

EXISTÊNCIA, RESISTÊNCIA E ATIVISMO: ENTREVISTA COM VI GRUNVALD

Daniela Guedes dos Santos¹

Ketti Maria Cardozo da Rosa²

Guilherme Vieira Bertollo³

Mário Ferreira da Silva⁴

Esta entrevista com Vi Grunvald, antropóloga, diretora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁵, é um trabalho conjunto elaborado no intuito de abordar algumas das discussões que se desdobraram desde a realização do documentário etnográfico *Domingo*, produzido em parceria com o artista e realizador audiovisual Paulo Mendel. Nessa produção audiovisual de caráter evocativo e imersivo⁶, ingressamos no universo da *Família Stronger*, um coletivo de pessoas LGBTQIA+⁷ da periferia de São Paulo. Concebido inicialmente como videoinstalação de dois canais, isto é, com duas telas, o filme foi selecionado, montado e esteve em exposição na 21ª *Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*⁸, circulando também em outros festivais como o *Royal Anthropological Institute Film Festival*⁹, desta vez na versão monocanal, com uma tela dividida. O documentário foi premiado em Portugal e no Brasil¹⁰.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: danielaguedes01@hotmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-3162-5260>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ketti_cardozo@hotmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-6759-6553>

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: guilhermebertollo21@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-0520-5067>

⁴ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: dasilvamferreira@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-8166-878X>

⁵ Utilizamos “Vi” e não “Vitor”, como ainda aparece usualmente chamade em alguns ambientes institucionais, assim como “antropóloga”, “diretora”, etc., no intuito de indicar a não-binariedade com a qual Vi Grunvald tem se identificado em termos de gênero e sua preferência pela adjetivação em linguagem neutra ou feminina.

⁶ Indicamos a leitura da resenha fílmica “Corpos, família e afetos: reflexões sobre o documentário *Domingo*”, publicada nesta mesma edição da revista *Illuminuras*.

⁷ A sigla LGBTQIA+ refere-se a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queer/cuir, pessoa não-binária, intersexual, assexual e outras expressões de gênero e sexualidade.

⁸ Cf. <http://bienalsescvideobrasil.org.br/artista/paulo-mendel-vitor-grunvald>

⁹ Cf. <https://raifilm.org.uk/films/sunday/>

¹⁰ Vencedor do Prêmio Margot Dias e Benjamim Pereira (Antropologia da Imagem e do Som) – Categoria I Filme Etnográfico da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) em 2019 -

Vi é mestra em Antropologia Social pelo Museu Nacional, com orientação do Prof. Marcio Goldman, e doutora na mesma área pela Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Sylvia Caiuby Novaes, com período de pesquisa no Departamento de História da Arte da McGill University em Montreal/CA, sob supervisão da Prof. Amelia Jones¹¹. Também realizou pós-doutorado na USP, no período entre 2018-2019, trabalhando com artistas que utilizam a música como arma política para desafiar normas sociais relativas ao gênero e à sexualidade.

Atualmente, Vi Grunvald co-coordena o Núcleo de Antropologia Visual - NAVISUAL junto com as Profs. Cornélia Eckert e Fabiene Gama, na UFRGS, e o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos (GRUA) com as Prof. Eliska Altmann e Tatiana Bacal na UFRJ/UFRGS. Apesar da indicação limite da CAPES, Vi é, de fato, devido à sua própria trajetória, integrante de outros diversos grupos de pesquisa ligados à Universidade de São Paulo, a saber, o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) e Pesquisas em Antropologia Musical (PAM). Além disso, participou da criação da *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia* (USP) da qual permanece editore até os dias de hoje.

A proposta de desenvolvimento desta entrevista foi motivada pelas premiações de *Domingo* na categoria Filme Etnográfico do *Prêmio Margot Dias e Benjamim Pereira 2019* da Associação Portuguesa de Antropologia e no *Prêmio ANPOCS de Curta e Média-metragem* da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais em 2020. A entrevista foi realizada por quatro orientandas de Profe. Vi Grunvald que atuaram como bolsistas de iniciação científica do projeto de pesquisa *Stronger: explorações teóricas e etnográficas sobre família, cidade e narrativa etnográfica transmídia*. Nossa participação neste projeto foi beneficiada pelo *Programa de Fomento à Pesquisa - Edição 2019*, modalidade *Apoio à Pesquisa de Docentes Recém-Contratados* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cada uma das bolsistas desenvolveu pesquisas sobre as experiências da *Família Stronger* em suas diferentes faces: a ocupação da família no espaço urbano, a desestabilização de padrões normativos de família, a relação entre o

<https://www.apantropologia.org/apa/premios-apa/premio-apa-margot-dias-e-benjamim-pereira-antropologia-da-imagem-e-do-som-2019/> - e Prêmio ANPOCS de curta e média-metragem da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS) em 2020.

¹¹ Sua pesquisa de mestrado contou com a Bolsa Nota 10 da FAPERJ e seu doutorado, incluindo o doutorado sanduíche em Montréal, com apoio da FAPESP.

modelo de família mobilizado pela Stronger e outros modelos familiares como aquele levado a cabo pelas *houses* de *voguing* estadunidenses, a proeminência do funk no universo de sociabilidade familiar, dentre outros temas.

Para além das questões que tratam especificamente da produção do filme *Domingo* e da pesquisa sobre a *Stronger*, os temas abordados nessa entrevista perpassam social, política e epistemologicamente a trajetória de Vi. Trata-se de uma miríade de questões elaboradas num caldeirão alquímico de emoções, um caos que une em um vórtice diversos temas em uniformidade e serve como um nexos para ligar nossas pesquisas a essa trajetória. A *Família Stronger*, figura central de suas pesquisas recentes, do filme *Domingo* e de um dos projetos de Vi enquanto professora da UFRGS, serve como ponto articulador das questões que nos impulsionam, como no filme, a uma jornada pela vida e luta desses personagens, assim como Vi evoca em suas respostas.

Desta feita, na entrevista, tratamos de temas que percorrem parte da trajetória de Vi, tanto no âmbito profissional enquanto antropóloga, professora e pesquisadora, quanto em âmbito pessoal e político, como sujeita e a(r)tivista. Todas essas questões se amarram à figura de Vi como catalisadora dos temas, pondo ao centro temas sociais ligados a seus processos de existência, resistência e ativismo.

Entrevistadoras: *Gostaríamos de iniciar perguntando sobre o nome do filme dirigido por Paulo Mendel e por você que ganhou os prêmios APA e ANPOCS. Por que Domingo?*

Vi Grunvald: O filme – que faz parte de um projeto de documentário de narrativa transmídia mais amplo dirigido por Paulo Mendel e por mim – acompanha um dia da família *Stronger*, coletivo LGBTQIA+ da periferia de São Paulo. Justamente um domingo, daí o nome do filme. Ao longo de quase três anos acompanhando a família, nós filmamos mais de 60 diárias. Imaginem a quantidade de material bruto! Mas esse dia foi daqueles que, quando você desliga a câmera e vai para casa, tem certeza que ali tem um material muito especial.

Entrevistadoras: *Como surgiu o projeto para realização do filme?*

Vi Grunvald: O projeto surgiu a partir de um convite do Elvis Justino Stronger, representante político da família. Eu o conheci no ativismo, na militância. Sempre nos cruzávamos em manifestações, eventos, passeatas... Foi através dele que eu soube da existência das *famílias LGBT*. De alguma forma – e por uma série de motivos históricos também –, ele virou o rosto dessas famílias em espaços públicos. Ele sabia que, além de antropólogo e professor, eu também trabalhava com cinema. Então, um dia, em 2016, ele me perguntou se eu poderia fazer um vídeo da família que estava completando 10 anos. Imaginei que ele queria algo curto, quase uma espécie de vídeo institucional, para marcar essa década de existência da *Stronger*, divulgar nas redes sociais, etc. Eu pedi para ele ir em casa para a gente conversar. Depois de uma conversa de três horas na qual ele me contou um monte de coisas que eu nem sonhava sobre como funcionam as famílias e o que, de fato, são, eu disse a ele que poderia, obviamente, fazer o vídeo que ele me pediu, mas que gostaria de propor algo que eu achava mais interessante: um trabalho de longo prazo, no qual eu pudesse acompanhar a família e a partir do qual eles pudessem também direcionar o que seria esse material audiovisual. Obviamente, era o [Jean] Rouch, um dos meus ancestrais totêmicos¹², que estava sussurrando nos meus ouvidos [Risos]. Logo após essa conversa, falei com o Paulo que conheço há muitos anos e é artista, diretor e trabalha muito com edição e várias mídias. Ouvimos juntas a conversa com o Elvis sobre as famílias que eu havia gravado em áudio (obviamente, com seu consentimento) e, então, surgiu o projeto. *Domingo* é, na verdade, apenas um dos resultados do Projeto Stronger que, a partir da noção de narrativa transmídia, inclui uma série de outras estratégias documentais.

Entrevistadoras: *Por que vocês escolheram aquele momento em especial? A confraternização na casa de um dos integrantes.*

Vi Grunvald: Aquele dia foi o domingo anterior ao golpe que destituiu a então presidenta Dilma Roussef.¹³ Nesse mesmo dia, a *Stronger* havia marcado o que chamam de *Stronger*

¹² Para compreensão da noção de “ancestral totêmico” mobilizada por Rouch, cf. ROUCH (2003a)

¹³ Para a caracterização do processo de impeachment de Dilma Roussef como golpe indicamos o artigo “Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil” de Michael Löwy (filósofo e sociólogo, atua como pesquisador no *Centre National de la Recherche Scientifique*, na França), cf. LOWY (2016)

House e que consiste em um encontro, nesse caso, um almoço de família. Como muitos outros eventos como esse, as pessoas conversam, comem, bebem e, nesse caso, também dançam bastante... tipo, o tempo inteiro! [Risos]. No melhor estilo Emma Goldman¹⁴: “Se não puder dançar não é minha revolução!” [Risos]. E também com uma pitada de Linn da Quebrada¹⁵: “Além de enfiar a bunda na nuca”. [Gargalhadas]. Como o pós-doutorado que realizei na USP [no âmbito do Projeto Temático FAPESP – *O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia*] foi na área de antropologia musical, acabei ficando muito atenta aos aspectos sonoros da vida social. E nunca deixei de me impressionar sobre o quanto a música, em especial o funk, é um fator fundamental na sociabilidade dessas famílias. Enfim... voltando ao domingo, algumas integrantes do grupo, lideradas pelo Elvis, saíram do almoço e, como era muito comum naquele momento, foram a uma das muitas manifestações de rua protestar contra o *impeachment* e professar o tão célebre #ForaTemer.

Então, não fomos nós que escolhemos o momento. Claro que escolhemos ir filmar naquele dia, aquele evento. Mas, quando se trata de documentários e filmes etnográficos, há sempre algo de imprevisível no processo. Uma diária que achamos que poderia render muito, pode render pouco em termos narrativos e vice-versa. Até porque, em documentário, não de antemão o que vai ou não entrar na narrativa fílmica, o que vai virar filme.

O Drummond disse, certa vez, que “as obras-primas devem ter sido geradas por acaso. A produção voluntária não vai além da mediocridade”.¹⁶ Sem querer, obviamente, afirmar que *Domingo* é uma obra-prima [Risos], certamente, o acaso daquele (des)encadeamento específico de eventos em um único dia foi fundamental para o que conseguimos realizar com aquela diária.

¹⁴ Emma Goldman foi uma anarquista lituana cujo trabalho ativista e intelectual, realizado especialmente nos EUA, deixou importante legado para as lutas anticapitalistas bem como para a emancipação da mulher.

