

# **VI ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI**

**DIREITO, ARTE E LITERATURA**

**SILVANA BELINE TAVARES**

**MARCELO CAMPOS GALUPPO**

**JOSÉ ALEXANDRE RICCIARDI SBIZERA**

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

**Diretoria - CONPEDI**

**Presidente** - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

**Diretora Executiva** - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - UNIVEM/FMU - São Paulo

**Vice-presidente Norte** - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

**Vice-presidente Centro-Oeste** - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

**Vice-presidente Sul** - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

**Vice-presidente Sudeste** - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

**Vice-presidente Nordeste** - Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

**Representante Discente:** Prof. Dra. Sinara Lacerda Andrade - UNIMAR/FEPODI - São Paulo

**Conselho Fiscal:**

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - ESDHC - Minas Gerais

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM - Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - Ceará

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR - São Paulo

**Secretarias**

**Relações Institucionais:**

Prof. Dra. Daniela Marques De Moraes - UNB - Distrito Federal

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM - São Paulo

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie - São Paulo

**Comunicação:**

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - Paraíba

Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro - UNOESC - Santa Catarina

**Relações Internacionais para o Continente Americano:**

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

**Relações Internacionais para os demais Continentes:**

Prof. Dr. José Barroso Filho - ENAJUM

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - São Paulo

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicritiba - Paraná

**Eventos:**

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - Minas Gerais

Profa. Dra. Cinthia Obladen de Almendra Freitas - PUC - Paraná

Profa. Dra. Livia Gaiher Bosio Campello - UFMS - Mato Grosso do Sul

**Membro Nato** - Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UMICAP - Pernambuco

D597

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: José Alexandre Ricciardi Sbizera; Marcelo Campos Galuppo; Silvana Beline Tavares – Florianópolis; CONPEDI, 2023.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5648-748-9

Modo de acesso: [www.conpedi.org.br](http://www.conpedi.org.br) em publicações

Tema: Direito e Políticas Públicas na era digital

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Nacionais. 2. Direito. 3. Arte e literatura. VI Encontro Virtual do CONPEDI (1; 2023; Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



# VI ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

## DIREITO, ARTE E LITERATURA

---

### **Apresentação**

#### PREFÁCIO

Conta-se que os habitantes da ilha de Kós encomendaram a Praxíteles, talvez o maior artista da Grécia clássica, uma escultura da deusa Afrodite para o templo que lhe haviam dedicado. Praxíteles resolveu inovar: esculpiu a deusa nua, saindo de um banho. Os habitantes de Kós ficaram horrorizados, e rejeitaram a escultura (que foi comprada pelos habitantes da ilha de Knidos, onde o MGL – Movimento Grécia Livre – ainda não era suficientemente influente para evitar as mudanças que estavam em curso). Até então, era canônico na arte grega que homens se representavam nus e mulheres decorosamente vestidas. Mas não há cânon que dure muito, quando se trata de arte. Arte e literatura são o domínio do engenho e da invenção. Talvez isso nos ajude a pensar como o método da Literatura e da Crítica da Arte podem ser úteis para se pensar o direito. Desde o processo de sua positivação, ocorrido no século XIX, o direito passou a ser visto como obra humana e, como tal, sujeito às mesmas transformações por que passavam as sociedades, não necessariamente no mesmo ritmo dessas mudanças: às vezes seguiam-se-lhes com séculos de atraso, às vezes antecipavam-se-lhes em décadas.

É provável que o que haja de mais impressionante no campo de estudos sobre Direito e Literatura (e Direito e Arte) seja sua capacidade de antecipar o movimento que, ocorrendo no seio da sociedade, só mais tardiamente apresenta-se sob a forma normativa do direito: os trabalhos apresentados nessa nova edição do GT Direito, Arte e Literatura são um exercício de antecipação do futuro.

Nada melhor, portanto, do que iniciar este livro retornando a um passado cuja espírito era de anunciar e criar o futuro: o Modernismo. Mario Cesar da Silva inicia mostrando como uma concepção antropofágica (e radicalmente positivista – em sua crença na ciência e na razão) de direito já se apresentava na poligrafia de Oswald de Andrade (antecipando em mais de cinquenta anos os institutos do divórcio, da eutanásia e realizando a crítica do feudalismo e da propriedade improdutiva – que eram, afinal, a “pedra de toque” do edifício jurídico herdado do Império e que precisava ser abandonado e deixado para trás).

Na mesma época que o modernismo se desenvolvia no Brasil, a Europa passava pelo desencanto que caracterizava nos primeiros anos do século XX, e Franz Kafka apresentava uma versão derrotada do homem aniquilado pela máquina dos sistemas sociais. Ayrton

Borges Machado e Lara Ferreira Lorenzoni discutem em seus artigos o momento em que a humanidade se descobria desamparada frente à falência dos projetos inerentes ao Estado moderno. Desiludido com o que descobria, o homem se inscrevia no mundo da memória interrompida, em que o futuro não se ligava mais ao passado.

A Literatura e a Arte, no entanto, sempre se apresentaram como antídoto contra a força opressora dos sistemas sobre o ser humano. Voltando ao modernismo brasileiro, todo seu poder de denúncia tem servido, ainda hoje, de inspiração para experiências transformadoras do direito. Esse é o caso da obra de Ariano Suassuna e de Jorge Amado. Esse também é o caso dos trabalhos de Gilmar Assis Siqueira, Teófilo Marcelo de Arêa Leão Jr. e Rogério Cangussu Dantas Cachini, que investigam o modelo de ressocialização do método APAC, de José Moisés Ribeiro, Amanda Taha Junqueira e José Sérgio Saraiva, que investigam o papel da arte no processo de ressocialização de adolescentes em conflito com a lei, e de Daniela Carvalho Almeida da Costa, Gabrielli Santos Lacerda da Silva e Cássio Roberto Uruga Oliveira, que investigam o papel da justiça restaurativa na ressocialização do menor ofensor.

