

Francisco Brennand, mestre dos sonhos*

Resumo: A obstinação do artista pernambucano Francisco Brennand fez surgir, em 1971, nas ruínas de uma olaria do início do século XX, a Oficina Brennand. Neste depoimento, ele conta como transformou esse lugar único no mundo. A oficina constitui-se num conjunto arquitetônico monumental de grande originalidade, em constante processo de mutação, em que a obra se associa à arquitetura para dar forma a um universo abissal, dionisiaco, subterrâneo, obscuro, sexual e religioso. A presença de Brennand num trabalho contínuo de criação confere à oficina um caráter inusitado, identificando-a como uma instituição intrinsecamente viva e com uma dinâmica que torna imprevisíveis os rumos da arquitetura e da obra, já há 40 anos, e com um acervo de mais de 4 mil obras.

Palavras-chave: Arte, cerâmica, escultura, Oficina Brennand, mito.

Abstract: The obstinacy of the Brazilian artist Francisco Brennand made it possible to raise, in 1971, the Oficina [Workshop] Brennand on the ruins of a brickyard. In this testimonial, he tells us how transformed that in a unique place in the world. The workshop is constituted by a monumental architectonic set of great originality, in constant process of mutation, where the opus is associated to architecture to give shape to an abyssal, Dionysian, subterranean, obscure, sexual and religious universe. The presence of Brennand in a continuous creation work gives the workshop an unused characteristic, identifying it as an institution intrinsically alive and with a dynamics that makes the routes of architecture and opus unpredictable, in last 40 years.

Keywords: Art, ceramics, sculpture, Oficina Brennand, myth.

Nasci Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, no dia 11 de junho de 1927, na cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, segundo filho do casal Ricardo Lacerda de Almeida Brennand e Olímpia Coimbra de Almeida Brennand. Fui morar no Rio de Janeiro, em 1937, ingressando no Colégio Aldridge, na Praia de Botafogo e, no ano seguinte, no Colégio São Vicente de Paula, em Petrópolis, como interno. Em 1939, de volta ao Recife, fui matriculado no Colégio Marista, onde concluí o curso ginasial, em 1942.

Em 1943, estudei no Colégio Oswaldo Cruz para concluir o segundo ciclo colegial, onde conheci Deborah de Moura Vasconcelos, que viria a ser minha mulher. Em 1945, Ariano Suassuna, então um colega de classe, me convidou para ilustrar os poemas que ele publicava num jornal literário do colégio, por ele organizado.

O jovem escultor Abelardo da Hora, contratado pelo meu pai, trabalhou durante alguns anos na Cerâmica São João da Várzea. A proximidade de Abelardo incentivou-me às minhas primeiras tentativas de modelagem. Mas confesso que, já nesta época, a minha verdadeira paixão era a pintura. Por influência de

* Adaptação de *Testamento I: o oráculo contrariado*, de Francisco Brennand (Recife: Bagaço, 2005, 23 p.), com a colaboração de Consuelo Ivo.

Deborah, tentei cursar a Faculdade de Direito, mas desisti porquanto os apelos do mundo artístico me levaram a caminhos bem diversos.

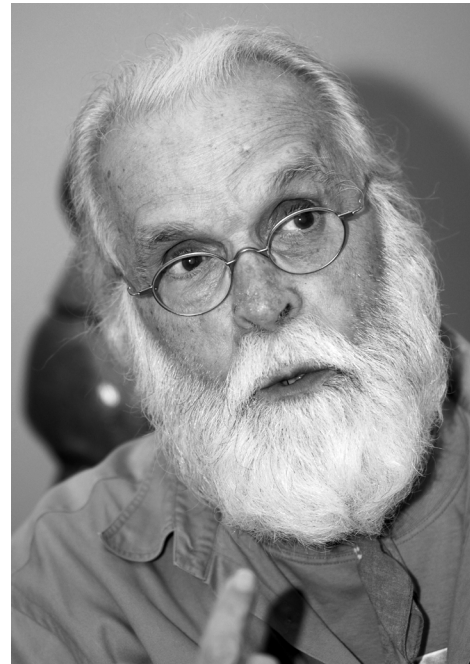
Em 1947, recebi o primeiro prêmio de pintura do Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, com o quadro intitulado *Segunda visão da terra Santa*. No ano seguinte, novamente recebi o primeiro prêmio e uma menção honrosa por um *Autorretrato como Cardeal Inquisidor*, pintura inspirada no retrato do *Cardeal Inquisidor Dom Fernando Nino de Guevara*, de El Greco.

