

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 2, Mai.-Ago. 2024
ISSN 2184-38052

O MUNDO COMO ATELIÊ, O DESENHO ENQUANTO MÉTODO: A ARTE-ETNOGRAFIA DE BRUNØVAES

THE WORLD AS A STUDIO, DRAWING AS A METHOD: THE ART-ETHNOGRAPHY OF BRUNØVAES

LE MONDE COMME ATELIER, LE DESSIN COMME MÉTHODE: L'ART-ETHNOGRAPHIE DE BRUNØVAES

EL MUNDO COMO ESTUDIO, EL DIBUJO COMO MÉTODO: LA ARTE-ETNOGRAFÍA DE BRUNØVAES

Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora, Brasil

Bru Novaes

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

RESUMO: Os fenômenos estéticos formam uma das partes mais substanciais da experiência social humana. Imagens, sejam elas quais forem, participam dos processos de significação e mediação das relações comunitárias. A arte, nesse sentido, não seria apenas um resíduo ou espelhamento dos processos sociais, mas um fenômeno dotado de poderes de confirmação, legitimação, reprodução e/ou contestação. Olhar para a arte (para os espaços onde é criada) e para seus métodos (os dispositivos e ferramentas que ativa), significa, ademais, olhar para a própria tessitura ou desconstrução das relações e narrativas sociais, sendo o artista, nesse ínterim, verdadeiro etnógrafo de seu tempo. Partindo desse pressuposto, este paper ilustra o potencial etnográfico na obra de brunøvaes, uma artista que faz do mundo o seu ateliê e do desenho, um de seus métodos preferidos de investigação.

Palavras-chave: arte contemporânea, etnografia, desenho.

ABSTRACT: Aesthetic phenomena form one of the most substantial parts of human social experience. Images, whatever they may be, participate in the processes of signification and mediation of community relations. Art, in this sense, is not just a residue or mirror of social processes, but a phenomenon endowed with powers of confirmation, legitimization, reproduction and/or contestation. Looking at art (the spaces where it is created) and its methods (the devices and tools it activates) also means looking at the very weaving or deconstruction of social relations and narratives, with the artist, in the meantime, being a true ethnographer of his time. Based on this assumption, this paper illustrates the ethnographic potential in the work of brunøvaes, an artist who makes the world their studio and drawing one of their favorite methods of investigation.

Keywords: contemporary art, ethnography, drawing.

RÉSUMÉ: Les phénomènes esthétiques constituent l'une des parties les plus substantielles de l'expérience sociale humaine. Les images, quelles qu'elles soient, participent aux processus de signification et de médiation des relations communautaires. En ce sens, l'art n'est pas seulement un résidu ou un miroir des processus sociaux, mais un phénomène doté de pouvoirs de confirmation, de légitimation, de reproduction et/ou de contestation. S'intéresser à l'art (les espaces où il est créé) et à ses méthodes (les dispositifs et les outils qu'il active), c'est aussi s'intéresser au tissage ou à la déconstruction même des relations et des récits sociaux, l'artiste étant, dans le même temps, un véritable ethnographe de son temps. Partant de ce postulat, cet article illustre le potentiel ethnographique de l'œuvre de brunøvaes, un artiste qui fait du monde son atelier et du dessin l'une de ses méthodes d'investigation privilégiées.

Mots-clés: art contemporain, ethnographie, dessin.

RESUMEN: Los fenómenos estéticos constituyen una de las partes más sustanciales de la experiencia social humana. Las imágenes, cualesquiera que sean, participan en los procesos de significación y mediación de las relaciones comunitarias. En este sentido, el arte no es sólo un residuo o un espejo de los procesos sociales, sino un fenómeno dotado de poderes de confirmación, legitimación, reproducción y/o impugnación. Mirar el arte (los espacios donde se crea) y sus métodos (los dispositivos y herramientas que activa) significa también mirar el propio tejido o deconstrucción de las relaciones y narrativas sociales, siendo el artista, entretanto, un verdadero etnógrafo de su tiempo. Partiendo de este supuesto, este artículo ilustra el potencial etnográfico en la obra de brunøvaes, un artista que hace del mundo su estudio y del dibujo uno de sus métodos de investigación favoritos.

Palabras-clave: arte contemporáneo, etnografía, dibujo.

1 Aproximação

O historiador da arte suíço, Harald Szeemann, argumenta que é demasiado arriscado situar a emergência de um fenómeno ou o surgimento do interesse por este ou aquele tema de pesquisa a um único momento histórico (Chori *et al.*, 2018). Com o risco de reduzir a complexidade dos fluxos e pensamentos a uma história circunscrita das ideias, esse ato técnico – imprudentemente cometido por alguns dos intelectuais das ciências humanas no ocidente – é algo que deve ser deliberadamente evitado. É claro que, como um recurso didático, essa afeição pelas datas, escolas e movimentos intelectuais aparentemente coesos, possui certo valor. No entanto, qualquer reflexão mais comprometida com a verdadeira essência multifacetada da experiência humana – e de seus saberes – deve partir de uma desconfiança epistêmica que coloca em perspectiva tais explicações teleológicas e generalizantes.

Dizemos isso por duas razões. Primeiro, porque uma história da antropologia contemporânea deve reconhecer as inquietações que participaram de sua evolução intelectual, as quais possibilitaram ganhos e avanços conceituais e metodológicos para a disciplina. Segundo, porque qualquer reflexão acerca do método etnográfico (em especial), que ignore esse fazer intrínseco – isto é, a filiação ou as tensões culturais manifestas nesse ponto de fratura – desconhece, no todo, a que tipo de problema nos dirigimos, obliterando uma cartografia objetiva de seus resíduos e concatenações simbólicas na atualidade.