Enquanto esses últimos trabalhos demonstram o papel educativo (em sentido lato) da arte e da literatura para a sociedade, é evidente que também desempenham um papel decisivo na formação de operadores jurídicos, que pode ser profundamente impactada pelo recurso a elas. Lincoln Mattos Magalhães e Jânio Pereira da Cunha relatam o uso de obras literárias (*O Mercador de Veneza*, de W. Shakespeare e *O Processo*, de Franz Kafka) na educação da sensibilidade jurídica dos alunos de Direito e Ana Paula Cardoso e Silva, Cláudia Aparecida Coimbra Alves e Frederico de Andrade Gabrich demonstram como o uso da Storytelling pode contribuir para desenvolver-se a habilidade de relatar fatos dos futuros profissionais jurídicos e reduzir o tempo que se utiliza nessa atividade em processos judiciais, aumentando a eficiência de sua comunicação.

Além da literatura, o GT contou com diversos trabalhos sobre outras artes. Mariane Beline Tavares explora questões de gênero a partir da obra da artista cubana Ana Mendieta, na qual, a partir da interação corpo-Terra, desenvolve-se uma dialética entre a existência e a resistência. Gabriel Aparecido Anizio Caldas, Gabriela Sroczynski Fontes e Maristela Carneiro analisam o filme *A baleia* (*The Whale*, 2022) para mostrar como preconceitos podem limitar a vida de suas vítimas a condições menos que humanas. Laíze Aires Alencar Ferreira e Thiago Augusto Galeão de Azevedo, recorrendo aos conceitos foucaultianos de biopolítica e biopoder mostram, analisam como a assimetria de poder no Brasil se relaciona ao tema do controle sobre grupos minoritários a partir da série de televisão *The Boys*. Andrei Domingos Fonseca e Jordy Arcadio Ramirez Trejo investigam o problema do marco temporal para as comunidades indígenas a partir da análise do documentário *À Sombra do*

Delírio Verde (2011), que apresenta a comunidade indígena Guarani-Kaiowá, mostrando como o neoliberalismo é uma ameaça para as comunidades indígenas em geral. Debora Loosli Massarollo Otoboni e Henrique Lacerda investigam a ressignificação constante de memes pelo seu uso social e como esse processo se liga de forma metafórica ao processo de mudança da interpretação jurídica.

DIREITO E O TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA: UM DIÁLOGO COM ALGUNS TRECHOS DAS OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, de Fernanda Resende Severino e Lilian Mara Pinho, aponta para o tema das diferenças de sensibilidade dos juristas, artistas e autistas a partir de intersecções da obra de Drummond e de alguns votos de ministros do Superior Tribunal de Justiça (STJ) nos Embargos de Divergência em Recurso Especial nº 1.889.704 de São Paulo.

O conjunto dos trabalhos apresentados, a profundidade e diversidade de métodos para análise e de autores pesquisados demonstram a sedimentação teórica acumulada pelos anos de discussão empreendida pelo GT, e revelam a aquisição de uma massa crítica sobre a matéria que raramente pode se encontrar fora do Brasil.

José Alexandre Ricciardi Sbizera (Faculdades Londrina)

Marcelo Campos Galuppo (UFMG/PUC Minas)

Silvana Beline Tavares (Universidade Federal de Goiás)

## **O CORPO POLÍTICO COMO INSTRUMENTO DE RE-EXISTÊNCIA NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS**

### **THE POLITICAL BODY AS AN INSTRUMENT OF RE-EXISTENCE IN THE FIELD OF VISUAL ARTS**

**Mariane Beline Tavares**

#### **Resumo**

Esse artigo demonstra resultados parciais trazidos de uma pesquisa acerca do corpo na iconografia contemporânea no âmbito da discussão de gênero, com objetivo de realizar uma análise específica de artistas mulheres de países e contextos diferentes da América Latina. Com estudo de caso de Ana Mendieta (Cuba/EUA), nosso objeto pauta-se em um estudo sobre a política do corpo das artistas da América Latina como elemento formal e necessário para se pensar a existência e re-existência das mulheres e das mulheres na arte. Os trabalhos da artista valem-se de elementos visualmente impactantes, Mendieta aprofunda-se nas performances, explorando a questão da violência contra a mulher, ativando seu corpo como elemento ativo das ações performáticas. Entende-se que o campo da arte é um complexo meio de produções, que não é descolado da sociedade, sendo absolutamente permeado e influenciado por questões políticas, sociais e econômicas, que refletem a sociedade em suas especificidades. Compreendendo ser pela poética visual o caminho da ampliação do debate sobre violências e direitos das mulheres.

**Palavras-chave:** Corpo, Performance, Artes visuais, Gênero, Ana mendieta

#### **Abstract/Resumen/Résumé**

This article demonstrates partial results brought from a research about the body in contemporary iconography within the scope of the gender discussion, with the objective of carrying out a specific analysis of women artists from different countries and contexts in Latin America. With a case study of Ana Mendieta (Cuba/USA), our object is based on a study on the politics of the body of Latin American artists as a formal and necessary element to think about the existence and re-existence of women and women in art. The artist's works make use of visually striking elements, Mendieta goes deeper into the performances, exploring the issue of violence against women, activating her body as an active element of performance actions. It is understood that the field of art is a complex means of production, which is not detached from society, being absolutely permeated and influenced by political, social and economic issues, which reflect society in its specificities. Understanding that visual poetics is the way to expand the debate on violence and women's rights.

**Keywords/Palabras-claves/Mots-clés:** Body, Performance, Visual arts, Gender, Ana mendieta

## **Introdução**

O recorte trazido neste artigo é resultado de um trabalho contínuo desenvolvido ao longo dos últimos anos, que se propõe a realizar uma reflexão sobre o corpo na iconografia contemporânea no âmbito da discussão de gênero, de maneira a realizar uma análise específica de artistas mulheres de países e contextos diferentes da América Latina, traçando paralelos, proximidades e diferenciações.

