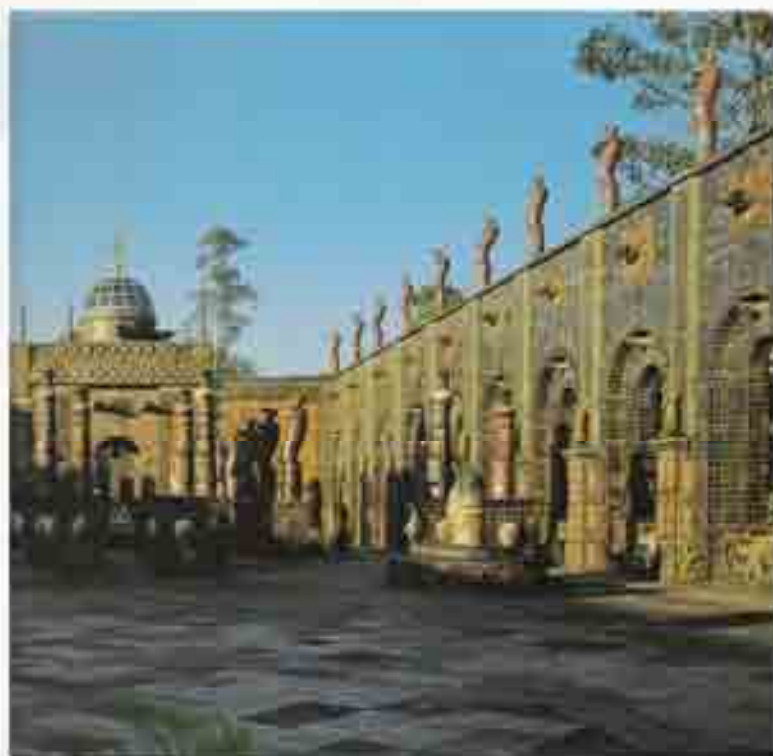


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ESTRATÉGIAS DE PENSAMENTO E PRÁTICAS DE CONHECIMENTO
GRUPO DE ESTUDOS DA COMPLEXIDADE

ENSINAMENTOS DO BARRO

CONVERSAS COM FRANCISCO BRENNAND



ROSANE FELIX FERREIRA

NUMERO 001
2012

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Estratégias de Pensamento e Produção de Conhecimento
Grupo de Estudos da Complexidade

Ensinamentos do Barro: Conversas com Francisco Brennand

Rosane Felix Ferreira

Natal/ RN

2012

Divisão de Serviços Técnicos

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Ferreira, Rosane Felix.

Ensinaamentos do barro: conversas com Francisco Brennand / Rosane Felix Ferreira. – Natal, RN, 2012.

97 f.; il.

Orientadora: Wani Fernandes Pereira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação Educação, estratégias do pensamento e produção de conhecimento.

1. Educação – Dissertação. 2. Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand – Dissertação. 3. Paisagem – Dissertação. 4. Arte – Dissertação. I. Pereira, Wani Fernandes. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 37:069

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Estratégias de Pensamento e produção de Conhecimento
Grupo de Estudos da Complexidade

Ensinamentos do Barro: Conversas com Francisco Brennand

Rosane Felix Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Wani Fernandes Pereira.

Natal/ RN

2012

Rosane Felix Ferreira

Ensinamentos do Barro: Conversas com Francisco Brennand

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em __/__/__.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wani Fernandes Pereira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Orientador

Prof. Dr. Josineide Silveira Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Avaliador externo

Prof. Dr. Maria da Conceição Xavier de Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Avaliador interno

Prof. Dr. Francisco de Assis Pereira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Suplente interno

Para o artista e intelectual, vivente em cada pessoa que se abre ao amor.

AGRADECIMENTOS

À mamãe, Rosa Felix, por seu amor, apoio e suporte familiar ao longo de minha vida.

Ao meu filho, Heitor Felix, por instaurar alegria à vida de todos que com ele convivem.

Ao meu amado José Olímpio, pelo compartilhar da vida.

Ao amigo Francisco Brennand pela iniciação ao labirinto do meu próprio pensamento.

À minha iluminada e engenhosa orientadora, Wani Pereira, pela sorte de tê-la ao meu lado nesse caminho, compartilhando sabedorias.

À afetiva intelectual Ceíça Almeida, pela sorte de conhecê-la e de compartilhar de suas sabedorias.

Ao muso Vinícius Dantas, pela parceria inventiva.

Ao amigo Bergh Amorim, pelo incentivo, sempre.

Aos amigos que me fortalecem e inspiram, Sirley Sousa, Rosana Prado, Joana Darc, Rosangela Cerqueira, Marcelo Melo, Viviane Coupe, Fabiana Iaquinto, Leonardo Vasconcelos, Helder Nobre, José Rodrigues Jr., Maurício Melo, Robson Medeiros, Josemar Negreiros, Reinaldo Monteiro, Gardênia Campos, Ligia Dantas, Lilian Carvalho, Ed Soares, Renata Marques, Cyro de Almeida e Rubens Pillegi Sá.

Aos amigos Alexandre Medeiros, Antonino Cordoreli e Beatriz Arruda, pela ajuda na correção do texto, na tradução do resumo e na edição das imagens, respectivamente; agradeço a colaboração criativa.

Às educadoras de minha infância Ilza Letaif Siracusa, Heloisa Fróes e Mazzarello.

Às educadoras e educadores Edson Claro, Valéria Oliveira, Makários Maia, Nivaldete Ferreira, Helenita Nakamura, Margareth Lima, Maria Helena Braga; e, em especial, às queridas Vera Rocha e Regina Guedes, que me ensinaram tanto.

Às encantadoras Sanzia Pinheiro e Telma Romão.

Aos que partilharam do caminho no Grecom: Antonino, Priscila, Bruno, Daliana, Louise, Cleudo, Thiago e Juliano.

Aos autores e livros que li até hoje e aos que vierem a ler este escrito...

RESUMO

O conceito de paisagem, caracterizado pela colaboração de diferentes domínios cognitivos, perpassa campos disciplinares e formas de estruturar a produção de conhecimento por meio da Arte. Para Cauquelin (2007), a representação ocidental do olhar paisagístico é sempre um olhar estético que indica uma conexão inseparável da forma percebida com a forma sentida. Esse olhar estético recorda ao homem sua condição bioantropológica. Nesse sentido, compreendo que uma paisagem se apresenta como um meio em que o humano pode exercer sua singularidade poética, transitando, assim, por campos ou camadas de conhecimentos diversos capazes de ampliar sua visão rearticuladora do mundo. Motivada por essa percepção, escolhi como campo empírico o Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand, em Recife/ PE. Reconstruído pelo artista, o lugar, enxertado de lembranças da infância, passa a abrigar, a partir de 1971, o conjunto de sua obra cerâmica e pictórica. A proximidade com o próprio artista transformou a estratégia metodológica da entrevista em sábias e deliciosas conversas, que me proporcionaram experimentar outras vias de abordagem durante a realização da pesquisa. O objetivo da pesquisa é ampliar as relações conceituais entre paisagem e representação, no sentido de privilegiar a imaginação criativa. Tomei a paisagem como uma metáfora e como um operador cognitivo, imprescindíveis à aprendizagem da condição humana. Compartilhar estratégias ao mesmo tempo complementares e recíprocas é o que propõem Almeida (2009) e Morin com vistas a religar cultura científica e cultura humanística, num método mestiço e *bricoleur* que é necessária a uma reforma do pensamento que leva em conta o devaneio da matéria proposta por Bachelard (2008). A arte torna-se, assim, um operador cognitivo capaz de promover mudanças no contexto da educação, em direção a uma pedagogia de base complexa, como propõe Pereira (1999).

Palavras-chave: Paisagem, Arte e Educação. Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand. Educação e Complexidade.

RESUMEN

El concepto de paisaje, caracterizado por la colaboración de distintos dominios cognitivos, atraviesa campos disciplinarios y formas de estructurar la producción de conocimiento a través del Arte. Para Cauquelin (2007), la representación occidental de la mirada paisajística es siempre una mirada estética que indica una conexión inseparable de la forma percibida con la forma sentida. Esa mirada estética recuerda al hombre su condición bioantropológica. En ese sentido, entiendo que un paisaje se presenta como un medio donde el humano puede ejercer su singularidad poética, transitando, así, por campos o capas de conocimientos diversos capaces de ampliar su visión rearticuladora del mundo. Motivada por esa percepción, elegí como campo empírico el Museo Taller de Cerámica Francisco Brennand, en Recife, Pernambuco. Reconstruido por el artista, el lugar, injertado de recuerdos de la infancia, pasa a abrigar, a partir de 1971, el conjunto de su obra de cerámica y pintórica. La frecuentación del artista transformó la estrategia metodológica de la entrevista en sabias y agradables conversaciones, que me proporcionaron la experiencia de otras posibilidades de enfoque durante la realización de la investigación. El objetivo de la investigación es ampliar las relaciones conceptuales entre paisaje y representación, en el sentido de privilegiar a la imaginación creativa. Tomé al paisaje como una metáfora y como un operador cognitivo, imprescindibles para el aprendizaje de la condición humana. Compartir estrategias a la vez complementares y recíprocas es lo que proponen Almeida (2009) y Morin con vistas a volver a enlazar la cultura científica y la cultura humanística, en un método mestizo y *bricoleur* que es necesaria para una reforma del pensamiento que lleva en cuenta el ensueño de la materia propuesto por Bachelard (2008). El arte se convierte, así, en un operador cognitivo capaz de promover cambios en el contexto de la educación, en dirección a una pedagogía con base compleja, como propone Pereira (1999).

Palabras-clave: Paisaje, Arte y Educación. Museo Taller de Cerámica Francisco Brennand. Educación y Complejidad.

SUMÁRIO

PAISAGENS MISTIÇAS	12
Um Primeiro Encontro com a Sensibilidade Estética	14
Uma Ciência que Sonha	17
APRENDER COM A PAISAGEM	28
Uma Paisagem Bárbara	35
Ensinamentos do Barro: Mão e Matéria que Sonham	49
CONVERSAS COM FRANCISCO BRENNAND, UM SONHADOR DA MATÉRIA	58
Outros Ensinamentos	66
BIBLIOGRAFIA	96

*Repito por pura alegria de viver:
A salvação é pelo risco,
Sem o qual a vida não vale à pena.
Clarisse Lispector*

*A literatura diz da ciência,
Que se encontra com a narrativa que,
De repente, se antecipa à ciência.
Eis, ao vivo, o processo de engendramento.
Michel Serres*

*Porque é certo que existe um saber não sabido,
Aquilo que não sabemos saber
Daquilo que sabemos.
Anne Cauquelin*



Figura 1 Vista ao longe dos Galpões do Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand

Paisagens Mestiças

A intenção de pesquisar e conhecer mais profundamente Francisco Brennand e seu Museu Oficina Cerâmica surge quando percebi sua compreensão da condição humana. Ao modelar a força terrestre do barro, o artista age por meio de seus devaneios da vontade, nos dizeres de Bachelard (2008). Como um artesão do oitavo dia, Francisco Brennand expressa a condição de assumir a responsabilidade por suas criações (Reeves, 2002). Sua obra nos brinda com a possibilidade de aprender o processo de inacabamento, uma das marcas dessa condição. Aprendizagem esta que é capaz de fazer emergir múltiplas representações que permitem uma modulação de sentidos em direção a uma elucidação intelectual, afetiva, ética e política, provocadora de uma leitura da vida e do humano que poderá contaminar uma compreensão de educação cujos limites, contornos, posições e significados permitam diferentes aproximações, pontos de vista e trajetórias distintas. Essa leitura de mundo tanto pode ampliar nossas categorias lógicas de uso da linguagem, como uma forma de imputar novos sentidos ou retomar outros deixados para trás, como instituir outras maneiras de comunicação cuja vontade de ação, ao invés de repetir o trabalho com as matérias, pode criar e recriar um ensino educativo, como propõe Edgar Morin (2000). Um ensino que transmita não um mero saber, mas que favoreça um modo de pensar aberto e livre, uma educação que nos conduza no aprendizado da vida, assumindo ao mesmo tempo as suas partes prosaica e poética.

Esse bem sonhar uma educação para uma vida melhor foi o que me permitiu dialogar com sabedorias que atribuo à obra e à pessoa do artista Francisco Brennand e ao processo de aprendizagem durante meu percurso na pós-graduação na UFRN, mais especificamente, no Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM).

Assim, instigada a exercitar na pesquisa uma imaginação criativa, encontro no conceito de paisagem uma metáfora e um operador cognitivo que pode acionar outros lugares de experimentações do sujeito em constantes aprendizagens e reorganizações.

A noção de paisagem, nessa dissertação, apresenta-se como um meio pelo qual o ser humano exerce sua singularidade poética. Ela transita, assim, por campos ou camadas de conhecimentos diversos capazes de multiplicar uma visão rearticuladora

das faces diurna e noturna do mundo. Tal conceito, além de atravessar domínios disciplinares possibilitando desenhar, imaginar e caminhar por uma paisagem transdisciplinar, aproxima colaborações entre diferentes domínios cognitivos e possibilita o compartilhamento de estratégias complementares, inter-relacionais e recíprocas entre diversas formas de estruturar a produção de conhecimento por meio da Estética, da Arte, da Ciência e da Educação.

Nesse sentido, a dissertação investiga as relações da paisagem do Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand com as representações que fazem do artista Francisco Brennand o construtor de uma paisagem ligada a saberes diversos, assim como explicita a transformação de um saber e de uma arte tradicionais, a cerâmica, em paisagem mítica de onde emerge um modo transdisciplinar de entendimento humano. Esse entendimento rejunta saberes dispersos e caminha para uma transversalidade retroalimentada pela dialogia entre natureza e cultura e pelo alargamento do campo da disciplinaridade e da simplificação na produção de conhecimento artístico para, assim, recrutar as aptidões dos regimes de improvisação, do onírico, do poético, da intuição e do imaginário nas proposições pedagógicas no Ensino da Arte.

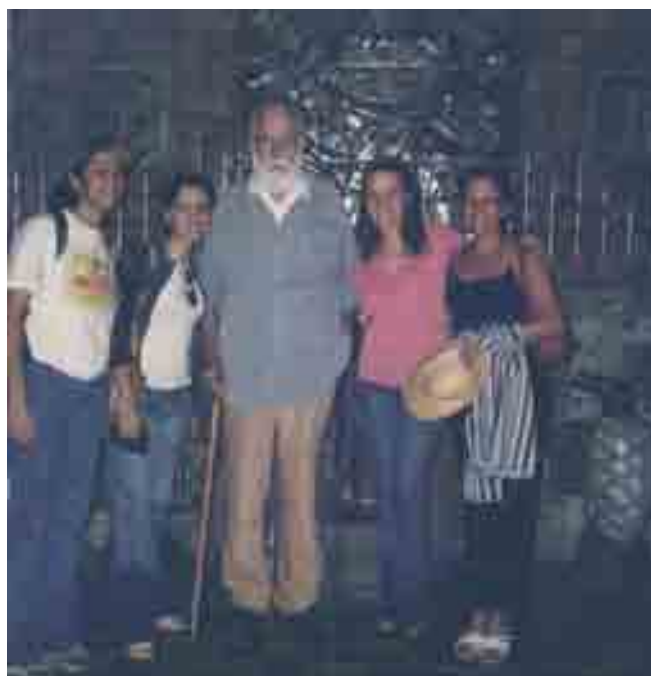
Conhecer, observar e ler a paisagem do Museu Oficina Cerâmica e de Francisco Brennand proporcionam uma experiência relacionada ao mistério da vida, representada por seu trabalho de ceramista. E revelam referenciais estéticos do seu olhar sobre o mundo e sobre a realidade, esta apresentada e analisada simultaneamente e de um lugar mestiço, processual, que escolhe e cria caminhos na construção pertinente do conhecimento “que é capaz de situar qualquer informação em seu contexto e, se possível, no conjunto em que está inscrita” (MORIN, 2000, p. 15).

Para captar os elementos constitutivos e significativos desta paisagem, faz-se necessário construir, a partir das características observadas e apreendidas, uma rede de relações que façam sentido para perceber, descobrir, refletir, pensar, interpretar, escrever e fazer associações. O Museu Oficina com suas qualidades e características perceptíveis incita, por meio das inferências do leitor, quais os aspectos ou conteúdos lhe parecem mais relevantes. Essa complexidade interpretativa relaciona as formas de ensinar e de aprender arte, a partir dos vínculos com as experiências da vida.

Busco, assim, a fala da experiência – como o vivido, o interpretado e o imaginado durante os momentos em que estive no Museu Oficina – construindo narrativas sobre as paisagens que me invadiram e me contaminaram no percurso da pesquisa.

Um primeiro encontro com a sensibilidade estética

O primeiro encontro com Francisco Brennand aconteceu durante uma viagem de campo, em Maio de 2002, proposta pela Professora Regina Guedes como atividade da Disciplina de Cerâmica na graduação em Artes Plásticas da UFRN. Durante o encontro, Brennand revelou-me ter elegido como centro do seu mundo de criação a paisagem de sua infância, vivenciada no Bairro da Várzea (Recife/ PE). O artista falou também de como o uso do barro como matéria prima o havia trazido para um mundo arcaico, ancestral e mitológico. Aquelas palavras deixaram marcas. Vi



naquele momento o artista como alguém capaz de manusear uma

Figura 2 Registro fotográfico do primeiro encontro com Francisco Brennand (ao centro) em 2002.

linguagem e seus símbolos. No barro pareceu-me estar impressa a trágica condição humana em seu esperançoso direito de sonhar.

No mesmo período, eu buscava referências bibliográficas para a realização de um trabalho sobre a Arte no contexto da Educação Ambiental. Encontrei o livro *Topofilia*, do geógrafo Y-Fu Tuan. Nele, o autor se reporta ao sentimento que se tem por um lugar e ao fato de como a representação que se tem desse lugar interfere na percepção e na valoração do mesmo, ressaltando que, ao estudar a relação das pessoas com a natureza por meio dos sentimentos e ideias que elas têm sobre a paisagem,

pode-se melhor entender a condição humana, o que significa aprender sobre nosso verdadeiro estado.

A partir daquele momento interessei-me por leituras na área da Geografia Cultural, que trata da diversidade dos gêneros de vida e das paisagens e que elege a cultura como importante componente das relações entre humanidade e ambiente. Por meio do estudo das representações e sentimentos de identidade, fica evidenciado o papel das representações como interpretações simbólicas do ambiente. Nessa abordagem da geografia, o mundo é analisado e descrito tal como as pessoas o experienciam, tornando possível entender como criamos, percebemos e nos vinculamos às paisagens nas quais vivemos (CLAVAL, 1998).

Sob o impacto causado por aquele primeiro encontro, escrevi um pequeno texto para a Professora Regina Guedes, sem normatização acadêmica, que serviu, no período, como relatório da viagem para a referida disciplina. Reconheço naquela narrativa um modelo bricoleur.

Zaratustra, porém, olhava para o povo e se admirava. Depois, falou assim:

O homem é uma corda atada entre o animal e o além-do-homem, uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrear-se e parar.

O que é grande no homem é que ele é uma ponte e não um fim: o que se pode amar no homem é que ele é um passar e um sucumbir.

Começo o registro desta viagem, com a citação de Nietzsche, pois ela fala do que é ser humano e dessa existência belamente trágica.

Durante a viagem para Recife, devorei dois livros que tratam das obras de Francisco Brennand e, para minha surpresa, o artista é chamado por alguns de seus críticos de “Mestre dos Sonhos”, dentre outras denominações oníricas.

Por coincidência, a citação com a qual inicio este texto foi encontrada na história em quadrinhos de um personagem chamado Sandman – O Mestre dos Sonhos –, e não em um livro do próprio Nietzsche. Sandman povoa seu reino com uma variedade enorme de entidades e pode conceber seres arquetípicos que são comuns a um grande número de sonhos, enquanto outros seres de seu reino são imaginados pelos próprios sonhadores, como nas esculturas de Francisco Brennand.

Em minha cabeça, ecoavam partes da aula de Metafísica que havia assistido na semana anterior à viagem, e que tratava do método utilizado por Platão para definir o que é ser Filósofo, diferenciando-o do Sofista e do Político. Para isto usa o exemplo do pescador de anzol e da classificação de gêneros de fazeres (*poiesis*) e do questionamento de em que se fundam as evidências. Entendo que tudo é uma questão de Arte, no sentido da criação, do fazer, do vir-a-ser, do tornar-se.

