

ENSAIO ESQUIZO- ANALÍTICO COM TEXTOS E IMAGENS SOBRE CORPOS, FANTASIAS E RETRATOS OU O QUE O ESPELHO NOS REFLETE?

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.185456

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

VITOR GRUNVALD

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil –
deptoas@ufrgs.br

LUANA G.

Sem filiação institucional, indisciplinar por excelência.

À John Dawsey e Regina Müller, mestre e mestra das antropologias e artes da performance

À Dom Barbudo, padrinho cuja parceria me permitiu a realização do que, em certo momento, consegui condensar como *experimentação artístico-existencial de imaginação etnográfica* e sem a qual as imagens que incluo nesse ensaio seriam impossíveis.

“A fantasia, em seu uso fundamental,
é aquilo mediante o qual
o sujeito se sustenta no nível de seu
desejo evanescente.”
*A direção do tratamento e os princípios
de seu poder*, Jacques Lacan



Este ensaio tem como horizonte algumas projeções e colagens (de trechos anteriores, publicados ou não), conceitos, inspirações, alucinações textuais e imagéticas sobre BDSM (Bondage, Dominação, Disciplina, Sadismo, Submissão, Masoquismo) e práticas de travestimento.

Trata-se, certamente, de uma experimentação que não visa construir um raciocínio coerente, algo como a máxima que um artigo pode anunciar/enunciar. Quero, ao contrário, aproximar coisas e, com isso, despertar efeitos de proximidade e avizinhamiento. Muito particularmente, algo clariciano, “a coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem”. E aqui, portanto, “não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido”.

DELÍRIOS INICIAIS SOBRE MÉTODO

Certa feita, na minha já distante adolescência, quando ainda ensaiava as primeiras palavras dentro desse espaço acadêmico que se (con)verteu em meu, uma professora, uma leitura, uma discussão, um trabalho. Viraram ideias que até hoje me assombam o pensamento. O livro era *Laços de família* e a professora - como se chamava? vasculho a memória e não acho! – nos chamou atenção para a maneira com que Clarice subjetivava pessoas ao adjetivar coisas e fragmentos corporais, partes de corpo.

“riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torná-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas”

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector

É assim que quero, aqui, proceder. Experimentar um modo de construção de entendimento (ou antes, afetação?) que se processa menos pela resolução de sentido do que pela aproximação e pelo contágio. Procedimento mágico, portanto. Já nas primeiras páginas de seu *A Rama dourada*, Sir James Frazer, ao falar dos princípios da magia afirma que:

Se analisamos os princípios lógicos nos quais a magia se baseia, eles provavelmente se resolvem em dois: primeiro, que o semelhante produz o semelhante, ou que o efeito se assemelha a sua causa; e, segundo, que as coisas que um dia estiveram em contato uma com a outra continuarão a agir uma sobre a outra mesmo após o contato ser sido suprimido. O primeiro princípio pode ser chamado Lei de Similaridade, o último Lei de Contato ou Contágio” (Frazer, 1957[1890], s12)

Talvez, nas palavras e imagens que seguem, o ímpeto seja, tanto justa quanto abertamente, passar do registro da similaridade ao do contato.¹ De fato, o contato é parte fundamental de tudo nesse universo. Contatos múltiplos e variados: molhados pelo suor, secos ou escorregadios, contato de superfície dura e áspera de couro ou lisíssima e escorregadia de látex, contato suspensivo, contato imobilizador, contatos humanos e não-humanos – como tanto atentam latourianos e ANTianos –, contato agudo de ponta ou bico de sapato, contato palatável de língua e mundo, contato justo, apertado e massacrante, contato entre dor e prazer, prazer e perigo.

Homenagens à Mapplethorpe à parte, trata-se justamente disso: uma com-fluência tal que o “sangue errou de veia e se perdeu”. Um sangue que anima corpos orgânicos e inorgânicos, inadvertidamente ambos cheios de ânima.

¹ Tenho pensado essa passagem também como passagem da representação à evocação, a partir da idiossincrasia de minha leitura de *Partial Connections*, onde Marilyn Strathern (1991) retoma a noção de evocação que Stephen Tyler (1986) contrapusera à representação no texto que escreveu para o clássico *Writing Culture*.



Apreso-me em dizer: **Desfigurar**, então, seria um princípio de método, um princípio relacional dos universos de desejos e fantasias do BDSM e do travestimento que procuro evocar nesse ensaio, sem, no entanto, resolvê-los. Em suma, a desfiguração como prática ético-estético-existencial.²



Ao discutir a etnografia de um oficial do exército inglês sobre um vilarejo espanhol, Michael Taussig, em seu livro *Defacement*, observa que os pares oposicionais sobre os quais se erige a pesquisa só funcionam porque realizam sua ambivalência no entre-espço (*space between*) das oposições que Augustus Henry Lane-Fox – que entrou para a história da antropologia como um *founding father* com o nome de Pitt Rivers, não sei ao certo por quê – utilizou para delinear os contornos daquilo que Taussig chama de estrutura. **Sem a mediação do entre-espço, toda a estrutura não conseguiria se sustentar.**

O que vos apresento almeja, como norte, um procedimento esquizo-analítico, pois, como tão bem pontuou Félix,

A esquizoanálise não optará, então, por uma modelização com a exclusão de uma outra. Tentará discernibilizar, no interior de diversas cartografias em ato em uma situação dada, focos de autopoiese virtual, para atualizá-los, transversalizando-os, conferindo-lhes um diagramatismo operatório (por exemplo, por uma mudança de matéria de Expressão), tornando-os operatórios no interior de Agenciamentos modificados, mais abertos, mais processuais, mais desterritorializados. (Guattari, 1992, 90)

² Em minha pesquisa de pós-doutorado intitulada *Terrorismos e pontes do musicar local: exploração teóricas e etnográficas sobre gêneros e sexualidades dissidentes na música*, o lugar que aqui é ocupado pela desfiguração era, então, ocupado de desidentificação, arma conceitual forjada pelo cubano-americano José Esteban Muñoz (1999), outro grande mestre sobre as artes da performance.

Tanto a ideia de desfiguração quanto aquilo que Taussig e Michel Journiac pensam como trabalho do negativo são analiticamente produtivos para meus esforços de escrita texto-imagética. Práticas sexo-gênero dissidentes não apenas se produzem em um entre-espaço construído pelas dicotomias sexogenéricas³ como parecem ser profundamente marcadas pela desfiguração, se entendermos que a “desfiguração faz com os objetos o mesmo que as piadas fazem com a linguagem, liberando sua magia tanto mais quanto esses objetos tenham se tornado rotineiros e sociais” (Taussig, 1999, 5).

Parece-me que, ao desfigurar (as concepções e afecções rotineiras relativas a) corpos orgânicos e inorgânicos – e, não esqueçamos, sua relação com prazer, identidade, realização e dor –, tanto práticas BDSM quanto de travestimento adquirem certa especificidade.⁴

Efetuar e contra-efetuar, contudo, não são tarefas equivalentes... é preciso que notemos!