Quando a pesquisa de campo de Bronislaw Malinowski foi realizada, no início do século XX, nas ilhas Trobriand, a etnografia ainda não havia se consolidado como uma importante ferramenta do trabalho antropológico. Talvez por esta razão, Malinowski (2014), na introdução de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*”, demonstra uma vivaz preocupação em

detalhar os elementos fundamentais que compõem os métodos de pesquisa da antropologia moderna. Partindo de três perspectivas complementares – (1) a organização da tribo e de sua anatomia cultural, delineadas através de uma documentação concreta e estatística; (2) os *imponderáveis* da vida cotidiana, coletados através da observação contínua e detalhada da vida nativa; e, (3) a definição *docorpus inscriptionum*, isto é, a coleta das narrativas, palavras e expressões idiossincráticas que ajudam a explicar uma visão específica de seu mundo – o autor rompia, assim, com uma antropologia de gabinete para inaugurar um tipo de investigação pautado no diálogo continuado entre as observações participativas e as descrições etnográficas.

Desdobrando-se posteriormente em outros tantos debates e atualizações – Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Raymond Firth e Clifford Geertz foram apenas alguns dos grandes antropólogos que se dedicaram a repensar os aspectos fundacionais do método etnográfico – a etnografia tem sido comumente definida como uma descrição densa que engloba uma multiplicidade de estruturas complexas que o antropólogo deve aprender e apresentar.

Para Geertz, fazer etnografia é como “construir uma leitura” de um manuscrito povoado por incoerências e exemplos transitórios; uma vez que, após a investigação do universo proposto, o antropólogo deve sistematizar as informações coletadas, sendo os relatos etnográficos apenas interpretações em “segunda ou terceira mão”, visto que apenas um “nativo” poderia garantir a legibilidade de sua própria cultura em “primeira mão” (Geertz, 1973, 1974; Olson, 1991).

Em uma escala menos conceitual, a etnografia – aqui em termos pedagógicos – poderia ser caracterizada através de uma salutar distinção entre método, técnica e instrumento. O método etnográfico seria, na concepção mais recente de José Guilherme Cantor Magnani (2009), um processo de descoberta que se dá através de um diálogo entre a teoria acumulada da disciplina e o confronto com uma realidade que traz novos desafios. A este método associam-se um conjunto de técnicas (entrevistas em profundidade, observações participativas, etc.) e instrumentos (diário de campo, filmes, a coleta de imagens, etc.) que compõem, conjuntamente, o seu fazer. Especificamente acerca deste último aspecto, os instrumentos da pesquisa etnográfica, é preciso pontuar, ainda que panoramicamente, a influência de certas abordagens e recursos na produção do saber antropológico. Numa era em que somos continuamente atravessados pelas imagens – um momento em que uma história do mundo parece ser um tanto indissociável de uma história do olhar – estas, as imagens, não seriam apenas preciosas na construção do conhecimento científico, mas verdadeiramente fundamentais¹).

Sobre o audiovisual como instrumento investigativo em antropologia, Tim Ingold (2011), por exemplo, já dedicou um primoroso texto a nos informar sobre a ideia de paisagem sonora, suas aplicações e desafios; David Macdougall (2019), por sua vez, refletiu acerca dos processos simbólicos e técnicos de construção do filme etnográfico e descreveu os princípios contemporâneos da antropologia compartilhada (o ato de transferir a câmara para as mãos do sujeitos e das comunidades representadas); Claudine de France (1998) e Rose Satiko Hijiki (2012), exploraram com veemência e sofisticação intelectual os cruzamento

¹) O próprio Malinowski, ainda no início do século XX, fez o uso impressionante de 283 fotografias espalhadas ao longo de suas três grandes obras, denotando a importância da dimensão imagética nas confabulações teórico-metodológicas em antropologia.

entre registro e participação (gerando aquilo que nomeiam respectivamente de filmes rituais e cine-transe); a britânica Sarah Pink (2001, 2005), em seu turno, dedicou parte considerável de sua carreira a debater as vantagens do uso do campo imagético combinado a exploração sinestésica para a produção de conhecimento nas ciências sociais; e, destaca-se agora um grupo crescente de etnógrafos buscando recuperar as bases da antropologia gráfica – o uso dos desenhos – na definição das fronteiras e contornos de seus objetos investigativos.

Grosso modo, a relação entre imagem e etnografia consolida um importante quadro epistemológico multidisciplinar que tem por base uma sistematização de práticas e ideias desenvolvidas por diferentes intelectuais e sujeitos que, confrontados com a incontornabilidade do papel sociocultural das imagens na contemporaneidade, acabam por desbravar novas formas analíticas e compor outros – e instigantes – protocolos investigativos. Dentre eles, a noção de arte-etnografia de Arnd Schneider (2017), é uma resposta às dificuldades relativas aos processos de tradução da materialidade do real no trabalho antropológico. Desafiando os mecanismos de reformatação realizados com base nas políticas de representação narrativas – a crítica que Schneider dirige é justamente à predominância de modos de representação realistas na antropologia visual – a arte-etnografia emerge como um processo metodológico expandido, uma solução que reconcilia o real, suas representações e suas possibilidades críticas.

