

---

## ELA NÃO ESTÁ LÁ: A AUSÊNCIA COMO POTÊNCIA PERFORMATIVA

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.027-037>

*Moacir Romanini Junior<sup>1</sup>*

**Resumo:** Ao examinar ações performativas da performer cubana Ana Mendieta, esse estudo pretende problematizar e ampliar a noção de ausência como potência performativa nas artes presenciais. Entre as performances elencadas nessa análise, estão aquelas que trazem à discussão a condição de desterritorialização e as consequentes marcas na trajetória artística de Mendieta. Desse modo, parte-se da acepção dicionarizada do vocábulo “ausência” no intuito de construir ao longo dessa escrita outras miradas possíveis para questionar o estatuto hegemônico da presença como aquela unívoca atrelada ao corpo do(a) performer.

**Palavras-chave:** Ana Mendieta; Ausência; Performance; Presença.

### SHE IS NOT THERE: ABSENCE AS PERFORMATIVE POTENCY

**Abstract:** When considering the Cuban performer Ana Mendieta performative actions, this study intends to discuss and to extend the absence as a performative power into the presential arts. Among the performances here analysed, we have those which brings to discussion the deterritorialization condition and its signs at the Mendieta artistic path. We use the "absence" dictionary meaning to construct along this writing other possible views to question the hegemonic presence status as the unique one tied to the performer body.

**Keywords:** Ana Mendieta; Absence; Performance; Presence.

### ELLA NO ESTÁ ALLÁ: LA AUSENCIA COMO PODER PERFORMATIVO

**Resumen:** Al analizar las acciones performativas de la intérprete cubana Ana Mendieta, este estudio pretende discutir y ampliar la noción de ausencia como poder performativo en las artes presenciales. Entre las representaciones citadas en este análisis, se encuentran las que traen a la discusión la condición de desterritorialización y las consecuentes marcas en la trayectoria artística de Mendieta. De esta forma, va a partir del significado del diccionario de la palabra “ausencia” a fin de construir, a lo largo de este escrito, otras posibles miradas para cuestionar el estatuto hegemónico de la presencia como aquella unívoca vinculado al cuerpo de la (del) intérprete.

**Palabras Clave:** Ana Mendieta; Ausencia; Presencia.

---

<sup>1</sup> Moacir Romanini Junior é pesquisador em Artes da Cena. Mestre pela Unicamp, atualmente finaliza sua pesquisa de doutorado pelo Instituto de Artes na mesma instituição, sob a orientação da Pq. Dra. Ana Cristina Colla. Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance, na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Atualmente dirige a Cia Para Planos (SP).

Essa escrita começa com um processo arqueológico: uma escavação da palavra.

Primeira ação: procurar em dicionários, muitos, múltiplas acepções da palavra “ausência”.

Segunda ação: dos significados aí encontrados, escavar novamente sobre essas amostras e reconhecer nessa decantação semântica pontos de diálogo com o objetivo desse trabalho - a ausência como potência performativa.

Entre as muitas acepções para a palavra ausência, três delas nos chamam a atenção tendo em vista a abordagem desse artigo em curso. São elas: falta de comparecimento ou de presença; tempo em que se está ausente; falta do que se supunha existir. Com lentes mais aproximadas, as duas últimas acepções talvez possam colaborar ainda mais com essa discussão, uma vez que a primeira parece apreender um antagonismo direto à palavra presença que, na superfície do entendimento fenomenológico, seja uma abordagem confortável. Ou seja, se não está presente, está ausente. Por essa sentença, a ausência nos parece ser compreendida como algo menor que, por seu aparente vazio, não é dotada de afecções.

No entanto, a palavra “falta”, que compreende a terceira acepção vista acima, torna-se aqui indício de uma outra abordagem. Sentir falta seria perceber rastros de algo ausente? De que modo o que era presente torna-se tangível? Talvez, compreender a latência da ausência como algo presente, seja o campo dessa discussão.

Logo, ao centralizar essa hipótese como principal percurso dessa escrita, visitaremos algumas ações da performer cubana Ana Mendieta - *People look at blood, Silhuetas, Rape Scene e Esculturas Rupestres* - no intuito de materializar e ampliar essa discussão.