Em dezembro de 1948, casei-me com Deborah e, em fevereiro de 1949, embarcamos para Paris. Instalados no Hotel Montalambert, a conselho de Cícero Dias, lugar em que se hospedavam regularmente muitos intelectuais e artistas, conheci Almada Negreiros, amigo de Fernando Pessoa, e o poeta surrealista René Char. Também conheci Fernando Léger, no seu próprio ateliê.

Na cidade de Perugia, capital da Úmbria, na Itália, em 1952, aprimorei meus conhecimentos de cerâmica estagiando numa fábrica de majólicas, nos arredores de Deruta.

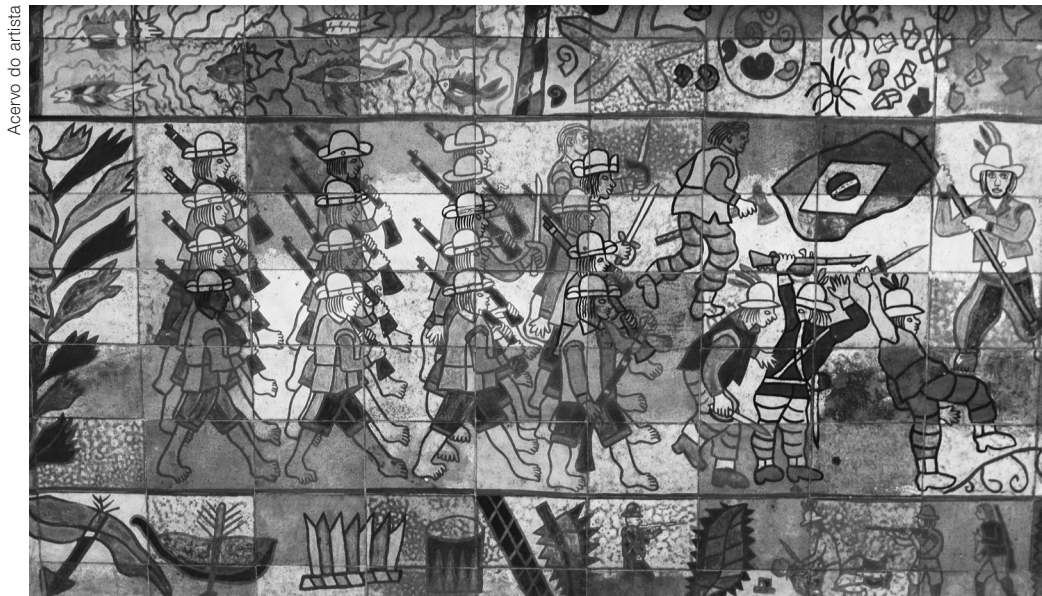
Comecei a ser orientado em pintura pelo velho pintor e restaurador Álvaro Amorim, um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Pernambuco, que havia sido indicado para restaurar parte da coleção de João Peretti que meu pai havia adquirido. Foi com Álvaro Amorim, Balthazar da Câmara, Mário Nunes e Murillo La Greca, que dei início às primeiras paisagens, nos arredores do Engenho São João da Várzea. Ao mesmo tempo, transformei uma casa abandonada do engenho em meu primeiro ateliê com vistas a prosseguir mais seriamente nos meus estudos. Frequentei o ateliê de Murillo La Greca (sua própria casa), o que me foi muito útil, pela sua insistência em que eu não perdesse de vista a pintura clássica e o classicismo. Minha primeira e única escultura da época foi uma cabeça de Deborah, minha namorada, modelada em barro.

