

## DIÁLOGOS ENTRE PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCE ARTÍSTICA NA PRODUÇÃO DE ANA MENDIETA

*Sarah Oliveira<sup>1</sup>  
Renata Zago<sup>2</sup>*

**Resumo:** O presente artigo pretende trazer diálogos e entrecruzamentos entre performatividade de gênero e performance artística. Entendendo o gênero a partir da ótica da performatividade — proposta fundamentada pela teórica Judith Butler —, ou seja, da linguagem, gestualidade e corporalidade, a pesquisa propõe pensar a performance artística, atrelada também ao corpo e suas movimentações, como potência de desordem das normas de gênero. Sob uma perspectiva territorialmente localizada, este trabalho se debruça na produção e vida de Ana Mendieta e de como ela encara em suas práticas performáticas as transgressões do "ser" mulher. A abordagem focada na produção da artista permite guiar o debate a partir de uma lógica não universalizante do gênero e da prática artística.

**Palavras-chave:** performatividade; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

## DIALOGUES BETWEEN GENDER PERFORMATIVITY AND ARTISTIC PERFORMANCE IN THE WORK OF ANA MENDIETA

**Abstract:** The present article aims to explore dialogues and intersections between gender performativity and artistic performance. Understanding gender through the lens of performativity — as theorized by Judith Butler — that is, through language, gesture, and corporeality, this research proposes to consider artistic performance, also anchored in the body and its movements, as a force capable of unsettling gender norms. From a territorially situated perspective, this work examines the life and production of Ana Mendieta and how, in her performative practices, she confronts the transgressions of “being” a woman. This approach, centered on the artist’s work, allows the discussion to unfold from a non-universalizing logic of gender and artistic practice.

**Key-Words:** performativity; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na linha de Arte e Moda: História e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5912-7933>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1451854332767776> [oliveira.sarahes@gmail.com](mailto:oliveira.sarahes@gmail.com).

<sup>2</sup> Professora adjunta do Instituto de Artes e Design e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Brasil. Possui graduação em Artes Visuais, Mestrado e Doutorado em Artes Visuais (UNICAMP). Líder do grupo de pesquisa História da Arte como História das Exposições (CNPq) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2634-8406>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3987257122606257>. [renatamaizago@gmail.com](mailto:renatamaizago@gmail.com)

## DIÁLOGOS ENTRE PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y PERFORMANCE ARTÍSTICA EN LA PRODUCCIÓN DE ANA MENDIETA

**Resumen:** El presente artículo busca explorar los diálogos y intersecciones entre la performatividad de género y la performance artística. Entendiendo el género desde la perspectiva de la performatividad — propuesta fundamentada por la teórica Judith Butler —, es decir, desde el lenguaje, la gestualidad y la corporalidad, la investigación propone pensar la performance artística, también vinculada al cuerpo y a sus movimientos, como una potencia de desorden de las normas de género. Desde una perspectiva territorialmente situada, este trabajo se centra en la vida y la producción de Ana Mendieta y en cómo aborda, en sus prácticas performáticas, las transgresiones del “ser” mujer. El enfoque centrado en la producción de la artista permite conducir el debate desde una lógica no universalizante del género y de la práctica artística.

**Palabras clave:** performatividad; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

### Reescrevendo e desordenando através da performance

A complexidade de definir estritamente os limites históricos da performance não impede de entender sua constituição, “quase por definição” (Taylor, 2023, p. 64) como parte de um ato político. Seus anunciadores, mesmo os mais precoces, já levantavam a bandeira de suas intenções subversivas, “utilizando-a para dar resposta a questões controversas” (Goldberg, 2007, p.8).

O ato político da performance está relacionado ao caráter de provocação e ruptura dessa linguagem artística, caracterizando-a como “anti-institucional, antielitista, anticonsumista” (Taylor, 2023, p. 64). A face política da performance se estreita ainda mais quando, nos anos de 1960 e 1970, ela se estabelece como gênero artístico independente e os artistas passam a usar o próprio corpo, colocando-o como centro da prática, como forma de “desafiar regimes de poder e normas sociais” (Taylor, 2023 p. 24). Nesse cenário, a performance é absorvida como prática por um movimento feminista que se via crescente com o desenvolver de sua segunda onda<sup>3</sup> e, em paralelo com o desenvolvimento de um feminismo artístico.

A partir do texto-manifesto de Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?*<sup>4</sup>, publicado em 1971 na revista ARTNews, inaugurou-se uma vertente feminista da história da arte que proporcionou tanto uma busca por uma revisão da historiografia das mulheres artistas quanto a abertura de novos caminhos para um desenvolvimento artístico contestatório frente às questões de gênero. A performance artística foi uma dentre outras linguagens (instalações, colagens, vídeo, bordado) absorvidas por essas mulheres artistas interessadas em travar discussões sobre gênero (Vicente, 2005).

---

<sup>3</sup> Nota das autoras (N.A): A proposta de pensar o feminismo através de suas “ondas” se baseia na literatura internacional que discorre sobre a possibilidade de separar em momentos as demandas e lutas que as ativistas feministas enfrentavam. A ideia de “ondas” do feminismo foi popularizada principalmente pela historiadora e feminista americana Linda Nicholson (1997) e, por ser uma perspectiva historicamente localizada e focalizada no norte Global, não necessariamente abarca toda a dinâmica que se dava em paralelo nos países latino-americanos. No entanto, no presente trabalho, a ideia de segunda onda acompanha a literatura popularmente concretizada, se referindo ao período histórico iniciado nos anos 1960 e que se estende até os anos 1980, momento em que pautas como direitos sexuais, reprodutivos e econômicos eram centrais.

<sup>4</sup> N.A: Este texto de Nochlin, que viria a ser conhecido como um marco da historiografia feminista, foi publicado em 1971 na revista ARTnews em um volume especial com a temática “Libertação das mulheres, mulheres artistas e história da arte”.

Nesse contexto, por meio da atuação dessas artistas, a performance passa a contemplar relações disruptivas entre o corpo da mulher e os espaços. Abarcando relações com a cidade, com as violências estruturais na cena artística e na vida social, na esfera pública e privada, nas subjetividades expostas em performances autobiográficas, na liberdade sexual, enfim, as performances passam a abordar argumentos de libertação, crítica e do questionamento do que é “ser” mulher.

O artigo a seguir pretende, então, olhar para a performance sob essa ótica: uma prática artística disruptiva e capaz de desordenar construtos do que se entende por “ser mulher”. Nesse sentido, usamos a lente da performatividade, guiada pelo pensamento pós-estruturalista de Judith Butler, para pensar o sujeito mulher. A finalidade principal da proposta de se olhar para a performance sob esse ângulo parte do pensar o sujeito como ser linguístico e gestual que, através de sua corporalidade, pode repetir ou subtrair as normas de gênero. Dessa forma, podemos articular que, por meio da própria linguagem e da corporalidade, é possível a desordem.

A busca pela inscrição desse diálogo frente às questões de gênero se apoia inicialmente em um percurso teórico, fundado na genealogia crítica do gênero de Judith Butler e que, em sequência, é melhor caracterizado a partir da análise das produções de Ana Mendieta. Olhar para sua produção não categoriza, neste trabalho, um processo representativo — o que imagino não ser possível — mas ilustrativo, percorrendo por suas obras e contextos como forma de diálogo e exploração ensaística, sem pretensões universalizantes.

### **Butler e uma genealogia crítica do gênero**

Pensar gênero, ou pensar o que constitui o sujeito mulher, usualmente perpassa pelo *ser*: ser mulher. A proposta de refletir sobre o sujeito mulher através do *ser* se baseia em uma metafísica da substância do gênero, ou seja, a existência de uma identidade generificada presumida e pré-discursiva, precedente à prática social ou a qualquer tipo de interferência e construção. Tal pressuposto de uma essência feminina — ou masculina — que aparentemente se apresenta como natural é, na verdade, nada menos que uma ilusão criada por práticas normativas.

