta, deste sacrifício.

O acéfalo de Masson, que figura com um crânio no lugar do sexo, é o homem que despreza a razão: um mutilado; mas essa condição potencia o excesso, a soberania. O decapitado passa a simbolizar, assim, uma possível imortalidade — o corpo sem culpa. “Não é um homem. Não é tão pouco um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: o seu ventre é o dédalo no qual ele mesmo se perdeu, eu me perco com ele e no qual me encontro sendo ele, isto é, monstro”, escreve ainda Bataille em *La conjuration sacré*; o que significaria uma recusa da aspiração etérea dos idealistas e de sua inclinação à pureza, preconizando-se uma “cólera negra e até mesmo uma indiscutível bestialidade”, ameaçadora e repugnante, que se constituiria como a grande contrapartida das visões sublimadas da realidade” (MORAES, 2002, p. 155). Talvez por isso, Didi-Huberman (1995, p. 111) afirme que “não há decomposição do antropomorfismo tradicional sem decomposição do antropomorfismo divino”.

Um símbolo eloquente da “acefalia” surrealista pode ser percebido na inversão da imagem mitológica da sereia, monstro sedutor, metade mulher,

<sup>10</sup> Consta que Georges Bataille, autor de *O erotismo e A literatura e o mal*, teve uma infância profundamente perturbada pelas doenças físicas e mentais de seus pais. Após tratamento psicanalítico, publicou *História do olho*, um livro surreal, que relata as experiências sexuais de um casal de adolescentes de 15 anos. São histórias de devassidão, de entrega desenfreada ao imperativo categórico do sexo. Nessa aventura, o desejo se confunde com o crime — os dois atropelam uma moça, enlouquecem outra, assistem a uma tourada em que o chifre do touro vasa o olho do toureiro, seduzem e fazem orgia com um padre até a morte deste, e depois arrancam-lhe um olho. Há grande obsessão pela imagem do olho/ânus, colocada no centro da rotação metafórica imagética. As testemunhas — leitores? — participam das ações como *voyeurs*, coniventes com a relação contratual proposta pelo escritor, de busca do frenesi erótico.

metade peixe; como se vê no quadro *L'invention collective*, de Magritte, inspirado nas ilustrações dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (1948). Recuperando o estranhamento produzido pelas formas ambivalentes dos monstros antigos, as imagens dos surrealistas propunham, no entanto, uma atualização dos mitos. No caso de Magritte, as reversões são tão insistentes que adquirem, mesmo, um caráter *pedagógico*. A mulher-peixe já não precisa da bela cabeça, dos reconfortantes seios nem da maviosa voz com que seduzia os marinheiros, conduzindo-os ao engano, à frustração de seus desejos e à morte. Na irônica visão do artista, sortilégios e mistérios femininos são convenientemente eliminados pela substituição da metade humana superior da mulher pela imagem de um peixe, mudo e frio, lançado como morto, pelas ondas, à beira da praia; conservando, porém, na sua metade inferior, um par de pernas, nádegas e sexo femininos.

