

Y SOLAMENTE SOCIAL:
POÉTICAS VISUAIS PARA REAFIRMAR QUE O PESSOAL É POLÍTICO

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.164-180>

Odailso Berté¹
Mônica Corrêa de Borba Barboza²
Crystian Danny da Silva Castro³

Resumo: O presente artigo objetiva analisar a exposição virtual *Y Solamente Social*, criada de modo coletivo e inspirada na relação entre a atual experiência de isolamento social ocasionada pela pandemia de COVID-19, os períodos de isolamento social vividos pela pintora mexicana Frida Kahlo, devido às suas enfermidades, e o constante isolamento social vivido por grupos marginalizados pelo racismo, preconceito, e outras formas de injustiça social. Dentro do conjunto da pesquisa qualitativa em arte, este estudo se organiza a partir da abordagem metodológica da bricolagem, fazendo uso de conceitos de diferentes campos do saber para produzir interpretações em uma perspectiva multidirecional e interdisciplinar. Com isso, compreende-se o afastamento social como um tempo-espço de criação de poéticas visuais que conjugam as vivências individuais e a problemática social, apontando a importância da relação entre o pessoal e o político, e enfatizando a criação artística coletiva e o entrecruzamento do autorretrato com a performance como uma forma de Ecologia de Saberes.

Palavras chave: Poéticas visuais; Autorretrato; Performance; Autobiografia; Frida Kahlo.

Y SOLAMENTE SOCIAL:
VISUAL POETICS TO REAFFIRM THAT THE PERSONAL IS POLITICAL

Abstract: This article aims to analyze the virtual exhibition *Y Solamente Social*, created collectively and inspired by the relationship between the current experience of social isolation caused by the pandemic of COVID-19, the periods of social isolation lived by the Mexican painter Frida Kahlo, caused by her illnesses, and the constant social isolation experienced by groups marginalized by racism, prejudice, and other forms of social injustice. Within the set of qualitative research in art, this study is organized from the methodological approach of bricolage, making use of concepts from different fields of knowledge to produce interpretations in a multidirectional and interdisciplinary perspective. With this, social isolation is understood as a time-space for the creation of visual poetics that combine individual experiences and social problems, pointing out the importance of the

¹ ORCID: 0000-0002-8726-5591. Pós-Doutor em Arte – Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Doutor em Arte e Cultura Visual – UFG; Mestre em Dança – UFBA; Licenciado em Filosofia – UPF. Professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, RS. E-mail: odailso.berte@ufsm.br

² ORCID: 0000-0002-7764-4459. Doutora e Mestra em Educação (UFPel), Especialista em Psicopedagogia (UCPel), Pedagoga e Licenciada em Dança (UFPel). Professora Assistente no Departamento de Desportos Individuais, na Universidade Federal de Santa Maria. Email: monica.cborba@gmail.com

³ ORCID: 0000-0002-4306-5758. Mestrando em Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciado em Dança pela mesma instituição. Santa Maria, RS. E-mail: cristiandcastro@gmail.com

relationship between the personal and the political, and emphasizing the collective artistic creation and the interrelation of the self-portrait with performance as a form of ecology of knowledge.

Keywords: Visual poetics; Self-portrait; Performance; Autobiography; Frida Kahlo.

Y SOLAMENTE SOCIAL: **POÉTICAS VISUALES PARA REAFIRMAR QUE LO PERSONAL ES POLÍTICO**

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la exposición virtual *Y Solamente Social*, creada de manera colectiva e inspirada en la relación entre la experiencia actual de aislamiento social provocado por la pandemia de COVID-19, los períodos de aislamiento social vividos por la pintora mexicana Frida Kahlo, debido a sus enfermedades y al constante aislamiento social que viven los grupos marginados por el racismo, los prejuicios y otras formas de injusticia social. Dentro del conjunto de la investigación cualitativa en el arte, este estudio se organiza desde el enfoque metodológico del bricolaje, haciendo uso de conceptos de diferentes campos del conocimiento para producir interpretaciones en una perspectiva multidireccional e interdisciplinar. Con esto, el aislamiento social se entiende como un espacio-tiempo para la creación de poéticas visuales que combinan experiencias individuales y problemas sociales, señalando la importancia de la relación entre lo personal y lo político, y enfatizando la creación artística colectiva y la interrelación de lo autorretrato con el performance como forma de ecología de los saberes.

Palabras clave: Poéticas visuales; Autorretrato; Performance; Autobiografía; Frida Kahlo.

Considerações iniciais

No presente estudo refletimos sobre as poéticas visuais da exposição virtual *Y Solamente Social*⁴, criada a partir do projeto de ensino intitulado “Y Solamente Social: criação artística em tempos de pandemia”. Desenvolvido por professores(as) e estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria, RS, o projeto também contou com a participação de alunos(as) e professores(as) da Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Igineo Romeu Koenjú, da Aldeia Guarani Tekoá Koenjú, de São Miguel das Missões, RS. Entre seus objetivos, o referido projeto buscou fazer do isolamento social, necessário para diminuir a propagação da pandemia de COVID-19, um tempo-espço de criação, realizando diferentes experimentos artísticos dos quais resultou a referida exposição virtual de autorretratos.

A proposta do trabalho surgiu de nossos desejos investigativos e criativos, ou seja, da necessidade de produzir arte juntos e juntas, mantendo-nos conectados apesar da distância física. O *leitmotiv* para o desenvolvimento da exposição *Y Solamente Social* foi a relação triádica entre a nossa experiência atual de isolamento social; os diferentes momentos de isolamento social vividos pela pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), devido aos seus padecimentos físicos; e os constantes isolamentos sociais em que já vivem grupos como mulheres, negros, indígenas, pessoas com deficiência e pessoas LGBTQIA+, por causa do racismo, preconceito e exclusão. Como Kahlo, buscamos usar esse tempo de recolhimento, solidão e enfrentamento de nós mesmos para produzir autorrepresentações, para dizer dessa vivência que nos prendeu em nossos lares, para dar outra forma

⁴ *Y Solamente Social* é uma exposição virtual de fotografias (autorretratos), exposta na página da rede social *Instagram* do Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança – LICCDA, da Universidade Federal de Santa Maria, (@liccdaufsm). É um trabalho de criação coletiva entre docentes e acadêmicos(as) dos cursos de Pós-Graduação em Artes Visuais e Dança-Licenciatura da referida instituição e alunos e professores da Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Igineo Romeu Koenjú, da Aldeia Guarani Tekoá Koenjú, de São Miguel das Missões, RS. Para abranger demais países da América Latina, a exposição, ganhou sua versão em espanhol, *Sola-Mente Social*, também exposta na mesma página do *Instagram*. A curadoria é Odailso Berté, Crystian Castro e Mônica Borba.

de existência – a forma de arte – a esse evento inusitado e demarcador de nossa(s) história(s), no sentido de que o estar isolados tem como propósito o bem do social. Por isso: *Y Solamente Social*.

