

## REPRESENTAÇÕES E SIMBOLISMOS NAS PINTURAS DO ARTISTA PLÁSTICO FRANCISCO BRENNAND

### REPRESENTATIONS AND SYMBOLISM IN THE PAINTINGS OF THE PLASTIC ARTIST FRANCISCO BRENNAND

Tainá Maívy da S. SANTIAGO\*  
Natanael Duarte de AZEVEDO\*\*

**Resumo:** Neste artigo apresentaremos como debate as representações criadas por Francisco Brennand em suas expressões pictóricas que abrangem o universo do desenho e da pintura, demonstrando como o simbolismo é constante nessa linguagem e como este dialoga com a maneira encontrada pelo artista para retratar os gêneros e as sexualidades. A subjetividade presente nessa narrativa é também parte do exercício historiográfico, pois acaba por levar à cientificidade aspectos mais sensíveis do ser humano, acrescentando ao debate sobre sociedade e cultura as experiências cotidianas mais imperceptíveis. Para tanto, utilizamos como base teórica as perspectivas abordadas por Griselda Pollock (2003) e outros, sobre o uso de corpos femininos na história da arte, e, ainda, Lynn Hunt (1999), sobre os elementos eróticos e pornográficos.

**Palavras-chaves:** Simbolismo; Representação; Gênero; Arte.

**Abstract:** We present in this paper as a debate the representations created by Francisco Brennand in his pictorial expressions that cover the universe of drawing and painting, demonstrating how symbolism is constant in this language, and how it dialogues with a way found by the artist to portray the genders and the sexualities. The subjectivity present in this narrative is also part of the historiographical exercise because it brings, consequently, to the sciences more sensitive aspects of the human being, adding to the debate about society and culture the most imperceptible everyday experiences. Therefore, we use as a theoretical basis the perspectives approached by Griselda Pollock (2003) and others, on the use of female bodies in the history of art and, also, Lynn Hunt (1999), on erotic and pornographic elements.

**Keywords:** Symbolism; Representation; Gender; Art.

#### *Introdução*

Ainda são praticamente nulas as pesquisas que buscam problematizar a representação feminina nas pinturas de Francisco Brennand. Embora sua obra, como um todo, tenha sido motivo para várias pesquisas desde a década de 1960, e muitas tenham evidenciado o caráter “erótico” dos temas por ele abordados, nenhuma pesquisa buscou colocar em perspectiva as mulheres de sua pintura. Afinal, o que lhes confere feminilidade? O que as torna representações do feminino? Esse debate sobre o que é o feminino pode e deve ser feito a partir da análise de

---

\* Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação (PPGH) em História da UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco - *campus* de Recife. Recife, PE – Brasil. Bolsista Capes. [tainamaivys@gmail.com](mailto:tainamaivys@gmail.com)

\*\* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UFPB – Universidade Federal da Paraíba. Professor adjunto da UFRPE (UAEADTec, PROGEL, PGH), Recife, PE – Brasil. [natanael.azevedo@ufrpe.br](mailto:natanael.azevedo@ufrpe.br)

obras de arte, pois são também discursos que fazem parte da luta/representatividade simbólica da nossa sociedade, uma vez que somos bombardeados com as mais diversas imagens. Buscar uma aproximação com as técnicas e compreender as múltiplas possibilidades da pintura, já que esta é uma das linguagens visuais pioneiras na humanidade, é essencial para quem busca analisar toda a escalada imagética que vivemos na atualidade.

Assim, evidenciando a importância do trabalho de Francisco Brennand no cenário pernambucano e nacional, tanto no meio artístico quanto histórico, levantamos também a questão do artista enquanto produtor de discurso na sociedade moderna. Como recorte para análise, escolhemos seis peças, as quais estão expostas permanentemente na Accademia.

<sup>1</sup> Francisco Brennand é reconhecido mundialmente e já ganhou prêmios culturais tanto regionalmente quanto internacionalmente. Dentro da extensão de temas abordados, o que definimos como crucial na escolha para análise foi a exacerbação de desenhos que dão vida — como chamou Maria Lúcia Fontes (2003) — a *outro* feminino.

Mesmo mantendo isolamento de outros artistas durante parte de sua vida, consideramos Brennand como participante de uma vanguarda de artistas que surge logo depois do movimento modernista, pois, assim como estes, ele buscou reinventar “o esforço de recuperar a dimensão do passado como fonte de legitimidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 24) que estava presente nas manifestações de seus antecessores, como em Cícero Dias e Abelardo da Hora, seus principais influenciadores durante sua juventude.

Assim, Brennand tece em suas esculturas um hibridismo que resgata formas conhecidas na nossa terra e costura isso a uma mundialização que reconhece os clássicos em suas criações. Muitos autores discorreram sobre essa marca na escultura *Brennandiana* (TAVARES, 2007), que modela o que nossa terra oferece de melhor e pior.

Logo, está presente em nossa discussão a forma como esse artista modela a identidade feminina por meio de uma linguagem pictórica, porque acreditamos que a sexualidade feminina faz parte do conjunto de conceitos que foram inscritos no imaginário social durante o modernismo, e, portanto, o pós-modernismo apresenta um processo que é resultado daquele.

Nossa pesquisa procura olhar para a representação feminina no momento após essa efervescência, na virada para o século XX, de modo que consideramos necessária uma abordagem feminista.