Para este artigo realizamos um aprofundamento especificamente acerca do trabalho da artista Ana Mendieta (Cuba/EUA), investigando em como as artes visuais carregam em seu âmago a potência de subverter a lógica da desumanização do corpo e a partir do elemento estético aproximam e sensificam ao retomar narrativas tão violentas, com articulações nas quais entendemos gênero como uma categoria analítica. Realiza-se, portanto, um estudo sobre a política do corpo das artistas da América Latina como elemento formal e necessário para se pensar a existência e re-existência das mulheres e das mulheres na arte.

Entende-se, dessa maneira, que a arte não é uma produção e um sistema descolado da sociedade, é absolutamente permeada e influenciada por questões políticas, sociais e econômica e é pelo saber feminista que podemos fazer uma leitura crítica acerca dos tantos apagamentos, “do acobertamento e da gestão de conflitualidades e resistências por meio e no âmbito dos saberes hegemônicos” (DORLIN, 2021, p. 15). Faremos, portanto, uma análise do corpo como categoria analítica a partir de alguns trabalhos de Ana Mendieta.

A partir da decolonialidade, deriva-se o caminho da re-existência, em que: “reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência.” (MIGNOLO, 2019, p.6). O corpo surge como um território essencial, ponto de partida para a discussão da existência humana e portanto, “crucial em qualquer tentativa de reivindicar a re-existência. Afirma a arte como território de re-existência seria, nesse sentido, uma forma, não de substituir, mas de ampliar reivindicação do território e de uma corporeidade descolonizada” (MALDONADO-TORRES, 2017, p.27 - tradução nossa).

Estabelecendo uma relação respeitosa com o outro, provocando questionamentos, expondo limites e horrores que são absolutamente normalizados dentro dos padrões de percepção existentes, abrindo possibilidade para múltiplos olhares da subjetividade e intersubjetividade.

Achinte (2009) entende que se construiu uma temporalidade que implica um antes e um depois, que caracteriza o antes como todos aqueles que foram determinados como outros e que foram portanto excluídos da história com suas formas produtivas, sistemas alimentares, maneiras de representação e organização, além das cosmogonias para terem imposições da cromática do poder que perdurou no tempo, transformando-se, sofisticando-se e utilizando o sistema de exclusão que criou (ACHINTE, 2009, p. 84 - tradução nossa).

Para o artista e autor, o contemporâneo é bastante problemático, haja vista que coexistem o atual campo de disputas por reconhecimento, a autoafirmação étnica e identitária e os conflitos políticos existentes ao qual essas populações foram confinadas, estigmatizadas e exotizadas. E é nesse campo de disputa que nos encontramos nesse momento, em que existem dispositivos históricos e suas narrativas excludentes e silenciadores, e a necessidade da existência e resistência, tudo sincronicamente, em constante confronto.

A arte é o sistema de interpretar, representar, compreender, imaginar, simbolizar e problematizar o mundo de maneira a retratar o projeto moderno colonial em que estabeleceram categorias impostas (ACHINTE, 2009, p. 84 - tradução nossa).

Diante de uma temática que requer a transdisciplinaridade, e a necessária reflexão acerca do papel e da presença das mulheres artistas na história da arte, a problemática que nos provoca e principalmente nos motiva é pensar em que medida a história da arte escrita e reescrita colocou/coloca as mulheres artistas latino americanas como sujeitos invisíveis e desvalorizadas diante da história pautada pela colonialidade do poder do sistema-mundo moderno/capitalista e como as violências são perceptíveis em suas obras carregadas de aspectos político-econômicos e críticos?

Assim, nosso objeto pauta-se em um estudo sobre a política do corpo das artistas da América Latina como elemento formal e necessário para se pensar a existência e re-existência das mulheres e das mulheres na arte.

## **1- História da Arte e gênero: relações de poder**

A história da arte é uma disciplina com diversas complexidades e ramificações, tendo como possibilidade de estudo a estética, a crítica e a teoria de arte. Sendo além disso, correlata

a outras áreas como sociologia, filosofia, antropologia e a própria disciplina história geral. Muito do conhecimento construído por pensadores europeus vem de uma origem comum na antiguidade clássica, retomando conceitos como o belo de Platão e a mimese de Aristóteles. A partir do renascimento a arte pode ser entendida primeiramente como autônoma, “pois, até então, a produção de bens visuais estava atrelada a elementos externos, como a igreja, o estado e a arquitetura” (PAIVA, 2022, p. 34).

E é a partir da modernidade - do século XVIII - que a arte se organiza assim como a ciência, sendo entendida como história e filosofia da arte, com o aparecimento de figuras como Baudelaire (1821- 1867) é que se inaugura a crítica de arte.

No século seguinte surgiram estruturas que moldaram o mercado de arte como conhecemos na contemporaneidade, como o advento dos salões, o surgimento dos museus, as galerias de arte, a figura do marchand e os consumidores de produtos tão simbólicos. A figura do artista também se transformou ao passar do tempo, tendo a própria prática artística fornecendo indícios de acontecimentos históricos, em uma relação imbricada com o social, político e econômico.

Nesse caminho, propõe-se nessa pesquisa o aprofundamento da questão de gênero no campo da história e teoria de arte, para ir em rumo de uma produção de conhecimento mais diversa, que contempla os apagamentos sistemáticos realizados pelas histórias, investigando razões as quais as mulheres artistas foram excluídas dos compêndios historiográficos.

Para Paiva (2022) se faz:

Imperativo pensar sociologicamente as relações de produção, circulação e recepção das artes que no mundo ocidental, como afirmou a estudiosa Janet Wolff (1993), ainda se regulam pelos grandes interesses financeiros, pelas formas de opressão do norte para o sul global e pela reprodução de desigualdades raciais, de classe e de gênero. (PAIVA, 2022, p. 39).

