

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura e
Artes em Contato

ISSN 1809-5313

VOL. 10 - Nº 16 - 2014

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 115-129

UMA EXPERIÊNCIA ANACRÔNICA: A SEREIA CARRANCUDA

BREMER, Ligia Maria

(Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC)¹

RESUMO: “Sempre diante da imagem estamos diante do tempo”, nos ensina o historiador de arte Georges Didi-Huberman. A imagem traz a sua contemporaneidade ao ser olhada e ao mesmo tempo quando ela nos olha. Seu passado entrecruza o presente e o futuro. São diferentes tempos em uma mesma imagem possibilitando diversos sentidos e significações. A imagem da Sereia está estreitamente entrelaçada por uma complexidade de sentidos. Este ser mitológico, híbrido, metamorfoseado (metade mulher/ metade ave, ou metade mulher/ metade peixe), proporciona fazer diferentes abordagens sobre as muitas facetas da modernidade e suas consequências. Possibilita cruzar temporalidades e observar como o tempo não se apresenta de forma *chronos*, mas sim *aion*, permitindo analisar o sentido das Sereias em períodos distintos das nossas artes. Neste trabalho destacamos as esculturas de Sereia feitas em cerâmica pelo artista plástico Francisco Brennand, que lamentam e silenciam a terra descoberta, assim como as interferências que a modernidade teve no “destino” da civilização. Brennand trabalha nesse anacronismo. Suas Sereias, apesar de vistas como mudas, são na realidade faladeiras. Possuem inúmeros discursos visuais, nos trazem uma experiência, nos dizem algo. No entanto, nos é proposto experimentar, “Pensar e não ver”, para desvendar os sentidos e significados destas Carrancas de Recife.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Tempo; Anacronismo; Sereia

ABSTRACT: “We are always, when faced with an image, facing time,” teaches us the historian of art Georges Didi-Huberman. That image carries on its contemporaneity at sight, and at the same time when it sees us. Its past intersects past and present. They are different times in one single image, allowing several senses and significations. The image of the mermaid is closely intertwined by a complexity of senses. This mythological, hybrid, metamorphosed (half woman/ half bird; or half woman/ half fish) wight, provides different approaches over the many facets of modernity and its consequences. It enables the crossing of temporalities and observe how time does not presents itself as *Chronos*, but as *Aion*, allowing analyzing the significance of Mermaids in distinct art periods. In this work we highlight Mermaid’s sculptures made of ceramic by the plastic artist Francisco Brennand, that mourn and silence the discovered land, as the interferences that modernity had in the “destiny” of civilization. Brennand works over that anachronism. His Mermaids, although they have been seen as mutes, they are in fact talkative. They own countless visual resources, bring us an experience, tell us something. However, it is proposed to us to

experiment, “think and not see”, in order to unravel the senses and significations of these Recife’s “Carrancas”.

KEYWORDS: Image, Time, Anachronism, Mermaid.

I O ANACRONISMO DA OBRA DE ARTE

I.1 O Olhar

Em meados de 1990 Jacques Derrida concedeu uma entrevista a David Wills, tradutor e estudioso de teoria literária e literatura comparada, e para Peter Brunette, historiador e crítico de cinema². Na ocasião um dos principais temas questionados foi o primado filosófico do visível na arte, deslocado para a questão da língua feita por Derrida. Uma das perguntas, elaborada por Peter Brunette, indagava o filósofo francês sobre a ideia do “aí”³ do objeto visual, na pintura, escultura, e arquitetura, chamando a atenção para o sentimento da presença, diversa da presença existente na fenomenologia das palavras. Derrida, resumidamente, responde que a obra espacial⁴ se apresenta de forma silenciosa, porém o seu mutismo pode produzir um efeito de presença completa.

Existe, ao lado desse tipo de obra de arte muda, um lugar, um lugar real, de cuja perspectiva, e no qual, as palavras encontram o seu limite. E assim, indo a tal lugar podemos, de fato, observar ao mesmo tempo uma fraqueza e um desejo de autoridade ou hegemonia da parte do discurso notadamente no que concerne à classificação das artes – por exemplo, em termos da hierarquia que torna as artes visuais subordinadas às artes discursivas ou musicais.