A sexualidade feminina é colocada em discurso no campo das artes visuais (em imagens e textos) a partir de um determinado olhar masculino (...) O que aprendemos com essas imagens? Que efeitos produzem em nosso modo de ser e de ver? (...) O que aprendemos sobre a sexualidade masculina e feminina a

partir dessas imagens? Quais efeitos desse discurso sobre nosso modo de pensar? (LOPONTE, 2002, p. 4)

Essa abordagem feminista foi uma renovação para o campo historiográfico, pois faz uma leitura dos acontecimentos históricos a partir da perspectiva dos gêneros, como demonstrou Jatahy (2012). Nesse parâmetro, ressaltamos o uso da iconografia, e sua relação intrínseca à História Cultural, e a própria noção de patrimônio. Essas três concepções se desenvolveram no mesmo momento, e não por acaso, pois estão ligadas mutuamente, como se pode perceber na leitura de Poulout (2009):

O desenvolvimento da reflexão (...) baseava-se na busca de um diálogo entre fontes literárias e fontes figuradas, assim como no surgimento de uma história cultural; para ser possível construir a definição de um patrimônio, impunha-se estabelecer, previamente, a autenticidade e o valor dos monumentos de qualquer espécie. (POULOUT, 2009, p. 23)

Colocando em evidência o desenvolvimento do debate em torno do conceito de patrimônio, história cultural e iconografia, a pós-modernidade tornou-se lugar de voltar um olhar feminista para esses processos. Com isso, entendemos que a cultura visual tem muito a acrescentar na história das relações entre os gêneros, reforçando um olhar às definições estabelecidas no tempo estudado que influenciaram aspectos como a diferença entre os sexos. Acrescentamos, ainda, com a fala de Jatahy (2012, p.53), a importância de “(...) ver, na imagem, quais os valores e os sentimentos que se busca transmitir, quais os sonhos e fantasias de um tempo dado, ou quais os valores e as expectativas do social com relação aos atores” para entender a historização das diferenças de gênero e sexuais.

É importante frisar que essas diferenças de gênero e sexuais na produção imagética de Francisco Brennand se entrelaçam, pois não se separam do corpo biológico (LOURO, 1998), criando uma correlação entre gênero e sexo, como é próprio do contexto social e histórico em que ele produz essas imagens. Logo, a sua transmissão é naturalizada, e ele reproduz as normas reguladoras pré-estabelecidas, às quais ele mesmo está inconscientemente (ou não) submetido. Questionar a naturalidade desse discurso é uma maneira de reescrever a história da mulher brasileira, colaborando com pesquisas que buscam uma nova leitura desses discursos considerados esteticamente normais, agradáveis, e parte do conjunto de bens culturais da nação.

Por fim, munidos do entendimento desse contexto histórico em que “o discurso masculino do início do século passado (...) tinha a intenção de comprovar o verdadeiro papel do sexo frágil e, ao mesmo tempo, advertir para o perigo da liberação feminina” (GRILLO, 2007, p. 10), analisaremos o discurso visual criado por Brennand para entender como sua representação do feminino perpetua essa linha de pensamento, ou se contradiz a ela. Percebendo, dessa forma, uma

maneira de olhar para a mulher do início do século XX que parte de uma análise microespecífica para uma objetividade que engloba todo um lugar no espaço histórico.

### *Representações do feminino*

Neste primeiro momento, queremos esclarecer o que se entende enquanto uma representação de gênero: do que se trata, como ocorre, e exemplificar tal mecanismo dentro do nosso objeto de estudo. Por representação entendemos o processo pelo qual indivíduos e grupos dão sentido ao mundo real. É importante entender que uma representação não é simplesmente um reflexo da realidade, mas é a construção de outra realidade criada a partir daquela. Segundo Pesavento (2012), a representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. E, além disso:

São também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social ou historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como materiais, dispensando reflexão. (PESAVENTO, 2012, p. 12)

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. Relações de poder se impõem nesse processo, e aquele sujeito — ou instituição — que detiver o poder de representação acabará por definir os padrões e as normas sobre as quais nos subjugaremos. Assim, realiza-se o processo de representações políticas, sociais e, inclusive, a própria representatividade do gênero.

É preciso atenuar o fato de que, antes de ser um autor, ele é um leitor. Percebermos, portanto, Francisco Brennand como autor de uma vasta obra, sim, porém, também receptáculo de um discurso que advém de uma relação de poder mais extensa do que se observa de antemão. É ser um leitor que o possibilita enquanto autor. Essa leitura que ele apreende advém de um domínio que define sua maneira de estar no mundo. Constrói o seu olhar, o seu enxergar, e o entender. É a partir dessa leitura extratextual que se forma o autor (CHARTIER, 2012).

Ele não é o iniciador da elaboração de pinturas femininas com forte carga erótica, mas foi participante desse imaginário, levado a tal por uma série de fatores que incluem seu tempo histórico e seu lugar social. Ele traduz para o aspecto estético os sentimentos, as inquietações e os *hábitos* desse determinado discurso. Assim, tudo o que podemos entender de sua pintura erótica sobrevém de uma ordem discursiva recorrente dentro de uma instituição histórica, que se conveniu chamar de “Arte canônica”, ou simplesmente Arte, com “A” maiúsculo (GOMBRICH, 1972).