Junto da densidade com que nos afetou o inimigo invisível e letal da pandemia, gerando medo e insegurança, está a latente necessidade de adaptação e reinvenção das estratégias artísticas nesse momento histórico que nos tocou viver. Como continuar sendo artistas e produzindo arte nesse tempo em que o contato presencial com o público foi impedido? Como abandonar o espaço físico do museu, da galeria, da sala de exposição, do teatro, da praça, etc., e aproximarmo-nos das plataformas digitais, reinventando assim os modos de fazer-pensar arte e possibilitar outros modos de experiência estética ao público? Não bastasse os ataques e a difamação que têm sofrido as artes nestes tempos sombrios de uma nefasta política no Brasil, nos assombrou o receio de sermos forçados a desvincular-nos dos nossos espaços de criação e compartilhamento do trabalho artístico e, por necessidade, sermos enjaulados pelas plataformas digitais. Não estaria (pela necessidade de seguirmos existindo como artistas), nos engolindo a reprodutibilidade técnica da arte (BENJAMIN, 2012) em um de seus estágios tecnológicos avançados? Ou seria esta uma oportunidade de aprofundar as interfaces entre a arte e a tecnologia dentro dos fazeres criativos contemporâneos?

Atravessadas(os) por esses questionamentos, desenvolvemos os processos de criação da exposição virtual *Y Solamente Social* e de escrita do presente texto, no qual apresentamos, a seguir, reflexões sobre a criação dos autorretratos e da videoperformance *Gen(te)rra*, que compõem a referida exposição, nos modos como os criadores trabalharam a relação entre o isolamento social de Frida Kahlo, de grupos marginalizados e o seu próprio. Enredadas a isso, nos perseguem também as perguntas: pode a arte ser pessoal e política ao mesmo tempo? Como a criação artística em que se aborda a experiência pessoal de isolamento pode ter abrangência social? Como a criação artística pode amalgamar a autobiografia e a alteridade?

Para desenvolver o presente estudo de análise das produções artísticas, utilizamos da abordagem metodológica da bricolagem (KINCHELOE; BERRY, 2007), por seu caráter interdisciplinar e hermenêutico que nos possibilita: construir uma perspectiva multidirecional para analisar o(s) objeto(s) estudado(s); utilizar conceitos de diferentes campos do saber; interpretar experiências e fazeres artísticos; entrecruzar o estudo com nossa experiência e subjetividade enquanto pesquisadores. “Novos padrões surgem e novas formas dançam nas páginas dos textos produzidos pelo *bricoleur* – imagens que não se poderiam prever antes que o processo acontecesse” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 36). Observando a coerência e a inovação epistemológica, a referida abordagem metodológica possibilita ao pesquisador-*bricoleur*, como os artistas, produzir, com sua criatividade, relações entre conceitos e imagens sobre o mundo sociocultural para intervir nele. Com isso, iniciamos a reflexão sobre a exposição virtual *Y Solamente Social*.

Isolados, mas não sozinhos: quando o pessoal é político na arte

Quando iniciamos os trabalhos do projeto “*Y Solamente Social: criação artística em tempos de pandemia*”, em abril de 2019, tomamos contato com a produção recente de Santos (2020), **A cruel pedagogia do vírus**, na qual o estudioso português versa sobre a situação mundial frente à pandemia de COVID-19. Retomando sua perspectiva das Epistemologias do Sul, esse autor enfatiza o Sul como “um espaço-tempo político, social e cultural” que trata “do sofrimento humano injusto causado pela exploração capitalista, pela discriminação racial e pela discriminação sexual” (SANTOS, 2020, p. 15). Santos potencializa nossas criações artísticas e reflexões quando afirma que os que estão mais ao Sul são aqueles e aquelas que mais sofrem as mazelas conduzidas pelas formas avassaladoras de dominação – o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado –, que em tempos de pandemia ampliam seus tentáculos de opressão, explicitando os isolamentos sociais a que já são submetidos diferentes grupos como mulheres, negros, indígenas, pessoas com deficiência, pessoas LGBTQIA+, entre outros.

Com um vírus à solta, vivemos a irônica contradição de que, afastados socialmente e isolados, estamos realizando um ato extremamente solidário, pois esta é a melhor forma de cuidarmos e protegermos os demais e nós mesmos (SANTOS, 2020). Nesse contexto, os grupos mais fragilizados economicamente, sobretudo no Brasil, são os que não têm o direito de preservação de sua vida respeitado pelos governantes, pois são jogados para os postos de trabalho com regras de “flexibilização” que colocam, muitas vezes, o capital acima das vidas. São grupos abandonados, seja pelo recebimento das migalhas de auxílio emergencial ou pela privação destas devido a impedimentos burocráticos, e ainda pelo escasso acesso ao tratamento de saúde que se agrava com as tentativas de desmonte do Sistema Único de Saúde (SUS).

Os(as) artistas não estão fora desse montante de grupos sociais que sofrem com o abandono das políticas públicas que lhes poderiam auxiliar. Temos ouvido, frequentemente, casos de trabalhadores e trabalhadoras da cadeia produtiva da cultura que foram os primeiros a cessar suas atividades profissionais e provavelmente serão os últimos a poderem retomar seu labor e daí prover sua subsistência. Isolados pelo fantasma do vírus e pelas consequências socioeconômicas desencadeadas pela pandemia, a categoria profissional dos artistas, em seus diferentes fazeres e expressões, tem buscado alternativas para seguir produzindo e compartilhando sua arte e também para sobreviver com esse trabalho. Foi pensando em alternativas frente a essa realidade que se nos impôs que, desde nosso espaço de prática e reflexão artística – a universidade pública – articulamos com professores(as) e estudantes o referido projeto como um ‘ateliê-laboratório’, onde exercitamos o fazer-pensar de poéticas visuais para experimentar, investigar e criar trabalhos artísticos a serem compartilhados, e que pudessem, de alguma forma, inspirar soluções e suscitar caminhos dentro do atual contexto.

O(a) artista em isolamento social, como um dos sujeitos atingidos pelas mazelas trazidas ou escancaradas pela pandemia, é, não o único, mas um dos indivíduos capazes de sentir em sua dor a dor do outro. Nesse sentido, olhamos para Frida Kahlo não em sua versão ensimesmada e despolitizada, remasterizada pela indústria cultural e por determinados setores do sistema da arte, mas nos modos como, em seus fazeres artísticos, a artista latino-americana construiu pontes entre o individual e o social. Em um dos seus escritos ela expressou: “Sentir em minha própria dor a dor de todos os que sofrem e alentar-me na necessidade de viver para lutar por eles. Frida.” (KAHLO, 2007, p. 440, tradução nossa). No projeto artístico da pintora há uma relação entre a abertura ética e a sensibilidade estética em que ela cede os limites de si mesma para incluir a dor e a maravilha do outro e do mundo, conforme reflete Berté (2020).

A historiadora da arte mexicana Dina Comisarenco Mirkin (2007) reflete sobre a necessidade de se resgatar o sentido político da obra de Kahlo e argumenta que o deliberado processo de autoconstrução da artista, tanto em seu projeto artístico como em sua vida pública, a converte em “ícone da revolução e da mexicanidade”, em um “símbolo claro e retumbante da sangrenta e complexa história política do México pós-revolucionário”, pois ela “converteu sua própria imagem pictórica em uma representação eloquente e persuasiva, em uma ‘alegoria real’ da situação histórica de seu querido e doloroso México, tratando de curar suas ancestrais e profundas feridas sociais” (p. 179, tradução nossa). Ao pintar a si mesma, Kahlo pinta a revolução. Seu corpo em dor, seu coração exposto e seu constante flerte visual com a morte são como que reinterpretações da história dos sacrifícios de seus ancestrais astecas, das chacinas e doenças ocasionadas pela hecatombe do colonialismo europeu, das mortes em nome da Revolução mexicana e também de situações atuais que seguem ceifando vidas no México e em toda a América Latina, como feminicídio, homofobia, transfobia, racismo, violência contra menores, narcotráfico, etc.