Mas, por outro lado, [...] essas obras silenciosas já são de fato faladeiras, cheias de discursos virtuais, e desse ponto de vista, a obra silenciosa torna-se um discurso ainda mais autoritário – ela se torna o lugar mesmo de uma palavra que é tanto mais poderosa porque é silenciosa, e que carrega em si, como um aforismo, uma virtualidade discursiva que é infinitamente autoritária, em um certo sentido, teologicamente autoritária. (DERRIDA, 2012, p. 26-27)

Por sermos seres falantes, somos aqueles que iremos receber, ler e interpretar o discurso potencial de cada obra espacial, iremos experimentar essa arte que silencia, dizer os diferentes discursos que podem ser ditos, desde a relativização, liberando o discurso autoritário que reside no silêncio da obra, como indagar o efeito de uma

presença intocável, monumental, inacessível (DERRIDA, 2012, p.26). Iremos percorrer os rastros que esse silêncio deixou, uma vez que nada é neutro. Assim, o visível, aquilo que é possível ver, o inteligível choca-se com o logocentrismo, o ver relaciona-se com o gesto do olhar.

O historiador de arte Didi-Huberman nos traz em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010) uma discussão sobre o olhar: “Aquilo que vemos vale – vive – apenas por aquilo que nos olha.”⁵ Uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela tenta representar, ela é, antes de tudo, uma intenção, neste caso uma intenção cheia de significados. A imagem é um corpo atravessado por potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados (HUCHET, 1998). Para Didi-Huberman não só olhamos a obra de arte, mas ela também nos olha de volta. Neste momento se abre uma “fissura” no tempo. A obra passa a ser legitimada como arte, ela vive novamente, fala, respira, é neste instante que reconhece sua potência como imagem. O anacronismo é possível de ser visto por essa fissura, a imagem é contaminada por outras temporalidades, é neste momento que a obra “nos olha” e se cria uma rede de sensações, que é o que dá sentido à arte.

1.2 O Tempo

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”, é a frase que inicia o outro livro do filósofo e historiador de arte francês Didi-Huberman: *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes* (2008), e nos reporta as suas principais indagações: a imagem e o tempo. O autor busca pensar uma história da arte não através de rótulos e em diacronia, mas sim considerar as questões que reverberam e/ou sobrevivem. Assim, o autor criou uma teoria em que olha as imagens e o mundo de forma arqueológica, ou seja, visa:

[...] comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido [...] Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender⁶.

A imagem traz a sua contemporaneidade a ser olhada e ao mesmo tempo quando ela nos olha. Seu passado entrecruza o presente e o futuro, são diferentes tempos em uma mesma imagem possibilitando diversos sentidos e significações.

Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32)

Vale aqui trazer à tona as reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben que em seu ensaio *O que é contemporâneo?* (2009) faz algumas considerações sobre o tempo. Ele busca em seus escritos apresentar uma discussão sobre a contemporaneidade, observando-a como algo singular em relação ao próprio tempo, aderindo e ao mesmo tempo distanciando-se desse tempo. Segundo o estudioso “essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). O tempo é visto como um choque para montar mais um tempo. O presente é um tempo vazio que precisa visitar o passado para ser descoberto, e é este passado que ativa a atualidade. A contemporaneidade é um acúmulo de tempos, ela se “escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Na mesma linha segue o pensamento de Didi-Huberman:

[...] el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe – casi – la concordancia entre los tiempos [...] Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de “memoria involuntaria” (2008, p. 38-44)

Cruzar temporalidades e observar como o tempo não se apresenta na forma de *cronos*, mas sim *aiônica*, ou seja, os acontecimentos não são sucessivos, mas aparecem fora de uma sucessão cronológica, um tempo em sua disjunção, como pensa Deleuze⁷. Um dos exemplos clássicos e explorado por Agamben para demonstrar esse tempo como circular é a moda. Ela pode reatualizar qualquer momento passado, trazer à vida aquilo que achávamos que nunca mais iríamos ver e usar. Já Didi-Huberman utiliza para a sua discussão um afresco do Convento de São Marcos, em Florença, datado de 1440, que havia sido ignorado pela história da arte, onde sua

imagem é montada por tempos heterogêneos formando um anacronismo. “Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidade fundamental y, com ella, la mescla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen”. (DIDI- HUBERMAN, 2008, p. 40)