Examinar o gênero a partir dessa perspectiva não apenas limita a representação a uma identidade universal — e inexistente —, que em vias expositivas é excludente, mas também cerceia a percepção de um percurso crítico do que de fato está por trás do gênero. Através da crítica sobre essa essencialidade, Judith Butler, teórica, filósofa e crítica feminista, deduz e aplica o que Friedrich Nietzsche teoriza em *Genealogia da Moral*, onde o filósofo escreve que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra — a obra é tudo” (Nietzsche, 1969, *apud* Butler, 2023, p. 56), e o traduz para uma crítica substancial do gênero: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2023, p.56).

Tais proposições acerca de uma identidade feminina inata, autêntica e que transcorre inevitavelmente na estrutura do sujeito mulher foram banalizadas e absorvidas pelo próprio movimento feminista. Em busca de uma representação — que muito foi levantada à procura de legitimação e emancipação —, parte do movimento se enrijeceu em apenas aceitar uma categoria definida e sustentar uma universalidade irreal. Essa essencialização da categoria mulher pelo movimento feminista branco ocidental recai sob as repetições de um patriarcado que propõe uma ideia unitária a propósito das regulações da identidade.

Como proposição de novos caminhos, Butler estabelece um pensamento sobre o gênero através do plano da performatividade, da linguagem e da gestualidade. Em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023), a autora se debruça metodologicamente em uma

genealogia crítica, ou seja, “recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica” (Butler, 2023, p. 9) e trabalha em um percurso diametralmente oposto à proposta de pensar gênero como um fato natural, propondo a constituição do sujeito mulher como “efeitos de instituições, práticas e discursos” (Butler, 2023, p. 10).

Nesse percurso traçado por Butler (2023), ao se debruçar sobre o gênero através de sua problematização, ela o aponta não como um substantivo, por demonstrar sua não estabilidade, mas, ao mesmo tempo, também não como um “conjunto de atributos flutuantes” (Butler, 2023, p. 56). A autora recai sobre a ideia de entendê-lo como “performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 2023, p. 56), ou seja, existe sua medida constitutiva, mas, ao mesmo tempo, a proposta de um sujeito mulher, nas palavras da autora, “não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (Butler, 2023, p. 18).

A partir dessa perspectiva crítica apresentada por Judith Butler (2023), acredito existirem três suportes teóricos essenciais: a ideia de gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes; a sua compreensão do gênero como não estável ou permanente; e, por fim, a perspectiva de pensar o gênero a partir da performatividade. Nos debruçaremos, portanto, em partes, nesses três atributos da crítica butleriana para, assim, construir a base para o pensamento que será desenvolvido em trama com a performance artística e seu potencial transgressor.

Primeiramente, quando Butler (2023) propõe um olhar sobre o gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes, ela pretende apontar que ele é uma produção de poder e perpetuação de práticas e discursos instaurados no corpo. Partindo de um construto cultural discursivo, os limites da conformação de gênero como algo construído se baseia em um discurso hegemônico que se apoia em instituições e práticas de regulação e coerência. Parece complexo pensar a constituição a partir de uma proposta de construção, pois ela teoricamente pressupõe um agente construtor: “se o gênero é uma construção, deve haver um ‘eu’ ou um ‘nós’ que leve a cabo ou efetue a construção? Como pode haver uma atividade, um ato de construção, sem pressupor um agente que preceda e realize essa atividade?” (Butler, 2019, p. 24). Essa ação de construção, na verdade, não opera através de um “eu”, muito menos advém de uma intencionalidade discursiva. Essa construção está vinculada a uma produção de poder, a uma regulação cultural:

[...]portanto, a construção não é nem um ato único, nem um processo causal iniciado por uma pessoa e que culmina em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas toma lugar no tempo, mas é em si um processo temporal que opera pela reiteração de normas; no decurso dessa reiteração, o sexo é produzido e ao mesmo tempo desestabilizado. Como efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritualizada, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, ainda assim, é também em virtude dessa reiteração que lacunas e fissuras são abertas representando as instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido nem fixado pelo labor repetitivo da referida norma (Butler, 2019, p. 29)

Assim, parece claro pensar que as normas e práticas regulatórias operam em uma dinâmica complexa, não sendo simplesmente parte de um poder abstrato, mas, ao mesmo tempo, não sendo apenas instauradas pelas instâncias legais empíricas, ou seja, manifestações concretas (leis, políticas, práticas) (Butler, 2014). Em *Regulações de gênero* (2014), ao tentar compreender a complexidade dos termos da regulação e como elas operam, Butler considera que entender as normas pelas quais o gênero é regulado somente nos termos das instâncias legais empíricas acaba por não considerar que as “normas que governam essas regulações superam as próprias instâncias nas quais são corporificadas” (Butler, 2014, p. 251). Nesse sentido, a regulação atua em múltiplas faces, já que existe um processo de incorporação e uma consolidação nos sistemas de regulação

mais concretos e observáveis, que se estabelece a partir de um poder no campo do intangível das normas de gênero: o binarismo de gênero, a heterossexualidade compulsória, o falocentrismo.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e *regula* o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo. (Butler, 2023, p. 53, grifo nosso)

O que estabelece o gênero como não sendo fluante é exatamente essa proposta da existência de uma exigência, pautada na inter-relação de regulações e normas, que se perpetuam como naturalizadas. A consolidação é o termo chave desta regulação: existe uma construção, uma instituição e, principalmente, uma manutenção do discurso que estabelece, em termos práticos, uma coerência. A partir da perpetuação dessa prática, dentro das lógicas de poder, cria-se uma “verdade” homogeneizante do que seria o gênero/sexo que “incrementam-se pela repetição constante de sua lógica” (Butler, 2023, p. 67). A repetição e manutenção das práticas estabelecidas pelas estruturas de poder coordenam e regulam a matriz de inteligibilidade de gênero e, invariavelmente, tendo em vista o sujeito generificado, a coerência da constituição do indivíduo.

Butler (2023) pensa essas estruturas de poder a partir da ideia de economia reguladora proposta por Michel Foucault que é, dentro de seus termos, produtora de toda sexualidade. Pensar através dessa ótica determina que, invariavelmente, sexualidade e poder são coextensivos e, nesse sentido, qualquer tentativa de pensar sexualidade deve percorrer pelas dinâmicas de poder e de regulação. Essa perspectiva se funda pelo simples fato de os sujeitos serem produzidos e regulados por ela, tendo sua existência estreitada em termos construtivos ao acesso fundante do próprio poder. Da mesma forma que pensar o sujeito “antes”, “fora” ou “além” (Butler, 2023, p. 65) do poder é impraticável, essa estrutura se replica nos termos da sexualidade. No entanto, a relação entre sexualidade e estruturas de poder não é tão direta, a medida de se pensar uma como repetição uniforme da outra, permitindo, ainda dentro de uma economia reguladora, que existam e persistam subjetividades desconformes ao que é culturalmente inteligível (Butler, 2023). O que Butler quer dizer ao desenvolver as ideias de Foucault é que “a lei parece produzir tanto a heterossexualidade sancionada como a homossexualidade transgressora”, sendo tanto uma como a outra “efeitos, temporal e ontologicamente posteriores à lei ela mesma” (Butler, 2023, p. 133). A diferença concreta entre um e outro se dá nos termos do “impensável” e “indizível” (Butler, 2023, p. 138), enquanto um está conforme a cultura dominante, o outro se encontra em suas margens, sendo ele não excluído, pois existe nos limites do cultural, mas é impensável dentro das conformidades hegemônicas.

Em termos práticos de uma constituição crítica do gênero, Butler apresenta o diálogo com Foucault sobre os limites da cultura e o poder intrínseco na sua constituição para pensar estratégias de deslocamento. Se a subversão é vista como estratégia “fora” dos termos da cultura, ela se torna um gesto vazio, e puramente mantido “apenas num modo estético irreal” (Butler, 2023, p. 139), o que impossibilita pensá-lo por meio de uma prática concreta. A crítica estabelecida se dá não apenas em pensar o gênero como definido, mas também de pensá-lo fora dos limites da cultura, já que ambas as medidas — mesmo que com intenções subversivas — não reconhecem o discurso e o poder cultural no que rege a formação do sujeito.