¹⁵ Linn da Quebrada é cantora e artista travesti multimídia que constitui importante nome do que ela própria chama de MPBicha. Cf. <https://saopaulosao.com.br/%E2%80%98%E2%80%99/%E2%80%98%E2%80%99/nossas-pessoas/2711-batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada.html>. Acessado em 05 de abril de 2021.

¹⁶ Frase proferida por Carlos Drummond de Andrade na obra “O avesso das coisas: aforismos” (2010[1978]).

Entrevistadoras: *Como você conheceu o Elvis e qual a importância dele no projeto?*

Vi Grunvald: Como disse, o projeto surgiu a partir de um convite do Elvis. Mas a importância dele vai muito além desse convite inicial. Sem dúvida, era o projeto rouchiano de uma antropologia fílmica compartilhada¹⁷ que eu tinha em mente naquele momento. É interessante que o Paulo, não antropólogo, convergia nessa perspectiva a partir de outras referências e também tinha um projeto colaborativo em mente desde o início.

Nós não queríamos que a autoria desse material partisse unilateralmente da gente, como acontece em tantos projetos jornalísticos ou mesmo em documentários feitos para mercado e televisão. Propusemos também fazer oficinas de vídeo com eles, de forma que essas representações audiovisuais que fossem produzidas ali também pudessem ser usadas no filme e que o projeto servisse para capacitar alguns deles também. Algumas ideias iniciais, como as oficinas, não aconteceram. Mas diversas outras coisas, não previstas inicialmente, surgiram depois. Não apenas por conta do Elvis, mas, certamente, pela parceria com o Paulo e pelo nosso diálogo. Como o Paulo é diretor e artista visual e tem uma trajetória bem diferente da minha, a junção das duas perspectivas foi algo extremamente enriquecedor pro projeto.

Há um tempo eu já estava interessada em experimentações visuais e audiovisuais com a imaginação etnográfica para além dos nossos tradicionais filmes e ensaios fotográficos. O Paulo é também um artista que trabalha com muitas mídias. Então, foi um processo natural que o projeto se expandisse para além do vídeo que o Elvis havia pedido.

Mas o Elvis nunca deixou de nos conduzir por esse e não por aquele caminho. Sempre dizia: “precisam conversar com essa pessoa, ir nesse evento”. Ou, ao contrário, nem dava bola para a gente quando pedíamos algo que fugisse àquilo que ele gostaria que mostrássemos [Risos]. Então, sempre foi uma espécie de condutor da construção narrativa que nós estávamos, com nossas câmeras, costurando.

Entrevistadoras: *Nós gostaríamos de falar um pouco mais a respeito das questões metodológicas do filme. Como foi a construção de Domingo? Qual importância do formato das duas telas?*

¹⁷ Para noção de “antropologia compartilhada” cf. ROUCH (2003b)

Vi Grunvald: *Domingo* foi, inicialmente, pensado como uma videoinstalação. Portanto, já era, desde o princípio, cinema expandido no sentido do Gene Youngblood (1970). Qualquer forma de expandir o que se convencionou como experiência tradicional de produção e recepção de um filme é cinema expandido. Você pode expandir a experiência de um filme ao colocar uma orquestra para tocar a música do filme ao vivo, como, aliás, acontecia na época do cinema mudo. Você pode expandir o cinema com performance. Lembro, por exemplo, de uma exibição do clássico *Paris is burning* (1990) numa casa de shows de São Paulo na qual uma série de performers faziam uma espécie de *ball room* no palco enquanto, na grande tela montada acima delas, víamos o *voguing* das *ball rooms* que Jennie Livingston filmou na Nova Iorque dos anos 1980.

No caso desse nosso filme, especificamente, a experiência fílmica é expandida, principalmente, através da montagem em dois canais. Cada canal tem uma montagem interna. Mas há uma montagem que é feita também com a exibição simultânea dos dois canais. O que gera uma série de outros sentidos. Essa montagem foi feita pelo Paulo que é montador profissional e um dos melhores que conheço! Além de obsessivo, como eu, é virginiano, ou seja, já estava vocacionado para ser um ótimo montador! [Risos]. Essa montagem foi feita com a grande ajuda do Gabriel Perin que, na época, trabalhava com a gente no projeto e sem o qual muitas coisas que fazíamos na época não teriam sido feitas. Posso destacar dois efeitos que gosto muito desse tipo de construção fílmica. O primeiro é quando há um paralelo entre os corpos que dançam e cantam na *Stronger House* e os corpos que dançam e cantam em uma segunda tela, dentro do espaço diegético, na qual vemos um show de funk que está passando naquele momento na televisão. Para mim, o paralelismo sugere, filmicamente, o sentido do que alguns trabalhos da Lila Abu-Lughod (2003[2002]) ou da Saba Mahmood (2006) discutem em relação à mídia e o que a Teresa de Lauretis (1994), por exemplo, procura explorar com a noção de tecnologias de gênero: as representações audiovisuais não são, no fundo, apenas representações, mas também tecnologias de construção corporal.

Outro exemplo é quando já estamos na manifestação que acompanhamos na segunda parte do documentário, mas, em uma das telas, voltamos ao espaço privado da festa e do encontro onde as pessoas LGBTQIA+ que lá estavam presentes construíam um tipo de resistência que é do âmbito pessoal e íntimo, da construção de laços e vivências de

amizade e do amor que não ousa dizer seu nome, para lembrar Oscar Wilde¹⁸. Essa micropolítica de corpos se contrapõe ao corpo coletivo e político que é possível vermos nos protestos de rua. Mas ambos marcam a força e desejo de construir um mundo para além das normatividades e das opressões que vivemos socialmente, sejam elas de gênero e sexualidade, mas também de classe, raça, etc.

Esse jogo entre as duas telas, mas, em geral, todas as múltiplas possibilidades de expansão do documentário são ainda muito pouco experimentadas na antropologia que, em seu legado positivista (afinal, somos uma ciência, não?) ainda é bastante tímida na incorporação de outras estratégias documentais que fujam de uma certa forma e narrativa clássicas. Para se ter uma ideia, em uma conversa sobre o conjunto de videoretratos que fazem parte de minha tese de doutorado [sobre políticas e poéticas de travestimento] e foram pensados como videoinstalação, um antropólogo me disse: “Ah, mas isso é arte, né? Não é antropologia”. Por que não?

Entrevistadoras: *Além do filme, o Projeto Stronger conta com outras produções como um site e uma série de vídeos retratos, você poderia falar um pouco mais sobre estes trabalhos? Qual é a importância da narrativa transmídia para o seu projeto?*

Vi Grunvald: Sim, esse é o eixo metodológico do Projeto Stronger que Paulo e eu estamos desenvolvendo desde 2016. Na antropologia, esse tipo de estratégia é mais conhecida pelo nome de antropologia multimodal, como discuti bastante na entrevista que dei no *Ciclo de trajetórias sobre história da antropologia visual no Brasil*. Mas, no nosso projeto, é a noção de narrativa transmídia que nos dá o horizonte. É uma noção muito difundida na comunicação e no cinema e vem da ideia de convergência de mídias ou cultura da convergência desenvolvida pelo Henry Jenkins. A ideia é que devemos abandonar a distinção entre velhas e novas tecnologias de informação e comunicação (TICs) que autores como Nicholas Negroponte (1995) tanto enfatizaram e pensar mais em como velhas e novas mídias interagem na construção de uma narrativa que, assim, aparece como transmídia. O interessante dessa noção de documentário de narrativa transmídia é que permite o alargamento das maneiras pelas quais damos acesso aos

¹⁸ “O amor que não ousa dizer seu nome” é uma das frases finais do poema “*Two Loves*” de Lorde Alfred Douglas, escrita em setembro de 1892 e publicada na revista de Oxford *The Chameleon* em dezembro de 1894. A expressão foi proferida por Oscar Wilde no seu interrogatório durante o processo em que foi condenado por homossexualidade após seu envolvimento amoroso com Alfred Douglas.

mundos com os quais entramos em contato através de nossas pesquisas. E, especialmente, como esse horizonte metodológico acaba por propor ou possibilitar novas estratégias etnográficas.

Um documentário que trabalha com a noção de narrativa transmídia – ou convergência de mídias, como diria Henry Jenkins (2006) – toma o filme como apenas uma parte do documentário. Se entendermos o documentário amplamente como conjunto de dispositivos que permitem dar acesso a um mundo, o filme, em sua forma tradicional (linear, com uma montagem determinada previamente, sem interatividade, com apenas uma tela, etc), não é o resultado último e objetivo principal do projeto. Tudo que realizamos a partir desse contato com a família é documentário. Essa entrevista é documentário! [Risos]. Quando colocamos a plataforma online do projeto disponível ao acesso, aí o documentário já havia iniciado.

O blog, escrito espontaneamente por elas no site, é documentário, pois ali você tem como entender que assuntos são importantes, a maneira como se expressam e pensam o mundo. A rede social que criamos dentro da plataforma é também documentário, já que cada perfil exprime uma apresentação de si com a qual entramos em contato.

Para ficar com mais um exemplo, logo na página de abertura do site¹⁹, vemos um diagrama digital que é uma espécie de obra de *design* etnográfico [Risos]. É um diagrama de parentesco que remete a longa tradição gráfica dentro de nossa disciplina pelo menos desde a publicação de *Sistemas de consanguinidade e afinidade da família humana* publicado pelo [Lewis] Morgan em 1870. Só que é um diagrama de parentesco que, pela própria forma gráfica, já indica a peculiaridade das formações sociais das *famílias LGBTs*. Primeiramente, elas não se estruturam verticalmente, tendo a geração, entendida em termos biológicos, como organizador. Diversamente, elas são conjuntos de relações concêntricas cujo eixo primário são o pai e mãe da família que passaram, então, a adotar suas filhas e filhos que constituem a segunda geração representada pelo primeiro círculo que os envolve. Esses filhos e essas filhas, por sua vez, adotaram outras filhas e filhos que formam o círculo mais abrangente e assim por diante. O diagrama digital é alimentado pelas informações que as próprias membras da família colocam em páginas que elas constroem em uma rede social dentro do site do projeto. E uma coisa interessante desse compartilhamento e interatividade na construção gráfica é que, caso essas relações mudem, o diagrama se refaz automaticamente. Não é comum, mas já aconteceu de

¹⁹ Cf. <http://www.familiastronger.com/>

peessoas mudarem de pai ou mãe dentro da família – algo, obviamente, não dado, pelo menos dessa forma, nos termos de construção de famílias consanguíneas. Quando a filiação foi trocada no perfil, indicando outro pai ou outra mãe, a própria relação que o diagrama constrói através de uma linha que liga os diferentes pontos também se alterou. Adicionalmente, cada ponto permite, interativamente, o acesso a informações sobre aquela pessoa. Em um caso, pode ser o próprio perfil da rede social que a pessoa construiu escolhendo uma foto, um texto para se autodescrever, etc. Tudo isso é processo de compartilhamento dos meios de produção de representações sobre si! Em alguns outros pontos, podemos ver fotografias das pessoas. Nos maiores pontos do diagrama, temos os videorretratos que contam histórias de vida particulares e que foram realizados com algumas integrantes da família e que operam outras estratégias documentais que podem ser vistas de forma independente do diagrama, assim como os próprios perfis da rede social ou mesmo o blog que as integrantes da família escrevem espontaneamente na página²⁰. Daí a noção de narrativa transmídia e não apenas multimídia. De qualquer forma, para não me estender aqui e voltar ao ponto inicial, o Alfred Gell (1999), em um texto no qual constrói o que ele chama de “strathernogramas”, enfatiza a importância do grafismo na prática de construção de conhecimento antropológico e lamenta seu esquecimento. Acho que as possibilidades abertas pelas tecnologias digitais talvez, esperançosamente [Risos], permitam a retomada de nossa tradição antropológica gráfica! A ver... [Risos].