Assim, o tempo – como as imagens e a moda – é um enigma que passa, porém que se acumula, possui formas que podem voltar, pois estão ali, mesmo que no escuro, ao alcance daquele que o quer enxergar.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

O contemporâneo não se define pelas luzes, mas sim quem indaga sobre ele o busca no escuro, ou como disse Didi-Huberman em sua entrevista, nas ruínas. Não existe o envelhecimento dos acontecimentos, não há um tempo linear infinito a ser seguido, com fatos sucessivos buscando o progresso, mas há o instante possível de ser parado e experimentado, como nos ensina Benjamin, pois os acontecimentos coexistem, possibilitando a viagem neste tempo.

Apesar dessa concepção, de que o tempo apresenta-se como absoluto, circular, em que há um eterno retorno (como ensina Nietzsche), Agamben em seu texto *Tempo e História: crítica do instante e do contínuo* aborda como o pensamento político moderno não concentrou sua concepção de história levando em conta o tempo como *aion*, mas sim uma “representação vulgar do tempo como um *continuum* pontual e homogêneo” (AGAMBEN, 2008, p. 111), como já havia denunciado Walter Benjamin, em suas *Teses sobre a Filosofia da História*. Para o ensaísta alemão os historiadores fazem da sua matéria-prima os fatos e traçam a trama histórica estabelecendo nexos causais necessários entre estes fatos. Para Benjamin este tipo de história, que culmina numa historiografia do tipo universal, se afasta do passado que ela pretende examinar. E isto porque é uma história que na verdade atribui um sentido *a posteriori* aos eventos e principalmente porque estabelece um encadeamento e uma determinada lógica ao evento que lhe é externo. Os fatos se conectam de uma maneira fácil no jogo de causas e consequências.

Articular historicamente algo passado não significa reconhecê-lo “como ele efetivamente foi”. [...] Para o materialista histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado como ela inesperadamente se articula para o sujeito histórico em perigo. O perigo ameaça tanto os componentes da tradição quanto os seus receptores. Para

ambos ele é um só: sujeitar-se a ser um instrumento da classe dominante. (BENJAMIN, 1985, p. 156)

A incapacidade de se dominar o tempo faz com que o mesmo seja quantificado e dividido em instantes pontuais em fuga, onde início e fim se confundem reunindo-se simultaneamente no mesmo instante sendo “fim do passado e início do futuro” (AGAMBEN, 2008, p. 113).

O sentido desse tempo, para a concepção oitocentista, se dá pelo processo em seu conjunto e nunca pelo *agora* pontual, como bem intuiu Nietzsche. Mas, Agamben acrescenta que este “processo” nada mais é do que uma sucessão de *agoras* conforme o antes e o depois, onde a história cristã da salvação faz com que haja uma cronologia, porém desprovida de racionalidade e com um progresso contínuo e infinito.

Esta representação do tempo como homogêneo, retilíneo e vazio nasce da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular. A experiência do tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas, parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano. (AGAMBEN, 2008, p. 117).

Benjamin em seu texto *Sobre o conceito da história* também versa sobre o assunto do tempo visto como messiânico, em que o final da história culminaria com o juízo final, ou seja, a vinda do messias (em particular o messias judaico). Assim, há um tempo sem tempo, um espaço sem espaço, a lógica encontra-se mobilizada, existir implica em pecar, e a única lógica para os judeus é a redenção. Diante disso, Benjamin pensa o tempo e a organização da história a partir da lógica da redenção, onde não existe um tempo como sucessão de fatos/ acontecimentos, mas um tempo que pode ser bruscamente interrompido, pois não há data e seu fim é inevitável como o juízo final. Apresenta então uma concepção de história sem previsibilidade, uma contraposição entre o tempo visto como cronológico (sucessivo) e o cairológico (o tempo que surge). Jeane Marie Gagnebin acrescenta ainda que simultaneamente, se modifica a concepção da memória, ela se converte de um mecanismo dócil a serviço de uma intenção consciente, para um meio em que passado e presente se iluminam reciprocamente, sendo que este último se encontrava esquecido, mas traz consigo uma possível transformação, no sentido existencial, individual, coletivo – estético e/ ou político. (2012, p. 30)