No que tange ao objeto desta breve reflexão, os aspectos etnográficos e poético-metodológicos na obra de BRUNØVAES, basta situá-la como um exemplo de envergadura da arte-etnografia que mais do que estimular modos inauditos de representação, responde em certa medida a importante inquirição: o que pode a arte fazer pela antropologia?

2. O mundo como ateliê, o desenho enquanto investigação

Existência queer, de tradição religiosa umbandista e, durante uma década, professor de ensino básico e fundamental em escolas no ABC paulista, BRUNØVAES justapõe e amarra de maneira delicada – mas incisiva – cada um destes elementos em sua obra. Das violências simbólicas e materiais no campo educacional formal (tanto aquelas praticadas entre alunos, como as que se direcionavam ao corpo docente, originadas entre as famílias ou na própria instituição), atravessando as narrativas biologizantes sobre os sujeitos e as sexualidades, passando ainda pela busca de um ser-outro (não completamente humano, tampouco totalmente vegetal ou animal) e pelas potentes possibilidades de um desejo que é continuamente soterrado pela cultura hegemônica, sua produção nos fala simultaneamente sobre as potencialidades do jogo e da brincadeira na experiência humana, sem furtar-se de retratar as atrocidades sofridas por este “Outro” que insiste em escapar aos códigos dominantes da cultura patriarcal, branca e cis-heteronormativa.

De criação multifacetada, seus dispositivos são inúmeros: das aquarelas aos trabalhos mais instalativos, do livro de artista aos materiais importados diretamente da classe de aula. O mundo de BRUNØVAES existe na tensão entre o real e o imaginado, o físico e o cerebral, isto é, a encruzilhada que é o ponto de partida para todos os caminhos. Nas palavras de Leandro Muniz para *CO/RR*”, exposição de 2022,

E como as coisas são organizadas? Pergunta intrínseca a uma série de trabalhos com calendários, mapas, réguas, ou um inusitado jogo-do-bicho que inclui um ornitorrinco, nos quais a presença de grids buscam esquadrinhar o mundo, mas demonstram os limites internos do método classificatório. E aquilo que escapa, não cabe ou mistura muitas categorias? Uma dupla de trabalhos que representam Quartinhas, esses objetos relacionados ao processo de iniciação na Umbanda, demonstram como outras formas de pensar, como os afetos, sua experiência com a espiritualidade, ou a poesia, orientam o trabalho, para além da racionalidade ocidental. Não à toa o contraste entre palavras e frases também é uma constante. E se os peixes quisessem voar como pássaros? E se batatas e azeitonas se movessem como quadrúpedes? No limite, e se nós fôssemos outras coisas para além daquilo que sabemos? (MUNIZ, 2022: s/p)²⁾.

E se fôssemos outras coisas para além daquilo que sabemos?” Questão-molotov que incendeia os roteiros do existir, é a partir desta chave que abre outras (e estranhas) possibilidades, que funciona o universo semântico e o glossário visual de artista. Uma verdadeira etnógrafa de seu tempo e espaço, BRUNØVAES lança luz aos mistérios mais ocultados e poderes que geram uma forma de apreensão “automática do mundo social como mundo natural” (Bourdieu, 2013: 113).

Se for preciso palmilhar a sua obra em busca de alguma repetição, seriam duas as questões que parecem reaparecer: para BRUNØVAES o ateliê não é um espaço fixo, sólido, contido; ao contrário, para ele o ateliê é o mundo (a sala de aula, o terreiro, as relações amorosas, os espaços de troca com os amigos) e o desenho, a técnica que, seja de maneira mais evidente ou de forma um tanto subterrânea, equaliza esse exercício de liberação do olhar.

Em *Seven days in the Art World* (2009), Sarah Thornton – cujo método é tributário da tradição antropológica – estabelece uma cronologia fictícia (uma semana) que lhe permite aglutinar, tecer e ressaltar as relações entre artistas, galeristas, curadores, diretores de museu e colecionadores, observadas durante anos de pesquisa e de trânsitos em diferentes cidades. Potente no seu modo de desvelar as conexões, dependências e poderes vigentes nesse espaço social, os “sete dias” de Thornton pelo mundo da arte encontra, em nosso caso, reverberação na forma como também acompanhamos por um longo período a produção de BRUNØVAES. Logo, em termos metodológicos, este ensaio é a tessitura intrincada entre entrevistas em profundidade, notas de campo, a participação anterior em um de seus projetos o *Diário 3666*), e sobretudo as obras – estas tomadas aqui não apenas como ilustrações de uma problemática no campo das visualidades mas enquanto imagens-processos que ratificam e testemunham através de sua materialidade um fazer etnográfico outro.

3. Um dia no ateliê: conversas com BRUNØVAES

[H]: Talvez seja um equívoco meu, uma necessidade meio tola de encontrar e sistematizar certos significados, mas, pelo que me parece, há um grande escopo de trabalhos como *Diários de classe*” (2015), *Aula vagaa*” (2018), *Corpo decentee*” (2018), *O professor deverá*

²⁾ Veja: <https://www.brunonovaes.com/coir>, acesso em 24/04/2024

ser o último a se retirar, mesmo nos dias de chuva” (2019) e *Educação do caráter*” (2019-2022) vão falar de uma série de questões do mundo educacional. O poder no ambiente escolar, os jogos de socialização, a cognição...

