Ruínas de mundos perdidos: a estética residual de Brennand

Ana Luiza Andrade[1]

...sabia que esse templo era o lugar que seu invencível propósito postulava, sabia que as árvores incessantes não tinham conseguido estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos, sabia que sua imediata obrigação era o sonho...

Jorge Luis Borges, em "As ruínas circulares"

Em *Diálogos do paraíso perdido* (1990 [1975])[2], um ensaio sobre arte e cultura, Francisco Brennand chama a atenção para resíduos de catástrofes que já foram sonhos. Registra ali, entre outras, as questões modernas como a territorialidade dentro de uma mentalidade progressista, e danos ecológicos como a perda da floresta amazônica e a destruição da mata atlântica. Ao citar uma vasta gama de escritores e filósofos, leva a leituras diversas. Se há um lamento pela perda de um paraíso natural, com o qual sonhavam os colonizadores, a nostalgia se dobra com a mudança mais radical do sonho em catástrofe, do paraíso em inferno. Para um artista como Francisco Brennand, pós-surrealista e saturnino (Andrade, 1998), a natureza se perde para a cidade, como em *O camponês de Paris*, de Aragon, ao se transformar em paraíso terreno de consumo (Aragon, 1996). Mais ainda, o mito do paraíso, ao morrer e se perder de várias maneiras, se refaz todo o tempo, porque o seu mundo alegórico[3] é um mundo em ruínas moderno que sempre se transforma em outra coisa, como nas ruínas

---

[1] Doutora e pós-doutora em literatura luso-brasileira e hispano-americana. Professora de literatura brasileira contemporânea na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: andradeufsc@gmail.com.

[2] Entre as múltiplas faces do artista Brennand, as de ceramista, escultor e pintor são mais conhecidas. Menos conhecida é a sua face de escritor. Estes *Diálogos* figurariam dentre seus ensaios, assim como o *Testamento I: o oráculo contrariado* (1927/2005), ao demonstrarem tanto a sua posição crítica sobre a arte e a cultura de modo geral, inclusive a arte literária, quanto a posição criativa do ensaísta. O livro *Diálogos* é uma edição bilíngue (português e inglês) e se divide em dez partes: 1. Brennand: o eterno e o contingente 2. Diálogos do paraíso perdido 3. As cidades sitiadas 4. Essa obrigação de sobreviver 5. Terras e símbolos 6. Paris 7. As cerimônias e as religiões 8. Herança que não pedimos 9. Uma ideia trágica 10. Cultura brasileira: historicidade e Mito. Ver Brennand (1990).

[3] Um mundo alegórico a partir do princípio de que a natureza petrificada e os objetos decadentes proporcionam a imagética adequada para a alegoria. A alegoria moderna, segundo Benjamin, teria como expressão a poesia de Baudelaire, onde encontra condições absolutamente novas sob as quais esta forma literária foi reanimada. Ver Buck-Morss (2002, p. 85).

circulares de Borges (1998, p. 434-437). Mas, em termos transformativos modernos, o precursor comum em ambos os casos é, sem dúvida, Franz Kafka, autor da *Metamorfose* (1910)[4].

Pois, desses paraísos perdidos de Brennand, ficam os restos: um mundo fragmentário. Suas peças esculturais mais parecem resíduos perdidos de totens oriundos de uma outra civilização... ou, ainda, pedaços de corpos despedaçados[5] e que se reproduzem... E, se as transformações acontecem a partir dos vestígios de outros mundos, o sentimento aqui é o de que nascer para este mundo já é perder o paraíso, como bem o expressa Clarice Lispector: "Antes era perfeito", "ter nascido estragou a saúde" (Lispector, 1984, p. 644). Porém, mais que isso, em Brennand, o paraíso perdido se propõe como uma alegoria em contínua transformação, desde o mito bíblico cristão, passando pelo mito da natureza romântica medieval, ao mito colonial do Novo Mundo conhecido como Eldorado e ao mundo de consumo moderno da cidade. Nela, como em uma imagem dialética, de fato, as passagens secretas a uma visão pecaminosa do subsolo, com as promessas de um *outro* céu, passam a ser infernalmente sedutoras. Aqui se alude, portanto, a passagens modernas que vão do monumento ao fragmento, da terra ao subterrâneo e a outras terras, da arte que se equilibrava através da harmonia e da proporção, à que se desequilibra e se esgota.

A reflexão do próprio Brennand sobre as origens de sua obra cerâmica é a de um ruinólogo ou alguém que constrói sobre ruínas: a fábrica de cerâmica já tinha sido construída sobre a ruína da usina (1951), esta sobre a do engenho antigo (1917), e o ateliê sobre as anteriores (1971), refletindo não só uma volta da fábrica industrial e moderna à casa grande arcaica, mas passagens por etapas técnicas de modos de produção diversos e de outras épocas. Mas sempre foi a construção sobre a ruína o que o atraiu, como ele próprio confessa:

> Quando eu cheguei aqui em 1971, a impressão que me dava era de uma fábrica bombardeada mais do que uma fábrica em ruínas. Mas quem sabe se não teria sido exatamente a ruína o fator preponderante para que de fato eu pensasse em restaurá-la. Se eu tivesse

[4] Em *Kafka, por uma literatura menor*, Gilles Deleuze vai caracterizar uma literatura menor como, entre outras coisas, aquela que desterritorializa, em seus processos de devir, conseguindo uma captura, uma modificação, por um forte teor de desterritorialização e por um valor coletivo. Literatura inconforme à linguagem imposta pelos sistemas dominantes (Deleuze e Guattari, 1977, p. 25).

[5] Esse despedaçamento artístico moderno está bem elaborado no livro de Moraes (2002).

> encontrado uma fábrica próspera, refeita, talvez não seduzisse; era a ruína que me seduzia[6].