Nessa medida, a proposta de Butler não só coloca o gênero como constituído a partir de atributos culturais, ou seja, não sendo apenas “atributos fluantes”, mas se coloca, ao mesmo tempo, a pensá-lo como não substantivo, contestando sua “naturalidade” e apontando a própria produção de uma aparente substancialidade. Na perspectiva da constituição de sujeitos desviantes dentro da própria lei, coloca-se a posição de pensar a existência dessas identidades não previstas (e mesmo

que não previstas, sancionadas pelas mesmas estruturas) e, a partir delas, possibilidades de deslocamento da lei regulatória. Essas identidades existem dentro das estruturas fundantes de poder e “mobilizam inadvertidamente possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (Butler, 2023, p. 63).

Nesse cenário, tendo o gênero “como fenômeno inconstante e contextual”, entendendo-o como “[...]um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (Butler, 2023, p. 33), não parece tão irreal pensá-lo em paralelo como não sendo um “conjunto de atributos flutuantes” e, ao mesmo tempo, como não estável e substantivo. O gênero, nesses termos, se distancia do recorte estabelecido do *ser*, rebatendo a ideia de uma substancialidade, e do *ter*, em termos de uma leitura do sujeito generificado “biologicamente”, delimitando-o através de uma ótica que não a normativa.

Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (Butler, 2014, p. 253).

O que se fixa em uma proposta de crítica genealógica é o questionamento sobre as definições universais e seus recursos de exclusão através da normatividade. Levantar questões e refutar verdades monolíticas e engendradas nos permite propriamente visualizar possibilidades de deslocamento, de enxergar existências anteriormente prescritas como indefiníveis e ininteligíveis, de entender as produções e não às negar, mas evidenciar criticamente seu poder excludente. Nessa ótica crítica acerca das estruturas do gênero, o que é naturalizado se mostra como aparência; o que é substancial reaparece como produção; o que é definido passa a operar como possibilidade mutável; o que aparentemente se “é” se rearticula através do que se “faz”, estabelecendo-se performativamente.

### **Da performatividade à performance**

A reformulação de uma perspectiva de gênero pautada nos atributos apontados pela genealogia crítica de Butler nos direciona para um caminho: contestar um modelo identitário pautado em uma substancialidade aparente, produzida, reforçada e utilizada para subjugar corpos. Com a intenção de traçar um percurso multifacetado e paralelo a essa perspectiva do gênero como *ser*, podemos pensar o gênero através do *fazer*.

Um aparato precisamente discutido na genealogia crítica de Butler é a proposta de pensar o gênero a partir da performatividade. Ao propor uma teoria performativa de gênero, Butler (e outros teóricos e pesquisadores da teoria *queer*) buscam contestar o que seria um modelo expressivo da identidade, modelo este que prescreve uma “verdade” pautada na proposta de pensar que a ação do sujeito (o que ele faz, sua linguagem) é “expressão de um ‘eu’ autônomo, de uma essência” (Borba, 2014, p. 447). De fato, o agir configura e confirma, em uma sociedade linguística, a leitura e legitimação dos corpos de modo que o comportamento perpassa um caminho totalizante de gênero: se é um homem, então aja de tal maneira, se é uma mulher, fale de tal forma, ou ainda, se faz ou fala isso é lida como mulher, se age de tal jeito é interpretado como homem. No entanto, o que configura essa leitura (“ser” um homem ou “ser” uma mulher) não é uma substancialidade; a origem de uma corporalidade ou de um “jeito de ser”, diante de uma visão performativa e butleriana do gênero, não é parte de uma “expressão de uma realidade interior” ou de uma essência que “funciona como origem de suas ações e subjetividades” (Borba, 2014, p. 448), mas sim reflexo da nossa constituição pela própria linguagem, ou seja:

[...] não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Ao invés disso, devemos focar nossa atenção nas dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao falarmos/escrevermos X, Y ou Z sejamos percebidos/as como A, B ou C; ou seja, os recursos linguísticos (e identitários) são produtos de processos históricos, políticos, filosóficos e culturais específicos e sua utilização nos insere nessas dinâmicas (Borba, 2014, p. 460).

Portanto, ao teorizar uma perspectiva performativa de gênero, se aponta pensar o sujeito mulher como uma produção (não sendo somente atributos flutuantes) e como não substantivo (podendo ser deslocado) e, nesse sentido, passa pela principal proposta de Butler: o gênero como produzido pela linguagem, mantido pela repetição dela e, possivelmente, transmutado pela mesma.<sup>5</sup>

No momento em que é anunciado/interpelado/enunciado “é uma menina” somos constituídos pela sentença — sem ainda reconhecermos isso — como sujeitos reconhecíveis, sujeitos mulheres que, na estrutura das normas e expectativas, representam algo admitido a priori. Reconhecidos e construídos como sujeitos mulheres são anunciados em paralelo — ou como consequência — nossas funções e obrigações dentro de um aspecto generificado, sujeições essas que foram sedimentadas historicamente pela nomeação “menina”. O enunciado carrega força constitutiva dos sujeitos pelo seu caráter histórico e pela naturalização do que acompanha tal discurso. Ao ser chamada mulher, lida como mulher, enunciados performativos<sup>6</sup> como “seja dócil”, “se comporte”, “fale baixo” constituem parte desse processo de reconhecimento social que foi naturalizado e, ao mesmo tempo, constrói aquele sujeito interpelado sob as sujeições dessas regras.

Consideremos o caso da interpelação médica que [...] desloca uma criança de “bebê” para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa denominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero. Mas essa “feminilização” da menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundacional é reiterada por várias autoridades e ao longo de vários intervalos de tempo que reforçam ou contestam esse efeito naturalizado. A denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma (Butler, 2019, p. 25).

A construção social desse sujeito mulher não se dá, portanto, antes do discurso, é ele próprio repetido até a naturalização que o define, é constituído e, por consequência, vulnerável a ele. Tal vulnerabilidade intrínseca à relação determinante entre linguagem e identidade se implica pela relação de poder que se encontra intrínseca à linguagem, “a ‘voz’ da interpelação, é representada como uma voz que é quase impossível de recusar” (Butler, 2021)<sup>7</sup>, sua autoridade constitutiva persiste na sujeição dos sujeitos a essa “voz”. A sujeição da significação existencial por meio do reconhecimento cultural se estrutura por uma complexa malha de normas “constituída por sistemas de saber/poder e saber/discurso historicamente específicos que são, em grande parte, produzidos e

<sup>5</sup> N.A: O cenário linguístico e filosófico que desponta tais teorias performativas de Butler parte principalmente da teoria dos atos de fala e das sentenças performativas desenvolvidas pelo filósofo J. L. Austin. Butler realoca tais teorias para as discussões de gênero para pensar a performatividade de gênero sob o aspecto da linguagem.

<sup>6</sup> N.A: Os enunciados performativos, de acordo com a teoria de J.L Austin são aqueles que produzem ações (e são por si só ações) ao serem pronunciados. Inicialmente em sua teoria ele distingue os enunciados entre constatativos (àqueles que aparentam apresentar apenas uma formulação descritiva) e os performativos (esses nos quais o proferir tais palavras são a ação em si), mas posteriormente questiona sua própria resolução e abandona essa proposta e parte para a visão de que toda linguagem é por si só performativa, e que aqueles anteriormente vistos como constatativos são apenas performativos mascarados. Dessa forma, Austin estipula uma visão performativa da linguagem, seja em frases explicitamente performativas, como “aceito!” no contexto de um casamento, seja aqueles em que a qualidade performativa esteja escondida, como quando proferimos “está frio” em uma situação em que a janela se encontra aberta e esperamos que alguém a feche.

