

ENTRE A FERIDA E A RAIZ: FEMINISMO DECOLONIAL, ANCESTRALIDADE E CRIAÇÃO NA OBRA DE ANA MENDIETA

BETWEEN WOUND AND ROOT: DECOLONIAL FEMINISM, ANCESTRALITY, AND CREATION IN ANA MENDIETA'S WORK

Solange Aparecida de Campos Costa¹

Daniele Neves do Nascimento²

Resumo: O presente trabalho analisa duas obras da artista Ana Mendieta (1948–1985), intituladas *Cena de Estupro* (1973) e *Esculturas Rupestres* (1980–82), a partir das contribuições da estética e do feminismo decolonial de Gloria Anzaldúa e Karina Bidaseca. O objetivo é evidenciar a força criadora, ancestral e espiritual presente na obra de Mendieta, sustentada por um pensamento feminista e decolonial. Nesse contexto, destaca-se que a filosofia tradicional, marcada por sua herança colonial, historicamente silenciou vozes dissidentes, questão que este trabalho se propõe a problematizar ao valorizar a produção de uma artista cubana por meio de uma construção teórica ancorada em autoras decoloniais.

Palavras-chave: Ana Mendieta; Performance; Arte; Estética; Feminismo Decolonial.

Abstract: This paper analyzes two works by the artist Ana Mendieta (1948–1985), entitled *Rape Scene* (1973) and *Rupestrian Sculptures* (1980–82), through the contributions of Gloria Anzaldúa's and Karina Bidaseca's decolonial feminist aesthetics. The aim is to highlight the creative, ancestral, and spiritual force present in Mendieta's work, grounded in feminist and decolonial thought. In this context, it is emphasized that traditional philosophy, marked by its colonial legacy, has historically silenced dissident voices—an issue this study seeks to problematize by valuing the production of a Cuban artist through a theoretical framework anchored in decolonial women thinkers.

Keywords: Ana Mendieta; Performance; Art; Aesthetics; Decolonial Feminism.



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

¹Doutora em Filosofia – Universidade Federal da Paraíba; Professora Associada – Universidade Estadual do Piauí; E-mail: solange@phb.uespi.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2185-7858>.

²Mestre em Filosofia – Universidade Federal do Piauí; E-mail: dani97nneves@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7875-5107>

Introdução

“A noite não adormece
nos olhos das mulheres
A lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.”
Conceição Evaristo

Este artigo propõe uma análise das obras *Cena de estupro* (1973) e *Esculturas Rupestres* (1980–1982), de Ana Mendieta, a partir do referencial teórico do feminismo decolonial, especialmente das contribuições de Gloria Anzaldúa e Karina Bidaseca. Parte-se do pressuposto de que a produção de Mendieta constitui um campo privilegiado para pensar a articulação entre corpo, violência, memória e ancestralidade, compreendidos não apenas como temas da Estética, mas como operadores conceituais de uma crítica radical à colonialidade do poder, do saber e do sensível. Nesse horizonte, a análise se orienta pela tensão expressa no próprio título do artigo: entre a ferida — enquanto marca histórica da violência colonial e patriarcal inscrita no corpo — e a raiz — entendida como potência ontológica de reterritorialização, memória ancestral e criação.

Na primeira parte do texto, examina-se a trajetória de Ana Mendieta em sua indissociabilidade com a própria constituição de sua obra. A experiência do exílio, a condição de mulher latino-americana no contexto da arte ocidental e a recorrência da violência como experiência histórica e simbólica configuram elementos centrais de sua poética. Ainda que sua vida tenha sido interrompida precocemente, sua produção permanece filosoficamente relevante por instaurar um regime estético-político no qual o corpo se apresenta como lugar de inscrição da história, da dominação e da resistência, deslocando os limites tradicionais entre arte, ritual e política.

As seções subsequentes dedicam-se à análise das obras *Cena de estupro* e *Esculturas Rupestres* à luz das formulações de Anzaldúa e Bidaseca. Em *Cena de estupro*, a ferida emerge como figura conceitual da violência estrutural que atravessa os corpos femininos racializados, operando como denúncia e interrupção do olhar naturalizado. Já em *Esculturas Rupestres*, observa-se um movimento de retorno à terra e à ancestralidade, no qual o corpo deixa de ser apenas suporte da dor para tornar-se meio de reinscrição simbólica e criação de outras formas de pertencimento. A leitura articulada dessas obras permite compreender como Mendieta elabora uma estética de resistência que não se

limita à denúncia, mas aponta para a possibilidade de uma ontologia relacional, enraizada e decolonial.

1 Ana Mendieta: uma artista decolonial

A artista da performance, escultora, videoartista e pintora Ana Mendieta nasceu em Cuba, na cidade de Havana, em 18 de novembro de 1948. Mendieta nasceu em uma conjuntura fortemente influenciada por transformações políticas e sociais, marcadas pela Revolução Cubana — movimento que culminou, em 1º de janeiro de 1959, na derrubada do ditador Fulgêncio Batista pelo Movimento 26 de Julho, liderado por Fidel Castro.

Segunda filha de três irmãos, Mendieta cresceu em uma família cubana de classe média alta, politicamente engajada. Seu tio-avô, Carlos Mendieta, chegou a ocupar a presidência provisória de Cuba em 1934. O pai, Ignacio Mendieta, era um advogado bem relacionado com figuras políticas e inicialmente apoiou a revolução. Não obstante, em 1960, surgiram indícios de que Ignacio havia sido treinado pelo FBI como informante, atuando para monitorar atividades comunistas em Cuba. A situação se agravou quando Fidel Castro declarou abertamente o caráter socialista da revolução, alinhando o país a regimes comunistas estrangeiros.

Católico fervoroso, Ignacio se opôs publicamente ao governo de Castro, particularmente por sua postura anticatólica, e passou a participar de ações contrarrevolucionárias. Diante do clima de tensão e medo que tomava conta da ilha, especialmente entre os opositores do novo regime, Ignacio decidiu enviar suas filhas Ana, de 11 anos, e Raquel, de 15, para os Estados Unidos, em 11 de setembro de 1961. A viagem foi realizada por meio da Operação Peter Pan, iniciativa coordenada pela Igreja Católica em Miami que levou cerca de 14 mil crianças cubanas para os EUA, garantindo sua entrada e tutela no país.

No entanto, ao chegarem aos Estados Unidos, as irmãs não foram acolhidas pela crescente comunidade cubana em Miami. Em vez disso, foram encaminhadas à St. Mary's School, em Iowa, onde enfrentaram condições difíceis — incluindo agressões físicas e confinamentos, comuns naquela instituição. As irmãs foram separadas e passaram anos transitando entre lares adotivos, vivendo uma infância marcada por instabilidade, isolamento e sofrimento (Herzberg, 1998, p. 23).

As irmãs Mendieta chegaram aos Estados Unidos em um momento marcado por profundas transformações sociais: o auge do movimento pelos direitos civis e os primeiros anos da Guerra do Vietnã. Esse era um período de intensas lutas contra as desigualdades raciais e econômicas no país, com

protestos, confrontos e uma crescente conscientização social. Instaladas em Iowa, um estado com pouquíssimos cubanos e uma presença limitada de pessoas negras, as irmãs passaram a viver uma realidade completamente distinta da que conheciam em Cuba.

Acostumadas a uma posição de privilégio e status social elevado, elas foram confrontadas com uma nova percepção de si mesmas. Pela primeira vez, questões como etnia e cor da pele se tornaram centrais em suas experiências. Elas sofreram um enorme choque cultural: antes da migração, nunca haviam se questionado sobre raça ou pertencimento. Nos Estados Unidos, no entanto, passaram a ser vistas como “latinas” ou “não brancas”, marcadas por estereótipos e exclusões que nunca haviam enfrentado em sua terra natal.