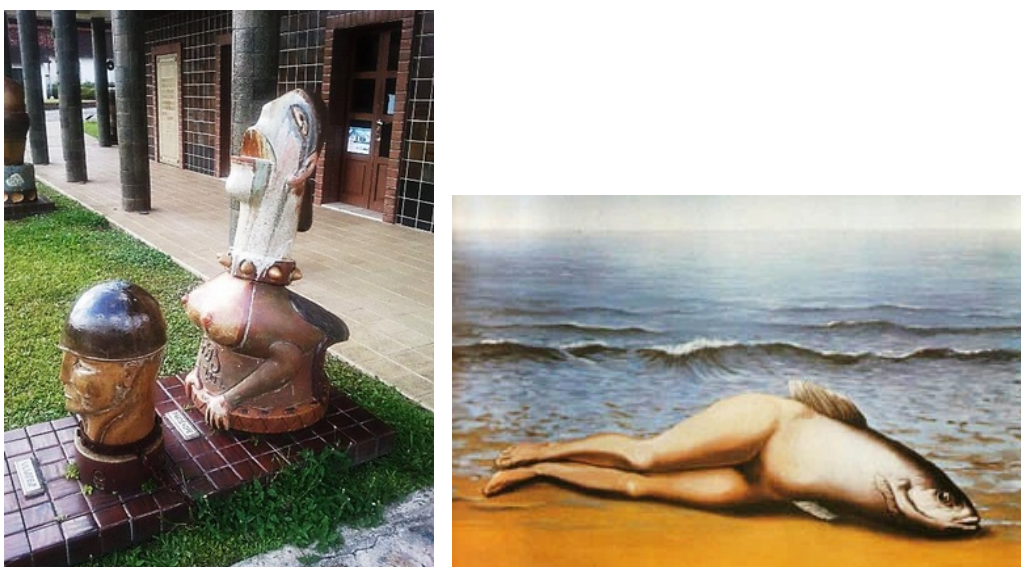


FIGURA 13 — *Ulisses, conduzindo Parténope* em frente à *Academia* — galeria de pintura de Francisco Brennand no espaço de sua Oficina. Na mitologia grega, Parténope (“a que tem um rosto de menina”, “virgem”) é considerada a primeira sereia do mundo e fundadora da cidade de Nápoles, na Itália. Ao lado, a sereia invertida de René Magritte.

As referências aos textos de Homero são inúmeras no complexo do artista, desde a presença do cavalo de Troia até esculturas de Ulisses e das sereias (FIGURA 13). A versão de Brennand das sereias é muito peculiar. Seus corpos são subsumidos à metade superior, e suas expressões traduzem tortura e desespero. Assim, Parténope resta amarrada a uma coleira de ferro, sendo conduzida por um Ulisses militarizado. Inspiradas na figura desta sereia,

diversas outras surgem no complexo, com suas faces dilaceradas por marcas de espancamento e sevícias diversas, e com as cabeças projetadas para trás, eternamente presas a um grito, denotando uma postura emblemática no repertório simbólico das mulheres decepadas do acervo do ceramista. Do feminino, guardam apenas a imagem de seios projetados. Nenhuma delas, porém, tem membros inferiores. Tanto a bela cauda de suas antepassadas mitológicas quanto as belas pernas de suas sucedâneas surrealistas são eliminadas do imaginário brennandiano de representação da mulher. Talvez porque nem haja, de fato, qualquer *feminino* no imaginário do artista, uma vez que suas imagens ambíguas remetem sempre, e indiscriminadamente, ao falo — como num culto obsessivo do deus Príapo.



FIGURA 14 — No detalhe, série de cabeças femininas ensanguentadas e lívidas ornamentam um vaso à entrada da *Academia*. As *Sereias*, reproduções em série de Parténope, à entrada da Oficina Brennand.



FIGURA 15 — A castração da “sereia” nas peças *Les amants* e *Os amantes*. Independentemente do olhar do observador, a sugestão da imagem fálica permanece inalterável nas peças escultóricas, como uma leitura dominante. Ao lado, o quadro “Amarradas”, de Brennard.

O vínculo de Brennard à estética “acefálica” de Bataille e de seus pares, porém, não é literal: há mudanças significativas impressas em suas peças, que representam preferencialmente corpos femininos decapitados, em lugar dos corpos masculinos desarrazoados. Em contraposição aos rostos monstruosos compostos de seios, umbigos e vulvas no lugar de olhos, narizes e bocas, à maneira da “violação” do quadro de Magritte, anteriormente comentado, Brennard realiza outra série de esculturas nas quais parece “reaproveitar” as cabeças femininas decepadas de grandes personagens da mitologia, da literatura e da história. São peças que representam cadáveres cuja lividez é acentuada pelo próprio efeito da textura e coloração do barro em que são moldadas, sujeito ao efeito do fogo. Postas em totens, essas cabeças parecem máscaras mortuárias que eternizam os destinos infortunados dessas mulheres, numa possível reafirmação da supremacia masculina e da vitória de Príapo, impressa no aspecto dos “suportes” dessas cabeças. Palas Atena, Antígona, Lara, Halia, Joana D’Arc, Inês de Castro, Maria Antonieta, Ofélia: são algumas dessas personagens. A criação dessa série é aludida por Brennard em seu testamento:

As mulheres são desatentas (?), embora extremamente sensíveis às aventuras dos deuses e, assim, passam por atrozes tormentos. Fiz sem grande esforço uma coleção de esculturas de pelo menos doze delas. Todas, senhoras absolutamente infelizes, profundamente angustiadas, quase histéricas, usando grandes cabelos

negros e cujas cabeças são violentamente lançadas para trás (postura da cabeça no êxtase dionisiaco) ressaltando-lhes as gargantas inchadas e salientes, o que lhes dava aparência de pescoços quebrados ou degolados (BRENNAND, 2005, p. 16).