Todo acontecimento se desdobra em um momento presente de efetuação, quando se encarna em um estado de coisas, e em um processo de contra-efetuação que aponta para seu lado inatualizável, no qual o acontecimento é tomado em si mesmo e não se reduz a nenhum presente. “De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado, ‘a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar’. Há, pois, duas concretizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação” (2006[1969], p.154). No entanto, se podemos afirmar que assim é todo acontecimento, já não se pode pretender que toda e qualquer pessoa leve a cabo ambos os processos da mesma maneira. Isso “[é] somente verdadeiro a respeito do homem livre, porque ele captou o próprio acontecimento e porque não o deixa efetuar-se como tal sem nele operar ator, a contra-efetuação” (ibidem, p.155). Contra-efetuar é, portanto, circunscrever de uma forma inteiramente nova aquilo que nos é intolerável e, portanto, fazer uma distribuição diferencial dos afetos (atraente/repulsivo, etc.) a partir da qual surgem novas possibili-

³ A expressão sexogenérica é mais comum no mundo *hispanohablante*. Mas não a uso por maneirismo. Todas sabemos como há línguas que emanam, como nenhuma outra, alguns sentidos específicos. A condensação dos dois vocábulos em uma única unidade de sentido não poderia ser mais apropriada. Aplicada às questões de sexo e gênero, o termo é uma transposição perfeita do que, alhures (Grunvald, 2009), chamei de sócio-natural, pois “homem e natureza não são dois termos distintos, um em face do outro, ainda que tomados numa relação de causação, de compreensão ou de expressão (causa/efeito, sujeito/objecto, etc.), mas uma só e mesma realidade essencial: a do produtor e do produto. A produção como um processo não cabe nas categorias ideais e forma um ciclo cujo princípio imanente é o desejo” (Deleuze e Guattari, 2004[1972], p.10)

⁴ Maria Filomena Gregori, em sua tese de livre-docência transformada no livro *Prazeres Perigosos*, trata magistralmente de algumas implicações antropológicas dessas especificidades para o BDSM. Em relação ao território das experiências de travestimento, defendi outrora (Grunvald, 2016), uma heterodoxia categorial e território-existencial que também se processa no interior (e não como exterior constitutivo) de ditas práticas.



dades de vida. É o exercício esquizo-analítico por excelência, a prática de construção de um Corpo-Sem-Órgãos, o traçado de suas linhas de fuga – se levarmos em conta que estas linhas “não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga” (Deleuze e Guattari, 1996[1980], 78).

Assim, há sempre perdas e ganhos na con-fusão entre orgânico e inorgânico que se processa pela passagem de fluxos relacionais que aqui, não inocentemente, qualifico como sangrentos.

Com isso em mente, parece-me que uma das mais pungentes pensadoras sobre BDSM na antropologia, incitada por Judith Butler, é altamente precisa ao esclarecer as condições materiais da fantasia:

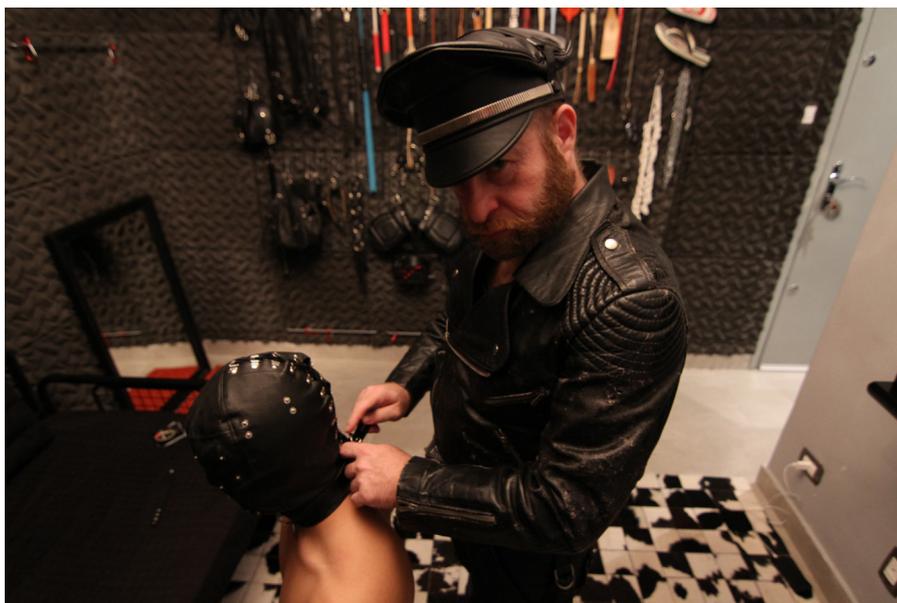
Não vejo como se possa falar de fetichismo, ou sadomasoquismo, sem pensar sobre a produção de borracha, nas técnicas e acessórios usados para o manejo de cavalos, no brilho dos calçados militares, na história das meias de seda, no caráter frio e oficial dos instrumentos médicos ou no fascínio das motocicletas e a liberdade enganosa de sair da cidade para pegar a Estrada (Rubin, 2003, 179)



No começo Lóri enganara-se e pensara que Ulisses queria lhe transmitir algumas coisas das aulas de filosofia mas ele disse: “não é de filosofia que você está precisando, se fosse seria fácil: você assistiria às minhas aulas como ouvinte e eu conversaria com você em outros termos”, pois que agora o terremoto serviria à sua histeria e agora que estava libertada podia até adiar para o futuro a decisão de não ver Ulisses: só que hoje queria vê-lo e, apesar de não tolerar o mudo desejo dele, sabia que na verdade era ela quem o provocava para tentar quebrar a paciência com que ele esperava; com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo e estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo — como podia um simples pano ganhar tanto movimento?

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector

De fato, busco uma perspectiva que entenda “corpo e imagem não como símbolos ou como sintomas, mas como veículos da transgressão” (Taussig, 2006a, 162). Em um artigo sobre “uma outra teoria da magia”, Taussig, retomando a teoria maussiana, afirma que a “roupa – essa segunda pele – anda lado a lado com as ‘técnicas corporais’” (2006b, 122) e segue dando exemplos de construção do sagrado, da santidade com os véus islâmicos, os hábitos de padres e freiras, os trajes do judeus ortodoxos, etc. O que fica latente em todos os casos é como os adereços promovem e ativam uma relação diferencial com o corpo e com a realidade vivida (Grunvald, 2016).



Se roupa é uma segunda pele é porque a própria pele deve ser, então, uma primeira roupa.

Le corps est premier, il apparaît avec le sang et les vêtements.
Michel Journiac, *L'Humidité*, 1973



Michel Journiac, pai maldito e renegado da arte corporal francesa, é um vampiro!