Em sintonia com o estudo de Berté (2020), vemos na vida e obra de Kahlo uma espécie de antecipação do que propôs a escritora feminista estadunidense Carol Hanisch (2006), o que se converteu em um lema do movimento feminista: “o pessoal é político” (p. 1, tradução nossa). Ao pintar-se abortando (*Hospital Henry Ford*, 1932), uma cena de amor entre duas mulheres (*Dos desnudos en el bosque*, 1939), com roupas tipicamente consideradas masculinas (*Autorretrato con el pelo cortado*, 1940),

com o traje indígena de tehuana (*Autorretrato como Tehuana*, 1943), em um cadeira de rodas (*Autorretrato con el retrato del Doctor Farill*, 1951), entre outras obras suas que poderiam ser citadas, Kahlo traz à tona o “debate sobre o corpo como espaço político e artístico, através do qual propôs uma reinterpretação da sexualidade” feminina e masculina, introduzindo também a “reflexão sobre a homossexualidade e o travestismo” (LEON; ORTEGA, 2011, p. 121, tradução nossa). Respectivamente, nas obras acima mencionadas, Kahlo faz-se figura emblemática da alteridade: de mulheres que padeceram e padecem sob o tabu do aborto, das pessoas LGBTQIA+, dos indígenas, das pessoas com deficiência, etc.

Em suas poéticas visuais, Kahlo faz da “autorrepresentação” um potente “exercício de crítica social sobre as diferenças, a partir das narrativas autobiográficas” (LEON; ORTEGA, 2011, p. 125). A partir dessas perspectivas e pressupostos é que interpretamos a obra de Frida Kahlo e a tomamos como referência para desenvolver a criação de autorretratos, em fotografia, e para fazer do isolamento social um tempo-espaço de criação artística que resultou na exposição virtual *Y Solamente Social*, sobre a qual seguiremos refletindo na continuidade do presente texto.

Autorretratos como narrativas autobiográficas

O processo criativo de poéticas visuais a partir de narrativas autobiográficas – envolvendo os diferentes pesquisadores, artistas e estudantes citados anteriormente – deu-se através de encontros virtuais pelo recurso *Google Meet*, da plataforma *Google*, em que trinta obras de Kahlo (autorretratos, previamente selecionadas pelos coordenadores do projeto e curadores da exposição) foram apresentadas e comentadas com os trinta e um participantes do processo criativo. Em nossos encontros virtuais também organizamos momentos onde os envolvidos compartilhavam como estava sendo a sua experiência de isolamento social. Dentre essas experiências foram relatadas questões como medo, insegurança, ansiedade, solidão, proximidade com a família, conflitos familiares, autoconhecimento, etc., as quais propusemos que fossem relacionadas com as experiências de isolamento social de Kahlo (períodos nos quais criou muitos de seus autorretratos) e com os isolamentos sociais provocados por distintas injustiças raciais, a fim de criarem o seus autorretratos. A proposição foi que o autorretrato poderia ser criado com diferentes técnicas como desenho, colagem, pintura e fotografia. Mas todos optaram pela fotografia, com câmera fotográfica e de telefone celular.

Embora nada se iguale ou substitua a experiência estética presencial, de estar frente a frente com a obra de arte, seja em um museu, um teatro, ou outros espaços e formatos de eventos, as plataformas digitais têm se mostrado um espaço alternativo para o prosseguimento dos fazeres artísticos em tempos de pandemia. Ironicamente, após ataques à arte no Brasil, como a censura da exposição *Queermuseu* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2017), das performances *La Bête* de Wagner Schwartz (MAM, São Paulo, 2017) e *DNA de Dan* de Maikon Kempinski (Museu Nacional da República, Brasília, 2017), da peça *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, da atriz transsexual Renata Carvalho (Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco, 2018), entre outros casos, durante a pandemia a arte (filmes, séries, audiovisuais, música, livros, espetáculos gravados ou transmitidos on-line e exposições virtuais) tem sido uma companheira nessa peculiar e, por vezes, desesperadora experiência de confinamento.

Ao pensarmos em qual plataforma fazer a exposição virtual *Y Solamente Social*, objetivávamos que nossas poéticas visuais fossem ao encontro das pessoas em seu confinamento. Nesse sentido, buscávamos um local no ciberespaço que não fosse de difícil acesso ao público em geral, ou seja, que fosse próximo de seu cotidiano. A plataforma digital e rede social *Instagram* nos pareceu um espaço com possibilidades próximas do nosso intento, por seu caráter de uso, manipulação e compartilhamento de imagens. Estudamos a estrutura dessa rede social para ver como ela comportaria

uma expografia relacionada com padrões museográficos, fazendo uso dos seus recursos de visão geral das imagens expostas e de especificação de cada imagem com os recursos de ampliação através do toque na tela de aparelhos celulares e *tablets*.

Que sentidos poderia produzir a arte dentro de uma rede social? Que diálogos são possíveis entre a arte e as imagens que vão e vem em fluxo no ciberespaço? O que a arte tem a dizer, ou a propor, em espaços virtuais como as redes sociais, para além da difusão e propaganda de eventos? Como fazer uso das redes sociais com propósitos e conteúdos artísticos? Essas perguntas orientadoras nos levaram às reflexões de Martins e Sérvio (2012) sobre como algumas concepções provindas da alta cultura e também da cultura folk criticam a cultura de massa como “consumidora de fórmulas sensacionalistas, vulgares, pobres”, por meio das quais, “a massa se conformaria com o consumo de clichês industrialmente globalizados” (p. 136). Ainda que este seja um caminho desafiador, fizemos uso da rede social *Instagram* (do Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança – LICCDA: @liccdaufsm) buscando não adentrar no fluxo reiterativo de clichês da cultura massiva que habita o ciberespaço. Com o propósito de não cair nisso e, muito menos, nas distinções entre cultura superior e inferior que privilegiam objetos reconhecidos como parte integrante das belas artes em detrimento de outras formas de imagens e expressões artísticas, refletimos sobre o fato de inevitavelmente estarmos dentro do fenômeno da estetização cultural – “deslocamento do estético do âmbito das artes para todos os cantos da vida cotidiana” (AGUIRRE, p. 69, 2011) que caracteriza a pós-modernidade. Atentos a isso buscamos pensar-fazer, através da criação e compartilhamento de poéticas visuais em uma rede social, diálogos e interfaces entre a arte e a cultura visual contemporânea, propondo conteúdos artísticos nessas plataformas de uso e consumo de imagens.

