
**CORPO, IMAGEM, AUTOBIOGRAFIA: A TRAMA PESSOAL-POLÍTICA DE FRIDA
KAHLO CRIANDO FRONTEIRAS HÍBRIDAS EM PERFORMANCE**

<https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.92-105>

Crystian Danny da Silva Castro¹

RESUMO: Este estudo se desenvolve a partir das possibilidades de criação em performance, considerando três formas de perceber o processo artístico: a performance como uma “arte do eu”; como um “modo de existência”; e como uma “arte de fronteira”. Entrecruzando as imagens da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) – desde uma perspectiva cultural de tais artefatos – com as narrativas autobiográficas do autor, estabelece-se uma série de relações que envolvem o atravessamento arte e vida e a valorização do corpo na criação em performance e na arte contemporânea. Deste modo, são analisadas diversas formas de compreender como tais imagens interatuam no processo de criação, tramando as experiências de vida dos corpos à uma perspectiva pessoal-políticadas subjetividades para fazer da performance uma práxis híbrida e fronteiriça.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Performance Arte; Frida Kahlo; NarrativasAutobiográficas.

**BODY, IMAGE, AUTOBIOGRAPHY:
FRIDA KAHLO'S PERSONAL-POLITICAL CREATING HYBRID BOUNDARIES IN
PERFORMANCE**

ABSTRACT: This study develops from the possibilities of creation in performance, considering three ways of perceiving the artistic process: performance as an "art of the self"; as a "mode of existence"; and as a "border art". By crossing images of the Mexican painter Frida Kahlo (1907-1954) - from a cultural perspective of such artifacts - with the autobiographical narratives of the author, a series of relationships are established involving the intersection of art and life and the valorisation of the body in creation in performance and contemporary art. In this way, various ways of understanding how such images interact in the process of creation are analysed, tracing the life experiences of bodies to a political-personal perspective of subjectivities to make performance a hybrid and borderline praxis.

Keywords: Contemporary Art; Performance Art; Frida Kahlo; Autobiographical Narratives.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Linha de Pesquisa Educação e Arte, com pesquisa que entrecruza dança, pedagogias culturais e perspectivas *queer*. Mestre em Artes Visuais e Licenciado em Dança, ambos pela UFSM. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura Visual e Educação – MIRARTE e professor colaborador do grupo de pesquisa Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança – LICCDA. Santa Maria, RS, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4559763834754172> e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4306-5758>. E-mail: crystiandcastro@gmail.com

CUERPO, IMAGEN, AUTOBIOGRAFIA: LA TRAMA PERSONAL-POLÍTICA DE FRIDA KAHLO CREANDO FRONTERAS HÍBRIDAS EN PERFORMANCE

RESUMEN: Este estudio se desarrolla a partir de las posibilidades de creación en la performance, considerando tres formas de percibir el proceso artístico: la performance como "arte del yo"; como "modo de existencia"; y como "arte de frontera". Al cruzar las imágenes de la pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) - desde una perspectiva cultural de dichos artefactos - con las narraciones autobiográficas del autor, se establecen una serie de relaciones que implican el cruce del arte y la vida y la valorización del cuerpo en la creación en la performance y en el arte contemporáneo. De este modo, se analizan varias formas de entender cómo interactúan dichas imágenes en el proceso de creación, tramando las experiencias vitales de los cuerpos a una perspectiva personal-política de las subjetividades para hacer de la performance una praxis híbrida y fronteriza.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Arte de la performance; Frida Kahlo; Narraciones autobiográficas.

Tecendo inícios...

Este trabalho discute as principais questões/reverberações da dissertação de mestrado intitulada “Imagem-corpo-Frida: fronteiras híbridas da Performance na Arte Contemporânea a partir de uma perspectiva autobiográfica” do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGART, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A pesquisa refletiu acerca das possibilidades de criação em Performance Arte, especificamente no campo da Arte Contemporânea, a partir das imagens da pintora mexicana Frida Kahlo (1907- 1954), tendo como eixo condutor os atravessamentos com as narrativas autobiográficas. Dessa forma, a abordagem metodológica da Bricolagem (DENZIN; LINCOLN, 2006) permeou os procedimentos criativos desenvolvidos para a elaboração e montagem das performances bem como as reflexões e entrecruzamentos teórico-práticos provocados pela práxis artística, de modo interdisciplinar.

A escolha pelo uso das imagens de Frida Kahlo na criação está alicerçada em alguns modos de compreendê-las na contemporaneidade e no vasto campo da cultura, principalmente à luz dos estudos da Cultura Visual (TOURINHO; MARTINS, 2011). Conforme as pesquisas de Berté (2018; 2020) em relação ao projeto artístico de Frida Kahlo, bem como as articulações que estabeleço para o processo criativo e às reflexões teórico-práticas da pesquisa, considero, inicialmente, que mesmo sendo suas obras parte do que chamamos de “arte moderna” (em relação à tradicional história da arte e ao período em que foram produzidas), seu trabalho apresenta e explora questões bastante difundidas na arte contemporânea. Em especial, destaco: o atravessamento arte e vida, no modo como entrecruza sua história à sua criação, trazendo elementos de sua vida cotidiana para suas pinturas; a valorização do corpo, na forma como representa a si mesma, nua e crua, e compartilha sua visceral experiência com o mundo; a proclamação da diversidade, pela maneira como evidencia, a partir de si, questões que envolvem o feminino, a homossexualidade, a deficiência, entre outros aspectos relevantes ao nosso tempo.