Reconhecida como uma das precursoras da *Earth-Body-Art*, linguagem artística que no final dos anos 60 surgiu como uma espécie de derivação e contraponto da *Land Art*<sup>2</sup>, ao posicionar o corpo do artista presencialmente nas imagens, Mendieta lança-se a um processo simbiótico, constrói suas redes relacionais com o meio natural, reconhecendo-o em sua estranheza, em sua polissensorialidade e, distante de tematizações da paisagem, se dá a esse espaço a partir de suas lógicas ambientais. Ao propor-se à cambialidade dos ambientes naturais para então criar, a performer cubana dota-se de novas práticas de contato, reinventando-se para a construção de modos compositivos que afastam a ação do impositivo, da impressão forçada da ação na paisagem, para o surgimento do poético por uma relação mais horizontal com o meio. A terra, em suas variações topográficas, climáticas, culturais, políticas, sociais, torna-se o principal material de contato, cujo vínculo efetiva-se pela permissão a novos procedimentos.

Nesse sentido, os estudos de Foucault surgem a essa escrita, sobretudo quanto ao conjunto de reflexões presentes em “A hermenêutica do sujeito”, de 1982, para rever condutas de si frente a processos criativos. Alimentado pelas etopoéticas da Antiguidade, seus estudos tem sido utilizados em abordagens que inspiram experimentações artísticas a favor de uma atualização das linguagens e, sobretudo, como modo de transformação do atuante. Ou seja, observa-se aqui um estado de arte que antecede o fenômeno – o objeto de arte ou a ação artística – que preconiza reinvenções do sujeito-artista. (QUILICI, 2015, p. 151)

Logo, não é um falar sobre a arte, mas um exercício anterior, através e para além dela. Ao observar as práticas de reajustamentos de hábitos e condutas da Antiguidade, Foucault atualiza um pensar nas artes quanto à constituição do sujeito ético, questão conferida na recorrência do tema: fusão entre arte

---

<sup>2</sup> Também conhecida como Earth Art, ou ainda, Earth Movement, a Land Art surgiu no final da década de 1960 e se utilizava do meio ambiente, dos espaços e recursos naturais, para a realização de suas obras. Em locais remotos, os artistas traçaram grandes linhas sobre a terra, empilharam pedras, revestiram grandes paredes naturais, etc. As obras tinham uma duração efêmera e possuíam grandes escalas. Como expoentes desse movimento estiveram Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Serra, entre outros. Segundo Rosalind Krauss, estes trabalhos permitem uma transformação onde a escultura passaria de um “veículo estático e idealizado a um veículo material e temporal” (KRAUSS, 1998, p. 342).

e vida. Nesse sentido, apropria-se da expressão greco-latina “cuidado de si”, como manifestação de uma prática ética, para sublinhar aquilo que é indissociável entre pensamento, modo de vida e exercícios práticos. Instâncias estas, por exemplo, contempladas na artesanaria do processo artístico: “trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um labor que é da ascese”. (FOUCAULT, 2006, p. 20)

Ao retornar para os questionamentos em torno das práticas em *Earth-body-art* quanto aos tensionamentos gerados pela relação com seu próprio ambiente como estágio antecedente à própria arte, não estaria, pois, nessa relação entre sujeito e meio o terreno para entender tais práticas como modos de reinvenção de si a favor de uma “estética da existência”?

Como característica da *Earth-Body-Art*, a errância, as deambulações e as derivas caracterizam-se como tipos de treinamento psicofísico adotados pelos performers dessas práticas. Ao colocar-se com o meio externo, performer e paisagem possibilitam-se a um tipo de intimidade e de retro-reconhecimento. Desse modo, transcorrer as ações artísticas de Ana Mendieta, por exemplo, é constatar que vida e obra são vida-obra. Elas estão em profusão, tornando menos higienizado os processos de criação que assumem os percalços dos múltiplos percursos. Os espaços lá fora também estão vivos e, por isso, são vidas em (com)tato: a carne viva, rica em potencialidades, a energia da performer e todos os outros elementos componentes desse ambiente. É então reconhecer-se na própria coisa e é estranhá-la. (ROMANINI JR, 2017, p. 217)