[B]: Sim. Essa leitura é possível. Acho que todos estes trabalhos nasceram de um momento em que eu estava, de fato, muito dentro do ensino formal, dentro da escola tradicional. Dei aulas de artes em escola particular, daí entrei na prefeitura em São Caetano, fiquei um pouco ao mesmo tempo nas duas coisas, e depois para ter mais tempo de ateliê, resolvi exonerar da prefeitura e permaneci apenas na particular... E uma (escola) particular voltada para uma elite de São Bernardo do Campo. Muitos desses trabalhos nasceram dali. Eu fui entender as dinâmicas de poder que existiam entre a instituição e os professores, entre a instituição e os alunos, entre professores e alunos, entre os próprios alunos... E aí, em algum momento, houve uma virada muito intuitiva. Foi depois que eu entendi que eu havia começado a usar a escola e a sala de aula como ateliê. Existia uma ânsia de *preciso produzir e a escola me consome tempo e ideia, então vou aproveitar disso e daqui já vai sair o trabalho*”. Diversos trabalhos entre 2015 e 2019 são fruto desse processo. Em algum momento essa coisa de “dar aula” me remeteu a uma brincadeira infantil da escola no fundo da casa. Nos fundos da casa em que cresci havia uma edícula, e meu avô, que era marceneiro de móveis escolares, criou uma escolinha para eu poder brincar ali, então havia uma lousa, uma mesa de professor, mesas de alunos, e eu brincava muito nesse espaço... Essa é uma memória vívida, de ir na fábrica do meu avô e ficar me pendurando nas ferragens, de ver o catálogo de revestimentos, de sentir o cheiro de cola de madeira. O “Diário de Classe”, não à toa é o primeiro desses trabalho que vai para o mundo... Acho que de alguma forma tudo começa dele. Porque além de ser uma criança brincando naquele fundo de casa eu também gostava de uma certa burocracia. Eu lembro, por exemplo, de gostar de preencher o diário de classe para a professora, de ir na lousa dar aula, eu adorava ser representante da professora, não representante da sala....



Figura 1: Diários de Classe (2015-2018)
Fonte: Cortesia de artista.



Figura 2: *Aula vaga* (2018)
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: A escola como um campo etnográfico, como uma espécie de ateliê expandido é, então, algo natural.

[B]: Isso foi tudo muito sem pensar, a ‘ficha somente caiu’ quando eu saí da escola. Daí eu percebo que eu estava usando a escola como laboratório, que muitos trabalhos eu desenvolvi inclusive junto com os alunos. É o que me leva, depois, a pesquisar artistas que tem esse viés relacional e colaborativo, então vou entender *ok, isso que acabo de fazer é um trabalho meu de arte onde os alunos estão participando da criação da coisa*”. Depois, talvez no meio da pandemia, as relações entre ‘brincar de’ e ‘brincar na’ escola – porque esse “de” e esse “na” ficaram embaralhados no meu jeito de atuar nesses espaços – ficou um pouco mais claro. No final das contas o processo de criação se deu de forma muito orgânico porque eu fui entendendo que a escola era meu ateliê, então mesmo que eu não pudesse sair no final da semana ou do mês com uma obra concluída, o trabalho, a ideia, era sugestionada ali, e depois eu acabava de resolver a coisa no meu ateliê em casa. Os “Diários de Classe”, por exemplo, eu me lembro, era final de ano, geralmente na escola só havia recuperação, então eu não precisava de ministrar aulas. Apesar de estar na escola de plantão, ali era completamente meu ateliê, passavam-se semanas sem eu ter pessoas a minha volta, esta obra em especial é um trabalho que nasce dessa forma.

[H]: Mas e a intenção? Ela surge em algum momento ou a coisa vai se desenhando de maneira completamente automática?

[B]: Depois desse momento meio orgânico surge certamente uma parte mais premeditada, mais racional da coisa que é pensar *Qual o material que eu vou utilizar nisso? Vou pintar? Não. Vou utilizar a própria caneta esferográfica que é o material recorrente para preencher esses documentoss*". Há a coisa, o tema, que eu quero trabalhar, a forma como eu desejo intervir nela, e o que de fato eu vou inserir poeticamente neste processo. Aí entra a criação de uma perturbação da ordem, de estabelecer um certo incômodo, porque isso é algo que interessa. Ao final a obra é uma devolutiva do incômodo que o ambiente e suas práticas me causaram. A *Apostila de ciências: ensino fundamental*", por exemplo, na qual eu inverte a parte de cima e de baixo dos corpos. E depois quando levo este trabalho para as oficinas, que são as *Folhas de Atividades* onde as pessoas podem desenhar seu próprio corpo, eu sempre disse que isso poderia ser uma aula de ciências: imagine se o professor no momento em que vê aquele corpo que não representa nada, mas que na realidade representa tudo (em termos de dicotomia biologizante, de papéis sexuais esperados, etc), pudesse dar uma atividade para as crianças se representarem da forma que elas se identificam. Então é bem isso, o trabalho nasce naturalmente de um incômodo, depois é todo elaborado e posteriormente devolvido como uma crítica ao incômodo.