Junto a isso, também penso o caráter cultural das imagens de Frida Kahlo, em se tratando da intensa utilização de seu repertório. Analisando a entrada de sua imagem em diferentes nichos, no amplo campo da cultura, é possível identificar que sua visualidade assume uma gama de significados a partir das relações que os sujeitos criam, produzem e compartilham perante tais artefatos. Ao serem vinculadas em espaços que não somente os legitimados pela arte, como galeria e museus – vemos suas imagens na internet, em capas de caderno, canecas, estampas de camiseta, e tantos outros

meios da indústria cultural – expandem-se as possibilidades de interpretação e (co)incidências de sua visualidade. Observando e reivindicando o potencial político das imagens de Frida, para além de interpelações personalistas que por vezes recaem sobre suas obras, utilizo-as na medida em que as identifico como parte de minha biografia visual² e como artefatos que aludem/inspiram um fazer-pensar crítico, sensível e performativo às narrativas autobiográficas enquanto impulso criativo.

Por ser uma pesquisa que se propõe visualizar os campos da Performance Arte e da Arte Contemporânea (DANTO, 2006) desde uma perspectiva híbrida, fronteira e multifacetada, a dissertação aponta uma série de discussões que envolvem diferentes áreas do conhecimento e abordagens epistemológicas, na direção de entender alguns dos fenômenos da criação artística na contemporaneidade. Embora ao longo da escrita sejam feitas diversas relações consideradas basilares para a compreensão do processo de pesquisa, neste contexto me deterei a um recorte que procura lançar luz, especificamente, à maneira como compreendi e experimentei três modos de fazer-pensar Performance Arte. São eles: a performance como “arte do eu” (ALCÁZAR, 2014); como “modo de existência” (CASTANHEIRA, 2018); e como “arte de fronteira” (COHEN, 2013). Estes conceitos serão discutidos, a seguir, de forma a (co)incidirem e fundamentarem as análises das criações das respectivas performances, intituladas *Vinte e Quatro Outonos* (2019), *O Vale* (2019) e a videoperformance *Gen(te)rra* (2020).

Performance como arte do eu

As performances analisadas neste trabalho foram criadas desde a perspectiva de que “o pessoal é político” (HANISCH, 1970), ou seja, compreender e considerar que as esferas pessoal e coletiva têm reverberações políticas e que, portanto, as autobiografias se posicionam no entrecruzamento entre o público e o privado – assim como destaque nas criações de Frida Kahlo. Dessa forma, tramo as narrativas autobiográficas aos processos artísticos, reflexivos e de produção de conhecimento não apenas como interpretações de experiências ensimesmadas, mas enquanto potência política para dar a ver/tornar públicas – em forma de arte – as subjetividades constituintes dos corpos. Nesse sentido, as obras de Frida não são meras representações de sua história de vida, mas artefatos artísticos que se nutrem, banham e transbordam em arte sua autobiografia, fazendo deste corpo-Frida³ matéria-prima de sua criação (SALLES, 2013).

Com este horizonte investigativo e artístico, criei a performance *Vinte e Quatro Outonos* – apresentada na exposição “Ainda Estamos Aqui” que se realizou de 17 a 28 de junho de 2019, na Sala de Exposição Cláudio Carriconde – Centro de Artes e Letras (CAL/UFMS). Este trabalho nasceu na disciplina “Poéticas Visuais na Arte Contemporânea” e procurou ressignificar algumas experiências que me constituem enquanto sujeito-artista no mundo, partindo da concepção de corpo-Frida para pensar em um corpo-Crystian. Sendo a principal referência artística o Diário de Frida Kahlo, enquanto um conjunto imagético que inspira ideias de tempo/ciclos/transformações, a performance se fundamenta a partir de alguns disparadores: primeiramente, visualizando o diário com um caráter de espaço-tempo em que a artista se transforma e dá a ver seus processos de criação, tanto de sua obra como de si mesma, começo a relacionar as questões de origem, formação,

² Entendo o termo “biografias visuais” a partir do que a professora e pesquisadora Susana Rangel da Cunha (2008) identifica como sendo a coleção de imagens significativas que compõem a vida das pessoas e que fazem parte da cultura visual vivenciada por esses sujeitos, estando, portanto, vinculadas a diferentes nichos e contextos, no vasto campo da cultura.

³ A compreensão de corpo-Frida está pautada no conceito de corpomídia (KATZ; GREINER, 2005). Para as autoras, o corpo é entendido como um espaço-carne por onde as informações (pessoas, imagens, histórias...) que veem do cotidiano e dos diversos contextos são assimiladas, decodificadas, interpretadas e novamente compartilhadas com o mundo. O corpo seria, então, resultado dessas constantes trocas, perdas, conexões e reorganizações, tornando-se “mídia” das informações que o constituem.

nascimento. Seu diário figura uma espécie de gestação de sua composição em arte, como se as vivências cotidianas do corpo-Frida ali descritas e recriadas ganhassem vida.

Portanto, olho para os processos que me constituem como corpo-Crystian pela ótica das minhas três principais figuras “gestacionais”: minha mãe, avó materna e irmã. O primeiro procedimento criativo deu-se com a escolha de três experiências autobiográficas desde as perspectivas destas três mulheres. Cada uma apontou um momento que considerava significativo, relacionado à minha infância e em seguida, como segundo procedimento, selecionei uma imagem do meu arquivo pessoal e uma de Frida Kahlo⁴ que considerava melhor se relacionarem com essas experiências. Na sequência, conforme terceiro procedimento, trabalhei na criação de gestos/ações que dialogassem com as relações produzidas frente à estas imagens escolhidas para o processo, e que são parte da minha biografia visual, e como as percebo/interpreto em movimento.