A arte e a estética são, portanto, partes constitutivas da modernidade que opera “mediante regimes discursivos que classificam não apenas a arte europeia como superior a outras formas de arte, mas todo o imaginário ocidental-eurocêntrico como o mais elevado em relação a outras sociedades” (PAIVA, 2022, p. 40). O sistema de arte, desta maneira, pode ser analisado em seus modos de funcionamento, apontando as dinâmicas de poder, representação, conhecimento e identidade: “no sistema de arte mundial, reproduzem-se as mesmas relações assimétricas de poder” (PAIVA, 2022, p. 41).

Para pensarmos gênero e arte é necessário entender as relações de poder, que para Perrot (2017):

As relações das mulheres com o poder inscrevem-se primeiramente no jogo de palavras. “Poder”, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a “influências” difusas e periféricas, em que as mulheres têm sua grande parcela. (PERROT, 2017, p. 172).

Diante da perspectiva histórica, para historiadores não feministas é necessário provar que as mulheres tiveram uma história, que “as mulheres participaram das principais revoltas políticas da civilização ocidental” (SCOTT, 1995, p. 74), sendo que para muitos relegaram a um domínio separado da história dos homens tanto que, conseqüentemente, deixam as feministas fazerem a história das mulheres, como se não fizessem parte de toda a história.

De modo que trata-se de um desafio teórico, “isso exige uma análise não apenas da relação entre a experiência masculina e a experiência feminina no passado, mas também da conexão entre a história passada e a prática histórica presentes” (SCOTT, 1995, p. 74).

A questão da representação na iconografia é absolutamente importante especialmente quando se trata da nudez do corpo da mulher na pintura, por exemplo. Nochlin faz uma leitura sobre o espelho em pinturas e como não é apenas “um prenúncio de beleza misteriosa, mas, ao mesmo tempo, insinuações de sua inevitável destruição” (NOCHLIN, 1988, p.29 - tradução nossa). As leituras das figuras nuas com os espelhos passam por relações de poder que se estabelecem entre homens e mulheres inscritos na representação visual. E se questiona: a questão de saber se é possível, neste momento da história, mulheres simplesmente para “apreciar” o nu feminino de uma forma simples e maneira não problemática nos leva a perguntar se alguma representação visual das mulheres é possível” (NOCHLIN, 1988, p.29 - tradução nossa).

Essa cultura da visualidade é mantida pelo poder masculino e em um mundo ideal, isto é, uma estrutura igualitária, “homens e as mulheres igualmente poderiam ser representadas vestidas ou despidas em uma variedade de poses e posições sem quaisquer implicações de dominação ou submissão - em um mundo de total e, por assim dizer, inconsciente igualdade, o nu feminino não seria problemático” (NOCHLIN, 1988, p.30 - tradução nossa)

Mulvey (1975) apontou que existem duas escolhas abertas à mulher espectadora: ou tomar o lugar do masculino ou aceitar a posição de passividade sedutora criada pelo homem e o questionável prazer do masoquismo, uma grande falta de poder, que “oferece um análogo ao status real das mulheres na estrutura de poder do mundo da arte - com exceção dos poucos privilegiados” (NOCHLIN, 1988, p.30 - tradução nossa).

Enquanto para os homens pouco se pensa sobre as complexidades de gênero, as mulheres em todos os feminismos, são sempre arrebatadas em situações que as colocam em reflexão: “para as mulheres, o posicionamento sexual da mulher na representação visual se intromete através do aparentemente neutro ou tecido estético da obra de arte” (NOCHLIN, 1988, p.30 - tradução nossa).

Griselda Pollock afirma que a “arte é inevitavelmente moldada e limitada pelo tipo de sociedade que a produz, mas particularmente suas características não são causadas por estruturas econômicas ou organização, eles oferecem algumas das condições da prática” (POLLOCK, 2003, p.41 - tradução nossa). As instituições de arte têm aberto mais espaço para exposições de mulheres, apesar de ser muito recente, considerando a dimensão cultural e histórica da arte. Uma exposição marcante foi “*Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*”, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. A exposição itinerante teve passagem por São Paulo em 2018, no espaço da Pinacoteca de São Paulo.

Fajardo-Hill (2018) entende que muitas mulheres têm sido sistematicamente excluídas ou apresentadas de formas estereotipadas ou tendenciosas, “o que criou uma situação difícil de solucionar, pois as oportunidades para fazê-lo ainda são muito limitadas e várias das mesmas estruturas de preconceito e exclusão ainda prevalecem” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 21). Haja vista que “é irônico que as qualidades que têm sido celebradas na arte no século XXI - o posicionamento contra a ordem estabelecida, o experimentalismo, a originalidade e o não conformismo - muitas vezes não se apliquem quando se trata de artistas mulheres” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 21). Uma artista que participou dessa exposição, que é o foco de nossa análise é Ana Mendieta (1945 - 1985).

## **2- O corpo como categoria de análise**

Com a modernidade, um conceito que perdurou por séculos no estudo do corpo é a divisão cartesiana entre corpo e mente. Um esforço de estar em nossos corpos, que conjuga diversos sistemas anatômicos do corpo, como bioquímico, genético, respiratório, muscular, cardiovascular, circulatório e reprodutor, juntamente de uma integração à formação psicológica, social e cultural - notadamente a partir do nascimento os corpos passam por processos complexos, como destacado por Simone de Beauvoir, de que não se nasce mulher, mas torna-se.

A política, portanto, não pode ser separada dos corpos, para Allegranti:

O corpo no campo da política reflete nossa vida contemporânea. Por isso, a política do corpo exige nossa atenção, pois sugere tanto o efeito pernicioso de visões limitadas sobre sexualidade, gênero e corpos quanto, se pudermos suportar vê-lo, uma possibilidade em expansão em termos de como podemos desempenhar nossas vidas no mundo. (ALLEGANTI, 2007, p. 8 - tradução nossa).