O *Google Arts & Culture*, no seu modo de organizar salas virtuais de exposição de museus de diferentes partes do mundo, foi uma plataforma que nos inspirou a pensar na divisão da exposição em séries, dando uma espécie de ambiência às fotografias, para que não ficassem soltas na rede social como mais uma postagem de imagens. Ao mesmo tempo, esse tratamento de espacialidade dado às fotografias através da sua disposição em sete séries intituladas com frases que Kahlo escreveu em seu diário, serviu também como recurso de mediação para orientar os espectadores em sua experiência estética virtual. Junto disso, cada um dos autorretratos veio acompanhado por uma descrição elaborada pelos seus próprios criadores, traduzindo em palavras os elementos visuais da imagem. Além de possibilitar ao espectador atentar-se para os detalhes dos autorretratos sem passar rapidamente de uma imagem a outra, como costumeiramente se faz nas redes sociais, as descrições tiveram como propósito ser um recurso de acessibilidade para que pessoas com deficiência visual pudessem fazer sua própria experiência estética. Para isso, contamos com o auxílio de integrantes do Grupo de Audiodescrição do Núcleo de Acessibilidade e Inclusão da Universidade Federal de Santa Maria.

Na tradição do retrato entrecruzam-se assuntos importantes ao indivíduo, como perdurar, afirmar-se, eternizar-se, ser para sempre e ser para os demais indivíduos. Como materialidade que é parte das configurações de seu tempo, o autorretrato, segundo Gómez (2012), se encontra dentro de um repertório de manejo das aparências, em termos de representação ou de conceito, sendo que as intenções variam segundo o autor, as modalidades e os estilos.

O autorretrato resulta ser o processo criativo mais íntimo de um artista, e ver-se refletido no espelho marca o momento em que inicia a autorrepresentação. Esta prática devém em uma relação entre o presente e o futuro, pois mediante a representação o criador afirma-se no presente através de sua imagem e a autonomia da obra se define no futuro como visibilidade. O artista busca deixar uma marca de sua existência, tem a necessidade de criar a impressão ou marca de sua existência como indivíduo para além de sua produção plástica. (GÓMEZ, 2012, p. 15, tradução nossa).

A partir disso, refletimos sobre como os autorretratos de Kahlo e outros artistas, e, em certa medida, os autorretratos da exposição *Y Solamente Social*, podem ser vistos como parte da arqueologia do presente, dado que ocupam um lugar no sentido de existência material com a qual os autores estabelecem uma relação com o espectador. Embora não sejam artistas visuais profissionais, ao serem impelidos a produzir autorretratos, aqui entendidos como narrativas autobiográficas, os jovens criadores participantes da referida exposição (alunos do ensino fundamental e superior, pesquisadores em artes visuais, dança e performance) tiveram como referências autorretratos de Frida Kahlo, aqui entendidos como emblemas da alteridade, ou seja, como obras nas quais ao falar de si a artista dá margem para a autoexpressão do outro, das diferenças. Apresentados e comentados em nossos encontros virtuais pelo *Google Meet* e compartilhados através do nosso grupo de *Whatsapp*, os autorretratos de Kahlo foram compreendidos, especialmente pelos alunos do ensino fundamental e jovens indígenas, como *selfies* que a artista pintou em sua época, na qual não havia aparelho de celular. Curiosamente, a metáfora da *selfie* serviu para a compreensão da proposta de criação das narrativas autobiográficas, resultando em instigantes poéticas visuais que, enquanto curadores, organizamos a partir de princípios como composição visual, conexão com a relação triádica do isolamento social, re(a)apresentação de si e da identidade cultural.



Figura 1: *Para mi abuelo, mi raiz fronteriza y negra*, 2020, Mônica Borba. Exposição virtual *Y Solamente Social*, Instagram @liccdaufsm. Foto: arquivo dos autores.

Na figura 1, autoretrato de Mônica Borba, da série “Olhares que digo”, no qual ela própria expressou que o autorretratar-se diz sobre a possibilidade de olhar para sua ancestralidade negra, a raiz dos seus antepassados, a constituição de sua identidade e de sua história. “O que representa esta mestiçagem expressa em minha pele senão aquilo que meu pai e minha mãe sintetizam nestes traços, nesta cor de pele, nessa alma que carrego?”⁵, questiona ela ao falar dessa sua narrativa autobiográfica. A criadora também destaca que precisa, todos os dias, descolonizar a branquitude imposta historicamente por meio de vários processos sociais hegemônicos, como a educação formal e sua própria aprendizagem artística no campo da dança. E continua: “como tudo que minha mãe ensinou e ensina, busco reconhecer as marcas da nossa história, da nossa memória e do nosso orgulho étnico. Ver meu avô em mim, ou melhor, ver-me nele é mais uma vez reiterar a necessidade constante de encontro.”⁶ Na

⁵ Relato de Mônica Borba no encontro virtual do Projeto de Ensino *Y Solamente Social*: criação artística em tempos de pandemia, via *Google Meet*, em 01 de julho de 2020.

⁶ Idem.

reflexão de Galeano (2015, p. 25), ao dizer que a “história é um profeta com os olhos voltados para trás: pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será”, a criadora encontrou inspiração para seu autorretrato e para uma luta emergente, urgente e intransigente contra o racismo e pela visibilidade dos saberes e práticas afro-brasileiros.

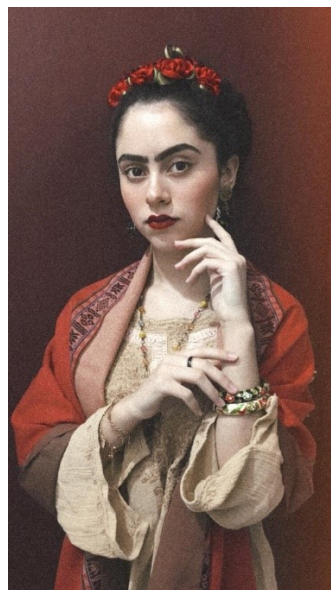


Figura 2: *La Casa Amarilla de Lucas Lima*, 2020, Lucas Lima.

Figura 3: *Retrato inspirado na artista Frida Kahlo*, 2020, Richelly Galvão.

Exposição virtual *Y Solamente Social*, Instagram @liccdaufsm. Fotos: arquivo dos autores.

Nas figuras 2 e 3, os autorretratos de Lucas Lima e Richelly Galvão, respectivamente, da série “Retratos tão agudos”, nos quais é possível interpretar em sintonia com o que Berté (2020) também interpreta em autorretratos de Kahlo como “o fator *drag*” (p. 59). As referidas narrativas autobiográficas dos criadores Lucas Lima e Richelly Galvão denotam uma atitude performativa, conforme também reflete Butler (2012), semelhante ao que fazem as *drag queens* (homens que se travestem de mulher e hiperbolizam a imagem do feminino), criando significantes que exedem a imagem do feminino tomada como referência. Ao acatar, parodicamente, as normas e imagens heteronormativas, esses sujeitos acabam por questioná-las através dessa reiteiração hiperbólica, explicitando o caráter ilusório dessas normas/imagens, um caráter de performance a ser repetida para assim manter seu *status* hegemônico. Uma performance que escancara o caráter ilusório das normas amparadas sob a égide da chamada ‘lei da natureza’.

Frida Kahlo não foi *drag queen* como hoje conhecemos os sujeitos que se dedicam a essa prática cultural, no entanto as maneiras como viveu a afetividade e a sexualidade dentro e fora da monogamia e da heterossexualidade, e suas práticas de vestir-se com roupas consideradas masculinas e com diferentes trajes e acessórios indígenas mexicanos e de outras partes do mundo, criam imagens estimulantes para articular reflexões sobre sua performatividade de gênero. (BERTÉ, 2020, p. 61).