Esse conceito de representação surge dentro de uma história cultural que percebe Francisco Brennand como permeado de aspectos que moldam sua identidade e que são, também, um acréscimo para a narrativa histórica. Assim, em defesa de uma história intelectual e embasado por Goldman, Roger Chartier (2002) vai dizer que:

(...) as contagens das palavras, dos títulos, dos motivos, das representações coletivas são, no sentido próprio do termo, “insignificantes”, isto é, incapazes de restituir os significados complexos, conflitais e contraditórios dos pensamentos coletivos. A recolha contável do superficial, do banal, do rotineiro, não é representativa, e a consciência coletiva do grupo (que é «inconsciência» coletiva para a maioria) e dada a ler unicamente através do trabalho, imaginativo ou conceitual, de alguns autores que a levam ao seu mais alto grau de coerência e de transparência. (CHARTIER, 2002, p. 14)

Então, é dentro desse grupo de artistas intelectuais — os modernistas e os pós-modernistas, brasileiros ou não — que Brennand constrói um discurso e perpetua uma ideia, de forma que certos temas do imaginário coletivo podem ser compreendidos através do dessecamento dessas ideias. Perceba-se que Chartier cria com essa fala um movimento que vai delineando desde um único indivíduo, que mais tarde ele chamará de Autor, a um grupo, e, então, a um pensamento coletivo. Compreendemos com isso que Francisco Brennand é um personagem histórico hábil para demonstrar um pensamento vigente na época, seja através de sua oposição às normas ou à reprodução de tais.

Peter Burke (2017) é quem nos dá os pressupostos para uma análise das autorias pictóricas de Francisco Brennand. Sinalizando os pontos e os contrapontos de tal uso, ele diz que:

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à “evidência” no sentido restrito do termo (...). Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou “o impacto da imagem na 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, 2017. p. 24)

Para uma análise do discurso dessas convenções naturalizadas, é preciso, como sugere Foucault (1990), questionar nossa vontade da verdade e restituir ao discurso seu caráter de acontecimentos, suspendendo a soberania do significante. Isto porque o significado é uma construção que dependerá das diversas maneiras de se ler o signo, que, neste caso, são as imagens pictóricas (HALL, 2016).

Judith Butler (2016) é uma das autoras a debater a respeito da representação do gênero, sugerindo que nosso ideal binário em relação aos gêneros é culturalmente construído através de processos de representações que emanam das instituições de poder até os ciclos mais simples

de relações. Nesse sentido, para ela, “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, 2016. p. 18).

Esse debate pode nos levar ao problema do que vem a ser o “feminino” ou, ainda, o que vem a ser o sujeito “mulher”. No entanto, é necessário que nos atenhamos ao que Foucault (1999) definiu como “a crítica genealógica”, revisitada por Judith Butler. A partir desse conceito, entende-se que existe uma recusa em buscar essas origens do gênero, que nos remete a uma dialética interminável, e, em lugar disso, há uma tendência em compreender como origem e causa categorias de identidades que, na verdade, são efeitos ou representações de instituições, práticas e discursos.

Além dessa perspectiva que percebe o gênero enquanto uma representação, ou, pelo menos, uma categoria suscetível a ser representada, devemos também observar que a imagem por ela mesma é sempre uma representação. Uma imagem visual, pictórica, está sempre representando algo, seja um objeto, uma paisagem ou alguém. Assim, compreendemos que imagens pictóricas podem até se esforçar para representar situações ou personagens reais, mas sempre partem da imaginação, da perspectiva e da elaboração de um artista ou de mais de um colaborador, dependendo de como a parte técnica é constituída. Mas, a partir do momento que passam a existir que, as imagens passam a ser um objeto real que não são a coisa em si, de forma que não poderiam ser consideradas como o próprio objeto a que se referem, mas uma outra coisa.

Assim, uma pintura do feminino não é o feminino, mas, sim, a representação, o desejo, a vontade de ser o feminino ou de retratá-lo à maneira que achamos entendê-lo. Ou seja, essas instituições que detêm o poder de atribuir aos seres tais características e de dissertar, por exemplo, sobre o processo da reprodução e seus elementos são as mesmas que criam e recriam a maneira como iremos ler a feminilidade. Sobre isso, Pollock (2003) vai dizer que:

A "feminilidade" não invoca qualquer noção empiricamente experimentada de mulheres. Refere-se a uma posição dentro da linguagem e em uma formação psicopedagógica que o termo "Mulher" significa. Como uma posição, portanto, e não uma identidade, uma ficção produzida dentro dessa formação, a feminilidade pode ser algo como a definição de Outro, o outro da masculinidade, a fala, os sonhos, fantasia. Isso indica, ao mesmo tempo, que o sujeito que pretende viver e pensar a partir dessa posição rotulada de "mulheres" tem que enfrentar um posicionamento imposto ou criado. (POLLOCK, 2011, p. 5)

Percebendo a feminilidade como uma construção social em constante formulação e reformulação, passamos a enxergar em Francisco Brennand um autor, muito mais do que um

pintor, o que nos leva a querer entender o que significa/representa este feminino que ele pinta. Ao que ele se refere com esta representação é o objetivo principal do nosso trabalho, sempre dialogando com uma problematização proveniente da perspectiva feminista. Tentando embasar sua teoria dentro dessa problemática, Aumont (1995) palpita sobre essa expressividade do feminino em imagens:

Em termos psicanalíticos, a mulher significa a ausência do pênis, a castração: sua figura, portanto, ameaça sempre fazer surgir à angústia – donde as escapatórias muitas vezes adotadas pelo filme clássico, como a retomada do trauma primitivo (sob a forma sádica, por exemplo, no filme noir) ou ao fetichizar a imagem da mulher (o que equivale a não reconhecer a castração que ela representa). (...) é uma crítica radical da imagística dominante da mulher na cultura ocidental (em especial na pintura e na foto publicitária) e da exploração do corpo da mulher como objeto de voyeurismo masculino. (AUMONT. 1995. p. 126-127.)