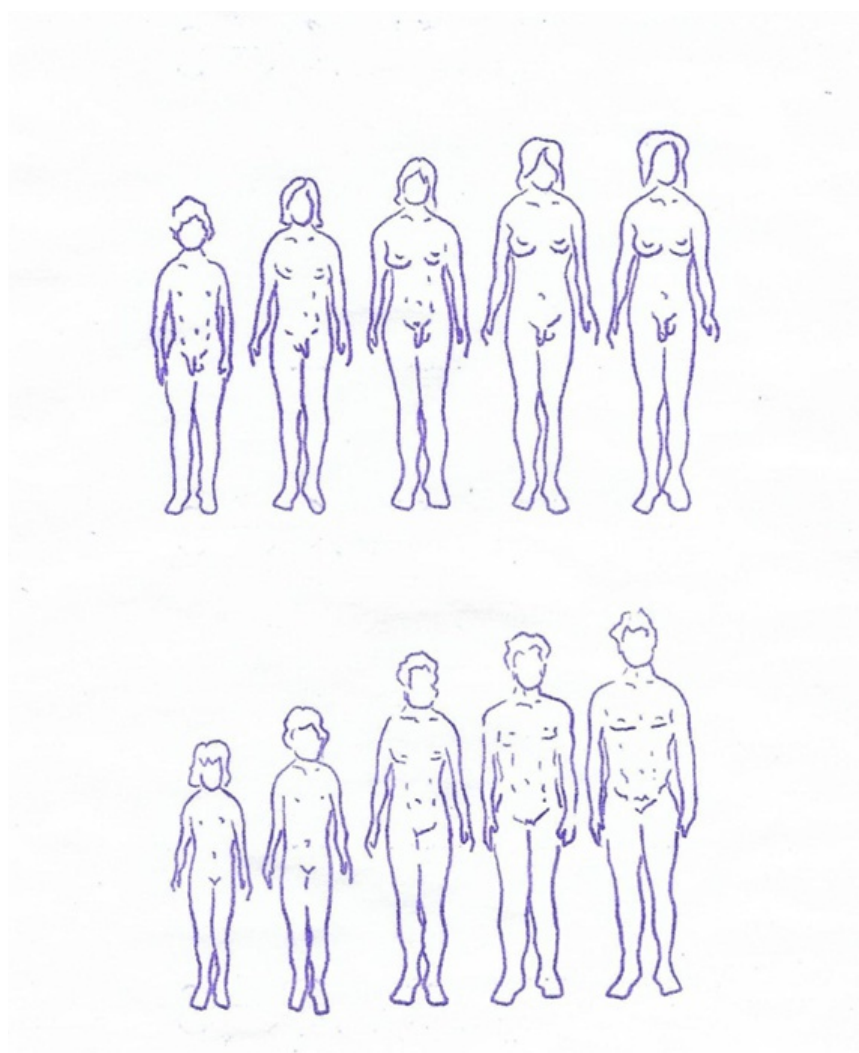


Figura 3: *Apostila de ciências* (2016-atual)

Fonte: Cortesia de artista.

[B]: A *Educação do caráter*”, por exemplo, é um trabalho que estrutura uma ponte entre essa vivência completamente dentro da escola e de alguém que não está mais lá. No final de 2017 após a recuperação me chamaram no RH e foi uma demissão bem estranha, meio nebulosa, depois fui descobrir que havia um grupo de pais que estavam me censurando, perseguindo. Os riscos que eu estava correndo, eu fui compreender só após essa demissão meio traumática. Hoje, depois de tanto tempo, eu vejo essa ocorrência como um divisor de águas. De alguma forma ela me libertou daquele ambiente e das relações de poder das escolas de elite e tive tempo para elaborar simbolicamente isso, inclusive o *Professor deverá ser o último a se retirar*” eu encaro como uma primeira resposta ao trauma. É quando eu começo a ouvir outros professores que foram censurados ou que tiveram algum tipo de discriminação, daí nasce aquela instalação do giz e do áudio desses professores relatando estas histórias que é o *Corpo decentee*”. Sobre a aplicação do método que é chamado “escola do caráter”, essa filosofia que afirma que a escola deve preparar os alunos também moralmente e não só pedagogicamente, é a partir dela que trabalho nos anos seguintes da minha demissão, concomitantemente a outros trabalhos. Eu começo a trazer uma leitura comparativa entre os materiais desse método e um material de meados da ditadura militar e vou traçando esse paralelo: quais são as diferenças, mas sobretudo as semelhanças entre essas abordagens? O *Exercício de revisão*”, um outro trabalho que resulta desses materiais dos anos 1960/70, sobre os antônimos, revela um viés consciente de doutrinação que já estava presente no ambiente escolar.



Figura 4: *Educação do caráter* (2019-2022)
Créditos: Estúdio em obra. Fonte: Cortesia de artista



Figura 5: *Corpo decente* (2018)
Créditos: Rômulo Fialdini. Fonte: Cortesia de artista.



Figura 6: *Exercício de revisão* (2021-2022)
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: Habitar e transitar esse local como uma figura que foge a imagem e ao discurso hegemônico é um exercício diário de resistência/re-existência, algo que transparece também em outros de seus trabalhos/processos etnográficos...

[B]: Estamos falando de COIRR”?

[H]: Sim.