É nesse contexto de deslocamento forçado e ruptura identitária que, durante os anos formativos de sua adolescência, Ana Mendieta foi frequentemente tratada como a “outra” — inadequada, estrangeira, distinta. Essa experiência de marginalização marcou profundamente sua trajetória pessoal e artística. **Desse modo**, não resta dúvida de que, nos anos seguintes, ela se dedicaria intensamente à busca por pertencimento e à exploração de sua identidade como mulher latino-americana. Sua arte passou a refletir essa inquietação, funcionando como uma tentativa de reconectar-se com suas raízes e compreender as múltiplas camadas de sua diferença.

Essa preocupação já aparece de forma explícita em seus próprios escritos. No texto que acompanhou a exposição de fotografias *Ana Mendieta: Silueta Series*, realizada em 1977 na Universidade de Iowa, a artista afirmou:

A primeira parte da minha vida foi passada em Cuba, onde uma mistura de cultura espanhola e africana compõe a herança dos cubanos. A Igreja Católica e a Santería - um culto das divindades africanas representadas pelos santos católicos e pela magia- são a religião predominante da nação. Foi talvez durante minha infância em Cuba que fiquei fascinada pela arte e cultura primitivas. Parece que essas culturas são providas de um conhecimento interior, uma proximidade com os recursos naturais. E é esse conhecimento que dá realidade às imagens criadas por elas (Mendieta, 1977, n.p. apud Silva, 2018, p. 20).

A partir dessas inquietações identitárias e espirituais, já evidentes em seus escritos, em 1967 Ana Mendieta ingressou na Universidade de Iowa, onde passou a se dedicar ao estudo das artes de culturas primitivas e indígenas. Seu interesse por essas tradições foi fortemente influenciado por experiências da infância, especialmente seu contato com a Santería, sistema religioso de origem afro-cubana que combina elementos do catolicismo

com a religiosidade tradicional iorubá, praticada por africanos escravizados e seus descendentes em Cuba. Conhecida também como Regla de Ocha, a Santería pode ser aproximada ao candomblé no contexto brasileiro.

Essa vivência precoce com a religiosidade afro-cubana não permaneceu restrita à esfera pessoal. Ao contrário, ela se desdobrou diretamente em sua produção artística. Desde pequena, Mendieta teve contato com essa espiritualidade por meio dos empregados afro-cubanos que trabalhavam em sua casa. Através das histórias e rituais que lhe foram transmitidos, ela foi apresentada a uma visão de mundo em que a Terra é compreendida como um ser vivo, dotado de poder, energia e magia, envolvido em uma constante troca com os seres humanos. Essas narrativas deixaram uma profunda marca em sua sensibilidade e, mais tarde, influenciaram intensamente a linguagem simbólica de sua obra artística. “É esse senso de magia, conhecimento e poder, encontrado na arte primitiva, que influenciou minha atitude pessoal em relação à arte” (Mendieta, 1977, n.p.).

Foi na universidade que a artista se inseriu nas composições da arte vanguardista da época, ou seja, as décadas de 1960 e 1970, período de grande agitação universitária e movimentos estudantis em prol de maior liberdade política e de expressão. Mendieta foi impulsionada pelas ideias políticas e sociais presentes na arte e nas teorias de autores como Adorno e Octavio Paz, o que reverberou em suas obras artísticas performáticas.

Ademais, ao envolver-se em incursões arqueológicas ao México (lugar que visitaria diversas vezes), Mendieta experienciou pela primeira vez as ruínas das culturas pré-hispânicas da América Central. Lá aprenderia a plástica e a história das nações olmecas, astecas, mixtecas e zapotecas da localidade de Oaxaca, mesmo local no qual a artista executaria a primeira compilação da profunda, ancestral, gigantesca e visceral série *Silhuetas*.

Sobre esse período, afirma Perreault:

Mendieta cresceu como uma estranha em uma terra estranha. Uma viagem que fez ao México, quando estava na Universidade de Iowa, ajudou-a a obter algum conhecimento sobre sua herança latino-americana, assim como os encontros que teve mais tarde com outros artistas latino-americanos. Seu feminismo foi temperado por sua compreensão de que a maior parte das feministas nos Estados Unidos era branca e de classe média, e sabiam muito pouco sobre as mulheres do Terceiro Mundo (Perreault, 1987, p. 21, tradução nossa).

Mendieta concluiu a graduação e o mestrado em Artes Visuais na Universidade de Iowa e, no início da década de 1970, realizou algumas pinturas figurativas. Contudo, ao abandonar a pintura, decidiu ampliar radicalmente sua linguagem artística. Passou a incorporar materiais e elementos naturais — como sangue, fogo, terra, água e ar — e a explorar o potencial do corpo e da paisagem por meio da performance. A partir desse momento, sua produção se concentrou no hibridismo de mídias, sendo registrada principalmente em slides 35 mm e filmes em Super 8, consolidando uma prática experimental marcadamente ligada à ritualística, à memória ancestral e à identidade.

Grande parte da fortuna crítica sobre Ana Mendieta compreende seu exílio de Cuba para os Estados Unidos, em 1961, como o ponto de partida traumático de seu itinerário pessoal e artístico. No entanto, essa leitura, embora relevante, mostra-se insuficiente, na medida em que frequentemente omite sua infância em Cuba — uma etapa de profunda ligação com a cultura local e com a natureza —, limitando sua complexa identidade a uma narrativa de cessação e perda.

Sem dúvida, o exílio marcou Mendieta intensamente; entretanto, não a determinou por inteiro. Ela mesma reconhecia sua condição de existência em fluxo contínuo, afirmando com clareza: “Eu estou entre duas culturas — você entende?”. A potência de sua obra está justamente nessa ambivalência: ao lançar mão de símbolos, materiais e rituais ancestrais, suas produções artísticas levantam questões amplas sobre identidade, deslocamento, pertencimento, fronteiras, centros e margens — sempre a partir da perspectiva singular de uma artista mulher, latina e exilada.

Ana Mendieta morreu muito cedo, aos 37 anos de idade, em 8 de setembro de 1985, em Nova York, após despencar do 34º andar do prédio onde residia, situado na 300 Mercer Street, no bairro de Greenwich Village. Ela vivia naquela residência havia cerca de oito meses com o marido, Carl Andre. As causas de sua morte até hoje são inconclusivas, e o principal suspeito foi e ainda é o companheiro, também artista. O corpo de Mendieta foi encontrado sobre o telhado de um estabelecimento no térreo. Momentos antes do ocorrido, vizinhos relataram uma acentuada discussão entre os cônjuges, porém não houve testemunhas oculares para confirmar o homicídio.

Ainda que o sistema jurídico tenha absolvido Carl Andre, sob a alegação de suicídio, análises feministas apontam para a morte de Mendieta como resultado da violência de gênero. **Nesse sentido**, sua morte não pode ser dissociada das estruturas patriarcais que historicamente deslegitimam e silenciam corpos femininos.

Carl Andre, infelizmente, assim como tantos outros homens que

violentam suas companheiras, continuou produzindo e sendo aclamado como artista, mas uma exposição realizada em Nova York ficou marcada:

Em 1992, o Guggenheim de Nova Iorque inaugurou uma exposição que contava com trabalhos de Carl Andre. A Women's Action Coalition (Coalizão de Ação de Mulheres, tradução livre) uma associação feminista composta em sua maioria por mulheres brancas, organizou um protesto na porta do museu que reuniu cerca de 500 pessoas (entre elas Raquel Mendieta), algumas com cartazes que diziam “Carl Andre está no Guggenheim. Onde está Ana Mendieta?”. Foram impressas também fotografias da artista que as ativistas que conseguiram entrar na vernissage colaram sobre os trabalhos minimalistas de Andre (Costa, 2016, p. 11-12).

Diante desse conjunto de atravessamentos — exílio, racialização, violência de gênero e apagamento institucional —, torna-se imprescindível analisar as obras da artista a partir de um contexto decolonial e feminista.

Ana Mendieta, durante sua vida e trajetória artística, passou por diversos atravessamentos que moldaram seu modo de ser no mundo, como o exílio vivido ainda muito jovem, que a deslocou de sua terra, Cuba. O afastamento repentino de sua terra natal refletiu de forma contundente em suas obras performáticas e posicionamentos políticos. Além de desenvolver e executar performances cujas temáticas de gênero e feministas eram o ponto central, a artista cubana também bebeu da fonte da religião afro-cubana Santería.