A fábrica de azulejos IASA, de minha família, foi inaugurada em 1954 e nela criei o meu primeiro grande mural em cerâmica. Em 1955, participei da III Bienal de Barcelona, na Espanha. Em 1958, foi inaugurado o meu mural do Aeroporto Internacional dos Guararapes, no Recife e, em 1961, o mural Anchieta, no Ginásio Itanhaém, na cidade de São Paulo. Entre 1961 e 1962 realizei uma das obras mais significativas da minha carreira: o mural da Batalha dos Guararapes, para uma agência do Banco da Lavoura de Minas Gerais, no Recife. O mural trata da expulsão do rico e bem armado invasor holandês de Pernambuco.



Acervo do artista

Francisco Brennand



Arte cerâmica, painel do artista.

Na época em que exerci a chefia da Casa Civil no primeiro governo de Miguel Arraes, entre outubro de 1963 até as vésperas da revolução de 1964, sugeri transformar a antiga Casa de Detenção do Recife na atual Casa da Cultura. Pensei a criar em Pernambuco uma instituição similar a algumas implantadas na França pelo escritor André Malraux, então Ministro da Cultura, no governo do General Charles de Gaulle.

Particpei de várias exposições nacionais e internacionais, individuais e coletivas. Dentre os diversos prêmios recebidos, o Prêmio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral. Ele foi concedido pela OEA (Organização dos Estados Americanos), Washington D.C., Estados Unidos, em 1993. Este prêmio foi criado, em 1983, pelo Conselho para a Educação, Ciência e Cultura da OEA, como reconhecimento a um trabalho que tem ação contínua e alcançou grande dimensão enriquecendo a cultura das Américas.

Em novembro de 1971, comecei a reconstruir a velha Cerâmica São João da Várzea, fundada por meu pai em 1917 e instalada nas terras do Engenho Santos Cosme e Damião, na margem esquerda, histórico bairro da Várzea, e cercada por remanescentes da Mata Atlântica e pelas águas do Rio Capibaribe.

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 devia ser refeito: as ruínas balizavam tudo. Portanto, toda e qualquer ideia chegava à medida do trabalho em progressão. Talvez, por isso, eu resolvi chamar o lugar de *oficina*, baseado na origem da palavra *ofício* (*officium*, em latim), que quer dizer *trabalho*; local de trabalho, evitando o francesismo *atelier*. Ao mesmo tempo, há a ideia de uma comunidade, 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.

FORMAS E GÊNESE: O TEMPLO DA VÁRZEA

Ovos e aves são recorrentes no meu trabalho, e têm acompanhado todo o percurso de minha obra cerâmica. Definem a presença do ovo primordial, da forma primeva, o ovo cósmico: o começo da vida. Sabe-se que em sepulcros pré-históricos russos e suecos se encontram ovos de argila, depositados como emblemas da imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem. Quanto ao Templo, está rodeado de figuras totêmicas, em cujas bases aparecem ovos, rompidos ou não, de onde surgem pequenas cabeças de abutres. Os guardiães¹, como senhores do templo, tudo indica, são aqueles que defendem e preservam a vida.

Convém destacar a diferença entre criação plástica e criação literária. O escritor usa de antemão sua matéria-prima, a palavra, o que não acontece com o artista plástico, para quem as palavras são, às vezes, altamente perigosas porque podem confundir e atropelar. Acontece que a literatura sempre coexistiu em meu universo pictórico, embora as palavras fossem inócuas se não existisse a vontade de criar imagens concretas: por exemplo, a figura desses pássaros guardiães, elementos totêmicos lembrando, em parte, as gigantescas esculturas da Ilha da Páscoa.



Muralha Mãe Terra, conjunto anexo ao grande pátio.

No caso, tornar-se-ia impossível corporificar o *Pássaro Rocca*, se eu não me houvesse servido de um desenho feito vinte anos antes, quando estava no oitavo andar de um prédio, à espera de uma consulta médica. Inquieto, olhava lá embaixo a rua demarcada com suas faixas de trânsito, toda manchada de branco e amarelo. Pois, certamente, na madrugada daquele dia, automóveis e caminhões tinham passado sobre a tinta fresca, deixando marcas serpenteantes no asfalto negro.