Figura 1 – Performance *Vinte e Quatro Outonos*

Fonte: Exposição “Ainda Estamos Aqui” (2019). Foto de Calixto Bento. Arquivo pessoal do autor.

Na performance, utilizo uma série de recursos como as folhas secas de plátano – que aludem à passagem do tempo e à estação do meu aniversário –; a projeção, em (m)eu corpo, de fragmentos das imagens utilizadas para o processo (do meu arquivo pessoal e as de Frida Kahlo); os gestos e ações criados a partir das memórias compartilhadas pelas minhas três figuras gestacionais. De forma bricoladora, o entrecruzamento destes diferentes elementos dá-se pelas relações que organizo com as imagens selecionadas e as histórias escolhidas para o processo. As imagens e histórias movem formas de interpretação que refletem tanto a autobiografia impregnada nestes elementos como a maneira que as utilizo para transformar em arte e constituir este corpo-Crystian que sou.

O uso das autobiografias no processo criativo esteve em consonância com Alcázar (2014), sobretudo no desejo de entender a performance enquanto uma “arte do eu”. De um “eu” que se constitui na experiência, no contexto, na relação com o outro. De um “eu” permeado por modos de

⁴ As imagens de Frida Kahlo escolhidas foram: a obra “*Recuerdo [el corazón]*”, de 1937; um desenho presente em seu diário onde Frida escreve “*movimiento al danzar*”; e uma foto de Frida junto à sua irmã Cristina Kahlo, feita pelo fotógrafo Nicholas Munray, em 1948.

ser, de perceber o mundo, de agir e narrar histórias. De um “eu”, corpo-Crystian, coberto de folhas, traços, linhas, esboços e fragmentos que me formam como sujeito e artista. Por isso, nesse sentido, a autobiografia torna-se disparadora à ação do corpo. Segundo Alcázar (2014), a performance permite e instiga abordar o corpo desde a experiência sensorial, e pode ser entendida como um método criativo de investigação corporal, intimamente conectado com as questões que envolvem as histórias de vida, os atravessamentos constituintes dos sujeitos no mundo bem como as práticas que os articulam política, cultural e socialmente. A autora identifica que os(as/es)⁵ artistas da performance exibem o atravessamento arte e vida a partir do entrecruzamento das vivências simbolicamente transformadas em arte. Com e desde o corpo, assume-se a autobiografia como fio condutor dos processos criativos.

Para a criação de *Vinte e Quatro Outonos*, tomar o Diário de Frida Kahlo como referência visual e conceitual foi determinante para o desenvolvimento do processo, pois encontro nele uma série de artefatos visuais e relatos cotidianos que reportam às narrativas autobiográficas de Frida e que, relacionadas ao fazer artístico, podem ser entendidos como registros do processo. Sendo assim, conforme Salles (2013), esses registros, compreendidos como vestígios da criação, funcionam como índices dos percursos pelos quais o(a/e) artista transitou em seu processo até a constituição da obra. Reunidos, tais vestígios/registros são identificados como espécies de documentos de processo, tal qual o diário de Frida. Metaforicamente, as memórias trazidas pelas minhas figuras gestacionais tomam um caráter de vestígio/registro de quem me tornei enquanto corpo-Crystian, ao passo que são trabalhados e dados a ver através da performance-diário.

Diário e performance. Duas distintas formas de colocar no mundo os modos de ver, perceber e experienciar a vida. Segundo Alcázar (2014) em ambos se expressam reflexões momentâneas da vida, do presente do eu, do que o corpo processa sobre sua realidade, seus contextos e as diferentes informações que o constitui. Para a autora, a performance e o diário – assim como, dentre as formas de pintura, o gênero do autorretrato, que inclusive foi amplamente utilizado no repertório artístico de Frida – se assemelham por estarem arraigados no cotidiano e possuírem uma reflexividade elaborada por vestígios de vida, fragmentos do corpo que projetam o presente, os processos vitais, a experiência pessoal-carnal do sujeito. Ao discutir as aproximações entre performance, diário e autorretrato, Alcázar aponta alguns artistas que trabalharam com diários como possibilidades criativas e/ou documentos de processo e, entre eles, destaca Frida Kahlo. Para a autora, o diário de Frida tem relação direta com a performance porque nele a artista entrelaça sua vida à sua obra, permeada pela centralidade do corpo.

Para a autora, em Frida a pintura pode ser entendida como um processo de autoconhecimento. Através de seus autorretratos e de seu diário, a artista constrói uma práxis artística consolidada na autobiografia, fazendo de seu corpo seu tema/objeto de investigação.

Portanto,

seu corpo, sua obra e sua vida estão intrincados inexoravelmente. Em seus quadros seu corpo cobre 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, o que se pode observar nitidamente em

⁵ O uso das grafias “todos”, “todas” e “todes” está fundamentado nos estudos feministas da autora Marcia Tiburi. Para entender melhor, ler: “Feminismo em comum: para todas, todes e todos” (2018).

sua diário, a obra de Frida Kahlo é um claro antecedente da performance (ALCÁZAR, 2014, p.115, tradução minha).

Alcázar, após analisar a forma como a obra de Frida é intensamente autobiográfica, conclui que Frida Kahlo pode ser compreendida como uma precursora da performance. Esse estudo conecta ainda mais o trabalho de Frida à esta pesquisa não somente como inspiração visual, mas sobretudo como um legadocriativo, (co)incidindo procedimentos, temas e conceitos que tramam meu processo artístico ao dela: no entrecruzamento do diário, do autorretrato, da autobiografia e da performance.