Ana Mendieta, magma vulcânica, nome dado às massas de rochas vulcânicas fundidas no interior da Terra ou de outros planetas; substância instável e perigosa, são essas constelações corpo-xamânicas que constituem seu legado cultural, político e artístico feminista e queer (Bidaseca, 2022, p. 21).

As obras da artista sempre perpassam questões políticas, sociais, territoriais e, sobretudo, decoloniais. Como salienta Mignolo (2010), a estética decolonial articula suas críticas à hegemonia ocidental na arte e suas propostas de reconfiguração das práticas estéticas a partir de epistemologias do Sul. As obras de Mendieta compõem uma estética contra-hegemônica, porque colocam no centro do debate o corpo feminino e racializado, por meio de diversos elementos que escancararam tanto a violência de gênero — como é o caso do sangue — quanto a terra, que demonstra a força ancestral que o território da América Latina possui, apesar da colonização, das violências e das pilhagens. É, portanto, a partir de uma breve exposição teórica que será possível compreender como essa perspectiva se opõe à colonialidade do saber e à imposição de modelos eurocêntricos de representação, valorizando

expressões artísticas que emergem de experiências históricas e culturais marginalizadas, como observaremos nos traços, rastros e formas das obras de Ana Mendieta. Essa abordagem servirá de base para que possamos analisar como a obra de Ana Mendieta dialoga com os pressupostos da estética decolonial, especialmente por meio da fusão entre corpo, natureza e ancestralidade, revelando uma poética que resiste à invisibilização e à homogeneização cultural imposta pelo colonialismo.

A conexão que a artista cubana mantém com sua terra de origem é ancestral e demonstra toda a potência artística da performance em suas obras. Da terra ao sangue utilizados em seus atos performáticos, a artista tenta transparecer sua dor, revolta e grito visceral contra as opressões que marcaram seu corpo latino em território estadunidense. A xenofobia e o racismo foram violências que afetaram materialmente o corpo e a existência da artista. Por meio da arte, ela buscou uma forma de continuar resistindo em meio ao caos social de um país que declaradamente repudia mulheres latinas e racializadas.

As estéticas decoloniais são ações radicais de subversão localizadas no Sul que refutam o cânone colonial e instauram um terceiro espaço de resistência artística, curatorial e epistêmica. Para Bidaseca (2022), constituem “ficciones futuristas” que descolonizam o tempo linear da história ocidental, instaurando transtemporalidades habitadas por corpos, sensações e espiritualidades. Decolonizar a estética exige, assim, restabelecer as incongruências geográfico-espaciais suprimidas pelo império cognitivo eurocêntrico, abrindo horizonte para outros possíveis.

O que marca profundamente e guia as obras de Mendieta é também a religiosidade, o misticismo e o feminismo. Seu interesse pelas culturas pré-hispânicas e pela Santería se intensificou em uma viagem que a artista fez ao México. A primeira obra da série *Silhuetas* ocorreu justamente nesse país. Em geral, essas obras salientam questões da decolonialidade e das concepções religiosas e indígenas.

É nesse cenário de efervescência do feminismo de segunda onda nos Estados Unidos que Mendieta começa a desenvolver e apresentar suas performances, utilizando o próprio corpo como campo de disputa simbólica e política. Nesse período, as reivindicações do movimento feminista foram marcadas por uma forte mobilização e conversão social, com interesse na busca pela igualdade de direitos e emancipação das mulheres.

Muitas artistas naquele período participaram de maneira ativa das lutas pelos direitos das mulheres e empregaram seus próprios corpos como um material artístico e questionador dos

papéis sociais atribuídos ao gênero e da objetificação imposta aos corpos femininos. Mendieta teve seu envolvimento com as reivindicações feministas e utilizou suas obras como forma de escancarar as inúmeras opressões e apagamentos sofridos pelas mulheres, dentro e fora do mundo da arte (Wanderley, 2017, p. 306).

As singularidades pertencentes à feminilidade, juntamente com as inquições de nacionalidade, exílio e rituais ancestrais das culturas latino-americanas, são interpelações frequentes em grande parte dos trabalhos artísticos de Mendieta. O corpo em suas performances é exposto por meio de elementos da natureza, como a terra, a água, o sangue de animais e o fogo. A artista cognominou suas produções como *earth-body works* ou *earth-body sculptures*.

Uma parte significativa do trabalho de Mendieta foi produzida a partir de impressões do corpo da artista sobre determinadas paisagens, combinando performance, escultura e arte ambiental (*earth works*). Em séries como *Silhuetas*, Mendieta inscreve sua presença no solo, nas rochas e na paisagem, criando formas efêmeras que evocam tanto a ancestralidade indígena e afro-caribenha quanto uma busca existencial por enraizamento após o exílio. A natureza, longe de ser mero cenário, torna-se agente simbólico e espiritual, espaço de cura, resistência e reconexão com o feminino arcaico, fazendo de sua arte um gesto de retorno ao primordial e de crítica às separações modernas entre corpo, cultura e ambiente.

Outro ponto significativo em sua estética foi o uso copioso da fotografia, na maioria das vezes a única forma de aproximação do público às suas criações artísticas, problematizando, assim, a perspectiva comum relacionada às artes performáticas, que são apresentações que ocorrem, antes de tudo, ao vivo.

As criações artísticas de Mendieta ancoram-se na arte performática e podem ser consideradas **contramuseológicas** porque desafiam diretamente os fundamentos sobre os quais se sustenta a instituição do museu. Em primeiro lugar, sua natureza efêmera a torna incompatível com a lógica museológica de preservação e arquivamento. A performance acontece em um tempo e espaço específicos, e sua existência não depende da produção de objetos permanentes. Mesmo quando documentada por vídeos, fotografias ou relatos (como várias obras da artista cubana), essa documentação nunca substitui plenamente a experiência viva e presente da ação artística. Além disso, a arte performática utiliza o corpo da artista como suporte e meio da obra, o que desloca o foco da arte do objeto para o gesto, para a presença e para a ação. O corpo, diferentemente de pinturas ou esculturas, não pode ser armazenado, vitrificado ou catalogado nos moldes tradicionais dos museus.

A arte performática também se caracteriza por uma crítica incisiva às instituições, incluindo os próprios museus, que historicamente funcionam como espaços de poder, controle e exclusão. Muitas performances são concebidas como formas de resistência a esses mecanismos institucionais, desestabilizando seus discursos de autoridade e revelando suas limitações, sobretudo no que diz respeito à colonialidade, à normatividade e ao silenciamento de vozes dissidentes. Outro aspecto importante é a forma como a performance estabelece uma relação direta e muitas vezes participativa com o público. O espectador da performance não é um observador passivo, como nos ambientes expositivos convencionais, mas alguém que pode ser interpelado, afetado ou mesmo integrado à ação artística.

A arte de Mendieta encarna uma resistência decolonial, pois a artista utiliza o seu corpo de mulher racializada para confrontar a lógica existente, que desde a sua chegada aos Estados Unidos negou o seu corpo como potência criadora de sabedoria e arte. As influências da artista como o feminismo e a **santería** — que é uma religião afro-cubana **e que** sincretiza com o catolicismo —, além de usar elementos da natureza na execução de suas performances, demonstram que sua arte pode também simbolizar a **decolonização** do museu.

A obra de Ana Mendieta é de grande importância para os atuais debates de feminismos decoloniais, primeiro porque a artista expõe o seu corpo para falar do âmbito social e da violência de gênero, segundo porque explora o corpo como ritual através da conexão com a natureza e com o mundo ancestral latino-americano. (Marim; Lima; Castro, 2022, p.13)

Ana Mendieta é uma artista que reflete os corpos que apenas ocupariam cargos de subserviência no Museu universal; por conta disso, sua existência **é** marcada por silenciamentos e violências, e suas expressões artísticas confrontam diversos paradigmas que validam essa instituição colonial.

modo, a artista não apenas representa a violência, mas implica eticamente o espectador, obrigando-o a confrontar o papel da testemunha.