A partir da relação ecológica com seu próprio território, em que os diálogos com sua terra se adensam em suas ações artísticas, a performer passa a estabelecer uma interação de igual para igual: mulher-bicho-planta-paisagem. Há aí uma dinâmica relacional ao lado, nunca à frente ou atrás: interações equivalentes. Nessa co-divisão entre a performer e o meio – esse saber ecológico – trabalhos de Ana Mendieta documentados em foto e vídeo, evidenciam a presença de seu corpo nessas imagens de um modo diluído, embaçado, neblinoso, ou seja, não é prosaico. Esse modo de estar ao lado – ou, em alguns de seus trabalhos, de estar em rastro – configura-se como a evidência de uma tentativa de ausência ou de uma quase ausência. No entanto, trata-se da ausência problematizada para além do binômio presença x ausência, embora a primeira seja de importante análise para a compreensão do não-estar. Assim, as ações artísticas mobilizadas por Mendieta ao longo dos anos 70, possibilitam observar a performatividade da ausência como implicação ética, política e estética.

No contexto das artes da cena, em que ainda há uma grande discussão a respeito da presença cênica – do ator, do performer, do bailarino – e que procedimentos técnicos são experienciados com foco, entre outros, na dilatação física, no “estar bem em cena”, na figura do grande artista que preenche a ribalta, defendemos aqui a retração da imagem do atuante em suas múltiplas formas. Evidência de ausência, de corpos ausentes a favor de um aparecimento em rastro do corpo-objeto e do corpo da artista. De uma presença em vestígio para a evidência de marcas de sua vida-arte, de seu próprio território.

A partir dessa outra lógica de percepção ambiental, passamos então a trilhar por algumas ações de Ana Mendieta documentadas em diferentes registros: vários suportes filmicos como super-8, 16mm e gravação em vídeo, além de interações feitas pela própria artista nessas captações para criar muitos efeitos sobre a imagem<sup>3</sup>. Sem perder de vista, centramo-nos aqui à atenção para a principal questão desse artigo: a latência da ausência nas obras de Mendieta.

---

<sup>3</sup> Em um vídeo disponível através do link [https://www.youtube.com/watch?v=x9h\\_a6FmmGY](https://www.youtube.com/watch?v=x9h_a6FmmGY), a sobrinha de Ana Mendieta, Rachel Cecília Mendieta, apresenta o trabalho de investigação e restauração da obra filmica da performer que se constitui em 104 filmes. A pesquisadora informa que há 15 anos trabalha no processo de restauro destas obras e aponta as diversas mudanças na qualidade da imagem e dos originais bem como dos diferentes momentos e processos de transcodificação e restauro. Neste sentido, o acesso a esses vídeos, para que então nos permitissem a essa escrita, foi realizado através da apreciação de trechos das obras filmicas de Mendieta disponibilizadas através do canal Youtube.  
R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.7, n.2, p. 028 – 037 Jul.- Dez. 2020

## Ausências-presentes

Por debaixo da porta, pelo pequeno vão entre o assoalho e a madeira, escorre sangue, que mais à frente, invadindo a calçada, coagula-se aos pedaços. Pela calçada, nesse ambiente público, alguns passantes olham a mancha que vaza, outros a tocam com seus guarda-chuvas; alguns apenas passam.

Iowa, Estados Unidos, 1973.

Essa ação, que escorre do privativo para fora, é o enredo da série de slides *Untitled (People look at blood)*<sup>4</sup>. Nesse registro gravado em super-8, Ana Mendieta derrama sangue e farrapos em uma calçada, reproduzindo uma cena de violência em um lugar público. Usando câmeras escondidas, ela secretamente filmou e fotografou as reações dos passantes diante da poça que parecia ser sangue coagulado, escorrido por debaixo da porta da frente e invadindo a calçada. Essa ação desenvolve-se até que o homem da porta ao lado sai para limpar essa cisão cotidiana.

Desde os anos 1980, quando de sua morte<sup>5</sup>, a cubana Ana Mendieta e sua trajetória artística continuam a gerar discursos múltiplos que transitam entre diferentes campos da estética. Pela fertilidade e caráter poliédrico, suas ações que tem início na Universidade de Iowa (EUA), em 1972, podem ser apreciadas por diferentes frestas. Contudo, sejam nas ações realizadas em galerias ou em suas incursões na natureza, alguns aspectos sobressalentes perpassam a sua obra. A desterritorialização gerada por um exílio precoce, conforme será abordada na sequência desse artigo, presentificou-se em seu processo criativo, convertida em uma itinerância que marcou fortemente o seu contato com o mundo. Sem terra, ela procurou abrigo nos elementais e na paisagem onde imprimiu seu corpo em lama, galhos ressequidos, flores, brasas, fogo, fumaça, etc., ora presente, ora em uma ausência presente marcada por seus vestígios fantasmáticos.

