

*Vertentes e Interfaces I: Estudos Literários e Comparados***FRANCISCO BRENNAND E JOÃO CABRAL:  
O INFINITO ATRAVÉS DO FINITO***Rafaela de Abreu Gomes\**

**RESUMO:** Apresentamos, a partir desta reflexão, um diálogo possível entre um artista, com trabalho voltado, sobretudo, para moldagem de esculturas, e um poeta, os dois pernambucanos. Trata-se de Francisco Brennand (1927 – 2019) e de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), respectivamente. A partir de comentários de Brennand, acerca de sua prática criativa, e da leitura do poema “O ceramista” (In: *Agregates*, 1985), de João Cabral, verificamos que a curiosidade e a vontade de compreender o que consideramos “misterioso” constituem motivos recorrentes para os procedimentos do artesão e do poeta. O primeiro, com suas esculturas em cerâmica; o segundo, desde realizações linguísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Interpretação; Pensamento; Visualidade.

**O “intelecto” em questão**

É assim que, caminhando neste mundo só aparentemente invisível, o artista flagra o mistério das coisas e dos seres, aquilo que José Cláudio diz ‘estar escondido nas copas das árvores’. Escondido, mas não invisível. Aguarda apenas a revelação, e é neste súbito aparecer que os olhos sempre vivos dos novos artistas também se habilitam a prosseguir nesta caminhada infinita.

(Francisco Brennand, registro em diário, 1984)

“A partir do momento em que se põe em questão o intelecto, tudo está em questão”(VALÉRY, 2018, p. 47), é o que nos diz Paul Valéry (1871 – 1945), em suas *Lições de Poética*. Isto porque toda compreensão construída, seja a partir de circunstâncias, sentimentos ou projeções, é fruto de nossas percepções e dos nossos pensamentos. De modo que, para a existência de uma coletividade, é necessário a consciência de individualidades que, desde suas diferenças, possam ser aproximadas. Ou, segundo Valéry: “O domínio que tento percorrer é ilimitado, mas tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de nos

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

ater à nossa própria experiência, às observações feitas por conta própria, aos meios que nós mesmos experimentamos” (VALÉRY, 2018, p. 47).

O domínio do intelecto pode ser considerado ilimitado porque a percepção e o aprendido aos quais nos propomos parecem em movimento continuado; quando lemos, por exemplo, um livro e, passado algum tempo, voltamos a ele, em releitura, podemos nos surpreender, diante das descobertas e compreensões possíveis de serem feitas, embora o “conteúdo” guardado no exemplar já seja, para esta hipótese, nosso conhecido.

Algo parecido acontece aos nossos sentidos: uma paisagem muitas vezes vista pode se mostrar nova, se alguns de seus elementos forem retirados e/ou se outros, a ela, forem acrescentados; assim como odores e sabores, que podem nos trazer recordações de situações vividas, em circunstâncias distintas.

Por isso, para o “ilimitado” do intelecto, há de haver o “limitado” das experiências individuais. Uma relação necessária, mas nem sempre construída com facilidade e, a esse respeito, ainda nas *Lições de Poética*, lemos esta consideração de Valéry: “Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida das coisas” (VALÉRY, 2018, p. 47).

Quando esquecemos, mesmo temporariamente, que uma pessoa, em sua individualidade, guarda sua própria “medida” para se aproximar (em pensamentos e entendimentos) e para se afastar das “coisas”, corremos o risco de nos incapacitarmos para o diálogo, impondo, a ela, “medidas” que, talvez, não guardem significados para o horizonte de sua percepção.

Há uma situação, a propósito, sobre a qual gostaríamos de reflexionar, neste trabalho. Trata-se, pensando com Paul Valéry, do “infinito” do intelecto, sugerido através do “finito” de uma realização artística. Vejamos adiante.

