

Métodos e processos

Camila da Costa Lima

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LIMA, CC. *Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 200 p. ISBN 978-85-7983-040-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

3

MÉTODOS E PROCESSOS

*a Francisco Brennand
fechar na mão fechada o ovo
a chama em chamas desateada
em que ele fogo se desateia
e o ovo ou forno tem domadas*

então

*prender o barro brando no ovo
de não sei quantas mil atmosferas
que o faça fundir no útero fundo
que devolve a terra à pedra que era*

(João Cabral de Melo Neto)

(Ferraz, 1997, p.26)

A escultura cerâmica: da pintura em tela à pintura no espaço

A escultura de cerâmica de Francisco Brennand é, ainda que esta pareça uma afirmação de certa forma óbvia, o resultado do desenvolvimento de técnicas e temas dominados pelo artista. As

formas encontradas nessas esculturas não se deram ao acaso, mas foram decorrência de um processo em constante transformação e crescimento, que é a produção do artista.

Podem-se enumerar vários fatores relacionados ao aparecimento de sua escultura. Entre estes podemos destacar, sobretudo, a continuidade do trabalho com a argila, iniciado com os murais e painéis, e os desenhos e pinturas relacionados à sua Fase Floral.

Essas pinturas de Francisco Brennand, caracterizadas pela representação de flores e frutos, impregnadas de referências sexuais – e por vezes eróticas –, foram o ponto de partida natural para a elaboração de esculturas cujo tema seria uma constante em sua obra – formas do corpo humano, muitas vezes transformadas em representações de falos e vaginas:

[...] eu tinha verificado o quanto as flores e frutos tinham uma semelhança com a anatomia do homem e da mulher. E tirava proveito disso. Curiosamente, ninguém nunca se apercebeu. Achavam que eu era um pintor decorativo. Ninguém nunca observou que ali estavam as formas nascentes da minha escultura. (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.9)

Em relação à produção de Brennand, não há apenas semelhança entre os temas abordados, há também uma forte ligação entre a forma, cor, movimento, linhas, traço, presentes igualmente em seus desenhos, pinturas e esculturas – resultado de um estilo próprio, característico de Brennand e empregado nos diferentes materiais. Como exemplos notam-se as Figuras 70 a 75.

As esculturas de Brennand possuem tons ferruginosos, definidos pela elevada temperatura em que sua cerâmica é queimada, cerca de 1.400°C. Devido à característica do processo, o artista teve seu leque de cores resumido – é mais difícil obter cores vivas, como vermelho, amarelo, laranja ou um forte azul, na queima em alta temperatura.

Em comparação, a técnica da pintura a óleo permite o uso das mais variadas cores. Seu processo acaba por ser mais simples que o da cerâmica, uma vez que não depende de queimas sucessivas e

as cores utilizadas mantêm-se as mesmas desde sua aplicação até a finalização da obra.

Entretanto, nota-se que, mesmo nas pinturas com tinta óleo sobre tela realizadas por Brennand, sua paleta de cores, por vezes, resume-se aos mesmos tons de terra – pardo ferruginosos – encontrados em suas esculturas, motivo esclarecido pelo próprio artista em entrevista (Carvalho, 2006): “[...] me habituei a amar essas cores, que estão lá dentro da pedra, no coração da matéria.” Mariza Bertoli¹ emprega uma definição diferente para as cores presentes nas obras de Brennand, não acreditando que seu uso parta do acaso, mas, sim, que sejam cores buscadas pelo artista: cores de entranhas, de madrugadas...

Essa escolha no uso das cores permite uma ligação ainda mais forte entre as diferentes linguagens abordadas por Brennand. Como exemplo as obras “Construção Floral” (Figura 71) e “Natureza Morta” (Figura 74).

Além das cores em “Construção Floral”, a irregularidade da figura na parte superior e as linhas que a perpassam assemelham-se com as esculturas da série “Fruto” (Figuras 70, 72 e 73). O mesmo ocorre em “Natureza Morta”, em que as figuras da tela possuem formas também encontradas nas esculturas. Notável ainda é a semelhança no tratamento dado ao contorno, tanto na escultura como nas pinturas apresentadas: na escultura este contorno se apresenta na forma de sulco, na pintura este se apresenta como a representação deste sulco. Em outras palavras, é como se o contorno, na pintura, não fosse um contorno puramente bidimensional, opaco, mas, sim, uma representação, com luz e sombra, dos sulcos que marcam a escultura – como se, de certa forma, suas pinturas não retratassem o objeto em si, mas uma representação escultórica destes –, a pintura da escultura, a representação da representação.

Mesmo em “Lacrau” (Figura 75), em que se observam cores um pouco mais vivas, as demais características que compõem a obra se assemelham às demais pinturas e esculturas apresentadas.

1 Afirmação de Mariza Bertoli durante banca de Exame de Qualificação desta pesquisa em 16 de outubro de 2008.



Figura 70 – “Fruto” (série), 1984, cerâmica, 90 x 61 x 34 cm (foto da autora).



Figura 71 – “Construção Floral”, 1980, óleo sobre tela, 130 x 80 cm (foto da autora).



Figura 72 – “Fruto” (série), 1984, cerâmica, 67,5 x 24,5 x 29 cm (foto da autora).



Figura 73 – “Fruto” (série), 1984, cerâmica, 75 x 42 x 37 cm (foto da autora).

Nessas esculturas é interessante ressaltar que a figura que dá forma à escultura repete-se em sua base, em menor escala. É uma característica da escultura de Brennand possuir bases, um suporte que, ao mesmo tempo em que oferece apoio físico, também complementa a obra. No caso dessas esculturas, o fato de o desenho na base ser a mesma figura da escultura em si resalta ainda mais o tema abordado na escultura. Ou, ainda, pode-se estabelecer uma ligação com o desenvolvimento do tema da escultura, uma espécie de evolução da figura proposta: de um relevo pequeno na parte inferior para uma escultura na parte superior da obra, com seus detalhes e formas melhor definidos e em uma posição mais próxima e confortável aos olhos do observador.

Técnicas e processos: a concepção da escultura cerâmica

No conjunto da obra de Francisco Brennand, tudo está muito envolvido. Pode-se imaginar um caminho, traçado do desenho, à pintura, à escultura. A partir dos estudos em grandes dimensões – a criação dos murais e painéis cerâmicos, momento crucial da obra do artista em que o desenho começa a ganhar volume – servem de meio de transposição de sua linguagem do bidimensional ao tridimensional que desemboca, enfim, na escultura cerâmica.

A escultura de Brennand é o resultado da combinação de técnicas estudadas e dominadas, absorvidas ao longo de uma extensa carreira, que não se limitam às técnicas próprias da cerâmica, mas envolvem todo um rol que inclui o desenho, a pintura e mesmo processos análogos ao design de produtos. Por vezes, uma escultura surge a partir de um desenho, pintura, modelo em menor escala ou mesmo painel cerâmico. Pode-se afirmar que, na obra de Brennand, as técnicas se entrelaçam e produzem resultados que, por vezes, desafiam a própria noção acadêmica de escultura, pintura ou desenho.

Brennand é um artista completo, emprega suas ideias nas mais variadas técnicas, desenvolvendo-as com afino e dedicação, como



Figura 74 – Francisco Brennand, “Natureza Morta”, 1980, óleo sobre tela, 110 x 130 cm (foto da autora).