1. Refere-se às esculturas Pássaro Rocca.

Vi nesses desenhos inusitados (lembrando as alusões de Leonardo às misteriosas manchas nos velhos muros, onde qualquer pessoa acaba por enxergar batalhas, catástrofes, arcanjos, senão o próprio demônio; ou, como nos testes de Rorschach², em que o paciente descobre num pingo de tinta sobre um papel, uma infinidade de imagens e os psicanalistas, outras tantas, nem sempre favoráveis à cabeça tumultuada do examinado) uma forma igual àquela hoje representada pelo *Pássaro Rocca*: um sinuoso tronco de vértebras encimado por uma cabeça de abutre. Forma estranha, eu pensei. Fiz um desenho sumário, meti-o no bolso e depois o guardei numa gaveta. Passado o tempo e, como qualquer artista, sempre consultando velhos papéis, deparei-me exatamente com a forma desejada. Assim foi que, ao desenhar ao acaso alguns arabescos, surgiram os *Pássaros Rocca*, os quais foram se aprimorando nas suas formas com o decorrer dos anos, já transformados em volumes escultóricos.

OS RITOS DA ARTE

Com o tempo, pela dimensão da minha obra cerâmica, sobretudo das esculturas, estou sendo reconhecido mais propriamente como escultor do que como pintor, o que não deixa de me causar espanto. Talvez, por um motivo subjetivo, não me reconheço como escultor. Ainda insisto em atribuir esse ofício àquele que retira a forma da matéria dura, como Michelangelo, o paradigma do escultor, muito mais do que Rodin. No mundo moderno, distingue-se a



Acervo do artista

Brennand no salão das esculturas: verticalidade ligada à vida e ao crescimento.

2. Hermann Rorschach (1884-1922), neuropsiquiatra suíço apaixonado pela pintura, que idealizou o método de exploração da personalidade.

figura incomparável do escultor Constantin Brancusi, de origem romena, que trabalhou a vida inteira em Paris.

A orientação arquitetônica da oficina é horizontal. Entretanto, a maior parte das peças tem um sentido vertical identificando-se com o sentido da vida e do crescimento. Este é o meu propósito. É a mesma verticalidade da catedral gótica, podendo até parecer despropositada nessa incrível ascensão. O próprio símbolo de Oxossi³ – um arco e uma flecha – está apuradamente colocado na parede, como uma forma tensa e viril.

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 dos meus olhos, perfilava-se uma dezena de outros orixás que poderiam ter sido escolhidos, mas meu olhar não se afastava do percurso da flecha. O artista não é como o filósofo ou o cientista, aquele que descobre as coisas por pesquisas anteriores. O artista deve ser aquele que intui o mistério e logo coincide com o eixo do mundo, com o universo ou, como hoje se diz, com o cosmos.

Fiquei agradavelmente surpreso quando, numa carta, o pintor José 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 que afugenta os homens que invadem o reino da floresta pelo simples prazer de matar. Oxossi 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 Oxossi 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? Não é exatamente isso? Então, verifico o quanto minha visão havia se identificado com as intenções obscuras existentes nessa *marca*, contida geometricamente no interior de um triângulo equilátero – portanto, uma forma perfeita e de alta espiritualidade – e, como disse uma vez Aloízio Magalhães, “o triângulo equilátero sendo uma forma fechada é símbolo de conclusão”.

Em uma tese moderna – a fonte não foi Claude Levi-Strauss, mas ele insinua frequentemente a existência, em toda a arte mesopotâmica e ameríndia, de algo mágico-religioso – é afirmado que as pinturas rupestres primitivas teriam sido feitas por pessoas iniciadas e, sobretudo, pelos xamãs. O xamã é exatamente o feiticeiro, o especialista do sagrado – também *o senhor do fogo* como o foi, muito antes dele, o oleiro.

A MINHA PÁTRIA É O ABISMO

Aproximar a cerâmica do feitiço não é uma associação ocasional e sim uma realidade, embora uma realidade que me escapa, sobre a qual não tenho nenhum poder. Quando pinto, sou um artista ocidental. Quando faço cerâmica,

3. Entidade do Candomblé, representada por um arco e uma flecha.

não tenho pátria; minha pátria é o abismo pelo qual vou resvalando sem saber o que encontrarei no fundo. Como tenho arrefecido os meus ardores, sigo planando sobre os desfiladeiros.