A performance apresentou uma inclinação mais teatral em relação aos trabalhos precedentes da artista. Essa escolha formal não é fortuita: a violência de gênero, quando direcionada a uma mulher, raramente conta com testemunhas no momento em que ocorre. Assim, a vítima de estupro muitas vezes dispõe apenas do próprio relato como prova, o que contribui para que seu depoimento seja colocado em dúvida e, conseqüentemente, para que seja desacreditada ao denunciar o crime. Ao inverter essa lógica, Mendieta transforma o público em testemunha direta da violência, deslocando o eixo da suspeita da vítima para a responsabilidade coletiva.

Essa performance, além de fundamental para os debates feministas em razão de seu caráter denunciativo, evidencia um ponto central: no momento da ação performática, a audiência se torna testemunha de um crime cuja veracidade, na vida real, costuma ser questionada. Trata-se de uma crítica direta à cultura da culpabilização da vítima, tão recorrente nos casos de violência sexual, em que mulheres são frequentemente responsabilizadas pelo abuso que sofreram.

Figura 2 – Cena de Estupro, Ana Mendieta



Fonte: El Estornudo (2023)⁴

Profundamente afetada e sensibilizada pelo caso de extrema violência ocorrido no ambiente universitário, Mendieta realiza a performance como um ato de denúncia contra a violência de gênero dirigida aos corpos femininos. Conforme relata Bidaseca:

⁴ Disponível em: <https://revistaelestornudo.com/hacer-amor-con-ana-mendieta/>. Acesso em: 20 jun. 2026.

Consternada com o estupro consumado, ela se manchou de sangue, se amarrou a uma mesa na sala de seu apartamento e convidou um grupo de amigos. Quando os convidados chegaram, viram a porta entreaberta, que permitia ver o corpo estendido da artista, pés e mãos amarrados, nua da cintura para baixo e com as pernas manchadas de sangue (Bidaseca, 2022, p. 95).

Ao trazer a violência para dentro do espaço doméstico e íntimo, Mendieta confronta também a estrutura do museu ocidental e das galerias elitistas e higienizadas, espaços que tradicionalmente rejeitam a arte de fronteira e decolonial. Seu corpo, envolto em sangue, passa a representar o corpo de muitas mulheres vítimas da colonização, da violência sexual e dos feminicídios — violência que, paradoxalmente, ela mesma viria a sofrer posteriormente. Contudo, em outras performances, o sangue também resgata o poder ancestral e ritualístico associado aos corpos femininos. O sangue menstrual, por exemplo, é concebido como força vital e sagrada.

Como afirma Bidaseca (2022, p. 95), “Muros manchados de sangue — ideia-força — é a potência deste ato ritual que nos converte em párias do mundo, como em deusa. Sangramos, mas não morremos”. Nesse sentido, o sangue pode ser fruto do feminicídio, do estupro e da tortura que vitimam e silenciam o corpo da mulher, mas, em outros contextos, é símbolo de potência, magia e subversão contra o poder colonial e patriarcal. Na arte de Mendieta, o sangue adquire esse valor ritualístico oriundo da religião afro-cubana Santería, assumindo um caráter contestador das raízes coloniais e imperialistas que estruturam as Américas desde a invasão eurocêntrica.

Na performance *Cena de estupro*, o corpo de Mendieta é o protagonista da ação. Ele comunica, acusa e denuncia. Ao longo da história do feminismo, a arte mostrou-se uma aliada fundamental, pois é por meio dela que emergem linguagens poéticas e políticas capazes de subverter a ordem vigente. Foi, portanto, através da arte performática que Mendieta denunciou a violência de gênero e colonial.

Ana Mendieta tuvo una experiencia de vida signada por violencias de distinto tipo. Dentro del campo del arte, su trayectoria puede leerse a través de la tesis de la instrumentalidad de la mujer como objeto de intercambio de Gayle Rubin. El sistema patriarcal, hiperinflacionado en el contexto del exilio en los Estados Unidos, expresará sus modos de funcionamiento a través de la coisificación que la artista denunció en el tratamiento recibido cual objeto sexual: “Era la putica”, recuerda en una de sus memorias incluidas en el catálogo. Gloria Anzaldúa (1987) afirmaba siempre que “puta”

o “prostituta” son epítetos que se escupen con desprecio. (Bidaseca, 2018, p.73-74).

Essa dimensão de objetificação e desumanização do corpo feminino atravessa diretamente *Cena de estupro*. A provocação dirigida ao espectador emerge do modo como Mendieta exhibe o corpo, a violência e o próprio olhar de quem assiste, obrigando a audiência a se confrontar com o horror e com o lugar que ocupa diante dele. Provocar a reflexão crítica sobre os sistemas que oprimem os corpos femininos — nos quais mulheres são frequentemente responsabilizadas por sua própria opressão e silenciamento — constitui um eixo recorrente em sua obra, encontrando ressonância teórica nas formulações de Anzaldúa e Bidaseca.

Conforme Anzaldúa (2021, p. 141), “No eres más que una mujer significa que eres defectuosa. Su opuesto es ser un macho”. As mulheres que ousam romper a norma correm o risco de sofrer retaliações por conta de sua subversão: são julgadas, patologizadas e nomeadas como defeituosas, pois, dentro de um sistema patriarcal, apenas os homens detêm o direito pleno à palavra e à legitimidade. Mendieta elabora suas performances com o objetivo explícito de contrariar e denunciar a violência imposta aos corpos das mulheres colonizadas, reafirmando a metáfora de que o corpo feminino é a primeira colônia humana — isto é, o primeiro território a sofrer as consequências da dominação colonial.

Essa violência marcou as mulheres indígenas e escravizadas, que foram torturadas, estupradas e mortas, e segue se atualizando na contemporaneidade, como a própria artista denuncia no caso da estudante Sara. O corpo colonizado e sem vida torna-se, assim, o retrato da colonialidade de gênero, que persiste nas inúmeras violações contra mulheres, em sua maioria racializadas.

Mendieta utilizava frequentemente elementos da natureza em suas performances, como água, terra, folhas, fogo e sangue de animais. Em *Cena de estupro*, o elemento central é o sangue. Entretanto, a primeira vez que a artista utilizou sangue em uma performance foi em 1972, na obra *Sem título (Morte de um frango)*, na qual seu corpo nu aparece diante de uma parede branca, segurando um frango degolado, enquanto o sangue escorre sobre sua pele. Em outra performance, *Body Tracks* (1974), Mendieta também manipula o sangue, inscrevendo-o diretamente na superfície. Essas ações estabelecem um diálogo direto tanto com a Santería quanto com o feminismo, unindo ritual, denúncia e corporeidade.

Flores, agua, rocas, granizo, fuego, tierra, árboles, esqueletos, sangre, se convertían en metáforas poéticas de valor espiritual. Hacer esculturas-cuerpo es para mí –sostenía– la etapa final

de un ritual”. Su arte transformó los elementos de los que la naturaleza le provía en “ofrendas artísticas”. (Del Río, 1988, p. 50, apud Bidaseca, 2018, p. 79).

O sangue, a terra, as folhas e as flores representam, nessas obras, uma marcação incisiva contra os poderes coloniais sobre os corpos de mulheres racializadas e indígenas. Ao modificar o espaço cênico e intervir na natureza, a artista não pretende coagir a audiência nem destruir o ambiente, mas reivindicar presença, pertencimento e continuidade. Trata-se de adentrar a paisagem como corpo vivo, pulsante, instaurando uma relação de reciprocidade entre sujeito e território.

A encenação de *Cena de estupro* rompe os limites entre representação e acontecimento real: a artista não apenas mostra a violência, mas encarna a vítima. Esse deslocamento gera profundo desconforto, pois o público é exposto a uma imagem que se aproxima do documental, e não da ficção. Ao recriar o corpo de uma mulher brutalmente violentada em seu próprio apartamento, Mendieta rompe a fronteira entre arte e realidade, obrigando o espectador a lidar com o horror de modo direto, sem mediações.