Sobre o trabalho de Brennand, li em um dos livros devorados no percurso da viagem, que o que conta em sua obra é a temática de seres e conceitos mitológicos, personagens históricas, que falam da história do homem, sua trajetória sobre o planeta (sobretudo seus sofrimentos e tragédias) e do sexo como força motriz e da existência de uma força ética, sem pudores, que tem ao mesmo tempo algo de primitivo, de cruel e de inevitável.

Logo ao chegar ao Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand, deparei-me com uma inscrição em latim que traduz o conjunto de esculturas ali expostas: IMMOTUS NEC INERS – Imóvel, mas não inerte. Inscrição exemplificada pela presença de dois antigos fornos cerâmicos desativados onde habitam como peças centrais o “feiticeiro” e no outro o “demônio”, que me remeteram ao conceito de complementaridade, além da presença de peças coloridas de branco, amarelo e verde, (cores que não existem em altas temperaturas de queima na cerâmica), marcas do caráter experimental do início do trabalho do artista.

Outro fator que me chamou atenção ao percorrer as instalações do Museu Oficina foi a presença de várias cópias de uma capa da Revista Veja, datada de Abril de 2001. O título: “A Vingança da Natureza”, me revelou um forte caráter ambiental do conjunto de sua obra, contribuindo assim, para que ela se tornasse mais significativa para mim.

“A arquitetura eterniza e glorifica alguma coisa, por isso não pode haver arquitetura onde não há nada a glorificar.” (Ludwing Wittgenstein).

No Museu Oficina de Francisco Brennand, naquele espaço sagrado, quase ritual, há glorificação do sonho, da existência cruel e ao mesmo tempo divina do ser humano na natureza. (FERREIRA, 2002, p. 01,02)

É importante esclarecer que esse texto, apresentado no contexto da disciplina que eu cursava em 2002, ganha um novo sentido se transportado para o contexto atual da pesquisa; ele está como o barro, impregnado de novos e velhos argumentos, leituras e conhecimentos, afetos e incertezas.

Aquele foi meu primeiro encontro com o que denomino paisagem. Teve início ali - sem que eu tivesse consciência - o processo de perceber minha própria condição de educadora, passível de trilhar inumeráveis caminhos, escolhendo e selecionando entre as muitas possibilidades e pontos de partida, os saberes pertinentes ao processo de ensino-aprendizagem no qual estou inserida como arte educadora. Iniciou-se também a reflexão sobre uma educação de base complexa, na qual incluo minha própria formação.

Um outro encontro ainda estava para acontecer. Uma outra paisagem. Ali se operaria mais uma aprendizagem. Conheci e experimentei um bem pensar, como nos

alerta Edgar Morin (2000) quando nos diz que o pensamento é uma arte que transita entre a precisão e a imprecisão, entre a vaga e o rigor.

Uma Ciência que sonha

Do ano de 2002 até hoje, muita coisa se passou em minha vida. Inquietações pessoais e profissionais fizeram-me voltar a escolher o caminho de exercitar o bem pensar dentro de um outro modelo de fazer ciência. Retorno à universidade. Aporto no GRECOM. Descubro que ali é possível trilhar um caminho científico construindo saberes abertos às possibilidades de uma criação intelectual. Ali, concebe-se uma produção do conhecimento contemporâneo, como um exercício que permite compartilhar da afetividade enquanto estratégia para que pensamentos e sabedorias se tornem essenciais para fazer do trabalho de pesquisa científico um constante ligar, religar e dar voltas concêntricas, em desequilíbrio, sobre nossas paixões e pulsões temáticas; ou seja, sobre nós mesmos. Assim, a paixão-vício, que é boa para pensar o sensível e o inteligível numa perspectiva corporal, filosófica e científica desse Ser-Estar no mundo, parte da gênese dos sentidos por meio dos quais questionamos e buscamos compartilhar da experiência que nos permite criar métodos que classificam a recorrência das narrativas dentro do sistema das culturas humanas.

Considerar que a pulsão por determinados temas instaura uma estratégia metodológica para religar e produzir conhecimentos; perceber que eles funcionam como lentes que permitem potencializar e transpor de maneira criativa as experiências selecionadas por aspectos que coincidem com nosso próprio pensamento; compartilhá-las por meio da diletante consciência de sabermos que somos diversos de nós mesmos.

Tudo isso nos faz participar da formação de um modo de operar o pensamento que reage às novas possibilidades trazidas por esta tensão e dá acesso a um conhecimento que reconcilia a condição de se autoformar, de acordo com a ideia de Morin (2000), segundo a qual qualquer reforma efetuada na educação deve começar pela reforma dos educadores.



Figura 3 Dia de Estudo no GRECOM.

Tudo isso nos faz participar da formação de um modo de operar o pensamento que reage às novas possibilidades trazidas por esta tensão e dá acesso a um conhecimento que reconcilia a condição de se autoformar, de acordo com a ideia de Morin (2000), segundo a qual qualquer reforma efetuada na educação deve começar pela reforma dos educadores.

Conceber e reagir à possibilidade do indivíduo se auto-eco-reformar, é trazê-la para fora da imaginação e experimentá-la na realidade, é acionar uma imaginação radical que permita religar o sujeito e o mundo, a parte e o todo, a prosa e a poesia, a razão e a emoção, Eros e Tanatos. Esse jogo de distinções das categorias necessárias para produzir conhecimento do estar no mundo por meio das linguagens e das experiências articula o uno e o múltiplo, a diversidade e a unidade em direção à “uma ética da formação do cidadão planetário que sempre supõe a autoformação, o inacabamento, a compreensão, a consciência de pertencimento a Terra-Patria.” (MORIN, 2000, p.09)

Nesse sentido, aptidões bioantropológicas como o sonho, o devaneio, a alucinação, a paixão e o vício são experimentadas como um artifício, uma artimanha, ao adentrarmos no campo codificado da linguagem científica apresentando soluções que a reintegram à vida e à criação.

É então o uso criativo da linguagem poética, metafórica e literária que permite reconciliar várias formas do trabalho científico que consideram a paixão – esse Fio de Ariadne na reforma do pensamento – como mola propulsora para construção de pequenas certezas na produção de conhecimento que faz coexistir e comunicar as culturas humanística e científica.

A cultura humanista revitaliza as obras do passado, a cultura científica valoriza apenas aquelas adquiridas no presente. A cultura humanística é uma cultura geral que, por meio da filosofia, do ensaio e da literatura coloca problemas humanos fundamentais e incita à reflexão. A cultura científica suscita um pensamento consagrado à teoria, mas não uma reflexão sobre o destino humano e sobre o futuro da própria ciência. (Morin, 2000, p. 19)

Experiências de produzir conhecimento por meio da narrativa enquanto operador cognitivo que reconcilia as duas culturas é o que demonstram dissertações como, por exemplo, as de Sanzia Pinheiro, que trata da arte como metáfora para a ciência do século XXI; de Silmara Marton, que desenvolve uma escuta sensível por meio do conceito de paisagem sonora, tanto em sua dissertação de mestrado como na tese de doutorado; de Ednalda Soares, que em seu devaneio poético constrói um sertão, para fazer dialogar cinema, literatura e infância; de Mayse Medeiros, que aciona Antonin Artaud e seu teatro da crueldade para falar do teatro da vida; e de Wani Pereira, que propõe uma educação de base complexa por meio de uma cartografia do trabalho do crítico de arte Clarival Valadares, entre outros trabalhos de pesquisa que, por ressonância, permitem o exercício de um pensamento aberto e poético.

Na ideia geral do uso da linguagem de forma criativa encontram-se questões fundamentais para copulação do pensamento iluminado pela razão com o pensamento escurecido pela emoção, gerando pensamentos que acolhem imaginações sonhadoras de uma educação ampliadora dos níveis de leitura do mundo, educação esta que possa

explicitar com mais facilidade e nitidez a dialogicidade da diversidade da natureza com a unidade do padrão que a interliga.

Tudo que o homem faz, que ele inventa, ele pensa que fez algo diferente. Mas eu não vejo por esse lado. É signficante a algo que já existe. O homem fez o computador que armazena tudo. É como você: já nasceu e armazenou tudo o que aprendeu. As coisas imitam o que já existe no planeta. (SILVA, 2007, p. 21).

No GRECOM, vida, arte e ciência estão imbricadas visceralmente por meio de uma criação encarnada, em que o vício do sensível não é um obstáculo a ser vencido pela razão, mas sim um sintoma íntimo do corpo a ser metabolizado, germinando, crescendo e se desdobrando como um princípio de criação intelectual não esquizoide, mas criativo.

No ano de 2009, dizeres de uma outra natureza tomaram-me com tamanha identificação, que vibrei. Reencontrei no GRECOM minhas paisagens de pensar e de fazer dialogar modelos interpretativos distintos. Tanto para a vida, para a arte e para a ciência, quanto para as suas mais diversas representações – paradoxalmente complementares entre si –, que permitem construir um conhecimento ecossistêmico, quaisquer que sejam os domínios da produção desse conhecimento. Como nos ensinamentos do barro do Museu Oficina Francisco Brennand, no GRECOM se molda uma outra natureza de intelectual.

O intelectual é aquele que manipula constantemente a mesma interpretação, inserindo-a num campo maior, observando suas transformações, dialogando com ela, pensando sobre ela em outros contextos próximos e distantes. O intelectual é um artista do pensamento, porque dá forma a um conjunto de dados, aparentemente sem sentido e desconexo. Onde quer que se opere essa complexa arte do pensamento aí está em ação um intelectual. Por isso podemos falar em intelectuais da tradição. Eles são os artistas do pensamento que, distantes dos bancos escolares e universidades, desenvolvem a arte de ouvir e ler a natureza à sua volta. (Almeida in: SILVA, 2007, p.10).

Aqui ocorre, a meu ver, o inesperado imbricamento do conceito de paisagem com o pensamento complexo: a utopia e o realismo na produção de representações. A

produção da paisagem situa-se entre o sonho e a realidade. Faz-se necessário encontrar novas e antigas interdisciplinaridades que enriqueçam esse conceito.

A terra (o *topos*), paisagem e ferramenta de produção, situa-se entre o sonho e a realidade. O paisagista tem em consideração a realidade do solo (o meio ambiente) e projeta um sonho. Partilha o seu trabalho. Colabora com a natureza, com o inesperado. O território, quanto a ele, muda de função e de representação: podemos sair do mundo da exploração para entrar no da cultura. (CHÂTEAUVALLON, 1996, p. 17).

Significado e imaginação passam a ser termos fundamentais para produzir conhecimento, pois ao incluir em sua abordagem elementos significantes para diferentes sujeitos, a paisagem deixa de ser vista como pano de fundo das atividades e acontecimentos humanos e passa a ser criada, vivida, configurada tanto pelas percepções, valores e atitudes individuais como pelas representações coletivas. E desse modo, sempre se traduzindo numa oportunidade de reconstrução de significações do conhecimento, pois rompe com tradições e reinventa a representação da natureza idealizada pela perspectiva renascentista. A representação da paisagem assume uma formulação construída culturalmente, junto à emergência da vida e à construção do mundo e de nós mesmos.

A partir do Museu Oficina e do GRECOM, amplio as inquietações, as curiosidades e as conexões possíveis para este momento acadêmico por meio de inferências do pensamento selvagem ou tradicional e do pensamento científico ou domesticado. Proponho uma leitura vinculada às dimensões mitológicas, simbólicas e afetivas, fomentando a modelagem de leitores inventivos de si mesmo e do mundo.

Há 20 anos o GRECOM tem instaurado na UFRN o horizonte sonhado por Edgar Morin, consolidando um centro de pesquisas sobre questões complexas e transdisciplinares por meio de projetos de pesquisa e de extensão, seminários e outras atividades acadêmicas. Essa correspondência da natureza apaixonada da boa ciência com uma filosofia encarnada é a manifestação ousada de uma tentativa de relação entre logos e poesia; entre razão e sensibilidade; entre vida e representação; entre a ciência cartesiana e as ciências complexas.

Uma das ideias nucleares da complexidade é a de que os sistemas de explicação do mundo são sempre biodegradáveis, renovam-se a todo o momento. Não se submetem às injunções dos paradigmas dominantes,

mas procuram sempre inquirir, lançar propostas e interrogações para o entendimento do humano. As ciências não são territórios das certezas, mas zonas de incertezas que propiciam o diálogo criativo com as dúvidas e interrogações de cada tempo. A fragmentação dos saberes não dá conta de um espírito do tempo sistêmico, interconectado em redes.

Acreditamos que o pensamento complexo veio para ficar. A reforma político-social, Morin afirma, é inseparável da reforma política e da reforma pessoal. A metamorfose da política e da ciência requer também o exercício cotidiano da ética da compreensão, da não violência e a consolidação da democracia. A complexidade, é bom que se diga sempre, não nega a especialização, mas pretende ir além dela. Esse ir além nada mais é do que uma tentativa, um áspero caminho que pretende compreender a cultura universal, sem negar o peso das culturas locais. Especialistas dignos desse nome sempre costumam ir além de sua área específica. As revoluções científicas provam inexoravelmente esse fato, perturbador para alguns, estimulante para outros.

A crença em um trabalho coletivo que critique, proponha, redirecione perspectivas, conceitos e teorias simultaneamente autônomos e complementares anima os caminhantes oriundos das mais diversas áreas do saber. Conexão, religação, incerteza são as palavras-chave desse estilo de ver o mundo, dessa estratégia que resiste a se tornar um paradigma, um receituário frio de conceitos e métodos para se converter em ciência aberta saturada de fluxos, dissipações, reorganizações. (ALMEIDA; CARVALHO, 2009, p.7-8)

Planejei, para realização desta pesquisa, entrevistar Francisco Brennand. Optei intuitivamente por não fazê-lo. Ao invés de elaborar perguntas, preferi propor um primeiro encontro lhe comunicando por mensagem eletrônica que pensava ser importante vivenciar, mais de perto, o cotidiano do seu trabalho e que sentia imensa necessidade de ouvir sua sabedoria e de vivenciar também a sabedoria do lugar. A escolha – como uma estratégia metodológica – em não entrevistar Francisco Brennand e sim propor conversas, marcou o redirecionamento dessa pesquisa.

Propus registrar em vídeo, com minha máquina fotográfica digital, através de enquadramentos anticonvencionais, nosso segundo encontro. Outra escolha que proporcionou uma conversa mais intimista e profunda. O registro de fragmentos dela integra esta dissertação. Apenas excertos de muitas horas de diálogo. Considerei importante compartilhar o momento das conversas para que a leitura do trabalho pudesse alcançar maior significação.

Contando com o leitor como um autor duplicado e com a inteligência como a capacidade de ligação entre elementos dispersos, o texto segue acompanhando um

processo de construção no fluxo da interação entre imagens, conversas e leituras realizadas no percurso da pesquisa.

Para tecer os argumentos na dissertação acompanho-me mais de perto de Gaston Bachelard e os devaneios da matéria; de Edgar Morin; de Conceição Almeida; e de Wani Pereira para problematizar sobre uma educação de base complexa que toma a estética e a arte como princípios de uma educação que religa as culturas humanista e científica no século XXI. Apresento fragmentos da biografia e da obra do artista Francisco Brennand e trato das relações conceituais entre paisagem e representação, no sentido de privilegiar a imaginação e o imaginário na sua dimensão de criação continuada.

Nesse sentido, inicialmente parto dos estudos de Anne Cauquelin sobre a compreensão do polifônico conceito de paisagem, em que diversos significados se misturam e operam em complementaridade para produzir conhecimento no sentido de reformar meu próprio pensamento sobre a condição humana, movimento tão necessário à reforma da educação. Em seguida, apresento fragmentos da biografia e da obra de Francisco Brennand, nos quais faremos contato com os ensinamentos iniciais do barro que se sonha paisagem.

Posteriormente, relaciono as conversas vivenciadas com Francisco Brennand ao papel da educação estética nas aprendizagens criativas, que nos convidam a perguntar sobre o simples como a primeira e última causa do pensar, provocando, assim, transgressões de conceitos que se encontram nas margens e voltam a sair com algo próximo dessa liberdade de criar que não conseguimos definir, numa trama conceitual que reinventa, de fato, o papel da educação estética, para fazer da educação um território de invenções.

Brennand, em seu percurso de fazer-se artista, escolhe a matéria-prima de seu trabalho e o lugar de fazê-lo. Escolhi me inspirar nele e deixar que o texto fale uma linguagem criadora de engendramentos.

Isso não significa que se abandonem as leis, mas que a previsão baixe até uma relativa imprevisibilidade. Isso aproxima as ciências e as próprias coisas, pois ninguém sabe nem pode prever a invenção das leis, ainda que elas habitassem o cúmulo da razão e do determinismo. Em ambos os casos, do saber e do universo, existe a história, através

dessa mistura de previsão e de imprevisibilidade; inversamente, conceber a história a partir daí torna-se fácil, uma vez que não cessa em nenhum lugar esse encontro entre a razão determinada e o caos. Uma certa desordem favorece a síntese. (SERRES, 1993, p. 52)

A palavra literária diz da palavra científica, que se encontra com a narrativa que, de repente, se antecipa à própria ciência, e então... Eis que o processo de engendramento das paisagens mestiças se faz como um lugar do meio.

De duas pessoas que se contradizem espera-se que uma esteja errada e a outra certa: não há terceira opção possível; diz-se que o Mestiço está excluído; ou melhor: não existe um meio. De verdade? Notável a esse respeito, a língua francesa o define como um ponto ou um fio quase ausente, como um plano ou uma variedade sem espessura nem dimensão e, contudo, inesperadamente, como a totalidade do volume no qual vivemos; nosso ambiente. Nova inversão: do meio-lugar, pequena localidade excluída, não concernida, prestes a desvanecer-se, para o meio, como universo em torno de nós.

E o que não tinha mais lugar o ocupa todo.

Como uma corda vibrante que soa o mestiço não cessa de oscilar – de cintilar – entre boas notícias e as más, entre a vantagem e o desprezo, a indiferença e o interesse, a informação e a dor, a morte e a vida, o nascimento e a expulsão, o tudo e o nada, o zero e o infinito, o ponto do qual jamais se fala, entre os dois focos, solar e negro, e o universo que ele semeia. (SERRES, 1993, p. 54-55)

No Museu Oficina Cerâmica de Francisco Brennand anda-se entre o sonho e a realidade da existência, cruel e ao mesmo tempo divina, do animal humano. Dessa armadilha paradoxal emerge uma busca da qual nem sempre nos aproximamos com temperança. Exercitar a mistura entre as informações que recebi e o conhecimento que se formou ao intuir as sabedorias desse lugar mestiço.

Escorregadio, o lugar mestiço expõe o passante. Mas nada se passa sem este escorregão. Ninguém jamais se modificou, nem coisa alguma do mundo, sem se recuperar de uma queda. Toda evolução e todo aprendizado exigem a passagem pelo lugar mestiço. (SERRES, 1993, p. 20)

A paisagem do Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand, juntamente com o Grupo de Estudos da Complexidade, foram para mim esses lugares mestiços.

Durante essa passagem muitas coisas mudam. Tão universal quanto a questão de toda aprendizagem e a amplitude de todo conhecimento, o tempo de vida individual e da Terra-Pátria é ter diante de si a narrativa artística sobre a condição humana.

No caso desse barro primordial que modelei em forma de dissertação, o domínio cognitivo gravitou em torno de assumir o risco de reformar o meu próprio pensamento. Contribuir, assim, para o necessário enfrentamento de questões problemáticas do nosso tempo e para o exercício uma ética da dependência e da solidariedade entre o ser humano, a natureza, o cosmo e a própria realidade; e atravessar o rio de uma ciência aberta, indagado por um método processual que permite o espaço da criação: esse foi o percurso metodológico.

Nessa perspectiva, assumi o risco de interligar dados aparentemente sem sentido, numa dialogia que permite ler a incerteza e aprender conhecimentos pertinentes, numa ecologia das ideias e das ações.

Aprendente, sempre!