### As “mãos escaldantes”<sup>1</sup>

Os *Diários*<sup>2</sup> do artista pernambucano Francisco Brennand (1927 – 2019) guardam uma série de registros a respeito de seus procedimentos laborais, dentre outros assuntos. Lendo suas anotações, sentimos como se fizessemos parte do ambiente e/ou da situação, descritos a cada página. Isto porque notamos um comprometimento profundo do artista com o seu ofício, a partir do que ele anota, seja em relação a dificuldades criativas, a livros e assuntos de sua preferência, ou mesmo quando lemos que uma peça, tantas vezes levada ao forno, terminou por ser danificada.

---

<sup>1</sup> Expressão de Francisco Brennand, registrada em diário, 1980.

<sup>2</sup> BRENNAND, Francisco. “O Nome do Livro”, vol. II: 1980 – 1989. *Diário de Francisco Brennand*. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Prefácio de Alexei Bueno. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

Moldar o barro, com a paciência de voltar a esse ofício diariamente, significava, para Brennand, “[...] uma maneira de limitar os horizontes, de esquecer os outros e descobrir um pouco da vida e dos seus insondáveis mistérios. E, mesmo que nada [descobrisse], poderia no entanto dizer: estou ocupado” (BRENNAND, 2016, p. 58).

A compreensão de que seria preciso “limitar horizontes”, através de seu trabalho, nos mostra como Brennand tinha consciência dos riscos aos quais nos submetemos se nos deixamos conduzir pela fluidez de nossos pensamentos. Não temos garantias de que, efetivamente, realizaremos algo, desde o ofício ao qual nos dedicamos, mas, assim como o artista, temos a oportunidade de nos sentirmos “ocupados”, em práticas diárias daquilo a que nos dedicamos. Sobretudo porque uma ação, específica, não é garantia de descobertas, mas nosso único recurso ativo para, assim como o artífice, “descobrir um pouco a vida e seus mistérios”, os quais, apesar de sua insondabilidade, motivam a nossa curiosidade compreensiva.

Embora tenha se dedicado a pinturas e desenhos, a moldagem de cerâmicas foi o meio principal para as criações de Francisco Brennand, em suas tentativas de compreensão dos mistérios da existência; sobretudo porque a “umidade e a frieza” do barro contribuíam para diminuir “a temperatura de [suas] mãos escaldantes” (BRENNAND, 2016, p. 19), tão “cansadas e feridas de alisar o barro”, em trabalho diário.

Uma de suas realizações continuamente citadas e comentadas, ao longo dos *Diários*, é o “Templo do Ovo Primordial”, que ocupa um amplo espaço na Oficina Brennand<sup>3</sup>. Tal reincidência de comentários está relacionada, em nosso ponto de vista, a um interesse perene do artista pela imagem e pelos significados possíveis de serem alcançados, através do ovo, cujo formato integra não apenas o “Templo do Ovo Primordial”, mas outros detalhes, em suas esculturas e em seu ofício. A esse respeito, Brennand comentou o seguinte:

Ovos e aves são recorrentes no meu trabalho, e têm acompanhado todo o percurso de minha obra cerâmica. Definem a presença do ovo primordial, da forma primeva, o ovo cósmico: o começo da vida. Sabe-se que em sepulcros pré-históricos russos e suecos se encontram ovos de argila, depositados como emblemas da imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem. (BRENNAND, 2005, p. 4)

Notemos que o artista reconhece claramente, em seu trabalho, uma presença imagética do ovo, associando, a essa presença, e a partir dela, um interesse por realizar, em cerâmica,