Dentre as muitas possibilidades de aproximação, encontramos-nos aqui com Mendieta em seu contato com a paisagem, a isso que mora lá fora, que escorre por debaixo da porta para encontrar outros espaços que, mais do que lugares que oxigenam o ato criativo, surgem como moradas e prolongamentos da própria pele. Dessa maneira, trazemos a partir desse ponto da escrita trabalhos da artista realizados na paisagem, traço de sua trajetória que negava os “lares institucionais” e que se deram na zona rural de Iowa, do México e de Cuba (HEATHFIELD, 2015, p.5). Além de transitar por trabalhos específicos de Mendieta, nos propomos a exercitar um olhar “através” de suas ações, que esteja para além do artefato, considerando modos de existência da trajetória dessa artista que encontra na *Earth-Body-Art* um saber ecológico de integração à paisagem distante de qualquer adorno e ornamentação. Percorrer, trilhar, caminhar, encontrar-se em trajetória, são ações recorrentes no percurso dessa artista que, em seus velozes treze anos de produção, deambulou por territórios que a abraçassem, fazendo dessa busca sua própria vida.

Essa condição de uma arte em trânsito e que se efetiva em diferentes topografias tem raízes genealógicas. Sua família teve forte participação na luta pela independência de Cuba, no final do século XIX, bem como na revolução de 1959. No entanto, por divergências com Fidel Castro, em 1960, seu pai passou a ser considerado inimigo do Estado e, por segurança, envia as duas filhas, Raquelín e Ana Mendieta, para os Estados Unidos. O momento conhecido como Operação Peter Pan,

---

Embora de modo fragmentado, essa apreciação pode dar maior visualidade da obra quando então aproximada aos diferentes referenciais teóricos que compõem esse estudo.

<sup>4</sup> Foi o segundo, de 21 filmes, apresentados em *Covered in Time and History: the Films of Ana Mendieta*, uma exposição realizada na Universidade de Minnesota, em setembro de 2015. Trata-se de um filme de 3 minutos e 7 segundos, criado em maio de 1973, em super-8, em Iowa (EUA). Produzido em um conjunto de imagens de filmes de 35 mm intituladas *People Looking to Blood. Moffitt Building Piece*, foi criado enquanto Mendieta frequentava a Universidade de Iowa e é considerado o primeiro de suas peças de vídeo-performance. (VISO; BRETT, 2004) Para acessar imagens do filme, acessar: <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531>

<sup>5</sup> No dia 08 de setembro de 1985, aos 36 anos, Ana Mendieta morre ao cair da janela do 34º andar de seu apartamento, em Nova Iorque.

retira de Cuba cerca de 14 mil crianças e adolescentes, distribuídos por 36 Estados norte-americanos, adotados por cubanos exilados, por casais americanos, ou por abrigos e orfanatos. Sobre a experiência de se tornar estrangeira aos 12 anos e passar por três famílias e um colégio interno católico de Iowa (ROULET, 2004, p. 224), Mendieta comenta:

Foi uma experiência arrasadora, pois me senti distante de tudo e absolutamente deslocada. Foi um choque cultural. Assim, a tentativa de encontrar um lugar na terra e de definir-me surgiu daquela experiência de descobrir diferenças (MONTANO, 2006, p. 26, tradução nossa).

Doze anos mais tarde, o título de cidadã norte-americana não oblitera seu sentimento de desenraizamento. Mestre em artes plásticas em 1972 pela Universidade de Iowa, passa a expor seus primeiros trabalhos e a questioná-los sob uma ótica relacional:

Quando eu percebi que minhas pinturas não eram suficientemente reais para o que eu gostaria que fossem – e por real eu quero dizer que gostaria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas. Eu resolvi que, para que elas tivessem estas qualidades [...], eu teria que trabalhar diretamente com a natureza. Eu teria que ir à fonte da vida, à mãe terra.<sup>6</sup> (ROULET, 2004, p. 230, tradução nossa)

Na análise da produção artística de Mendieta, o ano de 1973 é o momento em que a condição de transitoriedade em busca da paisagem acontece efetivamente. É nesse mesmo ano, durante uma viagem ao México, que ela deu início a um de seus mais emblemáticos trabalhos, *Silhuetas*<sup>7</sup>, que até 1980 foi realizado em diversas paisagens, em uma composição que evidencia extensões potenciais de vida entre a performer e a paisagem.