Se abrissemos as pessoas encontrar-se-iam paisagens.
Claude Lévi-Strauss

*A cada homem é dada, com o sonho, uma pequena eternidade pessoal
que lhe permite ver seu passado próximo e seu futuro próximo.*

*Tudo isso o sonhador vê com uma só vista d'olhos,
assim como Deus, de sua vasta eternidade, vê o processo cósmico.*

O que acontece com o despertar?

*Acontece que, como estamos acostumados à vida sucessiva,
damos forma narrativa a nosso sonho, mas nosso sonho foi
múltiplo e foi simultâneo.*

Jorge Luis Borges

*O barro toma a forma que você quiser
Você nem sabe estar fazendo
Apenas o que o barro quer.*

Paulo Leminski



Figura 4 Vista aérea do Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand

Aprender com a paisagem

“Toda paisagem apresenta-se como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferirmos lhe atribuir” é o que nos diz Lévi-Strauss (1986, p.54). Nessa atribuição de sentidos, a paisagem se desloca de cenário, torna-se o terreno arcaico das grandes interrogações humanas relativas à nossa perplexidade frente ao fenômeno da existência.

É preciso escolher nessa paisagem um olhar ampliado, que se faça eixo dentro de eixos que se interpenetram, fazendo emergir intencionalmente uma experiência estética que propicia outros aprendizados mais ampliados da realidade. Toda paisagem é composta por uma combinação de vários elementos que se apresentam aos nossos olhos como cores, formas, linhas, texturas, escalas, dimensões e pelo significado que a ela atribuímos a partir de nossas ideias, valores e sentimentos. Ou seja, a paisagem passa a ser entendida como fenômeno vivido por meio de aspectos subjetivos das relações humanas com o ambiente, como criação humana ligada a uma maneira de integrar nossos conhecimentos em relação à Terra e à Vida.

Neste sentido, a simbologia da paisagem é analisada de maneira que as representações da realidade passem a ser tão importantes quanto à própria realidade, numa educação permanente dos modos de ver e sentir esse tecido a que chamamos de realidade ou natureza, através de uma aprendizagem do mundo adquirida por meio da experiência, o que por si demonstra o quanto esse tecido é tênue em suas estruturas e distinções – e, ao mesmo tempo, resistente.

É que a paisagem já está ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos e, parece, sempre realizados. Ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo – ela teria sido pura, de uma pureza na qual nos mantêm os édens e à qual retornamos, não obstante nosso saber. (CAUQUELIN, 2007, p.31)

Paisagem é um conceito ambivalente e escorregadio. Destaca-se pela diversidade de abordagens, que vão desde a pintura de paisagens a um capítulo da história da arte. Passa pelo paisagismo incorporado à arquitetura e urbanismo; pela geografia física ou humana; pela ecologia de movimento ambientalista; pela história; pelo turismo, literatura e cinema. Ao extrapolar o território desses campos de saberes,

ela se transforma numa metáfora que amplia a significação de paisagem como representação imagética do que se vê ou como espaço referente – representação esta que é uma operação retórica, como argumenta Anne Cauquelin (2007, p. 118-119):

A retórica, tal como a entendo aqui, compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação...

Esse reajuste permanente da retórica por meio da linguagem nos permite ornar a realidade, transformar a aparência, ajustar

(...) os fatos aos nossos desejos, nossas aspirações, ou nossos fantasmas, sejam elas, a metáfora, a metonímia, a litotes, a hipérbole, a ironia, o contraste, a condensação ou qualquer outra figura ou estilo de linguagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 115)

Não temos consciência da utilização desses artifícios para perceber, admirar e desfrutar a paisagem; acreditamos estar apenas fazendo uso de nossos sentidos. Esquecemos que para existir uma paisagem não basta que exista natureza. É necessário um ponto de vista e um expectador. É imprescindível também um relato que dê sentido ao que se vê e se experimenta. O olhar paisagístico é o olhar do exilado, que conhece a estranheza radical de si mesmo com as coisas. Daquele que recorda e constroi um passado, uma memória, um sentido para o vivido. Nessa perspectiva, Cauquelin se propõe

(...) a mostrar de que maneira a paisagem foi pensada e construída como o equivalente da natureza, no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *analogon* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e conseqüentemente, a nossas percepções espaciais. Desse modo, a natureza só podia ser percebida por meio de um quadro; a perspectiva, apesar de artificial, tornava-se um dado da natureza, e as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética representação do mundo. (CAUQUELIN, 2007, p. 7)

Nessa mesma direção, a autora também ressalta que a paisagem só parece natural ao preço de um artifício permanente. Tal artifício amplia seu alcance na medida em que, na contemporaneidade, surgem diferentes abordagens da natureza, do

real e de sua imagem devido a uma ampliação da esfera de atividades, antes bem definidas, mas que hoje mesclam territórios e iluminam fronteiras entre domínios.

Uma paisagem se apresenta ao olhar cativado pela imagem que desvela e que inaugura aquela visão, visão esta que testemunha e imputa sentidos ao real fora de nós, do qual somos parte constituinte posto criarmos tais visões.

O que nos arrebatava na contemplação de uma natureza sob a forma de paisagem não julga a satisfação ou a decepção com um enunciado cultural e suas referências: inteiro, indecomponível, ele não divide entre o belo e o feio, o é assim e o não é assim. Perfeitamente auto-suficiente, tautológico e, por isso mesmo paradoxal, ele confirma em nós o sentimento de um inatismo fundador. A natureza é o todo indistinto, do qual somos uma ínfima parte, mas uma parte que é o todo. (COQUELIN, 2008, p.125)

Esse olhar ampliado não relega a paisagem a um segundo plano, nem recobre sua imagem. Aponta antes, com muita precisão, o quanto a paisagem é fruto de um longo, complexo e paciente aprendizado e o quanto ela depende de uma análise e de uma encenação dos elementos naturais – a água, a terra, o fogo e o ar – que, separadamente, permaneceriam invisíveis não fosse a arte do enquadramento e da composição. Pois se trata da vida humana em seu próprio planeta; trata-se também, sempre, de formar e de garantir os quadros de uma percepção comum. Muito mais que um rótulo estético, a paisagem confere uma unidade de visão às diversas facetas ambientais da Terra (CAUQUELIN, 2007).

O olhar paisagístico é sempre um olhar estético, no sentido amplo da palavra, que indica uma conexão inseparável entre forma percebida e forma sentida. É o efêmero equilíbrio entre paisagem, natureza e objetos fabricados, articulados em sede estética, o que faz o homem recordar a sua condição. A paisagem é expressão da existência humana, marca espacial do encontro entre a Terra-Pátria e o projeto humano (MORIN, 2009). Nessa paisagem a humanidade exerce sua singularidade.

Quando essa noção de paisagem como conjunto estruturado (dotado de regras próprias de composição) e como esquema simbólico do nosso contato com a natureza aparece no cenário estético? Segundo Cauquelin, por volta do século XV, na pintura holandesa e italiana.

Tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o

olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva. A inesgotável riqueza dos elementos naturais encontraria um lugar privilegiado, o quadro, para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso. Em suma, a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura. (CAUQUELIN, 2007, p. 37).

Saindo do círculo da história da arte e questionando por meio das novas estruturas da percepção introduzidas pela perspectiva é que podemos nos fixar no mistério do nascimento da paisagem. Aí se instaurar a equivalência entre um artifício e a natureza.

Nessa ótica, a paisagem é um monumento natural de caráter artístico; a floresta, uma galeria de quadros naturais, um museu verde. Essa definição, elaborada pelo Ministério da Instrução Pública e das Belas-Artes Francês em 1930, destaca a ambiguidade; reúne em uma fórmula os dois aspectos antagônicos da noção de paisagem: o ordenamento construído e o princípio eterno; enuncia uma perfeita equivalência entre a arte (quadro, museu, caráter artístico) e a natureza. Uma definição dessas tinha ao menos o mérito de não eliminar a dificuldade, de reconhecer que se trata de uma forma complexa, com duas vertentes que intercambiam atributos segundo uma regra desconhecida e cuja unidade é mantida na e pela experiência ordinária. (CAUQUELIN, 2007, p. 41)

Essa experiência ordinária é dinâmica como o são as seduções sensíveis da construção da paisagem como meio de encontrar movimento na forma visualmente estática. A forma da paisagem já é uma trajetória, um movimento sem hesitação das próprias reações do artista à matéria.

No reino dos devaneios da vontade pode-se esperar desencadear reações tão simples que elas se tornam objetivas. Nas raízes do querer encontra-se a mais forte das comunhões. Um artista e um filósofo devem, aqui, entender-se facilmente. (BACHELARD, 1986, p. 55)

A paisagem na qual se insere o artista Francisco Brennand assume um caráter, aqui, de um ímpeto, de uma vontade de agir sobre o mundo. Que faz movimentarem – por meio da provocação – as contradições do combate antropocósmico da condição humana de rivalizar com a sua própria condição. Mas a própria natureza também nos choca muitas vezes em sua beleza contraditória. Este é o nosso cosmodrama.

Para quem se engaja num cosmodrama, o mundo não é mais um cenário para passeadores, um fundo de fotógrafo no qual o herói faz ressaltar sua postura. O homem se deseja saborear o enorme fruto que é o universo, deve se sonhar como seu dono. Eis aí seu drama cósmico. (BACHELARD, 1986, p.56)

Toda a paisagem do Museu Oficina Cerâmica dá testemunho da força alcançada por um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva do artista e da própria matéria – o barro. O processo de trabalho realizado por Francisco Brennand revela a realização do esforço humano em recolher uma matéria prima da terra, preparar uma massa ideal com água e outros componentes minerais e, com ela, uma matéria argilosa, macia e resistente, sonhar e se expressar. Sua obra cerâmico-escultórica é um trabalho em progressão, realizado desde 1971 sobre o inacabamento que capta a imaginação e a sensualidade da percepção humana. Aproprio-me aqui da reflexão de Gaston Bachelard no livro “O Direito de Sonhar”, quando fala sobre a força que a matéria exerce sobre a mão sonhadora na realização do desenho de um projeto artístico:

A matéria existe e provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. O verdadeiro artista começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. O resultado estético feliz não oculta a história do trabalho, a história das lutas contra a matéria, enfim os tempos heroicos do artista revividos quando tomamos consciência da matéria inicial atacada pela mão. Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do artista. Não se contempla a arte; a ela se reage, ela nos trás imagens de despertar. Não é somente o olho que segue a imagem, pois a imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação. Assim, com a mais extrema delicadeza, a mão desperta forças prodigiosas da matéria. Todos os sonhos dinâmicos, dos mais violentos aos mais insidiosos, vivem na mão humana, síntese da força e da destreza. Explica-se então, ao mesmo tempo, a variedade e a unidade da paisagem na qual o grande trabalhador veio nos dar uma confissão da dinâmica humana que desvela uma nova quiromancia, aquela que, ao desvelar forças, revela-se criadora de um destino. (BACHELARD, 1986, p. 52-54)

Nessas palavras, quase uma profecia, reconhecemos a trajetória artística de Francisco Brennand. No início, seu trabalho cerâmico dependia da estrutura de uma fábrica de azulejos da família, que era usada para pintar e queimar jarros, pratos e

painéis. Entretanto, ele buscava um espaço no qual pudesse ter seu próprio forno. O artista, então, pediu permissão ao seu pai, que entusiasticamente o autoriza a instalar, nas ruínas da antiga Cerâmica São João, a sua oficina. Em seguida Brennand se desliga efetivamente dos negócios de sua família e, no segundo semestre de 1971, começa o trabalho de limpeza e recuperação do lugar.



Figura 5 Ruínas da Cerâmica São João

No velho forno da antiga Cerâmica, o artista iniciou a produção de ladrilhos com os quais revestiu o chão de terra batida dos primeiros galpões. Foi a produção dessas peças que proporcionou o começo da sua pequena fábrica de pisos, muito importante para sua autonomia financeira. É fundamental não perder de vista que esse trabalho em processo transformaria o espaço num Museu, com autonomia financeira, autossustentável, pois, para sua manutenção.

Assim foi que, num devaneio da vontade, no Museu Oficina Cerâmica de Francisco Brennand, as ruínas da antiga fábrica inspiraram e balizaram a criação de uma paisagem onírica em que tudo é possível. Ali, imagem e realidade se misturam e fundam uma nova realidade povoada de personagens da mitologia e da história, e o artista se situa como um reinventor de mitos.

Recordo-me de ter encontrado a velha cerâmica São João em ruínas. Inclusive, cabe salientar que não havia necessidade de um anteprojeto, pois as antigas paredes já indicavam aquilo que deveria ser feito: as ruínas balizavam tudo. Portanto, toda e qualquer ideia chegava à medida do trabalho em progressão. Talvez, por isso, eu providenciei chamar o lugar de oficina, baseado na origem da palavra officio

(*officium*, em latim) que quer dizer trabalho; local de trabalho. (BRENNAND, 2005, p. 5)

A ideia que norteia sua criação é a restauração da beleza na sua forma primordial, bárbara, primitiva, remontando a uma forma de ser, ver e sentir o mundo dionisíaco. O artista fala de sua criação enquanto busca do belo que nem sempre é conseguido, numa visão romântica expressa por um tipo de nostalgia do tempo em que se vivia mais próximos da natureza e com a percepção de que todos os trabalhos realizados pelo homem são inferiores aos dela.

As diferentes formas de minha cerâmica, murais, vasos e esculturas que às vezes causam perplexidade eu diria, não é por culpa minha. Não estou à procura de algo de extraordinário. Procuo o que todos artistas perseguem. De uma certa forma, estou em busca da beleza, mas, nem sempre a beleza se deixa dominar. Daí encontro efeitos que caminham num sentido contrário. Embora, não se trate de cultivar o feio ou o monstruoso, pois isso jamais me interessou.

Francis Bacon, filósofo inglês da metade do século XVI disse: “A verdade não é a beleza”. Então vamos mediar: nem toda a verdade é a beleza ou a beleza não é totalmente verdadeira, existe o outro lado que nos escapa, esse outro lado que nos escapa às vezes acontece nas minhas esculturas... Trabalho nessa corda bamba, nesse fio da navalha, à procura de alguma coisa que coincida com o eixo do mundo, para que assim eu fique mais próximo da natureza. Vejam bem: da natureza, NÃO NA NATUREZA. Só o ENIGMA pode explicar a natureza. (Brennand in: Donovan, 2000, vídeo).

Percorrer a paisagem do Museu Oficina é acionar no humano o desvelamento do inconsciente e do consciente em suas reações. Para Morin (1973, p. 56),

As invenções e criações podem ser consideradas como os produtos mais eminentes da consciência humana, inseparáveis de um trabalho consciente, ou melhor, de uma dialógica consciência e inconsciência. Neste sentido, ao desvelar forças primordiais modelando o barro, o artista nos representa o paradigma antro-sócio-cosmológico em sua reciprocidade e analogia entre a esfera do humano e a esfera natural ou cósmica.

Uma paisagem bárbara



Figura 6 Mapa do Museu Oficina

Ao passarmos pela portaria principal do Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand, somos recebidos por um quarteto de comediantes: um bispo, um bufão, um cavalheiro e um militar. Representações irônicas dos poderes deste mundo.



Prosseguindo, deparamo-nos com a fonte Vênus

Figura 7 Quarteto de Comediantes

Sequestrada e suas águas arquetipais lançando um protesto que prescreve uma exortação ao nosso destino, pois

(...) alguma coisa de muito grave deve estar acontecendo. Não entraremos no Terceiro Milênio de uma maneira tão confortável e promissora quanto exageram em anunciar. Existem sim, bastante visíveis, várias dificuldades insanáveis a nos rodear. Acredito muito na percepção das mulheres em antever a catástrofe que se anuncia. Idealizei uma escultura cujo título é “Vênus Sequestrada”. A mesma Vênus que nasceu gloriosamente da espuma do mar e dos fragmentos da genitália de Urano, voluntariamente retornará ao Mar à espera de novos tempos. (Brennand In. Donovan, 2000, vídeo).



Figura 8 A Fonte Vênus Sequestrada

No galpão principal Brennand instalou cerca de 1500 esculturas sem nenhuma ordenação aparente. O que conta nessa disposição é o impacto da acumulação.



Figura 9 Salão das esculturas nos Galpão Principal

Passando pelo lado de fora dos Galpões, nos deparamos com a construção de um templo pagão.

O templo reúne em si uma totalidade. O templo é atravessado pela linguagem que o faz existir como parte do estado de coisas que revela ao se manter ali. Ele não designa: é o conjunto de um mundo que se deixa compreender em sua extensão. Com ele estão dados, ao mesmo tempo a história, a lenda, o mito. (CAUQUELIN, 2007, p.47)

O Templo é rodeado pelos Pássaros Rocca. São figuras totêmicas encimadas por cabeças de abutres. Parecem defender e preservar a vida ali representada por ovos, rompidos ou não. Deles, surgem outras pequenas cabeças de abutres. Aves e ovos são imagens recorrentes na obra cerâmica do artista.

Vemos no conjunto escultórico da Oficina a presença recorrente de ovos ou casulos abrigando animais que tentam romper a carapaça, romper o ovo. Eu acrescentaria: coitada da forma que não couber

dentro de um ovo. O desejo pertence ao ovo e a sua sede encontra-se abaixo do nível da psique. São formas ligadas à sexualidade e à presença de elementos roubados da anatomia do homem e da mulher. Aqui eu criei uma mitologia absolutamente particular, pessoal, que não está relacionada a nenhum tipo de erudição. Cultuo os mitos, não no sentido de um aprofundamento, mas como um artista que desenvolve ideias que aparecem e são surpreendidas de momento a momento, preenchendo, também, lacunas do espírito. (BRENNAND, 2005, p. 16)



Figura 10 O Templo



Figura 11 Vista interna da Cúpula Azul e Ovo Primordial

O Ovo Primordial surge no cume da cúpula azul do Templo pela necessidade de uma imagem que remetesse ao começo de todas as formas, como um emblema da imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem.

No templo havia a necessidade de uma imagem. Essa necessidade me levou ao ovo. Está lá o Ovo, suspenso por um fio de aço que vem diretamente da cúpula. Há uma determinada hora do dia, o sol atravessa essa cúpula e vai banhar esse ovo de azul. Fazendo com que você retorne por um processo muito simples ao começo dos tempos, que seria a vida marinha. (BRENNAND, in ARRAES 1988 vídeo).

Destacam-se também no Templo algumas Vênus. As características femininas, (nádegas, vaginas) são exageradas como nas imagens mítico-mágico-religiosas que propiciavam a fertilidade aos povos primitivos.



Figura 12 Pátio do Templo, detalhe das Vênus

Em toda escultura de Brennand emerge a força da sexualidade. Fala-se muito do erotismo em sua obra, classificação esta que consideramos redutora. Erótico é o que induz ao desejo e ao prazer. A sexualidade subjacente ou explícita – e não o erotismo – é o elemento mais evidente na maior parte da sua produção.

Ali habitam outras criaturas saídas da imaginação do barro e da imaginação criadora de Brennand. São animais reais ou imaginários. Formas híbridas e fantásticas. Personagens ou ideias. Seres semi-humanos com sexo e seios. As esculturas sob a forma de moluscos e pássaros mais parecem falos enrijecidos ou enrugados. Frutos e ovos são representados com fendas e vaginas. Tudo fala de um universo fundamentalmente marcado pela reprodução. A explícita presença do falo nos remete a paisagens da antiguidade, durante a qual as funções mágicas estavam ligadas à

fertilidade e ao crescimento da espécie. Cenário que Mircea Eliade (1939, p. 50) considera

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.

Um outro conjunto de esculturas muito particulares – séries cosmomórficas como *La tour de Babel* apresentam uma beleza assustadora. Sugerem corpos humanos envelhecidos, decadentes.



Figura13 A Torre de Babel

Outras imagens antropomórficas, como *Les Amants* e *Os Amantes*, simulam corpos estranhamente entrelaçados, simbióticos, que aludem à sedução dos contrários por símbolos que representam a reunião do princípio masculino com o princípio feminino, como cordas, fios, parafusos e travessas.



Figura 14 Os Amantes e Les Amants

O destino de algumas personagens históricas se faz presente nas mulheres trágicas, que explicitam em seus múltiplos elementos o limiar entre o mito, a magia e a história. São representadas como degoladas, na série de cabeças femininas pendidas para trás.