Brennand reflete então sobre essa fascinação pela argila exercida através de uma influência paterna e, ao considerar sobre a sua composição básica ainda ser a mesma que o pai tinha calculado (tanto dos ladrilhos para piso industrial como para as peças do museu), acrescenta um dado importante: "A beleza da cerâmica cada vez que ela cresce é ela partir", o que pode ser "um dos grandes problemas de qualquer material queimado", "o problema da rachadura". Mas essas rachaduras também podem ser provocadas de propósito, como é o caso de inúmeras de suas peças. Brennand dá crédito ao pai pela transmissão de um legado, que não é exatamente o dom artístico, mas o amor pela cerâmica, ou antes pela porcelana, o que vem do "colecionador":

> Eu até acredito que ele, sendo o herdeiro de uma usina de açúcar, de uma certa forma tenha enveredado pelo ramo cerâmico, pela empresa cerâmica somente pela paixão que tinha pela cerâmica e o fato de ele ter sido um colecionador de porcelanas. Aí iniciou-se este ciclo cerâmico. Ele descobriu uma argila que até hoje era inigualável, e diga-se de passagem é uma argila laminada de um tato muito agradável porque é ligeiramente ceroso, lembrando uma barra de chocolate branco ou cinza mais do que propriamente um torrão de argila (Brennand apud Coelho e Giovani, 1997).

E também, ao se referir à fábrica como o seu ambiente lúdico de infância, e esta como "sua pátria verdadeira" ao citar o poeta Rilke, considera o poder exercido pela fábrica onde brincavam: ela era "misteriosa", "penumbrosa", seus "fornos pareciam catacumbas" (Coelho e Giovani, 1997).

O barro

> Confesso que eu mesmo comi barro, como toda criança. Não existe o provérbio do amarelinho comedor de barro? Mas o episódio acontecido com esse professor português é quase mítico. Com um bom pedaço de argila na mão, mordiscou-a, passou-lhe a língua para ver o grau de porosidade, mastigou-a e disse: "Apetece comer". Em seguida, engoliu-a. Se trago essa história à tona não é para fazer pouco dos portugueses (como nas anedotas), mas como

[6] Trecho extraído do vídeo *Brennand, o Demiurgo: 1917-1971* (Coelho e Giovani, 1997).

> uma das mais exacerbadas homenagens feitas à matéria inanimada repentinamente viva e deleitosa (Brennand, 2005, p. 13).

Para se entender a familiaridade do ceramista com o barro do engenho e, depois, com o da usina e com o da fábrica, os versos de João Cabral em "Psicanálise do açúcar" parecem vir a calhar: "Mas como a cana se cria ainda hoje, / em mãos de barro de gente agricultura, / o barrento da pré-infância logo aflora" (Melo Neto, 1988, p. 109)[7]. Esse aflorar do barro vai mais além da pré-infância individual do artista, passando a uma memória mítica coletiva que leva em conta as camadas tectônicas correspondentes às várias etapas técnicas arcaicas até à modernidade, chegando à textura de que se constituem as esculturas, às vezes através de vários cozimentos (Coelho e Giovani, 1997). Para a mistura da argila de que fala Brennand, torna-se mesmo necessária uma viagem de volta ao barro simbólico do demiurgo enquanto matéria-prima em sua origem: barro de engenho, argila, mãe-terra e matriz da memória. E, mais ainda, as imperfeições do vaso de argila do oleiro ligam-se ao próprio ato de narrar a experiência e à sua transmissão: um conhecimento artesanal que, de acordo com Walter Benjamin, referindo-se ao modo de produção arcaico do narrador oral, é o registro que fica dessa produção como uma marca da mão no vaso, ou seja, uma marca de imperfeição própria e equivalente à de sua manufatura (Benjamin, 1994, p. 197).

É interessante observar a semelhança, a partir da reminiscência do oleiro ao lidar com esse barro mítico primordial referente às narrativas e à cerâmica, de uma comum dialética – arcaico-moderno, experiência-silêncio, artesania-industrialização –, coexistente tanto em Brennand como em Osman Lins: em "Retábulo de Santa Joana Carolina", a palavra concretiza-se do próprio ato de insuflar o seu espírito como o "sopro na argila" (Lins, 1975b, p. 87)[8], explicando a metafórica mistura caótica de água e terra da qual nasce o retábulo como artefato material. Em "Perdidos e achados", de *Nove, novena* (1975a), os movimentos narrativos coincidentes aos da memória recifense constituem as várias camadas tectônicas formadoras da terra, analogamente às etapas das queimas de barro que vão constituir a superfície, ou as várias peles da peça de cerâmica em Brennand. As camadas geológicas, ao formarem um arquivo estrutural do tempo histórico

---

[7] Toda a estrofe: "Só os banguês que ainda purgam / o açúcar bruto com barro, de mistura; / a usina já não o purga: da infância, / não de depois de adulto, ela o educa; / em enfermarias, com vácuos e turbinas, / em mãos de metal de gente indústria, / a usina o leva a sublimar em cristal / o pardo do xarope: não o purga, cura. / Mas como a cana se cria ainda hoje, / em mãos de barro de gente agricultura, / o barrento da pré-infância logo aflora / quer inverno ou verão mele o açúcar."

[8] Ver a coletânea de ensaios sobre Osman Lins organizada por Hugo Almeida (2004).

terrestre, em seus recuos às idades mais remotas ou seus avanços mais recentes, guardam a memória de cada catástrofe ou invasão do mar ou rio. Cada enchente que avassala a cidade se reflete nos nomes aquáticos dos bairros recifenses (exemplos extraídos: Aflitos, Beberibe ou rio das Arraias, Águas Compridas, Ibura ou "a nascente", Iputinga ou "lugar da fonte clara", Várzea, Água Fria, Afogados). O fato é que a cidade submerge, de tempos em tempos, e o reconhecimento da catástrofe pelos habitantes marcados a partir do cadáver de um menino morto devolvido pelo mar concentra nele todas as buscas:

> Nós que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar, numa cidade conquistada ao mar. Aqui estávamos, vindos de todos os pontos do Recife, planície flúvio-marinha, demarcada por morros de areia e argila, deixados pelo mar no piloceno, quando recuou do continente. Quantas vezes foi o chão da rua que habitamos e onde, em momentos de engano, imaginamos viver em segurança, coberto pelo mar – limitado em tempos afastados pelos morros que hoje cercam a cidade? Não foram aqueles recifes, cujos perfis se erguem em pleno oceano, escarpas litorâneas, arrebatadas ao continente por investidas marinhas? Aqui estamos em torno do menino, quase nus, embebidos de sol, de compaixão, respirando o ar salino e a luz da tarde que começa. Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele (Lins, 1975a, p. 233).