Ao (tra)vestirem-se, ou ‘*draguearem-se*’, de Frida Kahlo, os bailarinos Lucas Lima e Richelly Galvão tanto vestem o próprio corpo com indumentárias e acessórios que remetem à pintora mexicana como encarnam gestos, atitudes, ações, posições que recriam os autorretratos da referida artista, fazendo do autorretrato uma espécie de performance que reposiciona a relação do corpo com a imagem que toma como referência para suas criações. Os modos como os criadores reinventam sua masculinidade e feminilidade, usando imagens de Kahlo, possibilitam pensar o autorretrato não apenas como uma

representação fixa de si, mas como espaço-prática que explicita o caráter flexível – e nunca cristalizado – da identidade. Nessas formas de narrativas autobiográficas e de materialização de sua existência, os criadores explicitam a identidade como algo modulável, aberto e, inclusive, ficcional, em torno da qual é possível reinventar-se constantemente.



Figura 4: *Vera Mirim*, 2020, Bruno Aguirre.

Figura 5: *Kerexu*, 2020, Juliana Almeida Timoteo.

Figura 6: *Kerexu Hendy*, 2020, Ana Virginia Ferreira.

Exposição virtual *Y Solamente Social*, Instagram @liccdaufsm. Fotos: arquivo dos autores.

Nas figuras 4, 5 e 6, Bruno Aguirre, Juliana Almeida Timoteo e Ana Virginia Ferreira, respectivamente, da Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Igineo Romeu Koenjú, da Aldeia Guarani Tekoá Koenjú, apropriam-se de características de autorretratos de Frida Kahlo como o uso de colares, brincos e outros adereços, e também o fato da artista se retratar com seus animais de estimação, macacos, gatos, papagaios, cachorros, etc. Na figura 4, da série “Sou ave sou tudo”, Bruno Aguirre retrata-se com um filhote de capivara que vem comer diariamente próximo de sua casa na Aldeia Tekoá Koenjú. De maneira semelhante, na figura 6, da mesma série, Ana Virgínia Ferreira se retrata com Chico, seu macaco de estimação. É perceptível certa naturalidade com que o filhote de capivara e o macaco Chico estão nos braços de Aguirre e Ferreira, denotando a harmonia com que vivem os Guarani na relação com a natureza, compreendendo-se parte importante do ecossistema junto das demais diferentes espécies.

Na figura 5, autorretrato de Juliana Almeida Timoteo, da série “Mundos cobertos de tinta”, a jovem Guarani faz uma bricolagem de elementos e acessórios para retratar-se inspirada em Frida Kahlo. Diferentemente dos seus demais colegas Guarani, Timoteo não usou acessórios da sua cultura indígena, mas uma camiseta com cores contrastantes e expressivas, com a estampa da cabeça de um tigre rodeada de arabescos, um colar de búzios, e um turbante de cor magenta, decorado com uma prezilha de cabelo. Ao fundo está a parede de sua casa, feita de palha e bambu, que evidencia a sua expressiva efígie indígena.

É interessante observar que Frida Kahlo também procedia fazendo bricolagens em suas práticas de vestir, juntando elementos de diferentes culturas indígenas do México e também acessórios e peças de vestimenta de outros países. No quadro *Las dos Fridas* (1939), Kahlo retratou-se duplamente, com um vestido de índia *tehuana* e com um vestido vitoriano. Em uma fotografia⁷ sua, feita pela

⁷ Um fac-símile da fotografia de Frida Kahlo, feita por Emma Lou Packard em 1941, foi publicado no livro *La Casa Azul de Frida* (KAISER, 2007, p. 107).

californiana Emma Lou Packard, em 1941, Kahlo veste calça e camisa, vestimenta considerada masculina em sua época, tendo à cabeça seu típico penteado indígena com os cabelos bem trançados e decorados com flores, criando assim uma imagem andrógina. Botas, saias e capas chinesas, chales europeus e jóias de diversos outros países⁸ também faziam parte das bricolagens indumentárias de Kahlo, que articulava, assim, práticas performativas de vestir que tanto valorizavam sua ancestralidade indígena como se enredavam com culturas de povos diferentes.

Nas suas práticas de vestir e em seu processo artístico, Kahlo desenvolveu uma forma de “deliberada autoconstrução” (COMISARENO MIRKIN, 2007, p. 179, tradução nossa), fazendo-se um verdadeiro ícone da mexicanidade e do indigenismo – fortemente reivindicado na Revolução mexicana (1910-1924) e na arte pós-revolucionária, junto ao movimento muralista, contexto no qual se desenvolveu a artista. Conforme os pintores Arturo García Bustos (1926-2017) e Guillermo Monroy (1924), alunos mais próximos de Kahlo, do grupo *Los Fridos*, a sua *maestra*, “em seu processo de tomada de consciência política se solidariza [...] com as causas populares e as assume como suas”, e também ao colecionar peças de arte popular mexicana, Diego Rivera e Kahlo “as incorporaram na sua vida cotidiana [...] como uma forma de projetar seu ‘eu’ indígena. [...] De toda a sua geração, Frida foi quem converteu a diversidade da indumentária indígena e mestiça em sua razão de ser”⁹.

A deliberada autoconstrução de Kahlo e a conversão – pessoal e política – da diversidade da indumentária indígena em sua razão de ser, em seu cotidiano, vida pública e obras artísticas (autorretratos e demais pinturas), são pungentes elementos que nos possibilitam olhar para os autorretratos dos Guarani e refletir sobre como articulam estratégias de sobrevivência após a colonização espanhola e portuguesa no Sul do Brasil, Argentina e Paraguai, especialmente dentro do que foi o processo histórico e sociocultural das Missões Jesuítico-Guaranis. Na defesa de seus territórios e de seus costumes, e ao expressarem-se em sua produção artesanal, e também nas presentes narrativas autobiográficas da exposição coletiva aqui analisada, manifesta-se a firme e ao mesmo tempo terna a autoconstrução de sua identidade cultural em meio às transformações sem volta ocasionadas pelo colonialismo.

Como reflete Certeau (2012. p. 89), perante a colonização espanhola diferentes etnias indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas, para outros fins que não os dos conquistadores, subvertendo-as e empregando-as a serviço de seus costumes e convicções: “Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo.” Assim percebemos os Guarani com quem trabalhamos e convivemos, que expressam nos seus autorretratos as táticas bricoladoras que lançam mão para resistir em meio à cultura ocidental globalizada e tecnológica. Nas poéticas visuais que criam, eles se (re)criam, usando de seus próprios aparelhos celulares para se fotografar e, ao compartilhar esses seus fazeres artísticos, constituem a exposição também como um espaço de visibilidade da causa indígena.

Conectada a todos esses elementos refletidos até aqui, está a videoperformance *Gen(te)rra*, que compõe a exposição virtual *Y Solamente Social* com um autorretrato performativo de seu criador. Na continuidade deste texto, refletimos sobre como esta obra também desenvolve poéticas visuais movidas pela relação entre o atual isolamento social que vivemos, o de Frida Kahlo e dos sujeitos marginalizados.

⁸ Importantes e detalhados elementos sobre as vestimentas de Frida Kahlo estão no livro *El Ropero de Frida* (ROSENZWEIG, D.; ROSENZWEIG, M., 2007).