Figura 15 Lara, Galatéia e Ofélia

Todas elas carregam junto a tragédia e a força do renascimento por meio da arte. No mito, Galateia (Figura 15) transforma seu amado Acis, morto pelo ciclope Polifeno em um rio cristalino, em um dos símbolos da vida e do devir; enfim, do tempo.

Por exemplo: há uma quantidade enorme de citações às mulheres da mitologia greco-romana (sobretudo latinas) 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 pelas desventuras, 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.17).

O painel Mãe Terra, a chave desse conjunto, tem ao seu lado uma inscrição de Joseph Conrad: *O horror, o horror!* Mais um fragmento do horror existencial humano.



Figura 16 Inscrição Mural

Está ali aquela frase fantástica de Conrad, no *Coração das Trevas*. Quando Kurtz agonizante dizia “o horror, o horror!”. Era o horror da existência em todos os sentidos. O horror das inúmeras tribos sacrificadas no Congo e também o horror do colonizador. Quer dizer era mais, talvez, a expressão do algoz do que a do sacrificado. O horror existencial sob todos os pontos de vista. Ainda mais grave porque essas palavras foram gravadas ao lado do painel Mãe Terra, que às vezes faz o papel de madastra. (BRENNAND, in ARRAES, 1988 vídeo).



Figura 17 Painel Mãe Terra

Todas essas referências a elementos primitivos na obra de Brennand remetem a um caminho bárbaro que leva a uma redenção do espírito humano junto à natureza.

Num futuro, como Gauguin dizia, vai se encontrar na barbárie esse aspecto saudável do espírito humano, não só na arte, mas em várias outras atividades de correções e restaurações da própria maneira de viver. O selvagem sempre viveu de acordo com a natureza, nunca em conflito com ela. E acredito que apesar da perplexidade do selvagem diante da natureza, que os levava a cultos aparentemente exóticos, acredito que a perplexidade deles era bem menor que a nossa. À medida que nos afastamos desses elementos da natureza, que são primordiais e vitais, porque dela fazemos parte. Inclusive a nossa composição vital está ligada a ela. Todos esses elementos que pretendem a barbárie. Mais uma vez no bom sentido, vale lembrar o que, o magnífico antropólogo francês, Claude Lévi-Strauss chamava de “O Pensamento Selvagem”. (BRENNAND in ARRAES, 1988, vídeo).



Figura 18 Templo do Sacrifício

Muito se poderia especular sobre os significados do ato de sacrificar. “Sacrifício é, por definição, a oferenda feita a uma divindade com a meta de obter favores, alcançar perdão para culpas, render graças, purificar-se.” (SILVEIRA, 1992, p. 107). Aqui o sacrifício está relacionado às culturas Maia e Asteca, assassinadas, que, a seu modo também assassinaram outras culturas. No interior do *Templo do Sacrifício*, encontramos uma peça intitulada *Atahualpa*, aprisionada em grades; do lado de fora, outra peça intitulada *Moctezuma*, também aprisionada. Talvez nessa alusão ao sacrifício Brennan se refira à premente necessidade de compreendermos que

(...) tudo aquilo que nós cultuamos como civilização será certamente modificado, mas numa rota totalmente diversa. Não por uma opção pessoal, mas por uma necessidade. Eu não quero ser o profeta do caos. Não é isso que estou propondo. Estou propondo um retorno a certos elementos primitivos, elementos primordiais que façam com que o homem reestabeleça sua originalidade. (BRENNAND, in ARRAES, 1988, vídeo).

Nesse sentido, *Teorema*, um painel localizado à direita do *Templo Principal*, representa um alerta sobre o futuro do planeta; conseqüentemente, da humanidade e da vida. A obra baseia-se no livro do cientista James Lovelock, *A Vingança de Gaia*. Sua presença no contexto da obra de Brennan explicita as sabedorias dessa paisagem bárbara.

Se utilizamos a escala terrestre, Lovelock postula que o planeta funciona como um superorganismo, no qual, tudo o que vive interage com processos geofísicos e químicos para manter a vida. Gaia (nome inspirado na deusa grega da terra) suaviza e estabiliza o clima da Terra ao devorar o Caos do sol: o ruído e o Caos estão perto do estado de equilíbrio. Como eu vejo, se soprarmos num tubo obtemos um assobio, que é um ruído; mas se soprarmos numa flauta obtemos uma bela nota musical, porque o caos gerado pelo nosso sopro tem sido domado e usado pela estrutura sólida e transformado no som coerente de uma flauta. Isto é o que a vida faz todo o tempo; toma o fluxo caótico da energia que provém do sol e o converte em coerência [...] não se trata de uma simples ordem que provém do caos, o grande de Gaia é que aceita o caos e o utiliza. Por outro lado, Cristine Downing adverte que Gaia ainda é rebelde, vivaz e eruptiva. Gaia é o terremoto e o vulcão, a lava derretida e os desmoronamentos de rocha. Ela é a Terra tal como é, não a Terra submetida pela humanidade. Ela pode ser a deusa de tudo o que cresce, mas jamais a deusa da agricultura... Gaia nos evoca tudo o que não pode ser controlado. (TORO, 2000, p.27)



Figura 19 Painel Teorema

Teorema se destaca com sutileza em meio à paisagem arcaica do barro. Como outras esculturas que compõem o acervo do Museu Oficina, sua matéria – o ferro – é também primordial, como atesta Bachelard, citando D.H. Lawrence, quando trata do lirismo dinâmico do ferreiro:

São as mais nobres das coisas criadas, fundidas na fornalha do Sol e da Vida, e malhados sobre a bigorna da chuva com os martelos do raio e os foles do vento. O cosmos é uma vasta fornalha, o antro de um dragão onde alguns heróis e esses semideuses, os homens, se forjam uma realidade. Se déssemos à linguagem todas as suas virtudes, compreenderíamos que toda realidade de ser forjada. (BACHELARD, 2008, p.128)



Figura 20 Jardim Burle Marx

Outras paisagens estão enxertadas no conjunto arquitetônico do Museu Oficina. O Jardim Burle Marx, projetado pelo próprio paisagista, é um exemplo delas. Um jardim, como projeto paisagístico, representa um processo consciente de projeção de espaços livres em face à imperiosa necessidade de modificar o ambiente em que se vive, adaptando-o às nossas necessidades funcionais, estéticas ou ambientais.

O projeto paisagístico apresenta-se cada vez mais como um instrumento de conciliação das necessidades humanas com a natureza, traduzida na criação de um ambiente saudável e uma paisagem viável aos interesses de uma sociedade que pretenda viver em harmonia com o seu habitat. (NIEMEYER, 2005, p.11)



Figura 21 Accademia

Após o Jardim Burle Marx, encontramos a Accademia, projeto do arquiteto Reginaldo Esteves. Nela estão abrigados os desenhos e pinturas de Brennan, que antes de tudo, é um desenhista e um pintor. Ao atravessar suas portas pode-se conhecer a trajetória do artista por meio da expressão artística, que é o princípio de toda criação realizada por ele durante mais de cinco décadas. Adentramos, ali, em um sonho dentro de um outro sonho.



Figura 22 Interior da Accademia

Elementos arquitetônicos de transcendência, lugares sagrados. A relação de Brennand com o lugar é fundamental para o conjunto de sua obra e de sua vida. Ali encontramos várias possibilidades do que pode ser uma paisagem: o poder da natureza; a marca da história sobre a terra; o caráter detalhado dos lugares. Cada uma dessas visões representa uma cuidadosa seleção feita pelo artista.

Nessa paisagem, a natureza está enxertada na cultura por meio da arte do barro. Vida e objetos complementam-se. O princípio feminino do mundo e a humildade andam de mãos dadas. O ato de escolher não diz respeito só a nós, humanos. A própria matéria escolhe. Corpos e matérias elegem seus parceiros, suas combinações nos reinventam como propositores do mundo em que vivemos.

O sonho do barro não pára e vai em direção às transformações do século XXI, um século de retorno a certos elementos primordiais que podem fazer com que a humanidade reestabeleça a rota de celebração à vida e ao mistério da criação.

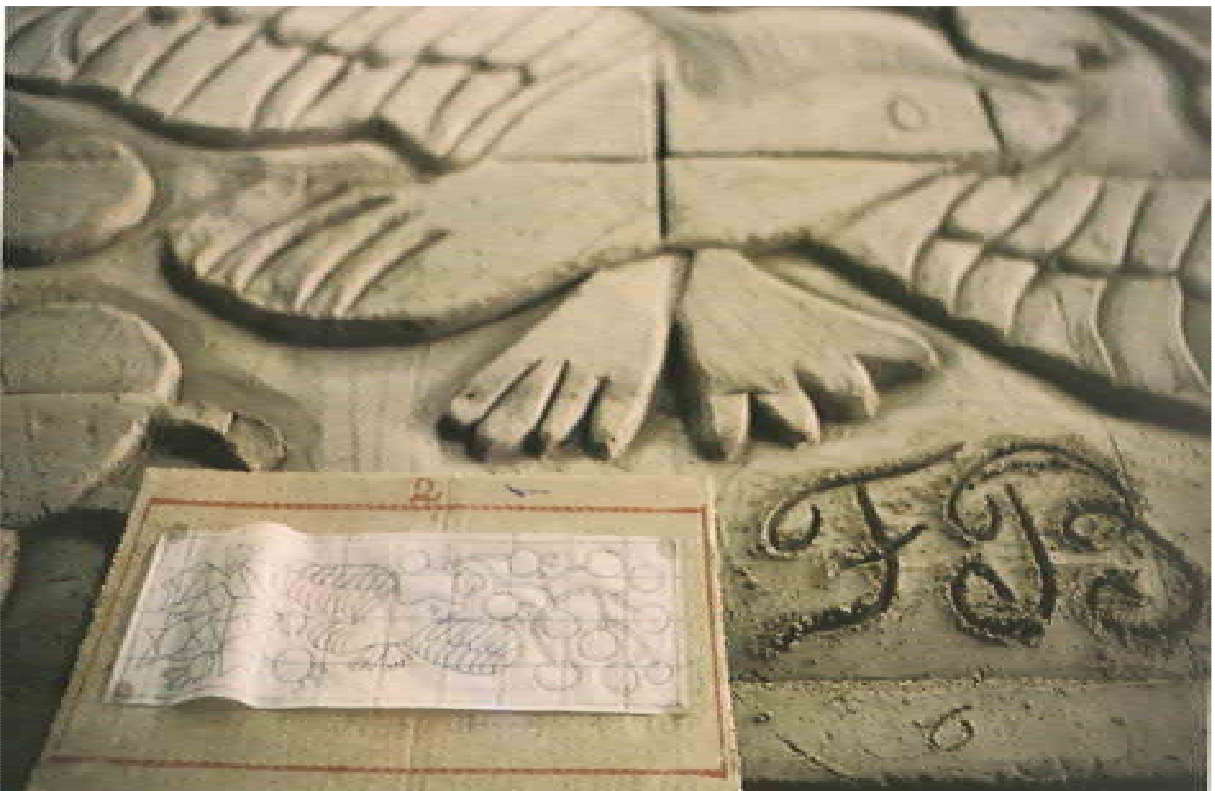


Figura 23 Detalhe de um Painel em execução

Ensinaamentos do barro: mão e matéria que sonham

No sonho do barro, a massa argilosa trabalhada por Brennand passa a ser vontade de ação, do onirismo por se realizar, da experimentação de nós mesmos em diálogo verdadeiro com a terra, do ato de aprender a modificar nossa própria matéria. Mão e matéria sonham, juntas, um sonho de transformação.

Assim, o eixo da imaginação radical desse artista pernambucano passa a ser um “centro de sonhos”, onde a matéria se relaciona com a intimidade da energia do trabalhador e sustenta o seu devaneio particular, que garante a capacidade da terra como material e como linguagem expressiva para um possível encontro do homem consigo mesmo e com seu entorno, a Terra-Pátria.

Na arte de Brennand ou no sonho do barro, o destino humano é tão complexo quanto multiforme e diverso, acionando graus distintos de sensibilidade. E salienta o sentido primordial da condição humana em seu percurso para uma nova compreensão da natureza, como uma permanente eternidade de ritmos transitórios. A eternidade desse trânsito não se reduz a um único sentido interpretativo, a um único caminho e nem a uma tradução definitiva.

Em todas as épocas e lugares o homem vivenciou, em graus diferentes, uma necessidade básica: o impulso para ultrapassar uma submissão à uma instintividade ou à uma racionalidade total e caminhar para a conquista do desenvolvimento de novos níveis de consciência que ultrapasse a dicotomia dessas duas condições do pensamento humano.

Sonhado pelo trabalhador da matéria, esse artesão do oitavo dia, o destino da condição humana aceita sua própria multidimensionalidade e percorre essa corda bamba – a arte do trabalho artesanal do pensamento - na criação de uma paisagem inquieta e perseverante. Como se o pensamento tivesse mãos para dar forma ao que vemos, ouvimos, sentimos, tocamos e apreciamos.

As formas primordiais, presentes na paisagem do Museu Oficina, levam-nos ao começo bárbaro de todas as formas produzidas pela natureza e também à algumas formas produzidas pela mão do homem, que, como um microcosmo, recria o macrocosmo. Nesse sonho do barro o artista é um fractal, recriando com força, com

beleza e com pureza os ritmos e proporções ressonantes da natureza, como atesta o trabalho da bióloga e pesquisadora chilena Cecília Toro. No seu breve e consistente ensaio, “Francisco Brennand: A Matriz da Vida” (2000), a autora investiga as correspondências de algumas formas de vida microscópicas – tema de seus estudos – com a obra cerâmica de Francisco Brennand. Ela compara formas de vermes em desenvolvimento – uma estética da natureza – observadas através de um microscópio de varredura, com esculturas de Brennand. Natureza e cultura aproximam-se e se apresentam sob formas análogas, o que pode ser observado nas imagens que seguem. O artista, um sonhador da matéria, recria formas existentes na natureza.



Figura 14 Ovo de Serpente e Platelmino em desenvolvimento

Apresenta-se aqui uma trilogia: Natureza, Obra de arte e Idéia (como forma); portanto, a procura de coincidências se sobrepõe à procura de idéias centrais que permitem agrupar a variedade multiforme numas poucas formas centrais.

Se recorrermos à Árvore da Vida, desde um sistema complexo (o homem) aos sistemas mais simples, vemos que compartilham a informação genética. Sabemos por exemplo que o DNA do homem e o DNA do macaco são semelhantes em 98%; como também, se compararmos o DNA, quer dizer, os genes para algumas enzimas, entre o homem e protozoários, inclusive bactérias, existe identidade, que chega a 50%: pareceria lícito extrapolar o conceito de Jung acerca do Inconsciente Coletivo, conceito que é biológico, a um conceito mais geral no qual o homem não só possui a memória da espécie senão a



Figura 23 Árvore da Vida

memória de tudo o que vive e ainda mais, não só a memória de tudo o que vive senão de todo o Universo.

Possuiríamos uma memória estrutural, inscrita nos átomos e moléculas que nos conformam. Porque o universo contém no seu interior todas as coisas e o próprio espaço.

Não estranha, portanto, que Brennan afirme que a argila tem memória, pois na constituição molecular da argila está essa memória. Tampouco é estranho que diga que a mão deixa uma marca em tudo que toca – o que além de ser belo, seria outro nível do mesmo fenômeno de unidade no qual está inserido –, como não estranharíamos se, extrapolando, cada gesto ficasse inscrito no universo. Do que se deduz que a única estranheza é que existam tão poucos seres excepcionais que estejam conectados com os campos ressonantes no Universo conhecido (TORO, 2000, p.11-12).

A paisagem de Francisco Brennan faz com que tomemos contato com o mistério de uma sabedoria, esquecida por nós, mas que permanece no interior da forma de suas obras. A cada peça criada, o artista modela, repete e renova saberes ancestrais no processo cerâmico – que compreende a mistura da matéria prima, extrusão, descanso, modelagem, secagem, pintura, esmaltagem, até a imagem se tornar resistente por meio do processo de queima da cerâmica –, que é também uma encenação dos quatro elementos: água, terra, fogo e ar. Elementos ancestrais, matrizes antropológicas, saberes presentes em narrativas mitológicas imemoriais. Saberes que antropomorfizam e cosmomorfizam um princípio de recursividade do aprender a condição humana. Aprendizagem que requer escolhas, distinções, enfrentamento de incertezas. Permanentes reorganizações de vida, do sujeito e do conhecimento.

Neste sentido, uma passagem da mitologia ameríndia fala-nos de surpresas da vida por meio do dilema, da escolha, da dor e da fragmentação vividos pela personagem Aoho.

[...] o sol e a lua, que eram humanos, viviam antigamente na terra, e dividiam uma só casa e a mesma mulher. Ela se chamava Aoho, isto é, Engole-vento, e gostava do abraço quente do Sol, mas tinha medo do contato com a Lua, cujo corpo era frio. Sol resolveu fazer ironias sobre essa diferença. Lua, humilhado, subiu para o céu agarrando-se por um cipó, e ao mesmo tempo soprou sobre Sol, eclipsando-o. Quando os dois maridos desapareceram, Aoho se sentiu abandonada. Tentou seguir Lua até o céu, levando um cesto cheio da argila que as mulheres usavam para fazer cerâmica. Lua percebeu, e para se ver livre dela de uma vez por todas cortou o cipó que unia os dois mundos. A mulher caiu com o seu cesto, a argila se espalhou sobre a Terra, e hoje pode ser encontrada em vários lugares. (LÉVI-STRAUSS, 1985, p.23 e 24)

O ato de recolher a argila espalhada pela Terra, para com ela se fazer cerâmica, nos faz refletir sobre a vontade humana de realizar as belezas prometidas por meio do trabalho das massas amassadas pacientemente, nos dizeres de Gaston Bachelard.

A matéria vive, sonha, pensa e se esforça como um bom operário. O sonho da amassadura eleva-se assim ao nível cósmico: no sonho do ceramista, a mina de argila é uma imensa masseira onde as terras diversas se amalgamam e se misturam aos fermentos. (BACHELARD, 2008, p. 72)

Podemos também aqui construir uma analogia entre o processo do trabalho das massas amassadas e um ensino educativo que articula nossa aptidão para contextualizar e integrar “qualquer informação em seu contexto e, se possível, no conjunto em que está inscrita.” (MORIN, 2000, p.14)

Esse processo de religação a partir dos quatro elementos, a relação do conhecimento pertinente com temas ecológicos, a transdisciplinaridade pela mistura dos fermentos das culturas científica e humanista... Tudo isso proporciona o desenvolvimento de estratégias para lidar com os desafios apontados por Morin (2000): o desafio cultural de religar as duas culturas; o desafio sociológico de conhecer as informações que compõem o pensamento, o capital mais precioso para o indivíduo e para a sociedade; o desafio cívico de uma democratização cognitiva do conhecimento; e o desafio dos desafios:

A reforma do pensamento é que permitiria o pleno emprego da inteligência para responder a esses desafios e permitiria a ligação de duas culturas dissociadas. Trata-se de uma reforma não programática, mas paradigmática, concernente a nossa aptidão para organizar o conhecimento. (MORIN, 2000, p. 20)

Percorrer a paisagem do Museu Oficina é como sentir-se no universo. Lá, fazemos parte de um mundo vivo que evoca ensinamentos mais importantes que a contemplação; lá, somos desafiados a decifrar o mistério que nos impede de compreender ativamente nossa natureza ao mesmo tempo biológica e cultural. Brennan expressa uma imaginação fundamentalmente criadora, que, além de bem

ver, sonha e permanece fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados em nosso inconsciente.

Enfim, todas as informações relativas à arte cerâmica estão associadas à representação mágica e religiosa... No mundo de hoje, indaga-se se o pensamento mítico, longe de representar um modo ultrapassado de atividade intelectual, não estaria presente todas as vezes que o espírito se pergunta o que é a significação. (BRENNAND, 2000, p. 13)

No artigo “Por uma Ciência que Sonha”, Conceição Almeida fala de um caminho do meio, pelo qual o conhecimento complexo transita entre o poético e o prosaico.