Figura 75 – Francisco Brennand, “Lacrau”, 1980, óleo sobre tela, 98 x 130 cm (foto da autora).

se cada uma delas fosse aquela com que o artista possuísse maior afinidade.

Para quem pouco conhece de sua arte, ao admirar suas séries de esculturas, fica difícil imaginar sua grandiosa produção de pinturas em tela e desenhos com distintos materiais. O mesmo pode-se dizer de quem admira sua pintura ou desenhos isoladamente. Pelo contrário, conhecendo o conjunto de sua obra, vê-se sem dificuldade a forte relação entre as técnicas trabalhadas. Brennand é um mestre em tudo o que faz.

Para quem ocupa a posição de observador, fica claro identificar as esculturas de cerâmica de Brennand como o resultado de uma vida dedicada ao estudo da arte e a busca por aprender e se aperfeiçoar cada vez mais. Se não tivesse em seu sangue o gosto pela cerâmica e ao seu redor toda uma estrutura que incentivou a ideia de iniciar sua Oficina, talvez sua produção fosse composta apenas de desenhos e pinturas, mas nada acontece por acaso. Era necessário algo mais para completar sua obra – seu desenho ganhou maiores dimensões e virou relevo, sua pintura fez nascer com os esmaltes cerâmicos cores ferruginosas, sua arte em duas dimensões recebeu volume, saiu do papel, da tela, criou vida, transformou-se em fruto, pássaro, ovo, corpo...

Sua escultura nada mais é do que sua pintura modelada em barro, pois tanto o tema empregado como as cores e formas se mantêm, é a matéria que muda. De qualquer modo, a escultura parte de um desenho: a ideia inicial, geralmente, nasce com essa técnica. Com ela, a ideia primeva do artista encontra-se presa dentro do limite da folha ou da tela, e, por vezes, há ainda a moldura, que acaba por separar ainda mais a obra do mundo real.

A partir do momento em que o desenho ganha volume com a modelagem no barro, desprende-se do seu suporte bidimensional – não se limita a um espaço determinado –, possui liberdade, comunica-se com o mundo, é um ser neste mundo, sem a barreira da moldura ou da área do papel que separa o real do irreal.

As esculturas de Brennand são seres modelados em barro, habitam um mundo elaborado pelo artista, e, quando adentramos neste local (ao visitar a Oficina Brennand), temos uma relação direta com

as obras. Ainda, devido ao material de que são feitas, essas esculturas têm mais vida. O próprio barro se relaciona com o tema de que parte Brennand para elaboração de suas obras: fossem elas realizadas em outro material, o resultado não seria o mesmo.

Acompanha a origem do homem o mito da criação a partir do barro; Brennand, ao criar suas esculturas com este material, segue também o mito, dando vida a novos seres. Devido ao barro, suas obras ganham uma expressão especial, em um sentido de criação que vai além dos relacionados às obras de arte, seu significado é mais forte – o da própria existência.

A composição da escultura cerâmica de Francisco Brennand

A escultura de Francisco Brennand possui uma característica marcante relacionada ao seu aspecto físico. Grande parte das esculturas do artista apresenta uma divisão de volumes em três partes bem definidas, ainda que ligadas umas às outras. Essa divisão estabelece uma sequência de justaposição de massas: um volume inferior – que oferece sustentação à escultura, um elemento intermediário e um superior (Figura 76).

Na parte inferior da escultura localiza-se um volume estático, que assume o papel semelhante ao de uma base para a obra, um pedestal. Esse elemento é encontrado em praticamente todas as esculturas de Brennand. Ao mesmo tempo em que oferece suporte para a obra também a completa, pois é parte integrante da escultura.

Nessa base há alguns detalhes, além de inscrições relacionadas à figura representada, por vezes o próprio título da escultura ou nome da personagem representada encontra-se nesse elemento.

Partindo da base, há um elemento intermediário, que faz ligação entre as partes inferior e superior, normalmente mais estreito e mais alto que a base, semelhante a uma coluna, que confere verticalidade ao conjunto. Esse elemento dá ao conjunto o equilíbrio necessário entre o caráter estático da base e o movimento exercido pelo volume superior.



Figura 76 – “Saturno”, 1981, cerâmica, 102 x 73 x 45 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

O volume superior, localizado acima da coluna, é a parte que recebe maior elaboração de detalhes, podendo ser considerado o “tema” da escultura, a forma principal.

Nota-se a característica constante de Brennand em assinar suas esculturas com as iniciais “FB”, seguido do ano de realização da obra². Na maioria das vezes a assinatura localiza-se no elemento intermediário da escultura (Figura 77).

Por vezes, há esculturas constituídas somente por uma base e um elemento superior, não há a presença do elemento intermediário. De qualquer modo, o conjunto continua a apresentar forte verticalidade (Figura 78).

As técnicas da cerâmica: modelagem, pintura e queima

Argila

As argilas são formadas através da decomposição, por milhares de anos, das rochas feldspáticas. São constituídas por minerais: silicatos hidratados de alumínio, ferro, magnésio, titânio, sódio, potássio, entre outros elementos. Tratam-se de uma matéria que tem como principal característica, quando úmida, sua plasticidade. Caso receba água em excesso, perde sua plasticidade e, quando seca, torna-se bastante dura.

Originam-se a partir das alterações de minerais das rochas pela ação da água da chuva e de ácidos oriundos da decomposição de vegetais. A característica de cada argila depende dos minerais que a compõem: dependendo da jazida e do local de que é extraída terá

2 A assinatura (Figura 77) é elaborada pela técnica de acordelado, que consiste em modelar a argila em forma de cordão e, em seguida, aplicá-la sobre a superfície da peça empregando a forma desejada. Nota-se que Brennand possui uma assinatura diferente para cada tipo de peça: nos seus murais geralmente as letras são escavadas na argila e, ainda, as peças utilitárias e decorativas apresentam apenas um carimbo símbolo da Oficina Brennand, a marca de Oxossi.



Figura 77 – Detalhe de elemento intermediário de escultura, as iniciais de Francisco Brennand “FB” acompanhadas do ano de execução da obra “76” (foto da autora).



Figura 78 – “Molusco”, 1977, cerâmica, 79 x 40 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

variação em sua matéria orgânica, o que influencia diretamente na sua plasticidade, retração, queima e resistência.

Existem diferentes tipos de argila, cada qual com suas propriedades, para serem utilizadas de acordo com determinada peça a ser feita, variando o modo de modelagem, secagem e queima. Para cada processo há uma argila adequada para proporcionar à peça final as características desejadas no início de sua realização.

Um dos aspectos que mais influenciam na escolha de uma argila é a sua temperatura de queima, que ocorre em temperaturas elevadas, normalmente entre 800°C e 1.700°C, dividindo-se em baixa temperatura (até 1.100°C) e alta temperatura (acima de 1.100°C). O processo de queima oferece à argila a possibilidade de se transformar em um material resistente e durável.