A cena encenada expõe, ainda, o olhar cúmplice e voyeurístico de quem assiste, transformando o público em parte da violência que denuncia. Sua provocação não se limita ao choque visual: como mulher cubana nos Estados Unidos, Mendieta questiona também as estruturas de poder que racializam e sexualizam corpos femininos não brancos. Assim, a obra se configura como denúncia feminista e decolonial, na qual a artista reinscreve a dor e o trauma em uma linguagem de resistência. Ao mesmo tempo em que representa a vulnerabilidade, ela devolve à mulher a agência sobre a própria imagem, invertendo a lógica do apagamento e da passividade.

Em Mendieta, o corpo violentado e coberto de sangue encena o trauma coletivo imposto às mulheres e aos povos colonizados, mas também expressa uma tentativa de cura, de reinscrição simbólica da dor — o que dialoga diretamente com a proposta de Anzaldúa de transformar a ferida em fonte de poder criativo. A artista, assim como a pensadora chicana, habita um território liminar entre culturas, gêneros e identidades: é uma mulher cubana nos Estados Unidos que utiliza o corpo como linguagem para denunciar a violência colonial e patriarcal que marca essa travessia.

Assim como Anzaldúa propõe uma consciência mestiza capaz de integrar contradições e curar divisões, Mendieta utiliza a performance para reconectar corpo e terra, violência e memória, tornando a arte um ato de autoconhecimento e resistência. Sua provocação, portanto, não é apenas estética, mas epistemológica: desafia o olhar colonial e propõe novas formas

de ver, sentir e narrar o corpo feminino latino.

Ao encenar a violência sexual em *Cena de estupro*, Mendieta expõe o corpo feminino como território de agressão, silenciamento e culpabilização social, obrigando o espectador a confrontar a naturalização da brutalidade e a precariedade da condição feminina. Nessa obra, o corpo aparece como superfície de inscrição do trauma e como instrumento político de denúncia, evidenciando a forma como a violência é gravada na carne e na memória. No entanto, a poética de Mendieta não se encerra na exposição da ferida. Ao contrário, ela se desloca da cena da violência para a cena da terra, do corpo ferido para o corpo inscrito na paisagem.

É nesse movimento que emergem as *Esculturas Rupestres*, série na qual o corpo feminino deixa de ser apenas lugar de violação para tornar-se marca ancestral, vestígio simbólico e presença ritual na natureza. Se em *Cena de estupro* o corpo é território colonizado, nas *Esculturas Rupestres* ele passa a reivindicar pertencimento, origem e permanência, instaurando uma outra relação entre corpo, memória e território. Assim, Mendieta não apenas denuncia a violência colonial e patriarcal, mas propõe, pela inscrição na terra, um gesto de reconexão com o feminino arcaico e com a ancestralidade silenciada.

3 As esculturas rupestres (1980-82): corpo, ancestralidade e território

Executadas logo após a série *Silhuetas*, no início da década de 1980, as obras da série *Esculturas Rupestres* aprofundam essa mesma abordagem simbólica, mantendo como eixos centrais a relação mulher-natureza, a exaltação do corpo feminino e a ancestralidade indígena da artista. As esculturas são, em grande parte, efigies femininas de divindades relacionadas à cultura dos povos originários taínos. Essa nação indígena, violentamente atingida pelo processo de colonização, concebia a figura feminina como portadora de força vital e poder em conexão direta com a natureza, dimensão que aparece reiteradamente nas criações artísticas de Mendieta.

Figura 3 – Guanaroca, Ana Mendieta



Fonte: Brooklyn Museum (s.d.)⁵

A obra *Guanaroca*, pertencente à série *Esculturas Rupestres* (1980–1982), foi esculpida por Ana Mendieta em grutas nos arredores de Havana, por volta de 1980, e corresponde a uma efígie feminina inspirada na deusa indígena Guanaroca, também conhecida como “a primeira mulher”. A escolha dessa divindade não é fortuita: ela remete à origem, à criação e à centralidade do feminino nas cosmologias taínas, dimensão que atravessa de modo consistente a poética da artista.

Nessa obra, Mendieta concebe o corpo feminino como matriz simbólica, ancestral e telúrica. Esculpida diretamente na rocha, a figura sugere um corpo frontal, com ênfase no ventre e na vulva, configurando uma imagem arquetípica da fertilidade e da origem. A ausência de traços individualizantes transforma o corpo em signo coletivo e universal, aproximando-o de ídolos pré-históricos e de representações arcaicas da deusa-mãe, o que reforça a dimensão ritualística e espiritual da escultura.

⁵ Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/pt-PT/objects/5032>. Acesso em: 08 ago. 2025.

Essa figura não se impõe à paisagem, mas emerge dela. A fusão entre corpo e território é central: não se trata de uma escultura aplicada à natureza, mas de uma forma que parece sempre ter estado ali. Essa integração dissolve a separação moderna entre sujeito e mundo, propondo o corpo feminino como extensão da terra e a terra como corpo. O gesto de escavar, retirar matéria e revelar a forma sugere um retorno às origens, em diálogo com as raízes indígenas e afro-caribenhas que Mendieta buscava reconectar após o exílio.

Nesse sentido, a abertura central profundamente cavada não é apenas anatômica, mas simbólica. Ela funciona simultaneamente como signo de sexualidade, nascimento, passagem e sacralidade, deslocando o olhar do erotismo para o sagrado. Diferentemente das representações objetificadas do corpo feminino na tradição ocidental, aqui o corpo é potência, origem e memória. A obra inscreve o feminino na história da paisagem, reivindicando visibilidade, permanência e pertencimento, e articulando uma crítica silenciosa às narrativas patriarcais e coloniais que apagaram tanto as mulheres quanto os saberes ancestrais.

Com a série *Esculturas Rupestres*, Mendieta não apenas evidencia o poder simbólico do feminino, mas também reinscreve a herança cultural de povos historicamente menosprezados e silenciados. Ao invocar sua espiritualidade e suas ancestralidades, a artista ressignifica sua relação com a terra natal e reconstrói, pela arte, um pertencimento interrompido pelo exílio.

A conexão com a terra é algo que aparece com frequência no pensamento decolonial, pois a terra, além de mover as articulações teóricas, também move a prática da teoria decolonial. Desde o período de colonização até os dias atuais, com o aumento de políticas neoliberais, a terra, seja de indígena ou quilombola, é objeto de disputa de líderes governamentais da extrema direita mundial. Apesar do contínuo cerceamento, desde a colonização e escravidão, os nativos indígenas e os escravizados encontraram modos de resistência para continuarem existindo. Foi mediante uma dessas ferramentas de resistência que Anzaldúa encontrou um meio para denunciar as consequências devastadoras que o povo chicano — mulheres, homens ou crianças — enfrentou por conta da colonialidade do poder e de gênero. Mendieta, como veremos no decorrer deste trabalho, da mesma maneira que Anzaldúa, detinha uma conexão ancestral com a terra e seus territórios (no caso de ambas, México e Cuba). Podemos comprovar essa afirmação com a escrita de Anzaldúa, expressa em seus textos acadêmicos e também em poemas. A terra e a menção ao país que lhe deu existência são constantes nas obras e posicionamentos da artista cubana. Em outras obras, como *Árvore*

da vida (1977) e a *Série Silhuetas* (1973-1980), a terra, as folhas, a água e o sangue são elementos primordiais para a execução das obras. Inclusive, a primeira obra da *Série Silhuetas* foi realizada em Oaxaca, no México, local onde Mendieta se reconectou com a sua terra, a América Latina, e às suas raízes indígenas.

O ofício artístico de Ana Mendieta foi profundamente enraizado na cultura afro-cubana e ameríndia, em especial na herança indígena taína — nação que habitava regiões do Caribe correspondentes ao atual território de Cuba e Porto Rico. Essa referência é fundamental para compreender a relação entre seu exílio, sua produção artística e seu posicionamento político, sobretudo no que diz respeito às mulheres racializadas.