⁹ Entrevista de Arturo García Bustos e Guillermo Monroy cedida a Cibeles Henestrosa, em 05 de fevereiro de 2007, Cidade do México, México. (TUROK, 2007, p. 241, tradução nossa).

Gen(te)rra, um autorretrato performativo em movimento

Os estudos acerca dos processos criativos de Frida Kahlo, principalmente em relação aos seus autorretratos, demonstram que sua práxis artística estava intimamente alicerçada na autobiografia, tornando seu corpo tema/objeto de investigação. Conforme Josefina Alcázar (2014),

seu corpo, sua obra e sua vida estão intrincados inexoravelmente. Em seus quadros seu corpo alcança uma dimensão fundamental. A partir de seu corpo faz sua reflexão, sua análise, expressa sua postura política, sua postura como mulher, sua postura como enferma com um corpo quebrantado. Seu corpo é um marco para recriar-se, para autoanalisar-se, para refletir sobre si mesma. A obra de Frida não se pode separar de sua vida, por isso podemos afirmar que pelo destacado papel que tem seu corpo em suas reflexões e em sua obra, como pela ênfase que põe na relação entre sua obra e sua vida [...] a obra de Frida Kahlo é um claro antecedente da performance (ALCÁZAR, 2014, p. 115, tradução nossa).

Ao analisar a forma como a obra de Kahlo é fortemente autobiográfica, fazendo de seu corpo uma espécie de reduto criativo – elemento fundamental na concepção de práticas artísticas contemporâneas, como a performance –, Alcázar (2014) compreende a artista como precursora da arte da performance. A vida e obra de Kahlo configuram-se para os criadores da exposição *Y Solamente Social* como inspiração visual e também como um legado artístico criador de uma proto-performance que conecta o trabalho artístico, as práticas cotidianas e a vida pública dessa artista, tendo o corpo como eixo estruturador. Seguindo esta perspectiva, a reflexão aqui proposta sobre o processo criativo coletivo da exposição virtual *Y Solamente Social*, entrecruza agora a compreensão do autorretrato como narrativa autobiográfica com a performance.

A videoperformance *Gen(te)rra*, que abre a referida exposição, também faz parte da pesquisa de mestrado em andamento de seu criador, Crystian Castro, intitulada “Imagem-corpo-Frida: fronteiras híbridas da Performance na Arte Contemporânea”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART/UFMS. Em sua pesquisa ele procura articular possibilidades de criação em performance/performance arte¹⁰ (ALCÁZAR, 2014; GLUSBERG, 2013) a partir das imagens de Frida Kahlo, entrecruzadas às suas experiências autobiográficas – um processo que movimenta modos de criação em Arte Contemporânea, convergindo aspectos como a relação fronteira entre arte e vida e a valorização das experiências e histórias de vida dos corpos. Nesse sentido, as diferentes possibilidades compositivas, relacionais, criativas e conceituais que a dinâmica artística da performance proporciona são fundamentais para este trabalho, porque refletem o movimento, a relação corpo-ambiente, as ações híbridas de criação, e uma série de (co)incidências importantes que encontram ressonância nas imagens de Kahlo.

A experiência atual de isolamento social, que impulsionou criação da exposição virtual *Y Solamente Social*, também afetou de maneira muito específica na criação da videoperformance *Gen(te)rra*.

¹⁰As definições do termo “performance” estão correlacionadas à uma gama de acepções diferentes, que passam a constituir tanto o campo da Performance enquanto arte, quanto o chamado “Estudos da Performance”, desenvolvido por Richard Schechner (2006) juntamente com outros antropólogos, sociólogos, linguistas e demais estudiosos. A ação e o fazer são objetos de estudo de ambas as abordagens pois referem-se a diferentes formas de compreensão da ação humana, em aspectos que envolvem o fazer em variadas vertentes. Para este estudo, no entanto, enfatizamos que o direcionamento é para a perspectiva artística do termo “performance”, usualmente chamado então de “Performance Arte” – ou seja, enquanto movimento artístico que surge em meados dos anos 60, inspirado em linguagens como a *Action Painting* e o *Happening* (GLUSBERG, 2013), e que compõe os modos de criar arte chamados de “Arte Contemporânea” (DANTO, 2006).

Conforme Renato Cohen (2013), uma das características basilares da performance está na pressuposição de um acontecimento, de uma ação. Ainda que caracterizada por sua natureza anárquica e inquietantemente desviante dos rótulos pré-estabelecidos da arte tradicional, a performance apresenta-se, antes de tudo, como uma expressão artística. Dentro do presente contexto de isolamento social, o criador da referida obra precisou deslocar alguns preceitos da performance enquanto “ação ao vivo” para articular modos outros de criação que estivessem em consonância com a proposta da exposição, realizando, então, o que chamou de uma videoperformance.

Frente a tal desafio, ele desenvolveu o processo criativo desta obra procurando estabelecer questões que permeiam os estudos da performance enquanto arte, dialogando com as possibilidades daí decorrentes. No presente estudo, nos deteremos em duas dessas questões articuladas pelo criador em sua obra: a presença do corpo e a transgressão dos padrões tradicionais de criação, valendo-se de hibridismos composicionais.

Consoante com a proposição da exposição, Crystian desenvolveu a videoperformance *Gen(te)rra* germinando as ideias inspiradas pela obra *Lo que el agua me ha dado* (1939) de Frida Kahlo, e entrecruzando sua própria imagem com a experiência de isolamento social em decorrência da pandemia de COVID-19. Em *Lo que el agua me ha dado* Kahlo pinta a si mesma dentro de uma banheira. O quadro dá a ver o campo de visão entre os olhos e os pés da artista, seus pés, refletidos na água, e que aparecem na extremidade da banheira, enquanto suas pernas estão submersas. Um complexo conjunto de diversas imagens aparece na superfície da água, flutuando sobre as pernas de Kahlo. Neste conjunto estão imagens como: seu vestido; uma recriação do retrato de casamento de seus pais; uma imagem sua nua e enforcada; o edifício *Empire State* no topo de um vulcão em erupção; um pássaro morto; um barco; uma bailarina sob uma corda bamba seguida por vários insetos; a imagem das duas mulheres nuas em uma cena de amor do quadro *Dos desnudos en el bosque* (1939); uma flor vermelha que flutua sobre os genitais da pintora, entre outros elementos bastante instigantes.

Conforme Berté (2018, p. 259), neste quadro Kahlo faz-se “um corpo banhado de imagens, naufragado em memórias”, que contempla seu “caminho-contexto-corpo” materializado neste conjunto imagético provocativo. Nesse sentido, é possível associar tais elementos com as diferentes experiências que constituem sua história como sujeito no mundo, refletidas em seu corpo-água. Em *Lo que el agua me ha dado*, ela instaura uma gama de imagens que inundam seu corpo, imagens-memórias, processadas em sua solidão, em seus diferentes períodos de isolamento social devido às suas enfermidades. Todos esses elementos permitiram a Crystian pensar em elementos de sua história pessoal e sua experiência de isolamento. Em consonância com a proposta da exposição, o criador mergulhou na ideia do isolamento como processo de autoconhecimento e criação, como espaço-tempo de produção de si mesmo, de contato com os diferentes modos de ser que nos constituem e que conformam nossas subjetividades, deflagrados neste ‘estar só’.