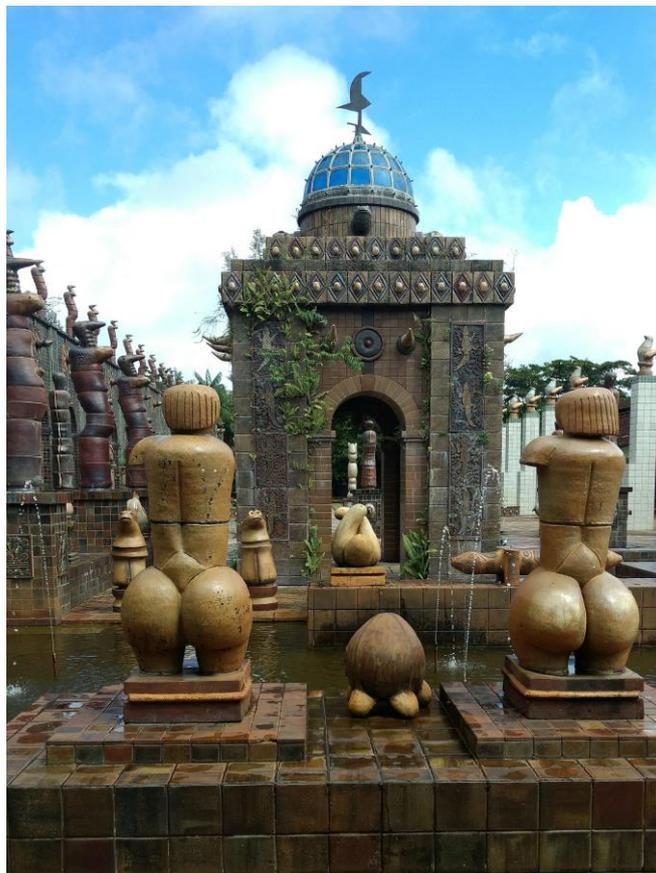
---

3 Localizada no bairro da Várzea, no Recife, fundada por Francisco Brennand, em 1971, na antiga fábrica de tijolos e telhas de seu pai. Mais informações em: <https://www.brennand.com.br/index.php> (Acesso em: 24/03/20, às 11h26).

peças diretamente ligadas a uma “forma primeva”, cuja eternidade, talvez, se mostrasse um pouco, desde a fertilidade e a reprodutibilidade, inerentes ao ovo.

Abaixo, podemos observar duas fotografias do “Templo do Ovo Primordial”, registros nossos, feitos em visita à Oficina Brennand, em julho de 2017. Vejamos:

Fotografia 1 – “Templo do Ovo Primordial”



Fotografia 2 – “Templo do Ovo Primordial” ao fundo



Às imagens, aproximamos um comentário de Brennand, ainda em 1982, acerca da feitura do “Templo do Ovo Primordial”, a fim de observarmos de que modo o artesão se posiciona, em relação a uma de suas composições. Em sua concepção, o Templo constitui

Uma pesada e elefantina arquitetura, com enormes colunas de seção quadrada, por onde sobem *basiliscos*, encimada por uma cúpula hemisférica de bronze, vazada em vidros na cor turquesa. Montado no topo dessa cúpula rodopia um galo de cata-vento, igualmente em bronze. Resolvi colocar em torno das quatro paredes do *Templo* agressivas protuberâncias em forma de presas de elefante. Essas formas realizadas em cerâmica se repetem no interior da construção, como uma advertência aos incautos de que o ovo estará sempre bem guardado. (BRENNAND, 2016, p. 97)

Chama nossa atenção a escolha pela construção de um templo para o “Ovo Primordial”, para a “forma primeva”. Em lugar de procurar pela feitura de um ovo, um símbolo que, para o artista, fizesse referência a uma “origem” desconhecida, tanto para nossa existência quanto para as nossas potencialidades, Brennand decidiu erguer um Templo, cujo interior, é preciso enfatizar, não abriga forma alguma.

As referências ao “Ovo Primordial” residem nos detalhes da edificação, não em possível objeto, guardado aos seus cuidados. De modo que a presença desse “Ovo Primordial” tem força em motivações íntimas, no calor incessante que, aquecendo as “mãos feridas” do artífice, instaura sobre elas a exigência de moldar o “barro”.

O Templo “está rodeado de figuras totêmicas, em cujas bases aparecem ovos, rompidos ou não, de onde surgem pequenas cabeças de abutres. Os guardiães, como senhores do templo, tudo indica, são aqueles que defendem e preservam a vida” (BRENNAND, 2005, p. 4).