A performatividade presente em Frida “expressa a constante ação do corpo político imerso no coletivo”, ocupando de diferentes imagens, códigos, informações, normas e discursos, transformando e sendo transformada, “sendo criatura e criadora de si mesma, de seu tempo, de sua cultura, de seu contexto” (BERTÉ, 2020, p.73). Como possível precursora da performance, ou conforme Berté (2020), como uma artista do corpo, Frida irrompe e subverte a materialidade da pintura e coloca seu fazer artístico também nos interstícios da sua vida cultural e política, sendo uma “alegoria real” (p. 76) da história, de sua gente e de sua realidade, expondo publicamente suas performances mestiças, étnicas e de gênero... Enfim, sendo corpo-performance de si mesma: uma “artedo eu”.

Assim me vejo enquanto corpo-Crystian: permeado pelas histórias escolhidas por minhas figuras gestacionais e tantas outras que concernem minha subjetividade; atravessado pela imagem de Frida Kahlo e sentidos que produzem em mim. Múltiplo e polissêmico, corpo-Crystian é espaço-tempo-carne que se torna ação, movimento, performance.

Performance como modo de existência

Dentre as tantas experiências que constituem este corpo-Crystian que sou, as que refletem questões relativas à minha identidade sexual e de gênero parecem fazer parte de diferentes processos subjetivos que me formam. Por isso, pensando na trama pessoal-político que envolve minha autobiografia, a criação da performance *O Vale* tem como mote questões relacionadas especialmente à sexualidade, identidade de gênero, homoafetividade, e construção de subjetividades deste (m)eu corpo-viado.

A performance – que fez parte da exposição “Posições”, na disciplina “Cultura Visual e Espaços Expositivos”, apresentada de 04 a 11 de junho de 2019 também na sala de Exposições Cláudio Carriconde – dá-se a partir de alguns procedimentos de criação: primeiramente, escolhido o horizonte temático o qual seria desenvolvido o trabalho, elegi duas imagens do repertório artístico de Frida Kahlo: *El Venado Herido* (1946) (figura 16) e *Dos Desnudos En El Bosque* (1939) (figura 17). Após, certos aspectos visuais presentes nas obras foram escolhidos para configurar os elementos estéticos (visualidades/objetos) da performance. Junto a isso, minhas memórias autobiográficas atravessaram a criação das movimentações, ou seja, as histórias pessoais tornaram-se inspiração para elaboração das ações corporais.

Analisando as duas obras selecionadas, a partir das discussões de Berté (2020) e questões que envolvem minhas experiências de vida enquanto homem *gay*, compreendo que tais artefatos podem operar a partir de perspectivas LGBTQIAP+⁶. Isto pois sugerem discutir o caráter de representatividade, afirmação e reconhecimento de corpos considerados abjetos pelo sistema

⁶ Sigla que denomina sujeitos que se reconhecem a partir das seguintes identidades de gênero e/ou sexualidades: Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Transgêneros/Travestis/Transexuais, *Queers*, Intersex, Assesuados, Panssexuais +.

dominante patriarcal e heteronormativo⁷, sendo articuladas na vida dos sujeitos como trânsito entre seus modos de ser/viver e seus sentimentos de inclusão no mundo. Conforme destaquei na introdução, esta é uma das formas de visualizar as imagens de Frida Kahlo pela ótica contemporânea: a intensa valorização e empoderamento das diferenças.



Figura 2 – Performance *O Vale*

Fonte: Exposição “Posições” (2019). Foto de Samara Schmidt. Arquivo pessoal do autor.

Nesta performance, aludo ao termo “vale”, popularmente conhecido no Brasil como um espaço de pertencimento aos corpos da comunidade LGBTQIAP+. Neste ambiente, criado por galhos, plantas e folhas, me coloco desnudo de todos os padrões heteronormativos impostos a mim para dar a ver minha visceralidade carnal, subjetiva, vulnerável e transgressora. As movimentações – que remetem a repulsa, ao medo, ao prazer, à insegurança, às fragilidades e às bonitezas de ser corpo-viado, foram criadas com base na minha história de vida e nas sensações que as imagens de Frida suscitavam.

A criação de *O Vale* traz à tona uma perspectiva *queer*⁸ fundamental para o entendimento de um modo de existir e, principalmente, existir enquanto arte. Tal relação faz-se presente porque os estudos *queer* assumem, como uma de suas questões centrais, a compreensão de que a sexualidade e o gênero são categorias culturais, históricas e socialmente construídas, possibilitando dilatarmos nossos modos de compreender os processos de construção das identidades dos sujeitos (LOURO, 2008). Este entendimento fluído das formas de ser e viver que os corpos não-normativos apresentam e que colocam em evidência ao ocuparem espaços de criação, possibilita ações de

⁷ A posição heteronormativa impõe como correto as diretrizes pautadas por uma identidade específica, qual seja a do homem, branco, heterossexual, de classe média, tornando-se uma posição dominante e, portanto, segregadora (LOURO, 2008).

⁸ A Teoria *Queer* apresenta-se como pensamento crítico produzido pela ótica *queer*, ou seja, um modo de compreender as relações de gênero e sexualidade atuantes a partir de “uma forte crítica às identidades sexuais”, questionando “a ordem social e cultural responsável pela produção de um discurso que as qualifica como aceitáveis/normais ou abjetas/patológicas” (COUTO JÚNIOR, 2016, p. 251).

enfrentamento aos dogmas da heteronormatividade compulsória e a vislumbrar/produzir outros modos de existir e fazer arte na contramão do (cis)tema⁹ vigente.