Entrevistadoras: *O que são as famílias LGBT? É um filme sobre a Família Stronger e as Famílias LGBT, então?*

Vi Grunvald: Eu não diria que é um filme sobre as *famílias LGBTs* ou mesmo sobre a *Stronger*. Mas com a *Stronger*. Imagino a produção como um filme feito de perto, como diz a Trinh Minh-ha (Chen, 1992). Outro lugar a partir do qual é possível pensar a narrativa do filme é pensar que, de fato, não é um filme representativo, mas evocativo. Essa distinção é importante e quando falo sobre isso tenho em mente também a discussão que a Marilyn Strathern retoma do Stephen Tyler.²¹ O filme é muito mais evocativo que

²⁰ Cf. <http://www.familiastronger.com/blog/>

²¹ Discussão mobilizada por Marilyn Strathern no *Partial Connections* (2004[1991]) e no capítulo cinco da obra *Efeito etnográfico e outros ensaios* intitulado “Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia” publicada em 2014 no Brasil pela editora Cosac Naify.

representativo porque que ele nada explica sobre o que essas famílias são e como funcionam *per se*, mas, o tempo inteiro, evoca sentidos e afetos que compõem seu universo. Além do mais, dizer que é com a *Stronger* e não sobre a *Stronger* é mais fiel ao caráter colaborativo de produção do projeto como um todo – especialmente em relação ao nosso grande parceiro, o Elvis.

De forma ampla, as *famílias LGBT* como a *Stronger* são coletivos que funcionam como redes de afeto, apoio, fervo e luta, compostos por pessoas negras e LGBTQIA+ que moram na periferia de São Paulo - ainda que também haja pessoas brancas e cisheteras! Para usar um jargão mais antropológico, podemos dizer que são redes de suporte e compromisso mútuos, afetos e sociabilidades construídas a partir de relações de parentesco marcadas não pela co-substancialidade, mas pela relacionalidade (É como traduzo o termo “relatedness” da Janet Carsten²²).

O Elvis é um grande pesquisador da história das famílias e por isso dizemos que nosso projeto nasce da pesquisa dele. Brinco que ele é antropólogo, mas a brincadeira é séria, para parafrasear o Victor Turner (1982). De fato, ética e epistemologicamente, Roy Wagner (2010[1981]) insiste que somos todas antropólogas. A antropologia fílmica compartilhada do [Jean] Rouch, talvez, em certo sentido, seja a extração fílmico-metodológica também dessa máxima, antes mesmo dela ter sido postulada pelo Wagner. Mas aqui já estou divagando e me afastando das famílias. Meu eterno espírito indisciplinado e anárquico que não me deixa! [Risos]

Para voltar para as famílias: poderíamos dizer que elas existem, em sua forma atual, a partir dos anos 2000. E mesmo quando Elvis, em texto publicado em 2016 na revista eletrônica *Geni* e intitulado “Quem manda noite. Vivência em uma família LGBT”, traça genealogia que remonta ao final da década de 1960, ele faz uma série de distinções para marcar a especificidade das famílias que existem e interagem atualmente na vida cidadina paulistana.

A classificação construída pelo Elvis Stronger é dividida em *famílias “primitivas”*, *famílias “medievais”*, *famílias “rolezinho”*, *famílias “modernas”* e *famílias “pós-modernas”*. As famílias com as quais tivemos contato ao longo do trabalho de campo e das filmagens são, em geral, *modernas* ou *pós-modernas*, isto é, caracterizadas por um sobrenome distinguível, com brasão e logotipo respectivos, estruturadas a partir de regras de entrada e permanência e, no caso das últimas, marcadas por uma politização que

²² Cf. CARSTEN (2000).

culmina em processos como eleições internas para decidir quem lidera a família ou mesmo formação de ONGs.

Ainda que Elvis remonte o surgimento das famílias à década de 1960, essa genealogia está longe de apresentar consenso. Fuh Miguel, pai da *família D'Matthah*, por exemplo, em uma reunião do *Consulado das Famílias* que acompanhamos, disse não concordar com essa caracterização, vendo as famílias, de fato, como formação social característica dos anos 2000 e tributária das redes sociais, especialmente do finado Orkut [Risos].

Entrevistadoras: *As famílias LGBTQ+ podem ser consideradas famílias alternativas?*

Vi Grunvald: Eu tenho falado muito sobre isso nas conferências e palestras sobre essa pesquisa com a Stronger. Até pela importância política que a contrapartida de famílias alternativas, a tão famigerada “família tradicional”, tem tido no cenário social brasileiro contemporâneo.

Acho que, inicialmente, é importante pensarmos qual tradição está sendo mobilizada nessa expressão, pois somente em relação a uma determinada tradição ou, poderíamos dizer, uma determinada doxa de fazer-família, é que a ideia de alternativa ganha sentido. Após relativo desinteresse da antropologia por questões relacionadas à parentesco e família depois das problematizações e da acusação de etnocentrismo que David Schneider (1984) fez ao campo, especialmente a partir da década de 1990, uma série de mudanças no cenário social fazem com que nossa atenção sobre esses fenômenos se renove. Essas mudanças incluem fatores como as novas tecnologias reprodutivas, os processos de adoção internacional, as transformações nas relações de gênero e novas conceituações sobre a constituição de laços afetivo-legais que passam a incluir a união ou casamento homoafetivo, bem como a homoparentalidade, como tão bem pontua a Claudia Fonseca (2010) numa retomada que faz do campo.

Na história do campo de discussões antropológicas sobre família, as ditas famílias alternativas aparecem, via de regra, como fenômenos do fim do século XX, pois, a partir dessas mudanças, ocorre a desarticulação de modelo natural (biogenético), nuclear (baseado em pai, mãe e filho) e cisheteronormativo, já que supõe a heterossexualidade não apenas como norma de desejo, mas como necessidade procriativa e a cisgeneridade como sua condição biológica.

Mas aí cabe perguntar que pessoas tiveram a prerrogativa histórica de constituir dita tradição. Como a própria pesquisa que Daniela Guedes dos Santos e eu fizemos, as criações de padrões de vida familiar fundamentados em matrizes e cosmologias africanas, bem como nas violências da escravização e do tráfico de pessoas negras, produzem reorganizações que datam de séculos atrás, como inúmeros trabalhos sobre família escrava tão peremptoriamente insistem. Nesse contexto, as rearticulações de relações de parentesco consanguíneo em laços de vizinhança e compadrio, por exemplo, nunca foram exceção, mas regra – ou, para usar novamente o termo, tradição. De que família tradicional então falamos quando invocamos uma tradição familiar?

Por outro lado, as “famílias gays”, como eram chamadas, ou “famílias que escolhemos”, para usar o termo da Kath Weston (1992) nem sempre operam a partir de um princípio de subversão de normas e regras tidas como tradicionais. Ainda que apontem para a reestruturação de laços familiares ditos tradicionais por não terem como centro de estabilização do parentesco a relação biogenética, muitas dessas famílias se aproximam de formas de organização familiar convencional, como bem mostram pesquisas como as de Anna Paula Uziel, Luiz Mello e Miriam Pilar Grossi (2006, 2007).

Como coletivo periférico, a *Stronger* é também um coletivo negro. Assim, pensar os elementos propriamente relacionados com gênero e sexualidade nas práticas de fazer-família LGBT deve ser necessariamente conjugado com uma análise dos elementos e práticas de fazer-família cuja história se entrelaça com experiências das comunidades negras que diferem, substancialmente, do modelo normativo de família nuclear ocidental da literatura antropológica – modelo que arriscaria dizer que, desse ponto de vista, parece demasiadamente caucasiano e, para dizer com todas as letras, marcado pela branquitude como norma política.

Em conversa com a Claudia Fonseca, ela me indagou se esses aspectos que eu estaria associando a uma espécie de herança negra não seria, talvez, uma questão propriamente de classe. E acho que ela tem toda razão na colocação, já que, na realidade brasileira, como sabemos, precariedade econômica e processos de racialização andam de mãos dadas por conta do vergonhoso legado colonial que não cessa de se atualizar em novas formas de colonialidade. Porém, de fato, não acho que, pelo menos no que concerne a *Stronger*, a questão racial pode ser subsumida pela questão de classe e acho sim que há processos importantes de cosmopolítica negra a serem levados em conta – talvez mesmo a nível transnacional nos moldes discutidos pelo Paul Gilroy (2002) a partir da noção de

Atlântico Negro. Pelo menos, é assim que tenho entendido uma parte importante da pesquisa.

Então, do meu ponto de vista, o que devemos disputar não é apenas que há múltiplas famílias, mas que, igualmente, há muitas tradições familiares. Se entramos na luta política sempre com as famílias ditas alternativas e pessoas de inspiração política retrógrada e conservadora (ou neoconservadora, como chama a Lia Zanotta Machado (2017)) entram com a tal família tradicional, sempre entraremos já, de alguma maneira, perdendo.

Essa versão de família que tentam nos vender como “a família tradicional” é apenas a versão que entrou para a história, em seu sentido temporal e disciplinar, e para a história da antropologia, já que, via de regra, as versões são aquelas escritas por pessoas brancas e cisheterossexuais.

É claro que há uma ideia de família que fundamenta o imaginário não só dos políticos conservadores, mas também de uma parcela significativa da população brasileira que está diretamente associada à concepção normativa de família nuclear. A família, nessa visão, seria uma entidade que congrega um conjunto de indivíduos ligados entre si por laços de aliança (casamento) e/ou filiação (descendência consanguínea) e que coabitam o mesmo espaço, uma casa. Aos indivíduos são designadas práticas e funções definidas pelo seu papel no seio da organização familiar enquanto pais, mães e filhos. Esses papéis, no caso de países como o Brasil, são informados por atravessamentos oriundos de uma cultura que tem sido marcada como patriarcal, cisheteronormativa, cristã e eurocêntrica. E, portanto, a família é percebida como uma instituição integrada, unitária, estável, autossuficiente e que diz respeito, somente, ao âmbito das relações privadas. Todas as formas de existência familiar que ousam destoar dessa caracterização são vistas e sentidas como algo que enseja a desestabilização de uma determinada ordem. Mas, volto a insistir, se lançamos um olhar sobre como a maior parte das famílias brasileiras se organizam, essa imagem se perde completamente.

Em outras palavras, há muita pouca tradição brasileira na família tradicional brasileira que aparece na mídia e nos discursos de grupos neoconservadores!

Entrevistadoras: *Você poderia falar um pouco do Prêmio Margot Dias e Benjamim Pereira de Melhor Filme Etnográfico e do Prêmio ANPOCS? Como é ter seu trabalho laureado com o principal prêmio de antropologia visual de Portugal e com um prêmio de uma das associações mais importantes de Ciências Sociais no Brasil?*

Vi Grunvald: Diferente do *Prêmio Pierre Verger* da Associação Brasileira de Antropologia que possui primeiros, segundos e terceiros lugares, além de menções honrosas, o *Prêmio Margot Dias e Benjamin Pereira* da Associação Portuguesa de Antropologia só confere dois prêmios, de filme etnográfico e ensaio audiovisual, cada uma das categorias com apenas um ganhador. Nesse sentido, foi uma extrema felicidade e honraria receber esse prêmio de melhor filme etnográfico.