Ultimamente, o número de pinturas sobrepuja o das esculturas e, novamente, me vem toda uma série de pensamentos cartesianos, planejamentos estruturados, intenções prévias sobre a composição, a geometria e, finalmente, a matéria que só o pincel isolado pode criar. E tudo isso sem a definitiva ajuda mágica do fogo.

Posso dizer que minha escultura cerâmica permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10 mil 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. Os dentes da labareda são implacáveis. Penso que não foi por outra razão que Novalis tenha presumido que *a chama é de natureza animal*.

O RELÓGIO DA TERRA

Os chineses sabiam, como ninguém, compreender o sinal da maturidade dos elementos. Num antigo provérbio, eles advertem que a argila, depois de retirada do barreiro, só poderia ter condições de perfeita utilização um século depois. O famoso ceramista francês Bernard Palissy, que pesquisou no século XVI o segredo das faianças esmaltadas italianas e alemãs, também acreditava na maturidade dos minerais. Tal como os frutos da terra, escreveu ele, “os minerais possuem em sua maturidade uma cor que não tinham ao nascer”.

Enfim, todas as informações relativas à arte cerâmica estão associadas à representação mágica e religiosa. Conforme Claude Levi-Strauss, os oleiros acreditavam que todas as jazidas de boa argila eram secretas ou mesmo encantadas, quando não protegidas por serpentes lendárias. Por outro lado, havia, segundo eles, um período do ano, um momento do mês ou do dia, em que lhes era permitido extrair a argila. Ou, ainda, eram estipuladas as precauções a tomar, os interditos – como a castidade obrigatória – para evitar castigos que vão desde o trincamento dos potes durante o cozimento até a morte dos doentes e as epidemias⁴.

No mundo de hoje – evito o execrável nome *moderno* – “indaga-se se o pensamento mítico, longe de representar um modo ultrapassado da atividade intelectual, não estaria presente todas as vezes que o espírito se pergunta o que é a significação”⁵.

No meu caso, mesmo envolvido pelos setores da tecnologia industrial, não consigo escapar das garras afiadas do mito e dos profundos segredos que

4. LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

5. *Ibid.*, p. 22.

envolvem a manipulação do barro. 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 nordestino, e não me parece um acaso apenas encontrá-las, hoje, de superior qualidade, nas regiões mais recônditas do nosso continente, nos sítios do longe, lá onde se encontra vida no coração da terra.

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 (de terra e sangue, como diz a mitologia sumeriana). Nesse momento começa o feito. 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 as coisas, como um demiurgo. Este, aliás, num sentido bem renascentista, é o homem Deus – Deus na Terra, aquele que pode modificar a matéria.

Para os deuses gregos, a descoberta do fogo pelo homem foi um pecado tão grave, que nenhum castigo seria bastante implacável para arrefecer a cólera do Olimpo.

O que fez, então, o homem? Apressou os ritmos da natureza. Aquilo que ela faz em milhões de anos, o homem descobriu que poderia fazê-lo em alguns dias, e esse processo acelerado de transmutação das coisas, de profundas modificações físicas da matéria, de inesgotáveis interações químicas, passou a ser uma conquista típica do homem, através do domínio do fogo: repito, *o velho oleiro, o mais antigo senhor do fogo*.

Isso tudo vai nos introduzir ao mundo da reprodução – as coisas são eternas porque se reproduzem; a eternidade é a reprodução – o próprio universo é uma forma de reprodução como se fosse a história de um imenso desejo. E essas formas, uma vez procriadas, se perpetuam no mundo da sexualidade, que é, sobretudo, o mundo da reprodução e, por que não dizer, o mundo sexualizado, como conjecturava Mircea Eliade:

Uma valorização do mundo ambiente em termos de Vida e, portanto, de destino antropocósmico que comporta a sexualidade, a fecundidade, a morte e o renascimento. Trata-se, portanto, de uma concepção geral de “uma realidade cósmica” percebida como Vida e por conseguinte sexuada, uma vez que a sexualidade é um sinal particular de toda e qualquer realidade viva. A partir de certo nível cultural, o mundo inteiro, tanto o mundo “natural” como o dos objetos e ferramentas fabricados pelo homem, apresenta-se na verdade como sexuado....⁶

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,

6. ELIADE, M. Ferreiros e alquimistas. São Paulo: Zahar Editores, 1939.

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.