Ao menos a imagem do vampiro é bastante prolífica para pensar suas práticas e proposições artísticas. Em um texto escrito por ele e Dominique Pilliard e publicado na revista *arTitudes* no início da década de 1970, o vampiro aparece como uma figura catalisadora. Por um lado, ele é “a expressão simbólica de tudo aquilo que, na sexualidade, é repellido pela moral social”; por outro lado, a força do vampiro está na “efetividade de seu ritual, cuja dialética opõe uma sexualidade destituída de sentimentalismo e reduzida ao consumo do outro pelo sangue a uma religião limitada ao formalismo (cruz, exorcismo...), de fato, a uma sociedade fundamentalmente burguesa” (Journiac, 2013, 70).

A relação inextricável do vampirismo com o poder corrosivo de gêneros e sexualidades dissidentes não é invenção de Journiac. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir também recorre à imagem do vampiro para falar sobre algumas concepções socioculturais relativas à mulher. “A mulher é vampiro, mutiladora, come e bebe e seu alimenta-se gulosamente do sexo masculino” (1970[1949], 212).

Jack Halberstam em seu livro sobre o “horror gótico e a tecnologia dos monstros”, analisa como tanto na retórica do vampirismo quanto nos discursos sobre raça e etnicidade,

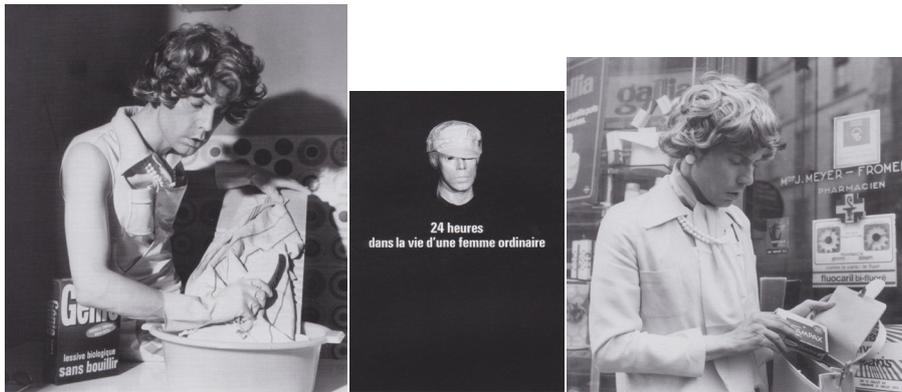
o sangue é um signo sobredeterminado: “ele significa raça tanto quanto sexo, gênero e classe e ter sangue nas mãos é estar implicado no borramento de fronteiras essenciais de identidade” (1995, 77).

Journiac, como um vampiro, foi sempre fascinado por sangue. Desde de suas primeiras pinturas na década de 1960 a suas esculturas e instalações mais tarde, esse líquido vital, essência que dá vida, foi um elemento onipresente. O vampiro corporifica a ideia de que a vida flui e pode escapar do corpo. Ele também expressa sua estabilidade precária e sugere que as fronteiras de identidade das quais fala Halberstam são também fronteiras que marcam os limites da vida e da morte.

Journiac, seguindo a tradição vampiresca, sempre propôs que a relação entre morte e vida – incluindo sua separação absoluta – é problemática. Em seus trabalhos, essa relação, devida à sua instabilidade, é dobrada recursivamente e dá lugar a uma indagação dentro da própria vida, sobre os modos de existência e possibilidades de transformação.

Rezemos a missa para um corpo





“O corpo travesti não se configura como epifenômeno da identidade de gênero, antes é condição para sua existência” (Bento, 2009, 19)

Parece-me que Rei Kawakubo, famoso estilista da grife *Comme des Garçons*, chamava atenção justamente para essa relação de consubstancialidade relativa quando intitulou sua coleção primavera/verão de 1997: “Body Meets Dress, Dress Meets Body”.

E, primeiro, então, foi corpo.
Não o verbo.

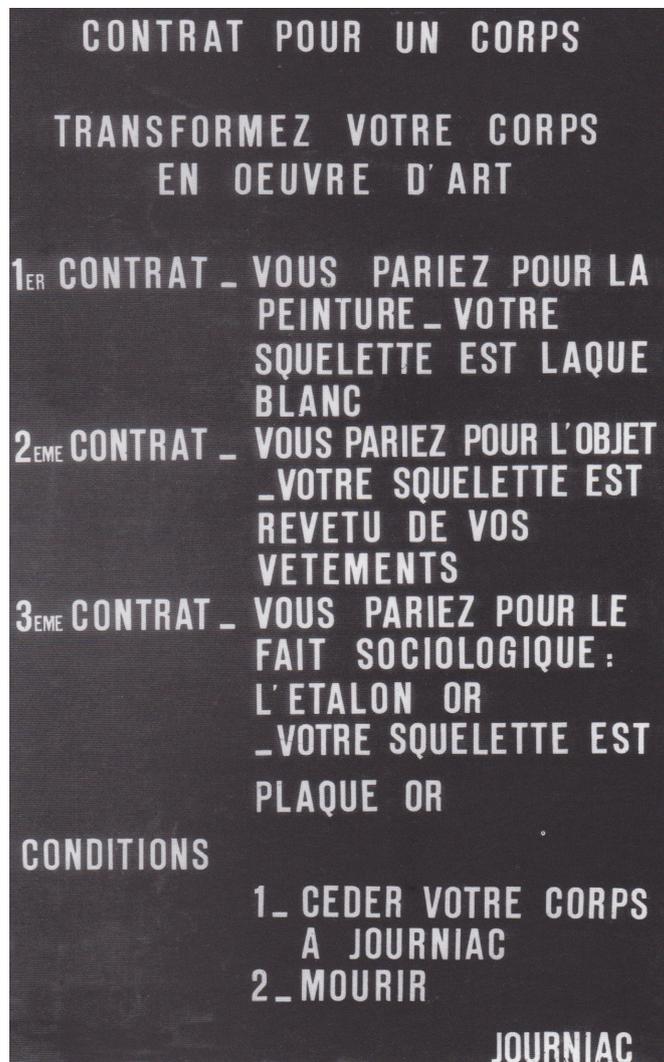
Pois, como a imensa filosofia de Pául Valéry não nos deixa escapar:

o mais profundo é a pele.

Nesses cenários, apresso-me em dizer, a expressão desiderativa é onírica e alucinante, mas não o funcionamento. Este é somático. “Tudo me parece um sonho. Mas não é [...] A realidade é que é inacreditável”, disse Ulisses a Lóri. Com efeito, não importa acreditar na realidade, pois não é questão de crença, não!⁵ Mas de mundo. Modos de existência e a maneira como se passa de uns a outros. Margeando a superfície, pela pele.

⁵ Sobre isso, cf. a espécie de (des)tratado contra a crença proposto por Latour (2002[1996]).

Assinemos o contrato para um corpo



Jogue seu corpo na batalha, escreveu Pier Paolo Pasolini.