O ato de transformação talvez seja o que mais chama a atenção dos que trabalham com a cerâmica, o que leva a argila a ser tratada como um material repleto de significados. Na Bíblia, com barro e sopro, um deus ceramista fabricou o homem à sua imagem e semelhança. Na Mesopotâmia, diz-se que os homens foram criados com lama e sangue. Segundo Mariza Bertoli (2003, p.40): “Na tradição hebraico-cristã o homem é feito a frio, o fogo vem como castigo, como sacrifício, o fogo não cabe no momento de criação, só no momento da imolação ou da danação no inferno.”

Conta Lévi-Strauss (1985, p.144): “Segundo os Machiguenga, a argila consumida pelos primeiros humanos era uma terra vermelha semelhante àquela de que se faz a louça [...] uma espécie de barro que endureciam e coziavam em cinzas quentes [...]” O autor ainda descreve o fato de os gregos consumirem um determinado tipo de argila como medicamento, ou ainda o de que na América do Norte misturava-se argila vermelha nos pães. Há também o caso de certas índias oleiras que ingerem a argila: “mordiscam ou provam várias vezes sua pasta para lhe apreciar a textura e outras qualidades consideradas necessárias para uma boa cozedura.” (ibidem, p.173).

O barro talvez esteja mais ligado à nossa existência e história do que imaginado. São antigas as crenças e mitos que relacionam essa matéria com a humanidade, desde nosso aparecimento e sobrevivên-

cia até o estudo a partir de peças cerâmicas pertencentes a antigas civilizações. Diferente de outros materiais, como o tecido e papel, as peças realizadas a partir do barro e queimadas, em alguns casos, foram as únicas que sobreviveram ao tempo para descrever alguns fatos da história.

O respeito ao extrair o barro da natureza é outra característica determinante, como descrito em “A Oleira Ciumenta” (ibidem, p.34), o mito dos índios Waura, da região do Alto Xingu: “[...] quando se quer tirar barro, é preciso tomar cuidados. Deve ser extraído muito lentamente. Se fizer barulho, a serpente aparece e comerá as pessoas.” Ou como acontece no mito Jivaro a respeito da Senhora da argila e da louça de barro que estipula um determinado período para a retirada de sua argila, além de precauções a serem tomadas por quem retira sua matéria, como a castidade. Caso contrário, os potes podem rachar durante a queima ou mesmo haver epidemias e mortes entre o povo da região (ibidem, p.36).

Como se nota, a relação do homem com o barro é direta, chegando-se a ingeri-lo com a finalidade de identificar suas propriedades para um bom trabalho ou até mesmo para a cura de um mal. Para se manusear a argila é necessário também respeitar suas propriedades e restrições, ou corre-se o risco de perder uma peça ou mesmo uma produção: por este motivo é comum entre uma família ou em uma determinada região trabalhar-se a argila do mesmo modo metódico por várias gerações. Compreender os limites e as características do material, bem como do processo da cerâmica como um todo, constitui conhecimento de valor por vezes impossível de se medir, mas de importância fundamental.

Modelagem

A maneira utilizada pelo ceramista para dar forma à sua matéria, o barro, evoluiu com o passar do tempo. Inicialmente a modelagem era feita manualmente, o artista separava uma quantidade de barro, com ela fazia uma espécie de bola para dar início à forma por ele

determinada ou trabalhava com a técnica de rolos – de um bloco de argila são feitos vários rolos, que são reunidos geralmente em sobreposição, depois alisados com a ajuda de uma ferramenta ou mesmo de pedras bem lisas –, esta técnica possibilita a realização de peças de variados tamanhos.

Tão antiga quanto a modelagem manual, mas com a vantagem de possibilitar a realização de vários exemplares de uma mesma peça, é a técnica de moldes. O escultor e ceramista Joaquim Chavarria (2000, p.5) salienta que, desde que se começou a trabalhar o barro, as peças que não eram produzidas manualmente eram feitas a partir de moldes: “Sabe-se que a técnica do molde existe, praticamente, desde o primeiro momento em que se começou a modelar a argila, uma vez que os oleiros utilizavam formas que a natureza lhes proporcionava [...].”

Em sua maioria os moldes são feitos de gesso, material utilizado desde o século XVII para reproduzir, inicialmente, pequenas peças. Atualmente, existem diferentes tipos de molde: molde perdido, aquele que permite a realização de uma única peça – normalmente também de gesso –, pois o molde é quebrado para se obter a peça final; molde prensado – a argila é aplicada em placas ou tiras sobre o molde de gesso, prensando-a para receber a forma do molde (este molde é utilizado para se obter formas abertas, como pratos e metades de esferas); por fim há o molde colado – neste a argila é aplicada em sua forma líquida (barbotina) dentro do molde que geralmente é feito em partes e depois amarrado. Após a secagem da barbotina, abre-se o molde para a retirada da peça.

Uma característica que define o uso de moldes é a de se realizar uma peça de argila para ser transferida para o bronze, por exemplo (técnica bastante utilizada entre os escultores), mas também a realização de uma maior quantidade de peças em menor tempo – possibilidade oferecida também pelo torno de cerâmica, embora este opere de maneira bastante distinta do molde.

Os primeiros tornos foram usados na Mesopotâmia cerca de 3.600 anos antes de Cristo para a realização de peças simétricas. Os egípcios foram os primeiros a utilizar tornos movidos com o pé, que

possuíam características semelhantes às dos atuais. Nos dias de hoje, há diversos modelos de torno, inclusive elétricos, que dispensam o esforço físico do artista para proporcionar movimento ao torno. Essa técnica permite transformar um bloco de argila num objeto de formas e tamanhos variados, dependendo da disposição da mão do oleiro sobre o bloco de argila disposto ao centro de um disco em movimento. O resultado é sempre uma forma simétrica, tomando como eixo de simetria o próprio eixo de rotação do torno.

Pintura e esmaltação

Depois de selecionada a argila mais adequada a ser utilizada num determinado trabalho e definida a sua forma, antes de se pensar no processo de queima é necessário que a peça esteja seca; a argila pode estar crua ou ter recebido algum tipo de esmalte cerâmico para acabamento. Se houver excesso de umidade no momento de queima, com o calor, a pressão do vapor da água presente na argila faz com que as peças rachem ou ganhem bolhas, se estiverem esmaltadas.

Normalmente, quando a peça recebe em sua superfície a aplicação de um esmalte cerâmico, este se dá após uma pré-queima, chamada de biscoito, em temperatura média de 800 a 900°C. Os esmaltes utilizados em cerâmica são constituídos por substâncias que entram em fusão em alta temperatura formando uma camada vítrea que adere à superfície da peça. Dependendo dos elementos que constituem cada tipo de esmalte, são determinadas as características de seu brilho, opacidade ou transparência, textura e a temperatura de maturação: baixa, média e alta temperatura.

As cores dos esmaltes são definidas pelos tipos de óxidos metálicos empregados, tais como cobalto, cobre, níquel, cromo, ferro, adicionados aos demais componentes do esmalte. Essa combinação, somada à temperatura do forno, resulta na cor característica de cada óxido.

Existem diferentes maneiras de se aplicar o esmalte: por imersão da peça em um recipiente que o contenha, derramando-o sobre a peça e escorrendo o seu excesso, por pulverização ou ainda com o uso de

pincel. O esmalte, se aplicado em excesso sobre a superfície da peça, pode escorrer ou rachar-se e, se aplicado de modo que forme uma camada muito fina, não vitrificará.