Figura 7: *Frames da videoperformance Gen(te)rra, 2020, Crystian Castro. Exposição virtual Y Solamente Social, Instagram @liccdaufsm. Fotos: arquivo dos autores.*

A figura 7, composta por *frames* da videoperformance *Gen(te)rra*, mostra alguns dos elementos visuais, contextuais e conceituais que Crystian revisitou na obra de Kahlo para articular seu processo criativo. Na videoperformance, o criador e performer passeia por algumas das visualidades da pintora, como a terra em que as mulheres nuas se deitam, o barco, a água e a bailarina; e pelos contextos/conceitos, do isolamento, da espera e solidão que são simbolizados nas folhas secas de plátano e no corpo coberto de barro. Na relação entre o corpo, a terra, o movimento e as histórias que o constituem, Crystian reinterpreta os modos como se vê/percebe enquanto sujeito neste espaço-tempo de isolamento social. A videoperformance transita entre tais elementos procurando tecer sentidos que aglutinam uma espécie de solidão coletiva: ao embrenhar-se em de *Lo que el agua me ha dado*, é como se Crystian mergulha-se com Kahlo na banheira de imagens-memórias-histórias, reconhecendo a água e terra que germinam quem somos e criando, de maneira rizomática, entrecruzamentos com as tantas formas de ser/viver de outros corpos também isolados socialmente.

A primeira questão, constituinte do seu fazer em performance, que Crystian destaca na videoperformance *Gen(te)rra* é a presença do corpo. Presença e ação/movimento conectadas à sua história de vida, à sua autobiografia. Nesse sentido, a abordagem da autobiografia utilizada no processo criativo desta obra, compartilha com Alcázar (2014) o desejo de compreender a performance enquanto uma “arte do eu”. “De um ‘eu’ que se constitui na experiência vivida, no contexto do isolamento social, na solidão que nos faz ser gente-terra. De um ‘eu’ germinado por modos de ser, de agir, de perceber o mundo e de narrar histórias que forjam sens(ações) e visualidades transformadas em arte”¹¹.

A autobiografia é um disparador tanto para a criação como para a reflexão sobre a referida obra de videoperformance, pois estabelece redes de sentido que possibilitam perceber e organizar artisticamente as tantas formas de ser que o isolamento social tem deflagrado. Segundo Alcázar (2014), a performance permite e instiga abordar o corpo a partir da experiência sensorial, podendo ser entendida como um método criativo de investigação corporal conectado com as questões que envolvem as histórias de vida, os atravessamentos constituintes dos corpos no mundo bem como as práticas que os constroem política e socialmente. Como os demais trabalhos artísticos da exposição

¹¹ Relato de Crystian Castro no encontro virtual do Projeto de Ensino *Y Solamente Social: criação artística em tempos de pandemia*, via *Google Meet*, em 01 de julho de 2020.

Y Solamente Social, interpretamos a videoperformance *Gen(te)rra* como uma narrativa autobiográfica sob a perspectiva de que “o pessoal é político” (HANISCH, 2006, p. 03, tradução nossa)¹², conforme já fora citado. A experiência de isolamento social – cenário das reflexões que permeiam as criações da referida exposição – também afeta tantos outros corpos em diferentes contextos, conformando nossa solidão coletiva, nossa terra-dor, pessoal-política, compreendida por essa videoperformance.

Com e a partir do corpo, Crystian assume a perspectiva autobiográfica de Alcázar (2014) como fio condutor da criação de *Gen(te)rra*, o que possibilita entender o criador e performer como sujeito e objeto da obra, como material artístico e não somente como um meio/suporte para a obra. Como discute Alcázar (2014), para os artistas da performance “o corpo se converte na matéria-prima com que experimentam, exploram, questionam, intervêm e transformam” (p. 86, tradução nossa) a si próprios, o mundo, a forma da composição artística, os parâmetros vigentes de produção, os modos de entender a autobiografia como propulsora criativa e tantos outros aspectos que envolvem o fazer em performance.

As condições oferecidas pelo isolamento social para a criação de *Gen(te)rra*, especialmente no que se refere ao seu modo de apresentação – videoperformance – apontam a segunda questão constituinte do fazer em performance de Crystian que destacamos neste trabalho: o movimento transgressor da performance, em termos estéticos e criativos. Vale ressaltar que inicialmente foi pensado em realizar esta obra em formato de *live* no *Instagram*, aproximando-a do conceito de “acontecimento ao vivo” que comumente embasa o fazer em performance. No entanto, considerando o espaço físico escolhido pelo artista para a realização da obra, por ser um espaço compartilhado pelos demais residentes do edifício onde vive (estacionamento), em vez da transmissão, ele optou por hibridar elementos da videoarte com a performance, criando então a videoperformance. Este modo de proceder do artista possibilita-nos refletir sobre como o processo criativo lida com as condições oferecidas pelo momento histórico (isolamento social) e sobre ideia da arte ‘ao vivo’, percebendo aí construções artísticas alternativas que dialogam com a realidade vivida. A narrativa articulada e trilhada pelo artista era porosa o suficiente para permitir que as ações fossem realizadas tanto no ato (ao vivo) como em vídeo, gerando não um registro, mas uma obra de videoperformance.

Nesse sentido, a obra de videoperformance *Gen(te)rra* conversa com o que Cohen (2013) explicita ao dizer que a performance está “ontologicamente ligada a um movimento maior, a uma maneira de se encarar a arte” (p. 38), denominado “*live art*”¹³, porque reflete o espaço-tempo da experimentação, do jogo, do imprevisível. Com esse ímpeto, a partir dos anos 1970, a arte da performance passa a reestruturar os parâmetros até então vigentes de criação em consonância com outros movimentos de ruptura dos padrões clássicos de arte que os demais campos artísticos fomentavam. Por isso, a performance guarda em seu cerne criativo o ímpeto pelo hibridismo, pelo sincretismo de linguagens e técnicas, pela contravenção, pelo anticonvencional, sendo, por excelência, uma arte de fronteira (COHEN, 2013).

Considerar a performance como arte de fronteira perpassa a necessidade de entendê-la como uma linguagem de experimentação, de desacordo com os moldes tradicionais e, portanto, como uma arte afeita às transformações. Assim,

¹²Alcázar (2014) aponta que a partir do lema “o pessoal é político”, proposto por Carol Hanisch (2006), podemos compreender que as construções políticas e sociais, que envolvem o coletivo, partem de nossas histórias pessoais. A autora explicita que este lema tornou-se símbolo da chamada segunda onda feminista (1960-1980), momento em que se militava pela urgência de tornar pública questões até então assoladas pelas convenções sociais, pouco discutidas nestes âmbitos, e que no entanto estavam presentes nas “vidas privadas” de diversas mulheres. Contemporaneamente, podemos associar este lema com diversos outros contextos, evidenciando que nos constituímos coletivamente a partir de nossas individualidades.

¹³“A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural...” (COHEN, 2013, p. 38).

no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando os tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2013, p. 38).