Essa “crítica radical”, apontada por Aumont, originou entre as feministas uma prática de empoderamento que as levou ao campo da produção. Assim, entre as décadas de 1970 e 1980, a produção feminista se intensifica na cultura visual, e percebemos um alto índice de objetos artísticos cada vez mais carregados por essa necessidade de representação que fosse percebido pelo olhar de quem antes era o “objeto de *voyeurismo*”. Inevitavelmente, essa nova linha de pensamento criou manifestações entre aquele pensamento vigente, também culminando na emergência da intensificação da produção do *voyeur*. E muitas e muitas são as produções, mesmo que sutis, dessa expressividade que se opõe a um feminino feminista. Como resultado, essas produções procuram capturar essa imagem e representá-la como queriam que fosse, e não como é, em uma perpetuação do fetiche ao corpo dito feminino.

Ainda dentro dessa abordagem feminista procurada por Aumont, encontramos — em sincronia aos esforços da segunda onda feminista, indo, no entanto, além dela — a historiadora Griselda Pollock. Pollock, em seu artigo “A modernidade e os espaços da feminilidade”, faz uma análise que nos importa:

Na verdade, a mulher é só um signo, uma ficção, uma configuração de significados e fantasias. A feminilidade não é a condição natural das pessoas do sexo feminino. É uma construção ideológica historicamente variável de significados correspondentes a um signo M\*U\*L\*H\*E\*R que é produzido por, e para, outro grupo social cuja identidade e superioridade imaginada têm origem na produção do espectro desse fantástico Outro. MULHER é tanto um ídolo como nada mais que uma palavra. (POLLOCK, 2011, p. 59)

Dessa forma, Pollock (2011) remarca a preocupação já proposta por Judith Butler em compreender a origem do conceito de gênero através de práticas e instituições. Nesse caso, ela foca na prática do modernismo enquanto momento artístico, um período em que a história se

acostumou a reproduzir quase majoritariamente uma produção estritamente masculina, mas que também encontrou a prática de artistas mulheres que reproduziram o que ser mulher significava para elas. Pollock observa o padrão na reprodução do gênero feminino pelas mãos desses artistas homens, no que ela encontra pré-estabelecidos certos “territórios eróticos da modernidade”. Às senhoras, alguns espaços eram reservados, enquanto outro padrão espacial era estabelecido para as que eram consideradas mulheres desonradas. Estas ficando com os teatros (bastidores), cafés e bordéis, e àquelas, com os teatros (camarotes) e parques.

Pollock consegue encontrar esse padrão através da análise das obras dos modernistas e ainda se encarregar de sublinhar os locais onde esses artistas (Degas, Manet, Monet, Renoir e Guys) pintavam, assim, o *tipo* de mulher que eles elegeram como seu objeto de representação. Criando um elo comparativo com a literatura, ela demonstra como os homens da época faziam parte desse imaginário masculino que tendeu a corporificar o feminino e como ajudaram a perpetuar essa mistificação. E salienta que:

(...) a feminilidade deve ser entendida não como uma condição da mulher, mas como uma forma ideológica da regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar, que é, em última análise, definida pela lei. (POLLOCK, 2011, p. 66)

Judith Butler (2014) apresenta também a teoria da repetição estilizada dos *actos*, que sugere ser o gênero não algo acabado que sofre uma deformação através dessas representações, mas uma construção constante de atos que irão dar vida ao próprio gênero, repetindo-o. A repetição perpassa o meio visual, adentra a literatura e as diversas mídias e alcança os nossos signos cotidianos. É por meio desses embates, portanto, que a noção contemporânea do gênero que nós temos se forma.

Como exemplo dessa repetição estilizada dos *actos*, Butler (2014) cita o próprio movimento feminista e a resolução que se tem da dissociação sexo/gênero. A contestação dessa experiência corporal é um traço dessa linha do feminismo, que considera ser mulher um resultado puramente cultural, que em nada se prende ao biológico. Tanto o gênero quanto o corpo são frutos de um contexto histórico e devem ser compreendidos como tal. Assim, percebe-se que até mesmo dentro do movimento feminista existe esse embate ideológico que, de forma sutil ou não, constrói o que se entende enquanto o gênero, o sexo e o feminino.

Para entender essa lógica que aponta mulher como feminino e homem como masculino, em caixas bem separadas, devemos pensar quais seriam as características que definem, tradicionalmente, o feminino e quais são as características que dão conta do masculino. Segundo definição de Hannah Arendt (1998):

O feminino, encarnado pela mulher, foi, tradicionalmente, entendido como o outro, o segundo sexo, aquele que está às margens da vida política, das finanças, das decisões ditas “importantes” para o bem-estar social, (...). Ao passo em que o masculino foi, historicamente, interpretado como o sujeito universal, isto é, agente político e vetor social por excelência. Nesse modelo, o homem ocupa o espaço de ser social e a mulher o de agregado. (ARENDETT, 1998, p. 70)

Dentre as principais características históricas que fundamentaram o feminino tradicional, estão a dependência emocional e a dependência social-financeira. A mulher é/era educada para assessorar o homem, para auxiliá-lo, servi-lo. Portanto, sua identidade está, tradicionalmente, atrelada à desse sujeito. Aos homens estaria reservada a tarefa de promover, ser empreendedor, desbravador. Ele não deve ser apenas um ente autônomo, mas desenvolver uma atitude doutrinadora, de liderança, por isso o papel de “intelectual tradicional” parece sempre alçar apenas o universo masculino na história, e, quando há uma mulher que ocupa esse espaço, parece incômodo aos personagens envolvidos.

Adjetivando essa questão, diríamos que ao feminino é relacionado um físico fraco e um caráter sensível, medroso e instável. Mas o feminino também está relacionado ao “instinto materno”, que joga a responsabilidade dos filhos nas mulheres. São atribuídas ao feminino condutas que contribuem para restringir seu empoderamento público, tais como a castidade, a resignação doutrinária e a “culpa” pelo cuidar, seja do parceiro, seja dos filhos. A mulher que abandonada o lar é, aos olhos da sociedade, uma “desnaturada”. Desnaturada, remetendo àquela que não segue o chamado da Natureza.