FIGURA 16 — Algumas das “máscaras mortuárias” de mulheres destacadas na Literatura e na História

### Considerações finais

Em seus depoimentos, Francisco Brennand ressalta o caráter orgânico de sua obra, cercada de símbolos eróticos, alusões aos órgãos sexuais e à reprodução: como diz ele, “as coisas são eternas porque se reproduzem” (BRENNAND, 2005, p. 5). Já mencionamos aqui a sua interpretação da figura da *Vênus sequestrada* como uma “deusa da fecundidade”. O tema volta com insistência, adquirindo grande relevo, por exemplo, na peça intitulada *Vênus de Anatólia*, supostamente baseada no modelo homônimo encontrado num sítio arqueológico da Turquia, que levantou suspeitas de que as primeiras sociedades teriam como religião um culto centrado no feminino, através da figura de uma deusa-mãe representada pela Natureza.

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



FIGURA 16 — *Vênus de Anatólia*, de Francisco Brennand, baseada nas características da Deusa-Mãe, um achado arqueológico.

Nesse aspecto, talvez o ceramista se desvie um pouco da conclusão que Georges Bataille dá às suas reflexões no livro *O erotismo*, quando diz:

Não estou sendo em nada levado a pensar que o essencial neste mundo é a volúpia. O homem não está limitado ao órgão do prazer. Mas este inconfessável órgão lhe ensina um segredo. Uma vez que o gozo depende da perspectiva deletéria aberta ao espírito, é provável que trapaceemos e tentemos alcançar a alegria aproximando-nos o menos possível do horror. As imagens que excitam o desejo ou provocam o espasmo final são ordinariamente duvidosas, ambíguas: se é o horror, se é a morte que elas têm em vista, é sempre de uma forma dissimulada. Mesmo na perspectiva de Sade, a morte é desviada para o outro, e o outro é, antes de tudo, uma expressão deliciosa da vida. O objeto que provoca o movimento de Eros se dá por outro que ele não é. De forma que, em matéria de erotismo, são os ascetas que têm razão. Eles dizem que a beleza é a armadilha do diabo: só a beleza, com efeito, torna tolerável uma necessidade de desordem, de violência e de indignidade que é a raiz do amor. Sem dúvida, a condenação ascética é grosseira, covarde, cruel, mas se harmoniza ao temor sem o qual nos afastamos da verdade da noite. *Não há razão para dar ao amor sexual um valor que só a vida possui completamente* (BATAILLE, 1987, p. 251, grifo nosso).

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag comenta que a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem, sobretudo quando fruto da representação da ira divina ou do ódio humano. Nada, portanto, mais distante do amor. As inúmeras versões da Paixão de Cristo em pinturas e em esculturas, por exemplo, além do inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções de mártires cristãos; para não falar das figurações do Inferno por um Bosch ou um

Brueghel, são seguramente obras terríveis, conquanto destinadas a comover e a estimular, a instruir e a dar exemplo. “O espectador pode conder-se ante a dor do sofredor; sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e força moral exemplares, mas esses são destinos situados além da lástima e da controvérsia” (SONTAG, 2003, p. 37).

Há, ainda, o repertório de crueldades difíceis de olhar de frente, oriundas da Antiguidade clássica: a escultura de Laocoonte e de seus filhos a se retorcerem, devorados pela serpente; ou os mitos pagãos, ainda mais cruéis que as histórias cristãs, sobre cujas representações não recai nenhuma acusação moral. “Apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso?... Existe a satisfação de poder olhar para a imagem sem titubear. E existe o prazer de titubear” (SONTAG, 2003, p. 82). De fato, talvez o amor à maldade, o amor à crueldade seja tão natural aos seres humanos como a solidariedade.