[B]: Bom, COIRR”, nasce de um livro de dois filósofos franceses do pós-maio de 1968, René Scherer e Guy Hocquenghem. Esse livro se chama *Co-ire: Album systématique de l'enfance*. Eu me deparei com este trabalho através da tese de doutorado do Eder Amaral e Silva, na psicologia. Uma das partes da tese dele é a tradução integral do volume para o português. Quando vi isso – e voltando lá atrás na criança burocrática que fui – *um álbum sistemático da infância*”, o que é isso? Isso me fascinava. A forma como eles escrevem é muito poética. Eles olham para as infâncias da forma menos adulta possível, é um experimento feito através da literatura e do cinema, pensando personagens, seres que brilham na constelação da infância, que vão falar dessa criança mais selvagem, mais primitiva, no estado de não ter sido ainda docilizada ou colonizada. Isso me estimulou pensar a leitura em cruzamento com dissidências de gênero e sexualidade, por exemplo — uma vez que o Guy é um dos nomes que lista como primeiros a escreverem sobre o viria a ser a teoria queer, quando publica *O Desejo homossexual*. COIRR” foi resultado disso, buscamos olhar para dez anos de produção e selecionar aquilo que se relacionava a essa ideia de como nós e as coisas do mundo se formam. Leandro Muniz, que escreve o texto da exposição, selecionou apenas aquarelas a começar por uma pequena, dez por quinze centímetros, que fiz em 2013 e que representa seis pernas se cruzando, como se estivessem sendo vistas por debaixo da divisória de uma porta de banheiro (uma cena de “banheirão” – risos –) e dali ele foi selecionando outros trabalhos até 2022. A ideia de COIRR” é ir junto, é acompanhar essa infância e potência de desejo, sem tentar pedagogizá-la, foi o Eder quem tirou esse hífen *Co-iree*) para produzir essa brincadeira fonética com Queer/Cuir.



Figura 7: COIRR (2022)

Fonte: Cortesia de artista.

[H]: O que mais gosto de *COIRR* é que nessa coisa de uma infância selvagem, que existe enquanto fuga dos processos de domesticação e encarceramento do corpo e da subjetividade, há uma relação muito bonita com outras coisas que você já havia pesquisado. Você sabe que repensar as dicotomias “natureza/cultura” como fazem Bruno Latour, Philippe Descola, Viveiros de Castro, Ailton Krenak e muitos outros, é algo que me interessa profundamente, algo que eu vejo na forma como você aborda *Cabeça-flor* e *Corpo-portatudo*, por exemplo.

[B]: Gosto disso e é isso que tenho levado para minha pesquisa-produção no mestrado. É algo interessante também porque *Cabeça-flor*, por exemplo, não é um trabalho necessariamente ligado a educação e a escola. Eu sou da umbanda há quase vinte anos, mas essa filiação é algo que eu nunca tive oportunidade de colocar muito explícita no meu trabalho. Mas neste caso em especial, havia toda uma pesquisa em retomar algumas posições de danças do candomblé e da umbanda, e de preferência de orixás que não eram lidos a partir de uma chave muito “masculinizante” como Ogum ou Xangô, e olhar mais Oxumaré, Ossaim, Logunedé e Oxóssi, por exemplo, para esses orixás entendidos como mais andróginos. Esta foi, de fato, uma série de saída, uma das primeiras a irem pro mundo, em 2014. Há algumas aquarelas anteriores, mas é através dela que começo um portfólio mais oficial. Essas anteriores estão nela de alguma forma, eram séries meio eróticas no sentido desse Eros, desse Cupido, de uma coisa mitológica e alguns trabalhos mais recentes são de alguma forma um retorno a isso. O *Voz-rio* nasce na pandemia, desse momento de recolhimento: é rememorar a própria tradição do candomblé, de recolhimento, de deitar para o orixá. Dessa ideia surge esse exercício de retomar as minhas guardas e começar a fazer desenhos de observação de elementos de firmeza. Nessa época também conheci a Susana Dias e o Paulo Teles, professores da UNICAMP, com quem cursei, como aluno especial, uma disciplina sobre arte e natureza. Nesse curso eles exploravam um jeito de existir diferente, era sobre viver junto com árvores, com rios, com corpos celestes. Como resultado da disciplina desenvolvi um poema nascido de uma escrita automática, um exercício de escrever até o lápis acabar. Depois fui fazer uma síntese do que ali podia virar outra coisa, e cheguei no poema que vocaliza esse corpo de água. “Corpo-porta tudo” nasce depois da leitura de *Coi-re*, das infâncias selvagens, e me fazia pensar num modo de extrapolar a *Apostila de ciênciass*: não me bastava mais embaralhar apenas dois humanos, mas pensar essas existências híbridas, da simbiose de outras formas de vida, influenciadas por essas crianças selvagens da literatura e por aqueles corpos da cabeça flor, de dez anos antes.



Figura 8: *Cabeça-flor* (2014-2016)

Fonte: Cortesia de artista.



Figura 9: *Quartinhos* — Voz-rio (2020)
Fonte: Cortesia de artista.



Figura 10: *Corpo-porta-tudo: simbiose* (2022).
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: E qual a dimensão do desenho nisso tudo? Estamos aqui pensando e vendo os trabalhos mais variados, as coisas mais diferentes, mas todas carregam uma coisa do traço, dessa força geracional que é o desenho enquanto extensão da mão, o método do etnógrafo poderíamos brincar.