Portanto, ao embrenhar-me nas memórias autobiográficas que narram (m)eu corpo homossexual, também aciono as experiências instauradoras do corpo-Crystian que sou em relação à dinâmica social em que vivo. A performance reforça o caráter de atravessamento entre o pessoal e o político, expressando que minhas experiências autobiográficas dialogam com as vivências de outros corpos LGBTQIAP+, produzindo uma rede de sentidos, um modo de existência (CASTANHEIRA, 2018). Este modo estabelece-se, de acordo com Castanheira (2018), enquanto “fruição política” frente às evidências de que vivemos/nos constituímos a despeito de nossas próprias subjetividades pois respondemos a constante operação de forças homogeneizadoras: “as disciplinas aferidas ao corpo e a regulação da população são as bases de organização do poder sobre a vida. O adestramento do corpo, a gestão da vida, o controle dos gestos” (p.106) não somente neutralizam a resistência ao poder como também interagem na manutenção de certos privilégios que o consolida.

O cerceamento dos modos de pensar, agir e intervir que tais processos reguladores estabelecem, agem a fim de controlar e domesticar os corpos. Uma vez desprovidos de um ímpeto contraventor, os corpos tornam-se apáticos, anestesiados, acabam por desconhecer seus direitos e suas potências de transformação pois assumem como verdade as premissas pré-definidas pelo (cis)tema que nos rege. Para Castanheira (2018), desta maneira passamos a abdicar da nossa “condição de seres sociais” (p. 107) e aceitar como natural e correto tudo aquilo que nos é imposto.

No entanto, para a autora, a arte da performance caminha na contramão desta lógica perversa de controle dos corpos, de impedimento dos processos políticos deflagradores da condição humana em sociedade. Os(as/es) performers seriam, portanto, aqueles corpos que questionam/suspendem as mecanizações e automatismos instaurados pelo (cis)istema no intuito de abrir margem à reflexão, ao pensamento crítico, ao movimento desconcertante e problematizador, porque tecem modos de pertencimento que os colocam em posição de movimento. Movem-se, e ao se moverem, encontram as fissuras necessárias para romper com as práticas totalizantes, engajados(as/es) por seus contextos culturais, históricos e sociopolítico. Apresentam, então, estratégias criativas que proporcionam pensar a performance enquanto um modo de existência uma vez que se consolida enquanto movimento de alteridade, de outriedade, de produção de si desde e em relação com o mundo e com o(a/e) outro(a/e) e, neste caso, em forma de arte.

Pensar a criação de *O Vale* sob a premissa de um olhar *queer* e entendendo ser esta forma de fazer performance uma possibilidade de existir enquanto arte, esta obra vai ao encontro das bases criativas de Frida Kahlo, no sentido de como seu processo artístico esteve mergulhado na sua experiência subjetiva e política – como mulher, latina, bissexual, deficiente física – e, ademais, como seu repertório evidencia sua subjetividade (que questiona o caráter normativo) como carro-chefe de seu modo de ser artista. Conforme Louro (2008), se considerarmos os corpos que fogem à heteronormatividade, há uma série de pedagogias corretivas que operam socioculturalmente como um trabalho de ação (per)formativa, contínuo e repetitivamente acionado para que sejam marcados, banidos e/ou punidos os corpos abjetos, impondo-lhes os gêneros e sexualidades “legítimos”.

Tal como Frida, estes corpos considerados à margem dos padrões podem reivindicar seus direitos de existência e assumirem espaços de pertença ao construir diálogos com demais corpos que vivenciam performativamente este aparato regulador, compondo uma experiência coletiva de

⁹ A analogia ao prefixo “cis” refere-se ao termo “cisgênero”, que significa os indivíduos que se identificam, em todos os aspectos, com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer; em oposição ao termo “transgênero”, que diz respeito as pessoas cujas identidades de gênero não correspondem aos seus sexos biológicos. Pensar a ideia de um “cis”tema tem a ver com a compreensão de um sistema regido pelo aparato cisheteronormativo que molda nossas ações cotidianas.

resistência. O diálogo estabelecido com e a partir das imagens de Frida, neste contexto, pode ser o território de combate às opressões meticulosamente ordenadas e executadas pela heteronormatividade, engendrando ações de enfrentamento. Portanto, a perspectiva *queer* presente em *O Vale* apresenta um corpo em performance na busca por legitimar-se enquanto sujeito transgressor de padrões que rechaçam corpos não-convencionais. Salvaguardadas as (in/ex)tensas prerrogativas artísticas que a consolidam, a performance, antes mesmo como uma prática de vida, “é uma possibilidade epistemológica de compreensão e ocupação do cotidiano (...) e um convite a tomar responsabilidade dessa ocupação” (CASTANHEIRA, 2018, p.161), conferindo atenção à maneira como escolhemos colocar/compartilhar nossas criações artísticas no mundo, pois elas denotam também nossa filiação a determinadas ideologias.

Assim, a criação em performance contamina, movimenta e produz modos de existência que, entendidos por este contexto de afirmação, pertencimento e empoderamento das nossas singularidades, torna-se também resistência. Resiste-se ao (cis)tema que silencia e apaga os modos de ser não-normativos. Ao movimento incessante de aniquilação das diversas formas de agir, amar, viver. Resiste-se para existir, para ser-fazer (*r*)existência.