A presença do *Hybris* – a ideia de não se levar em conta as previsões de um oráculo, de não se acreditar que há um destino ao qual se deve obedecer; esse desafio aos deuses – não reserva ao homem senão a desgraça.

Ao se deparar com a cabeça de um pássaro, vendada por uma máscara de couro e, na base, o título *Hybris*, as pessoas têm o direito de perguntar: “O que tem a ver a cabeça de um pássaro com o destino do homem?”. Não tem nada a ver, mas muitas vezes um título insinua tantos significados, que o todo pode ter uma representação diversa. Como observei, a ave está envolvida por um tipo de disfarce encourado que lhe retira toda possibilidade de reação. Trata-se de um prisioneiro do próprio destino. Daí a intencionalidade que justifica o *Hybris*.

Refiro-me a uma mitologia apropriada, é porque todas essas peças foram criadas com uma sem-cerimônia quase insultuosa, segundo uma série de mitos, que às vezes não se relacionam entre si. Por exemplo: há uma quantidade enorme de citações às mulheres da mitologia greco-romana (sobretudo latina) permeadas por outras figuras femininas retiradas da história que, na verdade, só me atraíram por conta da descoberta de que eram pessoas enormemente desafortunadas. Esse infortúnio parece que acompanha a trajetória histórica da mulher, particularmente como centro de gravidade de um universo passional. Elas são mais atingidas pela desventura, talvez porque estejam diretamente ligadas à terra, à vida, portanto, presas fáceis dos deuses, da sua ira ou da sua vontade de participar.

As mulheres são desatentas (?), embora extremamente sensíveis às aventuras dos deuses e, assim, passam por atrozesses tormentos. Fiz sem grande esforço uma coleção de esculturas de pelo menos doze delas. Todas senhoras absolutamente infelizes, profundamente angustiadas, quase histéricas, usando grandes cabelos negros e cujas cabeças são violentamente lançadas para trás (postura da cabeça no êxtase dionisíaco), ressaltando-lhes as gargantas inchadas e salientes, o que lhes dava aparência de pescoços quebrados ou degolados. Minha escultura *Galatea, a donzela branca* – aquela que assiste à morte do amante, o belo Acis, e lhe restitui a vida sob a forma de um rio de águas límpidas –, mais do que as outras, exemplifica esta imagem de uma dor permanente.

O CORPO DA TERRA

O conjunto dessa série mitológica repleta de figuras infelizes, contudo, nada tem a ver com os chamados filmes de terror de nossa mídia. Fico escandalizado como uma criança, quando me deparo com cenas explícitas de violência gratuita. Simplesmente desapareço da frente da televisão. Não suporto.

Acusar-me da ausência de um lirismo mais ameno nos meus trabalhos é certamente uma visão crítica apressada. Não há lirismo nos elementos arcaicos,

todavia, nada os aproxima desse horror artificial, uma constante nos filmes ditos de *ficção científica* ou então de *efeitos especiais*. Confesso minha repugnância, sempre que o cinema e a literatura exploram, por exemplo, a ideia de mortos-vivos. Acaba num desrespeito aos que partiram.

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? Ainda não fui vencido pelo inelutável, mas não deixa de ser curioso as pessoas se preocuparem tanto com a vida depois da morte e não se lembrarem de que, antes de nascerem, estavam vivendo no nada, algo mais absurdo porque não existia, ao menos, a presença da matéria.

Acredito na sobrevivência da arte e da condição humana. Poucas vezes encontrei na literatura algo tão apropriado para uma inscrição mural – sugerindo que a vida continuará através do Velho Homem, aquele de quem nos fala a Bíblia –, como o título de um livro do escritor italiano Carlo Levi, *O futuro tem um coração antigo*⁷. Num certo sentido, repete Marco Aurélio: “Quem olhou o presente olhou todas as coisas: as que aconteceram no insondável passado, as que acontecerão no futuro”⁸. Certamente eu ainda colocarei a inscrição de Levi, quase como um testamento, na fachada frontal da oficina que pretendo revestir. Em todo caso, no grande frontispício, para lembrar a imagem soberba da morte, também terão o seu lugar de honra os admiráveis versos de Salvatore Quasímodo: “Cada um está só sobre o coração da terra/ traspassado por um raio de sol/ e de súbito anoitece”.