Em um sítio arqueológico do México, *Silhuetas* tem início a partir de uma outra ação da performer, também chamada por ela de *earth-body sculpture*: trata-se de *El Yagul*<sup>8</sup>. Nua, Mendieta está deitada sobre uma tumba asteca, envolta a blocos de pedras remotamente organizados por essa civilização que tinha na terra o elemento primordial de vida. Em uma paisagem de plano fechado, ambos, performer e terra, se auto-nutrem fazendo brotar sobre o corpo, e o corpo sobre a terra, flores que irrompem a aridez, evidenciando esse ciclo de necessidade entre terra e homem (Boetzkes, 2010, p. 150). Nessa primeira ação que abre a série *Silhuetas*, não há apenas uma leitura da fisicalidade da paisagem, mas ela pode ser analisada sob outras camadas que a constituem. Em *El Yagul*, ao repousar seu corpo sobre uma tumba asteca, Mendieta toca a paisagem e a história. Nessa civilização a terra era uma divindade contraditória: “a mãe que alimenta” e que provê o mundo de vida e, por outro lado, aquela que “precisa dos mortos para alimentar a si mesma”, em um gesto de devoração da vida (CHEVALIER; GEBRANT, 2003, p. 879). Na construção de sua imagem, Mendieta congrega múltiplos meios de leitura da paisagem, ao reunir procedimentos técnicos da fotografia que perduram a ação no tempo, o seu contato com a materialidade do ambiente e, mais além, a sua crença primitiva ligada a energias que percorrem vida e morte:

Converto-me em uma extensão da natureza e a natureza em uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo em afirmar meus laços com a terra, é na realidade uma reativação de crenças primitivas [...] Minha arte é construída sobre a crença numa energia universal que percorre todas as coisas. Do inseto ao homem, do homem ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia. Não penso que se pode separar

---

<sup>7</sup> Para acessar algumas imagens da série, confira em: <http://collection.whitney.org/object/8245> ou <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

<sup>8</sup> Para acessar a imagem: <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220>

vida e morte. Toda minha obra gira em torno dessas coisas” (MENDIETA, 1996, p.20).

Na série *Rape Scene*<sup>9</sup> (Cena de Estupro), de 1973, essa condição de entrega ao chão, de um corpo visto em partes, também evidencia esse aspecto cíclico de vida e morte, de um corpo dado à terra para ser devorado. Nessa ação, Mendieta está deitada de bruços em meio a galhos ressequidos. Seminua, suas nádegas e pernas estão ensanguentadas. A foto, realizada por detrás dos galhos em primeiro plano, revela ao fundo esse corpo jogado à terra. A imagem associa-se rapidamente a um crime registrado por uma perícia policial. Ao não ser revelado em sua totalidade, denuncia-se o desejo de enveredar-se na imagem, colhendo pistas na paisagem que dissolve a pele da vítima.

O corpo mimetizado da artista releva-se em partes e realça outras potências em detrimento de uma insistência da presença que, por sua vez, se revelaria nos excessos. Ao repousar seu corpo silenciado ao chão, Mendieta sai do campo de uma imposição, de uma beleza romântica e, conseqüentemente de uma ilustração. Ao percebê-la simbioticamente na paisagem, pontos de fuga partem do corpo da performer e vetorizam-se para todos os cantos do espaço. Ao imantar poeticamente todo o espaço da imagem, Mendieta nos propõe uma corresponsabilidade entre sujeito e ambiente, uma composição mútua que coloca em relevo a materialidade de cada micro elemento que constitui sua ação performativa.

Essa co-divisão entre a artista e os elementos da natureza, intensificam-se com o passar dos anos, na construção de outros níveis de presença da performer em que o primeiro plano passa então a ser tomado pela matéria selvagem, pelo primitivo, sublinhando uma atenção de sua reconexão ao poder atemporal da arte desde o princípio do mundo. Conforme conclui Amanda Boetzkes:

A artista não só tenta criar um espaço em que a terra receba seu corpo, mas que é através de sua maneira de retirá-la, provê uma superfície sobre a qual o elemental pode aparecer – a silhueta cheia de água, incendiada ou destruída – e iluminar a face da terra (2010, p. 163, tradução minha).