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora

num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, 1989, p. 478-479 citado por DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114)

Há uma existência simultânea da modernidade e do mito, da razão moderna e do irracionalismo “arcaico” sempre voltado para as origens míticas. A imagem dialética, como nos traduz Didi-Huberman, é um conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo, oferece uma figura nova, inventada pela memória. Assim, a imagem só pode ser pensada para além da forma usual positivista da historicidade. A unidade repentina entre passado e presente faz emergir uma nova imagem tanto do passado quanto do presente: “a imagem é, simultaneamente, fugida, [...] mas deve ser imobilizada, paralisada para produzir um choque, uma interrupção” (GAGNEBIN, 2012, p.33). O anacronismo é essencial e está imbricado por essa dialética que a memória faz. Não há uma conservação dessa imagem, mas sim uma perda, “a ‘imagem dialética’ não é meramente uma lembrança. Nela o passado por assim dizer interpela o presente e exige uma ação que transforma o lembrar enrijecido do passado e, ao mesmo tempo, abre no presente uma brecha na mesmice e na repetição” (GAGNEBIN, 2012, p.33).

Assim, após tecer essas linhas gerais buscaremos, por meio da imagem da Sereia, analisar como os diferentes tempos podem ser vistos nesta criatura mitológica. Dentre as inúmeras representações de Sereias, utilizaremos para esse estudo as Sereias do artista plástico Francisco Brennand, localizadas em Recife/PE, em frente ao Marco Zero, no molhe dos arrecifes, um monumento criado para marcar a passagem dos quinhentos anos do Brasil.

2 AS SEREIAS DE BRENNAND: UM MARCO ANACRÔNICO

A figura da Sereia apresenta-se abraçada por uma complexidade de sentidos. Estes seres mitológicos pertencem ao mesmo tempo ao mundo subterrâneo dos infernos, ao mundo celeste da música e ao universo oceânico dos navegadores. Sua forma evoluiu de acordo com o gosto dos séculos e dos autores até sofrer uma transformação

radical e definitiva ao perder sua forma inicial de mulher-pássaro para tornar-se mulher-peixe – forma mais difundida hoje.

Essas diferentes abordagens desse ser híbrido, metamorfoseado em metade mulher/ metade ave, ou metade mulher/ metade peixe, sugerem as várias facetas da modernidade e suas consequências. Com o passar do tempo as Sereias tiveram suas significações e sentidos transformados chegando até ser objeto de consumo, como as Sereias perfeitas dos desenhos animados, uma invenção da sociedade do espetáculo, onde tudo vira mercadoria. No entanto, observamos que no sentido contrário a corrente encontram-se as Sereias de Francisco Brennand, criadas no período moderno, mas com uma significação diferenciada. Não são belas e encantadoras, mas sim desiludidas com o que a conquista e a modernidade proporcionaram ao Novo Mundo, principalmente na cidade de Recife, transfigurada por séculos de intervenções.

Sereias- Nesta sentinela avançada do Atlântico/ Cinco sereias olham o tempo/ Cora, Severina, Justina, Marina, Alberta/ Cada uma é um século/Assim 500 anos de descoberta/Alí tão perto uma coluna branca/ Tenta ser o pouso dos vôos desconhecidos.