Após a secagem, as peças estarão prontas para o início do processo de queima, mas até este momento, apesar de terem perdido o excesso de umidade (o que implicaria em quebras), não se pode considerar que estejam totalmente secas, fato que ocorrerá somente dentro do forno a uma temperatura de 450° a 600° C, quando a argila se desidrata e torna-se uma matéria bastante dura.

Queima

O descobrimento do fogo pelo homem pré-histórico, e por consequência a possibilidade de transformar o barro em cerâmica, fez nascer nesta técnica novas possibilidades, uma vez que a partir do processo da queima as peças passaram a ganhar maior resistência.

Inicialmente o barro era queimado em uma temperatura muito baixa, provavelmente nas mesmas fogueiras em que eram cozidos os alimentos. Mesmo após o processo de queima, devido à baixa temperatura, a peça continuava porosa e frágil.

Como evolução da queima nas fogueiras, surgiu o forno primitivo, ainda hoje em uso em algumas regiões no interior do Brasil. Esse forno consiste em duas partes: na parte inferior coloca-se a lenha, que irá queimar as peças localizadas na parte superior; esses dois espaços são separados por uma espécie de piso com furos pelos quais passam os gases que serão eliminados pela abertura na parte superior do forno.

Com o tempo o homem passou a ter mais conhecimento sobre a ação do fogo no processo de queima, e desta maneira conseguiu realizar modificações nesse forno primitivo que proporcionaram a elevação da temperatura de queima: fechar o topo do forno – parte que continha as peças – e dotá-lo de uma chaminé e aumentar a espessura da parede desse forno para reter mais calor foram alguns dos métodos empregados.

A partir dessas modificações e outras que ainda estavam por vir, surgiram novos tipos de forno com câmaras maiores, temperaturas mais homogêneas em seu interior, e usando como combustível não somente a lenha, mas outros como o gás, o petróleo e a eletricidade.

Cada etapa do trabalho com a cerâmica é lenta, a queima não seria diferente das demais – após a arrumação das peças, dão-se o fechamento do forno e o início da queima. A temperatura eleva-se de maneira lenta para que o vapor da água que ainda resta na argila possa sair facilmente, esta fase prolonga-se aproximadamente até a temperatura de 400°C. A aceleração da queima estende-se até chegar à temperatura desejada, esse processo pode levar várias horas. Do mesmo modo ocorrerá o esfriamento do forno, que mesmo após desligado permanece bastante quente.

Há ainda o cuidado em se abrir o forno – se a abertura se der rapidamente, poderá haver choque térmico, ocasionando rachaduras nas peças. Por outro lado, quando há o uso de esmaltes, se a abertura demorar muito para ocorrer, este se cristaliza, tornando-se opaco.

A cerâmica de Brennand: artística e utilitária

A cerâmica produzida na Oficina Brennand é carregada de particularidades. Nota-se que as principais características empregadas na elaboração das esculturas cerâmicas também estão presentes em seus painéis, murais e em sua linha de cerâmica utilitária, de pisos e revestimentos, mudando, claro, aspectos relativos às propriedades de cada peça que é elaborada.

Não se pode esquecer que o produto principal produzido na Oficina são os pisos e revestimentos, base de sustentação da fábrica até os dias atuais e os primeiros a serem produzidos no local. Mas ainda, antes da fabricação desses revestimentos, a Oficina era uma fábrica que produzia telhas e tijolos refratários, queimados em alta temperatura, cerca de 1.400°C.

Com o passar do tempo, foram necessárias certas adaptações para a execução das esculturas, devido principalmente às grandes dimen-

sões e a quantidade de queimas envolvidas no processo. Dentro da Oficina Brennand, ao lado do salão interno em que estão expostos as esculturas e os murais do artista, há a fábrica em que são produzidos os pisos, azulejos e peças decorativas (Figuras 79 a 81). Ao lado dessa área há uma outra fábrica em que são realizados os murais e as esculturas cerâmicas.

Para execução de suas peças, Brennand utiliza argilas vindas do Piauí (cidade de Oeiras), Paraíba (cidade de Junco) e Pernambuco (cidades de Buíque e Cabo). A descoberta de jazidas com argilas que possuíssem as características procuradas para o desenvolvimento de uma cerâmica de qualidade foi fruto da larga busca realizada por Ricardo Brennand:

Na sua maioria, as descobertas das jazidas de nossa matéria-prima foram resultantes de exaustivas prospecções feitas pelo meu pai (um homem fascinado pela matéria cerâmica) no interior nortestino e, não me parece um acaso, apenas encontrá-las, hoje, lá onde se encontra vida no coração da terra. (Brennand, 2005, s.p.)

O barro vindo dessas regiões é armazenado em grandes galpões localizados dentro da Oficina (Figura 82). Esse barro chega em estado bruto e passa por um processo até adquirir as características de resistência e plasticidade necessárias para ser modelado.

As esculturas de Brennand possuem como forte característica o uso de esmaltes. O artista utiliza-se desse componente para aumentar a expressividade de sua obra: são escorridos, manchas, acúmulos sobre a superfície das peças, o que permite um acabamento único que, por vezes, foge da aparência esperada do material cerâmico, assemelhando-se ao metal, chumbo ou até mesmo bronze. Devido à alta temperatura de queima, o esmalte é aplicado em uma camada tão espessa que chega a formar relevo, garantindo que a cor não seja devorada pelo fogo.

Desde seu estágio na indústria de majólicas em Deruta, Brennand não parou mais de pesquisar, principalmente ao que se refere à composição de esmaltes e queimas sucessivas. Segundo afirmação do próprio



Figura 79 – Interior da fábrica de pisos e revestimentos cerâmicos (foto da autora).



Figura 80 – Interior da fábrica, funcionário trabalha na decoração e acabamento de peças (foto da autora).



Figura 81 – Interior da fábrica, revestimentos e peças utilitárias (foto da autora).



Figura 82 – Galpão na Oficina Brennand, que abriga as argilas ainda em seu estado bruto (foto da autora).

artista via *e-mail*³, os esmaltes hoje utilizados na Oficina são adquiridos em multinacionais que operam em São Paulo, somados a fórmulas descobertas em suas pesquisas e experimentos. Como exigência do Sindicato dos Químicos, há ainda um químico contratado para dar apoio na parte industrial e registro das fórmulas desenvolvidas.

O artista realiza a queima de suas esculturas em temperatura elevada, chegando a 1.400°C. A esta temperatura é possível apenas o uso de determinados esmaltes, compreendendo, deste modo, uma paleta de cores restrita, como descreve Brennand em entrevista:

Minha cerâmica é toda pardacenta, ferruginosa, não tenho nenhum vermelho, porque trabalho com 1.400 graus centígrados, a alta temperatura não me permite tirar partido de cores vivas, nem vermelho, nem amarelo, nem laranja, nenhum azul estridente, nenhum preto retinto. Tudo se dissolve numa mistura do pardo-ferruginoso. (Carvalho, 2006)

O processo de queima é realizado em forno a gás. As esculturas são queimadas em um forno maior que o dos revestimentos e aquecido por meio de maçaricos. Uma mesma peça é queimada por várias vezes sucessivas, até adquirir as características buscadas pelo artista: um mural pode chegar a entrar de dez a quinze vezes no forno. Como afirma o artista⁴, a experiência acumulada ao longo dos anos permite a Brennand conhecer o “ponto” de uma peça não só por sua aparência, mas por seu timbre, ao bater em sua superfície – uma obra queimada quatro ou cinco vezes possui uma sonoridade diferente daquela que entrou no forno apenas uma vez.