<sup>7</sup> N.A: Nesse trecho, em que Butler analisa as proposições de uma “voz” ideológica da interpelação, ela se refere à ideia de “voz” utilizada por Althusser. O autor cria uma analogia dessa voz com a voz divina a fim de expressar a autoridade dessa voz interpelativa social. Além disso, o uso de aspas para referir-se a essa “voz” evidencia a necessidade de não a associar apenas ao momento de se proferir o enunciado, mas vê-la como um instrumento e mecanismo de repetição das convenções.

sustentados por práticas linguísticas” (Borba, 2014, p. 467) e que, através da regulação, ou nega a existência de certas identidades, ou as molda em suas especificidades. É uma questão de fato-consequência: essa matriz de poder que governa as identidades — e identidades de gênero — e define os padrões de legitimação e inteligibilidade são pautados na linguagem; os sujeitos são constituídos por e através da linguagem, sendo seres linguísticos; a linguagem se institui em padrões hegemônicos de normatividade e heterossexualidade; os indivíduos que impreterivelmente se constituem através desse discurso se veem vinculados a essa estrutura e murados pelas suas determinações.

A partir desse percurso social feito por Butler sobre a constituição do sujeito linguístico, Borba (2014) conclui que a filósofa propõe pensar o gênero não como “uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos”, conforme o modelo expressivo da identidade, mas como “algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais, etc.)” (Borba, 2014, p. 448). Nessa proposta, de um sujeito generificado constituído pela e na linguagem, se torna visível que a dimensão do *fazer-se* é consequência da repetição de uma dinâmica de poder e suas normas.

Estipulada uma perspectiva de gênero como *fazer/agir* em oposição ao *ser*, se desmantelaram discussões acerca da realidade dessa proposta: seria possível então acordar um dia e me *fazer* uma mulher, ou me *fazer* um homem? Por que não simplesmente agir diferente? Ignorando toda a articulação pautada na constituição de um discurso que se sedimenta por uma repetição histórica dentro de uma rigidez, o *fazer* estabelece parâmetros tão fundacionais que aparentam o *ser*, e é esse o ponto central ao pensarmos uma possível subversão. A crítica que se estabelece nesse parâmetro se perde ao não distinguir a performatividade da performance: a primeira está atrelada a um fazer inscrito nos corpos e na própria formação do sujeito a ponto de se parecerem naturais; a performance, por outro lado, é a ação cênica intencional, o desmascarar — ou o elevar a teatralidade — do próprio performativo.

Considerar o gênero através da camada da performatividade nos possibilita questionar a estabilidade desses conceitos sem os levar a uma noção prática de um ato singular e, ao mesmo tempo, sem entender que sua rigidez é determinante. Como efeito de uma produção reiterada e absorvida, não é puramente na proposta de “agir diferente” que a estrutura que o mantém rígido poderá ser desmantelada. No entanto, se apresentando na gestualidade, a possibilidade de discuti-lo através de sua mesma linguagem, do gesto desviante, se torna possível. Através da relação causal entre gênero e gesto, pensar o seu deslocamento no próprio aspecto da corporalidade, da performance, é inevitável: se o gênero não é fixo, ele pode ser transmutado, se ele é linguagem, é gesto, é performatividade, é partir da ação que ele será desordenado.

Em diálogo com a abordagem da construção da identidade e do gênero como conjunto de atributos flutuantes, a autora não apenas observa desvios possíveis, mas aponta as possibilidades de desordem. Embora a noção de gênero como construto cultural possa sugerir um determinismo — como se estivesse inscrito nos corpos, reduzindo-os a “recipientes passivos de uma lei cultural inexorável” (Butler, 2023, p. 28) —, a reflexão crítica abre espaço para questionamentos: “*como* conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?” (Butler, 2023, p. 30, grifo nosso). Esse questionamento não se coloca no registro do “seria possível?”, mas do “*como?*”, recusando a estabilidade das normas e orientando-se para uma prática efetiva, pautada na viabilidade de sua realização.

Os deslocamentos apresentados por Butler (2023) se dão inicialmente a partir da realidade de existência — e logo na sua inflexão para o exterior através da linguagem — de indivíduos que

inexoravelmente não se alinham a uma matriz heterossexual na constituição do sujeito. Para Butler, a existência de identidades descontínuas ultrapassam e expandem as bordas do que é legível enquanto sujeito e, persistindo contrariamente aos eixos de poder, “criam oportunidades críticas de expor limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade” (Butler, 2023, p. 44). Como consequência da sua existência e expansão nos limites da matriz de poder, criam-se, nos termos de Butler, “matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (Butler, 2023, p. 44).

Os limites existenciais de gênero expandidos por esses corpos dissidentes, ao criarem novas possibilidades, abrem campo para ações que ultrapassam a aparência do ser, como é a performatividade, e dialogam agora com ações que demonstram ativamente uma crítica através da linguagem, a performance. O diálogo se dá, na verdade, de forma colateral e conjunta. A performatividade dissidente expande os limites da ação e a performance, enquanto ação cênica crítica, contribui para a dissolução — ou ao menos o questionamento — da tenacidade das barreiras culturais de gênero, das ideias consumadas de uma performatividade legível. Apesar de não serem sinônimos, ambos, performatividade e performance, decaem sobre os mesmos aparatos: corpo e linguagem. Nesse aspecto podem ser pensados em paralelo, mas devem ser entendidos os limites nos quais o corpo e a linguagem atuam sobre ambos:

[...] a performance como “ato” delimitado se distingue de performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração das normas que precedem, constroem e excedem o ator e, nesse sentido, não podem ser tomadas como fabricação da “vontade” ou “escolha” do ator; mais ainda, aquilo que é “atuado” trabalha para esconder, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, não performático. A redução da performatividade à performance seria um erro (Butler, 1993, p. 234, tradução nossa)<sup>8</sup>

No que diz respeito à relação entre performance e performatividade, Judith Butler (2019) utiliza da figura da *drag queen* como representação das ambivalências dos termos. O movimento *drag* pode ser visto, conforme a autora, como uma possibilidade de performance subversiva da performatividade gênero, cuja atuação evidencia “[...]a exposição ou o fracasso dos regimes heterossexuais em legislar plenamente, ou conter as suas próprias ideais” (Butler, 1993, p. 257, tradução nossa)<sup>9</sup>. A *drag queen*, cujo aspecto prático e artístico se dá nos termos de uma imitação de gênero, se diferencia da imitação que está no cerne da performatividade do projeto heterossexual devido a sua intencionalidade. Enquanto a performatividade é a repetição impositiva e incessante que aparenta o *ser*, a prática *drag*, enquanto performance, repete as normas de gênero de forma hiperbólica para apontar uma crítica e uma transgressão<sup>10</sup> das normas de gênero.

O movimento *drag queen*, cujo aspecto de manifestação artística se vincula a relações políticas de desconstrução dos estereótipos de gênero, é nada mais do que uma “conformidade hiperbólica” (Butler, 1993, p.257, tradução nossa)<sup>11</sup> do comando e das ordens de gênero. É através da prática da performatização dos signos de gênero — linguagem, vestimenta, corporalidade e gestualidade —,

---

<sup>8</sup> N.A: No original: “performance as bounded “act” is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer’s “will” or “choice\*”; further, what is “performed” works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake”.

<sup>9</sup> N.A: No original: “the exposure or the failure of heterosexual regimes ever fully to legislate or contain their own ideals”.

<sup>10</sup> N.A: A característica de repetição das normas de gênero da performance drag gera ambivalências; a repetição, mesmo na condição de paródia, pode ser subversiva, mas também podem funcionar como reforçadoras das normas de gênero. Butler aponta que em alguns casos a performance drag pode servir ao entretenimento heterossexual e esses não devem ser chamados de subversivos, pelo contrário, eles “fortalecem o regime heterossexual em sua tarefa de se autoperpetuar” (BUTLER, 1993, p. 126, tradução nossa). Este trabalho não se atém a esse tipo de performance drag, mas sim àquelas de caráter contestatório às normas de gênero.