Portanto, na Oficina, o “Templo do Ovo Primordial” lembra ao visitante que os mistérios desse Ovo são indecifráveis, já que protegidos por seres quase monstruosos, ao mesmo tempo em que alimentam, no espaço da Oficina, uma chama de eternidade, uma força motriz para o trabalho artístico; sobretudo porque a fertilidade imagética do ovo significou, ao entendimento de Brennand, um impulso criativo que não fez cessar sua curiosidade: “Pela manhã, quebrei cuidadosamente um ovo só para estudar suas rachaduras e estilhaços” (BRENNAND, 2016, p. 49).

Além disso, a escolha pela feitura de um Templo, protegido por algumas criaturas, ao mesmo tempo em que orientado pelo cata-vento em forma de galo, nos mostra que o trabalho escultural guarda uma série de singularidades, diante das quais utilizamos palavras com muito cuidado, a fim de não impor afirmações incontestáveis para a força significativa que uma peça escultórica pode conter. Não podemos esquecer que a matéria-prima de um artesão não é a palavra escrita – para ele, “as palavras são, às vezes, altamente perigosas porque podem confundir e atropelar” (BRENNAND, 2005, p. 5).

Por outro lado, e também pensando na recorrência de citações literárias, tanto nas dependências da Oficina, quanto nas páginas dos diários, podemos dizer que Brennand não separou drasticamente o seu ofício dos livros que, ao longo da vida, teve oportunidade de ler. “Acontece que a literatura sempre existiu em meu universo pictórico” (BRENNAND, 2005, p. 5), ele nos diz, enquanto se pergunta quais sonhos ocuparam o intelecto dos que ergueram monumentos antigos.

As realizações de Brennand não estiveram, portanto, separadas de sua percepção e de sua vontade de compreender a existência. Pensando com Valéry, podemos dizer que o artífice foi a “medida” entre seu ofício e uma eternidade compreendida e sugerida, desde seu “Templo do Ovo Primordial”. O que não significa negar que as imagens, antes de formalizadas e realizadas por seu trabalho com o “barro”, estivessem desvinculadas de um universo de linguagem.

O caminho do artesão segue um percurso que, de esculturas e imagens, abre, ao observador, as portas para uma instância de significados profundos, “primordiais” – como se estivéssemos, por exemplo, sob o “Templo do Ovo Primordial”, erguido por Brennand. Ao mesmo tempo, o ofício de um escritor e/ou poeta apresenta ao leitor, através de palavras que sugerem imagens e situações, entradas para um espaço similar; de modo que, desde pontos de partida e percursos distintos, estão aproximados o artesão e o escritor, em iniciativas persecutórias, em direção ao “ovo primordial”, ainda que sem garantias de sucesso: “[...]”

minha pátria é o abismo pelo qual vou resvalando sem saber o que encontrarei no fundo” (BRENNAND, 2005, p. 5).

Um resultado para esse percurso de investigação curiosa, intelectual e artística, se mostra, então, em Brennand, através de seu “Templo do Ovo Primordial”, um espaço para a lembrança necessária de que precisamos, desde os nossos lugares, procurar entender e significar o que nos cerca e nos envolve, em seus detalhes, ainda que, para “estudar rachaduras e estilhaços”, precisemos reconstruir imagens.

#### O ovo na mão fechada<sup>4</sup>

Mesmo o inesperado acidente faz lembrar a força inelutável do fogo e, portanto, o que ele destruiu ou vivificar são marcas do destino. O fogo devora a cor, que se parece refugiar no núcleo da peça, “no coração da matéria”, sobrando um colorido enfeijado, turvo, opalescente, uma tonalidade de quarta-feira de cinzas, distinguindo apenas, aqui e ali, algumas flores cor de fogo.