Em referência ao professor e artista Zeca Ligiero, Ludmilla Castanheira (2018) utiliza da metáfora da cascavel de *sidewinder* (ou, no português, “cascavel-chifruda”) que se move ondulante pelo deserto, sempre desviante em relação à direção para onde aponta, deflagrando a inquietude e necessidade de movimento que a performance propõe. De forma análoga e metafórica, compreendemos que *Gen(te)rra* – ao assumir as adaptações e alternativas necessárias para sua criação em meio a esta realidade que vivemos – seria como a cascavel que confunde, surpreende e assusta quem se dedica a explorá-la, construindo formas outras de estar no meio e de tornar-se presente. Como um réptil, *Gen(te)rra* rasteja por entre as fendas, à espreita de novos caminhos e cava lugares outros para habitar, como uma rede social.

Neste tempo-espço de adaptação e transformação, de permeabilidades e hibridações entre o processo artístico e os contextos que envolvem a criação da exposição *Y Solamente Social*, a videoperformance *Gen(te)rra* transgride os padrões de criação, funcionando como um autorretrato em movimento, uma narrativa autobiográfica que dialoga com diferentes elementos visuais/estéticos que não são necessariamente pertencentes ao *hall* de materiais clássicos de arte; e também se desvincula dos espaços tradicionais de arte, ocupando as telas de celular, tablets e computadores. Estas formas de transgressão artística vêm emergindo protagonicamente na contemporaneidade, questionando as formas cristalizadas de criar, expor e fruir arte, e trazendo à tona uma série de novos caminhos ainda vistos com suspeita pelas belas artes e a alta cultura, como os meios digitais, as imagens consideradas não artísticas e demais artefatos populares. Não à toa *Gen(te)rra*, como os demais trabalhos que compõem a exposição *Y Solamente Social*, surge como que fertilizada pelo adubo de Frida Kahlo, uma artista que usou de diferentes recursos e estilos artísticos sem prender-se a nenhum, aderiu apaixonadamente à arte e cultura popular, e caminhou com os princípios da arte pós-revolucionária mexicana levando-os a outras formas de arte que não os murais, e à identificação da individualidade e das diferenças com sua perspectiva pessoal e política que questiona as vertentes ortodoxas e coletivistas do socialismo na arte em sua época.

Considerações finais, para seguir fazendo-pensando arte

O presente estudo possibilitou-nos um passeio reflexivo na exposição virtual *Y Solamente Social*, criada de forma coletiva e exposta na rede social *Instagram*. Seu caráter de criação coletiva, entre sujeitos de diferentes etnias, identidades de gênero e fazeres artísticos, reposiciona a proposição de Santos (2010) de uma Ecologia de Saberes que impele fazeres em arte advindos de diferentes corpos e contextos e que possibilita uma produção artística diversa e híbrida.

Entendemos a produção artística experimental de autorretratos – narrativas autobiográficas – da exposição *Y Solamente Social* alicerçada na compreensão de que o pessoal é político, lema do movimento feminista que muito bem se conecta à vida e obra de Frida Kahlo, um dos *leitmotivs* da referida exposição. A compreensão de que o pessoal é político aqui se integra à relação arte e vida, tão cara às artes, especialmente a partir dos anos 1960, mas já presente em fazeres artísticos da primeira metade do século XX, como os de Kahlo. Ao desenvolver processos criativos numa perspectiva autobiográfica, umbilicalmente ligados à sua prática cotidiana e pública, ao pintar seu corpo dolorido, a pintora mexicana fez-se alegoria da sofrida história de seu país e emblema da alteridade. Ao pintar a si mesma Kahlo dá a ver o outro e, sob essa interpretação, faz-se uma contundente referência poética e visual para a exposição aqui analisada.

A relação triádica entre o atual momento de isolamento social ocasionado pela pandemia de COVID-19, os períodos de isolamento social vividos por Kahlo, por suas enfermidades, nos quais criou muitas de suas obras, e o isolamento social a que já são obrigados a viver diferentes grupos marginalizados socialmente, conforma um caminho-estado em que se encontram os criadores da exposição *Y Solamente Social* e que os move a reconhecer-se nessa experiência de confinamento como quem assim age tendo em vista o bem dos outros. E, junto a isso, cada criador buscou fazer dessa experiência um tempo-espço de criação artística tanto para depurar essa vivência, em muitos casos, solitária, como para se comunicar com os outros e alentá-los em sua clausura através do compartilhamento do trabalho artístico em rede.

Entre mostrar-se (no sentido de partilhar a própria experiência e seu trabalho artístico) e conectar-se ao outro, com essa experiência expositiva a rede social é feita sala de exposição e de encontro, ambiente de reflexão e de partilhar esperanças, de cultivar a arte e reconhecê-la como importante à vida, à cultura e ao nosso desenvolvimento como seres humanos. Tanto os autorretratos como a videoperformance *Gen(te)rra* são aqui compreendidos como narrativas autobiográficas, poéticas visuais criadas através de trânsitos entre diferentes sujeitos, seus criadores, diferente campos das artes, e desses com as novas tecnologias. O desafio de ocupar artisticamente uma rede social como o *Instagram*, segue nos estimulando a criar outras formas de fazer-pensar arte em diálogo com a vida em constante transformação, a questionar padrões tradicionais e contemporâneos, forjando possibilidades outras de criar arte e de (auto)construir-nos como sujeitos no mundo que, ao criar arte, (re)criam a vida.

Referências

- AGUIRRE, Imanol. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2011. p. 69-111.
- ALCÁZAR, Josefina. *Performance: un arte del yo*. México: Siglo XX Editores, 2014.
- BERTÉ, Odailso. *O abraço de amor de Kahlo, Estrada Zenil e eu: uma genealogia matricial a partir do corpo performativo*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM; Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2020.
- BERTÉ, 2018. *O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo*. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 2018.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- CASTANHEIRA, Ludmila. *Performance arte: modos de existência*. Curitiba: Appris, 2018.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina. Luna. Sol. ¿Yo?. In: DE CALDERÓN, Cándida Fernández. (Coord.). *Frida de Frida*. México: INBA/CONACULTA/Fomento Cultural Banamex, 2007. p. 179-211.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. – São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GÓMEZ, Nadia Ugalde. Diálogo con el espejo. In: GÓMEZ, N. U, et al. *Cien autorretratos mexicanos*. México: CONACULTA, 2012. p. 15-25.
- HANISH, Carol. *The personal is political*. 2006. Disponível em: <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.

- KAISER, Federico Rubli. (Coord.). *La Casa Azul de Frida*. México: Chapa Ediciones, 2007.
- KINCHELOE, Joe L.; BERRY S. Kathleen. *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- LEON, Luis Miguel; ORTEGA, Josefa. Frida y yo. In: LEON, L. M.; ORTEGA, J. (Coord.). *¿Neomexicanismos? ficciones identitarias en el México de los ochenta*. México: Museo de Arte Moderno, 2011. p. 121-126.
- MARTINS, Raimundo; SÉRVIO, Pabol. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. In: *Visualidades: revista do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG*. v. 10, n.01. Jan-Jun. Goiânia, 2012.
- ROSENZWEIG, Denise; ROSENZWEIG, Magdalena. (Coord.). *El Ropero de Frida*. México: Zweig Editoras, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel Pedagogia do vírus*. Coimbra: Editora Almedina, 2020.
- _____. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- _____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.
- TUROK, Marta. Espejos del alma: textiles e identidad en Frida Kahlo. In: KAISER, Federico Rubli. (Coord.). *La Casa Azul de Frida*. México: Chapa Ediciones, 2007. p. 231-258.