Compreendo, portanto, a partir da performance como um modo de (r)existência, que o corpo meramente biológico dá vazão a um outro entendimento de corpo: nele, há a “celebração e um reconhecimento da diferença, onde a cultura mais que a biologia marca os corpos e cria as condições específicas em que vivem e recriam a si mesmos” (p.132, tradução minha), tornando-o discursivo, dialógico, emaranhado pela ordem do desejo, do significado, do poder e das diversas correlações socioculturais que o produzem (ALCÁZAR, 2014). Portanto, percebo como emergente que estes modos de (r)existência – na qual é desenvolvida a performance *O Vale* – sejam elaborados, para que “nossas criações ‘inventem o cotidiano” (CASTANHEIRA, 2018, p.145) compondo táticas de resistência para os corpos marginalizados e degenerados pelo (cis)tema.

Nas tramas de um corpo pessoal-político, percebo a performance como modo de (r)existência que afaga e move o corpo-Crystian que sou. Encharcado de memórias e imagens que dão a ver tantas formas de ser que me constituem, sobretudo na luta por viver digna e plenamente enquanto artista e homem *gay*, mesmo que (e principalmente!) em um país como o Brasil, socialmente LGBTfóbico e (des)governado por ideologias fascistas, opressoras e negligenciadoras dos direitos humanos. Corpo transgressor, amante de Frida Kahlo, performer de (r)existência: diverso, plural, multifacetado e, com orgulho, viado!

Performance como arte de fronteira

Nesta terceira criação, algumas transformações aconteceram no processo. Com o advento da pandemia de COVID-19 e a necessidade do isolamento social¹⁰, precisei reformular o desenvolvimento do trabalho artístico. Procurando aprofundar o que a nova realidade poderia proporcionar enquanto ímpeto criativo, passei a correlacionar a forma como Frida Kahlo viveu períodos de isolamento, em virtude de sua saúde fragilizada e em seus momentos de convalescência, com a necessidade atual de distanciamento social. Estudando seu repertório, é possível identificar que muitas de suas obras acontecem em meio a estes períodos ou aludem a eles, de alguma maneira. Portanto, pensandona potência de isolar-se é que a videoperformance *Gen(te)rra* se constituiu, procurando permear as diversas experiências subjetivas em torno do distanciamento social e, deste modo, ampliar a trama pessoal-político a partir do entrecruzamento de outras histórias que atravessam este mesmo contexto.

¹⁰ O isolamento social foi uma das medidas adotadas pelos órgãos sanitários, em especial a Organização Mundial da Saúde (OMS), necessária como conduta preventiva para a diminuição da propagação da pandemia.

Gen(te)rra abre a exposição coletiva e virtual – criada pelo grupo de pesquisa Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança (LICCCA), do curso de Dança – Licenciatura da UFSM - intitulada “*Y Solamente Social*” e inaugurada no dia 07 de julho de 2020, na plataforma do Instagram. A exposição tinha como conceito norteador a relação entre as formas de isolamento, tanto as de Frida quanto as nossas, e, além destas, também a ideia de exclusão que os corpos marginalizados pelo (cis)tema sofrem socialmente. Sendo assim, partindo dessa relação triádica, a exposição apresentou diversos autorretratos¹¹ em formato de fotografias digitais, compostos pelos(as/es) artistas (discentes e docentes do grupo) que, ao inspirarem-se nas obras de Frida e na maneira como a artista se autorrepresentava, articularam seus próprios modos de se darem a ver.

Sendo assim, para a criação da videoperformance *Gen(te)rra*, trabalhei a partir da obra de Frida Kahlo intitulada *Lo que el agua me dio* (1935), correlacionando à imagem ao sentimento de estar submerso em sensações, angústias, dúvidas e inseguranças advindos da vivência de isolamento. Em suma, *Gen(te)rra* apresentou-se como um autorretrato performativo que procurou vincular as narrativas autobiográficas perpassadas por (m)eu corpo isolado, distante, (so)frido, com as demais histórias dos(as/es) artistas que compõem a exposição a partir de seus autorretratos. Como procedimentos criativos, elaborei diferentes relações entre os elementos constituintes da obra de Frida; os materiais cênicos e as sensações físicas/emocionais que eles suscitavam; e a narrativa gerada por este conjunto de possibilidades. A bricolagem destes recursos compôs toda a estética/poética de *Gen(te)rra*.



Figura 3 – *Frames* da videoperformance *Gen(te)rra*

Fonte: Exposição virtual *Y Solamente Social*. Captação das imagens por Tobias Barros. Arquivo do autor.

A escolha por trabalhar em formato de videoperformance dá-se primeiramente pela impossibilidade de apresentação ao vivo em razão do distanciamento social; e segundo, porque desejei experimentar a virtualidade e tecnologia, tão presentes em nossas vidas neste “novo normal”, desde o cerne da criação, sendo parte integrante de todo processo criativo e não somente no momento de “apresentação” da obra. Sendo assim, foi necessária uma imersão teórico-prática no campo da arte com mediações tecnológicas, e especialmente no audiovisual, para desenvolver o trabalho.

¹¹ Os autorretratos de cada artista-expositor (integrantes do grupo de pesquisa) foram criados a partir da ideia de valorização das subjetividades, reconhecendo as características que perpassam a vivência particular de cada indivíduo e as reverberações que podem ocorrer quando em contato e inspiração com as imagens de Frida Kahlo.