Além do mais, nos últimos anos, tenho tido o privilégio de conhecer e estabelecer frutíferos diálogos com a antropologia portuguesa. Num primeiro momento, através da querida Catarina Alves Costa que conheci no Brasil e que, em seguida, me convidou para a edição de 2015 da já saudosa *FACA - Festa de Antropologia, Cinema e Arte* que naquele ano ocorreu na Cinemateca Portuguesa. Assim, minha primeira ida a Portugal foi a partir de um convite seu! Posteriormente, com meu queridíssimo comparsa de aventuras antropológicas, Paulo Raposo, com quem tenho coordenado painéis, grupos de trabalho e dossiês sobre arte e política, tema que nos têm ocupado e revirado há tempos. E não poderia deixar de mencionar também os tão instigantes diálogos antropológicos, artísticos e filmicos com Filipe Reis, Ricardo Campos, Paula Guerra, Susana Januário, Alix Sarrouy, Humberto Martins, Otávio Raposo, Rui Mourão, Emiliano Dantas. Esses contatos, sem dúvida, deram ao recebimento do prêmio uma satisfação ainda maior porque é uma realidade antropológica nacional da qual eu, de alguma maneira, já me sinto parte após alguns anos de atividades contínuas. Apesar do filme ter tido sua *première* internacional no *Royal Anthropological Institute Film Festival* de 2019, por toda essa conexão com a antropologia portuguesa, sinto que, de alguma forma, sua exibição na Mostra do *VII Congresso APA* foi um momento importante de interlocução sobre essa produção.

O *Prêmio ANPOCS de curta e média metragem*, por outro lado, me deu uma enorme satisfação tanto porque é um reconhecimento nacional do trabalho quanto pelo trabalho sério e importantíssimo que a *Comissão de Imagem e Som (COMIS)* da ANPOCS, agora presidida pelo querido Luis Felipe Hirano, tem desenvolvido nas últimas décadas. Luis é um parceiro de CAV [Comitê de Antropologia Visual] da ABA e tem feito um trabalho magnífico na condução da COMIS.

Quando conseguirmos realizar o longa-metragem do projeto, espero conseguir concorrer ao *Prêmio Pierre Verger*, porque até agora isso foi impossível [Risos], já que participo

da Comissão Organizadora do Prêmio Pierre Verger (PPV) desde 2019 – presidindo o prêmio agora na gestão 2021-2022 – o que, obviamente, impede a inscrição de minhas próprias produções por questões básicas de ética e isonomia.

Entrevistadoras: *Como você enxerga a relação entre academia e ativismo?*

Vi Grunvald: Atualmente, alguns dizem que nós, professoras, viramos doutrinadoras, mas, do meu ponto de vista, são os que pronunciam essas acusações que querem, a ferro e fogo, cercear o livre acesso à informação e cultura. E exemplos de censura não tem faltado na história recente do país, algo que tenho trabalhado em minhas pesquisas sobre arte e moralidade no Brasil contemporâneo. Dizem que a docência deve ser neutra, mas a única neutralidade possível, como tanto insistiram as acadêmicas feministas, é expor nossos próprios pontos de vista para que eles sejam levados em conta nos diálogos que estabelecemos. Todo saber é localizado, para usar os termos de Donna Haraway (1995). Certa vez, uma amiga me disse que a única maneira de sermos neutras em sala de aula seria entrar muda e sair calada. Ao que respondi: ainda assim, calar-se é uma atitude política. Uma política que, aliás, querem, fascistamente, nos impor.

De Paulo Freire (2020) a bell hooks (2013), minha visão de educação é direcionada para a emancipação. A palavra pode parecer velha e desgastada, mas é importante, do meu ponto de vista, retomarmos os sentidos públicos de nossa atuação social – que, talvez, seja um dos aspectos positivos da crise instaurada pela pandemia ocasionada pelo novo coronavírus. Se é que podemos dizer isso.

Não somos meras reprodutoras de pensamentos e teorias, somos sujeitas sociais imbricadas em nosso tempo e em nosso mundo e é a partir desse lugar que falamos. Levar isso em conta e problematizar o lugar de onde produzimos conhecimento, bem como o acesso desigual a esse lugar, pode ser denunciado como ativismo, mas está longe de ser isso.

Como disse certa vez Mariza Corrêa (2001, p.25), “[n]enhum campo intelectual pode prescindir de sua própria história”. Não estudamos e pensamos sobre as desigualdades sociais do mundo apenas para contemplá-las de longe. Fazemos isso porque queremos mudar esse mundo de desigualdades. Pelo menos, algumas de nós, aquelas que, para mim, realmente importam e com as quais busco estabelecer diálogos e parcerias.

Não se trata, portanto, de dizer que academia e ativismo é o mesmo, porque não é! Mas se trata, sem dúvida, de enfrentarmos e levarmos a sério o fato de que a academia está longe de ser um espaço neutro e igualitário a partir do qual um conhecimento imparcial é produzido. Que consequências extraímos disso não apenas em termos teóricos, mas igualmente em termos de como construímos nossas práticas de ensino, pesquisa e extensão? Essa, para mim, é a questão importante.

Entrevistadoras: *Como a Vi “fotojornalista” virou a Vi “antropóloga”?*

Vi Grunvald: Ih, longa história! [Risos]. Minha trajetória profissional começou na fotografia. Quando tinha 15 anos, fui participar de uma oficina de fotografia *pin hole*²³ que fazia parte de um amplo projeto coordenado pelo Miguel Chikaoka que é uma pessoa importante na fotografia paraense porque formou muitas das que hoje são as pessoas que estão trabalhando na área, seja como fotojornalistas seja como artistas – muitas vezes conjugando esses dois ofícios.

Era um projeto muito bonito que chamava *Fotoativa Ver-o-Peso*. Fotoativa é a associação que o Miguel criou para realizar seus projetos fotográficos e cursos de formação. Ver-o-peso é o nome do mercado de carnes, peixes e artesanias que existe desde o século XVII em Belém – tradicionalíssimo, portanto! [Risos].

O projeto fazia essas oficinas de *pin hole* (processo artesanal de produção fotográfica), mas também visava fazer um mapeamento fotográfico do mercado e das pessoas que trabalhavam e viviam ali.

Duas memórias me são muito recorrentes quando lembro do projeto. A primeira é quando chamamos cabeleireiras, maquiadoras, pegamos várias roupas e fizemos um ensaio fotográfico com as feirantes que depois foi exibido em um dos prédios que formam o mercado, onde instalamos o projeto. Lembro vividamente, na hora da exposição, de uma feirante que foi se ver e disse tão jocosa quanto honestamente: “Nossa, nunca tinha me visto tão linda!”. Olhou para mim e riu contente. E estava linda mesmo!

A outra memória é das oficinas de *pin hole* cujos principais participantes eram filhos e filhas das e dos feirantes que trabalhavam no mercado e viviam lá também. Tem algo de mágico e também de caixa preta (no sentido do Latour (1997)) em como as imagens se

²³ Nome dado à prática de fotografia artesanal cujas câmeras são feitas com instrumentos do dia-a-dia como caixas ou latas.

formam por intermédio das câmeras fotográficas que o Michael Taussig (1993) chama tão apropriadamente de “máquinas miméticas”. Isso era fim dos anos 1990, então a câmera digital não era o padrão ainda. Mas mesmo assim, para quem não havia estudado nada de processo fotográfico e, talvez, mesmo para quem estudou [Risos], sempre teve algo de mágico em como aqueles objetos faziam imagens! O encanto da tecnologia nas tecnologias do encanto, como fala o Alfred Gell (1999).

Enfim, voltando para as oficinas. Ensinávamos as e os participantes – mini-participantes [Risos] – a fazer as câmeras com o que tínhamos às mãos: caixas de sapato, latas de leite em pó, etc. Depois era colocado o papel fotográfico dentro da câmera artesanal e saíamos, todas, para fotografar o mercado com essas câmeras. Tínhamos improvisado um laboratório de revelação numa das salas do prédio onde o projeto estava instalado apenas com os três químicos principais: revelador, interruptor e fixador. E, quando voltávamos das sessões fotográficas, íamos para o laboratório fazer a revelação. Até hoje, mais de 20 anos depois, quase consigo ver os olhos brilhando daqueles meninos quando viam a imagem surgindo no papel fotográfico! Era tipo: “como assim eu fiz uma foto com uma caixa de sapato?” [Risos].

Essas oficinas me marcaram muito não apenas por seu aspecto micropolítico e afetivo, mas também em termos formativos. Compreender que fotografia nada mais é do que escrita da luz – como o próprio nome já diz! – faz você entender muito de como funciona esse processo e quais as variáveis importantes. Tipo, se você faz um furo grande na câmera artesanal, vai ter muita entrada de luz e por isso tem que deixar pouco tempo ou vai ficar tudo superexposto. O que equivale a dizer, para usar os termos técnicos de manuseio das câmeras: quanto maior a abertura do diafragma, maior tem que ser a velocidade do obturador!

Depois dessa experiência, fui trabalhar como fotojornalista ou repórter-fotográfico, como diz meu registro do Sindicato dos Jornalistas do Rio. Entrei no jornal *O Diário do Pará* por intermédio de uma das minhas melhores amigas que é também fotógrafa e realizadora audiovisual e que já trabalhava lá, a Fernanda Brito-Gaia. Essa experiência reforçou ainda mais a verve documental [Risos] do meu trabalho visual. Mas aí tem outras questões próprias dessa prática. Por exemplo, minha “entrevista de emprego” foi chegar no jornal e o chefe de reportagem (não lembro se ainda era o Edir ou era já o Cláudio Darwich) me mandou para a rua para conseguir o flagrante fotográfico – não era assim que ele chamou, mas era exatamente isso! [Risos] – de alguns flanelinhas que estavam vendendo, se não

me engano, algum tipo de bilhete da Caixa Econômica Federal que era distribuído de graça... enfim, não lembro direito! Mas o importante é que, em matérias como essa, ou você tem a foto do cara vendendo ou não tem foto! E, claro, o cara não ia gostar nada de me ver fotografando-o vendendo o bilhete. De fato, não gostou! [Risos]. Fiquei escondidinho atrás de um prédio com uma teleobjetiva, mas precisei sair desse lugar para fazer a foto. Quando o cara viu, saiu correndo atrás de mim e eu corri para o carro onde estava o motorista do jornal esperando e já avisado por mim que íamos ter que sair rápido! [Risos] Pelo menos consegui a fotografia!

É claro que eu não gostava dessas situações de ser meio que X9²⁴! [Risos] Mas essa prática de ter que ir lá e conseguir a foto de qualquer jeito me ensinou muito o jeito “faça-você-mesmo / bota a mão na massa e dá um jeito de conseguir!” que é marca das produções visuais e audiovisuais no Brasil. Mesmo daquelas de não são B.O. (baixo orçamento)! [Risos].

E mais: como naquele momento ainda trabalhávamos com câmeras analógicas aianda, não tínhamos um número potencialmente infinito de “clics” por matéria, como é hoje em dia com câmeras digitais. Me davam um rolo de 36 poses e eu tinha três matérias para fazer numa tarde! Eram 36 “clics” em um negativo que você, aliás, só via quando você própria revelava esse rolo nas máquinas C-41 de volta no jornal! Em termos de formação técnica, isso tem uma importância imensa. Primeiro porque você tinha que, de fato, entender as variáveis de controle de luz na câmera e operar com elas porque não existia a possibilidade de ficar vendo a imagem como acontece hoje em dia com as câmeras digitais. Segundo porque a economia de “clics” que você tinha fazia com que existisse um outro regime de atenção para capturar o que o Cartier-Bresson (1971) chama de “instante decisivo” – algo que, pelo menos nesses moldes, se perdeu no processo de captação fotográfica hoje em dia.