Desfiguração é o confronto com a morte e o deslocamento cujo significado é irrecuperável por um sistema mais transcendente. Por que irrecuperável? Porque quebra o círculo mágico do entendimento [...] onde [...] a contradição não pode ser resolvida e somente risadas, tapas na bunda, erotismo, violência e desmembramento existem simultaneamente em violento silêncio” (Taussig, 1993, 41)

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra.

Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba.

Feliz aniversário, Laços de família, Clarice Lispector

Tudo se passa como se diferentes combinações de corpo e roupa – sujeitos e objetos ou, para usar um jargão hoje bastante comum na antropologia, as articulações entre humanos e não-humanos (LATOURET, 1994[1991], 2005) – produzissem diferentes modos de estar-no-mundo. Journiac explicitamente argumenta que “as roupas são objetos feitos corpo” (JOURNIAC, 2013, p.114). E se tomamos o corpo como algo constitucionalmente relacionado à maneira como percebemos os outros e somos percebidos no mundo, os corpos são também, em certo sentido, roupas, como, a partir de outro lugar, tão bem argumenta a literatura etnológica americanista.⁶

Em 1970, Deleuze, absorvido pelo mesmo contexto político-social de Journiac, publica um livro sobre Spinoza no qual reforça a ideia de que o que realmente importa é *o que um corpo pode* e não *o que um corpo é*.

É preciso ficar claro que, como esse pensador rizomático e seu comparsa Félix tanto insistiram n’*O Antiédipo, não se trata de representação*. E isso é verdade tanto para o universo do BDSM quanto para as políticas e poéticas de travestimento e, quiçá, também a desajeitada empreitada que aqui levo à cabo.

Como escrevi em outro momento (Grunvald, 2016), não pretendo dar visibilidade alguma. Espero que fique claro que minha questão é não tornar algo visível, mas explorar algo que não é visível e nem muito pensável enquanto tal. Ainda que para isso, eu fale (e muito) de visibilidades. Não quero apenas endereçar pessoas invisibilizadas e torná-las aparentes, mas explorar processos e momentos invisíveis a olho nu. E tão reais quanto a gravidade. (O que não é tão real quanto a gravidade?)

Minha questão não é criar representações. Não é representar qualquer uma das pessoas com que entrei em contato ou que fui. Quero (queremos?) é liberar monstros, partículas. Coisas que nos ameaçam. Sombras que supúnhamos nós/nossas e acabam por ganhar vida própria e nos perseguir, como nas antológicas cenas de *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola.

⁶ Cf., por exemplo, Seeger, Da Matta, Viveiros de Castro (1987) e Viveiros de Castro (2002).

Movimentos ético-estéticos (Guattari, 1992) em que um corpo se torna a sombra de um corpo, que, antes, era sua sombra.⁷

São as sombras o lado apenas suposto (não aparente) da visibilidade?

[No Facebook, um amigo postou o vídeo de uma criança que, ao olhar para o lado e ver sua sombra projetada no chão, começa a correr na fuga dessa estranha criatura. A angulação de seu percurso faz com que a criança, após percorrer certo trajeto e sentir-se livre da sombra, descubra-a novamente na sua frente. Espantada, a criança recua e, no desajeito de seu andar em ré, cai, no que a sombra outra vez se esconde sob seu corpo junto ao asfalto. Falsa sensação de segurança. Eventualmente, essa criança, como um dia fizeram os adultos, ou pelo menos aqueles considerados normais, vai se acostumar com sua sombra. Mas o costume que gera um determinado enquadramento, inclusive afetivo, de nossa percepção sensorial jamais conseguirá expurgar completamente o fato de que, como essa criança tão sabiamente teme, uma sombra está longe de ser apenas o vazio de nossa imagem]



Talvez, meu foco de atenção seja justamente aqueles processos que, para lembrar a formulação de Deleuze (2006[1969]), são insistências mais que existências. Para dizer de outra maneira, aqueles “modos de existência que ‘não existem’”, “esses seres [e processos] dos quais não se pode dizer com precisão se existem ou não segundo os parâmetros e gabaritos de que dispomos”, como escreveu Peter Pál Pelbart (2014, p.250) em texto publicado no catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. E também a passagem de insistência a existências, vice-versa e alucinatoriamente: produção de acontecimentos.⁸

7 Carl Jung (2001[1964], 81) também fala da importância da sombra como algo que nos ameaça, “o lado escuro e tenebroso de nossa natureza”. Como escreveu um de seus discípulos no mesmo livro: “É o conceito da sombra, que ocupa lugar vital na psicologia analítica. O professor Jung mostrou que a sombra projetada pela mente consciente do indivíduo contém os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis (ou nefandos) da sua personalidade. Mas esta sombra não é apenas o simples inverso do ego consciente. Assim como o ego contém atitudes desfavoráveis e destrutivas, a sombra possui algumas boas qualidades — instintos normais e impulsos criadores. Na verdade, o ego e a sombra, apesar de separados, são tão indissoluvelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento” (p.114). Agradeço a Sylvania Caiuby Novaes por ter me alertado sobre essa conexão.

8 A dinâmica entre existências e insistências é vista como ligada necessariamente a um pensamento da superfície, topológico. Atual e virtual, existência e insistência devem ser entendidos a partir “da coexistência de duas faces sem espessura, tal que passamos de uma a outra margeando o comprimento. Inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre a proposição e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um ‘acontecimento’: com a condi-

Trazer discursos que *insistem* no mundo para o centro de discursos que, institucionalmente, *existem*, essa foi a intenção da equipe curatorial do referido palco da arte consagrada.⁹

Notas de campo: Após a rampa localizada na área Parque que dava acesso ao primeiro andar, via-se, do lado direito, uma grande faixa pendurada (figura 1). Nela, lia-se: “Tiago sempre quis ser dançarino de diva pop ou até mesmo se transformar numa diva. Não tendo nenhuma ideia de como conseguir isso, decidiu estudar engenharia e performar diante do espelho.” Uma não-visibilidade deflagrada por uma não-ideia. Ao lado da subida de B1 para B2 na área Rampa, outra faixa estampava a frase: “Henrique Cacique, aos 7 anos, vestindo a calcinha vermelha de renda da madrastra, não teve ideia de como fugir do pai que o flagrou e até hoje, na faculdade, tem de se conformar em ir a aula de cueca” (figura 2).

Tiago performava na frente do espelho. Mas que retrato de si o espelho devolveia?

Certamente, não se tratava de uma replicação. Tal como a *Fresh Widow* de Marcel Duchamp. Alterretrato de si como outro.¹⁰

“Mas sentia uma pressa por dentro, sentia pressa: havia alguma coisa que ela precisava saber e experimentar, e não estava sabendo e nunca soubera.”

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector

Erving Goffman é o artífice da performance como fachada. Modo indicativo. Victor Turner se lança à destruição/interrupção da fachada. Modo subjuntivo.

Richard Schechner é a reconstrução da fachada. Modo restaurativo.

Mas, como minha dedicatória deixa evidente, na antropologia, com Michael Taussig, não há ninguém que mais me tenha ensinado sobre as dinâmicas miméticas de eus, não-eus e não-não-eus quanto o grande mestre da antropologia da performance John Dawsey. ***É boi!***

.....
ção de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (Deleuze, 1974[1969], p.23).