Enquanto aqui os arrecifes têm sua formação natural em perfis que "se erguem em pleno oceano, escarpas litorâneas arrebatadas ao continente por investidas marinhas", a paisagem em ruínas das peças de Brennand encontra sua afinidade com esse imaginário catastrófico das construções sobrepostas no próprio modo de edificação por camadas de memória. Por outro lado, ao destruir as paisagens mais conhecidas, essa paisagem inusitada de ruínas se aparenta ao efeito barroco conseguido na penetração em filigrana das próprias paisagens, ou seja, na sua própria ação destruidora, como nas "Paisagens com cupim", de João Cabral de Melo Neto (1988, p. 45). Nesse longo poema, o poeta entra na contaminação do cupim e seus danos nas cidades, nos canaviais, seja na mata, seja no litoral. Essas paisagens cabralinas de ruínas lembram, inclusive, "uma arte de fazer ruínas" de Antonio José Ponte (2005, p. 56), em sua descrição da paisagem havanesa, onde o escritor cria uma cidade chamada Tuguria, que se escava por dentro a partir da cidade de cima.

As paisagens

Assim também João Cabral, a princípio, coloca em oposição as cidades de Recife (a de cima) e Olinda (a de baixo) e seus materiais[9]: na construção, o cimento do Recife "cai na água isento" dos "bichos do mar, seus cupins", e a alvenaria de Olinda, constituída de pedras naturais, irregulares, de "tijolo-farelento", apesar de anunciar "um perfil duro", em sua parte baixa é vulnerável, pois "se mistura com o mar na praia: / que é por onde se vão infiltrar / em seu corpo os cupins do mar".[10] Porém, a semelhança atua como disfarce, no caso "o mar disfarçado em maré", formando as "aldeias leves de palha" que se montam no efeito de *trompe-l'oeil* deixado pelos rastros do cupim, ao produzir buracos e formar "cavernas das esponjas / das pedras-pomes, das madeiras / que o mar abandona na areia".[11] Finalmente, o próprio poeta atua como um cupim quando, em seu trabalho de ruinólogo, corrói o poema com seu sarcasmo: "Eis o cupim fazendo a vez / do mestre-de-obras português: / finge robustez na matéria / carcomida pela miséria. / Eis os pais de nosso barroco, / de ventre solene mas oco / e gesto pomposo e redondo / na véspera mesma do escombro". Essas duas estrofes (correspondentes às estrofes 33 e 34)

---

[9] A quarta e a quinta estrofes são representativas. Na quarta estrofe: " O Recife cai na água isento. / Bem calafetado o cimento; / ao dente da ostra, ou sua raiz, / aos bichos do mar, seus cupins." Na quinta estrofe: "Olinda não usa cimento. / Usa um tijolo farelento. / Mesmo com tanta geometria / Olinda é já de alvenaria" (1988, p. 45).

[10] As estrofes 8, 9 e 10: "Vista de longe (tantos cubos) / ela anuncia um perfil duro. / Porém de perto seus sobrados / revelam esse fio gasto" "da madeira muito roçada, das paredes muito caiadas, / de ancas redondas, usuais / nas casas velhas e animais" "porque Olinda, uma Olinda baixa, / se mistura com o mar na praia: que é por onde se vão infiltrar / em seu corpo os cupins do mar (Melo Neto, 1988, p. 45).

[11] As estrofes 11, 12, 13 e 14 versam sobre a infiltração de "cupins de fome enxuta" que são "úmidos bichos de fruta" vindos da água salobra, por ter entrado o mar "fundo no rio". Na estrofe 15, o "tal cupim" corroendo as "vilas entre coqueirais / (as muitas Itamaracás)" as modela em "aldeias leves de palha" (estrofe 16). Dessa modelagem é que resulta o efeito de *trompe-l'oeil* observado na estrofe 17: "São menos da terra que da onda: / têm cavernas das esponjas, / das pedras-pomes, das madeiras / que o mar abandona na areia" (p.46). A partir daí João Cabral ainda vai versar sobre "as cidades do canavial", onde "há outra espécie de cupim", mas suas casas "imitam no estilo, no jeito, casas de cupim, cupinzeiros" (estrofe 21, p. 47). Sobre a "paisagem do canavial" que encoraja o cupim (estrofe 23) "de cana ou de mar" por tudo carregar "o seu caruncho" (estrofe 25), "o ar de abandono" (estrofe 26) chegando ao canavial propriamente dito, onde tudo se gasta não de fora, mas "de dentro" (estrofe 28), é exatamente onde "a vida está toda bichada" (estrofe 31) "até a natureza puída, / porém inchada, da cortiça" em sua "carne rala" como a do "pau-de-jangada" (estrofe 32). É essa corrosão por dentro que esvazia e que resulta na estrofe 33: "Eis o cupim fazendo a vez / do mestre-de-obras português: finge robustez na matéria / carcomida pela miséria" (Melo Neto, 1988, p. 49). O poema é longo e mereceria um artigo inteiramente dedicado à sua análise, dada a sua complexidade. Ativemo-nos apenas ao destaque do traço barroco de *esburacamento* da paisagem como demolidora de monumentos, traço análogo ao da paisagem criada por Brennand.

desmascaram os disfarces dos próprios materiais poéticos. Assim Cabral constrói engenhosamente aos modos do cupim como no *trompe-l'oeil*: ao descrever meticulosamente seu trabalho, atua contra si mesmo, penetrando em sua matéria poética, subvertendo-a, tornando-a oca, enquanto ela própria se dá a ver como paisagem de um barroco "fingido" porque muito moderno ao denunciar a falsidade colonial: esse ventre que finge robustez em sua pompa, mas é oco, "carcomido pela miséria".