Estas são as palavras colocadas na placa de metal para referenciar as esculturas. Diversamente do que acontecia no mito homérico elas não olham para aos navegadores esperando que avancem para alto mar, e sim estão localizadas olhando para o continente como carrancas, sem o encantamento que deveriam ter com a colonização, com o que se tornou a cidade. Representam 500 anos de lamentação, uma vez que a modernidade pós-colonial não tem nada a comemorar. Suas bocas aparecem escancaradas, quais carrancas escandalizadas com a Recife em ruínas – motivadas principalmente pelas enchentes e séculos de escravidão. Como descreve João Cabral de Mello Neto em seu poema *Paisagens com cupins* (cito apenas a primeira parte):

O Recife cai sobre o mar
Sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

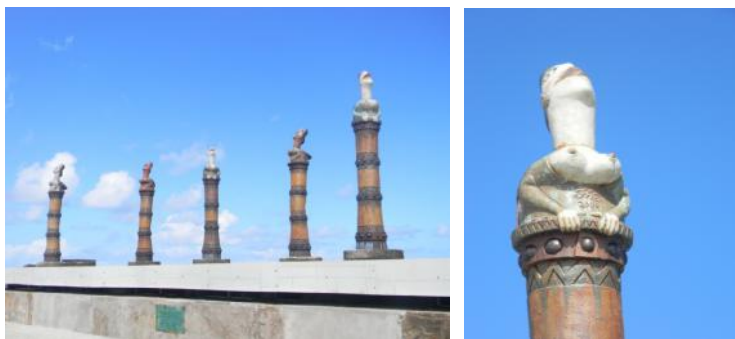
Cai como cidade que caia
Vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
Em ilhas de arestas e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dentre da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

Ora, as sereias esculpidas por Brennand se posicionam de frente a cidade, numa cinta de pedra, nesta laje intermediando a chegada do viajante, entre o mar e a cidade. Sua lamentação pelas perdas sofridas na cidade vai além do silêncio das sereias de Kafka⁸. E nesse sentido seu papel é o de desmonumentalizar a relação anterior, entre viajante que chegar com a ideia de celebração da Recife antiga como cidade-monumento. Ana Luiza Andrade, nesse sentido aponta que “as paisagens com cupim de João Cabral têm justamente em comum a corrosão da grande arte, dos grandes relatos, *das cidades monumentais*, das paisagens e arquiteturas modelares. E, como consequência, a transformação destas em outras paisagens” (2012, p.119, grifos nosso). Por sua vez, as sereias foram monometalizadas por Brennand, não para glorificar o que o legado fez, mas para lamentar. Podemos dizer que se trata mais de uma postura do que de uma questão de sabedoria, é, pois uma desmonumentalização e um questionamento sobre a viagem do colonizador ao colocar-se como “pouso para voos desconhecidos”.

Figuras 1 e 2 – As Sereias:

Parque das Esculturas de Francisco Brennand – Recife/PE



Fonte: Arquivo Pessoal

O monumento das Sereias foi construído em homenagem aos 500 anos do Brasil, para homenagear os viajantes do Novo Mundo. Na época do descobrimento a literatura lida pelos navegadores eram as obras que traziam em seu cerne histórias mitológicas como Ovídio e Homero. Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Visão do Paraíso* aborda a chegada ao Novo Mundo com a ideia de paraíso⁹. O historiador aponta que os exploradores, povoadores e navegadores se valeram, além dos materiais de cartografia, da sua imaginação. Possuíam uma visão atravessada pelos mitos. “Desde o primeiro momento pareceu a muitos que, nestas partes, a regra era exceção e o extraordinário, a norma” (HOLANDA, 1996, p. 208). O paraíso é um mito que aparece nos grandes relatos de Homero e Ovídio, sendo a metamorfose uma das temáticas dos escritos em que os seres aparecem em processo de transformação, de devir humano e devir animal, um processo de transformação híbrida.

Agamben no final de seu texto *Ninfas* comenta sobre o papel da imaginação:

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo decidir. (AGAMBEN, 2012, p. 63)

Além das Ninfas como exemplifica Agamben, podemos falar das Sereias que fazem parte desse imaginário, com suas características monstruosas, metade mulher metade aves. As Sereias de Brennan possuem a forma seguindo a primeira versão de Sereias, ainda não consumidas pela modernidade – onde tudo vira mercadoria. Elas são feitas em forma de Carrancas, bem mais similares às utilizadas pelas embarcações que navegavam pelo rio São Francisco. As carrancas eram construídas a princípio com um objetivo comercial, pois a população ribeirinha dependia do transporte de mercadorias pelo rio, e os barqueiros utilizavam as carrancas para chamar a atenção para suas embarcações. Em certo momento, sua significação passou a ser místicas, ou seja, elas espantavam maus espíritos, ajudavam para que as embarcações não afundassem e as livrassem das tempestades. Assim, as Carrancas olhando para a cidade buscam de certa maneira lamentar, porém também olham de uma forma mística, onde a proteção a cidade seja o desejo das Sereias.