São esses os arquetípicos femininos que o imaginário social acostumou-se a ver representado nas diversas mídias. Na literatura e no cinema, são comuns histórias de mocinhas indefesas que esperam o “macho-herói” que irá socorrê-la e protegê-la. Na fotografia, nas pinturas e mesmo nas esculturas, o corpo que se definiu biologicamente feminino foi explorado em suas diversas nuances — seja através do orgasmo de Santa Teresa em uma escultura de Bernini, ou até em um simples autorretrato que Francisco Brennand pinta de sua filha Deborah. Todas essas imagens buscaram retratar a mulher através de um imaginário ocidental que normatizou o feminino como esse conjunto de signos que remetem a uma performance, a um corpo, a um comportamento específico.

É importante ter esses conceitos em mente para compreender como isso é reproduzido nas imagens que o nosso personagem cria. Essas normas são repetidas e repetidas, até serem aceitas como normais, no entanto algumas coisas referentes ao sexo margeiam ainda o interior das mentalidades contemporâneas, sendo consideradas como tabus, e sua reprodução acontece de forma sutil e dissimulada.

A representação erótica de Francisco Brennand traz essa dissimulação como traço, mantendo uma linha tênue com a pornografia. Quando ela ultrapassa esse limite social, é que se torna pornográfica. Assim, a pintura erótica cresceu na pós-modernidade incrustada em uma pilha de mal-estar. Diante da mobilização dos movimentos feministas e da releitura de todo material de normatização da sexualidade feminina, se tornou difícil para alguns artistas reproduzirem tais normas sem sofrerem ressalva ou até mesmo censuras. E acreditamos ser esse o motivo pelo qual Francisco Brennand teria demorado a expor suas pinturas de forma permanente, da mesma forma que suas esculturas.

Existe uma linha do feminismo que aceita a pornografia como uma forma de subverter o padrão heteronormativo, e, desde os anos 1990, mulheres têm se empenhado em produzir mídias que representem uma sexualidade feminina mais próxima da realidade, através de pinturas, filmes, literatura etc. Hoje em dia, essa é uma linguagem em aperfeiçoamento, e o debate segue em pauta. É importante frisar que o conceito do pornográfico depende do seu contexto histórico. Assim como vem sendo ressignificado por uma linha do feminismo desde os anos 1990, possuiu diferentes maneiras de ser em momentos anteriores a este.

Já utilizada como uma maneira de expressão crítica para a política do século XVIII, há indícios de uma expressão pornográfica expressa desde a antiguidade (HUNT, 1999). Portanto, a maneira como entendemos a pornografia atualmente é uma forma de enxergar própria da nossa época, com todas as circunstâncias socioculturais que essa linguagem envolve.

O senso comum moderno acostumou-se a definir a diferença entre erótico e pornográfico pelo traço estético de um e comercializável de outro. Assim, devido à semântica que provém do deus grego Eros, toda a expressividade que provém do erotismo inscreve a sexualidade em uma classificação artística, quase mística e subjetiva. O erótico teria relação com o amor sensual, o amor romântico, que se expressa corporalmente. E o pornográfico teria deixado o teor crítico na segunda metade do século XVIII para se tornar produto de um mundo neoliberal.

Nos quadros pintados por Francisco Brennand que representam o feminino erotizado, percebe-se essa linha tênue com o elemento pornográfico. Por enquanto, é importante destacar que grande parte dos críticos que se ocuparam em falar sobre ele definem essas pinturas como eróticas. Encontram nelas uma estética elegante que faz pertencer ao feminino uma função sensual, uma sensibilidade corporal que ocupa diferentes espaços do cotidiano. Alguns chegam a afirmar que existe certa agressividade sexual, mas não rompem o limite para o pornográfico. Apesar disso, ao público não escapa essa crítica. E em algumas entrevistas é o próprio Brennand

(2000) quem chega a admitir: “Pediram que eu fizesse um retrato de mim mesmo: feudal, supersticioso e pornográfico”. E retifica: “Pornografia como uma grande ajuda, como uma muleta para sustentar essa sexualidade perversa” (DONOVAN, 2000).

Com elementos religiosos e tradicionalistas, Brennand justifica esse elemento da sexualidade como uma ligação com a natureza. Ele considera que a mulher é a responsável pela reprodução, assim estando ligada à terra e aos ciclos da natureza. Nessa mesma entrevista, ele conclui que “esse elemento de sexualidade dentro da minha arte é muito mais voltado para a reprodução do que propriamente dito para o erotismo, embora uma coisa possa prescindir a outra” (BRENNAND, 2000). Por toda a obra pictórica de Brennand, esse conceito de reprodução é disseminado através da representação feminina. Nesse discurso visual, o elemento erótico transforma-se em alegoria para dissimular um sentido que só a compreensão desse conceito de reprodução poderia esclarecer. Assim, em um conjunto de obras que abarcam desde sinuosas vaginas esculturais até meigas meninas vestidas de estudantes, há quase sempre na criação de Brennand um signo que, alegoricamente, traz à tona um elemento erótico que dissimula ou expõe esse poder gerador da mulher, “a matriz da vida”<sup>1</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, para Brennand (s/d):

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 combalido 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. Acervo da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d).

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: o homem Francisco Brennand; e suas mulheres, modelos que serão representadas através da expressão pictórica.