9 O historiador da arte Vinicius Spricigo, em seus trabalhos flusserianos de “escavação arqueológica” de exposições que passam ao largo do cânone euroamericano, argumenta que, a despeito da tentativa de construir espaços de inovação que não cabem na esfera da arte institucionalizada, o campo que se constituiu como história das exposições ainda opera a partir de um viés marcadamente euroamericanocentrado. Talvez isso também se deva ao fato de que as próprias bienais de arte contemporânea, em suas múltiplas funções e papéis (Herkenhoff 2002), passam elas também, com o passar dos anos, da inovação à institucionalidade, ainda que os esforços se dirijam sempre à primeira.

10 Para uma série elaborações sobre alterretrato a partir da obra de Duchamp, cf. Grunvald (2015).

E sua grande comparsa de mil *personas*, Regina Müller: *Croquetta queer/cuir da brasilidade transviada!*¹¹

“Mais uma vez, como é característico da psicanálise de Winnicott, ter acesso ao campo negativo do ser, à sua ausência de experiência ou sonho, em um espaço que o lance em um movimento simbólico para o outro humano (no caso para a auto-análise, para o leitor do texto e para a própria morte), faz este campo de ausência reverter-se em uma espécie de presença: um negativo que ao ser formulado através da humanidade de um outro, sonhado, passa a ser a marca distintiva de um ser particular que se constitui desde aquela história. Era assim que Winnicott tratava os sonhos falhados ou faltantes de seus pacientinhos: o mesmo sonho que sobre o peso de suas ansiedades específicas rompeu o fluxo evolutivo do desenvolvimento psíquico, ao ser partilhado no ambiente de ilusão da presença do analista reconstituía aquela humanidade perdida e rigidamente constituída em defesas subjetivas”

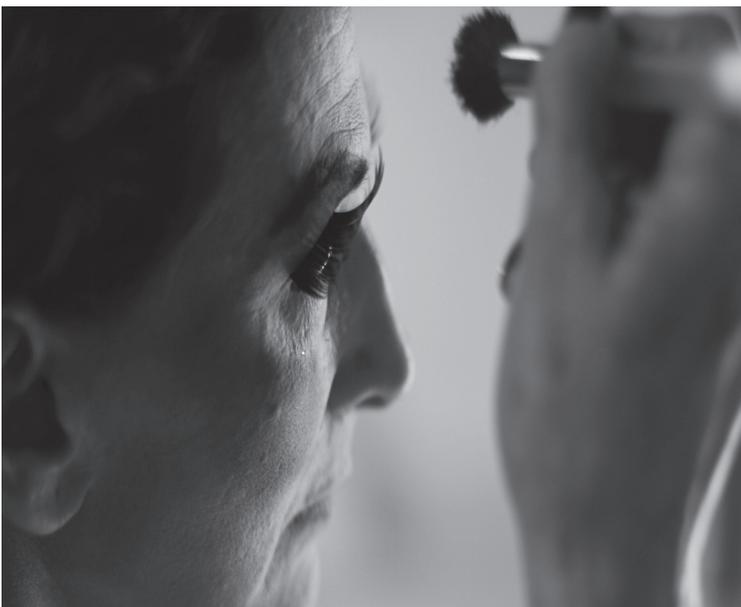
Dos autores que eu conheço, Winnicott é o que desejou ser morto. Tinha uma profunda noção da importância da morte na continuidade da vida. Há uma passagem na qual ele lamenta o fato de não ter tido um filho que pudesse matá-lo”

Em busca da sagrada singularidade da natureza humana, Gilberto Safra

Em texto que discorre sobre a criação – que também poderíamos chamar **produção** – de sua Carmen Miranda queer e clownesca, ao discutir a relação sujeito-personagem partir das elaborações shechnerianas e de do trabalho de campo com o Asuriní do Xingu que iniciou em 1976, Regina esclarece que

Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado da dança e do canto (respiração e movimento) e cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado. Ao lado da fisicalidade constitutiva da performance, esta mesma forma é o simulacro do eu, a experiência de que elementos que são “not me” se tornam “me” sem perder sua “not me-ness” (Müller, 2013, 29)

¹¹ Alusão à participação de Regina no coletivo queer/cuir Dzi Croquette. Cf., a esse respeito, Lobert (2010).









John, em suas divagações sobre o que chama de contrateatro da vida cotidiana dos boias-frias e sem (pseudo)necessária recorrência a qualquer teoria contemporânea sobre a relação entre humanos e não-humanos, já preconizava, pelas teorias da performance, a instabilidade dos polos dessa relação. “Na verdade, nas relações entre ‘boias-frias’ e canaviais, não se sabe quem derruba quem, se são os cortadores de cana que derrubam canaviais, ou os canaviais que derrubam os boias-frias.” (Dawsey, 2005, 19).

Em suas “experiências viscerais de um escândalo lógico”, os boias-frias revelam um “cotidiano extraordinário ou extraordinário cotidiano” no qual as “dimensões oníricas do real”, expressas na seriedade de brincadeiras, como diria Turner, contaminam a realidade denotativa que muitos descrentes – de fato, seriam esses os crentes se levarmos novamente em conta as explorações de Latour (2002[1996]) – chamam de realidade.

METAMORFOSE, MUTAÇÃO, TRANS-FORMAÇÃO, CONTÁGIO.

Em minha tese de doutorado, foi a díade Marcel-Rose, para além de Journiac, que me provocou algumas dessas questões.

Quem conhece a ambos diria, sem pestanejar, que Marcel Duchamp produziu Rose Sévaly. Mas caberia, então, precisar a que se refere essa produção e por que cargas d’água havia eu falado sobre espelho?



Essa fabricação passa, seguramente, por uma performance e cabe, portanto, explicitar que performance é essa. Primeiramente, ela não é

representação de papéis, no sentido de Goffman (1959). Há aí toda uma concepção teatral para a qual o ator não representa um papel que é pré-existente a ele, mas fabrica uma personagem que ganha determinações próprias a partir dessa fabricação.

Em seu *Diferença e repetição*, Deleuze opõe o teatro à representação e afirma que “[o] teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza” (2006[1968], 30).

Assim, os dispositivos utilizados por Duchamp na fabricação de Rose Sélavy diferem, essencialmente, de mecanismos representativos. Podemos pensar em Duchamp e Rose Sélavy como ator e personagem apenas na medida em que ambos formam o que Deleuze, em seu livro *Imagem-tempo* sobre cinema, chamou de imagem cristalina. Ora, “já era essa a situação do ator em si mesmo: o cristal é uma cena, ou melhor, uma pista, antes de ser um anfiteatro” (Deleuze, 2005[1985], 91).