Sua forma é a de um ser híbrido: metade mulher metade ave, como eram as Sereias mitológicas dos relatos mais antigos de navegantes. Diversamente que as Carrancas do Rio São Francisco que são confeccionadas em madeira as Carrancas de

Sereias de Brennand são feitas de barro. Benjamin, em seu texto *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, considera que o trabalho com as mãos representa a passagem para a modernidade. A fabricação artesanal antecipou a produção em série da era industrial, uma vez que, a produção consistia na reprodução de objetos sempre iguais. Em face disso, Benjamin escolhe o oleiro para mostrar que o produto artesanal, embora marcado pelas mãos, não tem como se tornar aurático pelo seu próprio caráter dinâmico, tanto pela flexibilidade do material quanto pela mobilidade do produto (OTTE, 2011, p.65). O vaso, utilizado como exemplo por Benjamin, é um objeto feito de forma manual, porém não apresenta uma singularidade, pois é um objeto para uso do cotidiano, tem a prova da sua existência ligada a um determinado contexto social:

Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

As marcas das mãos do oleiro não certificam a singularidade do produto, como ocorre com uma obra de arte pertencente a um colecionador, ou ainda com suas impressões digitais, que na nossa sociedade moderna e anônima identifica o autor de um crime. Apenas é um sinal de que “o produto não é obra isolada de um indivíduo especialmente dotado, mas que ele surgiu de um contexto humano confiável” (OTTE, 2011, p.65). Assim, as Sereias de Brennand possuem uma mensagem a qual o escultor gostaria de transmitir, da mesma forma, são esculturas únicas, com sentidos próprios e uma significação muito além das suas aparências: “Somente no encontro com o homem, as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas” (AGAMBEN, 2012, p. 54).

Como se sabe uma das características da modernidade é a fragmentação. A obra de Brennand, como explica Andrade, possui um:

[...] caráter fragmentário e residual próprio do fóssil, de ter pertencido a uma composição maior, a tempos remotos, a mundos perdidos e a camadas tectônicas longínquas é o que caracteriza as peças de Brennand, seus moluscos, seus seres larvais, seus seres híbridos, seres residuais como as cabeças. Em geral, os próprios nomes das peças poderiam ser entendidos como máscaras residuais alusivas ao mundo dos mitos, da história e da literatura, guardado nos livros. (ANDREDE, 2012, p. 125)

O próprio artista declara que não consegue escapar “das garras afiadas do

mito e dos profundos segredos que envolvem a manipulação do barro” (BRENNAND, 2005, p. 13). O estar na modernidade e não estar é uma linha tênue em que o fogo é o que determina a passagem do tempo:

Posso dizer que minha escultura cerâmica 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 destruiu ou virificar são marcas do destino. (BRENNAND, 2005, p. 11)

O forno (o fogo) é o coração da fábrica, um local construído sobre a ruína de um antigo engenho, que fabrica a arte que em sua grande maioria traz o sentido e o significado da reprodução, do eterno, onde o ovo, as aves e a sexualidade de uma forma chocante (não erótica) representam a eterna reprodução das coisas. O forno seria o útero de onde vai sair a novidade que poderá transformar o mundo com as marcas que o fogo determinar.

Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1994), nos traz algumas considerações que podem ser dialogadas com a obra e a forma de pensar de Brennard. Segundo o ensaísta a obra de arte sempre foi reprodutível, porém, apesar da quase perfeição, sempre um elemento estará ausente: “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Portanto, as obras em cerâmica de Brennard, possuem nelas mesmas uma autenticidade, uma vez que a forma manual de fazer a arte e o fogo trazem essa identificação única para cada peça. Na reprodução manual, diversamente da reprodução técnica, a aura não se atrofia, ainda há a existência única frente à existência serial na qual o tempo moderno esta inserido.