Mas isso é um processo inerente à própria fotografia, pois, como diz o André Bazin (1991) num texto sobre a ontologia da imagem fotográfica, a história da fotografia é inseparável da história da tecnologia!

Depois dessa experiência no jornal, decidi fazer jornalismo e aí foi quando mudei para o Rio pra estudar na PUC-Rio, pois consegui uma bolsa de estudos. Depois de um ano no curso de Comunicação Social – você só escolhia a ênfase em jornalismo ou publicidade depois de alguns semestres cursados – pleiteei e consegui outra bolsa, do Banco Santander,

²⁴ Expressão usada para se referir a “dedo-duro”, delator.

para estudar na *Universidad Autónoma de Madrid*. Como lá o sistema acadêmico é diferente e antropologia é uma “carreira de segundo ciclo”, acabei convivendo com pessoas que já estavam produzindo pesquisas e indo em congressos dos quais também participei. Esse foi o momento que conheci, de fato, o campo antropológico e virei antropóloga, especialmente no convívio com pessoas que, naquele momento, já estavam no doutorado, como o José Ignacio Pichardo Galán que é um grande amigo e hoje professor titular da *Universidad Complutense de Madrid*. Ele também trabalha com questões relacionadas a gênero, sexualidade e família e naquele momento era orientado pela Virginia Maquieira D’Angelo que era diretora do *Instituto Universitario de Estudios de la Mujer*.

Depois dessa experiência, voltei ao Rio e, ainda na graduação, comecei trabalhar como assistente de pesquisa do recém-nascido *Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos* (CLAM) do Instituto de Medicina Social (IMS) da UERJ [Universidade do Estado do Rio de Janeiro] sob orientação da Laura Moutinho que estava, na esteira da sua premiada tese de doutorado, fazendo uma pesquisa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais entre homossexuais no Rio. Isso intensificou ainda mais o interesse por questões de gênero e sexualidade. Além de ter enfatizado o caráter engajado de nossa atuação social como antropólogas. O CLAM, que era financiado pela Fundação Ford e que tinha a Ondina Fachel Leal como uma das grandes articuladoras no Brasil, tinha muito disso, de produzir junto e em interação com os movimentos sociais. E era repleto de pessoas importantes que faziam pesquisa da área como o Sérgio Carrara, Maria Luiza Heilborn, Jane Russo, Anna Paula Uziel, Fabíola Rohden, Horácio Sívori e outras pessoas que, se não me falha a memória, não eram diretamente do CLAM, mas grandes parceiras como o Peter Fry e a Adriana Vianna.

Foi a Adriana, aliás, que tinha me indicado para trabalhar com a Laura depois de eu fazer três cursos com ela [Risos]. Naquele momento, ela ainda era professora de história da PUC-Rio. Ela, certamente, como digo nos agradecimentos da tese, foi uma das pessoas mais fundamentais para eu ser antropóloga e a antropóloga que sou hoje.

Depois disso, o mestrado no Museu Nacional que iniciei em exatos 15 anos, em 2006. Quando entrei não tinha orientadora porque você escolhe depois de entrar. A Adriana [Vianna] tinha passado no concurso lá, mas quando fomos conversar, ela disse que, se eu quisesse, ela me orientaria, mas que, naquele momento, as perspectivas teóricas que eu queria acionar – já imbuída pela filosofia deleuze-guattariana que eu havia perseguido

insistentemente na graduação! – estavam longe das perspectivas com as quais ela trabalhava e por isso acabei indo buscar orientação do Marcio Goldman.

Era um momento agitado [Risos] no Museu porque o Eduardo [Viveiros de Castro] estava se afastando do que era, então, o NuTI - Núcleo de Transformações Indígenas, no qual ele estava junto com a Aparecida [Vilaça] e com o Carlos [Fausto] e estava constituindo, com o Marcio, o que chamávamos de Rede Abaeté de Antropologia Simétrica e que, hoje em dia, é o NAnSi – Núcleo de Antropologia Simétrica. Participei daquele histórico primeiro curso *Introdução à antropologia pós-social* que foi dado pelo Eduardo e Márcio, mas também com aulas da Tânia Stolze Lima e do Ovídio Abreu. Eram discussões muito instigantes e esse período foi decisivo na minha formação antropológica sem a menor sombra de dúvidas.

Depois do mestrado, cansada, exaurida [Risos] de ficar refletindo muito sobre o mundo e suas coisas [Risos], fiquei três anos fora da academia e foi quando fiz minha formação técnica em Direção Cinematográfica na Academia Internacional de Cinema (AIC). Fiquei esse tempo só trabalhando com cinema e foi quando tirei minha DRT²⁵ de diretor e iniciei minha produção fílmica documental. Só voltei para a academia porque encontrei, no LISA-USP (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo), a possibilidade de juntar esses dois caminhos, as pesquisas antropológicas e o trabalho com imagens e sons.

Foi quando a Sylvia [Caiuby Novaes] entrou na minha vida, depois de muito cortejo e insistência minha para que ela me orientasse, já que, assim como o Marcio, não trabalha com gênero e sexualidade. Mas era e sou profundamente admirador do trabalho dela na antropologia visual e ela é uma espécie de mãe acadêmica para mim, além de ser uma grande amiga até hoje e alguém a quem eu sempre recorro em muitas horas. Ela me ensinou tantas coisas – e não apenas em termos de teoria antropológica! – que nenhuma palavra poderia fazer jus à sua importância em minha trajetória. Fizemos muitas coisas juntas. Dei inúmeros cursos de formação técnica audiovisual para pesquisadoras do LISA, além de outros cursos de documentário, como os que ofereci durante três anos no CPC (Centro de Preservação Cultural) da USP. Fundamos GIS [Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia]²⁶ e continuamos trabalhando como editoras da revista desde esse momento em 2015, junto com a Rose [Satiko], Paula [Morgado], Andrea [Barbosa],

²⁵ Acrônimo de *Delegacia Regional do Trabalho*, é uma expressão comumente usada no meio artístico para indicar o registro profissional necessário para desenvolver determinada atividade.

²⁶ Cf. <https://www.revistas.usp.br/gis/>

Edgar [Teodoro da Cunha], Franci[rose Campos Barbosa] e Érica [Giesbrecht]. Enfim, uma relação de amor e parceria que jamais conseguiriaa colocar em palavras.

Enfim, entre a Vi fotógrafa e a Vi doutora em antropologia, muita coisa rolou! [Risos]. Mas, hoje em dia, eu vejo como essas vivências na e com fotografia documental e prática audiovisual foram fundamentais pro meu trabalho como antropóloga visual ou, como se fala hoje em dia, multimodal.

Entrevistadoras: *Para pegar o gancho que você deu agora, qual seria a diferença entre antropóloga visual e multimodal?*

Vi Grunvald: Há uma grande discussão no campo da antropologia visual nas últimas décadas, aberta pelas possibilidades colocadas pelas tecnologias digitais no campo da expressão etnográfica. Segundo algumas, dizer que fazemos antropologia visual não é preciso, no sentido de que não dá conta do que, de fato, fazemos, já que não trabalhamos apenas com imagens, mas também com sons. E de distintas formas muito diferentes, isto é, através de muitas mídias diferentes. Não quero entrar nessa discussão agora, já que eu dei entrevista na qual falo bastante sobre isso recentemente²⁷. Mas a ideia básica é essa e está no cerne dos exercícios com a imaginação etnográfica que tenho feito e que, no meu caso, aparecem resumidos na noção de transmídia sobre a qual já falei.

Entrevistadoras: *Você faz parte do coletivo artista Revolta da Lâmpada. Qual é o espaço do ativismo no seu trabalho artístico e acadêmico?*

Vi Grunvald: A noção e as discussões em torno do ativismo têm sido foco de atenção e prática não apenas em minha vida acadêmica, mas igualmente como ativista de direitos humanos e realizadora audiovisual. Desde o meu doutorado, a relação entre arte e política já era central na minha produção acadêmica. E, como sempre trabalhei com imagem e tenho formação também em cinema, é inevitável que meu campo de produção visual e audiovisual também fosse contaminado por isso. Como não seria, né?

²⁷ Trata-se da entrevista realizada com Vi Grunvald pelo projeto “Trajetórias pessoais na antropologia visual no Brasil”, desenvolvido em parceria entre o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - LABOME/UVA-Sobral-CE, coordenado por Nilson Amino, e a editora Sertão Cult. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SR4obB2lgvs>

De qualquer forma, acho que parte dessa resposta já dei quando falei sobre a relação entre academia e ativismo. Mas, aqui, nessa pergunta, certamente, um componente adicional é a maneira como o campo da política e o campo da arte têm sofrido deslocamentos mútuos nas últimas décadas. Para falar de uma maneira bastante clara. Quando eu falo *política*, dá para imaginar que alguém pensa em determinados espaços como parlamentos, em determinadas figuras como vereadores, deputados, senadores, em determinadas instituições como partidos políticos e sindicatos, etc. Quando eu falo *arte*, tem um conjunto de ideias, coisas e pessoas que também são acionadas de forma tradicional: museus, artistas, curadores, obras de arte, etc. A questão fica complicada quando ativistas passam a se valer do que algumas de nós chamamos de formas expressivas para produzir política em locais, por vezes, não institucionais, bem como artistas passam a colocar sua arte à serviço da política e não como esfera autocontida nos moldes modernistas da “arte pela arte” e em espaços circunscritos como museus e galerias de arte. Aí a coisa fica mais complicada: isso é arte ou é política? É ambos? Mas fazer performance na rua não é política de verdade, é? Enfim, uma série de questionamentos vêm desses deslocamentos. E, para mim, que sou acadêmico, artista e ativista, essas questões são ainda mais gritantes. A *Revolta da Lâmpada* é um coletivo ativista de inspiração queer/cuir e interseccional da cidade de São Paulo que é composto por homens e mulheres, cis e trans, pessoas não-binárias, brancas e pretas, novas e mais “cacuras”²⁸ como eu [Risos], que moram na periferia e em regiões mais centrais, mais ou menos precarizadas, etc. Como escrevi um artigo sobre a *Revolta* que saiu na *Horizontes Antropológicos*²⁹, então, não queria, por economia de tempo [Risos], voltar a todo o argumento que desenvolvo ali. Mas, certamente, a *Revolta* é parte fundamental da minha vida, trajetória e da maneira como eu enxergo e pratico arte e política.

Entrevistadoras: *Na cena final do documentário Domingo, a Família Stronger sai de um momento de confraternização para um momento de ativismo político. Como você vê a relação política e afeto? Racionalidade e afetividade?*

Vi Grunvald: Essa é uma pergunta muito importante que faço questão de responder e tem relação direta com a pergunta anterior. Um dos nódulos centrais dessa relação entre

²⁸ Expressão que, segundo entrevistada, quer dizer “bixa véia”.

²⁹ GRUNVALD (2019)

arte e política que chamamos de ativismo e da qual falamos na *Revolta* a partir da ideia de que “fervo é luta!” é justamente uma outra mirada sobre a relação entre política e afeto. Quando falo disso, lembro sempre também das discussões que tenho com minha alma gêmea, a Helena Vieira³⁰: nos chamamos assim de “alma”. Tem um legado muito racionalista da famigerada “cultura ocidental” que acaba colocando tanto a arte como a política como campos de realização humana, demasiadamente humanas, como algo que não deveria se guiar pelas afetações mundanas da carne.