Em outra entrevista, Brennand comenta os conceitos de erótico e pornográfico como rótulos que as pessoas impõem ao seu trabalho como uma maneira de solucionar a complexidade de sua obra. Assim ele consegue utilizar um discurso que mistifica muito mais sua obra, envolvendo-a em uma nuvem de dúvidas, mistérios e subjetividades. Mas não deixa

---

<sup>1</sup> Referência ao nome de uma famosa escultura de Francisco Brennand, encontrada na sua Oficina de Cerâmica na Várzea, Recife, Pernambuco.

de ser verdade que este é um processo complexo, apesar de não ser devido apenas à oposição do plano sensível e do plano concreto. E sim, também, por causa da própria complexidade envolta aos conceitos com os quais Brennand trabalha.

A categoria do gênero, o feminino, o sexo e o erótico-pornográfico são conceitos que se intercalam a partir das perspectivas aqui demonstradas. A heteronormatividade é estabelecida se articulando baseada na binaridade ocidental dos gêneros, e o erótico e o pornográfico são elementos criados sob essa mentalidade. Portanto, são coisas que se ligam, se definem, e estão presentes na obra de Francisco Brennand por um processo análogo e perceptível visualmente devido a nossa abordagem feminista.

Este é um homem, branco, heterossexual (até onde sabemos), de uma classe social elitista dirigente,<sup>2</sup> que viaja aos 21 anos para estudar arte em Paris, durante os anos 1960, já com certa experiência que aprendeu de artistas pernambucanos. Isso sem nenhuma dificuldade social ou cultural exorbitante. Mesmo considerando-se meio “bicho do mato” (BRENNAND, 2017) em relação aos europeus, não podemos compará-lo, por exemplo, aos “humildes artistas” (BRENNAND, 1974) de gravura popular ao qual ele tece uma crítica exaltando o aspecto simplista da técnica, dizendo: “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” (BRENNAND, 1974, s/p).

Se somos feitos de uma rede de significados, esse homem e as marcações que ele carrega significam e dão significados a múltiplas vertentes dentro desse jogo de poder. E, em muito mais vezes, carregam uma verdade escondida dentro de um discurso naturalizado na sociedade em que se encontram. Ao mesmo tempo que Brennand cria estratégias para dissimular um discurso que não poderia ser dito abertamente, e para isso ele faz usos alegóricos em sua arte, ele também se utiliza de táticas para driblar o policiamento que vem de poderes muito acima dele.

### *Símbolos e Signos das mulheres de Brennand*

A abordagem do corpo feminino enquanto erótico simboliza em seus temas uma mulher que é percebida brasileira/pernambucana por causa de signos que foram naturalizados como sendo comuns a todas essas mulheres: o corpo delineado, a cor bronzeada marcada pelo formato dos biquínis, a dissimulação infantil em meninas etc. Estando em seu lugar de fala legitimado, Brennand perpassa esse discurso que é abertamente aceito, compactuando com esse imaginário que reduz o corpo a um sexo erotizado.

Vamos abrir um parêntese para lembrar que as intersecções comentadas no personagem estudado não são determinantes da sua personalidade; em verdade, elas contribuem com ela, constituem-se como facilidades para a ascensão dele nesse cenário, mas não o reduzem ou estereotipam. As subjetividades já apontadas demonstram isso, pois o mesmo Francisco Brennand opera em um só momento em duas faces que poderiam ter sido entendidas como oponentes. Ele pinta uma mulher que é, ao mesmo tempo, independente e submissa. Seria isso um desejo inconsciente pela submissão dessas mulheres?

O fato é que Brennand recupera esse sentimento em toda a 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 direto por nossa interpretação é a presença da angustiante existência feminina. Restamos então questionar: ele, como criador desses discursos, é quem nos dá essa mulher pecadora? Ou é ele mesmo quem deseja redenção?

A criação dessa mulher, no caso de Francisco Brennand, assim como de outros artistas de sua época, se deu a partir de uma urgência em estabelecer um discurso autêntico que colaborasse com a noção de nacionalidade que o governo estava patrocinando, principalmente em Pernambuco, local que contava com o apoio mais presente de Aloísio Magalhães. Essa urgência batia de frente com tudo o que esses artistas tinham aprendido antes, quando o cânone era europeu. Como exemplo, em 1982, o pintor José Claudio questionava, em um livro organizado por ele em parceria do Governo Pernambucano:

Há ou não há uma “escola pernambucana”? Até que ponto terá influenciado 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. 4)

Pensando nessas questões é que o cânone começa a se articular em torno de discursos que consigam assimilar as culturas brasileiras e ainda assim corresponder àquilo o que as correntes europeias consideravam prestigioso esteticamente. No contínuo desses questionamentos, José Claudio demonstrará como os artistas europeus que aqui estavam acompanhando Maurício de Nassau e outros (como os da Campanha Francesa) construíram, na verdade, uma arte brasileira. O discurso da miscigenação foi também um argumento perfeito para a europeização dos traços de artistas brasileiros.

Entendemos, com isso, que a constituição dos discursos se dá em torno do desejo e do poder. O desejo de ser/parecer e o poder de ser e parecer. E esse poder se legitima através de um conjunto de práticas que o reforçam ainda mais, como alega Bourdieu (2002). Fazendo uma análise dessa ordem do discurso, Foucault dá um exemplo dos grupos de rapazes que possuíam o conhecimento dos poemas a serem recitados, ou variados e transformados. Essa recitação de caráter ritual é protegido, defendido e conservado. E sua reprodução acontece ao mesmo tempo por um grupo e por um segredo (FOUCAULT, 1990).