Uma alteração de paradigma é quando o corpo passa de objeto de investigação para uma categoria social de análise, como um local cheio de “significados, experiências e sentimentos culturalmente inscritos e disputados que podem, como a emoção, ser explorados como fontes de percepção e objetos de análise” (ALLEGANTI, 2007, p. 13 - tradução nossa).

As reflexões trazidas pelo filósofo francês Foucault são necessárias na formação do modo de vida moderno, de uma domesticação do corpo, especialmente do corpo da mulher que é cobrado como disciplinado. Essa perspectiva é um entendimento de uma biopolítica sofisticada do Estado e em como os corpos das mulheres artistas, no recorte desta pesquisa, a partir de práticas feministas desafiam esse olhar externo e podador.

Se formos analisar o contexto performático é evidente como o corpo é presente e como diversas artistas discutem o imaginário social contemporâneo atribuído ao corpo da mulher. Essas muitas histórias da arte e tantas possibilidades de se trabalhar o corpo na contemporaneidade são possíveis por resistências anteriores, de artistas que se dedicaram a tensionar por completo o status quo, tanto da sociedade patriarcal quanto da história da arte. Produziram trabalhos feministas, questionadores e propuseram outras linhas de pensamento.

Tvardovskas (2015) entende que se configuram outros pensamentos e linguagens por meio da arte com proposições feministas: “fundamentadas em registros do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstroem as composições metafísicas

e essencialistas que buscam delimitar o que é “uma mulher”, expondo suas autoexpressões em chaves múltiplas e nômades” (TVARDOVSKAS, 2015, p.29).

Pontua a importância dos movimentos artísticos de vanguarda latino-americanos, desde os anos 1960, uma vez que, “conectar arte e vida, romper os limites entre a experiência estética e política e uma submersão no corpo foram alguns dos desejos vividos nos anos 60 e 70 do século XX que reverberam em produções contemporâneas” (TVARDOVSKAS, 2015, p.31).

Claro que isso não vem de maneira impune, a estratégia neoliberal é de gerar na contemporaneidade uma anestesia diante do corpo do outro, “o que denota também um empobrecimento das esferas sensíveis da existência” (TVARDOVSKAS, 2015, p.31).

Entramos em um aspecto da história que são tantas outras narrativas possíveis e como são modos de construção da memória social e “legitimação de discursos “verdadeiros” sobre os indivíduos que podem ser continuamente transformados” (TVARDOVSKAS, 2015, p.32).

É pela perspectiva que há uma crítica à cultura e suas práticas violentas que “tem mostrado a importância de desvencilhar-nos de uma identidade feminina calcada em explicações biológicas, mostrando os processos contínuos de construção das subjetividades, a exemplo das propostas de Judith Butler e Rosi Braidotti” (TVARDOVSKAS, 2015, p.32).

O que Tvardovskas pontua e que nos parece importante destacar é como a crítica feminista que emerge nos anos 1970 nem sempre são conscientes e “dialogam com o mundo por meio de algumas de suas principais referências e impulsos desconstrutivos” (TVARDOVSKAS, 2015, p.34).

A performance envolve o corpo do sujeito, além do mais o corpo está politicamente implicado, “por causa de sua localização no social. Considero a performance um veículo poderoso para “tornar-se” público e para comunicar a política do corpo” (ALLEGRIANTI, 2007, p. 39 - tradução nossa), o político está no micro e no macro.

O corpo político tem sua origem história no mantra feminista “o pessoal é político” nos movimentos do final da década de 1960, quando havia a discussão de que os problemas pessoais das mulheres eram problemas político, para os quais não havia solução pessoal, apenas ação coletiva. Assim, “como cada organismo físico individual busca constantemente a regulação e o equilíbrio, o mesmo ocorre com o corpo social, na tentativa de construir conhecimentos e “verdades” sobre a sexualidade e o gênero humanos” (ALLEGRIANTI, 2007, p. 154 - tradução nossa), haja vista que experiências de poder ou desempoderamento acabam sendo embutidas nos corpos em situações cotidianas e contextos sociais e como resultado “nosso “corpo político” é um corpo desenvolvido a partir de profundas experiências pessoais

que, por sua vez, moldam significativamente nosso ambiente (ALLEGANTI, 2007, p. 154 - tradução nossa).

A linguagem é política, palavras, atos, absolutamente tudo é político. A linguagem por exemplo nunca é neutra pois carrega uma bagagem ideológica e cultural, por exemplo, “quando um falante escolhe entre 'mulher', 'dama' ou 'menina' para se referir a uma mulher adulta, ele está fazendo uma escolha ideológica/política” (ALLEGANTI, 2007, p. 162 - tradução nossa).

Para Gonzenbach (2011) o corpo feminino historicamente na arte foi feito para o gozo masculino, e com o advento das performances, isso complica a objetificação da mulher, haja vista que nesse gênero “a mulher não é representada, mas representa-se a si própria” (GONZENBACH, 2011, p. 31 - tradução nossa), sendo o corpo um criador do discurso, manipulando maneiras de documentar as performances e os artistas tornam-se quem realiza a linguagem que desafia o discurso hegemônico.

Diversos artistas utilizaram seus corpos como linguagem para realização de performances, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2014, p. 71). O aparecimento do vídeo encontra-se em um momento de produção artística também da tentativa de diluir a rigidez das artes visuais, de realizar um rompimento de esquemas estéticos, atuando com experimentações mais livres em termos formais. Aliado a isto, há também uma forte utilização de materiais apropriados, advindo das indústrias, como por exemplo, com a utilização de câmeras de vídeo.