A modernidade tornou mais fácil reconhecer que homens e mulheres partilham um tropismo inato para o horrível. Por isso Sontag (2003, p. 82) afirma que o pensamento de Bataille exerceu um importante papel “tanto na mortificação dos sentimentos como na libertação do conhecimento erótico assinalado como tabu”. Algo contrário à sensibilidade contemporânea, que encara o sofrimento como um erro, um acidente ou um crime. Algo “a ser corrigido”, algo “a ser recusado”. Algo que faz a pessoa sentir-se impotente. Até a compaixão, para Sontag (2003, p. 86), é uma emoção instável: “ela precisa ser traduzida em ação, do contrário definha. Se sentirmos que não há nada que possamos fazer, passamos a nos sentir entediados, cínicos e apáticos. ... Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência”. O antídoto seria:

Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles, e podem estar associados a esse sofrimento. Assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial (SONTAG, 2003, p. 86).

Escolhemos concluir, com Susan Sontag, essa reflexão, citando um trecho de sua obra em que, justificando a necessidade da “retomada da cabeça” e do retorno à razão no mundo pós-Surrealismo, ela diz: “Não há nada de errado em pôr-se à parte e *pensar*. Afinal, não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo” (SONTAG, 2003, p. 98).

## Referências

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Rocco, 1986.
- ANDRADE, Ana Luiza. Ruínas de mundos perdidos: a estética residual de Brennard. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 40, jul./dez. 2012.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de; LEAL, Weydson Barros; FIALDINI, Rômulo. *Brennard*. São Paulo: Métron, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BRENNAND, Francisco. *Testamento I. O oráculo contrariado*. Recife: Bagaço, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. São Paulo: Ática, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch, o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PAIVA, Alessandra Mello Simões. *Horror e encantamento na arte de Francisco Brennard. A dimensão mítica e ritualística e a visão trágica*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SÁNCHEZ, Roxana Sosa. Mujeres del Surrealismo, sus vínculos sentimentales y su exclusión del movimiento. *Revista Digital Universitaria*, México, v. 9, n. 11, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. Yaari – Diálogo sobre a Ilumiara Brennard; Sexo e morte; A arte e o mal; Dostoiévski e o mal. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Recebido em 20 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 7 de março de 2017.

## Resumo/Abstract/Resumen

### **Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennand**

Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Templos de pedra, antigos ritos pagãos, a Grande Deusa, sacrifícios... todos esses temas perpassam a fabulosa obra do artista plástico pernambucano Francisco Brennand, criador de um complexo arquitetônico, escultórico e paisagístico único, instalado numa velha fábrica de cerâmica herdada de seu pai, no bairro da Várzea, em Recife. Surpreendente e enigmática, eivada de erotismo, essa obra estabelece diálogos profícuos com os também monumentais trabalhos literários de dois escritores, seus conterrâneos e contemporâneos: Ariano Suassuna e Osman Lins. Este ensaio busca apontar alguns pontos deste interessante cruzamento de ideias.

**Palavras-chave:** Erotismo, Artes plásticas, Literatura, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Osman Lins.

### **Rapture and power: the sacrifice of the feminine and the love in the work of Francisco Brennand**

Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Stone temples, ancient pagan rites, the Great Goddess, sacrifices... all these themes run through the fabulous work of northeastern artist Francisco Brennand, creator of a unique architectural, sculptural and landscape work, installed in an old brick factory inherited from his father, in Várzea, a neighborhood of Recife. Surprising and enigmatic, fraught with eroticism, this piece of art establishes fruitful dialogues with the (also monumental) literary works of two writers, his countrymen and contemporaries: Ariano Suassuna and Osman Lins. This essay seeks to point out some interesting significances of this intersection of ideas.

**Keywords:** Eroticism, Art, Literature, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Osman Lins.

### **Arrebatamiento y poder: el sacrificio de las mujeres y el amor en la obra de Francisco Brennand**

Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Templos de piedra, antiguos ritos paganos, la gran diosa, sacrificios... todos estos temas impregnan la fabulosa obra del artista Francisco Brennand, creador de un complejo paisaje arquitectónico y escultórico único, instalado en una antigua fábrica de cerámica heredado de su padre en el barrio de Várzea, en Recife. Sorprendente y enigmática, llena de erotismo, esa obra establece diálogos fructíferos con las obras literarias también monumentales de dos escritores contemporáneos y conterrâneos: Ariano Suassuna y Osman Lins. Este ensayo pretende señalar algunos puntos interesantes de esta intersección de las ideas.

**Palabras clave:** Erotismo, Artes plásticas, Literatura, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Osman Lins.