A exemplo disso, queremos fazer menção à “Academia dos Emparedados”, grupo seletivo que Brennand passa a reunir no Engenho São Francisco em 1952. 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 ilustração para compreendermos como os questionamentos colocados por José Claudio (1982) vinham sendo debatidos pelos intelectuais pernambucanos de então. E, assim, discursos e técnicas poderiam ser pensados à moda local, apesar das influências que já tinham de artistas estrangeiros. Essas sociedades não eram incomuns se pensarmos nos artistas modernistas da Semana da Arte em 1922.

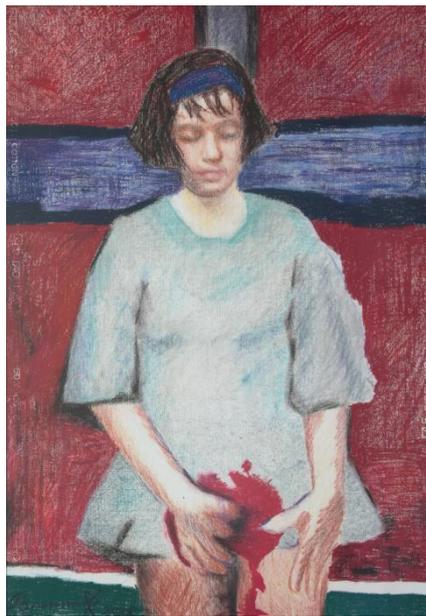
Atentando ao fato de que “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 1990), compreende-se que os conjuntos de signos que compõem as pinturas de Brennand são construções de uma verdade estabelecida socialmente. Uma verdade da qual não se pode falar, mas deseja-se. A arte pictórica fornece este poder *iconocrático*<sup>3</sup> da fala que não é totalmente escancarada; vem fragmentada por cores, símbolos, cenários, textura, volume, alegorias etc. A sedução de uma pintura acontece justamente por essa inocência de quem olha e o poder de quem fala.

Como exemplo de tudo o que vínhamos falando, escolhemos uma pintura de Brennand que achamos representar melhor o conjunto dessas pinturas que escolhemos para desenvolver nossa análise. “A vítima (sexta-feira da paixão)” (Figura 1) apresenta uma moça com os dedos anulares tocando a vagina, que não está à mostra, sob um vestido azul. Seus olhos fechados e a cabeça reclinada inscreve um sentimento de tranquilidade, ou até mesmo de paz. No plano de trás, temos uma cruz em contorno preto, preenchida de azul; e, no último plano, uma imensidão vermelha. Dentro de tudo isso, o que mais chama atenção e provoca sensações no espectador é a presença do sangue, que suja o vestido no alcance dos dedos que tocam a vagina.

Levando em conta todo o conjunto pictórico que compõe a imagem, forma-se o quadro dramático e angustiante: o vermelho contrasta com o azul claro do vestido, tanto o vermelho do

fundo quanto o vermelho do sangue, no entanto o azul mais escuro da cruz também procura destaque e peso para a cena. Utilizando bastão aquarelado sobre papel, os traços que Brennand faz são simples e rápidos, destaques para o jogo de sombra e de luz na pele e no vestido, e também no sangue, o que sugere profundidade.

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 que pode estar ligado 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. 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.



*Figura 1 – A vítima (Sexta-feira da Paixão), Bastão aquarelado sob papel, 100x70 cm, 2005, Francisco Brennand, Accademia – Oficina de Cerâmica Francisco Brennand*

Há outros símbolos na imagem, 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 grande imagem referente ao Cristo: O Cristo Pantacrátor. Pintado por vários artistas ao longo dos séculos, aqui ele ganha um sentido contraventor, como uma antítese.



*Figura 2 – Salvator Mundi, Leonardo da Vinci, 1500. (Uma das representações do Cristo Pantocrátor)*

Nesse sentido, podemos entender também que Brennan busca subverter o sentido de salvação, e, talvez, o que ele realmente queria fazer significar na sua pintura de a “Vítima” fosse o momento em 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 aprazível. O sangue derramado nessa pintura é o sangue de pecado simbolizando o papel da mulher de trazer o pecado ao mundo através do sexo precedido do erotismo.

Para Bataille (2013, p. 106), forte influência no trabalho de Brennan, “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, da continuidade. Assim Brennan 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 constituem o que é o feminino na sua perspectiva e dos motivos históricos atados a ele — tanto motivos que vêm de mitologias antigas quanto daquelas que reverberaram na época de seu trabalho.

Em texto no qual analisa um de seus murais, “A Justiça se faz”, Francisco Brennan 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 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). Realizado entre os anos de 1996–1997, esse uso alegórico nesse mural segue representado em suas esculturas, e talvez esse seja o caso de “A vítima”.

Por fim, sabemos que essa visão da representação feminina é comum na arte, na literatura e em vários outros meios de discurso social. E, quando seus motivos e suas consequências não são discutidos, eles se tornam suscetíveis à perpetuação. Entretanto, 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, com a 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 suas vontades. Destarte, a menina — que pode ganhar enfoques de 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 textualmente pelo artista como “ligada à terra” e, portanto, essas vontades que lhe advêm como naturais a condenariam à danação eterna, sendo, assim, vítima e culpada por seus anseios naturais. Podemos ainda considerar como parte do seu biológico os ciclos comuns de dor: a sua 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 a 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, como conjecturava Mircea Eliade: “Uma valorização do mundo ambiente em termos de Vida e, portanto de destino antropocósmico que comporta a sexualidade, a fecundidade, a morte e o renascimento. Trata-se, portanto, de uma concepção geral de “uma realidade cósmica” percebida como Vida e, por conseguinte, sexuada, uma vez que a sexualidade é um sinal particular de toda e qualquer realidade viva. A partir de certo nível cultural, o mundo inteiro, tanto o mundo “natural” como o dos objetos e ferramentas fabricados pelo homem, apresenta-se na verdade como sexuado...” (BRENNAND. 2009. p. 30).