Em certo sentido – e é claro que há matizes e uma série de questões a levar em conta! –, aprendemos, nas sociedades euroamericanas, que nos diferenciamos dos outros seres tidos como naturais e irracionais ao ascender à cultura. E que as capacidades de produzir arte e política são tecnologias essencialmente culturais. Assim sendo, o corpo, esse que apodrece, fede, é cortável e matável não deveria contaminar com suas determinações naturais os feitos máximos da cultura. E aí, progressivamente, foi-se limpando arte e política de questões relacionadas ao corpo e, portanto, aos sentidos e afetos.

O próprio *Iluminismo*, em sua importância cosmológica, nada mais é do que o paroxismo dessa ideia de que a racionalidade é aquilo que virá, enfim, nos redimir da animalidade que buscamos, a todo momento, expurgar. O que o [Jürgen] Habermas (1997) conceituou como esfera pública (burguesa) pegou essa herança e encarnou – uso a palavra não sem ironia! – numa cultura letrada. A própria esquerda ocidental é tributária desses movimentos já que, em certo sentido, pelo menos desde o século XIX e no bojo das noções marxistas de alienação e ideologia como falsa consciência, tratava-se sempre de iluminar as classes desprivilegiadas e precarizadas fazendo com que elas entendam (ênfase no entendimento!) que são exploradas e, portanto, adquiram consciência de classe, retomem seu lugar, de direito, como classe revolucionária e façam aquilo que se espera delas, a tal da revolução. Aí parece que o exercício político por excelência é convencer pessoas de que o seu ponto de vista é o verdadeiro e é aquele que deve ser

³⁰ Helena Vieira é pesquisadora, transfeminista e escritora. Estudou Gestão de Políticas Públicas na Universidade de São Paulo (USP). Foi colunista da Revista Fórum e contribuiu com diversos meios de comunicação como o *Huffpost Brasil*, *Revista Galileu* (matéria de capa sobre transexualidade), *Cadernos Globo* (Corpo: Artigo Indefinido), *Revista Cult* e Blog *Agora É que São Elas* da Folha de São Paulo. Foi consultora na novela *Força do Querer*. Recentemente, foi coautora dos livros “História do Movimento LGBT” organizado por Renan Quinalha e James Green, “Explosão Feminista” organizado por Heloísa Buarque de Holanda, “Tem Saída? Ensaios Críticos sobre o Brasil”, organizado por Rosana Pinheiro Machado e “Ninguém Solta a Mão de Ninguém: Um manifesto de resistência”, da editora Clarabóia. Dramaturga, fez parte do projeto premiado pela *Focus Foundation* na categoria *Artes Cênicas* “Brazil Diversity”, em Londres, com a peça “Ofélia, the fat transexual” que, no Brasil, foi encenada por Magô Tonhon. Desenvolveu também, junto ao Laboratório de Criação do Porto Iracema das Artes, pesquisa dramaturgica intitulada “Onde estavam as travestis durante a Ditadura?”.

seguido. Em vez de, também, afetar as pessoas. Ou, ainda mais importante: ser afetada por elas! É isso que a noção de ativismo, de alguma maneira, segundo meu ponto de vista, quer dizer e fazer: retomar o aspecto afetivo da política que nunca deixou de existir, mas que nosso legado racionalista, iluminista e branco tentou sempre dissimular.

Sempre quando penso sobre isso lembro da ativista, artista, educadora e, atualmente, deputada estadual pelo PSOL-SP, Erica Malunguinho. Eu a conheci logo que abriu a Aparelha Luzia, quilombo urbano importante na reXistência preta paulistana, em 2016. Nesse ano também lançamos o primeiro volume da revista *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia* da USP. O lançamento foi, justamente, na Aparelha, quando vi Érica pela primeira vez. Os contatos posteriores foram por ocasião do ativismo e, especialmente, da minha atuação na *Revolta*.

O evento que acho que ajuda a iluminar questões importantes dessa relação entre afeto e política – pelo menos para mim foi super marcante! – foi um evento que nós, da *Revolta*, organizamos, na Aparelha, e em parceria com a Aparelha e com a *Biblioteca e Centro de Pesquisa América do Sul – Países Árabes – África* (Bibli-ASPA)³¹ sobre questões relacionadas à experiência de pessoas refugiadas e racializadas, também com um viés sobre questões de gênero que foi trazido pelo Ariel Nobre, *homem-trans-vivo*, como costuma dizer, que, naquele momento, era também integrante da *RDL*.³²

Um amigo cisgay branco da *Revolta* e eu ajudamos a organizar toda a parte de infra[estrutura] pro evento, levando caixas de som, equipamentos, trazendo e levando coisas, montando espaço, etc. Quando a mesa começou a acontecer, a Aparelha estava absolutamente lotada de gente... e gente preta! Só esse amigo e eu éramos brancas lá!

Quando foi sua vez de falar, a Erica fez uma fala bastante forte e incisiva sobre como aquele lugar era espaço de vivência e resistência preta e que não era, de fato, espaço para pessoas brancas. Nesse momento, fui ficando verde, amarelo, azul, roxo... [Risos]. Pensei: Poxa, ajudei a construir esse evento e fiz tudo numa boa... não tenho porque ouvir isso! Minha vontade era levantar e gritar que eu não era esse branco escroto que ela estava falando. Ou ir embora correndo. Mas, pela coerção própria do contexto, por estar em um lugar de pessoas pretas e para pessoas pretas, escutei caladinhe, claro!

E o fato de Erica ter me colocado nessa situação, isto é, o fato dela e de sua atitude tanto política quanto performática terem enquadrado a minha experiência de uma determinada

³¹ Cf. <https://bibliasp.org/quem-somos/>

³² Acrônimo de *Revolta da Lâmpada*

forma, fez com que eu fosse obrigada a questionar uma série de (pré)disposições que a minha própria branquitude não me deixava ver. Eu achava – aliás, como todas as pessoas brancas e minimamente progressivas de nossa sociedade – que eu era o “bom branco”, afinal, estava ali para ajudar (na ilusão da minha branquitude, salvar) aquelas pessoas pretas. Sofria de um problema endêmico de pessoas brancas: o que amigas do movimento negro chamam de “síndrome de Princesa Isabel”. Mas jamais conseguira ver isso de forma tão clara: ainda que a ideia me fosse conhecida há muito tempo, jamais, pelo entendimento, tinha percebido como eu reproduzia essa lógica racista! Erica não tentou me convencer de nada, não explicou porque eu deveria me sentir assim ou assado. Ela nem estava falando para mim! Talvez nem me notasse ali! Mas, concretamente, *para mim*, o que ela fez foi mobilizar cenários e afetos de forma que eu pude sentir (entender é outra coisa!) um mínimo do que é ser uma pessoa diferente da hegemonia racial estabelecida e ter que ouvir, calada, uma série de violências sem ter o privilégio que normalmente é concedido às pessoas brancas de definir os termos da situação. Meu colega branco, sentindo-se mal, foi embora pouco após terminar o bate-papo. Eu, sentindo-me mal, fiquei ali até às 4h da manhã, envergonhada. Mas fiquei. *Sentia* que, de alguma maneira, se eu achava importante estar nesses espaços e conviver com essas pessoas, tinha que ficar, apesar de não *entender* exatamente porquê. Para não parecer demasiadamente desdenhoso com a capacidade de mudança possível através do engajamento no pensamento crítico promovido pelo diálogo, no fundo, acho que fiquei porque lembrei da recomendação de um amigo preto da *Revolta*, o Paulo Nascimento, que sempre dizia: “Quer ser um pouco menos racista? Convive com gente preta!”. Então o pensamento e a reflexão para transformação que vem em forma de diálogo esclarecido, aquilo que podemos entender em sentido euroamericano *lato* como política, tem, é claro o seu lugar. Mas se acharmos que a política, o ativismo e as transformações sociais dependem apenas do pensamento e se negligenciarmos o aspecto afetivo e experiencial da política, uma parte importante de qualquer esforço no sentido de uma transformação real se perde. E seguimos, aquelas de nós que têm esse privilégio, nos achando pessoas que não são racistas, classistas, cisheteronormativas, capacitistas, etc. Sem, contudo, mudar nossas disposições afetivas rumo a uma outra ética menos violenta de co-habitação, de habitar juntas um mundo em nossas diferenças que nem por isso devem ser, a todo momento, convertidas em desigualdades.

Entrevistadoras: *A sexualidade é um tema caro às artes, entretanto, as artes canônicas, em grande parte, trazem representações binárias, brancas e patriarcais. Neste sentido, como você percebe a importância política de se trabalhar academicamente com uma arte que contrapõe, em certa medida, o cânone. Você acredita que é possível e importante reescrever este cânone, ou ainda, criar um paralelo, unindo arte, política e ativismo?*

Vi Grunvald: A historiografia da arte é, sem dúvida, marcada por um viés cisgênero, heterossexual, branco, patriarcal e corponormativo! Diversas pesquisadoras mobilizaram discussões da História da Arte fazendo-as serem atravessadas por essas perspectivas críticas. A própria Amelia Jones que me supervisionou quando eu estava fazendo doutorado sanduíche na *Art history & Communication Studies* da *McGill University* em Montreal e que hoje está na *University of Southern California*. Mas também a Jennifer Doyle, o José Estebán Muñoz, Jonathan Flatley, Fred Moten, Saidiya Hartman, Denise Ferreira da Silva. A lista é enorme!

Mas para ficar em um exemplo pessoal, mais relacionado com gênero e sexualidade, vou contar um caso que sempre me volta à cabeça. Em julho de 2018, tive a oportunidade de dar o curso *Arte contemporânea e perspectivas queer: derivas e deformações* que estava na programação *Narrativas da arte* organizado pelo *Sesc Pompéia* de São Paulo. Esse foi um curso muito legal e prazeroso!

Já tinha dado várias vezes cursos sobre arte, gênero, sexualidade e perspectivas queer/cuir. Durante dois anos, por exemplo, no *MASP* (Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand). Acho que em 2016, quando o Adriano Pedrosa (curador e diretor artístico do museu) criou o *PIMASP* (Programa Independente do MASP) que era um programa de formação de artistas e curadores que acho vinha mais ou menos no bojo da Bolsa Pampulha que ele havia criado quando era curador-chefe do *Museu de Arte da Pampulha* no início dos anos 2000. Enfim, estes cursos eram abertos para o público em geral, no mesmo formato dos demais cursos do *MASP Escola*, mas eles também tinham essa característica particular porque eram todos parte da formação dos artistas e curadores que estavam no *PIMASP*.

Enfim, voltando pro curso do *Sesc*, estava dizendo que ele foi especial porque consegui negociar a participação de uma artista para cada sessão. Então chamei manas que eu já conhecia, algumas delas bem próximas e com quem andava tramando outras coisas também! [Risos]. Participaram: minh'alma, Helena Vieira falando tanto sobre escrita quanto sobre teatro; a Bruna Kury que falou sobre o trabalho pós-pornográfico dela e do

Coioite; a Sladka Jerônimo que é realizadora audiovisual e tem uns trabalhos incríveis de videoarte; a Cecília ou MC Dellacroix que é uma cantora super talentosa e Gê, performer incrível que naquele momento se autoidentificava como Rodrag. Lembro que a Ventura Profana foi em duas aulas com a Bruna. Enfim, foi super intenso e TRANSformador!