Se o lugar da respiração da ciência deve ser o caminho do meio entre a imaginação e a razão, o lugar da transposição poética dos fenômenos, o lugar que transforma o sobreviver em viver, como quer Edgar Morin, esse lugar exige um intelectual capaz de investir na emoção ao mesmo tempo como uma ferramenta cognitiva, um argumento e um estilo de vida. (ALMEIDA, 2003, p.34)

Na produção do conhecimento, ciência e arte se encontram e se transformam mutuamente, valorizando aspectos cognitivos e considerando as experiências vividas no cotidiano. Nessa interação de sentimentos, desejos, afetos e prazeres, o conhecimento se efetiva numa relação crítica e dialógica, propiciando um aprender pertinente, alimentado por elementos e forças das naturezas projetadas em devaneios e em imagens poéticas e voltado para os interesses planetários da vida prosaica, princípio da complementaridade e do bem viver na Terra.

Não cabe mais perguntarmos sobre o que não sabemos, mas, sim, o que já sabemos. E sobre como é possível ampliar essas conexões, provocando novas inquietações e curiosidades que engendrem a transformação do conhecimento em sabedoria de si e do mundo.

Existem características comuns no processo criativo, seja científico ou artístico, como também estas características pareceriam ser comuns ao processo criativo da natureza. A aparição de novidades evolutivas na natureza caracteriza seu fazer; a superabundância de idéias e a procura de verdade caracteriza a ciência; a procura de verdade e superabundância de beleza caracteriza a obra de Brennand. (TORO, 2000, p. 29)

A superabundância de velhas novidades no processo criativo do Universo, segundo Cecilia Toro (2000, p. 25) é um exemplo da sua complexidade:

Independente da hipótese acerca da origem do Universo, o Universo primordial é caótico e sem organização. Logo dos primeiros instantes, há uma estruturação progressiva do Cosmos. A história do Universo é a história do crescimento da organização e da complexidade à escala cósmica.

Encontramos aplicadas à paisagem, por um lado a organização da Ordem; por outro, a imprevisibilidade do Caos.

Se aterrissamos no plano individual, no qual o homem, como um microcosmo reflete a estrutura do Universo – como têm pensado filósofos, místicos, alquimistas, chamanes, psicólogos, biólogos e físicos – também as obras produzidas por este microcosmo deveriam refletir esse devenir entre o Caos e a Ordem, entre o imprevisível, o irregular e a pauta, e nessas obras, então, poderíamos contemplar o espírito da Natureza. (id., p. 27)

Neste aprendizado com a paisagem do Museu Oficina, pudemos experimentar uma maneira de compreender a obra de arte, muitas vezes apontada como imperscrutável. Não estaria ali a senha provocadora de uma outra compreensão do sentido primordial da condição humana? Compreensão esta que não se reduz a um único sentido. “Cada forma tem uma senha e esta senha pode ser lida. Toda forma possui uma linguagem que deve ser decifrada”. (id., p.22)

*Umedecer as palavras é escolher
a melhor composição química da saliva,
prover a sonoridade adequada
à dança dos discursos que criam,
dos conceitos que fazem nascer
da compreensão do mundo
que alimenta a vida porque
convive com a morte.*
Conceição Almeida

*Para mim o processo de realização
tem sempre precedência
sobre os resultados esperados.*
Georges Braque

*Onde está a sabedoria que perdemos no conhecimento?
Onde está o conhecimento que perdemos na informação?*
T.S. Eliot



Figura 26 Frame do Vídeo “Conversas com Francisco Brennand”

Conversas com Francisco Brennand, um sonhador da matéria

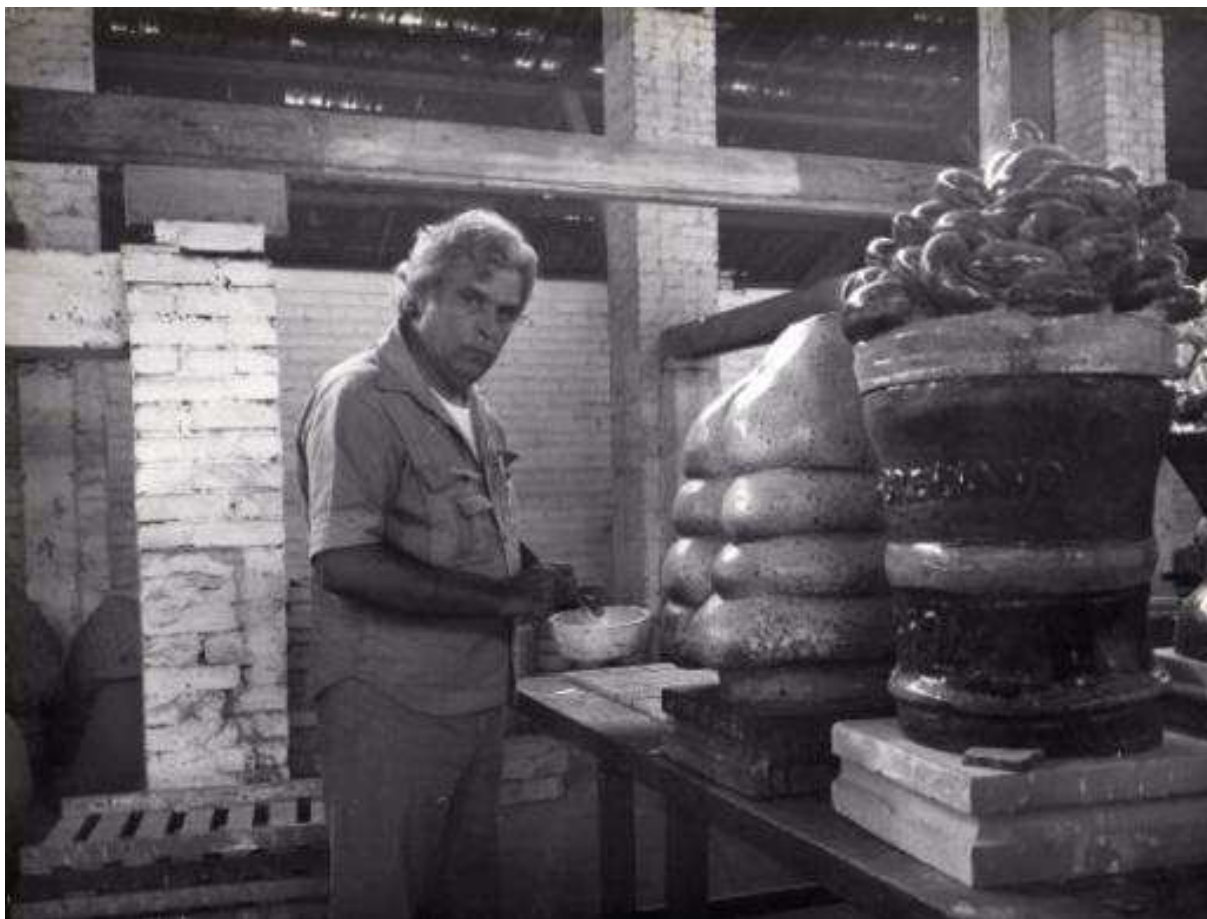


Figura 27 Francisco Brennand na década de 70 em sua Oficina.

Em plena Várzea do Capibaribe, sob o cenário histórico de uma usina, numa região extensa ligada à história da Restauração Pernambucana, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de Francisco Brennand, inicia, em 1917, a construção de uma fábrica de tijolos e telhas. Em 1943, monta uma fábrica de porcelana e em seguida, em 1954 de azulejos.

Sobre um sólido alicerce construído por seu pai, um homem fascinado pela matéria cerâmica, Brennand, pesquisa com profundidade essa matéria prima. E cria a partir daí o que se pode chamar de *antiusina*. Ele inicia, no ano de 1971, a aprendizagem com a cerâmica e os ensinamentos do barro. Desde então, todas as informações relativas à arte cerâmica estão associadas às representações mágico-

religiosas. Pode-se aqui indagar com Claude Levi-Strauss (1985) se o pensamento mítico, longe de ser um modo ultrapassado da atividade intelectual, não estaria presente em todas as vezes que nos perguntamos sobre o que é a significação das coisas. Brennand conta que o que realmente o interessou, desde o primeiro momento que chegou à velha fábrica em ruínas, foi a conservação de todo um passado de conhecimento e de experiências em torno da cerâmica.

Meu pai sempre foi uma pessoa fascinada pela matéria cerâmica, o que o levava a colecionar porcelanas. E eu não tenho feito senão, talvez de uma maneira mais artística, aproveitar a soma de uma série de trabalhos que foram iniciados por ele. Quando eu tive acesso aos papéis de meu pai, percebi como ele se interessava a fundo pela arte cerâmica. A sua paixão pela forma (embora ele não modelasse) era tão intensa que ele chegou a contratar modeladores, como foi o caso de Abelardo da Hora, que estagiou nesta fábrica antes dela fechar. (Brennand, 1990, p 15)

Em 1942, Brennand passa a receber orientações de Abelardo da Hora. O escultor pernambucano, convidado a trabalhar na Cerâmica São João, dirige o setor de criação. Mas, apesar da convivência com a cerâmica do pai, Brennand depreciava o contato com a argila: no reino das artes era a pintura a óleo que o atraía mais. Por essa época, cuidar dos negócios da família e estudar Direito parecia seu destino. Foi também naquele período que seu pai comprou uma coleção de pinturas parisienses com graves problemas de conservação. Ricardo pede ao filho que acompanhe o processo de restauração das telas, realizadas pelo pintor Álvaro Amorim, um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Recife. Viúvo, Amorim morava sozinho num sítio rodeado por quarenta gatos. Trabalhava na hora que queria e passava o dia de pijamas, com um cigarro no canto da boca. Esse estilo de vida encantou Brennand, que passou a fugir do colégio para encontrá-lo.

Outros pintores da Escola de Belas Artes passaram a frequentar a casa de seu pai aos domingos, para pintar. Em 1947, Brennand pinta a sua primeira paisagem. Ele participa e ganha o primeiro prêmio do Salão do Museu do Estado de Pernambuco, um fato decisivo em sua vida.

Um outro primeiro prêmio, em 1948 provoca uma bifurcação de sua carreira como artista. Abandona, assim, o projeto de cursar Direito. Nesse mesmo ano é

convidado por Cícero Dias, pintor pernambucano que morava em Paris, a ir para Europa em caráter experimental.

A paixão pela pintura falou mais alto. Brennand permaneceu na Europa entre 1949 e 1953. Lá, encontrou o caos do período pós-guerra. Paradoxalmente reencontrou a velha argila, matéria-prima da Cerâmica São João, manipulada nas obras cerâmicas assinadas por Picasso, Miró, Gauguin e alguns outros gênios. Impactado, decide estudar cerâmica em Úmbria, na Itália.

Em 1958, executou sua primeira grande obra cerâmica: um enorme mural no Aeroporto Internacional dos Guararapes, no Recife. Desde então, embora continue seu trabalho artístico como pintor, o barro passou a ser o elemento motriz de sua obra, como atesta em um de seus livros:

Logo que iniciei, muito claramente as minhas preocupações de pintor me levaram a executar sobretudo murais, porque eu estava condicionado a trabalhar em superfícies. A abordagem dos volumes foi um pouco mais lenta, só por volta de 1974, quer dizer, três anos depois é que começaram a aparecer os primeiros volumes. Sentia que esses espaços interiores não podiam ficar só com as paredes recobertas de murais. Aproveitando aquilo que aprendi no tempo de Abelardo da Hora, quando ele trabalhou aqui por volta de 1942, também comecei a praticar a modelagem e pouco a pouco essas esculturas foram aparecendo e se fizeram realmente necessárias na medida em que eram fruto desses espaços, nascendo em função deles e fazendo com que hoje todo esse conjunto significasse alguma coisa. Sem elas acredito que teria sido um absurdo empreender a reforma da oficina. Elas é que de fato fazem significar. (Brennand, 1995, p. 18).

Francisco Brennand sempre teve ciência do componente poderosamente catártico de sua arte e do fato de que ela é necessária para fazer emergir alguns de seus demônios, exorcizá-los e conviver consigo mesmo.

Lucidíssimo, já disse aos 25 anos: É impossível separar a arte de nosso próprio drama. (Há, aqui, uma nuance diferente; ele está falando do drama individual, não do humano). Exigia também que a arte voltasse a seu primitivo lugar, que revela um indivíduo frágil e inseguro, como qualquer outro; que revela sua natureza apaixonada e erótica. (ARAÚJO, 1998, p. 20)

Suas mais de 2000 esculturas antropomórficas, zoomórficas, sexuais, totêmicas, encravadas em seu templo erguido em galpões e jardins – de caráter figurativo, sexual,

trágico, feminino, mítico-histórico, vigorosamente arcaico – fazem parte de uma obra que se expande no espaço e também no tempo, preocupada em perenizar-se. É este o fundamento do grande enigma do universo: a eternidade produzida pela reprodução.

Outro elemento a que Brennan sempre se reporta é a incompreensão da qual a humanidade padece, tanto a respeito do mundo, como de si mesma. Nesse sentido, para ele a linguagem confunde, pois não explica o sexo; este é um enigma indecifrável e paradoxal que, mesmo assim, permite o acesso a um tipo de totalidade para a qual não temos instrumentos nem entendimento capazes de alcançar.

O sonhador da matéria, Brennan, cria, assim, um universo pagão marcado pela reprodução por meio de imagens exageradas e primitivas de onde emerge a força da sexualidade, numa proposta de retorno a elementos primitivos, a elementos primordiais que façam com que se restabeleça a rota rumo às sabedorias humanas em relação à vida.

Os mitos na obra do artista remetem aos terrores ancestrais da ambivalência com que diferentes culturas em todos os tempos trataram a concepção do feminino primordial. A metade perigosa da humanidade, a fonte do prazer e morte no gozo. O poder de geração da desordem que representa a vida. Em seu ato criador, a enunciação do inexorável fim faz emergir uma reserva antropológica. Aquela que simultaneamente nos distingue dos demais seres vivos: narrar o sonho e transformá-lo em devaneio da imaginação.

Ao olhar com atenção sua obra, composta por esculturas, desenhos, pinturas e escritos, percebe-se que a natureza e o sexo são elementos determinantes em todo o conjunto, que estão sempre presentes em todas as suas manifestações artísticas e existenciais de amor e de vontade.

A metáfora sexual em sua obra está mais relacionada ao sentido existencial da reprodução, da relação entre vida e morte. Para o artista, a sexualidade tem uma função cosmológica, pois a sexualidade sempre foi parte de uma hierofania, e o ato sexual, um ato integral; logo, uma forma de conhecimento.

A palavra amor aqui, de acordo com Rollo May (1978), surge como Eros fundamental à experiência humana. Eros criou a vida na terra. Quando o mundo estava árido e sem vida, tomou suas flechas doadoras de vida e penetrou no frio seio da

terra, e imediatamente a superfície castanha ficou recoberta de verde. Isso é o que conta a antiga mitologia grega. Eros é um estado de ser instintivo. Instinto é um impulso inerente à vida orgânica para restabelecer um estado de coisas anteriores às coisas inanimadas, anteriores à vida.

O amor penetra todas as ações da matéria e é uma profunda força motivadora de emoções; ou seja, de movimentos para fora de si. Participamos da formação do presente – do passado, do presente e do futuro, nos tempos propostos por Santo Agostinho – em virtude de nossa capacidade de conceber as novas possibilidades inauguradas por ele e de reagir a elas, de maneira aberta. Tal é o processo do amor ativo. Eros em nós, respondendo e dialogando ao Eros nos outros e no mundo da natureza.

Mas Eros não existe sem o seu contrário, Thánatos. Há muito, Freud nos alertou para uma permanente luta entre esses gigantes – desejo e ausência de excitação ontológica nos humanos.

Assim, Eros, esse criador de complicações, introduz novas tensões que salvam o sexo e a libido da extinção, opera desde o princípio da vida e surge como um instinto vital, que une e liga, constrói e funde uma tensão essencial entre os princípios de vida e de morte.

A morte, queiramos ou não, está presente em todas as formas que criamos. Vida e morte se confundem, Eros e Tanatos sempre. Não escapamos dessas determinantes, mas isso não quer dizer que a história do homem não continue a despeito de você mesmo. Dia após dia o sol não continuará nascendo no leste? (BRENNAND, 2005, p.18)

Brennand enxerta forças de preservação e forças de transformação na produção do seu pensamento e na sua arte. Esse movimento de manutenção é também um movimento de inovação e de variação na experiência da produção dessa paisagem aberta e permanentemente inacabada, como potência de invenção num processo de resistência educativo, ético, estético e político. Ético, porque apresenta um rigor com que ele escuta as próprias diferenças que se fazem nele e transforma-as em devires. Estético, por se tratar de um artista e político que luta contra as forças que obscurecem as nascentes do devir.

Francisco Brennand se lança no desafio das inconstâncias e das impermanências, numa experiência de si que se repete, mas gera a diferença; numa experiência que o impossibilita de ser o mesmo, sendo que ele mesmo tornou-se um sonhador da matéria que escolheu pelo devaneio da vontade. Ser testemunho de si próprio. Como homem que assume sua condição de criador. Assumiu a responsabilidade de ser-se criador de outros sentidos para a linguagem dinâmica que assume instaurar.

Procuro desvendar certas fontes de indagação, aquilo que todos os homens sempre buscaram desde a pré-história. Quando se trabalha com o barro, lidamos com um dos quatro elementos, precisamente a terra da qual somos feitos. Nesse momento começa o feitiço. Trabalhar a terra é como se deixar levar pela correnteza, rio abaixo, ao sabor de todas as intempéries. É a magia que faz o homem descobrir a possibilidade de transformar coisas, como um demiurgo. Este, aliás, num sentido bem renascentista, é o homem Deus – Deus na Terra, aquele que pode modificar a matéria. (BRENNAND, 2005, p. 15)

Homem-deus, Brennand é feudal. Seu sentimento pelo lugar é manifestado por meio do vínculo com sua região de origem. O ambiente de sua infância, seu canto no mundo, seu cosmos, lugar misterioso escolhido para brincadeiras diárias com seus irmãos. Onde aprendeu com seu pai as primeiras lições do barro de respeito e preservação à natureza. Lugar eleito como centro do seu mundo de arte e de beleza. Tudo parece indicar uma sublimação pela arte da existência de uma massa primordial, um barro matriz, como enunciado por Bachelard (2008).

Eu sinto que minha região é circunscrita à Varzea, o lugar onde nasci. Todo mundo tem o direito de eleger uma região privilegiada, escolher essa região, quer seja o lugar onde voce amou pela primeira vez... então não existe o centro do mundo, existem vários centros e eu elegi a Varzea. (Brennand In. DONOVAN, 2000, vídeo).

À maneira das coletividades de ofício medievais e renascentistas, em que o mestre e os discípulos trabalhavam em conjunto, a serviço de um só desígnio (BRENNAND, 2005, p. 5). Ao longo de mais de meio século, Brennand e os operários do Museu Oficina vêm se dedicando, por meio da argila e do forno, a dar forma e sentido à sua torrente imaginária e racional.

Quando comecei a trabalhar aqui, em parte eu aproveitei uma mão de obra especializada no setor industrial criada pelo meu pai durante cinquenta e poucos anos. Hoje, essa mesma gente (filhos e netos) me rodeia, fazendo deste conjunto uma espécie de comunidade medieval. Na verdade, não trabalho com artistas e sim com artesãos que eu mesmo me empenhei em formar. Consegui criar um verdadeiro milagre em pleno século XX. Mas isso só foi possível porque estamos no coração do Nordeste onde ainda habita um espírito místico que preside o nosso povo, dando continuidade à crença nos xamãs. (BRENNAND, in ARRAES, 1988, vídeo)



Figura 28 Produção de esculturas na Oficina Brennand

Neste homem se encontram a beleza, a ciência e a força. O instinto de jogo presente na natureza e no humano, no qual tudo é possível e que está na base da criação; eles o conectam com forças primevas da pureza e da dor.

A transcendência de sua obra nos mostra

(...) o canto cósmico da agonia e do êxtase. Não obstante, as formas da agonia deixam de ser dolorosas pelo feitiço através do qual nos mostra a beleza, igual a natureza, na qual a vida e a morte são somente duas fases diferentes de um mesmo fenômeno de criação contínua. (TORO, 2000, p. 31).