O ORÁCULO CONTRARIADO

No meu diário falo muito mais de outros assuntos do que propriamente sobre cerâmica ou pintura. Falo de mulheres, por exemplo. Publiquei uma pequena parte desse jornal íntimo quando recebi o prêmio Gabriela Mistral, em abril de 1994. Naqueles textos (do diário da Itália) fica bem visível a minha paixão pela arte da pintura a óleo e pelos afrescos, quando faço anotações das visitas permanentes aos museus italianos e europeus e revelo o meu fascínio por Tomaso Masaccio. Foi na Igreja de Santa Maria Del Carmine e na Igreja de Santa Maria Novella que encontrei os mais belos afrescos realizados durante sua curta vida.

Curioso é que o meu interesse pela pintura era bastante forte. Depois de uma fase intermediária, me voltei para a cerâmica e agora reencontro a pintura, o mesmo amor da juventude na maturidade. Não é interessante isso? Essa observação, na sua origem, foi feita pelos poetas Mário Hélio e Weydson Barros Leal. Agora me pertence, para justificar o que pode parecer o final de todas as explicações.

7. Carlo Levi, escritor, ensaísta e pintor. Autor de *Cristo parou em Ebole* (1946), e *Il futuro a um cuore antico* (1956).

8. Marco Aurélio, *Reflexões*, Livro VI, 37.

Tudo faz pressentir que o ciclo de minhas viagens está definitivamente encerrado. Esse estranho e compulsivo desejo de rever cadernos e notas é o sintoma mais alarmante, que de antemão comprova e prefigura a imobilidade. A compilação dessas notas obrigou-me a ordenar cronologias e, conseqüentemente, a reivindicar um passado, o que de imediato me dá a ilusória sensação de ter vivido. No princípio, tudo não passava de confusos sonhos de um forasteiro, desencadeados pela rosa das tempestades...

AVENTURA FINAL

Num velho provérbio inglês somos advertidos: *Nunca se explique, nunca se queixe*. Acredito que no fundo não me possa desvencilhar da minha alma de pintor. Tenho a impressão de estar criando, com o conjunto de minha obra, um vasto cenário, talvez uma cosmogonia, ou então, como diz um crítico pernambucano, uma simples gliptoteca, mas sempre como um pintor.

Quem sabe se essas esculturas, relevos, murais, tapetes cerâmicos, anfiteatros, colunadas, construções, lagos, fontes e alamedas não sejam senão o resultado de uma pintura maior? O terrível é que acabo sempre descobrindo que sou eu próprio, tentando explicar o inexplicável, o racionalmente incompreensível. Quanto aos equívocos de avaliação, retorno mais uma vez ao *Hybris* para revelar uma sugestão de poema nascido de um sonho. A maior parte dele é resultante de frases feitas, mas, no conjunto, se torna significativo e, sobretudo, ameaçadoramente atual:

Deus avisa sempre
Antes de castigar.
Já não há sacramentos
Nem destino.
Perdemos o sinal.
Agora,
Resta o grande macaco negro,
Verde como a floresta escura,
Vindo do coração das trevas
Sem cor – dominando a cena.
Oh, o horror... o horror!...
Tudo embola no extravio
Do pecado.
Como quem esqueceu os trapos de uma branca
Túnica que nos cobriu
Na saída dos dourados portões do paraíso.
Nada escapará
Desse oráculo contrariado:
Nenhum só dos homens,
Nenhum só dos anjos,
Nem mesmo os deuses que se afastam
Em silêncio.

Como Baudelaire registra nos seus *Escritos íntimos*, parece-me que derivei para aquilo a que as pessoas de profissão dão o nome de *extra-assunto*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELIADE, M. **Ferreiros e alquimistas**. São Paulo: Zahar Editores, 1939.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986.