Em 1980, após muitos anos afastada de sua terra natal, Mendieta retorna a Havana. Esse retorno não é apenas geográfico, mas simbólico: trata-se de um regresso ao “útero” cultural e espiritual que lhe foi arrancado. É nesse contexto que a artista desenvolve a série *Esculturas Rupestres*, no Parque de Escaleras de Jaruco e Guanabo. As obras, documentadas em vídeo e esculpidas nos arredores de Havana, assemelham-se a petróglifos pré-coloniais e são marcadas pela exposição do genital feminino e por referências diretas às deusas taínas, ressaltando a força ancestral do feminino.

Mendieta viu as obras como uma fusão com o território insular e com a sua ascendência indígena taína. As formas que ela inscreveu referem-se as divindades maternas antigas. São vaginas, são rostos femininos que ela deixa nas paredes de La Cueva del Águila, com base na técnica utilizada pelos povos indígenas: *Maroya*, *Guabancex*, *Iraye*, *Guanaroca*, *Alboboa*, *Bacayú Mãe Velha ensanguentada*, *Guacar*, *Nossa Menstruação*, *Atabey* e *Itiba Cahubaba* são o repertório das dez silhuetas femininas, inspiradas pelas deusas da cultura taína. “Pela primeira vez, incorpora a pintura em suas obras. Utilizou tinta de forma muito seletiva, delineando os contornos de um entalhe ou de uma formação rochosa” (Bidaseca, 2022, p.113).

A recuperação simbólica do feminino nas *Esculturas Rupestres* também encontra respaldo em pesquisas arqueológicas recentes, que tensionam a narrativa masculina da arte pré-histórica. A série remete ao passado ancestral, quando homens e mulheres marcavam as paredes das cavernas como forma de afirmar sua presença na terra. De acordo com Bidaseca (2022, p. 53), “De fato, uma descoberta reveladora emerge da análise detalhada da pesquisa realizada pelo antropólogo Dean Snow, da Pennsylvania State University (University Park, EUA), que ofereceu um novo olhar sobre a autoria dessa arte”. Historicamente, conjecturava-se que as mãos eram de

homens adultos e crianças. Como decorrência, inferiu-se que, assente na bifurcação do trabalho por gênero, as ilustrações referentes à caça deveriam ser dispostas a soberania masculina. Não obstante, utilizando um método parcialmente hodierno para expor o sexo de um indivíduo exclusivamente por meio de especificidades físicas de suas mãos, o antropólogo Snow constatou que somente 10% das impressões pré-históricas de mãos dos indivíduos situadas em cavernas da Espanha e França foram efetuadas por homens. E 15% das marcas deixadas em cavernas eram de adolescentes e a grande parte, no caso 75%, por mulheres.

Bidaseca nos expõe algumas questões sobre a abordagem decolonial da obra de Mendieta. Sendo assim, as esculturas pré-históricas foram elaboradas em sua maioria por mulheres, Mendieta ao criar essa série ressalta o poder ancestral das mulheres do passado para a arte de nosso tempo.

As marcas impressas de Mendieta nas cavernas são chamadas pela artista de “esculturas rupestres”. As imagens expõem a fusão entre capitalismo e animismo. “Diferente – mas ainda representativa da potencial fusão entre os dois – é a possibilidade de seres humanos serem transformados em coisas animadas (Achille Mbembe, 2018: 19-20). Persistem na tentativa de descolonizar as representações do “negro” e se aproximar do “devenir negro no mundo” (Bidaseca, 2022, p. 54).

Ao inscrever corpos femininos na rocha, Mendieta também tensiona as formas coloniais de representação. Como observa Bidaseca a partir de Mbembe, trata-se de desestabilizar a lógica que transforma sujeitos em coisas e corpos em objetos animados. Nesse sentido, as esculturas rupestres operam como gesto de descolonização do olhar.

Essa operação encontra eco na formulação de Lucy Lippard (1985 apud Wanderley, 2017, p. 310), segundo a autora, quando as mulheres utilizam o próprio corpo na arte, convertem-no de objeto em sujeito. Em Mendieta, essa conversão é radical: o corpo não apenas aparece, mas se funde à terra, torna-se paisagem, memória e política.

A simbologia do sangue, central tanto em Mendieta quanto em Anzaldúa, aprofunda essa leitura. Em *A vulva é ferida aberta*, a pensadora se apropria do elemento para desenvolver o seu poema. A fronteira é uma ferida aberta que sangra, pois, os corpos que sangram (sangue menstrual e o causado pela violência) e são violentados por conta dos conflitos advindos desse território são de mulheres, que possuem um corpo como de Anzaldúa e Mendieta, em suma mulheres mestizas, que foram impactadas por fronteiras físicas, epistemológicas e identitárias.

Ela sangra 10 días de cada 24 Ela vê uma galinha, pescoço torcido, se contorcendo toda pelo quintal. Sangra e depois se aquieta. Morta. À noite ela fica acordada para afastar a morte. Galinhas picam-se umas às outras quando confinadas em espaços pequenos. Ela tem medo. Não é não do sangue, mas do que acontece quando alguém ou alguma coisa sangra. Outras crianças não se vergam com facadas radiantes têm 42° de febres que esticam seus cabelos cacheados não vivem com uma dor lenta insistente não lavam sangrentas garras engasgando com os odores menstruais [...] (Anzaldúa, 2021, p.175).

O poema com o trecho citado acima é um dos mais íntimos e autobiográficos de Anzaldúa. A teórica declarou que evitou recitar o poema durante uma palestra para não afetar de forma negativa os participantes. O sangue além de ser elemento nas obras de Anzaldúa, está presente desde o início de sua infância por conta de uma condição de saúde, em decorrência desse problema ela menstruou muito cedo e também passou por uma histerectomia. Em virtude desses problemas ginecológicos, Anzaldúa tinha muitas dores e febres e passava por várias outras situações desconfortáveis com seu corpo. No ensaio *La Prieta*, Anzaldúa também comenta sobre essa sua condição, sua escrita é mestiza, pois mescla teoria e vida cotidiana. É a partir de uma localidade específica no caso da fronteira entre Estados Unidos e México que sua teoria brota, assim como as obras performáticas de Mendieta surgem entre a fronteira Estados Unidos e Cuba. O sangue em Mendieta se transmuta, em vez de ser apenas resultado da violência, tem poder ritualístico e emancipador. Em *Cena de estupro*, o corpo de Mendieta representando uma vítima do crime de feminicídio, é um instrumento que representa a luta de inúmeras mulheres como ela e Anzaldúa que foram silenciadas pela violência de gênero decorrentes do imperialismo e colonialidade da sociedade estadunidense.

A fronteira como uma ferida exposta, que escancara as desigualdades do terceiro mundo, em Anzaldúa observa dois aspectos desse território. A fronteira física é o local de embates, todavia, a metafórica e a identitária é permeada por possibilidades de criação. Mendieta também já declarou estar situada entre duas culturas. Ambas as abordagens são desenvolvidas em *Bordelands/La frontera* que inclui teoria, autobiografia e poemas. É uma escrita feminista e artística, com delineamentos decoloniais e emancipatórios. Anzaldúa e Mendieta são mulheres mestizas e fronteiriças que apesar das tensões existentes entre os seus países e os Estados Unidos produziram seus trabalhos com força e vitalidade.

La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta donde el Tercer Mundo se araña contra el primero y sangra. Y antes de que se forme costra, volve la hemorragia, la savia vital de dos mundos que se funde para formar un tercer país, una cultura de frontera. Las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos). Una frontera es una línea divisoria, una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los chucos callejeros, los mulatos, los de raza mezcladas, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo normal (Anzaldúa, 2021, p. 42).