Essa criação contínua – de sua obra e de sua vida – no corpo da terra tem no desenho, na pintura e na escultura suas forças motrizes. Nessa criação tudo é simbólico e se entrelaça, e nos convida a uma viagem iniciática sobre a condição humana. Como ele mesmo atesta ao escolher Oxóssi, orixá inquieto e viril, como símbolo-guia de sua oficina:

Temos por vocação o desejo de complicar os motivos de uma escolha, achando sempre haver por trás de tudo um sentido que nos escapa. Diante de meus olhos, perfilavam-se uma dezena de orixás que poderiam ter sido escolhidos, mas meu olhar não se afastava do percurso do arco e da flecha. O artista não é como um cientista, aquele que descobre as coisas por pesquisas constantes. O artista deve ser aquele que intui o mistério e logo coincide com o eixo do mundo. Fiquei agradavelmente surpreso quando, numa carta, o pintor Zé Cláudio da Silva me esclareceu o significado desse símbolo, informando-me tratar-se de um deus da caça e protetor dos animais, o que pode parecer uma contradição, mas, ele é protetor à medida em que afugenta o homem: o inimigo comum. Oxóssi é um predador, apenas para sobreviver, como todos os animais. E numa circunstância mais curiosa – aquela que coroou plenamente a minha descoberta, esse encontro decisivo com os signos – José Cláudio também lembrou que Oxóssi é um deus inquieto, à procura simultaneamente em várias florestas do mundo, de uma caça que sabe de antemão que jamais encontrará. Chega-me a vez de perguntar: essa caça não é o anseio desesperado do ser humano em busca da Verdade, da Beleza e até do Absoluto? (BRENNAND, 2005, p.11)



Figura 29 Símbolo de Oxóssi

Outros Ensinaamentos

Toda narrativa é uma volta retórica sobre as verdades dobradas nas sensações corpóreas, psíquicas e espirituais. Distintos saberes. Possíveis caminhos a caminhar. Ao longo destes nove anos (de 2002 até hoje), estive diversas vezes no Museu Oficina. Em cada visita novos elementos me foram apresentados. Vídeos, livros, pessoas e conversas. Sentidos, sensações, vivências. Aprendizagens.

Todas as vezes que me pergunto sobre a significação das conversas que tive com Francisco Brennand, na reforma do meu pensamento, sinto-me na arriscada travessia do caudaloso rio do engendramento da produção de conhecimento.

Todos os assuntos irremediavelmente se voltam para o aprendizado da condição humana. Movimento preconizado por tantos outros pensadores, que chegou até mim pela reflexão de Edgar Morin (2000) segundo a qual a arte deve ser considerada uma escola de vida.

As artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente.

Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana. (MORIN, 2000, p. 45)

Portanto, aqui não cabe a descrição de todas as nossas conversas, mas, sim, o compartilhamento de alguns recortes delas. Que cada leitor busque as lições de vida. Nos dizeres de Morin (2000), aprender a viver em suas próprias experiências de arrebatamento estético por meio da arte e do aprendizado da auto-observação.

O aprendizado da auto-observação faz parte do aprendizado da lucidez. A aptidão reflexiva do espírito humano, que o torna capaz de considerar-se a si mesmo, ao se desdobrar, deveria ser encorajada em todos. Finalmente, seria preciso demonstrar que a aprendizagem da compreensão e da lucidez, além de nunca ser concluída, deve ser continuamente recomeçada (regenerada). (MORIN, 2000, p. 53)

Morin(2000) chama ainda a atenção para o estímulo ao ato da escrita de diários e para a reflexão sobre os acontecimentos vivenciados. Tentando não eliminar o que possa incomodar e embelezar o que favoreça a narrativa, vamos às conversas.

No final de junho de 2010, enviei mensagem eletrônica propondo o primeiro encontro com Francisco Brennand, uma conversa desabotoada ao sabor dos assuntos, e aproveitei para compartilhar com ele o registro que fiz, por escrito, da minha primeira visita ao Museu Oficina. Tratava-se do relatório de viagem, já mencionado anteriormente. Em meados de agosto recebo como resposta o texto que segue.

Prezada Rosane Felix,

Com certeza, você irá, pouco a pouco, se adaptando aquilo que eu estou fazendo no momento, ou seja, relendo o meu Diário, onde você poderá encontrar também muitos elementos para desenvolver suas teses, talvez muito mais do que nas minhas entrevistas.

As conversas podem ser rápidas ou muito longas dependendo do entusiasmo mútuo ou das condições do meu trabalho profissional. O seu grau de curiosidade e o teor das suas indagações são de grande importância para despertar em mim o desejo de uma resposta à altura.

A sua simples presença no corpo da Oficina, no meu ateliê, na Accademia, na Reserva Técnica ou mesmo nos jardins e arredores da fábrica, será de suma importância. Uma vez no interior do ateliê você poderá livremente olhar os livros de minha biblioteca, aquilo que me interessa na literatura e na pintura, o meu material de trabalho, a posição de meu cavalete, enfim, também as minhas idiossincrasias.

Uma entrevista pode demorar um minuto, um dia ou mil e um dias.

Não estou prometendo nada, os fatos poderão acontecer ou não. De qualquer forma — pelo menos hoje —, sinto que tudo correrá bem.

Em anexo, estou lhe enviando uma das últimas entrevistas dada por mim no ano de 2008.

Por acaso, você assistiu ao filme “ENTREVISTA”, de Fellini? Se assistiu poderá concluir que uma entrevista é algo irremediavelmente impossível.

Atenciosamente,

Francisco Brennand

Lida a mensagem, respondi prontamente:

Bom dia Sr. Francisco!

Que júbilo suas palavras, sou epidérmica e sinto, sem promessas, que estar ai e poder vivenciar de sua presença, de suas idiossincrasias, será fundamental para o trabalho que estou propondo realizar.

Concordo quanto ao sabor de uma entrevista... Os encontros são imprevisíveis.

Prefiro pensar nosso encontro como uma visita. Olharemos-nos, sentaremos, trataremos de conversas nada amenas, mas extremamente prazerosas.

Aguardemos, seguirei na próxima semana em seu encontro. Assim que conversar detalhadamente com minha orientadora, direi a data com certeza.

Abraço,

Rosane Felix

Foi assim que cheguei ao Museu Oficina para o que deveria ser a primeira entrevista. Sem perguntas, disposta a ouvir de Francisco Brennand o que ele quisesse me dar, a saber. Não fazia sentido para mim reproduzir interpretações sobre a obra e o artista. Muito menos ser uma pesquisadora em busca de novas informações sobre sua vida. Naquela tarde, pude me entregar ao prazer de não procurar. Foi uma tarde de muita conversa sobre a narrativa que ele mesmo tem construído sobre sua trajetória artística. Muito do que ele me disse pode ser lido em trabalhos de seus maiores críticos, como, por exemplo, Olivio Tavares Dutra e Weydson Barros Leal. A infância marcada pelo mistério daquele lugar onde tanto brincara. A trajetória familiar das transformações ocorridas ali. O começo do Museu Oficina, balizado pela ruína. A influência do pai e admiração por ele, de quem herdou o amor à terra e toda a prospecção sobre a matéria cerâmica. A admiração por grandes artistas, como Gauguin e Picasso. O enorme conhecimento sobre História da Arte. Nosso encontro foi de entrega ao diálogo.



Figura 30 Praça Gauguin - Detalhe

Durante um passeio pelo Museu Oficina, ele mesmo propôs me mostrar a Capela dedicada a Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Projeto arrojado, do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que concilia as ruínas da antiga casa do Barão de Muribeca com a mata ao redor. Além de ser também um jazigo da família. Seguimos para o Templo do Sacrificio, dedicado às culturas massacradas da América Latina, através da praça consagrada ao pintor Gauguin. Por último, visitamos o projeto em andamento da Praça do Memorial, que se localiza no entorno do prédio e que será o Memorial dedicado a Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, o pai do artista. No decorrer do percurso, demos entradas em temáticas como a morte, a territorialidade, a arte e a ancestralidade, temáticas estas que seriam tratadas em nosso próximo encontro.

Naquela ocasião, pude também ler uma parte dessa dissertação e discutir um pouco sobre seu significado. Brennand sempre alimentou o hábito de realizar leituras com os amigos de sua juventude. Ele contou que liam grandes autores e clássicos da

literatura mundial em voz alta, uns para os outros. Esse momento foi como um reviver esse hábito. Em nosso próximo encontro foi exatamente o que aconteceu. Ele leu para mim trechos de seus diários e eu li para ele citações de leituras que vinha realizando e um poema.

Deste encontro também ficou a referência de três livros de James Lovelock, que o próprio Brennand fez questão de me dar: *A Vingança de Gaia*; *Gaia: Cura para um Planeta Doente* e *Gaia: Alerta Final*. O cientista é um dos responsáveis pela ideia de que a biosfera da Terra se comporta como se fosse um único organismo. Com seu trabalho, ele contribui para que assuntos como mudança climática e perda de biodiversidade ganhem destaque na agenda internacional. Além disso, ele é um profissional que cruza fronteiras entre disciplinas com tamanha liberdade, que muitas vezes constrange pensadores institucionais. Seu texto é claro e agradável de ler; por vezes é até divertido, fazendo uso de muitas analogias. Ele escreve com sentimento, e seus pensamentos são frutos de toda uma vida de trabalho excepcional.

Após esse encontro, Francisco Brennand se transformou, para mim, num xamã contando uma história. O feiticeiro, o especialista do sagrado, um oleiro. O senhor do fogo.

Pessoas com funções específicas no universo de Brennand passaram a existir afetivamente, para mim. É o caso de seu motorista Marcos, que, quando da nossa chegada ao Museu Oficina, fotografou um cavaleiro, e disse que era habitual fazer isso: Registrar cenas que percebia como interessantes e compartilhar seu olhar com Francisco Brennand. É o caso também de Cristiane, a sua secretária, que foi de uma generosidade colaborativa inigualável. Almoçamos juntas e conversamos sobre suas sabedorias decorrentes de tão próxima convivência; e da bibliotecária Marinez, com a qual pude compartilhar o prazer pela pesquisa, conversando sobre o trabalho que ela vinha realizando em relação ao acervo de imagens pessoais do artista. Também não poderia deixar de falar do Sr. Elci. Ele já trabalhava com o pai de Brennand, pintando sobre porcelana frutas nordestinas (folhas e frutos), somando mais de 40 anos de trabalho ao lado dos Brennand. Conheci também uma das filhas do artista, que ele fez questão de apresentar, a Sra. Nenem. É ela quem administra o Museu Oficina. Durante

muito tempo, para usar uma palavra orgânica, ruminei os acontecimentos desse nosso primeiro reencontro.

No final de agosto volto a me comunicar com o artista por mensagem eletrônica. Proponho um segundo encontro e, novamente, aproveito a oportunidade para enviar o texto que foi apresentado na pré-qualificação da dissertação, no mês de julho de 2011.

Bom dia querida Cristiane! Bom dia Marinez! Bom dia Sr. Brennand!

Conversa Desabotoada

Esse título faz referência à introdução do livro Diálogos do Paraíso Perdido que muito me inspirou e inspira. Diz respeito também ao que venho propor como um segundo encontro entre nós. Desta feita gostaria de poder registrar em vídeo. Nada complicado. Apenas minha máquina fotográfica digital, enquadramentos um tanto anticonvencionais e pronto. O registro estará feito. No mais aguardo o reencontro.

Agraciada pela cooperação e atenção,

Rosane Felix

Foi surpreendente o teor da resposta:

Olá! Rosane. Quanto tempo! Tudo bem com você?

Ficamos muito felizes, principalmente o Sr. Francisco Brennand, em receber notícias suas.

Rosane, o Sr. Brennand gostou muito do seu texto. Ele pediu para lhe dizer que o seu conceito sobre paisagem é EXTRAORDINÁRIO.

Um grande abraço,

Cristiane

Combinamos para o dia 15 de setembro de 2011 o próximo encontro. Faço aqui um relato sintético dos dois dias em que compartilhei dos ensinamentos do barro junto à Brennand. Compartilho com ele a ideia de não ser uma narradora com muita clareza. Sempre preferi, como ele, os textos obscuros, aqueles sem palavra final (BRENNAND, 2005).

Ao chegar ao atelier do artista (“O Mestre dos Sonhos”, como bem definiu Olívio Tavares Dutra), Brennand me recebeu folheando o texto que lhe havia enviado anteriormente. Todo esse primeiro momento foi registrado em vídeo, exatamente como proposto.



Figura 31 Brennand em seu atelier

Sugeri, então, iniciar nossa conversa pelas considerações que ele havia formulado sobre a leitura do primeiro texto esboçado como dissertação. Transcrevo a seguir, na íntegra, o que me foi transmitido pela imagem e pela oralidade:

Eu apenas me surpreendi que você tivesse uma interpretação tão nova a respeito do que é paisagem. Pensamos em geral que o planeta é o nosso quintal e que tudo isso foi feito para que nos divertíssemos. Erro grave, gravíssimo. Aliás, nesse ponto, a religião atrapalha um pouco a ciência. Não só fazendo crer que o homem é o senhor dos animais, como também lhe atribuindo uma alma, isto é, lhe conferindo uma superioridade espiritual inexistente. E não é que eu vá propugnar por uma simplicidade total do homem na sua natureza (“O bom selvagem”). Ele é o que se fez. Não existe nada simples, eu acredito que tudo se resume no ENIGMA onde o homem deve estar inserido com todos os outros seres. Porém não como figura principal. Nós nunca fomos figuras principais.

Este é um equívoco gravíssimo. É por conta desse equívoco há tantos desentendimentos. É por conta dessa atitude soberba que eu acredito de fato que fomos levados ao pecado original, expulsos do paraíso e, portanto, impossibilitados de ter a compreensão intuitiva, simples e sem fala dos animais que convivem com a natureza sem precisar interpretá-la.

Nossa conversa seguiu por temas como a história da humanidade, que Brennan ressaltou ser encantadora, mas equivocada. Uma artificialidade, que se aproxima muito da arte (conhecimento), mas que acaba por receber tratamento de uma verdade absoluta, quando é apenas uma das possíveis narrativas sobre imperscrutável mãe terra e o mistério da vida nessa Terra-Pátria.

A partir dali propus, então, duas possibilidades para aprofundar o mistério de sua própria existência. Fiz, transcritos abaixo, dois questionamentos que me permitisse aproximar de sua paisagem:

Uma frase de Lévi-Strauss que uso como epígrafe diz que se abrissemos as pessoas encontrar-se-iam paisagens. Quais paisagens então poderiam emergir de Francisco Brennan?

O tom de sua resposta foi o tom de nossa conversa. Confessional e amistosa.

Que bela imagem poética, a frase de Lévi-Strauss. Não há mais nada a dizer... Olhe, as perguntas são muito originais, eruditas, pertinentes, mas a minha situação, no momento, levando em conta a minha idade, os meus remorsos, inclusive por conta de ter persistido no erro, como se o erro fosse uma espécie de salvação quando não é...

Nesse trecho ele se refere à falta de atenção a que estamos condicionados em relação à percepção do mundo. Segundo o que diz, às vezes não vemos o mundo por cansaço ou talvez porque damos atenção demasiada a um só lado da estrada.

Na tentativa de relacionar a vida e paisagem, durante a conversa ocorreu-me refletir sobre o contexto paisagístico e arquitetônico do Museu Oficina. Um dos elementos que chamou a minha atenção logo na chegada foi a nova fileira de colunas,

mais claras que as que contornam o pátio do Templo encimadas por pássaros. E nas colunas me deparo também com duas inscrições murais: *Esqueça o sonho. Pássaro implume não alcança o céu.* Perguntei-me qual seria o significado dessas novas palavras.



Figura 32 Novas Colunas à esquerda



Figura 33 Detalhe da Inscrição Mural



Figura 34 Pássaro Implume

Percebi que essas palavras estavam relacionadas à possibilidade futura de projetos imobiliários que ameaçassem toda aquela área de preservação onde o Museu Oficina está inserido. Essas terras são de sua família há mais de um século, o elo mantido e renovado por Brennan com sua região de origem é uma experiência direta que modela sua ação naquela paisagem. Por isso ele luta atualmente com toda a sua força de homem e de artista pela manutenção do Santuário. Somente assim será possível preservar, em forma de Parque Ecológico, uma área bem mais extensa do que a ocupada hoje pelo Museu Oficina. O Museu Oficina é o fulcro de tudo.

No dia seguinte, descobri dois registros fotográficos que me pareceram uma radiografia do seu estado de espírito após receber a notícia da construção de um



Figura 35 Fotografia de Brennand

projeto imobiliário numa perigosa proximidade daquelas terras que guardam a Mata do Silêncio. Esse foi um duro golpe no homem: ver ameaçado todo seu trabalho de preservação da vida. Em uma das fotografias, que aparece no vídeo, destaca-se uma profunda tristeza em seu olhar; em outra, que reproduzo aqui, seus olhos cerrados davam um tom fúnebre à imagem.

Diante desse novo e ameaçador contexto, falamos da morte. Maravilha-me sentir sua lucidez e tranquilidade frente a esse tema que tanto inquieta a humanidade, paradoxo antropológico tão bem argumentado por Edgar Morin (1973). Em tom testamental, Brennand expressou o desejo de que seu corpo seja cremado. E assevera que, se ele mesmo queima peças cerâmicas há mais de 40 anos e percebe que elas saem transformadas desse processo, certamente deseja também passar por essa transformação por meio do fogo.

Passados aqueles momentos de combustão, prosseguimos em nossas reflexões. Como ele mesmo observou, parecia uma conversa sem fim. Durante apenas dois dias foram tão profundas e profícuas as conversas que seria impossível compartilhá-las nesse texto. Fica, então, a densidade e a diversidade das reflexões que elas me proporcionaram.

Inicialmente, minha maior preocupação era como elaborar proposições para um Ensino de Arte que contemplasse um processo educativo pertinente e inventivo relacionando a obra do artista ao pensamento complexo por meio do princípio da recursividade, do princípio hologramático e do princípio dialógico. Nesse contexto, esses pensamentos ainda compõem meu processo de aprendizagem no período da escrita da dissertação, enveredando pela trilha da divulgação científica.

Essa bifurcação teve por motivação um dos livros que Brennand fez questão que de me dar para que eu lesse: *As Portas da Percepção: Céu e Inferno*, de Aldous Huxley.

Logo de início, o autor chama atenção para uma questão que se tornaria chave-mestra no processo de transformação do meu pensamento: a arte de conversar.

Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente e em vão fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscedência. Por sua própria natureza, cada espírito em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, insights, fantasias – tudo isso são coisas privadas e, a não ser através de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. (HUXLEY, 1956, p. 18)

Coincidentemente, encontro outro livro que cita Huxley: *A divulgação científica como literatura*, de Sánches Mora. Ela afirma que o autor, em seu livro *Literatura e Ciência*, elabora uma lúcida análise do conflito entre o mundo humanista e o mundo científico. E acrescenta que ele talvez seja um dos autores contemporâneos que provaram a possibilidade de reconciliação entre ciência e literatura.

Contanto que se escreva suficientemente bem, diz Huxley com a ironia que o caracteriza, em um ensaio pode-se dizer praticamente quase tudo e, no romance, praticamente tudo, das mais intensas experiências subjetivas privadas até as observações e raciocínios mais públicos. (SÁNCHEZ MORA, 2003, p. 44)

No contexto do livro dela, a análise científica se embrenha cada vez mais fundo na estrutura íntima do mundo. Porém, os grandes problemas da era planetária, segundo Morin (2003), continuam enormes.