Em videoperformance, conforme nos explica Regilene Sarzi-Ribeiro (2018), o vídeo ultrapassa a condição de dispositivo de documentação/registo para se tornar, quando em relação com o corpo, um dispositivo performático. Daí o reconhecimento de uma prática híbrida, pois elas se constituem nos entrecruzamentos de suas especificidades, produzindo uma nova linguagem. Inclusive, a distinção entre videoperformance e performance está na forma como a composição é feita, pelo modo como vídeo está atrelado à ação. Enquanto na performance o vídeo pode aparecer como um elemento agregador, na videoperformance ele é a razão do surgimento de um novo sistema de características autopoieticas. Assim sendo, a videoperformance é uma arte sistêmica pois se constitui no que se produz da relação entre vídeo + performance, compondo uma identidade nova resultante dessa associação.

No desenvolvimento de *Gen(te)rra* procurei explorar o caráter híbrido corpo + vídeo. Estudei as diferentes possibilidades de relação entre o vídeo, (m)eucoipo e os elementos, buscando a identidade visual de *Gen(te)rra* e, assim, construindo uma narrativa. Todo o processo criativo desta videoperformance, especialmente com os novos agenciamentos performativos para a criação, ampliou o entendimento acerca da relação dialógica da performance e desencadeou questões que estão conectadas à definição proposta por Cohen (2013) quando considera a performance como uma “arte de fronteira”. Ressalto que o entendimento de fronteira referido por Cohen pode ser múltiplo. A de compreensão mais instantânea, talvez, seja sua relação fronteiriça no sentido de hibridização com outras áreas artísticas (como no caso da videoperformance, por exemplo). Cohen (2013, p.50) vai chamá-la de uma espécie de “legião estrangeira das artes”, por sua forma livre e anárquica que abriga uma vastidão de artistas provindos das mais diversas linguagens.

Outra possibilidade de compreensão da fronteira, e sobre a qual me deterei a seguir, diz respeito aos modos de veiculação e relação que a videoperformance proporciona, em se tratando do fato de circular em uma plataforma digital/rede social. Tal questão, alicerçada no que pode a imagem enquanto artefato na cultura visual, me faz refletir sobre o borramento de fronteiras que envolvem a arte no campo da cultura e o acesso/circulação à/da obra de arte a partir de espaços alternativos e, hegemonicamente, desvalorizados.

Analisando o Sistema das Artes contemporâneo a partir da perspectiva de ecossistemas no sistema artístico (FETTER, 2018)¹², os espaços tradicionais e limitantes da arte, como galerias e museus, e toda uma série de pensamentos padronizados que estão atrelados a estes limites, agora passam a conviver com as noções de fluxo e rede que confluem especificidades, deslocamentos e reorganizações do que é considerado arte e de seus contextos e circuitos. Assim, visualiza-se um olhar mais abrangente para o fazer em arte na contemporaneidade que deflagra redes de atores em interações intercambiáveis, provocando e assumindo versatilidades de papéis correspondentes a determinados períodos históricos, regimes de trabalho e, especialmente, regimes estéticos. O sistema contemporâneo das artes passa a ser visto como uma construção movente, passível de transformações e remodelações, incluindo novos espaços de circulação/exposição de arte e descentralizando as características, por vezes ainda recorrentes, de espaços hegemônicos.

Gen(te)rra, bem como a exposição “*Y Solamente Social*”, convocam a refletir em torno de alternativas para (re)pensar certas características do sistema artístico contemporâneo. Por entrarem na arena das mídias digitais, apresentam uma práxis artística que pode ser encarada como um movimento de indagação e transformação frente às lógicas do Sistema das Artes. Penso que *Gen(te)rra*, à luz da definição de performance como arte de fronteira, provoque rupturas no sistema porque promove o questionamento do lugar da obra de arte: que tipo de experiência estética pode ser

¹² Na metáfora dos sistemas da arte como ecossistemas, as relações não podem mais ser compreendidas como um organograma unidirecional, linear e estático, mas sim como ambientes vivos em constante transformação [...]. Dos eventos de ordem macro a micro, todos estão interconectados de alguma forma. Assim, para a análise dos sistemas na atualidade, devemos sempre considerar a forma como esses atores e mecanismos interatuam, influenciando os atuais regimes de constituição de valor da arte e configurando novas paisagens (FETTER, 2018, p. 117).

desenvolvida no confronto entre imagens consideradas “obras de arte” (como a videoperformance) e uma série de outras imagens da indústria cultural? O que torna algumas imagens aptas a adquirirem o “selo” de arte e outras não? Como pensar o *status* da arte perante um ambiente virtual em que imagens midiáticas e/ou de propaganda são difundidas em larga escala?

Berté (2018), ao abordar o advento da reprodutibilidade técnica e o avanço das imagens de (re)produção em massa, referindo-se especialmente à maneira como as imagens de Frida alçaram expansão gigantesca por meio do mercado e produtos de cunho comerciais, convida-nos a pensar que essa mudança demonstrou como a arte perdeu sua “aura sagrada”. E, ademais, empurrou as Artes Visuais para fora da sua espécie de redoma criada em interesses e convenções essencialmente técnicos e estilísticos.

Tal questão se torna particularmente relevante uma vez que é a partir da imagem desta artista, difundida sobremaneira no campo da cultura, que *Gen(te)rra* e “*Y Solamente Social*” são desenvolvidas, e que estar tramado à imagem de Frida pode ser um atalho à entrada no seio da cultura popular¹³. Se observarmos o contexto da exposição, são imagens feitas por artistas em formação e outros sujeitos que não possuem a prática artística como profissão; está exposta em um ambiente não-formal onde diversas imagens transitam, com outras funções cotidianas; inspira-se na imagem de Frida, que na contemporaneidade tem provocado diferentes fricções com o campo da arte, e outras questões que localizam *Gen(te)rra* em um espaço paradoxal entre a arte e a cultura popular. Desde o princípio, a proposta da exposição pautou-se em uma compreensão próxima ao que Imanol Aguirre (2011) denomina de “estetização da cultura” – o desdobramento do estético no campo das artes para diversos outros contextos culturais, pois constrói-se uma dada relação com as imagens que permite visualizá-las como arte mesmo que o seu contexto de exposição e de criação seja mais fluído que os pressupostos artísticos tradicionais.