<sup>11</sup> N.A: No original: “hyperbolic conformity”

sendo esses diferentes dos signos que representam aquele corpo de acordo com a norma, que a prática *drag* se estabelece como possível transgressora do regime heterossexual.

Dessa forma é possível fazer um paralelo entre a arte *drag*, que se põe como subversiva através da imitação e da paródia, e a arte da *performance* enquanto gênero artístico, colocada aqui como outra linguagem corporal que pode atingir um caráter de desordem de gênero via aparatos críticos. A trama que entrelaça a performatividade, a ação das *drag queens* e a performance artística parte do corpo, mas não do corpo isolado, em suas movimentações, em ação, do corpo visto e apreendido através da linguagem. Nesses termos, a proposta que se segue é a de pensar determinadas práticas de performance artística (àquelas que tensionam os regimes de gênero) a partir da prática disruptiva de um ideal normativo, assim como se propõe a arte *drag queen*, mas seguindo seu próprio caminho, com as singularidades do seu gênero.

### **Desordenando o gênero**

Outro aspecto fundacional no argumento butleriano frente às questões de gênero são as nuances dos contextos e das pluralidades de existências (Butler, 2023). Uma leitura de gênero sem estabelecer a considerável distinção das coerências nos diferentes contextos históricos e culturais que discursivamente o constroem, suprime os contornos estabelecidos pelas interseções de vetores de dinâmicas de poder, como categorias sociais, de classe, raça, territorialidades e modalidades sexuais (Butler, 2023). Sendo o corpo, no sentido de materialidade do “ser”, um objeto de estudo essencialmente heterogêneo, se torna desalinhado pensar que “a opressão das mulheres possui uma forma singular” (Butler, 2023, p. 21), sem considerar as demandas socioespaciais, culturais e políticas.

Em um contexto de instituições de poder específicas, o construir e o violar o gênero travam suas próprias dinâmicas, as linguagens e poéticas se articulam em uma sintonia própria. A partir disso nos questionamos: como se delineia essa sintonia própria? As contextualizações e dinâmicas nacionais enfrentam quais tipos de pluralidades frente às produções artísticas? Como as artistas desarticulam, desordenam e transgridem as performatividades de gênero próprias de seus contextos de poder?

Se o que constitui a performatividade são as estruturas de poder, poderes específicos criam performatividades específicas. A performance, aqui vista como repercussão crítica de uma corporalidade/performatividade, carrega caminhos igualmente específicos. Para fortalecer tal argumento e demonstrar tais relações (estruturas de poder x performatividade; performance x performatividade) analisaremos em seguida algumas produções performáticas de Ana Mendieta, pensando o que delineia *vida e obra*, sob a ótica da performatividade e, em especial, da performance como meio disruptivo.

### **Ana Mendieta: constituições culturais por trás do “ser”**

Grande parte da importância do trabalho de Ana Mendieta decorre, evidentemente, da excepcionalidade de seu trabalho, mas também da relação intrínseca entre sua vida e sua obra. Ana Mendieta, exilada nos Estados Unidos, se atém a problemáticas diversas que se esbarram majoritariamente em uma questão: ser uma mulher imigrante racializada. Nascida em Cuba, Mendieta e sua irmã foram enviadas pelos seus pais aos Estados Unidos em 1961 pela Operação Peter Pan, “uma política de migração infantil estimulada pela polarização ideológica da Guerra Fria na América Latina” (Miranda, 2023, p. 5), fomentado pela política estadunidense, pela Igreja Católica e pelos grupos anticomunistas. Sendo os pais da artista opositores ao governo de Fidel Castro, como medida de segurança, Mendieta passou por todo o processo de exílio com apenas 12

anos, vivendo em lares temporários e instituições de acolhimento, distante da família e da terra natal.

Ana Mendieta cresce, então, nos Estados Unidos, em Iowa, onde licenciou-se em Artes oito anos após sair de Cuba. Dentro da sua formação como artista, para além dos anos em que estudou na Universidade de Iowa, revela-se a grande importância das viagens realizadas por Mendieta, percorrendo territórios estadunidenses e outros, como Cuba, sua terra natal, México e alguns países da Europa (Labra, 2023). A primeira das viagens foi realizada em 1971, para o México, enquanto cursava uma disciplina de Introdução a Antropologia para seu mestrado. Nessa viagem, e nas seguintes, sua formação se consolida e sua poética ganha forma olhando e investigando culturas pré-colombianas. A ideia de vestígio toma centro em suas pesquisas e produções, voltando-se para a ancestralidade e sua própria origem.

A sua formação como artista se expande por outros caminhos quando, já com o título de mestre em pintura, ingressa em seu segundo mestrado, no programa de Intermídia, na mesma universidade. A artista é influenciada por Hans Breder, coordenador do curso, e outros artistas professores, como Allan Kaprow e Vito Acconci, a se debruçar na arte performática, nas mídias filmicas e nas linguagens conceituais (Labra, 2023). Nas palavras de Daniela Labra:

Nesses anos, Mendieta explorou referências cruciais para a expansão da sua radicalidade visual. Experimentou técnicas em obras como *Butterfly* e *Energy Charge*, investigando a composição, a cor e a forma para além da pintura. Conhecia o trabalho de artistas como Bruce Nauman, Fluxus, Yves Klein, Robert Morris, Hermann Nitsch, Chris Burden e Dennis Oppenheim, entre outros que faziam parte do movimento artístico disruptivo da época (Labra, 2023, p. 13).

É a partir desse contexto, mais precisamente em 1976, que a artista passa a se colocar em suas obras. Mesmo não as nomeando como performance, o aspecto performativo de suas ações estava presente, “a natureza performativa está na construção de sua pesquisa multimídia” (Labra, 2023, p. 13) e nos discursos presentes no corpo enquanto obra. Além disso, nesse momento, influenciada pelos estudos em intermídia e pelo cinema, as documentações em foto e vídeo de suas ações passam a ser parte essencial de seu trabalho, tão importantes quanto a ação em si. Raquel Cecília Mendieta (2023), sobrinha da artista, ao relatar os processos de restauro da produção em vídeo de sua tia, contabiliza 104 obras em filme e vídeo, demonstrando a importância desse veículo não apenas como suporte, mas como parte de sua poética.

Suas aproximações com as questões de gênero, por outro lado, se apresentam desde o início de sua carreira. Obras como *Facial Hairs Transplant* (1972) e *Rape Scene* (1973) demonstram sua posição já madura frente às problemáticas do “ser” mulher. No entanto, é em 1977, ao concluir o mestrado em Intermídia e expor na cooperativa de artistas femininas A.I.R Gallery, que suas relações com o feminismo se estreitam. Mendieta se muda para Nova York, cidade onde se localizava a galeria, e aproxima-se de artistas e críticas feministas, como Liliana Porter, Nancy Spero e Lucy Lippard, e também institui vínculos com a comunidade artística latina e negra (Labra, 2023).

Foi somente em 1980, com seus laços com a latinidade mais estreitos, que Ana Mendieta visita Cuba pela primeira vez. A artista faleceu em 1985, pouco tempo depois, após retornar diversas vezes à sua terra natal nesse curto período. Com uma morte polêmica e controversa, associada a suspeitas do envolvimento de Carl Andre, seu esposo, a artista se torna um marco feminista, em obra e vida. Carolee Schneemann, ao falar sobre sua obra *Hand-Heart for Ana Mendieta* (1986), escreve:

Nós artistas, especialmente artistas mulheres, sentimos que uma parte importante nossa foi morta quando ela foi morta. Seu falecimento foi uma enorme obliteração, gratuita e dolorosa, de energia e poder femininos. Ela escolheu o touro errado. Na cultura micênica, o touro era considerado um atributo da Deusa, seu consorte arquetípico mais poderoso; Ana escolheu

aquele que a fraturou em seus chifres. Ela queria equidade, a feroz discussão entre iguais. Marcas de garra nas costas e no nariz dele. Possuído de tão bêbado. Quão profunda era a sua vontade de que ela ‘partisse’? Que tipo de amnésia acoberta o desaparecimento dela? Ele desmaiou. Acordou. Ligou para a polícia: ‘Minha esposa sumiu’ (Schneemann, 2023, p. 33).