A noção de fronteira como ferida aberta, desenvolvida por Anzaldúa, dialoga diretamente com a condição de exílio e entre-lugar vivida por Mendieta. O território da fronteira é apresentado por Anzaldúa como uma ferida aberta, pois este ambiente é permeado por conflitos, mortes e silenciamentos. Assim como a colonização, que além de ferir corpos também apagou sabedorias divergentes da lógica dominante. Essa lógica persiste até hoje na fronteira entre os Estados Unidos e México, que foi fundamentada a partir de preceitos colonialistas, pois a colonialidade como decorrência da colonização adquire novas formas de moldar e silenciar existências e corpos. Em síntese, o que acontece na fronteira atualmente são os diferentes aspectos das opressões. Os indivíduos que vivem na fronteira são considerados uma ameaça, sujeitos controversos, sem direitos e constantemente tratados como seres bestiais, não humanos, e por esses motivos, não possuem um lugar no mundo e não tem identidade. A fronteira é efetivada para separar as pessoas, ou seja, o *eu universal* do outro *subalterno*. O *eu* representa o sujeito universal, hétero, branco e europeu; o *outro* retrata o colonizado, o refugiado e o racializado. Em síntese, o sujeito universal tem o poder de aniquilar e moldar as existências dos indivíduos que não se encaixam nos padrões deliberados pela colonialidade.

O corpo de Mendieta foi um instrumento de luta, uma página escrita na história do feminismo, o qual delineia reivindicações políticas por meio da arte para reflexionar acerca da emancipação dos corpos femininos. A arte e política andam juntas e foi a partir delas que Mendieta fundamentou o seu texto *Arte e Política* de 1982.

Acredito que a maior importância da arte, embora seja uma parte material da cultura, é o seu papel espiritual e a influência que exerce na sociedade, uma vez que a arte é o resultado da atividade espiritual do homem e a sua grande contribuição tem a ver com o desenvolvimento intelectual e moral do homem. A cultura é um fenômeno histórico que evolui da mesma forma que a sociedade evolui, e esse é o problema que enfrentamos hoje. Os homens tiveram de dominar outros homens a fim de estabelecer o seu império sobre a natureza, tratando parte da humanidade como se fossem objetos (Mendieta, 2002, p.118).

Essa passagem revela a concepção profundamente ética, espiritual e política que Ana Mendieta atribui à arte. Ao afirmar que a arte é resultado da “atividade espiritual do homem” e que sua maior contribuição reside no desenvolvimento intelectual e moral, Mendieta desloca a arte do campo meramente estético para o campo da formação humana e da transformação social. A arte, para ela, não é apenas um produto cultural, mas um agente ativo na construção de valores, consciências e modos de existir.

Quando relaciona cultura e história, Mendieta reconhece que ambas evoluem junto com a sociedade, mas aponta um “problema” central nesse processo: a lógica de dominação. Ao dizer que “os homens tiveram de dominar outros homens a fim de estabelecer o seu império sobre a natureza”, ela denuncia a base violenta e hierárquica da modernidade ocidental, que constrói seu progresso por meio da exploração — tanto da natureza quanto de grupos humanos. A objetificação de “parte da humanidade” indica uma crítica direta ao colonialismo, ao patriarcado e às estruturas de poder que transformam pessoas em coisas, corpos em recursos.

Assim, a citação articula uma crítica à racionalidade instrumental que separa sujeito e objeto, cultura e natureza, humano e não humano. A arte, nesse contexto, aparece como possibilidade de ruptura com essa lógica: um espaço de reconexão espiritual, de resistência ética e de reimaginação de relações mais integrais e não dominadoras entre seres humanos, cultura e mundo natural — algo que se materializa de forma muito clara em sua própria obra.

De acordo com o pensamento fronteiriço de Anzaldúa, o indivíduo fica mais próximo da sua terra quando está mais distante. Com a sua ocupação de escritora, pode dissertar sobre um determinado espaço mesmo após ter se deslocado desse território. O ato da escrita recebe mais forças em suas linhas por conta dessa distância. Usando como base Anzaldúa, as obras de Mendieta têm a sua potência também por estar localizada em outro território, mas que não deixou essa força voraz escapar quando foi ao México e retornou a Cuba.

Isso é ainda mais verdade quando escrevo sobre meu lar. Esses sentimentos de ser uma forasteira, uma alienígena, geraram em mim o ímpeto de explicar coisas a mim mesma e a outras pessoas. Comunicar sentimentos frequentemente me faz sentir como uma chaleira deixando o vapor escapar. Ao mesmo tempo em que escrever e falar funcionam como válvula de escape, também são ações políticas que brotam do impulso de subverter, resistir, educar e promover mudanças. Então deixei o racismo que estava vivenciando (meu trabalho era lecionar escrita criativa e estudos de mulheres no programa ADP da Universidade de Vermont) ser combustível da minha escrita. Eu sentia raiva da homofobia e do preconceito de classe. Eu era a única mulher de cor, a única da classe trabalhadora, a única lésbica, e a única professora que lecionava de forma não acadêmica. Naquela terra nevada eu me sentia como uma pessoa de outro planeta deve se sentir (Anzaldúa, 2021, p. 152-153).

Anzaldúa declara que correlaciona os abusos enfrentados por mulheres aos abusos dos territórios invadidos por colonizadores e imperialistas. Dessa maneira, a pensadora, caracteriza quais são os corpos e terras que enfrentam frequentemente essas violações, no caso, mulheres chicanas, racializadas e terras pertencentes às nações indígenas. Um exemplo que traduz o pensamento de Anzaldúa, a invasão dos Estados Unidos ao território dos indígenas conhecidos como *Los Astecas del norte*. Tanto Anzaldúa como Mendieta possuíam raízes indígenas, e suas obras refletem esses povos. Anzaldúa inicia a obra *Bordelands/La frontera* mencionando a questão indígena e desenvolve essa inquirição no decurso do livro e Mendieta o faz de forma semelhante na série *Esculturas Rupestres*.

Na série *Esculturas Rupestres*, Mendieta desloca sua investigação do corpo efêmero nas *Silhuetas* para uma inscrição mais durável e monumental na paisagem. Realizadas principalmente em cavernas e paredões rochosos em Cuba, essas obras consistem em figuras femininas escavadas diretamente na pedra, muitas vezes com formas esquemáticas, frontais e hieráticas, que evocam ídolos arcaicos, petróglifos e representações pré-históricas da fertilidade. A escolha do gesto escultórico — retirar matéria, cavar, ferir a rocha — é significativa: trata-se de um ato que simultaneamente marca e revela, como se o corpo feminino já estivesse latente na paisagem e a artista apenas o trouxesse à superfície. O corpo, assim, deixa de ser apenas presença performática e passa a constituir-se como vestígio, memória e permanência.

As figuras apresentam, em geral, ênfase no ventre, na vulva e nas formas uterinas, reforçando uma simbologia ligada à origem, ao nascimento e à potência criadora. No entanto, essa iconografia não se limita à celebração da

fertilidade: ela articula uma dimensão política e decolonial ao reinscrever o feminino e o ancestral em um território marcado pela história do colonialismo e do apagamento cultural. Ao recorrer a uma estética rupestre⁶, Mendieta tensiona a narrativa ocidental da arte como progresso linear e afirma outras temporalidades, ligadas ao mito, ao ritual e à memória coletiva. Diferentemente da tradição escultórica clássica, que idealiza o corpo e o separa do mundo, suas esculturas rupestres fundem corpo e terra, sujeito e ambiente, propondo uma ontologia relacional em que o feminino é simultaneamente corpo, paisagem e história. Dessa forma, a série consolida um dos eixos centrais de sua obra: a recuperação simbólica de um feminino arcaico como força ontológica de resistência, pertencimento e reencantamento do mundo, em oposição às lógicas coloniais de separação, hierarquização e apagamento.

Em concordância com essa abordagem, Anzaldúa (2021) declara a potência ancestral e decolonial da arte para os povos das Américas. Sua filosofia encontra ressonância no percurso artístico de Ana Mendieta, à luz do fato de que ambas interseccionam arte e experiência vivida como formas de resistência à colonialidade.