Mas a nossa preocupação não deve ser com o passado, mas com o presente e o futuro imediato. Querendo ou não, acrescenta Huxley, a nossa é a Era da Ciência. A precondição pra toda relação frutífera entre literatura e ciência é o conhecimento. Embora o conhecimento detalhado e profundo de qualquer um dos ramos da ciência seja impossível, tudo que se precisa é de um conhecimento geral da Ciência. Se precisa de uma perspectiva, a vôo de pássaro, daquilo alcançado nos diversos domínios da pesquisa científica, juntamente com uma compreensão da filosofia da ciência e uma apreciação das maneiras pelas quais a informação científica e os modos científicos de pensamento se tornam relevantes para a experiência humana e para os problemas das relações sociais, para a religião e para a política, para a ética e para uma filosofia de vida sustentável (SÁNCHEZ MORA, 2003, p.45)

Nesse mesmo livro encontrei menção a outro nome referenciado por Brennan durante a leitura de parte do seu diário, onde ele cita o livro *Como ser do tamanho certo*, de J. B. S. Haldane. O escritor e cientista foi um dos pioneiros da genética moderna e um grande mestre da ambiguidade, por fazer ecoar em seu texto imagens que tomam outros âmbitos da experiência científica. No ensaio “O tempo da biologia”, Haldane fala das diferentes escalas de tempo para diversos processos biológicos e das controvérsias da genética derivadas da dificuldade em se pensar simultaneamente nos níveis molecular e ontogênico. O que implica outra forma de pensamento, o fisiológico, que se situa entre um e o outro. A arte, que era uma constante preocupação do autor, possibilita uma reflexão sobre o talento e o aprendizado, pois o amadurecimento de um processo pode depender, ou não, do aprendizado, já que as formas de um comportamento se desenvolvem, como os órgãos, no decurso de uma vida (SÁNCHEZ MORA, 2003).

Pude perceber como a ciência se aproximou das humanidades, na leitura que fiz de diversos trabalhos e textos no GRECOM. A condição literária do texto científico voltou a ser uma condição para um discurso autônomo e criativo sobre a ciência. O formato simplificado, que começa por uma introdução, continua com a metodologia e os resultados e finaliza com a discussão, não cuida de apresentar o processo que levou às descobertas. Limpa os vestígios das emoções humanas, da imaginação. Dos golpes de sorte, das dificuldades. Fica difícil extrair o sentido do que foi feito e os motivos para fazê-lo. Essa simplificação expulsa ingredientes como as contradições, as filiações ideológicas, as ilusórias concepções de coerência e ordem. Procedemos como se o mundo tivesse uma ordem imutável, que não comportasse ilusões, desordens, acasos. É como se a ordem por nós preconizada não fosse fruto da decomposição categórica dos eventos e processos por nós selecionados, escolhidos e hierarquizados para produzir as diversas teorias interpretativas. Essa é a moldura arbitrária da pesquisa científica. É preciso atentar que em todos nós há um cientista adormecido. Em todos nós há a possibilidade do pensamento estratégico que concilia as diversas reaproximações e os reencontros entre a razão científica e a narrativa literária; que proporciona ler criativamente o caso de amor entre ciência e literatura.

O pensamento lógico não consegue vencer o obstáculo da contradição. O pensamento mitológico vence-o bem demais. É urgente superar a fragmentação e aprender as lições do pensamento selvagem, da tradição. Todos os domínios podem ser religados. A prática da conversa dialógica e da interface indica pontos de partida para religação de saberes diversos. Mesmo assim, a produção científica tem excluído partes essenciais da produção de sabedoria humana; mesmo assim, muitas pesquisas científicas autorizam antecipações dos saberes da tradição.

Nessa paisagem da diversidade narrativa da ciência, umas formas de ela dizer já são autorizadas pelo paradigma vigente; outras, estão em construção; e outras, ainda não estão autorizadas.

Essas duas digressões remetem irremediavelmente ao processo do desenvolvimento da pesquisa. Foram muitos autores, livros e textos lidos que não entram na bibliografia e na escrita. Foram muitos pesquisadores compartilhando de sua sabedorias por meio de conversas em dias de estudo no Grecom e durante a realização das disciplinas regulares do Programa de Pós-graduação em Educação. Essa diversidade narrativa afetou a minha maneira de pensar, sentir e agir.

Aqui entra a questão da divulgação científica. Esse lugar narrativo estende o debate tanto científico quanto ético a um contexto mais amplo e mais aberto ao grande público, fomentando, assim, a politização e a autocrítica da ciência, a instauração de uma ética da responsabilidade. Como um exercício imperativo de democracia; como uma divisão tripartite do poder da palavra, o poder político, científico e midiático; como um reexame na utilização de linguagens estritamente particulares a cada domínio que, ao invés de alimentar a comunicação, tendem a bloqueá-la e a criar feudos linguísticos e conceituais.

A comunicação deve ser feita com uma matéria prima maleável e flexível, como o barro primordial. Daí porque o uso de metáforas e analogias, bem como a transposição conceitual de uma área do conhecimento para outra, facilita enormemente a comunicação entre distintas disciplinas e especialidades. Assim como também facilita a partilha das idiossincrasias características de cada ser humano.

Tudo o que a ciência elabora, objetiva-se em produtos, tecnologias, e, sobretudo, em modos de viver que redimensionam as experiências individuais e

coletivas da maior parte da sociedade planetarizada. Esses conceitos elaborados são ferramentas cognitivas, operadores do pensamento e instrumentos do trabalho intelectual. São modelos abstratos que permitem ordenar e compreender o mundo fenomenal. Eles devem se relacionar a circunstâncias e não a essências; eles devem servir de remos; devem permitir deslocamentos.

Um exemplo desse deslocamento no modo de redimensionar experiências pessoais, identifico no texto que Brennand me enviou em 19 de Setembro de 2011: *Inexplicável Retorno*, um trecho de seu diário escrito em 1981, que reproduzo a seguir na íntegra e destaco em negrito as frases que me fizeram relacionar o texto ao contexto dessas novas inquietações que surgiram durante a pesquisa.

Inexplicável Retorno

7 de maio de 1981 (quinta-feira)

Presença de Joaquim de Arruda Falcão, acompanhado de sua mulher. Vieram a pretexto de presentear-me com um belo catálogo de Balthus. Falamos de “As Memórias de Adriano”, ele mais do que eu, evidentemente, porque leu o livro de Marguerite Yourcenar e o conhecia muitíssimo bem. Reservei-me apenas a falar de Balthus, que suponho conhecer e admirar um pouco mais do que outros artistas, que mal falam nele.

Achei conveniente, por conta de algumas notícias estapafúrdias aparecidas em um jornal do Rio de Janeiro sobre minhas posições políticas, esclarecer o seguinte: Eu sou um homem de direita, destro e não canhestro, embora quando fale em direita, prefira defini-la num sentido filosófico, isto é, numa qualificação muitíssimo mais complicada do que a de um simples partido ou de uma orientação política, apenas circunstancial.

*Sou um daqueles que não pode acreditar num mundo iniciado a partir da revolução industrial e do capitalismo nascente, tanto como do aparecimento das ideias socialistas e do marxismo. **O mundo é bem mais antigo e complexo, daí porque os meus conceitos de “direita” e de “esquerda” independem dos critérios modernos aplicados a essa definição.** Poder-se-ia até fazer uma espécie de jogo, como uma dialética às avessas, evitando assim, o confronto e as paixões políticas atuais. O plano consiste em confrontar personagens da história antiga, selecionando figuras que se relacionassem com essa minha arraigada convicção de acreditar nas narrativas*

históricas e suas consequências. Novamente exemplifico: Marco Antonio foi canhestro ao amar Cleópatra sem reservas e por ela tudo perder, inclusive, a honra e a vida. Já Otávio foi obrigatoriamente de direita, porque lutou por ideais que confirmavam a sua própria honra e a honra do império, abalada pelo desuso das virtudes de seus chefes. O próprio Júlio César – embora tirânico – não foi tão de direita como se supõe. Esteve por várias vezes bem mais do lado da esquerda, o que também não quer dizer, de forma alguma, que a virtude esteja sempre situada à direita e jamais à esquerda. Muito pelo contrário: a esquerda pode ser igualmente virtuosa ou ter suas próprias virtudes, só que estas "qualidades", a mim não agradam. Na arenga do duque de Castries contra D'Alembert e Jean-Jacques Rousseau, prefiro ficar com o duque, quando este afirmou: "Esses senhores não têm sequer mil escudos de renda e querem entender de todas as coisas".

Fenícia reaparece no dia 10 de maio esboçando um poema. São apenas duas pequenas linhas, mas para mim é o que basta. Tudo foi definido nas mais variadas direções e torna-se impossível elucidar seus propósitos, quando ela diz:

"Ele sabe tanto quanto eu, entramos no mesmo sistema".

Talvez tenha sido o único momento em que, distraída, permitiu-se admitir "que eu sabia tanto quanto ela". No entanto, logo depois sorriu quando lhe perguntei – não sem uma certa avidez – o significado do que disse. A dúvida continua, mesmo sabendo tanto quanto ela...

No dia 11 de maio, faço um desabrido comentário sobre Frei Joaquim do Amor Divino Caneca. Embora reconheça o seu bonito nome, pareço duvidar se teria sido assim tão bela a sua ação. Que me perdoe o poeta João Cabral de Melo Neto, com o seu extraordinário "Auto do Frade", mas não comungo com as atividades "revolucionárias" do frade carmelita. Por mais bem intencionadas que fossem as propostas da Confederação do Equador, não vejo onde um religioso se permitiria envolver. Acabou espingardeado por ordens do bravo D. Pedro I que, achando pouco, autorizou o Conde dos Arcos a sequestrar de Pernambuco terras do alto São Francisco e outro bocado do litoral sul, fazendo nascer a província das Alagoas. Frei Caneca seria muito mais

revolucionário servindo ao espírito de sua religião, cujo evangelho cumprido à risca não deixa pedra sobre pedra de qualquer reino da terra, por mais poderoso que este fosse, do que aderindo à suspeita causa política da Confederação do Equador.

Giscard D'Estaing perde eleições na França. Novamente a Queda da Bastilha. Pouco a pouco somos nós todos aqueles supostos detentores da grande tarefa de comando que estamos perdendo o grande leme da história. Depois, então, toda a história será de novo escrita às avessas. Talvez um dia, quem sabe, passados muitos e muitos verões, em uma gloriosa manhã, um hirsuto e tresloucado guerreiro mais uma vez coloque uma coroa de ferro na cabeça e, a golpes de espada, faça estremecer o gentio.

O universo sonha os seus próprios sonhos, permanecendo acordado. Nós sonhamos dormindo sonhos que sonhos são.

Borges tem razão quando afirma: "É bem provável que cada fato e cada coisa sejam únicos".

12 de maio de 1981

Isaías cap.64 - v.6: "Mas todos nós somos como o imundo, e todas as nossas justiças como trapo de imundícia; todos nós murchamos como a folha, e as nossas iniquidades como um vento nos arrebatam".

21 de maio de 1981

Do livro "O equinócio dos deuses", do ocultista inglês Aleister Crowley: "Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei. Não existe lei além do Faze o que tu queres".

Fiquei impressionada com o teor do texto. Pois, para além do contexto de sua própria vida, seus pensamentos estão em consonância com as ideias de uma ciência aberta. Estamos lendo sobre pensamentos e digressões particulares de um homem, mas estamos também diante de um modo de pensamento que segue o fluxo da vida na produção de conhecimento pertinente.

Outra mensagem, na qual relaciono essa capacidade em redimensionar experiências pessoais, chegou no dia 11 de Setembro, e aqui está posicionada posteriormente à mensagem do dia 19 de Setembro, citada acima, porque foi nessa ordem que as identifiquei com o contexto da pesquisa.

Espírito Investigador

Cara Rosane,

Já encomendei o livro "As portas da percepção: céu e inferno", de Aldous Huxley.

Tão logo o receba, enviarei para você.

Achei que o texto abaixo, extraído do meu Diário, onde escrevo sobre o "O nome da rosa", de Umberto Eco, irá lhe interessar, pois acredito que tem tudo a ver com o seu raro espírito investigador.

Abraço do amigo,

Fancisco Brennand

10 de maio de 1984 - Somente os poderosos sabem sempre com muita clareza quem são os seus verdadeiros inimigos. Umberto Eco

*Inúmeras vezes **volto a pensar na "arquitetura" de "O nome da rosa" e nos seus possivelmente intrincados pilares de sustentação, sejam eles visíveis ou invisíveis.** Umberto Eco traçou em linha firme toda uma irrecusável teoria do poder. E a escolha dos cenários políticos e religiosos do século XIV não poderia ter sido mais adequada e convincente.*

*Segundo René Guénon a propósito das usurpações da realeza, bem antes dos "humanistas" da Renascença, os verdadeiros precursores do "laicismo" atual nasceram no começo do século XIV, quando de fato aconteceram as rupturas do mundo ocidental com a sua própria tradição. Guénon evoca como fato capital desta ruptura a destruição da Ordem dos Templários, com todas as suas notórias e complicadas relações entre o Oriente e Ocidente. E relembra a enorme importância de São Bernardo (milícias de Deus) como árbitro e conciliador entre o poder religioso e o poder político. Ora, nem que fosse por uma casualidade, Umberto Eco nasceu em **Alexandria[1], cidade símbolo desse indelével traço de união entre dois mundos, guardiã única dos mistérios e das***

histórias monstruosas da sabedoria antiga e das profecias cabalísticas. Talvez por isso não deve ter sido tão casual ao escritor esta enorme força de penetração nos patamares secretos desta abundante matéria-prima.

Soube com obstinada eficácia, singularizar, hierarquizar e romantizar tais situações e, quando necessário, resolvê-las e até estigmatizá-las, na condição de uma leitura ou de uma compreensão tipicamente moderna. Partindo de uma curiosa premissa, ou seja, daquela sempre monstruosa embora indispensável farsa do poder – já em parte desenraizado de toda autoridade espiritual, situa o seu romance no atribulado pontificado de João XXII, o Papa de Avignon, infame usurpador simoníaco e heresiarca, reforçando assim o processo espúrio dessa dupla destruição: do poder político e da tradição religiosa. E este processo, altamente contagioso, fragmentário e caótico não só tomaria conta de toda estrutura política ocidental, como chegaria até o raiar ainda bastante confuso dos nossos assim chamados tempos modernos. A fixação do escritor se fez perfeita neste seu arremedo descritivo de um mundo medieval, só circunstancialmente apagado e morto.

Com a inserção da "aventura policial", Eco atingiu o abrangente interesse narrativo, que facilitaria ao leitor o difícil caminho através dos labirintos das teorias filosóficas, das intrincadas imagens e relações humanas encerradas em seu romance.

*Frei Guilherme de Baskerville, ex-inquisidor, bem que poderia ser um Sherlock Holmes, enquanto Jorge de Burgos, o frade ancião, vestiria a pele do seu arqui-inimigo, o professor James Moriarty. São duas forças conceituais antagônicas e igualmente poderosas e aparentemente irreconciliáveis, tendo de um lado o nascente racionalismo científico de um Roger Bacon, que já crepitava como chama, aquecendo os primórdios do conhecimento moderno, e de outro os remanescentes da teologia medieval de um Pedro Damião, aquele que no século XI, num pequeno tratado *De perfectione monachorum*, comparava todos os monges que estudavam a ciência secular com homens que deixam a esposa honesta em troca de uma prostituta. Eco evita tomar partido nessa disputa, embora no seu livro pareça sempre disposto a nada descuidar. **Não generaliza nem simplifica, antes carrega nas suas tintas labirínticas: a ambiguidade, que é ao***

mesmo tempo o seu pincel e a sua pena. Toda a sua história é uma confirmação dessa incerteza.

As fanáticas e apocalípticas pregações de Jorge de Burgos, o frade cego, não me parecem de todo alheias ao próprio pensamento de Eco, que não desconhece e nem antipatiza as posições dos panteístas místicos-cristãos, tal como Mestre Eckhart, ou simplesmente panteístas como Nicolau de Cusa, quando ambos negaram que houvesse qualquer valor na lógica aristotélica fora do mundo finito e sustentavam que o "meditar a respeito da realidade divina não pode estar sujeito ao princípio da contradição".

No final da história, é o próprio Guilherme, personagem principal e pretendo discípulo de Bacon, que com toda a sua sabedoria e astúcia se confessa quase vencido: "Não havia uma trama, e eu a descobri por engano"...

(...) "nunca duvidei da verdade dos signos, são a única coisa de que dispõe o homem para se orientar no mundo. O que eu não compreendi foi a relação entre os signos..."

(...) "Onde está toda a minha sabedoria? Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando poderia bem saber que não há uma ordem no universo".

(...) "As únicas verdades que prestam são instrumentos para se jogar fora".

*Tenho a nítida impressão de que a frase final de Guilherme, ao citar um místico alemão, é referente a Eckhart que coincidentemente faleceu no ano de 1327, ano escolhido por Eco para situar a sua história no tempo. Desconheço a obra de Mestre Eckhart, mas de há muito que o seu nome não me é de todo estranho e isto por conta de inúmeras citações de outros escritores que dificilmente escondem a sua admiração pelo filósofo dominicano. Também ignoro Nicolau de Cusa, teólogo e filósofo alemão que morreu em Todi, na Umbria em 1464. **Em todo caso, a citação de ambos fica por conta de outras leituras dessas infinitas relações de que nos fala Borges: "Um livro é um ente comunicável, um eixo de infinitas relações".***

Dizem algumas pessoas bem informadas que o nome do frade cego Jorge de Burgos é uma velada, mas incontida maldade de Eco com Jorge Luis Borges, sem que se saiba, contudo, como associar essas duas personagens aparentemente tão desiguais,

com exceção da mútua cegueira. Todavia não escapa a um leitor mais atento o aspecto e os processos literários do escritor argentino, presente de corpo inteiro na introdução, ou a justificativa do misterioso manuscrito de Dom Adso de Melk, sugerida que foi a possibilidade de sua "inexistência", apenas entrevista em sonhos pelo autor. Enfim, uma abordagem típica das fecundas fabulações de um Jorge Luís Borges. Igualmente, quem sabe, um dos tantos enigmas com significado que enchem todo o percurso de "O nome da rosa" —uma vez que as propositadas e singulares miscelâneas de Eco já fazem parte do seu estilo calculado e frio que, de uma certa forma, participam dessa estrutura de linguagem intencionalmente apocalíptica, com o fito expresso de atingir um objetivo, este também, por mais das vezes igualmente oculto. **Levado ao exagero poder-se-ia mesmo acreditar em uma linguagem secreta, semelhante àquela de que nos fala Mircea Eliade, "encontrada tanto entre os xamãs das sociedades arcaicas como entre os místicos das religiões históricas; linguagem secreta que é ao mesmo tempo expressão de sentimentos que não podem ser transmitidos através da linguagem cotidiana, e comunicação críptica no sentido oculto dos símbolos".** Não resta dúvida que a presença persistentemente abusiva dos textos latinos não traduzidos em "O Nome da Rosa" funcionaria em termos atuais não necessariamente como um reforço intencional desse sentido obscuro.

Em um determinado momento da narração, frei Guilherme de Baskerville confessa ao seu atônito pupilo a sua confusão diante de um texto mais enigmático: **"Quem sabe tenha que ler outros livros. Sim, de fato para saber o que diz um livro, se faz necessário ler muitos outros. Percebi agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, toda biblioteca parece ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado".**

Resta-nos não esquecer também que Umberto Eco, por puro amor à literatura, sentiu-se livre para contar num sentido fabulatório à história de

Adso de Melk, asseverando-nos sem rebuços "tratar-se de uma história de livros, não de misérias cotidianas".

Post Scriptum: Um estudante de vinte e dois anos atira no Papa João Paulo II com uma pistola de brinquedo. A meu ver, farsa bem mais sinistra do que um verdadeiro atentado. Em todo caso, lembrar que Felipe - o Belo, rei de França, autorizou os seus emissários a esbofetarem o Papa Bonifácio VIII que, logo em seguida, no mês de setembro de 1303, morre de desgosto. Como verificamos, o mundo continua o mesmo, pois nessa época o século XIV mal começava.

Considerações

Fica bem evidente em "O nome da rosa" que Umberto Eco em momento algum se coloca contra os poderosos nesta sua magistral análise do poder e de outros poderes correlatos, enquanto a chamada "opção pelos pobres" pareceu-lhe sempre uma atitude insensata, uma espécie de sôfrego desvio. Uma coisa é a santidade de um santo, uma outra totalmente diversa é saber como segui-la, como praticá-la, etc. Num certo momento, Umberto Eco chega a afirmar: "É a história de um homem que fez coisas insensatas porque pusera em prática o que muitos santos lhe tinham pregado".

Não há nenhuma piedade nem contemporização da parte do escritor quando analisa exaustivamente todos os movimentos heréticos a partir de São Francisco e São Domingos. A sua atitude está bem próxima da retaliação nietzschiana: "Pobres dos que amam sem estar acima de sua piedade!" Eco apenas pretende ser mais sutil: "O anticristo pode nascer da própria piedade".