A partir de um olhar coeso entre obra e vida de Ana Mendieta é possível observar que aspectos de sua vida pessoal — origem, exílio, suas viagens, aproximações religiosas — estão constantemente presentes em sua obra, o que permite caracterizá-la, em grande parte, como autobiográfica. Levantando temas sobre ancestralidade e memória, questões raciais, de gênero, do seu lugar enquanto imigrante e latino-americana, fica claro na construção de sua poética o caráter de fronteira entre as diversas formas de “ser”. Traçando, a partir de sua produção, paralelos entre corpo e obra, performance e performatividade, escolho para análise dois recortes de produção da artista. O primeiro é a série de foto-performances realizadas em 1972, sendo inclusive uma delas, *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), parte de sua dissertação de mestrado em artes. Outras duas obras que consistem nessa sequência e serão analisadas em conjunto são *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), onde as disrupções de gênero e do “ser mulher” aparecem em seu corpo-obra de forma explícita. A segunda, sendo talvez o trabalho mais importante de sua carreira, é sua série *Siluetas*, sendo uma sequência de obras — vídeos e fotografias — onde a performatividade se descreve através da ausência. As obras da série que serão analisadas são *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) e *Arbol de la Vida* (1976).

No conjunto fotográfico que engloba as obras *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), Ana Mendieta usa linguagens comuns nas três obras: seu rosto — e por vezes corpo — fotografado após uma ação realizada de transformação do mesmo, explorando a “estética do autorretrato” (Labra, 2023, p. 77). No momento de realização dessas obras, a artista já vislumbrava certa radicalidade em seu discurso, “já explorando o corpo, questões de gênero e noções de identidade” (Labra, 2023, p. 77). O que me parece certo nessa produção é propriamente a questão da identidade. Quando é colocado por Daniela Labra, ao descrever esses trabalhos, que “as imagens nos apresentam fragmentos de ações formando uma narrativa que constrói o sentido de trabalho” (Labra, 2023, p. 77), acredito que tal narrativa seja exatamente o questionamento da identidade, ou pelo menos de uma identidade determinada e como ela é transmutada.

Em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) a identidade é trabalhada por meio da dissolução das fronteiras de gênero. A obra consiste em uma sequência fotográfica da ação cênica de transferir os pelos cortados da barba de seu amigo Morty Sklar para seu próprio rosto, transformando-os em um bigode. A sequência conta com quatro imagens principais: um enquadre de longe, de frente, onde vemos Mendieta e Morty Sklar lado a lado, ele em pé, vestido de preto e cortando pedaços de barba, e Mendieta ao lado, sentada, vestida de vermelho, olhando para um espelho inclinado apoiado em uma mesa, enquanto cola, com a ajuda de um objeto, os pelos em sua face; a segunda fotografia é semelhante à primeira, exceto pela ausência de seu amigo e pela maior proximidade do enquadramento; a terceira foi tirada por trás dos ombros de Mendieta, onde vemos parte de suas costas e o reflexo de seu rosto embaçado no espelho, que está danificado; por último temos a imagem de Mendieta posando para a foto, já com o “bigode” finalizado em seu rosto (Figura 1). Em destaque, observa-se também o grande brinco de argola que a artista utiliza.



Figura 1. *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Nesta obra, Mendieta recorre ao ininteligível para questionar a estabilidade das identidades. Como visto anteriormente, Butler (2023) aponta que as identidades são guiadas por uma matriz de inteligibilidade, matriz essa conduzida por práticas reguladoras de coerência de gênero que instauram o que é uma identidade legível. Orientadas pela heterossexualidade do desejo e pelo binarismo de gênero, identidades que ultrapassam os limites dessa matriz são vistas como ininteligíveis, desviantes.

A existência dessas identidades, consideradas “meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas”, constituem “matrizes rivais e subversivas” (Butler, 2023, p. 44), abrindo espaço para questionar as singularidades da matriz cultural da identidade, especialmente pensando na identidade de gênero. É exatamente isso que Mendieta concretiza em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) ao apresentar a ambiguidade identitária através da postura, vestimenta e aparência corporal. A artista se atém ao processo crítico de dispersão do binarismo de gênero, onde as fronteiras entre o ser mulher/feminina e ser homem/masculino se embaçam. O ato de Mendieta criar em si um bigode a torna uma figura cujo comportamento apresenta uma ambiguidade: masculino ou feminino? Se o gênero se retém ao comportamento e “ser” mulher se limita a feminilidade, seria então transferir pelos para seu próprio rosto o suficiente para transitar entre feminino e masculino?

Investida de crítica, através do entrecruzar entre performance e performatividade, a artista ataca o binarismo socialmente aceito de homem/mulher, usando da feminilidade — o vermelho, os brincos — e da masculinidade — a barba que se transforma em bigode — para se enquadrar nos dois. Assim o binarismo é desconstruído: a artista joga com a dualidade entre homem e mulher, sendo ambos ao mesmo tempo, ou nenhum, visto que não se enquadra nos parâmetros construídos pela sociedade patriarcal, visto que encara em si a ininteligibilidade. Mendieta questiona, desconstrói e desnatura as atribuições de gênero direcionadas à vestimenta, ao estilo, ao comportamento (Selistre; Blanca, 2016).

Em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) e *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) a identidade não é questionada por uma ação desviante e intencional, mas através da representação da violência por trás das imposições de gênero. Contando com um conjunto de 36 imagens, das quais 13 são impressões em fotografias em preto e branco, Ana Mendieta em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) (Figura 2) aparece sozinha (Alvarado, 2015). O conjunto de fotografias consiste na ação de distorção do corpo e rosto de Mendieta ao se encontrar com o que parece ser uma placa de vidro ou um acrílico transparente. Todas as imagens se dão paralelas a Mendieta, onde podemos ver de frente a artista tomando formas diferentes, hora de seu corpo, hora de seu rosto prensados contra o objeto transparente que a própria artista segura. Com distorções laterais e frontais de seus seios, costas, sua boca, olhos, nariz, orelha, bochecha, por vezes toda a face, de diversas formas diferentes, o que aparece nas fotografias é a deformação de um ser, tomando formas distintas. As identidades que se criam apresentam, pela aparente pressão entre corpo e objeto, camadas de violência. Analisando a obra a partir dessa violência, Leticia Alvarado (2015) pontua que:

A revolta violenta do ser que Mendieta captura aqui proporciona a oportunidade de refletir sobre instabilidade, mutabilidade e processo. Mendieta, como sujeito, se difere em cada quadro, de um painel para outro, sendo um sujeito em meio à transição. Seu cabelo escuro serve como âncora, mas seu semblante é repetidamente perturbado pela violência instaurada no olhar do espectador (Alvarado, 2015, p. 71, tradução nossa)<sup>12</sup>

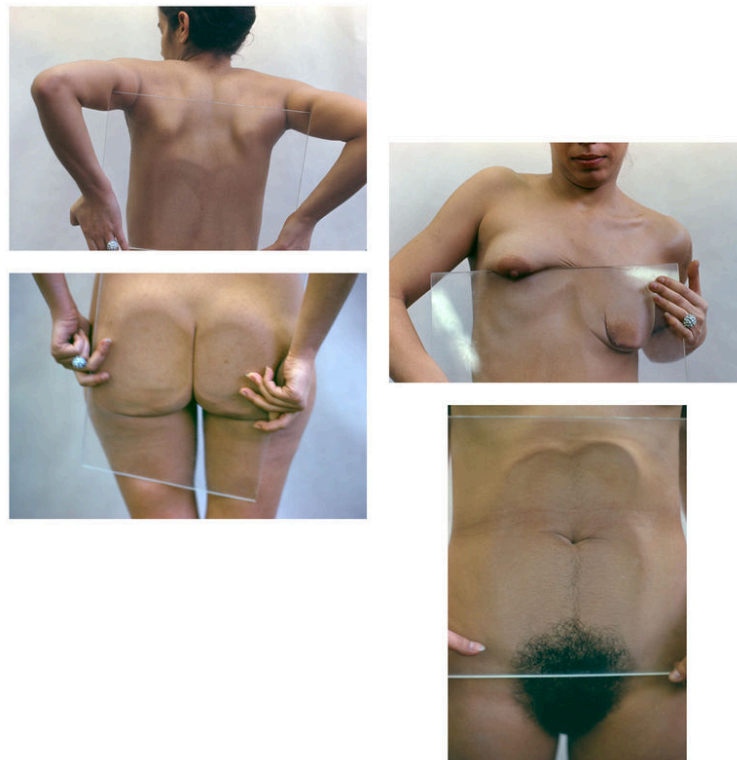


Figura 2. *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: Hammer Museum.