En la etno-poética y performance del chamán, mi pueblo, los indios, no separaba lo artístico de lo funcional, lo sagrado de lo secular, el arte de la vida cotidiana. Los fines religiosos, sociales y estéticos del arte estaban todos entrelazados. Antes de la Conquista, los poetas se reunían a interpretar música, bailar, cantar y leer poesía en espacios al aire libre en torno al Xochicuauhtl, el Árbol Florido, la Flor en el Árbol. (Coaxihuítl o gloria de la mañana se llama la planta serpiente y su semilla, conocida como ololuhqui, es alucinógena). La capacidad del relato (prosa y poesía) de transformar a quien narra y a quien escucha en algo o alguien distinto es chamánica. La persona que escribe, como ser cambiante, es un nahual, un chamán (Anzaldúa, 2021, p.120).

Esta citação, retirada do capítulo VI de *Borderlands/La Frontera*, intitulado *Tlilli, Tlapalli/El sendero de la tinta roja y negra*, nos faz refletir, com as palavras transgressoras de Anzaldúa, sobre a arte baseada na decolonialidade.

A sua abordagem nos relembra do que é substancial na norma comunal anterior à modernidade: nela própria, tudo se encontra emaranhado, e o

6 Por estética rupestre entende-se o emprego, por Ana Mendieta, de procedimentos formais inspirados na arte rupestre, especialmente em suas Esculturas Rupestres (1981), caracterizadas pela gravação de figuras antropomórficas femininas em superfícies rochosas. Essas obras caracterizam-se pelo uso de formas elementares, contornos sintéticos e pela integração da imagem ao suporte natural, produzindo um efeito visual semelhante ao das manifestações rupestres. Mais do que uma mera imitação estilística, essa apropriação permite à artista estabelecer um diálogo com a ancestralidade, a memória cultural e as origens simbólicas da representação humana, inserindo o corpo feminino em uma temporalidade histórica e mítica de longa duração.

encadeamento entre os entes e entre as distintas funções de reprodução da vida e de reformulação do mundo não foi findado. Não ocorreu uma bifurcação entre o pensar, o atuar, o sentir e a prática estética como sensibilidade, contemplação e entendimento daquilo que nos circunda.

Em outra direção, com a modernidade ocidental, intercorre uma fragmentação da vida em categorias diversas. O que anteriormente estava conectado se converte em campos de especialização singulares, que serão absorvidos por indivíduos específicos e que exprimem seu trabalho em um espaço extremamente demarcado. A categoria direcionada ao desenvolvimento das novas gerações cede espaço à pedagogia, e surge a Escola como um local entre paredes destinado ao ensino e à especialização em determinados campos do conhecimento. A produção do conhecimento dá espaço a uma epistemologia e a um parâmetro científico que demandam um espaço distintivo e inconspicuo para seu progresso; as universidades e institutos de ensino e pesquisa precisarão se entregar a essa modernidade ocidental, enquanto todas as outras formas de sabedoria são depreciadas e anuladas. A produção estética e a habilidade de criação artística dão espaço à arte como uma categoria distinta, com sujeitos providos de uma sensibilidade elevada e apta a produzir beleza. Essa é uma concepção totalmente voltada à colonialidade, porque exclui e segrega criações artísticas e epistemológicas distantes da sabedoria e arte ocidental (Miñoso, 2020).

Considerações finais

A articulação entre *Cena de estupro* e a série *Esculturas Rupestres* evidencia a complexidade com que Ana Mendieta concebe o corpo feminino como campo de disputa simbólica, política e espiritual. Em *Cena de estupro*, o corpo aparece como território violado, exposto à brutalidade, ao silenciamento e à indiferença social, tornando visível a violência estrutural que atravessa a experiência feminina. A artista não estetiza a dor, mas a apresenta de forma crua e perturbadora, obrigando o espectador a confrontar sua própria posição diante da cena. O corpo, aqui, é superfície de inscrição do trauma e prova material de um sistema que naturaliza a violência e, não raramente, responsabiliza as próprias vítimas.

Já nas *Esculturas Rupestres*, esse mesmo corpo é reinscrito na paisagem como força ancestral, origem e permanência. Se em *Cena de estupro* o corpo é exposto à destruição, na série *Esculturas Rupestres* ele é devolvido à terra como potência criadora, memória coletiva e presença sagrada. A transição entre essas obras não representa uma negação da violência, mas uma resposta simbólica a ela: ao esculpir figuras femininas na rocha, Mendieta inscreve o

feminino em uma temporalidade longa, mítica, anterior às lógicas coloniais e patriarcais que historicamente o submeteram. O corpo deixa de ser apenas lugar de ferida para tornar-se lugar de fundação.

Essa passagem do corpo violentado ao corpo ancestralizado revela um gesto político profundo. Mendieta não propõe uma superação ingênua do trauma, mas uma reconfiguração radical do sentido do corpo feminino, deslocando-o da condição de objeto para a de sujeito cósmico e territorial. Ao articular violência, identidade e pertencimento, sua obra constrói uma crítica contundente às estruturas de poder que separam corpo e terra, mulher e história, natureza e cultura — dicotomias centrais do projeto colonial moderno.

Entre a ferida e a raiz, Mendieta constrói uma poética de resistência. A ferida — aberta pelo estupro, pelo exílio, pela colonialidade e pelo patriarcado — não é ocultada, mas exposta. A raiz — ancestral, indígena, telúrica — não é romantizada, mas ativada como força de criação. Nesse entre-lugar, sua obra formula uma ética e uma estética decoloniais, nas quais o corpo feminino deixa de ser apenas alvo da violência para tornar-se território de memória, de inscrição e de potência.

Assim, *Cena de estupro* e *Esculturas Rupestres*, em tensão e continuidade, formulam uma mesma pergunta ética: como reimaginar o corpo feminino para além da violência, da objetificação e do apagamento? A resposta de Mendieta é simultaneamente poética, política e ancestral: ao reinscrever o feminino no solo da memória, do mito e da paisagem, ela reivindica para ele dignidade, origem e permanência, afirmando o corpo da mulher como raiz viva, como território de criação e como lugar de reencantamento do mundo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: La nueva mestiza**. Tradução: Carmen Valle. Madrid: Capitan Swing, 2021.

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & Outros Ensaios**. Tradução: Tatiana Nascimento. São Paulo: A Bolha Editora, 2021.

BIDASECA, Karina. **Ana Mendieta: pássaro de oceano**. Tradução: Carolina Marim et al. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2022, 120 p.

BIDASECA, Karina. **La revolución será feminista o no será: La piel del arte feminista descolonial**. Buenos Aires: PrometeoLibros, 2018, 105 p.

COSTA, E.V. **Ana Mendieta: corpo e performatividade**. Orientador: Jorge

Vieira. 2016. 24 p. Monografia (Graduação em Dança) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2016.

HERZBERG, Julia. **Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977.** PhD diss., City University of New York, 1998.

MARIM, Caroline; LIMA; Raíssa Inocêncio; CASTRO, Susana de. Apresentação. In: KARINA, Bidaseca. **Ana Mendieta: pássaro de oceano.** Rio de Janeiro: NAU Editora, 2022, p.13

MENDIETA, Ana. Arte e Política. In: KARINA, Bidaseca. **Ana Mendieta: pássaro de oceano.** Rio de Janeiro: NAU Editora, 2022, p. 117-120.

MENDIETA, Ana. **Artist's Statement.** Exhibition: Ana Mendieta. Silueta Series, 1977.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Intervir no museu ou dinamitá-lo: algumas reflexões sobre arte e decolonialidade. **MASP afterall**, São Paulo, p. 2-8. 2020.

PERREAULT, John. Tierra y Fuego: la obra de Mendieta. In: DEL RIO, Petra Berreras; PERREAULT, John. **Ana Mendieta: a retrospective.** Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, 1987. p. 17-27.

SILVA, Isabela Tozini. **Os deslocamentos de Ana Mendieta – rastros, intervalos e fronteiras.** Orientadora: Gilberto Alexandre Sobrinho. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes) -- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. Nem aqui nem lá: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta. **Comunicação e sociedade**, [S.l.], v. 32, p. 305-317. 2017.

Recebido em janeiro de 2026.

Aceito em junho de 2026