[B]: Acredito que o desenho, de saída, surgiu como uma técnica matriz, esse lugar para onde você pode correr. Ele certamente costura minha produção. Mesmo quando os trabalhos são mais instalativos, há um pensamento de desenhar nesse espaço: é uma forma específica de jogar o giz no chão para produzir um desenho, por exemplo. Para retornar a casa onde eu brincava de dar aulas, havia a sala de aula inventada, mas também o portão da frente e era lá onde eu vendia gelinhos e os desenhos que fazia. Não que vendesse, mas lembro da placa na grade. O desenho vem me acompanhando desde sempre. Passou pelo ensino médio no fundo da sala, de modo escondido, rabiscando roupas e sapatos em croquis de moda. E está no meu trabalho caminhando junto. Em algum momento mais recente eu percebi que eu precisaria de certa aleatoriedade em relação ao desenho, na forma como ele se cria. Pra mim, é a coisa do caça níquel, de puxar a alavanca e não saber o que vai sair dali. E isto é algo no qual a escola certamente me influenciava: a sala de aula, apesar de sua formalidade, é composta por trinta adolescentes, então em algum momento alguém vai “puxar a alavanca”, algo que vai reiniciar esse espaço. Eu fui entendendo que eu precisava encontrar métodos que produzissem aleatoriedade no fazer. Recentemente lendo *Maneiras de ser: Animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária*, do James Bridle, vi que ele cita o John Cage para pensar o método criativo, é dar um passo à frente de si para criar algo que não necessariamente estava à vista. Atualmente as residências artísticas assumiram para mim esse lugar do “caça níquel”. Eu comecei a fazer as residências em 2020, ali eu fui entender que havia alguma coisa fresca, que dava para assumir essa dimensão mais experimental da coisa. A última que eu fiz, em Itaparica, eu estava em uma ilha e fiquei trabalhando junto da maré: a onda trazia coisas, cada dia pela manhã haviam novas coisas, eu fui trabalhando com essas coisas...

[H]: É um desenho um tanto expandido, meio incontrolável, não? Como colaborar com a maré? Tomar isso como método é, creio eu, libertador mas um tanto ansioso, porque coloca a questão de como operar o inoperável. É bonito isso.

[B]: Em Itaparica, por exemplo, consegui fotos dos desenhos que a água fez sobre a areia, num ponto específico de tempo de luz e umidade e em outro determinado dia vi uma semente longa que parecia um dedo, e ela estava vindo com a força da correnteza e desenhava uma linha tortuosa na areia sob a água. Um outro caso: certa vez fiz uma residência em uma fábrica de materiais de desenho em Portugal. Inicialmente, minha intenção era utilizar os materiais dali para o desenho de observação, para serem vistos e servirem de materiais a riscar a superfície. Mas havia um desejo de fazer algo para além disso... A surpresa, assim como no caso da maré na Bahia, foi quando descobri que toda a fábrica, todo o chão dela, era um grande giz. A poeira acumulada nos anos de produção da fábrica gerou algo inaudito. Ali eu fui deixando pedaços de papel espalhados pelo chão, e pedi que os funcionários esquecessem que aquilo estava ali, não queria que fosse algo proposital... Esse *Chão de fábrica*, título desse trabalho, acabou virando um conjunto de gravuras/frottages. Fui retirando os papéis em tempos diferentes, e isso deixou resultados distintos, às vezes mais escuros, às vezes mais claros, usando das texturas do piso e dos calçados e também dos resíduos de cor e outros materiais para a confecção dos lápis que foram usados próximos dos papéis naquele período.



Figura 11: Flor de dendê : Foto-performance realizada durante residência em Itaparica
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: O desenho accidental como método, uma forma outra de etnografar os sujeitos da fábrica mas também a passagem do tempo, as condições ambientais. Gosto disso.

[B]: Exatamente, o desenho enquanto acidente.

[H]: Há um fazer no seu trabalho que é este da arte-etnografia. “Diário 366”, por exemplo, é uma etnografia de longa duração e de escala nacional.

[B]: No ano bissexto de 2016, eu me propus a construir um diário, registrando a data corrente por meio de desenhos, aquarelas, fotografias, colagens, costuras ou intervenções que experimentassem com o formato e o papel. Esse exercício pessoal depois foi transformado em postais e enviados para aqueles que demonstraram interesse em participar do projeto. A pessoa escolhia uma data, recebia o postal com minha criação sobre aquele dia e me devolvia com a sua. Como forma de controle, havia uma aquarela grande, que funcionava como um calendário no qual fui catalogando as chegadas. Inicialmente pensei que em um ano ou dois eu resolveria o trabalho, mas a coisa foi levando o tempo dela. A ideia de fazer um livro surgiu depois de um tempo pela possibilidade de se criar uma devolução ao formato do diário, algo que permitisse a relação entre a minha página e o objeto que me foi confiado acerca daquela data, lado a lado. Era meu modo de constelar os objetos, as coisas que me foram confiadas. Diário 366 é interessante também por se tratar de uma coleção sobre a qual eu não tenho nenhuma autonomia, eu não escolhi colecionar aquelas coisas. O fim do trabalho aconteceu por volta de 2020 com a aprovação do livro pela Lei Aldir Blanc. Foi até interessante porque fechamos aí um ciclo de bissextos, 2016 e 2020. Em 2021 o Diário foi para o mundo. Na exposição, outro elemento ‘etnográfico’ surgiu: as pessoas do público queriam falar sobre os dias delas... Nasceu daí *Quantas histórias cabem em um ano*”, onde os visitantes traziam seus postais para integrar a exposição. Na

montagem em Santo André fizemos também uma espécie de performance chamada de *Leitura das cartas*”, era um modo de permitir que a coleção pudesse ser ativada... Cada vez que montamos esse trabalho ele vai se atualizando. As leituras das cartas trouxeram outra perspectiva para mim, porque no final, com os seus objetos, as pessoas escolheram o que queriam que eu soubesse. Mas daí, na leitura, outras camadas foram desocultadas: um objeto pequeno e delicado que eu poderia imaginar estar relacionado a uma viagem ou algo do tipo, na realidade retratava a morte de um amigo, e assim por diante.