Gen(te)rra dinamiza um dado deslocamento do espaço expositivo, da circulação e do acesso à obra de arte, dessacralizando e provocando o borramento das fronteiras que forjam o espaço defendido pela perspectiva tradicional de arte e mesmo do que consideramos no âmbito do sistema contemporâneo das artes. O território popular, no qual as imagens de Frida comumente transitam, pode, desta maneira, também ser ocupado por obras cujas definições acadêmicas colocam o selo de “arte” e que estão relacionadas à sua imagem. Convivem e se deixam afetar por suas especificidades, pela potência fronteiriça que as fazem construir diálogos e pelas possibilidades híbridas de atuação neste espaço estranho ao regime artístico hegemônico. Pois é ingênua a tentativa de estancar a avalanche de imagens que perpassam nossa cultura visual, bem como o surgimento de novas realidades que movimentam tais configurações, sejam elas no deslizar do *feed* do Instagram ou em meio as paredes do cubo branco da galeria.

Considerações finais, ou novos inícios...

Arte do eu, modo de existência ou arte de fronteira. Qual seja o modo de analisar o fazer em performance na contemporaneidade, é na sua intensa capacidade de estar em consonância com o nosso tempo, de dialogar com as experiências dos sujeitos e de deixar-se atravessar pelas subjetividades que reside sua potência híbrida e fronteiriça. Ao criar a partir de minhas narrativas autobiográficas e das imagens de Frida Kahlo, pude compreender os caminhos investigativos,

¹³ Conforme Berté (2018), em relação a Storey (2015), o complexo conceito de cultura popular pode estar imbricado à diferentes nuances, significados e modos de uso: “uma dimensão quantitativa a denotar a adesão de uma grande maioria de pessoas – popularidade; uma cultura inferior; a cultura midiática e de massa [...] uma cultura originada do povo, folclórica – conjunto de valores, costumes e manifestações autóctones; a luta política das classes populares, pobres e trabalhadores” (p. 59). Para esse contexto da pesquisa, assumo a dimensão de cultura de massa/midiática por se tratar das imagens que estão fora do cânone artístico e que fazem parte da cultura a partir das redes sociais, propagandas, televisão e demais espaços de veiculação imagética.

poéticos e transgressores que a performance transita, como uma cascavel de *sidewinder* (ou, no português, “cascavel-chifruda”)¹⁴ que se move ondulante pelo deserto, sempre desviante em relação a direção para aonde aponta. Análoga e metaforicamente, a performance seria esta cascavel que confunde, surpreende e fascina quem se dedica a explorá-la, construindo modos alternativos de estar no meio e de fazer-se presente, questionando seu *habitat* e traçando rotas de fuga.

As reflexões tecidas neste estudo requerem que compreendamos a Performance Arte dentro da complexidade de nosso tempo, para colocar em evidência sua potência de alteridade, de intervenção e contravenção aos dogmas pré-estabelecidos, de deslocamentos e descentramentos no campo da arte. Para, sobretudo, produzir modos de tramar pessoal-politicamente uma práxis artística contemporânea intimamente conectada com o que Cohen (2013) identifica como sendo, em performance, o papel de radicalidade que evoca um “trabalho humanista”, visando libertar os sujeitos “de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (p.45).

Percorrendo por todos estes caminhos que movem meu fazer em performance, também mobilizo o limiar entre minhas narrativas autobiográficas e a de tantos outros corpos e processos que encontro nesse terreno movediço construído por *Vinte e Quatro Outonos*, *O Vale* e *Gen(te)rra*. Assim, frente a esta trama pessoa-política, a performance abre possibilidades sensíveis, críticas e performativas para que diferentes histórias de vida de todas, todos e todes sejam (re)conhecidas, refletidas, imaginadas, pintadas, performadas, dançadas... É nessa fissura que entendo a potência pessoal-política da performance enquanto arte do eu, como modo de existência e como arte de fronteira: nas brechas que movem as diferenças.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, I. Cultura visual, política da estética e educação emancipatória. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 69-111.

ALCÁZAR, J. *Performance – un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

BERTÉ, O. *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.

_____. *O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo*. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 2018.

CASTANHEIRA, L. *Performance arte: modos de existência*. Curitiba: Appris, 2018.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO JUNIOR, D. R. Gênero, sexualidade e a teoria *queer* na educação: colocando em questão a heteronormatividade. In: *Atos de Pesquisa em Educação*. Blumenau, v. 11, n.1, jan./abr. 2016,

¹⁴ Esta metáfora é creditada ao professor e artista Zeca Ligiero, no livro “Performance arte: modos de existência”, de Ludmila Castanheira (2018).

p.250-270.

CUNHA, S. R. V. Cultura visual e infância. In: *Anais da 31ª Reunião da ANPED*. Out., 2008, p. 102-132.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Introdução a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. et al. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FETTER, B. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. In: *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, 2018, p.102-119.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 125-136.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008, p. 17-23.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. – 6.ed. São Paulo: Intermeios, 6ª edição, 2013.

SARZI-RIBEIRO, R. A. O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: Videocorpo. In: *Palíndromo (online)*, v. 10, p. 101-116, jul. 2018.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOURINHO, I.; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da Cultura Visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011. p. 51-68.