Ao atualizar Rose Sélavy é o próprio Duchamp que se perde, isto é, contraefetua-se. Muito se fala como um ator deve entrar de tal maneira no personagem de forma a vivê-lo como se o fosse. O que parece ocorrer nas grandes atuações é que, na medida em que o personagem entra em cena, ou seja, entra na vida com seus anseios, desejos, seus gritos, gestos e seu corpo, os anseios, desejos, gritos, gestos e o corpo do ator saem de cena; ou, antes, vão para (e, eventualmente, voltam da) coxia – pois é certo que atual e virtual são como que os lados de uma mesma moeda e é nesse sentido que o ator é virtual quando o personagem é atual e vice-versa.

Essa ênfase colocada por Deleuze na “dupla face do ator” (2006[1968], 92) constrói um tipo de performance também enfatizada por dramaturgos como Bertolt Brecht e Richard Schechner. Duchamp nunca pretendeu passar por mulher, nunca desejou a dissolução “da distância entre personagem e performer”. Interessava-lhe a composição dual, uma corporalidade andrógina e ambígua, masculino e feminino. Se colocarmos a questão da (de)composição corporal em termos de consciência, poderíamos afirmar que Duchamp buscava uma atuação “onde a transformação da consciência é não só intencionalmente incompleta como também é revelada enquanto tal aos espectadores que se aprazem na dialética não-resolvida” (Schechner, 1985, 7). E, ainda assim, ao dar expressão a Rose Sélavy, é o próprio Duchamp que se torna inexprimível, inacessível à representação.

Ser isso *ou* aquilo é o que Deleuze chama de disjunção exclusiva, modelo identitário. Sua contraposição é uma disjunção inclusiva: isso *e* aquilo. Viveiros de Castro chama atenção, a partir de Deleuze, para o fato de que a síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, sendo multiplicidade, “é uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos”; é um “modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é ‘devir’” (2007, 99-100). Devir-mulher de Duchamp e da arte.

Se considerarmos que a identidade produzida pelas disjunções exclusivas se faz mediante entidades discretas ou cortes, segue que o devir ou as disjunções inclusivas correspondem ao meio, ao contínuo. Alfred Gell coloca justamente essa ideia no centro da obra artística de Duchamp.

A obra de Duchamp é, essencialmente, *sobre* a noção de continuum, na medida em que é baseada na exploração da ideia de “quarta dimensão”. Essa dimensão, devo logo dizer, não é “tempo” no sentido ordinário, especialmente não é tempo como uma mera medida de duração, ou tempo dos físicos. A “quarta dimensão” para Duchamp – e, certamente, para seus contemporâneos – era essencialmente o “real” mas estritamente *irrepresentável* domínio além, ou englobando, o mundo “ordinário” no qual vivemos e percebemos de forma normal (1998, 43).

Ao discutir o problema do eu individualizado, em seu artigo *Notas sobre o índice: arte dos setenta na América*, Krauss lembra a obra *Airtime*, de Vito Acconci. Nela, o videoartista fala com sua imagem refletida em um espelho por 40 minutos.

Ao referir-se a si mesmo, costuma utilizar o pronome ‘eu’, mas nem sempre. Em algumas ocasiões, dirige-se ao seu self refletido como ‘tu’. ‘Tu’ é um pronome que também designa, no espaço do monólogo filmado, uma pessoa ausente, alguém a quem ele imagina estar se dirigindo. Mas o referente desse ‘tu’ escapa, muda e regressa de novo ao ‘Eu’ que é ele mesmo, refletido no espelho. Acconci põe em cena o drama do modificador – em sua forma regressiva (1977, 69).

Krauss segue explicando que modificador é o termo que Jakobson utiliza para se referir aos signos linguísticos cujo “conteúdo de significação” é vazio. “Eu”, “tu”, “esta” são exemplos de modificadores na medida em que seu conteúdo se apresenta como situacional e, portanto, variável: “eu” só é eu quando o discurso é, por mim, proferido; quando é outra pessoa que utiliza a palavra “eu”, o próprio conteúdo ao qual “eu” se refere foi modificado. Ora, se é apenas em situações concretas e coevas que “eu” ou “tu” adquirem conteúdo de significação, se o conteúdo depende da presença existencial de um determinado enunciador, esses pronomes, argumenta Krauss, fazem também parte de uma categoria especial de signos, os índices. Com o contexto de uso dos modificadores em mente, Acconci nos faz perceber

um espaço no qual a confusão linguística opera conjuntamente com o narcisismo implícito na relação do ator com o espelho. Esta conjunção, contudo, é perfeitamente lógica, sobretudo se considerarmos o narcisismo – uma fase no desenvolvimento da personalidade suspensa entre autoerotismo e o amor-objeto – nos termos que sugere o conceito lacaniano de ‘fase do espelho’ (Krauss, 1977, 69)¹²

A co-presença de (auto)retratos e espelhos não é exclusiva da argumentação desta autora e, muitas vezes, suas ideias são aproximadas quase que autoexplicativamente. [...] O retrato está em relação próxima com a ideia de duplo e, muitas vezes, o espelho aparece como elemento privilegiado nesse contexto, já que, como afirmou Bonafoux tendo Alberti em mente, “o espelho é, deve ser, o critério de toda semelhança, de toda imitação” (2003, p.24). De fato, uma ideia leva a outra pois, sendo uma espécie de duplo, o retrato é um espelho que desdobra a imagem. Qual seria, então, a marca do retrato de Duchamp travestido de Rose Sélavy? Seria Rose Sélavy o duplo de Duchamp? Qual o jogo de espelhamento que é aí produzido?

¹² Sigo, mais um pouco, o raciocínio de Krauss: “Ocorrendo em um determinado momento entre os seis e os dezoito meses, a fase do espelho implica a autoidentificação da criança através de seu duplo: sua imagem refletida. Ao passar de uma sensação global e indistinta de si mesmo a uma noção distintiva e integrada de sua individualidade – cujo símbolo é o uso individualizado do “eu” e “tu” –, a criança se reconhece a si mesmo como objeto cindido (uma *gestalt* psíquica) por meio de sua imagem refletida. O eu se sente, nessa etapa, apenas como uma *imagem* do eu; a criança começa a reconhecer-se como outro em uma primeira experiência de alienação. A identidade (a autodefinição) se confunde com a identificação (um sentimento de conexão com outro). É dentro dessa condição de alienação – a tentativa de se aproximar de um eu que é fisicamente distante – que o Imaginário cria suas raízes” (1977, 69).

Foucault (1992[1966], 23), ao analisar *Las meninas*, considera essa obra como a representação da representação clássica; justamente, o espaço que Duchamp pretende bloquear e interditar com sua obra. Ao falar sobre o quadro de Velázquez, observa que “[d] e todas as representações que o quadro representa, ele [o espelho] é a única visível” e que “[e]m sua clareza profunda, não é o visível que ele fita”.