Brennand descobriu que o processo de queimar várias vezes uma mesma peça também é responsável para se conseguir determinadas características desejadas por ele, que não seriam possíveis em uma única queima. O artista tinha fascínio em saber como Miró conseguia

3 *E-mail* na íntegra no Anexo A.

4 Afirmação do artista presente no vídeo “Francisco Brennand – Oficina de Mitos”, Rede Sesc/Senac de Televisão, 1997.

dar às suas cerâmicas a aparência de rochas. Soube que as queimas sucessivas, sem pressa, eram um dos motivos; passou, assim, a aumentar o número de queimas de suas obras: de quatro, cinco vezes, passou para dez, doze vezes (*Revista Amphora*, 2006, p.15).

Outra característica das esculturas de Brennand relaciona-se às suas grandes dimensões. Por vezes, as esculturas são realizadas em módulos e posteriormente montadas, o que facilita tanto a realização como o transporte para participação em exposições (Figuras 83 e 84).

Durante o processo de queima, é interessante notar que Brennand utiliza cones pirométricos como elemento de sua escultura. Esses cones, fabricados com mistura de materiais cerâmicos, são utilizados dentro do forno para acompanhar com exatidão a temperatura. Ao alcançar certa temperatura esses cones se dobram, indicando, deste modo, que dentro do forno chegou-se a uma determinada temperatura. O artista aproveita estes cones como um elemento que compõe sua obra, bastante presente principalmente sobre os módulos inferiores das esculturas (Figura 85).

O fogo complementa o trabalho do artista, sendo sua ação imprevisível no momento da queima – o fogo é que na verdade define certas características de uma obra. Diferente de técnicas como o desenho e a pintura, em que o resultado depende apenas da ação direta do artista sobre o material e não existe nenhum elemento intermediário entre o executor e o resultado do trabalho, na cerâmica o fogo e outros elementos influenciam o resultado, mesmo à revelia da intenção do artista, como atesta Brennand em entrevista (Carvalho, 2006): “No desenho e na pintura eu começo, termino e assino, e lastimo que não passe pelo fogo, porque aí eu estaria a salvo. Porque, se eu comecei o desenho canhestro e medíocre, ele vai continuar a vida inteira assim.”

Na verdade, em cerâmica o trabalho é realizado em conjunto: homem – natureza, artista – e fogo. É intrínseco ao processo da cerâmica o artista saber direcionar tanto o barro como o fogo para uma finalização prevista, ou saber usar o resultado encontrado a seu favor (idem): “Nunca vi uma peça cerâmica minha entrar, normal, no forno – não vou chamá-la de medíocre porque é muito desagradável isso. É um Brennand, ainda cru, e vai passar pela grande aventura da chama.”



Figura 83 – Funcionários no interior da fábrica montam esculturas executadas em módulos. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 84 – Módulos de esculturas localizados no interior da fábrica, cabeça de Pássaro Rocca e elemento intermediário (foto da autora).

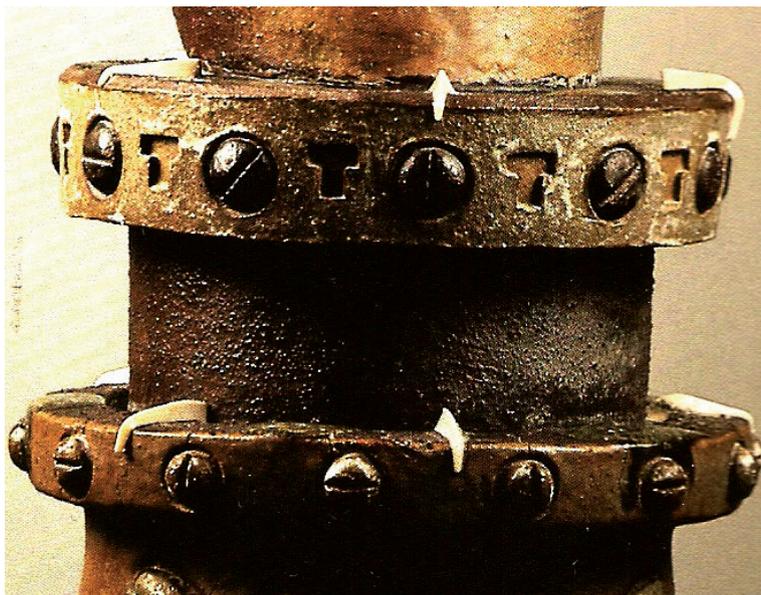


Figura 85 – Detalhe de base de escultura de Francisco Brennand, com a utilização de cones pirométricos (foto da autora).

Brennand, com seus anos de experiência, conhece muito este companheiro de trabalho que é o fogo e conta com a ação deste para completar sua criação, como ocorreu com a escultura “Lara” (Figura 86): em uma de suas passagens pelo forno, caiu da abóbada sobre a face da personagem um fragmento de cinza, nascendo dela uma lágrima de cor negra que tornou a obra ainda mais expressiva.

Brennand procura aproveitar todas as interferências sobre suas esculturas durante seu processo de realização, pois são estes eventos não previstos, que fogem do controle do artista, responsáveis também pela construção de sua obra, como afirma o artista via *e-mail*⁵:

Existem vários “acidentes” felizes e é muito difícil que uma peça atingida pelo dardo do fogo não seja aproveitada no meu museu de horrores, seja o interior da Oficina, seja nos vastos espaços exteriores como se fossem fragmentos de esculturas que aflorassem aqui e ali de um velho templo perdido e de seus deuses mortos.

Por mais que haja prática e conhecimento sobre cerâmica, por vezes ocorre um imprevisto, como rachaduras, quebras e mesmo o desmontar de uma peça. Um exemplo pode ser visto na Figura 87⁶.

Em sua entrada ao forno, durante a queima, devido à altura e ao peso excessivo da parte superior, a escultura tombou sobre sua própria base (que estava colocada ao lado da figura, para ser acondicionada no forno), fato este que conferiu à obra uma finalização diferente da prevista pelo artista, como esclarece Brennand em *e-mail*: “uma escultura assombrosamente mais rica do que a minha imaginação poderia alcançar”.

A magia está muito relacionada à técnica da cerâmica, seja pelos cuidados com a extração e modelagem do barro, como já comentado, mas principalmente pela ação do fogo que transforma significativa-

5 *E-mail* na íntegra no Anexo F.

6 A Figura 87 retrata uma escultura exposta na Oficina Brennand em uma área em que também há modelos de revestimentos cerâmicos ali produzidos. Local paralelo à parte da fábrica em que se produzem pisos, azulejos, peças decorativas e utilitárias.



Figura 86 – “Lara” (detalhe), 1978, cerâmica, 108 x 41 x 36 cm (foto da autora).