Com as paisagens construídas do conjunto museu/templo/ateliê de Brennand, 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. Em resumo: a destruição bárbara do cupim. É o próprio Brennand quem diz:

> Gauguin, de uma certa forma, prefigurava o terceiro mundo. Entre outras coisas ele dizia, sob o ponto de vista estético: *Nunca os gregos*. Quando ele dizia *Nunca os gregos*, ele queria dizer apenas *jamais os gregos clássicos*. Ele não estava falando da Grécia arcaica e muito menos de Creta. Ele dizia, antes o Egito, antes a África, a Cambógia, a Oceania... Enfim, ele estava falando na barbárie no bom sentido (Coelho e Giovani, 1997).

A floresta

Em "Visão mítica da terra" (Brennand, 1975/1990), ao se indicar uma tentativa de volta ao primitivo através da fuga do urbanizado e desterritorializado, há uma analogia entre a floresta tropical que aparece como desejo do personagem urbano de *Morte em Veneza* e a de Henri Rousseau, o pintor surrealista do início do século, mostrando um salto espaço-temporal que desloca o artista urbano e desencantado a uma paisagem florestal exuberante e imaginária de cores e proporções fantásticas que parece emergir diretamente do inconsciente. Brennand chega a citar *À margem da história*, de Euclides da Cunha, e detém-se em seguida na margem que lhe interessa, onde aparece, justamente,

> um recuo às mais remotas idades, (...) uma daquelas mudas florestas carboníferas" (...) "a uma das mais completas e misteriosas descrições de uma floresta tropical que conheço, só comparável às pinturas florestais de Henri Rousseau – e que, em muitos pontos, é a sua real e objetiva evocação em termos literários. Essa página de um escritor alemão, em cujas veias corria o sangue brasileiro,

> não pode deixar de ser lida, pois tem toda uma conotação simbólica com o nosso mundo (Brennand, 1990, p. 98).

O artista atrela essas visões às do poeta Baudelaire, como "inquietações malditas". No entanto, elas caberiam perfeitamente no que Benjamin denominou "iluminação profana": através desta o personagem de Thomas Mann se vê arrebatado da cidade de Veneza para uma selva em que há um deslocamento radical análogo no tempo e no espaço. Aqui Aschembach (*Morte em Veneza*) sofre uma "quebra de barreiras", transcrita de *Diálogos do paraíso perdido*, de Brennand:

> Aschembach sentiu a surpreendente consciência duma quebra de barreiras interiores, duma espécie de inquietação saltitante, duma sede ardente e juvenil por cenas distantes – um sentimento tão vivo e tão novo ou, pelo menos, há tanto tempo enterrado e esquecido, que ele ficou parado, de olhos no chão, as mãos unidas atrás das costas, explorando esses sentimentos no seu aspecto e intenção.
>
> Na verdade, o que ele sentiu não foi mais do que um desejo veemente de viajar vindo sobre ele com tal arrebatamento e paixão que se assemelhava a um sequestro, quase a uma alucinação. Desejo projetado visualmente: a sua fantasia, ainda não totalmente acalmada desde a manhã, imaginou as maravilhas e terrores da terra multiforme. Ele viu. Contemplou uma paisagem, um pântano tropical sob um céu enegrecido, vaporoso, monstruoso – uma espécie de mundo selvagem e primaveril – fileiras de ilhas, canais, pântanos e aluviais. Troncos de palmeiras ramalhudas erguiam-se aqui e além perto de escuros amontoados de fetos, de tufos de espessa vegetação, fértil, bojuda, grossa, com incrível florescência. Havia árvores deformadas como em sonhos que estendiam as suas raízes nuas, erectas, através do ar, para a terra ou para a água estagnada, sombria e esverdeada, e onde gigantescas flores cor de leite flutuavam e estranhas aves, com curiosos bicos, olhavam prudentemente imóveis e silenciosas. Entre as nodosas hastes dum bosque de bambus, brilhavam os olhos de um tigre agachado – e ele sentiu o coração pulsar aterrorizado, ainda sob o inexplicável e veemente desejo. Então a visão desvaneceu-se (Brennand, 1990, p. 88-108).

É possível perceber nessa profusão de imagens, cuja falta de sentido racional assemelha-se a um aflorar do inconsciente (equivalente, sem dúvida, ao "barro da pré-infância", nas palavras do poema de João Cabral), o arrebatamento sentido como uma ameaça de uma floresta em todo o

seu primitivismo selvagem. Derrubadas as "barreiras interiores" em que se entrincheirava o olhar da personagem, a sua visão é, inclusive, comparável à de uma floresta do "mal" experimentada por Ana, personagem de Clarice Lispector no conto "Amor", em *Laços de família* (Lispector, 1974): ambas as personagens abrem-se então às inquietações malditas baudelairianas ou às iluminações profanas trazidas pela floresta. Em todo o caso, o poder da imagem florestal é evocado também como o de um mundo perdido da memória.

Mas a iluminação profana parece trazer, através dessas imagens de clarão da selva ou de jardim noturno, transgressões simbólicas das fronteiras da consciência apontando para um momento de bifurcação do surrealismo com o *roman noir*, esse romantismo gótico que entrava já para o estado de ruína[12], num pensamento moderno de tradição subversiva em sua paisagem hostil e noturna, a "barbárie" no bom sentido de Brennand, em que a palavra tem um valor intrínseco, independente da função da imagem. Na tensão dialética dessa imagem-pensamento "dilacerada entre a nostalgia do passado e o sonho do porvir", arde, segundo Michael Löwy, falando de Guy Debord, "uma nova época de incêndios" em que "a obediência está morta" (Lowy, 2002, p. 23-56).