De um corpo como vianda<sup>10</sup> – e aqui evoco Deleuze (2007) em seu tratado sobre a potência da carne – em uma relação de entrega, de um desejo de morte para ser consumida pela terra, Mendieta constrói um percurso que aos poucos converte-se em uma qualidade de ausência da carne, uma zona de indiscernibilidade de corpos, dela e do além-pele, dela e da paisagem. Falamos aqui de um momento de desaparecimento: a carne, que antes brotara ramos no chão de uma cova primitiva, abre espaço para a evidência de pistas, de alguns rastros demarcados pelo contorno de um corpo feminino.

Nessa entrega efetiva à terra, para uma devoração da carne, o caráter ritual dá à obra de Mendieta a qualidade de viagens de iniciação, um modo solitário de imersão na natureza em busca de uma identidade e uma origem. Em seu desejo de unir-se à terra, Mendieta revela em um de seus textos que o caminho e o meio de afirmar os vínculos emocionais com ela mesma estaria em sua arte, nos modos de manifestar-se, fissurando espaço e tempo (MENDIETA, 1996, p.108).

<sup>9</sup> Para acessar a imagem: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/mendieta-ana-untitled-rapemurder-scene-1973/>. Essa série é composta de imagens realizadas tanto em seu apartamento, em Iowa, bem como em uma mata. É sobre essa última que nos referimos nessa investigação.

<sup>10</sup> Em seu livro, “Lógica da Sensação” (2007, p. 31), o filósofo Gilles Deleuze, ao discorrer sobre fugas da representação na pintura, detém-se na vida e na obra do pintor irlandês, Francis Bacon. Nesse estudo, cria conceitos para a compreensão de uma estética pós-figurativa e, conseqüentemente, constrói novas formas de valoração estética da vida. Ao tratar das zonas de indiscernibilidade entre o homem e animal na pintura de Bacon, o filósofo descreve a vianda – a carne – como o lugar “comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o “fato”, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão”.

Em uma orfandade suspensa e sustentada pela incerteza dos dias, em Mendieta a paisagem é abraço. No entanto, não atribuímos aqui uma carência que precisa ser suprida pela terra, mas sim a instauração de um modo compositivo que privilegia o encontro e, que para isso, requer um alto grau de abertura da performer para com o seu entorno. Ao mesmo tempo, ao reconhecer a qualidade elemental da matéria e dar-se a ela, a artista age em respeito à irredutibilidade de seu corpo e do corpo da materialidade da terra. Não há uma tentativa de tornar-se terra ou vice-versa, mas sim o reconhecimento do estrangeirismo da paisagem, em que o toque e a impressão de seu corpo sobre o solo acontecem em uma perspectiva de alteridade. Para Anne Raine, (*apud* BOETZKES, 2010, p. 151), as *Silhuetas* de Mendieta dão início a uma estranha oscilação pela qual seu corpo e a matéria inerte ocupam o mesmo espaço, de maneira sutil, e que sua marca no solo é compartilhada em um espaço que indexa tanto o corpo como a terra.

Ao imprimir seu corpo no chão, empurrando-o, Mendieta mergulha na terra e, em seguida, de forma significativa, ela se retira, deixando sua marca. Esta involução dá a terra um rosto - e não um rosto literal, mas uma superfície de aparência. É um exercício de imersão e pressão de pele e terra, em uma reciprocidade sensorial. Na intimidade com a matéria que gera a sua impressão na terra, é possível visualizar a presença da performer no espaço ao mesmo tempo em que a imagem evidencia a retração do corpo da artista (BOETZKES, 2010, p. 163).

A imagem está vazia de carne? Logo, há aqui uma ausência.

Esse paradoxo emerge para continuarmos na tatealidade de Mendieta e sua obra com a finalidade de adensar a principal questão desse estudo: quais as garantias de uma potência da presença que emanaria exclusivamente do corpo – em carne – da performer? Ao deixar rastros delineados na paisagem, com quais ferramentas poderíamos dizer assertivamente que se trata de uma presença menos presente? E aquela “falta”, anunciada na primeira parte desse artigo, não seria então o indício da latência como potência?