(Francisco Brennand, “O oráculo contrariado”)

Seguindo o percurso desta reflexão, consideramos que haja uma re-construção de imagens, sobre a qual podemos pensar, a partir de um poema escrito por João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), retirado do livro *Agrestes* (1985)<sup>5</sup>, e dedicado a Francisco Brennand. Trata-se de “O ceramista”, que transcrevemos a seguir:

Fechar na mão fechada do ovo  
a chama em chamas desateada  
em que ele fogo se desateia  
e o ovo ou forno tem domadas  
então  
prender o barro brando no ovo  
de não sei quantas mil atmosferas  
que o faça fundir no útero fundo  
que devolve a terra à pedra que era.  
(MELO NETO, 2007, p. 522)

A leitura desse poema, aproximada aos nossos comentários reflexivos a respeito da importância imagética do ovo, para o trabalho de Francisco Brennand, ilustra um ponto que,

4 Referência ao primeiro verso do poema “O ceramista”, de João Cabral de Melo Neto.

5 MELO NETO, João Cabral de. “Agrestes”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

em nosso entendimento, é fundamental: um diálogo possível entre criadores de arte. Neste caso, para além desse aspecto, consideramos, também, alguns detalhes dessa voz poética cabralina, manifestados em “O ceramista”, sobre os quais reflexionaremos adiante, com certo vagar.

Identificamos, na realização que João Cabral de Melo Neto alcançou, a partir de percepção do trabalho de um ceramista, com dedicatória a Francisco Brennand, um entendimento profundo acerca dos procedimentos esculturais; é como se Cabral tivesse compreendido e, em seguida, realizado poeticamente, alguns instantes dos movimentos criativos de um artista, em sua moldagem do “barro”.

São movimentos, segundo esta voz poética cabralina, intensamente orgânicos, praticados e aperfeiçoados na medida em que são executados. E João Cabral, cujos poemas, muitas vezes, apresentam pausas bem marcadas, com sinais de pontuação, construiu duas estrofes com um único “ponto final”, ao término do último verso.

Lendo “O ceramista”, procuramos, por nossa incitativa, estabelecer algumas pausas, a fim de compreendermos o que lemos. Por outro lado, nos parece que devemos acompanhar um ritmo mais fluido, que é o da voz poética, cuja ação enunciativa chega quase a pronunciar cada verso, incansavelmente e sem paradas, a fim de não perder de vista os instantes em que, “com as mãos cansadas e feridas”, um artista pode seguir, alisando e moldando o “barro”.

Além disso, a partir da expressão “em chamas desateada”, sobretudo pensando em “des-atear”, recuperamos uma sequência verbal que relaciona as ações de “atar”, “tecer” e “atear”. Quando lemos “Fechar na mão fechada do ovo/ a chama em chamas desateada”, compreendemos que a “chama” a ser guardada em mão específica (a “mão fechada do ovo”) deve conter, ao mesmo tempo, as potencialidades de união (“atar”), tecitura (“tecer”) e avivamento (“atear”), bem como os seus contrários, com reforço dialético, observado especificamente na utilização, pela voz poética, do prefixo “des-”, cujos verbetes aproximam noções de contrariedade e ênfase. Desse modo, “des-atear” pode significar um desprendimento, neste caso, de uma das chamas saídas de uma “chama primeira”, assim como um reforço para esta chama que, desde a inicial, pode vir a ser capaz de forte expansão.

Uma vez com essa chama complexa visualizada, guardada em sua “mão fechada”, o artista, o “ceramista”, poderá dizer, também de seu forno, que ele equivalerá ao “ovo”, uma realização possível para a “forma primeva”, segundo expressão de Brennand, já comentada.

A partir desse entendimento – e a voz poética oferece ao leitor um breve “intervalo” entre as estrofes do poema, quando lemos “então” –, o artista terá condições de “prender o barro brando no ovo/ de não sei quantas mil atmosferas”.