As cabeças

As peças cerâmicas de Brennand, ao causarem a sensação de "estranho familiar" no seu belo terrível, parecem resultar dessa fusão de linhagens híbridas com o acréscimo da simbologia africana, como a da marca de Oxóssi que serve como carimbo da fábrica da usina cerâmica Francisco Brennand.[13] E, de fato, muitas de suas peças são cabeças que lembram

[12] Aqui valeria apontar a deterioração nos romances de Poe e Lovecraft, a ruína das casas aristocráticas inglesas e, mais especificamente, a analogia do texto "Os ratos nas paredes", deste último escritor, com "Paisagens com cupim", de João Cabral de Melo Neto (Lovecraft, 2007, p. 75-96).

[13] Palavras do artista explicando a marca de Oxóssi: "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. Oxóssi é um predador, apenas para sobreviver, como todos os animais. E numa circunstância mais curiosa – aquela que coroou plenamente a minha descoberta, esse encontro decisivo com os signos – José Cláudio também lembrou que Oxóssi é um deus inquieto, à procura, simultaneamente em várias florestas do mundo, de uma caça que sabe de antemão que jamais encontrará. Chega-me a vez de perguntar: essa caça não é o anseio desesperado do ser humano em busca da verdade, da beleza e até do Absoluto? Não é exatamente isso? Então eu 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

essa arte escultural negra descoberta por Carl Einstein (2011), vindo a propósito de uma semelhança com as máscaras antropozoomorfas e as estatuetas africanas. No entanto, de um modo mais geral, as suas cabeças parecem resultar de um desmembramento físico ocorrido como resultado de uma catastrófica fragmentação do mundo moderno[14]. Muitas das esculturas brennandianas são corpos sem cabeça envelhecidos e decadentes. Outros kafkianamente mesclam o sexo masculino ao feminino, ou as formas humanas às animais, como em pleno processo metamórfico. Outros ainda são desprovidos de tronco e membros, são cabeças *descorporizadas* que funcionam como resíduos dentro das ruínas de seus mundos perdidos, impassíveis em sua imobilidade. Muitas delas, principalmente as de mulheres, adormecidas, estáticas, prostradas ou mesmo mortas em sua postura "deitada", de olhos fechados, quase perdem o seu aspecto humano. Muitas cabeças de mulheres parecem ter sido resgatadas de tragédias, como a de Ofélia, que se suicida, como descreve o artista, ao deixar-se morrer rejeitada por Hamlet, e cuja cabeça parece navegar e ser levada rio abaixo. Lara, que cometeu a inconfidência sobre o adultério de Zeus e foi punida ao ter a língua cortada por Mercúrio, também tem a sua cabeça nesse "museu de horror"[15] e, assim como as cabeças das bacantes, encontra-se na postura "deitada" que o artista define como "postura da cabeça no êxtase dionisíaco ressaltando-lhes as gargantas inchadas e salientes, o que lhes dava aparência de pescoços quebrados ou degolados" (Brennand, 2005, p. 16). De fato, as cabeças trazem consigo a catástrofe da degola e daí refletirem um *memento mori* trágico. E, com efeito, a maioria de suas esculturas, ao lembrar, inclusive, as *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, de Flávio de Carvalho (Mata, 2011), enfatiza a dor humana justamente por ter em comum esse desejo, já de saída inútil, de recuperar o que está perdido... Na cabeça de Lara há um sinal claro dessa dor: uma

Magalhães, "o triângulo equilátero sendo uma forma fechada é símbolo de conclusão" (Brennand, 2005, p. 10).

[14] Para uma leitura do despedaçamento do corpo na modernidade, ver Moraes (2002). Nisso também, vale lembrar, há uma semelhança com as cabeças de Osman Lins, desde a de uma santa de barro, em "O mistério das figuras de barro" (Lins, 1975c), àquela implicada em *A cabeça levada em triunfo*, o romance que o escritor deixaria inacabado à feição de um corpo acéfalo. Osman Lins teria se inspirado tanto em *Margem de lembranças*, de Hermilo Borba Filho, como em *Caçadores de cabeças*, de Marcus Claudio Acquaviva (1976, p. 51). Este último livro encontra-se entre os consultados por Osman Lins para escrever *Cabeça levada em triunfo*, arquivo organizado e separado por Julieta de Godoy Ladeira e doado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

[15] A expressão vem do próprio Brennand, quando relata o caso de uma senhora que, ao entrar em seu ateliê, o descreve como um "museu de horrores", "uma carnificina". Brennand considera essa uma boa descrição daquilo que ela viu. Depoimento de Francisco Brennand, no vídeo *O mundo de beleza de Francisco Brennand*. (Araújo, 1998).

lágrima negra rolando pela face. Brennand explica que o fato foi acidental antes da queima, mas que deu força dramática à cabeça. Há também a cabeça em êxtase dionisíaco de Galateia, cujo amante foi morto pelo gigante Polifemo. Há ainda cabeças masculinas em posição extática de vítima revolucionária: a de Marat e a de Luís XVI, que parecem abrir exceção à maioria feminina das cabeças.