Por um lado se vê clara — pela exposição do corpo em uma situação que transmite dor e agonia — a utilização da violência como crítica às questões de gênero e violência, por outro, a obra também

---

<sup>12</sup> N.A: No original: “The violent revolt of being that Mendieta captures here provides the opportunity to reflect on instability, mutability, and process. Mendieta as subject in each frame differs from pane to pane, a subject in the midst of transition. Mendieta’s dark hair serves as anchor, yet her countenance is repeatedly disturbed by the violence established at the viewer’s gaze”.

reflete o aspecto da opressão da identidade, descrito por Alvarado a partir da ideia de “estados de abjeção” (Alvarado, 2015, p. 71, tradução nossa)<sup>13</sup>. A abjeção, para Butler, faz parte da repugnância de encontrar-se no exterior da noção de sujeito. A mulher representada na obra, distorcida, está dentro desses limites do ser abjeto, desconformado, ilegível. As ações que promovem diversas faces — podendo ser lidas como identidades — não legíveis a colocam nesse “estado de abjeção”. A violência de gênero se estabelece nessa obra no confronto entre as imposições frente a identidade e nas forças que violentam o sujeito mulher que se desloca das matrizes de legibilidade e inteligibilidade.

A obra *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) (Figura 3), também investida da linguagem das variações faciais, aponta outras questões e violências por trás da mesma expressão simbólica. A obra é constituída, assim como as anteriores, por um conjunto fotográfico que remete a um estado criado por uma ação. As oito fotografias que compõem essa performance apresentam 8 figuras distintas, todas fotografadas de frente, com aparência de uma fotografia de documento ou uma foto 3×4. Por mais que se pareçam em certo modo (por serem todas encenadas pela artista), as pessoas performadas nas fotografias apresentam variações físicas, ora pequenas, ora expressivas o suficiente para gerar incômodo. O incômodo por vezes é criado pela estranheza visual da aparência que se cria e outras propriamente pela sensação de desconforto físico causado pelas alterações faciais.



Figura 3. *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

O que parece claro, pelo título da obra e pela visualidade das imagens, é a dimensão das alterações corporais estimuladas pelos padrões de beleza impostos sobre os corpos femininos. As diversas identidades criadas, potencialmente para se encaixar em um lugar de feminilidade ou de um ideal de beleza, parecem criadas sob uma demanda dolorosa. Da mesma forma que a violência é visível no corpo da artista quando é pressionada pelo vidro transparente em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), a meia que espreme seu corpo demonstra sensações similares. A grande questão encarada é que, apesar de um esforço de caber dentro desses padrões, as diversas identidades ainda se encontram no lugar da abjeção, demonstrando a impossibilidade, mesmo nos termos de legibilidade, do sujeito mulher escapar das pressões violentas do gênero.

<sup>13</sup> N.A: No original: “states of abjection”.

Para Leticia Alvarado (2015) existe, além disso, uma crítica racial frente às imposições de padrões de beleza. O que é explorado a partir da abjeção é a impossibilidade de algumas mulheres, mulheres negras e as mulheres da classe trabalhadora, conseguirem cumprir os padrões de beleza. A autora analisa que isso aparece no uso da maquiagem escura nas primeiras duas fotos, no uso das meias, que também escurecem a pele da artista, e os seus rasgos, que nos fazem pensar “[...]em uma feminilidade da classe trabalhadora que aspira à dignidade indumentária e fracassa” (Alvarado, 2015, p. 74, tradução nossa)<sup>14</sup>. Em todas essas três obras Ana Mendieta recorre à noção de identidade, refazendo-a, usando seu próprio corpo para questionar os marcadores identitários: sua instabilidade, as violências decorrentes de uma visão unilateral da mesma e o seu construto sob demandas opressoras. O que se revela de forma subjacente nessas produções não é somente uma crítica a construção da identidade de gênero, mas a própria importância dessa questão para Ana Mendieta e sua poética.

A série *Siluetas*, a mais emblemática de sua carreira, também abarca o aspecto identitário, agora olhando mais particularmente para outras camadas do “ser”, retratando a recuperação do “ser”. A série tem início em 1973 com a obra *Imagen de Yagul* (1973), realizada em uma de suas viagens ao México, no sítio arqueológico de Yagul. A poética dos trabalhos está na concepção de contornos do próprio corpo construídos, desenhados ou esculpido sob a paisagem natural. A materialidade da série alcança diversas faces, utilizando insumos e materiais naturais, como água, terra, sangue, lama, pedras e até mesmo fogo, que por vezes desenhavam e por vezes preenchem as silhuetas. Algumas vezes o corpo da artista está presente, mas em sua maioria a silhueta resulta exatamente na ausência física da mesma. Essa ausência é o centro da série, representando através do metafórico a falta que acompanha Mendieta ao longo de sua vida: falta da terra natal, de sua cultura e de sua ancestralidade:

He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna (Mendieta, 1981, [s.p.] apud. Perreault, 1987, p. 17).

A série, composta por um número expressivo de obras, acompanha a artista até 1978, sendo essa ação repetitiva quase como um ritual compulsivo. Nas palavras da própria artista, “estes atos obsessivos de reafirmação dos meus laços com a terra são, na verdade, uma manifestação da minha *sede de ser*” (Mendieta, [s.d], [s.p] apud Labra, 2023, p. 55, grifo nosso)<sup>15</sup>. A expressão “sede de ser” remete à distância de si imposta pelo exílio, a forçosa constituição do seu “eu” sob demandas externas e culturais que não as suas. A sua posição, entre culturas e entre-lugares, lhe incomoda a ponto de se ver como não “sendo” e de se ater a um processo de reconstituição de sua identidade, que lhe foi arrancada, por meio da arte. Na série *Siluetas* ela investe nessa ausência para trabalhar o performativo de sua identidade, identidade que lhe escapa, que é ambígua.

Em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) (Figura 4) Mendieta usa do fogo para constituir o contorno dessa ausência. A obra em vídeo, realizada nas proximidades de Oaxaca, no México, consiste no contorno de seu corpo em uma paisagem noturna, que só existe à medida que o fogo se mantém. Criada com bambu, a silhueta se acende com fogos de artifício vermelho, laranja e branco, que se apagam rapidamente, com exceção de alguns pontos, como o coração, os braços e a base, que se dissipam tempos depois (Labra, 2023).

---

<sup>14</sup> N.A: No original: “[...]a working-class femininity aspiring to sartorial dignity and failing”.

<sup>15</sup> N.A: Essa fala de Mendieta foi uma declaração datilografada e que faz parte do acervo da organização *The Estate of Ana Mendieta Collection*.