Figura 12: *Montagem de Diário 366*

Créditos: Ana Helena Lima. Fonte: Cortesia de artista.

4. Notas de saída: um breve apontamento autoetnográfico

O modo como acende teu cigarro, e que tua mão arranja e atrapalha o cacho solitário em minha frente;

O modo como tua língua proclama – Tapiès, o catalão máximo – e depois percorre minha orelha, (feita) teu oratório;

O modo como caminhamos pelas ruelas do Raval, 3 A.M.: a hora do diabo sempre foi nosso momento favorito do dia.

Henrique Grimaldi, Barcelona (excerto de poema não publicado).

Foi com este poema (uma das entradas de um inventário afetivo que alimento já há uma década), transcrito no verso de um postal, que respondi a remessa enviada por BRUNØVAES através de seu projeto *Diário 3666*. A data selecionada? O dia dos meus anos. Lembro-me bem da carta que recebi. Materialmente, não havia nada nela que indicasse o seu conteúdo sensível. Um objeto singelo, quase clínico, como muitos outros colocados em circulação pela arte postal, a carta era, contudo, algo mais: a demanda por um devolutiva acionava o receptor ao menos de duas formas. Primeiro há certamente um jogo ao nível da resignificação, uma vez que confrontado com o seu conteúdo – uma memória pessoal de BRUNØVAES sobre aquela data – a ausência de elementos para sua reconhecimento efetiva, me exigia a invenção de um mundo próprio: vejo BRUNØVAES e seus primos, primos estes criados como criaturas quiméricas ao um bel prazer, combinando partes e trejeitos de tantas pessoas que atravessaram a minha vida. Segundo, existe, ademais, um exercício de elaboração, sendo a data escolhida por mim carregada de um significado muito particular que eu deveria (ou não) informar ao meu futuro receptor. Decidi responder de forma menos discursiva ou explicativa, abordando a coisa, tal qual e minhe interlocutore, de maneira mais poética. Confiando a elu uma de minhas memórias mais queridas, torcida e transmutada ao nível da linguagem para caber em um poema, o pequeno excerto escrito anos antes durante a uma viagem a Barcelona havia me ajudado a simbolizar e transformar um trauma sofrido. Tempos depois, vendo o resultado do projeto e os mais diversos modos como as pessoas interpretavam e respondiam le artista, finalmente compreendi não somente a grandiosidade da tarefa mas também o seu potencial: em *Diário 366*, BRUNØVAES não apenas fazia arte, mas uma arte-etnografia, no sentido cheio do termo, que expandia de uma só vez os campos poéticos da criação e os métodos analíticos de cartografia do “Outro”, afinal, como certa feita escreveu o ocultista, Aleister Crowley, “cada carta é, em determinado sentido, um ser vivo, e suas relações com as vizinhas são o que poder-se-ia chamar de diplomáticas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre. (2013). Capital Simbólico e Classes Sociais. *Novos Estudos*, 96(1), 105- 115.
- Chori, Doris; Phillips, Glenn & Rigolo, Pietro (eds.). (2018). *Harald Szeemann: Selected Writings*. Getty Institute.
- France, Claudine de. (1998). *Cinema e antropologia*. Editora da Unicamp.
- Geertz, Clifford. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic books.
- Geertz, Clifford. (1974). ‘From the native’s point of view’: on the nature of anthropological understanding. *Bulletin of the American Academy of Arts And Sciences*, 28(1), 26-45.
- Hijiki, Rose Satiko. (2012). Filme etnográfico e site interativo. Antropologia compartilhada em Cidade Tiradentes. In: *Anais do Congresso Internacional de Americanistas*. Viena: Universität Wien.9.
- Ingold, Tim. (2011). Four objections to the concept of soundscape. In: University of Cincinnati (Org.). *Being alive, essays on movement, knowledge and description*, 135-139.
- MacDougall, David. (2019). *The looking machine. Essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*. Manchester University Press.

- Magnani, José Guilherme Cantor. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 129-156.
- Malinowski, Bronislaw. (2014). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Routledge.
- Olson, Gary. (1991). The Social Scientist as Author: Clifford Geertz on Ethnography and Social Construction. *Journal of Advanced Composition*, 11(2), 245-268.
- Pink, Sarah. (2001). *Doing visual ethnography*. Sage.
- Pink, Sarah. (2005). *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Routledge.
- Schneider, Arnd. (2017). *Alternative art and anthropology: global encounters*. Bloomsbury Academic.
- Thornton, Sarah. (2009). *Seven days in the Art World*. W.W Norton & Company.

Henrique Grimaldi Figueredo.

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas com estágio doutoral pela École des Hautes Études em Sciences Sociales. Membro profissional do International Council of Museums (ICOM), do International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles (COSTUME), da European Sociological Association (ESA-Arts) e da Rede Todas as Artes | Todos os Nomes. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

Bru Novaes.

Artista e educadora. Tem licenciatura em Arte pela Faculdade Belas Artes de São Paulo, especialização em Artes Visuais pela UNESP e é discente no Mestrado em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Apresentou exposições individuais em programas públicos como os do Paço das Artes (2019) e do Centro Cultural São Paulo (2020). Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: bruno@brunonovaes.com ORCID: 0009-0004-3867-8690.

Receção: 13-07-2024

Aprovação: 30-09-2024

Citação:

Figueredo, Henrique Grimaldi & Novaes, Bru (2024). O mundo como ateliê, o desenho enquanto método: a arte-etnografia de BRUNØVAES. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 126-143 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2p1>