É preciso salientar que as cabeças "em postura de êxtase dionisíaco", como quer o artista, fazem lembrar máscaras mortuárias modeladas *post mortem* em gesso como impressão para matriz de bustos em mármore ou bronze em homenagem a celebridades.[16] Mas nesse singular ateliê há uma inversão do célebre pelo esquecido, do monumento pelo fragmento. Porém, dentro de uma economia de lembrança, Didi-Huberman observa, a propósito dos gestos das esculturas em pedra, que o drama da imagem evocada (e, no caso da cabeça de Brennand, a evocação da imagem é feita através do nome que tem também uma função de "rótulo") se articula ao tempo dos mortos como uma obra de sepultura que anula a distância entre o sonho e a morte: um túmulo sensorial, ou seja, um túmulo que toca através da memória de seu sonho (Didi-Huberman, 2005, p. 70). De fato, ao observar que a antiguidade pagã, judia, cristã, inventou os gestos dos quais hoje somos os atores, Didi-Huberman traz à memória gestos encenados na pedra dos túmulos nunca melhor descritos do que nas tragédias ou epopeias, explicando assim o sopro da palavra na vigília do morto como o sopro da imagem no estado de sonho. Mas, sendo a imagem um sopro, um hálito expirante, em vias de extinção, ela é, ainda assim, reminiscente da coisa. Se de um lado há uma imagem-sopro e uma obra de ar, de outro há uma imagem-pedra e uma obra de obstáculo. Em sua leitura de Pierre Fédida, Didi-Huberman traz à tona as suas palavras ao dizer que, no fundo, a imagem correspondente à máscara memorável da linguagem seria afásica em relação à sua face, por esta coincidir com a face irrecuperável do morto que representa (Didi-Huberman, 2005, p. 58). Nesse aspecto, a paisagem brennandiana se entenderia como a de um museu que, ao ser povoado por cabeças *sem corpo* e evocar um mundo de mortos, se torna também um submundo ancestral onde habita a morte ou um cemitério de sonhos esquecidos. Outras cabeças de Brennand se assemelham a máscaras *de facto;* outras, ainda, caracterizam-se por capacetes, ou por testas fálicas e imensas. Sua singularidade é, em todo o caso, notável.

---

[16] A impressão como propedêutica trata de um molde para a matriz, no procedimento escultural, que realiza, em cera ou argila, um modelo para eternizar um corpo ou um rosto. Parafraseio Didi-Huberman (1997).

Evidentemente, as cabeças se aparentam com o surrealismo ao evocarem a figura do corpo decapitado de Leonardo da Vinci que aparece no primeiro número da revista *Acéphale*, criada por Georges Bataille em 1936[17]. Por um outro lado minimalista mais recente, as cabeças de Brennand lembram as de Beckett (2006[1963]), ao "atuarem", em muitos casos, como personagens míticos cujos mundos se perderam em suas próprias catástrofes. Ao adquirirem autonomia e serem interpeladas pela memória do corpo antigo, lembram, de fato, os diálogos de algumas das peças beckettianas tais como *Play* (2006), em que três cabeças, animadas momentaneamente pelo refletor de luz que lhes devolve o espírito e a fala, de repente são mergulhadas novamente na apatia de onde foram tiradas. Coincidentes com o pedestal em que Brennand coloca suas cabeças, estas habitam urnas ou jarros idênticos, que as condenam à imobilidade. As cabeças, assim como uma Boca, bocejando para o vazio e transgredindo o horizonte em *Not I*, atuam como resíduos respectivos ao corpo e ao rosto (Faria, 2011). E, ainda a propósito de um desgarramento surrealista da cabeça e da sua potência metamórfica, Louis Aragon, em *O camponês de Paris* (1926), descreve um sonho inusitado em que a cabeça se desliga do corpo. Daí o corpo sem cabeça falar com a cabeça cortada na iminência de sua queda e pedir para que ela não caia ainda.

> Cabeça, não caia ainda sobre o solo. Arregale os olhos, cabeça. Todas essas coisas não seriam imagens confundidas de um reflexo de mim mesmo? Você pode ouvir a língua híbrida que traz a brisa arrastando os trigos humanos? São palavras dementes que falam da felicidade. Cabeça, não caia ainda. Escute, parece o canto que brota das paredes úmidas das prisões ao fim de uma bela jornada. Grandes palavras banais; quando tudo estiver acabado, se alguém puder lembrar-se, isso é tudo que virá até sua memória: "Fez um dia tão suave hoje... Não gosto muito dos vestidos claros... Você encontrou aquela mulher que dizem que é tão linda?...et caetera." Não caia ainda, cabeça (Aragon, 1996, p. 211).

A cabeça ouve os apelos do seu antigo corpo, que hesita entre o "Não caia ainda, cabeça" e o "Caia, caia, cabeça". Então "aquele que falava"

[17] O acéfalo é um monstro arcaico encontrado tanto em mitologias quanto em bestiários antigos. Bataille descobriu a imagem em meados dos anos 20, quando trabalhava no Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional de Paris, ao pesquisar figurações divinas em pedras trabalhadas pelos gnósticos nos séculos III e IV. A figura de um deus egípcio desprovido de cabeça – que mais tarde o autor identificaria à "personificação acéfala do sol" – está, portanto, na origem da concepção que, em 1936, aparece na revista dirigida por ele e André Masson (Moraes, 2002, p. 183).

é substituído por "aquele que se tinha separado do seu pensamento" e finalmente, como "o corpo decapitado", vai lançar "o triplo jato de suas artérias" e o sangue "vai formar" "samambaias monstruosas no azul faiscante do espaço". Aí, "o homem-fonte" ou o corpo acéfalo, também ele se transforma, seu sangue vira raio, seus membros se imobilizam e "o homem não foi mais que um sinal entre as constelações".

As cabeças separadas dos corpos em suas metamorfoses, seus hibridismos, aludem a uma mitologia surrealista nascente e inusitada na paisagem de *O camponês de Paris*. A propósito da paisagem em transformação no romance, Jeanne-Marie Gagnebin observa que é, antes de tudo, a da errância, a de uma fuga "da prisão da identidade, da razão, do cotidiano e do aborrecimento" (Gagnebin, 1996, p. 245), uma "paisagem esburacada e fugidia do desejo: ruínas a serem descobertas e interpretadas como na arqueologia, rastros a serem decifrados e (per)seguidos como num romance de detetive ou de cowboy" (Gagnebin, 1996, p. 243). Aqui se percebe não só a analogia com o esburacamento do cupim, destruidor das paisagens que alimentaram o sonho da *urbs*, mas uma imagem de desejo cuja forma transicional tem a derrocada de sua estrutura já ocorrida ou prestes a ocorrer. A cabeça cai-não-cai é como certos "falos" de Brennand formados de camadas híbridas em sua sinuosidade por agregarem, alguns deles, troncos e vértebras (o artista se refere assim à formação dos pássaros Roca)[18], além de outros que agregam resíduos de mundos vegetais e minerais, empilhados uns sobre os outros, podendo ser entendidos como corrosivos dos antigos obeliscos no registro das grandes conquistas épicas, deixando a impressão de que a derrocada, a desagregação ou a fragmentação seriam iminentes, e a perda, inevitável[19].