Pensar em presença nas artes presenciais é emaranhar-se em muitas redes. É percorrer um caminho questionador que bifurca-se historicamente desde o final da primeira metade do século XX, a partir das análises sobre o trabalho do ator e performer em diferentes épocas, que distantes uma das outras na linha do tempo, tiveram distintas, divergentes e complementares abordagens em relação a essa presença.

No entanto, que presença é essa? Será que ainda estamos falando da presença dicionarizada?

Conforme a pesquisadora e professora titular do Departamento de Teatro da Universidade de Québec, Josette Féral, a presença pode ser reconhecida em três diferentes campos: o corporal, o mental e o campo das sensações (FÉRAL *apud* COELHO, 2013, p.647). Na primeira abordagem trata-se de uma existência, do estar ali, aos olhos vistos. Nesse sentido, rapidamente reporto à tangibilidade de Gumbrecht em sua definição de presença como contraponto ao estatuto hegemônico da interpretação. Ao referir-se à presença, o aporte gumbrechtiano refere-se a uma relação espacial com o mundo onde as coisas se mostram como “presentes”, isto é, como tangíveis aos nossos corpos e capazes de exercer um impacto imediato sobre eles (GUMBRECHT, 2010, p.13).

Ao seguir nos campos suscitados por Féral, o mental diz respeito a uma qualidade de presença em que se está ali fisicamente – em um espetáculo ou em algum lugar, por exemplo -, mas não mentalmente. E por último, o das sensações, que aconteceria no espectador que se relaciona com as informações daquilo que se faz presente. Dessa forma, nessas abordagens abre-se espaço para falar de uma qualidade de presença que está para além do estar presente enquanto corpo tangível. Logo, abre espaço também para questionar o reconhecimento da tangibilidade da presença como aspecto unívoco e, mais adiante, para se pensar em seu contraponto: a ausência.

Ao comentar sobre as virtualidades na cena contemporânea, Féral traz a noção de “efeito de presença” que, diante da definição impalpável do termo aqui em questão parece cobrir certa lacuna para uma possível compreensão, ou ainda, uma possível ampliação e, por que não, uma problematização. Para

ela, o efeito de presença surge no momento em que há a sensação de haver uma presença que não é real; é quando se tem a impressão de que alguém está ali, mesmo quando se sabe que não há mais ninguém ali. Há, portanto, uma qualidade fantasmática da presença. Para complementar, Féral menciona que esse “efeito de presença” não é um estado contínuo, mas algo que oscila, que se alterna entre momentos de presença e momentos de ausência, mas ainda sim na manutenção do sentimento de um estado de presença (FÉRAL; PERROT, 2012, p. 26).

Retornando à obra de Mendieta, outro exemplo desse efeito ou estado de presença pode ser conferido na série *Esculturas Rupestres*<sup>11</sup>, de 1981. Ao retornar à sua terra natal, a artista esculpe sobre as formações calcárias das cavernas do Parque Jaruco, próximo a Havana, as silhuetas de deidades da cultura Taína<sup>12</sup>. Nessa ação, a artista realiza fotografias e um filme em preto e branco registrando dez esculturas em relevo inspiradas em deusas da mitologia dessa população pré-colombiana (CLEAWATER, 1993, p. 13). Como ato recorrente em suas performances, há em *Esculturas Rupestres* o resgate do corpo feminino, a integração com a terra e, mais firmemente, a aproximação com as suas origens, uma conexão com seus antepassados. Sua própria terra está talhada de rastros de seu corpo iconicizado pelas imagens mitológicas.

Como já ocorrido em *Silhuetas*, a terra é valorizada como matéria fundamental. Segundo a artista, esse desejo de conexão com a terra está relacionado com uma necessidade religiosa de vincular-se com a natureza, um ritual sagrado para retornar ao estado uterino:

Diante de minhas esculturas de *Earth-body*, me uno completamente à terra [...] me converto em uma extensão da natureza e ela é uma extensão de meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmação de meu vínculo com a terra é realmente a reativação de crenças primitivas [...] uma força feminina onipresente, a imagem que parece ter sido rodeada pelo ventre materno, é uma sensação de “sede de ser” (RAMIREZ, 2003, p. 135, tradução nossa).