Observemos que a palavra “ovo”, neste poema cabralino, não está grafada com inicial maiúscula, diferente do que vemos na expressão “Ovo Primordial”, de Francisco Brennand. No poema, o “ovo”, simplesmente, nos faz pensar em formas diversas de realização para as compreensões que podemos construir acerca do que ainda consideramos misterioso. De modo a compreendermos que, embora alcançando apenas um “ovo” simples, sem adjetivações, é possível pensarmos em “não sei quantas mil atmosferas”, nos separando e aproximando da “forma primeva”.

Enfatizemos um aspecto: não se trata de certeza para alcances possíveis de compreensão, mas, isto sim, das inúmeras tentativas prováveis de serem feitas – “E mesmo que nada descubra, poderia dizer no entanto: estou ocupado”, foi o que lemos, de Brennand.

Ademais, esse percurso interpretativo, sobre o qual temos nos debruçado nesta etapa reflexiva, foi apresentado, pela voz poética, em nível de potencialidade. Isto porque o primeiro verso da primeira estrofe tem início com o infinito de um verbo: “Fechar na mão fechada do ovo”; ou seja: estamos diante de ação em potência, ainda não começada, interrompida, tampouco finalizada.

Então, a esse plano, o das potencialidades, a voz poética nos conduz, do início ao fim do poema, uma vez que, para esta voz, só ao artista capaz de “prender o barro brando no ovo/ de não sei quantas mil atmosferas”, será possível a realização de trabalho com força para “fundir no útero fundo/ o barro”.

Nesse sentido, somos apresentados a uma possibilidade de “fundição”, reservada ao artífice que, através de seu trabalho, esteja preparado para alcançar instâncias profundas de entendimento, realizando construções que possam devolver “a terra [que as constitui] à pedra que era”, ou seja, à origem, à “forma primeva”, à qual estão atadas, a partir da qual podem sugerir tecituras, e com a qual [se] avivam em chamas que levam à continuidade de ações.

Portanto, essa voz poética cabralina nos fala de um ceramista, criador/construtor de peças que, apesar de simples e finitas, podem ser posicionadas diante de infinitas camadas de atmosferas, guardadas pelo “Ovo Primordial”. Desde seus lugares e de seus tamanhos, constituem trabalhos e também motivos de vislumbre, no horizonte que as rodeia, em direção a uma “forma primeva”, uma vez que “oferecem” e “devolvem”, como nos diz essa voz poética, a “terra à pedra que era”.

Finalmente, um diálogo entre artífices, como este que propusemos ao longo desta discussão, não ignora uma origem possível, em comum, para ofícios, em Arte. Na medida em que há reconhecimento e tentativas de compreensão de trabalhos distintos, mas similares em suas procuras, temos oportunidade de nos aproximar, como dizíamos, a propósito de Paul

Valéry, no início desta reflexão, de instantes nos quais, porque o intelecto foi observado, tudo o mais foi tomado em discussão e colocado em questão, em relação.

#### FRANCISCO BRENNAND AND JOÃO CABRAL: THE INFINITE THROUGH FINITE

**ABSTRACT:** We present, based on this reflection, a possible dialogue between an artist, with work aimed mainly at molding sculptures, and a poet, both from Pernambuco. It's about Francisco Brennand (1927 – 2019) and João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), respectively. Based on Brennand's comments about his creative practice and reading the poem "O ceramista" (In: *Agrestes*, 1985), by João Cabral, we verified that curiosity and desire to understand what we consider "mysterious" constitute reasons for the creative practices of the artist and the poet. The first, with ceramic sculptures; the second, with linguistic achievements.

**KEYWORDS:** Interpretation; Thought; Visuality.

#### REFERÊNCIAS

- BRENNAND, Francisco. *Testamento I: o oráculo contrariado*. Recife: Bagaço, 2005.
- \_\_\_\_\_. "O Nome do Livro", vol. II: 1980 – 1989. *Diário de Francisco Brennand*. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Prefácio de Alexei Bueno. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016
- MELO NETO, João Cabral de. "Agrestes". In: *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- VALÉRY, Paul. *Lições de Poética*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

*Recebido em: 02/04/2021.*

*Aprovado em: 16/06/2021.*