Uma dessas artistas é Ana Mendieta, cubana, nascida em 1948, que faleceu no ano 1985, aos 36 anos, após cair do 34º andar de um prédio em Nova York, onde morava com o artista conceitual Carl Andre. Durante a investigação policial acerca de sua morte, Andre afirmou ter sido uma queda acidental, tendo sido absolvido em um julgamento civil em 1988. No entanto, a família afirma ter sido homicídio, considerando o relacionamento com relatos de violência do casal. Há também outro fator que foi pontuado por militantes na época do julgamento que Ana Mendieta era uma mulher latino-americana, e Andre um homem norte americano branco. Outros acreditam que por questões mentais, Mendieta teria cometido suicídio. De qualquer maneira, sua vida foi encerrada precocemente, deixando um legado singular no campo das artes visuais.

A história pessoal da artista mistura-se com a história política do seu país de origem. Mendieta foi exilada para o estado de Iowa aos 12 anos, junto com sua irmã Raquel, de 15 anos, a partir da operação “Peter Pan” organizada pela igreja católica, contrária ao regime

Castrista no ano de 1961. Esse traslado para os Estados Unidos era parte de um programa de asilo para adolescentes do governo americano após a revolução cubana na década de 50. Nascida em uma família aristocrática, inicialmente sua família apoiou o regime de Fidel Castro, no entanto, após rumores do comunismo, seu pai, Ignacio Mendieta envolveu-se com o movimento contrarrevolucionário, resultando inclusive em seu confinamento por 18 anos nas prisões políticas. Ao chegarem nos Estados Unidos, as irmãs, que não possuíam parentes no país, ficaram migrando de lares adotivos para orfanatos.

Essa experiência de exílio em tenra infância marca a trajetória da artista e influencia sua produção poética, em uma busca de conexão do corpo com a terra, um corpo de uma mulher que está constantemente em situação de violência, em constante exílio. Para além da questão do forte racismo que sofriam, por serem identificadas como não brancas. Reuniram-se com a mãe e o irmão em 1966 e com o pai apenas em 1979. Em Mendieta, como uma mulher estrangeira, existe como uma “objeto objeto fora do discurso político de Castro. Embora Mendieta não se situe especificamente como exilada, é notável a relação de sua desterritorialização a partir do discurso político dominante” tanto de seu país de origem Cuba quanto nos Estados Unidos (GONZENBACH, 2011, p. 36 - tradução nossa).

Posteriormente, Mendieta se matriculou na Universidade de Iowa e, logo que concluiu sua graduação, começou seus estudos de pós-graduação em arte, partindo para um estudo mais interdisciplinar, com experimentação em diversas linguagens. É na pós-graduação que Mendieta aprofunda-se nas performances, explorando a questão da violência contra a mulher, ativando seu corpo como elemento ativo das ações performáticas. Desenvolve também maneiras de registrar as performances, que são absolutamente variadas entre si. Em vários de seus projetos utilizou como elemento compositivo o sangue, como em *Untitled (Rape Scene)* e *Sweating Blood*, ambos de 1973, que localiza também sua origem cubana a partir do interesse e crença na Santería, religião de matriz africana:

O impacto da performance passa pelo uso do sangue, a ligação aos rituais de sacrifício usados na Santería, e como estes elementos se relacionam não só com questões de exílio, mas também com questões de feminilidade. A inclusão da música cubana favorece a identificação da artista com Cuba, assim como sua identificação com a cubanidade. A presença do corpo durante a performance demonstra a necessidade da visualização, mais do que a suposição da existência do corpo alcançada através do traço do corpo, como visto na série *Siluetas*. (GONZENBACH, 2011, p. 38 - tradução nossa).

A crítica e professora de arte Krauss (1996), afirma que muito da arte abjeta funda-se nas múltiplas formas de feridas, que acaba sendo um lugar comumente feminino. Aparecem nas obras o caráter de ser ferida, vitimizada, traumatizada, marginalizada que deixa evidente com o que está em jogo nesse domínio:

Os poderes do horror agora se voltam para um modelo articulado em torno da passagem interrompida do sujeito ao objeto, a negação funcionando aqui como uma espécie de osso preso na garganta. O abjeto seria, assim, essa posição intermediária - nem sujeito nem objeto - para a qual o termo psiquiátrico *borderline* se revelaria extremamente útil. (KRAUSS, 1996, p.91 - tradução nossa).

Em 1979, Linda Montano (2000) realizou algumas entrevistas que derivaram em um trabalho de cerca de uma década, em que entrevista artistas para a revista “High Performance” que inicialmente eram voltadas para artistas que utilizavam alimentos em seus trabalhos e depois da comida, passou a explorar outros temas como sexo, dinheiro e fama, ritual e morte, de acordo com Montano, “percebi que os artistas de performance estavam abordando estes tópicos, então falei com eles, às vezes intermitentemente, às vezes intensamente, durante os próximos dez anos” (MONTANO, 2000, p. xii - tradução nossa). Ao longo dessa década, a artista entrevistou Chris Burden, Stelarc, Marina Abramovic e Ulay, Martha Rosler, Faith Ringgold, John Cage, Allan Kaprow, entre outros. Entre esse grupo diverso de artistas, Montano entrevistou Ana Mendieta.

Ao ser perguntada sobre seu corpo e a terra, Mendieta respondeu retomando suas origens em tenra infância, em que:

Eu vim de um país tropical, Cuba, e tenho fotos de mim mesma, aos sete meses de idade, rastejando na praia de areia. Nós tínhamos uma casa lá, e eu ficava do lado de fora das 7h30 às 2h da tarde - na água e na areia. Eu aprendi sobre meu corpo fazendo isso. Agora continuo usando meu corpo para me comunicar com o mundo, de modo que as coisas que aprendi são coisas que tenho experiência e internalizado. Eu tenho um metro e meio de altura, então até meço as coisas com meu corpo. Comecei a fazer *imprints* para colocar a mim e meu corpo no mundo. Dessa forma, posso fazer algo, me afastar disso e me ver depois. (MONTANO, 2000, p. 395 - tradução nossa).