O 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.[20] Em todo caso, são histórias

---

[18] Depoimento de Francisco Brennand, no filme *O mundo de beleza de Francisco Brennand* (Araújo, 1998).

[19] Parecem desafiar a gravidade provocando desequilíbrios, e por isso lembrando a famosa torre de Pisa na Itália.

[20] Os nomes lembram os rótulos no sentido emblemático apontado por Benjamin, de que mesmo que as cidades submerjam e sejam inundadas pelo mar, "os livros e escritos estão isentos dessa destruição, pois os que se perderam num país e num lugar podem ser reencontrados facilmente em inúmeros outros países e lugares, na experiência humana não há nada mais duradouro e imortal que os livros" (Buck-Morss, 2002, p. 203).

em sua grande parte trágicas, das quais só voltam os nomes por rótulos livrescos: Mercúrio, Édipo Rei, Esfinge, Cavalo de Troia, Ofélia, Lara, Marat, Calígula, Charlotte Corday, Inês de Castro, Helena de Troia, Maria Antonieta, Luís XVI, etc.. Palavras reminiscentes de catástrofes ancestrais míticas, históricas e literárias evocadas, desenterradas das profundezas mais remotas da terra. Vestígios de mundos vegetais, minerais, animais, humanos. Não surpreende, pois, que a renovação da cerâmica seja também feita pela terra, mãe e madrasta, "divindade antiga, com seus mistérios interiores até chegar mesmo ao núcleo incandescente" (Brennand, *Diálogos,* 1975), onde, depois de fertilizada pelas mãos do artista, sofre a sua transformação pelo fogo, como que "fundi(ndo) no útero fundo / que devolve a terra à pedra que era"[21].

O fogo e o ovo

Considerado pelo artista como o coração da fábrica, o forno é onde se dá a transmutação da matéria e onde as coisas são modificadas numa espécie de gestação, o que faz sentido dentro do ciclo reprodutivo da espécie a que Brennand nos remete todo o tempo como responsável pela eterna reprodução das coisas (Brennand, 2000). Por isso, acrescenta ele, os antigos ferreiros comumente chamavam o forno de útero. Porém o fogo detém a força sagrada da transmutação da matéria dentro de uma mitologia alquimista, tendo inclusive o poder de alterar o próprio tempo. Citando o artista, "uma peça pode entrar no fogo 'moderna' e 'medíocre' e depois de diferentes queimas sair com dez mil anos e uma 'obra prima'" (Coelho e Giovani, 1997). Aí Brennand se pronuncia mais explicitamente sobre a modernidade do arcaico... Mas o mais importante desse ciclo reprodutivo, a gestação do ovo primordial, o ovo cósmico, matriz e origem residual de todas as formas (o jardim está coalhado de ovos) se torna símbolo da potência reprodutiva da própria arte cerâmica. Ao ser pendurado em sua cúpula construída a partir do reaproveitamento de vigas da antiga fábrica da família (totêmico, portanto), o ovo fica suspenso à feição de uma obra renascentista sobre a qual o artista teria se inspirado durante uma viagem. Mas justamente o fato de esse ovo anterior – assim como as paisagens anteriores (o engenho, a usina, a fábrica, o ateliê, o museu, o cemitério) – ser construído a partir de outro ovo residual, este que, de acordo com o artista, pairava em cima da cabeça de uma Madona de Piero Della Francesca em Milão, aponta para as origens de um ciclo reprodutivo

[21] Melo Neto. João Cabral de. "O Ceramista". Poema dedicado a Francisco Brennand (Araújo, Barros e Fialdini, 1997).

alegórico[22] das passagens transformativas dos antigos panteões aos novos templos.

Isso porque, se essa imagem sonhada por um artista renascentista permaneceu intacta, agora ela reaparece em outra paisagem, outro é o contexto, e, apesar de muitos ovos ao redor estarem fraturados, aqui e ali há o despontar de algum bicho, molusco ou larva prestes a nascer do ovo e dar início a um novo ciclo reprodutivo, a uma nova paisagem, a um novo templo, um novo mundo. O próprio deus Saturno aqui, ao invés de comer seus filhos, como na conhecida pintura negra de Goya, aponta como uma larva nascendo de um casulo ou ovo. O fato é que, nessa paisagem singular de reprodução infinita, nesse templo borgiano de ruínas circulares (e, como se pode constatar, não é coincidência que se encontre o fragmento de "Las ruinas circulares" de Borges, colocado aqui em epígrafe, num mural de cerâmica no jardim de Brennand[23]), há pelo menos uma construção pós-surrealista, uma pós-renascentista, uma pós-guerra, uma pós-revolucionária, e certamente muitas outras ainda, todas elas sobre ruínas de catástrofes em múltiplas camadas tectônicas de épocas diversas e não necessariamente sucessivas. A busca por uma territorialidade não só ameaçada, mas já em ruínas, cria a necessidade de expor os seus detritos. E esses são tanto os de sua terra, como os das terras mais distantes. Como artista, semelhantemente ao *Aleph* de Borges, Brennand parte em busca das origens terrestres mais primitivas. E vê a terra cansada, como a natureza abusada pelo homem, em sua face catastrófica de terremotos e enchentes. Construir sobre ruínas adquire, portanto, nesse contexto brennandiano, um sentido ambíguo de território e des-território: "tirar da terra" no sentido de expulsar, mas também "tirar da terra" para torná-la novamente matéria-prima. O artista, que disse uma vez que não se deve tomar sua palavra como última, fica, no entanto, aqui, com essas últimas palavras:

> Diria que (o meu fascínio pelas ruínas) está ligado a certas aparências do saber ou mesmo do maneirismo renascentista: sedições de contrários, ambivalências, um só mundo de realidades e mitos, sem

[22] Alegórico no sentido em que o panteão dos deuses antigos, "desligado dos contextos vitais de que havia surgido", se transformou em um conjunto de "figuras mortas" erigidas arbitrariamente em nome dos heróis trágicos que ficaram somente nos rótulos das peças. E esta seria uma transformação alegórica, de acordo com Susan Buck-Morss em sua leitura benjaminiana (2002, p. 206).