Se, como observa Gell (1998), Duchamp visa o irrepresentável, o invisível, o que está além da nossa percepção normal, não poderíamos pensar os autorretratos de Duchamp como trazendo para frente aquilo que estava atrás do espaço criado pela imagem?¹³ Ou, para dizer de outra forma, Duchamp, em sua prática artística, não estaria rompendo com a representação clássica na medida mesmo em que coloca o invisível e o irrepresentável que estava refletido no espelho de Velázquez em primeiro plano, como centro da obra? Tudo se passa como se o espelho de *Las meninas*, esse lugar do invisível, agora fosse a totalidade da própria imagem, daquilo que merece destaque.

Krauss, inadvertidamente, vê as fotografias de Rose Sélavy como autorretratos. E, sendo autorretratos, podemos considerá-los como espelhos, duplos; mas apenas na condição de ser um espelho que não possui realidade alguma a espelhar e um duplo que não respeita – que, na verdade, nega e deforma – a imagem de seu original. O autorretrato de Duchamp travestido de Rose Sélavy é, na verdade, um alter-retrato; simulacro mais que identidade.¹⁴

13 Se uso as expressões “trazer pra frente” e “atrás” é, justamente, tendo em mente o quadro de Velázquez. O quadro mostra Velázquez pintando em seu atelier. Da tela, vemos apenas seu verso, pois a frente encontra-se virada para o pintor que, com o pincel na mão, fita seu motivo que é, ao mesmo tempo, o próprio espectador do quadro. O lugar invisível que o espelho apresenta ao espectador, portanto, é o lugar do olho da representação que, no caso, é subsumido pela perspectiva real: é o rei e sua mulher que aparecem ali refletidos.

14 Para uma discussão sobre simulacro e sua relação com a identidade, cf. Grunvald, 2009a, 2009b. Para um mestre de alter-retratos cf. a obra do artista japonês Yasumasa Morimura, inclusive sua *Doublonnage*, alter-retrato do alter-retrato de Duchamp como Rose Sélavy. Para práticas de travestimento intra (e não inter) gênero, cf. a obra de Cindy Sherman. Para uma discussão sobre a questão do espelhamento – o “renvoi miroirrique” ou “mirrorical return” – e do fato de que “diferença... é o trabalho autêntico de Rose Sélavy”, cf. Singer, 2004.



Antes da série *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, em seu experimento inicial de travestimento, foi Gérard Castex e não Journiac que brincou com a troca de roupas. *Armadilha para um travesti* apresenta uma série de quatro fotografias nas quais vestir-se, despir-se e travestir-se transformavam um homem com um traje masculino num corpo nu e, então, em Greta Garbo ou Rita Hayworth e, finalmente, na última fotografia, a audiência podia ver o nome da artista feminina na qual Gerard havia se transformado, mas, em vez da imagem da “estrela”, aparecia Journiac refletido em um espelho.



Gostaria de retomar o tropo do vampiro com o qual comecei minha evocação da obra de Journiac e lembrar um outro aspecto presente em algumas versões de sua mitologia, qual seja, a ideia de que os vampiros não têm sua imagem refletida no espelho. Eu tomo essa afirmação como se referindo não tanto ao vampiro, mas ao espelho, figura recorrente nas reflexões que realizei em torno de Duchamp e Journiac.

Como já foi dito, se Alberti pôde reivindicar Narciso como o inventor da pintura é porque, segundo ele, “o espelho é e deve ser o critério de toda similaridade, de toda imitação” (Bonafoux, 2003, 24).¹⁵

Outra versão dessa mesma fábula é aquela que anuncia, não o reflexo fidedigno dos espelhos, mas a visão límpida e transparente através de janelas. Consid-

¹⁵ Como discutido por Jones, a noção de prática artística de Alberti está em conluio com uma concepção particular do artista como aquele que “tanto simboliza o indivíduo centrado da cultura europeia moderna quanto funciona como um caso exagerado ou extraordinário do indivíduo (seguro em seu acesso privilegiado à verdade visual através de seu alinhamento ou fusão com um deus omnisciente).” (2006, 5).

erada quer como espelho quer como janelas para o mundo, a arte estaria mergulhada em um modelo de relacionalidade em que a semelhança é entronizada como princípio norteador.

Um modelo completamente diferente é oferecido pela *Fresh Widow*, de Marcel Duchamp, que discuti anteriormente. A ideia não poderia ser mais distante de um modelo de relacionalidade pautado pela semelhança: nenhuma visão passa através da janela dando acesso a uma *realidade lá fora*, nenhuma reflexão é oferecida para a *subjetividade aqui dentro*.

Devaneio que, se o vampiro não tem sua imagem refletida no espelho, não é por alguma ausência psicanalítica – vampiros têm falo? –, mas porque o espelho, em seu mundo, tem outra natureza que o faz perder completamente a pertinência de espelhamento marcada pela semelhança.¹⁶ Talvez, para lembrar a imagem evocada pelo antropólogo Victor Turner (1987), o espelho seja aqui um espelho mágico que não devolve vida senão como uma espécie de função derivada da fantasia que estranha e brinca com o próprio mundo. Dawsey utiliza a imagem do espelho mágico para falar justamente sobre o tipo de performance à qual me refiro aqui:

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaure-se, nesses momentos, um modo subjuntivo ('como se') de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um 'espelho mágico' (Dawsey, 2013, 239).

16 Segundo Deleuze e Guattari, o mesmo pode ser dito do próprio pensamento. “O pensamento é como o Vampiro, não tem imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia” (2005[1980], 47).

A troca de fluidos entre os corpos através das mordidas conecta pessoas e cria, assim, uma composição inteiramente diferente. Que pessoa o espelho deveria refletir? Que realidade está ali para ser analisada? Não estariam aí as mesmas premissas que sustentam o trabalho de Journiac quando considera o travestimento não como um processo secundário que desloca um Eu original, mas como o processo mesmo pelo qual toda e qualquer subjetividade é criada e recriada? Mesmo seus pais estão travestidos deles mesmos.

Em seu trabalho, Journiac parece propor um princípio relacional segundo o qual as posições de sujeitos nunca estão garantidas já que não há modelo original para estabilizá-las. Nem mesmo o humano. Tão cedo quanto 1974 – portanto, um ano antes de *24 horas* –, com a peça *Journiac travestido em Deus*, esse argumento é colocado adiante. Não se trata apenas de cruzamentos e transmutações que podem ocorrer entre posições sexuais e de gênero, mas também entre outros tipos de seres, cortando transversalmente inclusive a fronteira entre o humano e o sagrado. “O sobrenatural se impõe”, escreveu Marcel Paquet (1977, 25).



Journiac travestido em cadáver e todo o conjunto de trabalho derivado de sua obsessão por ossos e esqueletos conduz à ideia de que a investigação em relação aos modos de existência não se trata apenas de aparência externas, mas igualmente de composições internas. Vampiro, composição de natural (homem) e sobrenatural (espécie de Deus); composição de vida e morte. Algo no meio.

Por um lado, ele dissectiona o corpo, abre-o, invade-o e o subtrai em direção aos ossos. Por outro lado, ele o fermenta, aumenta-o e o amplifica através das roupas. Interior e exterior não fazem mais sentido. As roupas são a forma do corpo até a putrefação quando apenas

os ossos resistiram...