Por conta de todo esse bem montado arcabouço, não é por acaso que o seu livro permanece firme na lista dos mais vendidos, desde que, segundo consta, não são os mendigos nem os pobres de espírito que compram ou lêem livros.

[1] Eco não nasceu em Alexandria e sim, em Alessandria, cidade italiana. No entanto, a imputação errônea deverá permanecer no texto como um sinal de nossos permanentes e talvez necessários equívocos. (N. do A.)

Esses pensamentos, essas leituras e essas digressões – juntamente com as conversas mantidas com Francisco Brennand – propiciaram experimentar o método como estratégia, tal como propõe Almeida (2009, p. 108):

Quando falamos de método como estratégia (flexibilidade e mudança nos roteiros iniciais em função da dinâmica do tema ou da realidade observada), nos referimos ao método complexo que diz respeito a uma ciência em construção.

É à estratégia que apela o pensamento complexo. A criação de vias de abordagem (expressão que substitui metodologias para Morin) é o que se espera do sujeito sensível à complexidade do tema ou fenômeno que quer conhecer, com o qual quer dialogar. Aqui, certamente, o pesquisador abre mão dos cardápios de receitas oferecidos pelos manuais de pesquisa para criar suas próprias estratégias de abordagem, seus operadores cognitivos. Produzir um conhecimento pertinente é o que se espera dele: relacionar o fragmento e o contexto, o local e o global é a arte esperada das pesquisas multidimensionais e complexas.

Não pude me eximir de compartilhar esses acontecimentos, essas emergências, pois a ideia de uma reforma do pensamento humano propõe um ensino educativo que transmita não o mero saber, mas uma cultura que permita compreender a condição humana, favorecendo um modo de pensar aberto e livre que nos ajude a viver e a ensinar a assumir as partes prosaica e poética de nossas vidas. Mas “quem educará os educadores” na reforma de seus próprios pensamentos e na assunção como intelectuais transdisciplinares, afinados com a religação da cultura científica e da cultura das humanidades?

A pergunta feita por Marx e retomada por Edgard Morin, sugere respostas marcadas pela complexidade e pela incerteza, além de permitir a identificação de outros desafios que devem ser questionados e reformados no trabalho cotidiano de todo educador, no sentido de encorajar a criatividade na busca por uma revolução do pensamento e da ação no uso dessa aptidão fundamental da nossa espécie. Sem criatividade, nenhuma educação ou autoformação autônoma e problematizadora é possível.

Sem sombra de dúvida, há uma forte pressão sobreadaptativa que pretende adequar o ensino e a pesquisa às demandas econômicas, técnicas e administrativas do momento, às últimas imposições do mercado, assim como reduzir o ensino geral e marginalizar a cultura humanista. Na vida e na história, a sobreadaptação a condições dadas nunca representou um signo de vitalidade, mas um prenúncio de senilidade e morte, que se efetiva pela perda da substância inventiva e criativa.

Mais radicalmente, os próprios desenvolvimentos do século XX e da nossa era planetária fizeram com que nos defrontássemos cada vez mais amiúde e, de modo inelutável, com os desafios da complexidade. Nossa formação escolar e, mais ainda, a universitária nos ensina a

separar os objetos de seu contexto, as disciplinas umas das outras para não ter que relacioná-las. Essa separação e fragmentação das disciplinas são incapazes de captar “o que está tecido em conjunto”, isto é, o complexo, segundo o sentido original do termo. (MORIN, 2009, p.18)

O ato criador, que elabora e experimenta códigos magnetizados pela articulação de significados – muitos, vários, infinitos – do mundo das coisas e das gentes, conforma uma trama inventiva que ultrapassa limites processuais, técnicos, formais, temáticos, poéticos. Como ressonâncias provocam, incomodam e abrem fissuras na formação de um pensar que pense sobre o pensamento humano.

Como educadora, esbarrei em obstáculos na prática pedagógica no ensino da arte. Vivi dilemas gerados no fazer do meu ofício. Inquietei-me. E uma latente insatisfação tomou o meu modo de ensinar-aprender. Ela foi o mote para me por a caminho de novas proposições na vida e em direção a uma pedagogia contemporânea no Ensino da Arte.

Nenhuma escola é capaz de proporcionar conhecimentos maiores que a própria vida e a própria natureza. Baseada nessa proposição, a paisagem da obra de Francisco Brennand foi determinante para provocar um tipo de deslocamento e ampliação do meu olhar sob dois aspectos. Primeiro, em relação à escolha por ser educadora, no sentido de buscar uma autoria pedagógica que, ao invés de consumir soluções para o meu fazer profissional, pudesse me descolar de conteúdos a serem desenvolvidos numa sequência de atividades. Depois, em relação ao meu próprio pensamento, na busca de outras vias, o começo de uma outra coisa, uma nova paisagem cognitiva mais sábia e feliz.

Percorrer o caminho da autoecoreorganização é buscar orientação por processos adequados ao próprio contexto, como nos diz o educador indígena Daniel Munduruku quando distingue o professor do educador:

Educar é um ato heróico em qualquer cultura. Talvez seja pelo fato de que educar exija que a pessoa saia um pouco de si e vá ao encontro do outro, um outro desconhecido, um outro anônimo, um outro que questiona, um outro que confronta nossos próprios fantasmas, nossos próprios medos, nossa própria insegurança. (MUNDURUKU, 2010, p.9)

Assumi, então, durante o processo da pesquisa e escrita da dissertação, mais uma postura multidimensional ao mesmo tempo crítica, analítica e sonhadora, na busca da apropriação do que penso saber e me dando conta do que ainda não conheço, assumindo também o inacabamento do sujeito e do conhecimento, princípio da condição humana. Nesse contexto, aprendi, com a paisagem do Museu Oficina e com a do GRECOM, a exercitar o poder de uma percepção estética, da estesia sobre o devir, para compreender diferenças sutis que desvelam e que rompem a anestesia dos sentidos em relação ao processo de produzir sabedoria de vida. Aprendendo a olhar, sem temer, a diversidade de formas e perspectivas de se produzir conhecimento pertinente ao longo deste processo de formação.



Figura 36 - Gnose

O conhecimento na obra de Brenand não tem olhos. Ele é representado pela escultura GNOSE.

Nossa condição esconde um sentimento secreto, subterrâneo, uma nostalgia do paraíso perdido. Numa gravura de Goya, uma legenda diz que o sono da razão engendra monstros. Tais monstros seriam a impossibilidade de se obter e de dominar um conhecimento absoluto, a nostalgia da imortalidade, o sentimento de Sísifo da condenação e a busca de um sentido para agir neste mundo.

Um dos ensinamentos do barro implica conhecer, sentir, imaginar por meio da arte e com ela, e não somente por nosso olhar condicionado à significação fechada da forma.

Saber ver o outro: único ponto de partida realmente humano para começar a enxergar o mundo. Ou, como diz Fernando Pessoa, (1974, p.212),

O essencial é saber ver, Saber ver sem estar a pensar, Saber ver quando se vê, E nem pensar quando se vê, Nem ver quando se pensa. Mas isso

(triste de nós, que trazemos a alma vestida!), Isso exige um estudo profundo, Uma aprendizagem de desaprender.

A paisagem do Museu Oficina arrebatava os sentidos e propicia uma aprendizagem de desaprender. Faz-nos ver o primevo. Reinventa-nos como propositores de invenções.

Brennand, inscrito nos planos do Universo, nos mostra atratores caóticos, complexos, que nos revelam arquétipos que nos permitem ver o Universo através da analogia correta. Brennand não precisa de adjetivos. Com suas raízes na história do tempo, suas mãos nos falam dos animais, dos pássaros e das sementes; através de suas mãos nos fala da força do vento e a fúria dos vulcões, transgredindo, mudando, oscilando e criando uma nova ordem, que por necessidade é a ordem da Natureza. (TORO, 2000, p. 28)

Fazer a ligação entre a paisagem de Brennand e uma educação para complexidade é fazer emergir o sentimento estético como uma ferramenta cognitiva para reaver a sintonia com o mundo, como propõe Wani Pereira em sua tese, na qual faz emergir pela crítica, pela ampliação e pela discordância um novo sujeito educador, mais comprometido com o poder e com o prazer cognitivos da expressão estética.

Para romper com a tradição historiográfica e sociologizantes das continuidades, uma nova ciência da educação pela arte e pela cultura requer novos fundamentos do pensamento que discuta os atos e limiares epistemológicos, deslocamentos e transformação dos conceitos, a partir de diferentes campos de sua elaboração, e investe na constituição de um método de pensar. Trata-se de construir novas unidades arquitetônicas dos sistemas de idéias, que dêem conta das “transformações” que renovam o fundamento dos discursos, das idéias e também das práticas de disjunção da cultura. (PEREIRA, 1999, p. 60)

Trata-se, aqui, de problematizar a estética como um artifício cognitivo que amplifica a prática cultural da educação do sujeito, pois

Na experiência estética, o sujeito atualiza os dois conceitos primeiros e universais: cosmomorfismo, isto é, da metamorfose ou integração cósmica em que, todavia, o indivíduo se insere e ‘sobrenada’ (morte-renascimento, morte-reposo, etc.), e o outro, em torno da sobrevivência do duplo, em que a individualidade se afirma para além da morte, que antropomorfiza totalmente. (Morin, 1988, p. 96)

Pela metáfora da paisagem se expõe uma nova perspectiva do pensamento que seja capaz de operar um ensino educativo, simultaneamente local e universal. Em outras palavras, uma ecologia cognitiva, que terá de pautar-se nos princípios facilitadores da inclusão ao invés da exclusão, no diálogo entre os saberes em lugar da competição; e que instaure uma práxis educativa capaz de priorizar a ecologia das ideias e a reforma do pensamento.

Percorrer a paisagem do Museu Oficina me fez rejuntar e religar ideias aparentemente fragmentadas; ideias que me fizeram exercitar um pensamento complexo que pratica o abraço. A atitude de abraçar evoca o movimento e a estratégia, ou a arte de expressão do pensamento complexo. Essa metáfora, utilizada por Morin mas ampliada e ressignificada por Almeida (1988), provoca uma aptidão cognitiva para a partilha no ato de acolhimento, de envolvimento, de consolo e de afeto, para com uma arte de pensar que promove a aproximação e a possibilidade de retotalizações do conhecimento.

Essa estratégia cognitiva nos faz saber esperar, pois o tempo não se ganha nem se perde: vive-se. O padrão linear-quantitativo fez com que a técnica determinasse a vida humana – e não o contrário. “Temos uma enorme dificuldade de compreender que, ao ver o tempo unicamente como um bem de consumo ou moeda de troca, perdemos a sabedoria da espera. Isto é: perdemos uma das dimensões mais importantes da nossa existência”(MARIOTTI, 2000, p. 301).

Essa estratégia cognitiva nos faz saber amar o amor de si, o amor que precede as posturas morais e se relaciona ao mundo dos instintos. “É o amor pelo que somos, mas que se amplia em termos de amor ao próximo” (MARIOTTI, 2000, p. 310). Ela nos faz saber abraçar.

O eu contém o múltiplo (a sociedade, a cultura) que, por sua vez, o contém. Eis a unitas multiplex - a unidade na multiplicidade. Tudo isso se expressa de um modo dinâmico: o eu se transforma com a cultura, que por sua vez o modifica, numa relação de congruência. O abraço não é um substantivo, e sim um verbo – um verbo no gerúndio: melhor seria que estivéssemos sempre abraçando e nos deixando abraçar. (MARIOTTI, 2000, p. 320)

Saber conversar e modificar o nosso modelo de conversação constitui, talvez, “a melhor forma de lidar com nossa inclinação a reagir a comportamentos, e não a interagir com intenções e condutas. Conversar significa estar-com, encontrar-se, religar-se, descondicionar-se, libertar-se” (MARIOTTI, 2000, p. 308).

A liberdade aqui consiste na possibilidade de viver o interstício entre o estímulo das questões que o mundo e a arte nos propõem e as respostas que escolhemos dar – entre várias respostas possíveis – durante o processo educativo da aprendizagem.

Saber conversar faz reaprender a utilizar o espaço educativo do Ensino de Arte como um espaço de criação. Ensinar arte é propor questões e situações mobilizadoras, abertas, com paixão e com um método guiado por uma inquietante curiosidade.

A curiosidade é um ingrediente essencial da pedagogia complexa, que “(...) supõe sempre que a criação tem a ver com a invenção, e que a invenção é, ao mesmo tempo, a emergência nova do que é arquetipal e ao mesmo tempo histórico. (PEREIRA, 1999, p. 94).

O ensino autocriativo provoca o educador a exercitar sua imaginação e sua criatividade, “(...) entendendo o educador como aquele sujeito que é capaz de ser um ‘estudante permanente’, nas palavras de Edgar Morin, talvez seja possível desaprender e reaprender outras formas de ver e de ensinar.” (Id., p. 108)

Essa epistemologia narrativa traz uma provocação para a práxis cotidiana do educador, cuja ressonância contempla a autoecoorganização complexa.

Uma pedagogia complexa teria por missão religar o todo à parte. Essa pedagogia seria, sobretudo, hologramática, que contém, ao mesmo tempo, o fragmento e o todo, que não significa a soma das partes, mas uma reorganização que opta por dialogar com o mundo por meio da narrativa coletiva e individual ao mesmo tempo. De acordo com Pereira, essa narrativa

Significa fomentar uma forma de ser no mundo, um tipo de olhar ao mesmo tempo desterritorializado e reterritorializado, que pode ser deslocado ao nível do pensamento, da educação. Isso significa dizer que o educador tem de desaprender e reaprender. Desaprender, porque, do ponto de vista da complexidade, ele precisa investir na morte, como aquilo que é capaz de lapidar o que é necrosado, ou de deixar de lado o que é necrosado, para fazer a irrigação e reformatar sua forma de ser, pensar, educar. Desaprender não significa se desfazer dos conhecimentos do passado, mas retirar

deles o que não permite a irrigação dos *imprints* paradigmáticos mais duros. Reaprender é investir na reinscrição do ser, numa certa experimentação, instaurando, portanto, uma pedagogia extremamente libertária. (PEREIRA, 1999, p. 196)

O que seria essa experimentação? Seria ter a possibilidade de olhar sob novas formas e significados. Quanto mais impressões, mais surgirão

(...) novos sentimentos éticos de sinergia e de partilha universal com as coisas, com os homens, com o meio ambiente, com a obra de arte, com a religião, com os conteúdos da cultura científica, com a assimilação da cultura humanística. Enfim, trata-se de cultivar a sensibilidade: a possibilidade ou a capacidade em todos os sentidos, e que habita um lugar central e periférico. (PEREIRA, 1999, p. 199)

A reflexão sobre esse olhar complexo, macroscópico e transdisciplinar é muito mais um desafio à nossa intencionalidade do que um receituário teórico-metodológico.

Um olhar-desafio que tem, por pré-requisito, reivindicar um lugar para a experiência estética, uma lógica do sensível, inscrita na arte. Essa reivindicação vem encontrando ressonância em pensadores que, insubmissos ao paradigma fragmentador e redutor do conhecimento, optam por vestir o manto do Arlequim mestiço e em exercitar, pelo abraço, uma permanente aprendizagem poética, rejuntando matrizes teóricas ao final alguns princípios que deveriam nortear uma pedagogia da complexidade, uma educação auto-criativa e lúdica, que contribua para uma cognição, uma aprendizagem mais libertária, impregnada de afetividade, solidariedade, ética, com(paixão) (ALMEIDA, 2003, p.67)

E, assim, fica a convocação de que cada educador se ponha a atravessar com vontade o rio da produção de conhecimentos pertinentes e sábios. Esta é a aventura: se por a caminho e correr os riscos. Nesse contexto, todas as ideias e todas as formas tornam-se possíveis. Todo educador é capaz de sonhar, de imaginar, de inventar e de se permitir devanear com todas as forças da matéria-prima do pensamento artístico: a imaginação.

A imaginação se desenvolve no contato com culturas, com a natureza e com o conhecimento de si. Um educador de mente imaginativa trabalha também a partir de conjuntos de conhecimentos pertinentes, reunidos ao longo de sua vida, e articula ideias num repertório cultural ampliado por descobertas que convidam a pensar num

mundo melhor, num jogo mais extraordinário que estimule a liberdade criativa que não é só dos artistas, mas também de todas as pessoas que se permitem – com o passar do tempo – dar forma aos pensamentos, às ideias e aos devaneios.

É estranho o sentido que as coisas ganham quando acabam... É aí que elas começam, pois toda aprendizagem pode se apagar com o tempo ou ser remanejada.

É o tempo que faz o sentido se abrir para nós. Eu deveria dizer: é a representação do tempo, o modo como evoco meu passado para organizar minhas lembranças e me deleitar com meus devaneios que impregnam de sentido o que percebo. O relato que faço para mim mesmo do que aconteceu comigo e o quadro que pinto da felicidade esperada introduzem em mim um mundo que não existe, que não está presente e, no entanto sinto intensamente. (CYRULNIK, 2006, p. 15)



Figura 37 Detalhe de painel mural

Bibliografia

ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Complexidade e Cosmologias da Tradição**. Belém: EDUEPA; UFRN/PPGCS, 2001.

_____. Por uma ciência que sonha. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; SILVA, Josimey Costa da. (Org.). **Complexidade à flor da pele: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação**. São Paulo: Cortez, 2003.

ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgard de Assis. **Cultura e Pensamento Complexo**. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2009.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Brennand – Esculturas 1974/1988**. São Paulo: Pinacoteca, 1998.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jaquelina Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. 2.ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio Sobre a Imaginação das Forças**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRENNAND, Francisco. **Diálogos do Paraíso Perdido**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1990.

_____. **Testamento I: O Oráculo Contrariado**. Recife: Bagaço, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo; Martins, 2007.

CHÂTEAUVALLON, Encontros de. **Para uma Utopia Realista**. Lisboa: Instituto Piaget Divisão Editorial, 1996.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 2.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

CYRULNIK, Boris. **Falar de Amor à beira do abismo**. Tradução de Cláudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Rosane Felix. **O Museu Oficina Cerâmica Francisco Brennand**. Natal, RN, 2002. Relatório. Mimeo.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: Céu e Inferno**. Circulo do Livro, 1956.

- LEVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. **Tristes Trópicos**. Tradução de Jorge Constante Pereira e revisão de Ruy de Oliveira e Henrique Fiuza. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MAY, Rollo. **Amor e Vontade: Eros e Repressão**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- MORIN, Edgar. **A Cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- _____. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. Elaborado para a Unesco por Edgar Morin, Emilio Roger Ciurana, Raúl Domingo Motta. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela; revisão técnica da tradução: Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2003.
- _____. **A suportável realidade**. Cronos. Natal-RN. V.2.p.23-30, Jul/dez. 2001.
- _____. **O Paradigma Perdido: a Natureza Humana**. 4. ed. Publicações Europa-América. 1973
- NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. **Paisagismo no Planejamento Arquitetônico**. Uberlândia: EDUFU, 2005.
- PEREIRA, Wani Fernandes. **Por uma pedagogia da complexidade: Cartografia das ideias de Clarival do Prado Valladares**. 1999. 280 f. Tese (Doutorado) Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.
- POLO, Marco. **Brennan Devassa a Forma**. Revista Continente Multicultural. Recife, PE, Ano I nº6, Julho/2001.
- REEVES, Hubert. **Os artesãos do oitavo dia**. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.
- SÁNCHEZ MORA, Ana María. **A Divulgação da Ciência como Literatura**. Tradução de Silvia Pérez Amato. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Francisco Lucas da; ALMEIDA, Maria da Conceição de; CENCIG, Paula Vanina (org). **A Natureza me Disse**. Natal: Flecha do Tempo, 2007.

SILVEIRA, N. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

TORO, G. Cecilia A. **Francisco Brennand: A Matriz da Vida**. Copyright. Cecilia Toro, 2000.

Vídeos

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O Mundo de Beleza de Francisco Brennand**. Vídeo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998.

ARRAES, Guel. **Sonho Bárbaro**. Vídeo: Recife, 1988.

DONOVAN, Liz. **De Ovo Ominia**. Vídeo: Recife, 2000.