Tanto em *Silhuetas* como em *Esculturas Rupestres*, o desejo de fusão entre a pele da performer e a terra evoca a qualidade de um corpo que não tem estabelecido as suas fronteiras com o espaço que o envolve, tema esse presente na fenomenologia de Merleau-Ponty. Em *Fenomenologia da Percepção* (1999), a experiência do corpo, incluindo seus movimentos visuais e suas habilidades motoras, é um âmbito da experiência da própria existência. Assim como na obra de arte, o corpo apresenta uma variedade de significações que devem ser compreendidas e inseridas em uma ordem espaço-temporal. O corpo abre-se para o mundo e funde-se com os outros corpos, com os objetos e com o espaço circundante em sua totalidade:

O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. E preciso que o mundo esteja, em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos. O “movimento gerador do espaço” não desdobra a trajetória de algum ponto metafísico sem lugar no mundo, mas de um certo aqui em direção a um certo ali [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 518).

Ao aproximar Ana Mendieta com esse ponto de vista de Merleau-Ponty, é possível dizer que a artista articula seu próprio corpo de modo ecológico, isto é, um corpo que se manifesta através do espaço que o circunda e opera no mundo. Em co-divisão com a terra, seu corpo deixa marcas, manchas,

<sup>11</sup> Para acessar as imagens da série, conferir em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5220> ou <http://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibition/ana-mendieta-traces-stopoy>

<sup>12</sup> Os Taínos foram uma população nativa americana que habitavam a região das Caraíbas, que incluiu Cuba e Porto Rico. A cultura taína foi reconhecida pela importância dada ao feminino e à natureza, entendidas como expressões das forças sagradas.



rachaduras para construir um espaço que, ao acessar elementos de uma cultura ancestral, rematerializa e reinterpreta uma corporeidade. Ao mesmo tempo, as ressonâncias de suas experiências na paisagem contribuem ainda hoje para uma atualização do estatuto da presença nas artes da cena, que embora amplamente problematizada por importantes pesquisadores, ainda se alimenta de um modo de estar atrelado ao corpo do ator e performer.

Em Mendieta, se a imagem está vazia de carne ela está plena de elementais. Na comunhão entre ela e a terra, tratada a partir dos muitos aspectos da história de sua vida, seu corpo e a paisagem tornam-se extensões tão potentes que ao observar esse vazio da artista a percebemos em presença. Desse movimento que vai da presença na imagem até o seu desaparecimento na paisagem, as ações de Mendieta surgem como questionadoras desse posicionamento do artista dentro da obra. Na verdade, trata-se de um reposicionamento do papel do artista que ela funda em sua época, quando as ações da *body-art* fervilhavam o mundo.

Como uma das primeiras expoentes da *Earth-body-art*, que ao contrário da *Land Art*, posiciona a artista na imagem presencialmente - em presenças presentes e em rastros presentes - Mendieta faz de sua vida a própria terra e, em trânsito, coloca-se a tocar na paisagem à procura de si.

## Referências

- BOETZKES, Amanda. *The ethics of Earth Art*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 2010.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CLEAWATER B. Y J (Org.): *Ana Mendieta: A Book of Works*. Miami, Grassfield Press, 1993.
- COELHO, Maira Castilhos. Presença ou a Qualidade Discreta do Estar Ali. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 646-658, maio/ago. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FÉRAL, Josette. *How to define presence effects: the work of Janet Cardiff*. In *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being/* edited by Gabriella Giannachi, Nick Kaye and Michael Shanks. New York: Routledge, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- HEATHFIELD, Adrian. *Brasas*. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.
- KRAUSS, Rosalind. *O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura*. In: *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MENDIETA, Ana. *Ana Mendieta*. Catálogo da Exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea. Org. Centro Galego de Arte Contemporânea. Ensaio: Donald Kuspit, Raquelín Mendieta, Charles Merewether, Gloria Moure, Mary Sabbatino. Santiago de Compostela: Ediciones Polígrafa, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTANO, Linda. (Org.) *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 2000. In: *Catálogo da 27 Bienal de São Paulo*. São Paulo, 2006.
- ROMANINI JR, Moacir. *Tocar a paisagem: por uma poética neoconcreta nas artes presenciais*. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena. Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2017.

ROULET, Laura. *Ana Mendieta: earth body. Sculpture and Performance, 1972 – 1985*. Org. Olga Viso. Germany: Dr. Cantz'sche Drukerei, Ostfildern – Ruit, 2004.

QUILICI, Cassiano Sidow. *O Ator-performer e as poéticas de transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

VISO, Olga M.; BRETT, Guy. *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and Performance, 1972 – 1985*. Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004.