Para que não se equivoquem: não estou tratando de acontecimentos metafóricos que se processam em casos excêntricos – artistas e degeneradas.

“A tradição dos oprimidos nos ensina que ‘o estado de exceção’ é a regra” (Benjamin, 1985, 226)

A instabilidade do ser – tão presente e forte quanto, por vezes, imperceptível – alcança nas práticas sexo-gênero dissidentes que evoquei aqui apenas uma *quanta* de liminaridade que carrega consigo a possibilidade de ir além ou reter-se aquém do humano, pois, como tão bem argumentou Foucault, bixa praticante de BDSM e discípula como era de Nietzsche, a humanidade, enquanto forma do ser, não existiu sempre e não existirá para sempre.



Trata-se inteiramente, portanto, de modos de estar-no-mundo, sua intercambialidade e a impossibilidade de um sentido sólido e imutável tanto de coerência interna (subjetividade estabilizada como identidade) e

consistência externa (mundo estabilizado como realidade).



Lu, a mulher que também sou, nos idos de 2006, em uma de suas primeiras aparições públicas.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter. 1985. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Walter Benjamin. São Paulo: Brasiliense.
- Bonafoux, Pascal. 2003. *L'autoportrait. Séance Du mercredi 12 février 2003*. Disponível em: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/thematiques.htm>. Acessado em 15/07/2011.
- Bento, Berenice. 2009. Apresentação. In Pelúcio, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume, p.17-23.
- Butler, Judith e Rubin, Gayle. 2003. Tráfico sexual – entrevista: Gayle Rubin com Judith Butler. *Cadernos Pagu*, 21, pp157-209
- Dawsey, John. 2005. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, n.24, p.15-34.
- Dawsey, John. 2013. *De que riem os bóias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome.
- De Beauvoir, Simone. 1970[1949]. *O segundo sexo. Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Díaz-Benítez, María Elvira e Carlos Figari (orgs.). *Corpos, desejos, prazeres e práticas sexuais dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Deleuze, Gilles. 1974 [1969]. A lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva. In *A Imagem-tempo*. Gilles Deleuze. 2005[1985]. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2004[1972]. *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2005[1980]. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol.4. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles. 2006[1968]. Diferença e repetição. São Paulo: Graal. In *As palavras e as coisas*. Michel Foucault. 1992[1966]. São Paulo: Martins Fontes.
- Frazer, James. 1957[1890]. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan & Co Ltda.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gregori, Maria Filomena. 2016. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e os limites da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Grunvald, Vitor. 2009a. Partes da vida escrita. Cenas da vida imagética. “Butler, a abjeção e seu esgotamento”. In *Prazeres dissidentes*. María Elvira Díaz-Benítez e Carlos Eduardo Figari. (Org.). 1ed. Rio de Janeiro: Garamond, v., p. 31-68.
- Grunvald, Vitor. 2009b. *Teseu e o touro: algumas sugestões feministas para uma crítica da razão*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.
- Grunvald, Vitor. 2015. Alter-retrato, fotografia e travestimento ou Sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy. In *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. Sylvia Caiuby Novaes, (Ed.). São Paulo: EDUSP.
- Grunvald, Vitor. 2016. *Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento*. Tese de Doutorado, Antropologia Social, Universidade de São Paulo – USP.
- Guattari, Félix. 1992. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- Halberstam, Judith. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- Herkenhoff, Paulo. 2002. A bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, n.52, p.116-121.

- Jones, Amelia. 2006. *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. London, New York: Routledge.
- Journiac, Michel. 2013. *Écrits*. Paris: Beaux-Arts de Paris.
- Jung, Carl. 2001[1964]. O homem e seus símbolos. São Paulo: Nova Fronteira.
- Krauss, Rosalind. 1977. "Notes on the index: Seventies Art in America". *October*, vol. 3, p.68- 81.
- Latour, Bruno. 1994[1991]. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Latour, Bruno. 2002[1996]. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses felicitiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Lispector, Clarice. *Fragmentos*. Inúmeros.
- Lobert, Rosemary. 2010. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp.
- Müller, Regina. 2013. A incorporação da personagem na performance "Mira, Chica...": ambiguidade na crítica aos papéis sexuais convencionais. *Antares: Letras e Humanidades*, vol.5, n.10, p.27-37.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Paquet, Marcel. 1977. *Michel Journiac. L'ossuaire de l'esprit*. Paris: Éditions de la Différence.
- Pelbart, Peter Pál. 2014. "Por uma arte de instaurar modos de existência que 'não existem'". In Seroussi, Benjamin et al. *Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal.
- Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Seeger, Anthony; Roberto Da Matta; Eduardo Viveiros De Castro. 1987. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". In *Sociedades indígenas & Indigenismo no Brasil*. João Pacheco Oliveira Filho, et al. (orgs.). Rio de Janeiro: Marco Zero/UFRJ.
- Singer, Thomas. 2004. "In the Manner of Duchamp, 1942-47: The years of the 'Mirrorical Return'". *The Art Bulletin*, vol. 86. n. 2, p.346-369.
- Strathern, Marilyn. 2004[1991]. *Partial Connections* (Updated Edition). Walnut Creek: Altamira Press.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity*. New York: Routledge.
- Taussig, Michael. 1999. *Defacement. Public secrecy and the labor of the negative*. Stanford: Stanford University Press.
- Taussig, Michael. 2006a. Transgression. In *Walter Benjamin's grave*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taussig, Michael. 2006b. Vicerality, Faith and Skepticism. Another Theory of Magic. In *Walter Benjamin's grave*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Tyler, Stephen. 1986. Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document. In Clifford, James and Marcus, Georges (eds.). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Viveiros De Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Viveiros De Castro, Eduardo. 2007. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 77, p. 91-126.



VITOR GRUNVALD é antropólogo e realizador audiovisual. Professor da UFRGS, onde coordena o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual). É doutor em Antropologia pela USP, com ênfase em Antropologia Visual, da Arte, da Performance, Gênero e Sexualidade. Tem formação também em Direção Cinematográfica pela Academia Internacional de Cinema (AIC). É coordenador do Grupo de Reconhecimento em Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA) da UFRJ. E pesquisador do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEPDR), do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) e do Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), todos ligados à USP. Integra o Comitê de Antropologia Visual (2019/2022) da Associação Brasileira de Antropologia e é presidente do Prêmio Pierre Verger (2021/2022). E-mail: vgrunvald@gmail.com

LUANA G. é persona mulher de Vitor (ou seria Vitor persona homem de Luana?). Não possui lattes nem filiação institucional a qualquer universidade ou grupo de pesquisa existente. Tudo que aprendeu foi na vida, na rua e nos cantos pelos que passou. Fracassou incontáveis vezes – inclusive em ser o que queria. Mas nunca cansa de querer. E acabou, no fracasso, produzindo-se.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 06/06/2020
Aprovado: 30/11/2020