Figura 87 – “S/ título”, 1999, cerâmica (foto da autora).

mente a matéria, como descreve Brennand sobre o percurso feito por sua escultura ao entrar no forno:

Minha escultura permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10.000 anos. Coloca-se no limbo diante das chamas e surge prodigiosamente bela e purificada no paraíso. Mesmo o inesperado acidente faz lembrar a força inelutável do fogo e, portanto, o que ele destruir ou vivificar são marcas do destino. O fogo devora a cor, que se parece refugiar no núcleo da peça, “no coração da matéria”, sobrando um colorido enferrujado, turvo, opalescente, uma tonalidade de Quarta-Feira de Cinzas, distinguindo apenas, aqui e ali, algumas flores cor de fogo. (Brennand, 2005, s.p.)

O fogo está diretamente relacionado ao ato de transformar – transforma o barro em cerâmica, matéria em cinza; sua ação sempre despertou interesse na humanidade, desde sua descoberta pelo homem pré-histórico. Seu descobrimento significou ao homem também proteção, capacidade de afastar ou ferir predadores e produzir calor e luz.

Na escultura de Francisco Brennand o ato da transformação possui um forte peso. Pela ação do fogo o barro vira cerâmica, material com as características de pedras (dureza, resistência, durabilidade), o que nos remete ao mito dos homens nascidos da pedra (Bridge, 1999, p.31). Seriam então as esculturas de Brennand seres com vida, criados pelo artista para habitar seu mundo particular.

[...] De alguma maneira o barro é queimado. Ele pode ser lentamente queimado pelo sol ou, o que é mais comum, é transformado pelo fogo diretamente em um forno. O que é fundamental é a sua modificação em outra matéria. Ele continua ele mesmo, mas a prova do fogo o torna diferenciado. Esse processo de transformação tem um evidente significado, já que o fogo é sinal de modificação essencial. Todas as civilizações tiveram rituais de transformação espiritual realizados com o fogo. (*Jornal da Tarde*, 88, p.23)

É importante salientar uma característica da cerâmica associada ao uso de esmaltes. Estes, por serem elaborados a partir de minerais, quando passados ainda a frio nas peças, possuem cores bastante suaves e opacas, que somente irão “nascer” na presença do fogo durante

o processo de queima; a temperatura do forno produz reações que alteram suas características de dureza, textura e cor. Daí, mais uma surpresa associada a esta técnica – o artista realiza sua obra sem ver imediatamente suas cores –, sua imaginação participa incessantemente de modo a agir na procura do que se pretende, mas, mesmo assim, sem ter total certeza do resultado final.

Brennand não concorda em ser identificado como escultor, uma vez que este é quem retira a matéria de algo para dar forma, diferente do ato de modelar, que consiste em acrescentar matéria para se obter uma forma. Suas esculturas são realizadas em um processo essencialmente manual, a partir de placas de argila.

Observando as esculturas de Brennand, percebe-se que alguns dos módulos que as constituem, principalmente a coluna ou elemento intermediário da obra, possuem semelhança entre si. Essa característica nos leva a crer que algumas esculturas possuem partes intercambiáveis, como, por exemplo, os “Pássaros Rocca” (Figura 88), existentes em grande número e distribuídos por toda a Oficina, todos semelhantes em forma e proporção.

Na Oficina Brennand as esculturas são modeladas por artesãos – em maioria filhos de operários que já trabalhavam no local – a partir de desenhos, pinturas e maquetes feitos pelo artista. Brennand orienta cada etapa do processo de elaboração da escultura desde a modelagem, pintura, até sua montagem, e desta maneira são transferidas para a argila as ideias do artista.

Brennand mantém há anos uma rotina de trabalho. Chega cedo à Oficina, acompanha o trabalho dos artesãos, vai a seu gabinete para desenhar, fazer esboços e escrever seu diário, torna a acompanhar a modelagem de uma escultura ou de uma queima, assim sua obra continua a crescer – seu sonho se prolonga.

Processo: a elaboração da escultura cerâmica

Tudo parte de um desenho, nele se encontra a ideia inicial, fruto da criação do artista que dará origem à escultura. O desenho é seu ponto de partida.



Figura 88 – Sequência de Pássaros Rocca, no interior da fábrica. Fonte: Bridge, 1999.

Um pequeno esboço, por vezes feito ao acaso, é ampliado. Desse desenho segue a elaboração de uma maquete, com as mesmas proporções que terá a escultura finalizada. Inicia-se a execução da escultura por artesãos da Oficina Brennand, seguindo as orientações do artista, que acompanha cada fase de construção de sua escultura cerâmica. São o olhar e a orientação de Brennand que garantem o resultado final como o previsto inicialmente no desenho. Esse é o processo básico para a concepção de uma escultura de Brennand. Como descreve Casimiro Xavier de Mendonça:

É verdade que suas peças escultóricas surgem de desenhos que ele vai detalhando, depois amplia – em desenhos maiores, pinturas ou maquetes – e, finalmente, entrega a seus artesãos, que passam a executá-las num processo de modelagem do barro tradicional. No entanto, se a parte visionária é o que interessa a Brennand, ele tem um controle absoluto da escala dos volumes, e das cores e vernizes obtidos graças às mudanças de temperatura nas queimas das peças. (*Ícaro*, 1985, p.75-76)

O processo para a execução de “Canibal” retrata, de forma clara, o método empregado por Brennand para a execução de sua escultura (Figuras 89 a 91). No caso dessa obra, tanto o desenho como a maquete e a escultura foram executados em um mesmo ano (1995). O desenho (Figura 89) realizado com tinta acrílica determina a proporção e a divisão dos volumes da figura. Essas características repetem-se na maquete (Figura 90), que tem a figura menos alongada que no desenho e, por esta ser feita com o mesmo material que será produzida a escultura original, ainda que em tamanho bem menor, é possível obter uma melhor noção de como será a obra finalizada, bem como dos aspectos que podem ser mudados ou adaptados para se conseguir o que deseja para a escultura. A obra pronta “Canibal” (Figura 91) possui alguns detalhes diferentes de seu desenho e de sua maquete, a figura possui maior verticalidade e seu elemento inferior (base), antes de forma retangular, apresenta forma cilíndrica.