De fato, o imaginário brennandiano e essas diferentes perspectivas podem nos convencer dessa anulação da binaridade entre os sexos, como ocorre em qualquer análise de

objetos subjetivos, mas é necessário atentar para a maneira como Brennand recria as performances do que é masculino e do que é feminino. Nesse caso, até mesmo a maneira como ele se porta diante desses quadros é relevante, pois a participação dele como sujeito masculino determina o que é o feminino em sua arte. Sem contar a diversidade de gêneros e de sexualidades que são excluídas desse imaginário que ele recria.

Essa pintura de Francisco Brennand (Figura 1) é apenas uma em relação ao conjunto de sua obra que confirma que realmente “há sempre algo de trágico, fantástico, intenso na obra de Brennand” (SIMÕES, 2002. p. 24). E há sempre algo insinuante no feminino que ele reproduz. Mas qual a contribuição do que elas insinuam? Vindo para o tempo presente, ela representa o que somos agora, enquanto mulheres? Ou é apenas a maneira como os homens querem nos ver? Como bem coloca Grupelli (2002):

A sexualidade feminina é colocada em discurso no campo das artes visuais (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino (...), O que aprendemos com essas imagens? Que efeitos produzem em nosso modo de ser e de ver? (...) O que aprendemos sobre a sexualidade masculina e feminina a partir dessas imagens? Quais efeitos desse discurso sobre nosso modo de pensar? (GRUPELLI, 2002, p. 4)

A forma de ler o mundo e as representações de mundo em Francisco Brennand coloca à vista aquela sociedade em que ele se molda enquanto homem e artista, mas também escancara a forma como nossa sociedade atual percebe essa prática. O que sugerimos não é a limitação das artes, mas, sim, uma nova reflexão sobre nossa maneira de entender os corpos, os gêneros e as sexualidades, bem como suas práticas, suas representações e seus símbolos, para que possamos fazer jus às pluralidades vigentes através de uma leitura e uma representação (escrita, visual ou qualquer que seja) que compreenda os seres em suas subjetividades, dando-lhes o direito e a liberdade ao seu lugar de fala.

### **Referências:**

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Papirus Editora, 2004.

ARENDTH, Hannah. *A condição humana*. RJ: forense universitária, 1988.

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

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

\_\_\_\_\_. Acervo Privado da Oficina de Francisco Brennand. “*A eles pertence o reino dos céus*”. 13 de maio de 1974.

- \_\_\_\_\_. Testamento I: O oráculo contrariado. Recife: Bagaço, 2009.
- Idem. *Verbetes*. Centro de Documentação da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d.
- BUENO, Alexei. *O universo de Francisco Brennand*. Recife: Ermakoff, 2011.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Macedo. RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. SP: edições HÚMUS, 2011.
- CLAÚDIO, José. *Memórias do Atelier coletivo de Pernambuco: Tratos da Arte*. 2 ed. Recife: Cepe, 2016.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2012
- DONOVAN, Luiz. Brennand: *De Ovo Omnia*. Recife, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hCGnTfbqjIA>. Acessado em 27 de fevereiro de 2018
- FOUCAUL, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. São Paulo: Zahar, 1972.
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. Evas ou Marias? As mulheres na literatura de cordel: preconceitos e estereótipos. *Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, Florianópolis, v. 14, n. 17, p. pp. 123-155, abr. 2008.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- HÉLIO, Mário. “Ninguém mais censura Brennand”. Caderno C. *JORNAL DO COMMERCIO*. [Recife – PE] 07 de agosto de 1999.
- HUNT, Lynn. *A Invenção da Pornografia*. Hedra, 1999.
- LOPONTE, Luciana Grupelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos Feministas*. Santa Catarina. Ano 10. v. 284, abril – maio, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidades e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MONTES, Maria Lúcia. *Francisco Brennand: O outro feminino*. Recife: Centro de Documentação da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand. S/d.

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

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

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.

SIMÕES, Alessandra. O museu de si mesmo. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, ano 6, n.60.p. 20-30, ago. 2002.

TAVARES, Júlio. *Brennand: Arte e Sonho*. São Paulo: Terra das artes, 2007.

Artigo recebido em 2 de março de 2018

Aceito para publicação em 12 de setembro de 2019

---

<sup>1</sup> Galeria onde estão expostos os quadros de Brennand. Inaugurada em 2003, fica anexa à Oficina de Francisco Brennand, considerada um importante ponto turístico da cidade do Recife.

<sup>2</sup> A família Brennand chegou ao Brasil quando Edward Brennand (nascido em 1805, em Manchester, Inglaterra) desembarcou em Salvador, vindo de Liverpool. Não se sabe ao certo o motivo da viagem. Supõe-se que o jovem Brennand veio trabalhar em firmas inglesas, tendo passado alguns anos no Rio de Janeiro antes de se fixar em Maceió. Seu filho, Ricardo de Almeida Lacerda Brennand, nascido em Recife, construiu a fábrica de cerâmica no engenho de São João da Várzea e aqui passou o resto de sua vida, construindo empresas em Pernambuco. A fábrica de cerâmica, anos mais tarde, seria do seu filho Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, a quem ele havia instruído desde a adolescência, motivado por amigos intelectuais, a se aperfeiçoar como artista.

<sup>3</sup> A palavra iconocracia vem do espanhol e faz menção ao poder das imagens sobre nós.