O fogo, utilizado em diversas outras silhuetas de Mendieta, como *Alma, Silueta en Fuego* (1975), *Volcán* (1979) e *Fundamento Palo Monte* (1980), se apresenta como elemento ritualístico. O interesse da artista por rituais de cura aparece a partir da evocação às práticas religiosas sincréticas da santería, religião levada à Cuba pelos escravizados da África Ocidental com raízes Yorubá que se misturam às práticas do catolicismo. Em entrevista realizada por Linda Montano em 1980, a artista descreve: “Usei pólvora em algumas peças. Mais tarde, descobri que, em certos rituais, os santeros (curandeiros cubanos) fazem cinco montes de pólvora, acendem-nos e, se queimam, significa sim para uma pergunta e, se não queimam, significa não” (Mendieta, 2023, p. 141). O fogo como parte de suas obras remete a essa aproximação com o ritualístico e, nessa obra em específico, o apagar do fogo, em um cenário noturno, também indica certos percursos. À medida que o fogo, lido como elemento de aproximação com uma cultura que Mendieta almeja se aproximar, se apaga, resta a escuridão e a possibilidade de pensar sobre as ambiguidades retratadas desse entre-lugar que ela se encontra.



Figura 4. *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Enquanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) a ausência é central e o fogo é o que materializa a obra, em *Arbol de la Vida* (1976) (Figura 5) o que se estabelece é a reconexão, incorporada pela terra. A imagem resultante da ação de Mendieta, realizada em Iowa, é composta pelo corpo estático da artista, recoberto com lama e recostado sobre o tronco de uma árvore; seus pés se encontram juntos e fixos ao solo, onde ela se mescla, quase camuflada, com a paisagem. Essa é uma das obras que faz parte da linguagem estabelecida por ela como corpo-terra: “A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo” (Mendieta, 1981, [s.p]. *apud* Perreault, 1987, p. 17).

De acordo com Isabela Frade (2010), a terra é mais um elemento que retrata a dualidade do trabalho de Mendieta. A ambiguidade do entre-culturas está na relação dupla com a natureza, onde ela encara “seu corpo como o espaço onde esta se manifesta” e é, ao mesmo tempo, “por ela demarcada” (Frade, 2010, p. 825). Ana Mendieta cria uma “dialogia natureza/cultura” (Frade, 2010, p. 826), manifestada na série *Siluetas*, e reforça, performaticamente e conscientemente, através do

corpo-terra, sua reterritorialização. Para Mendieta, a reconexão com sua ancestralidade estava ligada diretamente à conexão com a natureza, é como se ela quisesse absorver de toda a materialidade do fogo, da água, e agora da terra, tudo o que perdeu de si enquanto mulher caribenha, tudo que lhe foi arrancado: “Mendieta vio la tierra como un cuerpo viviente y ella queria ser una con ese cuerpo” (Perreault, 1987, p. 21).



Figura 5. *Árbol de la Vida*, 1976, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Outro aspecto central em suas silhuetas é a forma, ora preenchida, ora vazia, mais concreta, ou completamente abstrata. Tanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) como em *Arbol de la Vida* (1976), a silhueta que se cria aparece com os braços para cima, flexionados, e os antebraços paralelos um ao outro. Essa pose particular remete ao arquétipo da deusa, uma posição assimilada ao poder feminino e a conexão entre corpo e divindade. Aparecendo em diversas outras silhuetas de Mendieta, esse aspecto ancestral, que muitas vezes remete a uma mítica feminina, é colocado por alguns críticos como uma leitura essencialista da artista frente ao gênero e a própria latinidade. No entanto, o que me parece lógico é pensar exatamente na constituição da identidade da artista e na reconstituição que ela constrói a partir de sua arte: uma mulher caribenha, criada entre culturas, constituída a partir de ambiguidades e fronteiras. O que está em evidência é o fazer-se por trás do ser: forçada ao exílio, ela se distancia de sua cultura, propondo uma busca ativa de fazer-se novamente, colocando-se ativamente como parte do que lhe foi tirado. O que para alguns é lido como um gesto totalizante, nos termos de Butler (2023), me parece somente uma busca de aproximação cultural.

Mendieta representa as particularidades de ser constituída como mulher imigrante, desvinculando-se da “[...] ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculinista” (Butler,

2023, p. 21). A sua herança cubana não aparece em sua produção enquanto sujeição incorporada em si, mas como algo perdido e valioso. A busca por sua ancestralidade reflete sua preocupação em romper com uma identidade hegemônica. Segundo Isabela Frade (2010), existe um “projeto político nômade” nas obras de Mendieta, que objetiva dissolver “hierarquias e reificações” (Frade, 2010, p. 826).

Mendieta se apoia na deriva do sujeito, nas ambiguidades da identidade, nas constituições culturais por trás do “ser”. De formas distintas a artista provoca as instituições que dominam as estruturas de inteligibilidade para propor suas próprias visões referentes ao “ser” mulher, sublinhando os aspectos individuais que a constituíram enquanto sujeito. A performance anda em paralelo, de mãos dadas com a construção do discurso, com a reorganização das identidades, através do seu caráter potencialmente transgressor, utilizada como crítica e como processo de cura e restituição.

### Considerações finais

Ao apontar no início de *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023) que “o problema se tornou escândalo com a intrusão repentina, a intervenção antecipada, de um ‘objeto’ feminino que devolvia inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina”, Butler (2003, p. 8) levanta imediatamente a possibilidade da contestação da identidade, do gênero, do que é “ser” mulher.

A viabilidade de novos diálogos — esses que permeiam esse artigo através da obra de Mendieta — se sustenta por essa contestação, mediante dinâmicas que intercalam distanciamento e embate frente às estruturas de dominação. Quando Mendieta traz à tona as ambiguidades identitárias, expostas pela deformação e transformação corporal em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) e *Untitled (Glass on 94 Body Imprints)* (1972), por exemplo, são diretamente apontadas tais potencialidades de dissolução das fronteiras de gênero. Mendieta, assim como outras artistas que olham para o gênero em suas produções, absorvem em si os diálogos estabelecidos e pré-definidos sobre seus corpos, culturas e identidades e os reverterem, devolvendo o olhar através do próprio código que sustenta um discurso que historicamente as violenta: a linguagem — e, nesse caso, a artística, corporal, performática e gestual.

A devolução do olhar é um ato, uma decisão consciente que envolve linguagem, gestualidade, ação. O diálogo criado entre performatividade de gênero — gênero como *fazer* ao invés de *ser* — e performance artística parte desse lugar, da interlocução entre corpo-espaco-movimento e as trações que os unem. Se o sujeito mulher se constitui e se apresenta por meio de camadas performativas, os limites desse performativo passam a ser vistos como espaço de disputa, e a performance artística é encontrada como linguagem de desordem.

### Referências Bibliográficas

ALVARADO, Leticia. ‘...Towards A Personal Will To Continue Being “Other”’: Ana Mendieta's Abject Performances. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v.24, n. 1, p. 65-85, jan. 2015.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-474, jul./dez 2014.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. Estados Unidos: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: Crocodilo, 2019.

- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun 2014.
- FRADE, Isabela. Lugares de reencontro e formas da desapareição: o contorno do feminino por Ana Mendieta. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXX, 2010, Petrópolis. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 823- 83.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu negro, 2007.
- LABRA, Daniela. *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.
- MENDIETA, Raquel C. Descobrimo Ana: O renascimento das obras em vídeo de Mendieta. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 95-109.
- MIRANDA, Danilo S. de. A fronteira como evocação. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 4-5.
- MENDIETA, Ana. Ana Mendieta, entrevista com Linda Montano, c. 1980. Tradução de Matthew R. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 137-143.
- PERREAULT, John. Tierra y Fuego: La Obra de Mendieta. In: DEL RIO, Petra B.; PERREAULT, John. (org.). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1987. p. 17-23.
- SCHNEEMANN, Carolee. Hand-Heart for Ana Mendieta (1985-1986). Tradução: Juliana Fausto. In: LABRA, Daniela (org.). *Terra abrecaminhos*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023, p. 33.
- SELISTRE, Jackes; BLANCA, Rosa. Do camp ao queer: de Flávio de Carvalho a Ana Mendieta. In: Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC, XI, 2016, Florianópolis. *Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC*. Florianópolis: 2016. p. 282-291.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2023
- VICENTE, Filipa L. A Arte sem história: mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). *ARTIS*, Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.