Mas chegando no ponto da pergunta. Em certo momento, eu apresentei o trabalho do Félix González-Torres que é um artista cubano-estadunidense que eu adoro e cujo trabalho é super potente. Ele também era positHIVO³³ e morreu de aids em 1996. Alguns anos antes, o parceiro dele de longa data que chamava-se Ross Laycock já havia morrido também de problemas decorrentes da aids. E ele começou a fazer uma série de trabalhos que lidavam com essa história. Apresentei primeiro um dos seus *billboards* que retrata a cama na qual dormiam, toda revirada, indicando que alguém havia dormido ali, mas não se encontrava mais lá. Essa série de trabalhos era composta de enormes *outdoors* (como chamamos por aqui) que estavam colocados em espaço público de grande circulação em Nova Iorque. No último quartel do século XX, a relação entre arte e questões relativas à gênero e sexualidade bem como a relação disso com espaço público e a política, tudo isso é impossível de ser pensado sem levar em conta as profundas transformações que a epidemia da aids provocou em nossas corpos sexogênero dissidentes. Até porque a aids foi uma verdadeira “queima de arquivo” dessas corpos pensantes, falantes e causantes. Basta lembrar os absurdos do governo Reagan nos Estados Unidos e a necropolítica³⁴ que ele perpetrrou! Mas isso é outro tema.

Para tentar chegar ao ponto [Risos]... Apresentei também para a turma aquele que, para mim, é talvez um dos trabalhos mais abissais e poéticos – mas também extremamente doloroso! – do Félix González-Torres. Como o *billboard*, se chama *Untitled* (Sem título) porque sabemos que há dores e situações que são, realmente, inomináveis. Mas depois dessa palavra, signo de uma impossibilidade de representar o horror da morrência³⁵ da aids e da ausência de seu amante, a obra recebe uma alcunha: a inscrição *Portrait of Ross in LA* (Retrato de Ross em Los Angeles).

A materialidade da obra se constitui a partir de uma série de balas (doces) enroladas em papéis coloridos e colocadas num dos cantos do espaço expositivo. O peso do corpo colorido e alegre formado pelo conjunto das balas era exatamente o peso de seu amante quando vivo. Ao longo da exposição, visitantes podiam pegar os doces e comê-los,

³³ Termo muito usado pelo movimento social de pessoas vivendo com hiv/aids (PVHIVA).

³⁴ Para noção de “necropolítica” cf. MBEMBE (2016[2003]).

³⁵ Jogo feito por entrevistade com a palavra vivência.

compartilhando com Félix o doce sabor daquele corpo num ato de altruísmo e universalidade, já que esses doces, como pedaços da pessoa distribuída de Ross, passariam então a habitar o mundo no corpo daqueles seres que seriam como seus veículos de propagação – talvez, quem sabe, replicando o processo pelo qual o próprio hiv, em dado momento, passou a habitar nossas corpas. Mas isso não era suficiente para Félix. Era preciso salvar seu amante! Nessa tentativa desesperada de uma salvação (que só podia se realizar na arte, tendo fracassado na vida), todo fim do dia, após esse corpo doce de seu amante ter sido deglutido e emagrecido por outros organismos vivos, o artista voltava a ele e o recompunha, colocando novamente doce e vida onde havia falta e morte. Talvez o recurso à obra do Félix González-Torres tenha sido excessivo, mas nem por isso menos necessário. Espero com ele ter deixado claro como me parece irrealizável a tarefa de pensar, sob qualquer perspectiva, essas obras sem referência a esse contexto de vida, morte, amor, perda, revolta, dor, desespero, esperança.

Contudo – e aqui volto novamente ao curso do Sesc –, ao falar sobre essa última obra, uma das alunas disse ter discutido essa obra na aula de História da Arte quando a professora falou sobre arte conceitual. Longe de mim negar qualquer atribuição desse rótulo à obra, mas negar todo o resto é rastro de uma política de silenciamento que não cessa de se fazer presente, ausentando nossas corpas, desejos, dores e amores da própria História... da arte.

Entrevistadoras: *A partir da fotografia, do cinema e, mais recentemente, da música, algo que recebe atenção especial em seus trabalhos é a expressão de possibilidades ou formas de vida por meio de manifestações artísticas que são também manifestações políticas. Em diversos momentos, você usa a noção de reXistência. Em termos heurísticos, qual a diferença de utilizá-lo em vez de, simplesmente, resistência?*

Vi Grunvald: A noção de *reXistência* que utilizo é um neologismo nascido e criado nas ruas e lutas emancipatórias que amalgama sentidos de resistência e existência. Para falar em outras palavras, é algo que vem do movimento social para a academia e não o inverso. A resistência é política e também física por contraposição a uma noção tomada como puramente simbólica. Trata-se da insistência de corpas no mundo a despeito de uma necropolítica que quer eliminá-las e que se coaduna com a violência institucional e de Estado que acomete, diariamente, corpas sexo-gênero dissidentes, racializadas e

precarizadas.³⁶ A existência é, por sua vez, um escracho de vida, uma celebração de outras formas de co-habitar o mundo e construir relações outras que não aquelas marcadas pela cishtnormatividade, racismo, classismo e outras opressões que permitem com que o próprio direito à existência seja diferencialmente distribuído e franqueado a depender desses marcadores sociais da diferença e desigualdade social. A distribuição diferencial a que me refiro também não é apenas relacionada ao campo dos direitos, mas igualmente do próprio uso legítimo da violência. Daí porque, pensadoras, ativistas e artistas têm reivindicado uma “redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”.³⁷ Em última instância, o termo também alude ao fato de que não há resistência sem implicação de processos distintos de viver no mundo e, portanto, de uma existência que é já imediatamente múltipla, como aponta a Denise Ferreira da Silva (2019) na noção de “mundo implicado”.

Entrevistadoras: *Em Domingo podemos perceber a presença constante da música na vida dos integrantes da família Stronger. De que forma a música se relaciona com as lutas políticas e reivindicações identitárias? Qual a sua relação com a música e como você a usa para produzir sensações e emoções dentro da obra?*

Vi Grunvald: Esse foi basicamente o tema que trabalhei em meu pós-doutorado na USP iniciado em 2018. Eu tinha uma bolsa FAPESP e fazia parte do projeto temático *Musical Local – Novas trilhas para a etnomusicologia* coordenado pela Suzel Reily do Instituto de Artes da Unicamp, pela Flávia Camargo Toni do Instituto de Estudos Brasileiros e pela Rose Satiko do Departamento de Antropologia, estes dois últimos da USP. Como todo temático FAPESP, ele incluía muitas pesquisadoras, seminários, publicações, eventos, etc. Foi um momento fundamental porque eu não havia entrado em contato sistematicamente com questões da antropologia musical e foi uma imersão completa. O pós-doutorado era sobre uma cena ao mesmo tempo musical e ativista que algumas jornalistas e artistas tem chamado de MPBicha. E, amplamente, tratava-se de entender como certas artistas estavam se valendo da música como arma para desafiar normas de gênero e sexualidade. A ideia era fazer estudos com várias artistas, mas minha aprovação

³⁶ Para discussões sobre violência de Estado e corpos LGBTQIA+, cf. GRUNVALD (2021).

³⁷ Cf. MOMBAÇA (2016)

para professore no concurso da UFRGS acabou encerrando o pós-doutorado prematuramente.

Os resultados desta pesquisa foram, primeiramente, um artigo publicado na *Horizontes Antropológicos*,³⁸ no qual eu ainda não estou no registro mais específico da música ativista, mas investigo a relação entre arte e política, minha velha conhecida [Risos], a partir justamente da *Revolta da Lâmpada* sobre a qual já falei. O segundo resultado é um estudo sobre o musicar terrorista da Linn da Quebrada que provavelmente sairá em um dossiê sobre música e política que estou organizando na *Revista de Antropologia* com Rose Satiko e com a Paula Guerra da Universidade do Porto em Portugal, uma grande parceira.

Como vocês disseram, o musicar – que é esse conceito mais abrangente cunhado pelo Christopher Small (1998) – produz pertencimento e comunidade que, no âmbito das discussões do projeto temático, aparece sob a alcunha da noção de localidade tal como discutida especialmente pelo Arjun Appadurai (1996) e pela Ruth Finnegan (2007[1989]). E a *Stronger*, certamente, tem como ser mobilizada nesses termos. Mas nesse momento de mergulho nas questões da antropologia musical, foram diversos os universos etnográficos a orientar meu olhar, especialmente a partir dos dossiês temáticos que organizei em revistas como a *GIS* e a *Revista do IEB*, além desse dossiê da *Revista de Antropologia* que já mencionei.³⁹

Entrevistadoras: *Sua trajetória acadêmica foi marcada pela sua participação em diversos núcleos de pesquisa. De que maneira seu contato com esses diversos núcleos lhe possibilitou ter um olhar transdisciplinar a respeito dos seus objetos de pesquisas? Quais foram os impactos destes deslocamentos nas suas produções?*

Vi Grunvald: Esse é um “problema” que tenho! [Risos]. Sabemos que a indicação dos organismos institucionais de pesquisa no Brasil é participação em até três grupo de pesquisa. Mas a minha participação em vários grupos, bem mais de três [Risos], foi algo que foi acontecendo de bastante orgânica na minha trajetória e tem a ver justamente com esse olhar transdisciplinar do qual vocês falam. Meu primeiro grupo de pesquisa oficial

³⁸ GRUNVALD (2019)

³⁹ Cf. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 73, 2019. <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161901> e <https://www.revistas.usp.br/gis/issue/view/11632> GIS:

foi o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP) quando entrei no doutorado. No meu mestrado, a situação era um pouco anômala nesse sentido porque era o momento de construção do que naquele momento o Márcio Goldman, meu orientador, e o Eduardo Viveiros de Castro estavam criando o que foi chamado de Rede Abaeté de Antropologia Simétrica, mas o Núcleo de Antropologia Simétrica (NAnSi-MN-UFRJ) ainda não estava formalizado. Na USP, já entro e me envolvo completamente no GRAVI, cuja coordenadora era a minha orientadora, a Sylvia Caiuby Novaes, e, posteriormente, no Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, o NAPERDRA, coordenado pelo mestre John Dawsey. De fato, ambos os núcleos tinham tudo a ver com a pesquisa de doutorado que eu estava desenvolvendo sobre políticas e poéticas de travestimento e questões relacionadas à transgeneridade. Mas esse tema também me ligava umbilicalmente às problemáticas que eram ossada do Núcleo de Estudo sobre Marcadores Sociais da Diferença, o NUMAS, e que é, também, um núcleo cujas professoras coordenadoras tiveram grande influência na minha formação. Seja a própria Laura Moutinho que havia sido minha orientadora na graduação quando ambas estávamos no Rio e eu era assistente de pesquisa dela no CLAM (Centro Latino-americano em Sexualidade e Direitos Humanos do Instituto de Medicina Social da UERJ), seja o Júlio Simões que eu conhecia e cujo trabalho acompanhava há muitos anos. Ou ainda a Lili[a] Schwarcz que foi minha professora e que teve comigo sempre uma enorme generosidade de diálogo. Além, é claro, da própria Helô (Buarque de Almeida) que trabalhava também com gênero e imagem. No pós-doutorado, como vim a trabalhar com música, acabei também integrando o Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), coordenado pela Rose Satiko e que era minha supervisora de pós-doc e grande parceira em várias empreitadas antropológicas. Aí veio a minha entrada na UFRGS, já como co-coordenador do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL), com a Chica [Eckert] e com a Fabiene [Gama]. E, por fim, devido às questões relativas à política, ativismo e cidadania que sempre estiveram nos meus horizontes de preocupação e nas minhas pesquisas, na UFRGS, acabei também me integrando ao Núcleo de Antropologia e Cidadania (NACi), com a Claudia Fonseca, Denise Jardim, Patrice Schuch, Pablo Quintero e, entrando junto comigo, também o Handerson Joseph.