Mendieta trabalhou com pintura, sempre com a construção de uma imagem, mas desistiu da pintura pois “não era real o suficiente” (MONTANO, 2000, p. 395 - tradução nossa). Em 1973, realizou a primeira peça em uma tumba asteca, coberta de “ervas daninhas e gramíneas - o crescimento me lembrou o tempo. Comprei flores no mercado, deitei sobre a tumba e estava coberta de flores brancas. A analogia era que eu estava coberto pelo tempo e pela história” (MONTANO, 2000, p. 395 - tradução nossa).

Montano comenta o trabalho de Mendieta, em que entende que é poeticamente sagrado, mas que também tem um lado profano, criando um equilíbrio realista. A resposta é que:

A beleza de qualquer um que podemos considerar sagrado é que eles também são humanos. Estou feliz por ter sido criada na minha cultura, porque aprendemos a não acreditar em um lado, mesmo que nos seja ensinado. Eu não tive nenhum problema em me livrar de todas aquelas coisas sagradas. O interessante é que a educação é sobre se deseducar - sempre - e não é sobre obter algo, mas obter algo e depois largar. Nós gastamos o resto de nossas vidas fazendo isso. (MONTANO, 2000, p. 397 - tradução nossa).

Em 1973 Mendieta fez *Untitled (Rape Scene)* após ser profundamente impactada por um crime de estupro e assassinato de sua colega estudante, Sarah Ann Ottens. A artista convidou colegas para um encontro em seu apartamento, no qual realizou uma reencenação da violência acometida à Sarah e a tantas outras mulheres, no qual deixou a porta entreaberta e os convidados ao entrarem se depararam com um *tableux vivant* (um quadro vivo da cena do crime cometido).

Para Mendieta o trabalho foi uma resposta pessoal a esta situação, entendendo que não poderia ser teórica relativamente a esse assunto, de forma que “explicou que havia criado este trabalho como uma reação contra a ideia de violência contra a mulher” (VISO, 2004, p. 256 – tradução nossa).

As narrativas de violência sexual política e traumas subsequentes compartilham o leitmotiv do suicídio ou sua reencenação simbólica. A mulher estuprada automaticamente atravessa a fronteira entre o humano e o subumano. Ela se torna um ser sonhando com a morte. E o fruto amargo concebido neste momento, paradoxalmente a salva do suicídio porque o instinto materno acaba por ser mais forte do que sua humilhação e vergonha. (TLOSTANOVA, 2017, p. 168 - tradução nossa).

A registro da performance faz parte do acervo da instituição TATE<sup>1</sup> e a descrição consta como: uma fotografia colorida de uma mulher despida da cintura para baixo e curvada sobre uma mesa. O sangue está espalhado e escorre por suas nádegas, coxas e panturrilhas e uma poça dele é parcialmente visível no chão escuro ao lado de seus pés. A cena é dramaticamente iluminada, destacando suas pernas, o lado de seu corpo e a mesa, e lançando sombras fortes na parede atrás dela. Sua cabeça e seus braços, que estão amarrados à mesa, não são visíveis na escuridão; louças quebradas e roupas ensanguentadas desaparecem nas sombras no chão à sua direita.

Pode-se perceber como Mendieta utiliza seu corpo como elemento formal em seu trabalho poético. Ela assume o discurso sobre corpos que sofrem violências sistematicamente, não é externo ou midiático, é sua narrativa da violência de gênero, criando assim sua própria versão de ações catárticas.

Para Freire (2006), o processo de registrar a efemeridade da ação é um esforço de torná-la material, quase como dar corpo ao que era invisível, ou seja, pegar o ato violento e catártico para a artista e deixá-lo exposto, como se depreende das reflexões de Auslander, para o qual,

A peça documental é encenada unicamente como um fim em si mesma: a performance está sempre num nível de matéria prima para documentação, o produto final através do qual circulará e com o qual será inevitavelmente identificado, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, em última instância, substitui a realidade que ela documenta. (AUSLANDER, 2013, p. 7).

Assim, a realidade documentada em *Untitled (Rape Scene)* é não mais apenas a referência ao crime único e sim a uma instância coletiva que acomete milhares de sujeitos anualmente a inúmeras formas de violência.

O sangue é um elemento formal significativo, presente em diversos de seus trabalhos, como na videoperformance *Sweating Blood*, também de 1973, em que vemos a artista em uma imagem estática, cercada de escuridão por todos os lados com expressão calma e firme durante

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

todo o vídeo, enquanto vai escorrendo manchas vermelhas pelo seu cabelo, descendo para o rosto.

Em Mendieta o corpo e a nudez não são desumanizados nem tampouco olhares impostos por outros, não é retratada pelos opressores, é uma mulher revivendo e apontando a dor e fatalidade de tantas outras que sofrem violências. Seu corpo é um corpo político, ativo, que ataca a violência, o social, cultural e o simbólico, é um objeto de representações e imaginários (LE BRETON, 2007, p. 7).

Para Greiner (2010) o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos:

O conceito de corpo como um organismo biológico no qual a cultura inscreve seus traços será contestado pelo conceito de corpomídia, que invalida o entendimento de que primeiro o corpo se forma e depois começa a lidar com os traços sociais do entorno. (GREINER, 2010, p. 126).

De que são corpos inscritos, que carregam a possibilidade de se pensar um corpo cultural que “o que se inscreve (história, cultura) implica num local (corpo) para ser inscrito” (GREINER, 2010, p. 126).

Nesse corpomídia, o eu é o próprio corpo. Canton (2009) entende que essa é, de fato, uma das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos:

Que se mostram atentos às tensões situadas em um corpo cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer. (CANTON, 2009, p. 25).

Greiner (2010) afirma que o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos e em Mendieta perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos. Como o corpo é local de resistência e como esse corpo político se posiciona diante das opressões a que as mulheres são sujeitas sistematicamente. O eu é o corpo.

Seu corpo político está constantemente em seus trabalhos, mesmo que não é o corpo em si, há uma silhueta que se refere a este, como em *Anima*, trabalho de 1976, executado no estado mexicano de Oaxaca, em que Mendieta se apropria da tradição do país com fogos de artifício, e os coloca em uma estrutura de bambu com o formato da silhueta de seu corpo, colocando fogo aos poucos para finalmente atear fogo por completo.