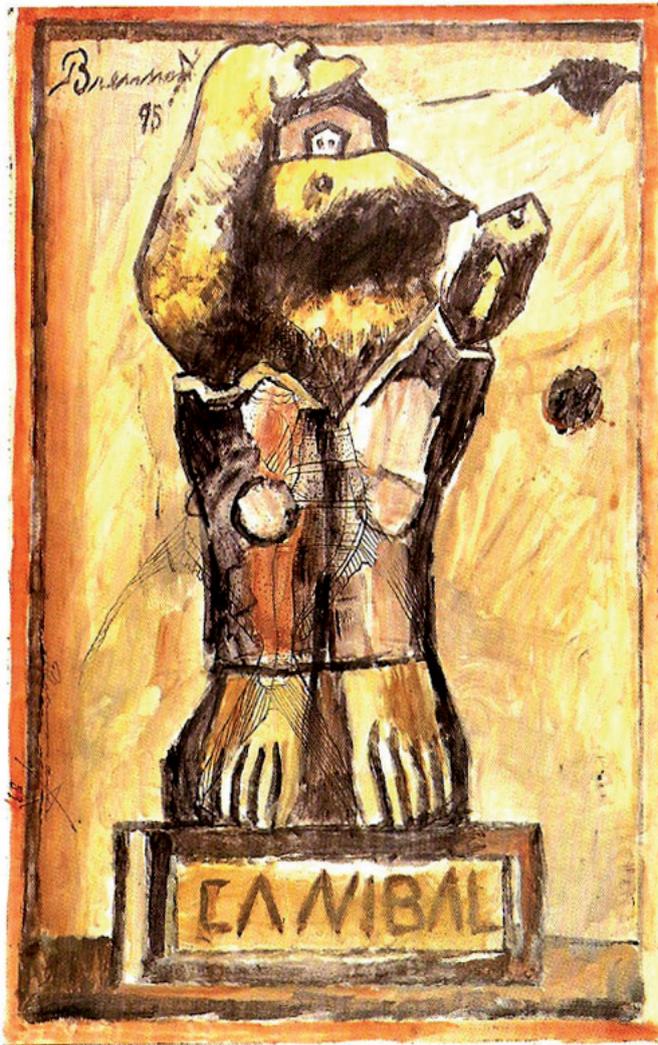


Figura 89 – “Canibal” (estudo), 1995, acrílica sobre papel, 65 x 42,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 90 – Francisco Brennand, “Canibal” (maquete), 1995, cerâmica, 34 x 14 x 14 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 91 – Francisco Brennand, “Canibal” (obra pronta), 1995, cerâmica, 160 x 58 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Em sequência, “Mon Pauvre Roi”. O desenho executado com traços rápidos sugere as formas da figura (Figura 92). A obra pronta (Figura 93) segue essas formas e vai além, apresentando maior detalhamento dos relevos do elemento intermediário. Os olhos, cerrados na escultura finalizada, contrapõem-se ao do desenho, em que o olho visível apresenta-se aberto. Essa escultura possui também uma sequência de bases justapostas, ausentes no desenho, mas fundamentais como complemento do conjunto.

A escultura “A Sequestrada” é uma espécie de chafariz localizado próximo à entrada da Oficina Brennand. Dentro da Oficina, em meio ao Salão das Esculturas, está uma mesa com diversas maquetes produzidas por Brennand, entre elas sua maquete (Figura 94) de pouco mais de 50 cm que deu origem à grande escultura.

É interessante notar, neste caso, que o nome dado pelo artista à maquete e à escultura finalizada (Figura 95) mudou – de “Vênus Sequestrada”, na maquete, para apenas “A Sequestrada” para a obra pronta.

Em “Halia”, a pintura (Figura 96) determina as características da escultura, inclusive sua expressividade: a inclinação da cabeça, o entreaberto dos lábios, o nascimento da cabeça – tema da escultura –, de uma espécie de casulo.

Nota-se na base da escultura pronta a substituição dos dois volumes presentes na pintura por apenas um volume, o cilíndrico. Em todos os demais aspectos, a impressão é a de que a figura “saiu do papel” (Figura 97).

A mesma definição se aplica a “Lilith” (Figura 98), cuja escultura foi realizada dois anos após a realização de seu desenho (Figura 99).

Nota-se nos exemplos citados que há algumas modificações feitas na transposição do desenho para a obra pronta, principalmente na base que compõe a escultura, mas que os demais elementos acabam por apenas se desenvolver, ficando melhor definidos e detalhados. Percebe-se também que a principal função do estudo, seja o desenho ou a maquete, é a de oferecer uma melhor visualização da ideia do artista, para as adaptações necessárias serem vistas e empregadas para o sucesso da escultura.



Figura 92 – “Mon Pauvre Roi” (desenho), 1993-1996, acrílica sobre papel, 32,8 x 20 cm (foto da autora).



Figura 93 – “Mon Pauvre Roi”, (obra pronta), 1996, cerâmica, 150 x 48 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 94 – “Vênus Sequestrada” (maquete), 1988, cerâmica, 56 x 27 cm (foto da autora).



Figura 95 – “A Sequestrada” (obra pronta), 1988, cerâmica, 360 x 60 cm (foto da autora).



Figura 96 – “Halia”, 1972 ou 1973, óleo sobre tela (foto da autora).



Figura 97 – “Halia” (obra pronta), 1978, cerâmica, 77 x 44 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 98 – Francisco Brennand, “Lilith” (desenho), 1977, acrílica sobre papel, 39 x 21,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 99 – Francisco Brennand, “Lilith” (obra pronta), 1979, cerâmica, 142 x 59 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

As maquetes, por serem realizadas com o mesmo material da escultura, possibilitam ao artista obter uma noção mais próxima do que será sua escultura e também realizar certas modificações, se for o caso, além de serem utilizadas por Brennand para auxiliar o trabalho dos artesãos na execução de obras mais complexas.

Ainda assim, nem sempre há a realização de desenhos e de maquetes para a realização de todas as esculturas. As figuras analisadas foram exemplos do processo geral de concepção da obra em escultura cerâmica do artista. Talvez, além do desenho e/ou maquete de determinada obra analisada, também possa haver outros estudos, aos quais até o momento não foi possível ter acesso nesta pesquisa.

Acrescenta-se, ainda, que não há uma ordem obrigatória para a execução dos estudos e maquetes para uma escultura, como complementa Brennand via *e-mail*⁷: “Na maior parte, como não deixaria de ser, os desenhos precedem as esculturas. Contudo, muitas vezes uma escultura bem-sucedida me impressiona tanto que chego a fazer um desenho ou mesmo uma pintura.”

Analisando um desenho e um modelo em menor escala de “Helena” (Figura 100), percebe-se que o desenho pode ter sido realizado após a maquete, fato que se justifica pelo detalhe abaixo do olho da figura. Durante uma queima nem tudo é previsto, e na obra em questão nota-se um escorrimento de esmalte com as mesmas características do desenho. Neste caso, o modelo em menor escala se deu provavelmente antes do seu desenho.

Apesar de nesse desenho (Figura 100) aparecer apenas a nomeação “Helena”, esta é uma referência à personagem histórica “Helena de Troia”. A partir deste tema, no ano de 1983, Brennand realizou um segundo desenho e uma escultura. Neste caso, a obra pronta segue com fidelidade este desenho (Figuras 101 e 102). Em data posterior, 1995, o artista realizou uma nova versão de “Helena de Troia”, fato que demonstra um determinado assunto não se encerrar em uma única obra, mas, sim, continuar a ser desenvolvido e adaptado com o passar dos anos (Figura 103).

7 *E-mail* na íntegra no Anexo F.



Figura 100 – Desenho “Helena” e maquete “Perfil”, s/data (foto da autora).



Figura 101 – “Helena de Troia” (desenho), 1983, acrílica sobre papel, 50,5 x 40,5 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.