A convivência no LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia) foi, certamente, fundamental para consolidar o que, na minha banca de doutorado, remeteram como “transversalidade de campos de conhecimento”. E acho que com o NAVISUAL

opera o mesmo. Os grupos de antropologia visual por, em geral, serem menos temáticos que unidos por uma questão metodológica comum, o uso ou estudo da imagem e som, acabam colocando em perspectiva pesquisas de campos muito diversos. E aí conexões insuspeitas acabam se produzindo.

Para ficar com um exemplo. Alice Villela é uma amiga que iniciou o doutorado junto comigo e era também orientanda da Sylvia. Realizava pesquisa e trabalho de campo com os Asuriní, povo tupi que vive na margem direita do Xingu. E suas preocupações giravam em torno de uma concepção de imagem propriamente Asuriní que era também o que eu estava investigando em meu campo com pessoas transgêneras. Após fazermos apresentações separadas sobre nossas pesquisas, vimos que estávamos muito sintonizadas em nossas reflexões. Ou, antes, que os Asuriní e as pessoas com as quais eu entrava em contato em meu campo estavam, elas próprias, sintonizadas em relação a uma concepção de imagem não meramente representativa. Daí resolvemos aproximar nossas reflexões em um artigo de cunho mais teórico chamado *Alguns apontamentos sobre fotografia, magia e fetiche* que saiu no *A experiência da imagem na etnografia* (2016) organizado pela Sylvia [Caiuby Novaes], Rose [Satiko], Andrea [Barbosa] e Edgar [Teodoro da Cunha]. Como o artigo encomendado para o livro era de cunho teórico, traçamos essas linhas mais conceituais. Contudo, era a transversalidade potencial de nossos terrenos etnográficos que, de fato, orientou nossas reflexões.

Entrevistadoras: *Enquanto orientadora, você se considera “desorientadora”. O que essa singela brincadeira informa sobre o seu modo de ser na academia?*

Vi Grunvald: [Risos] Essa “singela brincadeira” tem a ver com diversas práticas de desidentificação – e aqui eu tenho o José Estebán Muñoz (1999) em mente – que busco levar a cabo em minha atuação dentro do espaço acadêmico. Primeiramente, o fato de que, tradicionalmente, a relação entre professoras/orientadoras e alunas é baseada em preceitos de autoridade que, de alguma maneira, informam um sentido unilateral não apenas de determinação de questões, problemas e verdades, mas também de aprendizagem. Driblar essa armadilha que é também uma estratégia de manutenção de poder é algo, de meu ponto de vista, fundamental para a construção de uma universidade e de um conhecimento menos opressor e mais plural.

Em segundo lugar, isso tem a ver com um conceito sobre o qual sempre falo, mas que preciso parar para escrever sobre ele. [Risos]. É o conceito de deformação. A partir de uma série de pressupostos euroestadunidenses, como diz Donna Haraway (1995), pensamos a constituição do conhecimento e dos sujeitos como um certo acúmulo de dados que, convertidos em algo significativo, isto é, em informações, acabam por ter um caráter formativo tanto em termos subjetivos quanto em termos da pesquisadora/pensadora que somos. Mas esse processo formativo é também, não raro, um processo normativo, posto que é dado a partir de uma série de “padrões de cultura” – para fazer a linha Ruth Benedict [Risos] – que expressam normais sociais vigentes que, numa sociedade como a nossa, são também masculinistas, racistas, homo-lesbo-transfóbicas, classistas, capacitistas e por aí segue.⁴⁰ No entanto, há sempre algumas experiências, alguns encontros, algumas relações que estouram o cano, lembrando aqui a expressão de Deleuze e Guattari (1980) ao falar sobre linhas de fuga. E essas experiências, práticas, encontros e relações acabam *deformando* aquelas normas previamente incorporadas tanto em termos subjetivos quanto intelectuais. Gosto do que para mim é uma espécie de “paradigma da deformação” porque ele não nega que vivemos no mundo, nem postula que nascemos secos embaixo d’água. Como se fosse possível nos despirmos, voluntariamente, de uma série de processos constitutivos e normativos, iniciando um tipo de criação revolucionária *deus ex machina*. Ideias como deformação ou curto-circuito (que também gosto e uso muito) têm a vantagem de serem categorias que aludem a processos imanentes de produção de vacilação, hesitação, gaguejo e, no imite, subversão de experiências e processos normativos. Para mim, trata-se de reconhecer que, imersas como estamos dentro de um sistema sócio-cultural que é também um sistema-mundo, para usar a expressão do [Immanuel] Wallerstein (2012), não podemos senão agir nele, sobre ele ou contra ele a partir de forças que, lembrando a belíssima expressão da Tânia Stolze Lima (1996 p. 30), são uma “virtualidade que está nós, virando-nos pelo avesso”.

No âmbito concreto do trabalho de orientação, trata-se igualmente de desautomatizar alguns processos cognitivos que são bastante característicos de certa tradição antropológica, como, por exemplo, a busca de regularidades. A des-orientação, nesse sentido, busca apenas focar, de fato e de direito, singularidades que, para mim, sempre foram o centro do conhecimento antropológico. É a busca de uma perturbadora quietude

⁴⁰ Para noção de “padrões de cultura” e sua relação com padrões de normatividade social cf. BENEDICT (2005).

na percepção de que a vida social não é ordenada senão na ação do próprio pensamento e uma tentativa de operar a partir daí. Ou, poderia dizer, dar vazão a uma prática de conhecimento que leve em conta a incompletude e a indeterminação nos moldes do que o João Biehl (2008) tem chamado de antropologia do devir.

Entrevistadoras: *Como tem sido a recepção de Domingo pelos lugares que você circulou?*

Vi Grunvald: Na *première* internacional do filme no *Royal Anthropological Institute Film Festival 2019*, Domingo foi discutido em sessão junto com o maravilhoso filme *Knots And Holes. An Essay Film On The Life Of Nets* do querido Mattijs van de Port, antropólogo visual da *Universiteit von Amsterdam*. E tivemos uma ótima discussão! Mas falar sobre recepção é sempre algo difícil porque temos pouco ou, às vezes, nenhum acesso à vida futura de nossas produções.

Mas teve um evento que me deixou extremamente emocionado. Estive em Lisboa para a receber o prêmio da APA, mas também inúmeras outras vezes para conversar sobre minhas pesquisas a partir de uma rede de pesquisadores e amigos queridos que incluem Paulo Raposo, mas também o Ricardo Campo, a Paula Guerra e diversas outras.

Paulo [Raposo], Roger [Sansi] e eu havíamos proposto um *Lab* de *walking anthropology* para o encontro da EASA [European Association of Social Anthropologists] que, em 2020, seria em Lisboa. Foi aceito, mas acabou não sendo realizado por conta da pandemia. No entanto, antes do cancelamento pandêmico, em mensagem no *Facebook*, Compa [referindo-se a Paulo Raposo] me disse que chamaria o Diego Candido que “organiza festas pretas queer em Lisboa” para essa nossa oficina. E completou: “ele se inspirou no seu filme como sabe”. E eu perguntei: “Como assim?”. Ao que respondeu: “o Candido para fazer estas festas House of Didi. [Inspirou-se] Nas famílias [LGBT]”⁴¹. Continuou dizendo: “o André Castro Soares, meu orientando que te conhece, e é amigo dele, mostrou o teu trabalho. e o Diego que é carioca, mas vive aqui faz tempo, decidiu começar a explorar essa ideia de lugar seguro para corpos dissidentes”. Meus olhos encheram de lágrimas! Claro, sou chorona! [Risos]. E disse lhe escrevi: “Compa, mal o ano começou e você já me deu duas notícias que provavelmente serão as melhores e mais belas do ano!”. Nada mais a comentar!

⁴¹ Cf. <https://www.facebook.com/events/2230492797252507/>

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.21, p.75-102, 2003[2002].

APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 178-99.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 2008[1945].

BENEDICT, Ruth. Configurações de cultura na América do Norte. In: CASTRO, Celso (org.) *Cultura e personalidade*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 66-109, 2005.

BIEHL, João. Antropologia do devir: psicofármacos - abandono social - desejo. *Revista De Antropologia*, São Paulo, 51(2), p. 413-449. 2008.

CARSTEN, Janet. *Cultures of relatedness: new approaches to the study of kinship*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In. BACELLAR, Mario Clark (Org). *Fotografia e Jornalismo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), p. 19-26, 1971.

CHEN, Nancy. “Speaking nearby”: a conversation with Trinh Minh-ha. *Visual Anthropology Review*, vol.8, n.1, 1992.

CORREA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 13-30, 2001.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie II*. Paris, Editions de Minuit, 1980.

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *O avesso das coisas: aforismos*. 7.ed. Rio de Janeiro, Record, 2010[1978].

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Middletown, Wesleyan University Press. 2007[1989].

FONSECA, Claudia. Família e Parentesco na Antropologia Brasileira Contemporânea. In: MARTINS, Carlos Benedito; DUARTE, Luiz Fernando Dias. (Org.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo, ANPOCS, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 63 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 8, n. 1, p. 41. 2005[1992].

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Cândido Mendes, 2002.

GRUNVALD, Vitor. Juventude periférica, gênero, sexualidade e violência de Estado: notas a partir de uma família LGBT na cidade de São Paulo, *Ponto Urbe [Online]*, 28, 2021.

GRUNVALD, Vitor. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, p. 263-290, 2019.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Volume II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-41, 1995.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo, Aleph, 2006.

LATOUR, Bruno. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LIMA, Tânia.Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. *Mana*. Rio de Janeiro, 2(2), p. 21-47, 1996.

LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, p. 61-68. 2016.

MACHADO, Lia Zanotta. O aborto como direito e o aborto como crime: o retrocesso neoconservador. *Cadernos Pagu*. Campinas, n.50, e175004, 2017.

MAHMOOD, Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. In: *Etnográfica*, Portugal, (X)1, p. 121-158, 2006.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-51, 2016[2003].

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p.1-20, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PARIS is Burning. Direção de Jennie Livingston. Estados Unidos, 1990.

ROUCH, Jean. “Our totemic ancestors and crazed masters” In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 2003a.

ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 2003b.

SCHENEIDER, David. *A critique of the study of kinship*. Ann Arbor. University of Michigan Press, 1984.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida impagável*. São Paulo, Oficina de Imaginação Política em parceria com A Casa do Povo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>

STRATHERN, Marilyn. 2004[1991]. *Partial Connections* (Updated Edition). Walnut Creek: Altamira Press.

STRATHERN, Marilyn. *Efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STRONGER, Elvis. Quem manda na noite. Vivência em uma família LGBT. São Paulo, *Geni Revista eletrônica*, 2016. Disponível em: <http://revistageni.org/03/quem-manda-na-noite/>

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: a Particular History of the Senses*. Nova York/Londres, Routledge, 1993.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York, PAJ, 1982.

UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz; GROSSI, Miriam Pillar (Ed.). *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz; GROSSI, Miriam Pillar. Conjugalidades e parentalidades de gays, lésbicas e transgêneros no Brasil. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n.2, p.481-87, 2006.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify. 2010[1981].

WALLERSTEIN, Immanuel. A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. In: VIEIRA, P. A., LIMA VIEIRA, R., & FILOMENO, F. A. (org.). *O Brasil e o capitalismo histórico: passado e presente na análise dos sistemas-mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, p.17-28, 2012.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York, P Dutton&Co, 1970.

WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York, Columbia University Press, 1992.

Recebido: 07/02/2021

Aprovado: 15/02/2021