A modernidade se apresenta como uma confluência de tempos perpassados por outros tempos. Na obra de Brennard o tempo arcaico dos mitos e a modernidade se entrelaçam, convivem e se ressignificam. Diante dos ensinamentos de Agamben, observa-se como Brennard é contemporâneo ao seu tempo, e apesar de um anacronismo busca um sentido e um significado para este novo tempo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. [...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 59-63)

O presente é um tempo vazio que precisa visitar o passado para ser descoberto, é este passado que ativa a atualidade. A contemporaneidade é um acúmulo de tempos ela se “escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Podemos, também, citar Deleuze, observando que ao olharmos a obra de arte de Brennan e ela apresentar dobras, no sentido que:

A “duplicidade” da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra. (DELEUZE, 2012, p. 58-59)

Brennan trabalha nesse anacronismo, como se as coisas estivessem todas acontecendo ao mesmo tempo: “num certo momento do sonho, neste desarrumado mosaico, farei desfilar recordações de fatos passados ou presentes de criaturas vivas ou mortas, pouco importa” (2005, p.21), explica o artista plástico. As cinco Sereias olham o tempo, cada uma representando um século da terra descoberta, porém, ao mesmo tempo, vigiam o pouso do desconhecido. Dialeticamente a vida da imagem, como nos ensina Agamben, “[...] não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas” (2012, p. 40). Derrida, como dito no início desse texto, nos fala que as obras de arte apesar de serem vistas como mudas são na realidade faladeiras, possuem inúmeros discursos visuais, ocorrendo o mesmo com as Sereias de Brennan, que ao serem vistas já nos trazem uma experiência, já nos dizem algo, mas devemos experimentar “Pensar e não ver” para desvendar os sentidos e significados destas Carrancas de Recife.

NOTAS

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CNPq.

² Entrevista contida na obra de Jacques Derrida *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*, organizado por Gianette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas.

³ A noção do ‘ai’ é observada em “Ser e tempo, e nomeia o ser irredutivelmente deslocado espacialmente, não presente a si mesmo ou dado como ser, mas aberto, *ai*.” (DERRIDA, 2012, p. 25).

⁴ O termo ‘espacial’ utilizado por Derrida, no sentido de “artes espaciais” ocorre pelo fato de que a utilização do termo ‘visual’ limitaria o espaço apenas ao olhar, enquanto o primeiro termo vincula essas artes a um conjunto de ideias sobre o espaçamento: “O espaço não é apenas o visível, e sobretudo, o invisível” (DERRIDA, 2012, p.46).

- ⁵ Quarta capa da edição francesa citada por Stéphane Huchet no prefácio à edição brasileira “Passos e Caminhos de uma teoria da arte”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 19.
- ⁶ Citação retirada de entrevista dada por Georges Didi-Huberman ao Jornal O Globo em 16/03/2013, ao jornalista Guilherme Freitas. FREITAS, Guilherme. *Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp>>. Acessado em: 07/07/2013.
- ⁷ Péter Pal Pelbart em seu livro: *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*, publicado em 1998.
- ⁸ Franz Kafka possui em conto chamado “O silêncio das sereias”, em que diversamente do episódio contido na Odisséia de Ulisses, elas não cantam mas sim silenciam. KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 104-106.
- ⁹ Essa ideia de Paraíso ligada à bíblia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Nicastro Honeski. Chapecó, SC: ARGOS, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- ANDRADE, Ana Luiza. Ruínas de mundos perdidos: A estética residual de Brennan. *Revista de Estudos Brasileiros Contemporâneos*. Brasília. n.40, jul./dez.2012, p. 113-131.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRENNAND, Francisco. *Testamento I: o oráculo contrariado*. Recife: Bagaço, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas/SP: Papirus, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alex: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1, jan/jun, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética? In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Org.) *História e Arte*: imagem e memória. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2012.

HOLANDA, Sergio Buarque. Visão do Paraíso. In: *Visão do Paraíso*: os motivos endêmicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

OTTE, Georg. Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 3, p. 63-70, jan/jun. 2001.