Blocker entende que:

Esta peça mostra a intensidade e a transitoriedade da vida. Nele, seu corpo, ou mais precisamente sua alma, é feito de ar, fumaça, calor e luz. Respira oxigênio; queima em um consumo desejoso, poderoso e perigoso. O trabalho é uma emocionante exultação do corpo, uma celebração do poder e da fragilidade da vida em que o corpo é tão intangível quanto a luz, tão difícil de ser capturado como a fumaça. Como em um truque de mágica, seu corpo parece arder em chamas que desviam nossa atenção de seu desaparecimento. Por meio desse truque, sua corporeidade e sua identidade são ilusões. A única certeza é que ela se foi. (BLOCKER, 1999, p. 103 – tradução nossa).

É a partir da força da poética e performática que somos completamente atravessados e afetados pelos trabalhos de Ana Mendieta, pelas reivindicações dos direitos e liberdades dos corpos. Foi uma artista que viveu pouco e que assim como os temas de seus trabalhos, sofreu feminicídio e seu opressor passou impune. O foco de nossa análise é, portanto, o corpo da mulher como corpo político, que se posiciona diante das violências.

Lippard (2000) relaciona arte performática com ritual:

Ritual e morte se fundem aqui, talvez porque ambos estejam envolvidos em tempo. A arte pode ser vista como um ritual para contrariar e encontrar morte, mas é a arte-objeto e não a arte performática que “sobrevive” e é um veículo menos efêmero para a imortalidade. Arte performática, como ritual mesmo, é fixado no tempo mesmo quando tenta prolongar ou resistir ao tempo. Parece ter mais a ver com a vida e como viver a vida com alguma segurança. (LIPPARD, 2000, p. 325)

São trabalhos esteticamente potentes que são aliados a uma luta que ainda se sustenta, haja vista que apesar dos avanços conquistados ao longo dos anos, ainda há muito a ser feito para que as mulheres tenham seus direitos garantidos em todas as esferas da sociedade. Os

trabalhos de Mendieta agem na esfera também da denúncia, do apelo visual a questões chocantes e que tristemente são cotidianas, a fim de garantir a existência e reexistência das mulheres.

### **Considerações finais**

Esse artigo é resultado de uma pesquisa acerca do corpo nas artes visuais, sendo aqui um resultado parcial de uma revisão bibliográfica realizada até o presente momento. A arte é uma maneira de “ampliar os limites da compreensão histórica” (TVARDOVSKAS, 2015, p.47) em que ao trazerem suas práticas à tona, ao exporem seus corpos e desejos, ao “confrontar a repressão ou violência sobre sua história e sexualidade são alguns dos elementos que, dentro de uma grande variedade de propósitos, podem ser pensados como práticas feministas de si nas obras de arte dessas mulheres” (TVARDOVSKAS, 2015, p.48).

Sabidamente os caminhos ainda precisam ser trilhados para que as mulheres tenham mais direitos garantidos sob esse guarda-chuva patriarcal e colonial ao qual estamos todos inseridos, mas a arte mostra-se como uma possibilidade de reexistir diante de condições adversas.

A obra de Ana Mendieta é frequentemente associada às discussões sobre corpo performático e teoria decolonial, pois sua pesquisa poética desafiava as estruturas dominantes e valorizando experiências e perspectivas dos povos marginalizados e subalternizados. Seus trabalhos ajudam a ampliar o debate sobre a importância da representatividade e da valorização das diversidades culturais e identitárias na arte e na sociedade.

## BIBLIOGRAFIA

- ACHINTE, Adolfo Albán. In: PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada descolonial** / compilado por Zulma Palermo - 1ª ed.— Buenos Aires : Del Signo: 2009.
- ALLEGRIANTI, Beatrice. **Embodied performances : sexuality, gender, bodies..** Based on the author's thesis (doctoral)—Roehampton University, 2007.
- BLOCKER, J. **Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile.** Durham e Londres: Duke, 1999.
- DORLIN, Elsa. **Autodefesa: uma filosofia da violência.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades - Introdução à teoria feminista;** traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: crocodilo/Ubu Editora, 2021.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** / Christine Greiner. – São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).
- GONZENBACH, Alexandra. **Bleeding Borders: Abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane.** *Letras Femeninas*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 31–46. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23021842>. Acesso em 6 de Abril de 2023.
- KRAUSS, Rosalind. **Informe without Conclusion.** *October*, vol. 78, 1996, pp. 89–105. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778907>. Acesso em 11 de abril de 2023.
- LIPPARD, Lucy. In: MONTANO, Linda M. **Performance artists talking in the eighties : sex, food, money/fame, ritual/death.** Londres: University of California Press, Ltd, 2000.
- MALDONADO-TORRES, N. **El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial.** *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 26 – 28: 2017.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Rape Scene),** 1973. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em: 15 de dez. 2021.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: 2008.
- MIGNOLO, Walter D. **HISTÓRIAS LOCAIS / PROJETOS GLOBAIS Colonialidade, saberes subalternos e pensamentos limiares.** Ed Humanitas, 2003.
- MIGNOLO, Walter D. In: CARNEIRO, Amanda (org.); QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **MASP AFTERALL #3 Uma breve história dos estudos decoloniais.** São Paulo: EDIÇÃO 2019 © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores, 2019.

NOCHLIN, Linda. **The body in Pieces – the fragment as a metaphor of modernity**. New York: Thames&Hudson, 2001.

PAIVA, A. S. **A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i1.15657. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>. Acesso em: 16 set. 2022.

POLLOCK, Griselda. **Feminism, femininity and the histories of art**. UK: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. **Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte**. Ciudad de Buenos Aires: Fiordo Ediciones, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos - Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2014.