[23] O fragmento é o mesmo da epígrafe, que aqui se repete: "Sabia que esse templo era o lugar que seu invencível propósito postulava, sabia que as árvores incessantes não tinham conseguido estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos, sabia que sua imediata obrigação era o sonho" (Borges, 1998, p. 499).

excluir o mundo abissal que deve espreitar de perto essa carnagem repleta de soberba e luxúria. André Breton escreveu: "A beleza será convulsiva ou não será beleza" (Brennand, 2005, p. 18).

Referências

ACQUAVIVA, Marcus Claudio (1976). *Caçadores de cabeças*. Cadernos antigos. v. II. São Paulo, Rio de Janeiro: Nosso Brasil.

ALMEIDA, Hugo (Org.) (2004). *Osman Lins*: o sopro na argila. São Paulo: Nankin.

ANDRADE, Ana Luiza (1998). "Saturno devorador: imagens/sensações". *Revista de literatura comparada*, n. 1, p. 147-160.

ARAGON, Louis (1996). *O camponês de Paris*. Posf. Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Imago.

ARAUJO, Olívio Tavares de (1998). *O mundo de beleza de Francisco Brennand* (filme). Brasil.

ARAUJO, Olivio Tavares de; BARROS, Weydson Leal; FIALDINI, Rômulo (1997). *Brennand*. São Paulo: Sebrae, Fundação Roberto Marinho.

BECKETT, Samuel (2006 [1963]). "Play". In: *The complete dramatic works*. Trad. Luis R. Benati e Rubens Ruche. London: Faber and Faber.

BENJAMIN, Walter (1994). "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica; arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.

BORGES, Jorge Luis (1998). "Las ruinas circulares". In: *Obras completas*. v. I (1923-1949). São Paulo: Globo.

BRENNAND, Francisco (1990 [1975]). *Diálogos do paraíso perdido*. Pref. Joaquim Francisco de Freitas Cavalcanti e Marcos Vinicius Vilaça. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife.

BRENNAND, Francisco (2005). *O oráculo contrariado*. Recife: Bagaço.

BUCK-MORSS, Susan (2002). *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Minas Gerais: Editora da UFMG; Santa Catarina: Argos.

COELHO, Feli; GIOVANI, Celso (1997). *Brennand, o demiurgo*: 1917-1971 (filme). Brasil.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. (1977). *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *L'empreinte*. Catálogo de exposição Centre Georges Pompidou. Adapt. e trad. Patrícia Franca. Paris: Pompidou.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Gestes de l'air et de pierre*: corps, parole, soufflé, image. Paris: Les Éditions de Minuit.

DONOVAN, Liz (2000). *Brennand*: de ovo omnia (filme). Brasil.

EINSTEIN, Carl (2011). *Negerplastik* (*Escultura negra*). Florianópolis: Editora da UFSC.

FARIA, Fernando (2011). *A musicalidade e o sujeito imóvel como poéticas da cena no teatro de Beckett*. Qualificação para tese de doutorado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
GAGNEBIN, Jeanne-Marie (1996). "Uma topografia espiritual" (posfácio). In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. São Paulo: Imago.
LINS, Osman (1975a). "Perdidos e achados". In: *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos.
_____ (1975b). "Retábulo de Santa Joana Carolina". In: *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos.
_____ (1975c). "O mistério das figuras de barro". In: *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades.
LISPECTOR, Clarice (1974). "Amor". In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio.
_____ (1984). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
LOVECRAFT, H. P. (2007). *A cor que caiu do céu*. Trad. Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras.
LOWY, Michael (2002). *A estrela da manhã*: Surrealismo e Marxismo. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
MATA, Larissa Costa da (2011). *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*: arquivo de J. Toledo no Centro de Documentação Alexandre Eulálio. Qualificação para tese de doutorado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
MELO NETO, João Cabral de (1988a). "Psicanálise do açúcar". In: *Poemas pernambucanos*. Recife: Centro Cultural José Mariano, Sindicato do Açúcar do Estado de Pernambuco; Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____ (1988b). "Paisagens com cupim". In: *Poemas pernambucanos*. Recife: Centro Cultural José Mariano, Sindicato do Açúcar do Estado de Pernambuco; Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
MORAES, Eliane Robert (2002). *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras.
PONTE, Antonio José (2005). "Un arte de hacer ruínas". In: *Un arte de hacer ruínas y otros cuentos*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Recebido em dezembro de 2011.
Aprovado em março de 2012.

Fotos: Rodrigo Lopes de Barros

resumo/abstract

Ruínas de mundos perdidos: a estética residual de Brennand

Ana Luiza Andrade

O estudo busca compreender a ruína moderna de uma leitura benjaminiana. Além de analisar as cabeças de Brennand como vestígios de mundos perdidos nas catástrofes, relaciona as esculturas de Francisco Brennand às ruínas presentes em textos de diversos escritores e poetas como Osman Lins, Antonio José Ponte, João Cabral de Melo Neto e Jorge Luis Borges.

Palavras-chave: ruína moderna, Brennand, vestígios, sonho, catástrofe.

Ruins of lost worlds: the residual aesthetics of Brennand

Ana Luiza Andrade

This study tries to understand modern ruins through a Benjaminian reading. Besides analyzing Brennand's heads as remainders of worlds which were lost in catastrophes, it relates Brennand's sculptures to ruins in the works of some writers

and poets such as Osman Lins, Antonio José Ponte, João Cabral de Melo Neto and Jorge Luis Borges.

Keywords: modern ruin; Brennand; remains; dream; catastrophe.