Figura 102 – “Helena de Troia” (obra pronta), 1983, cerâmica, 34 x 25 x 23,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

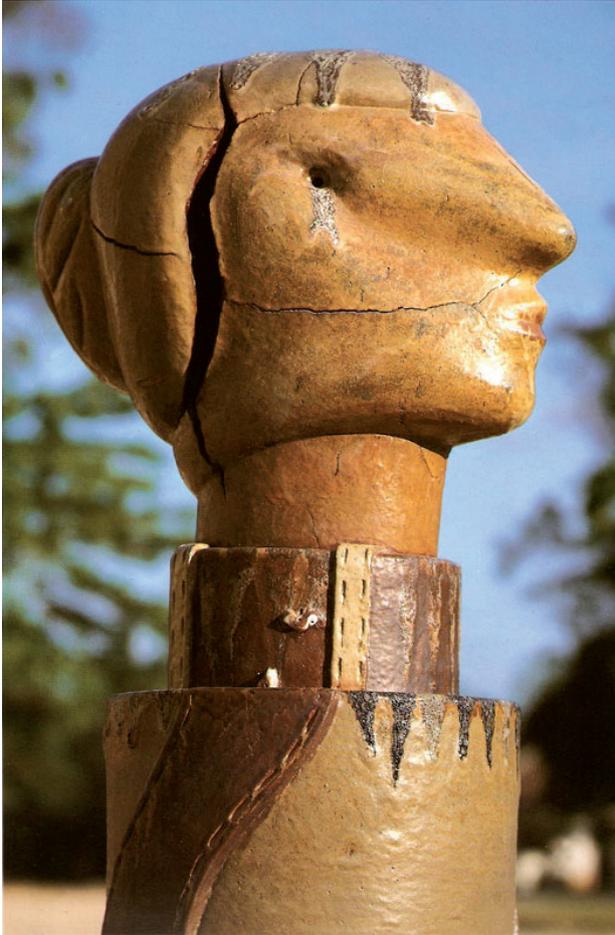


Figura 103 – “Helena de Troia”, 1995, cerâmica, 98 x 50 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

O mesmo processo que o artista desenvolve em relação à elaboração de suas esculturas ocorre com outras de suas produções em argila. Os vasos foram as primeiras formas a serem trabalhadas em cerâmica por Brennand, aproximadamente na década de 1960, e para tanto já havia a execução de rápidos desenhos, estudos para a concretização dessas formas (Figura 104).

O mesmo pode ser notado em relação aos murais cerâmicos, em que primeiro são realizados desenhos com todos seus detalhes para depois serem passados para a argila. Como no caso do painel de maior importância feito por Brennand, “Batalha de Guararapes” (Figuras 6 e 7), para o qual o artista fez estudos com nanquim e monotipia (Figura 105).

Algumas vezes o estudo é realizado com divisões e mesmo numerações que orientam o trabalho do artesão responsável por transpor para a argila a ideia do artista. Esse modo facilita manter na obra finalizada as proporções e todos os detalhes do desenho original (Figura 106).

No processo de criação de Brennand uma ideia não se prende apenas a um suporte, ela caminha por diversas técnicas e, na maioria das vezes, finaliza-se na escultura, seja pela riqueza do processo de transformar um bloco de argila em algo com forma, volume e com a durabilidade da cerâmica, seja pelo domínio que Brennand tem sobre esta técnica e por saber trabalhar com ela como nenhum outro.

A partir da análise dos estudos e maquetes realizados para a elaboração de sua escultura, tem-se uma noção bastante próxima de como ocorre a concepção e realização de uma escultura. Nosso olhar, direcionado não apenas para a obra pronta, mas para o processo de sua elaboração, talvez seja a maneira mais clara de perceber a relação entre a linguagem e as técnicas trabalhadas e dominadas pelo artista.

Não se pode deixar de comentar que, por vezes, um desenho – que culmina em uma escultura – é apresentado pelo artista como uma obra em si, completa e independente, e não apenas como um estudo, uma simples etapa a ser cumprida. Não cabe a ele – o desenho – apenas o papel secundário de subsidiar a criação de outra obra, mas a de ser também uma obra pronta.

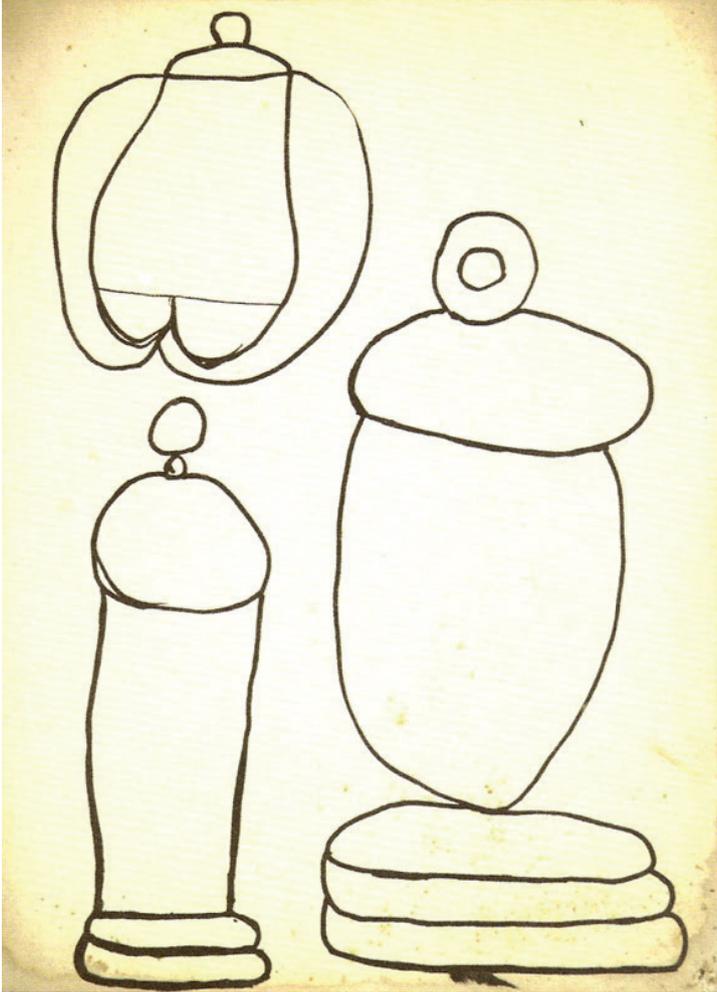


Figura 104 – Estudo para vasos cerâmicos, 1961, nanquim sobre papel, 44,5 x 32,5 cm.
Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

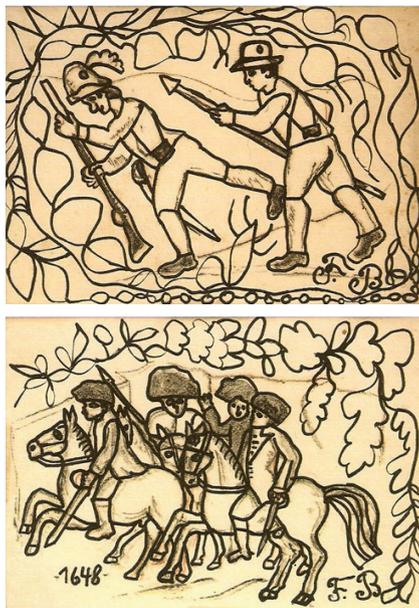


Figura 105 – Estudos para o painel “Batalha de Guararapes”, 1954, monotipia e nanquim sobre papel, 23 x 33 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.



Figura 106 – Painel cerâmico sendo realizado seguindo as orientações do desenho e suas marcações. Fonte: Catálogo *Brennard*, 2004.

Desta maneira, pode-se afirmar que Brennand, ao fazer uso das diferentes técnicas que domina para chegar à escultura cerâmica, não tem como foco *apenas* o resultado final: neste processo cria diversas obras, únicas, mas profundamente ligadas por uma essência comum, os temas e o estilo particular do artista.