diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 38, n.º 3, 2024, pp. 83–103. DOI: 10.21814/diacritica.5819

O DIVINO FEMININO NA ARTE DE ANA MENDIETA E CLARA MENÉRES

THE DIVINE FEMININE IN THE ART OF ANA MENDIETA AND CLARA MENÉRES

Teresa Lousa[*]
teresa-lousa@gmail.com

José Eliézer Mikosz[**]
antar.mikosz@unespar.edu.br

Este trabalho evidencia, através da obra das artistas Ana Mendieta e Clara Menéres, as ações que floresceram nos anos 1960 e 1970. Um período rico em transformações sociais que envolviam questões políticas, de género, raciais, culturais, religiosas e que repercutem até na atualidade. Estas artistas lutaram contra a visão engessada da sombra patriarcal ainda forte no período, posicionando-se e ressignificando tradições ancestrais onde o feminino tinha um protagonismo ligado à fertilidade, à terra, à criatividade e aos cuidados com a natureza. Vê-se assim o surgimento de obras de arte provocadoras e transformadoras de significado profundo e actual que tiveram por base o ecofeminismo, enquanto forma de ativismo, luta pelos direitos da sensibilidade e visão feminina e pelo cuidado com a natureza, que ainda se encontram tão aviltados por interesses capitalistas e de explorações patriarcais. Partindo de uma metodologia qualitativa documental e semiótica, foram analisadas iconograficamente obras das artistas, em particular a série *Silueta*s de Ana Mendieta e *Mulher-Terra-Viva* de Clara Menéres, à luz de ideias filosóficas de autoras como Stengers e Starhawk, de palavras das próprias artistas, bem como dos contextos sociais e religiosos das mesmas. Este artigo pretende contribuir para lançar mais luz sobre o lado místico da obra artística de duas mulheres hispânicas da mesma época que, nunca se tendo cruzado, têm tanto em comum e cuja relação merece ser articulada.

Palavras-chave: Ecofeminismo. Género. Earthart. Ana Mendieta. Clara Menéres.

Through the work of the artists Ana Mendieta and Clara Menéres, this study highlights actions that flourished in the 1960s and 1970s. It was a period rich in social transformations involving political, gender, racial, cultural and religious issues, which still have repercussions today. These artists fought against the patriarchal shadow still strong at that time, positioning themselves and re-signifying ancestral traditions where the feminine had a leading role linked to fertility, earth, creativity and caring for nature. Thus, one sees the emergence of provocative and transformative works of art with a deep and current meaning based on eco-feminism, as a form of activism, a fight for the rights of feminine sensitivity and vision and the care for nature, which are still so demeaned by capitalist interests and patriarchal exploitation. Based on a qualitative, documental

[*]Investigadora Integrada do CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa e Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-6574-6901.

[**]Universidade Estadual do Paraná. Investigador do CHAM/FCSH da Universidade NOVA de Lisboa e do CIEBA da Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-5314-0758.

and semiotic methodology, works of the artists were analyzed iconographically, in particular the *Siluetas* series by Ana Mendieta and *Mulher-Terra-Viva* by Clara Menéres, in the light of philosophical ideas by authors such as Stengers and Starhawk, the words of the artists themselves, as well as their social and religious contexts. This article aims to shed more light on the mystical side of the artistic work of two Hispanic women from the same era who, having never met, have so much in common and whose relationship deserves to be articulated.

Keywords: Ecofeminism. Gender. Earthart. Ana Mendieta. Clara Menéres.

•

1. Introdução

Com o propósito de contextualizar o trabalho artístico de Ana Mendieta e Clara Menéres, o presente artigo começa por analisar sucintamente no primeiro ponto a questão de género nos anos 1960 e 1970, levantando um momento da história ligado à contracultura. Apesar do contexto transformador favorecido pelo período, as mulheres ainda enfrentavam uma série de estereótipos limitadores. Desse cadinho saíram movimentos como a segunda fase do feminismo, as preocupações com o meio-ambiente e, na arte, as primeiras manifestações ligadas ao ecofeminismo. O segundo ponto dedica-se à produção artística e sobre o Divino Feminino nos anos 1970, onde podemos ver como a figura da Grande Deusa, a Deusa Mãe, o Grande Feminino, arquétipos que estão associados à terra, à natureza, em diversos cultos espirituais animistas. A pesquisa segue no terceiro ponto analisando o Animismo, paganismo e sagrado feminino na obra de Ana Mendieta partindo sobretudo de um olhar iconográfico para a sua série *Siluetas.* Já o quarto e último ponto traz a artista Clara Menéres e o poder de Gaia onde se pretende fazer uma reflexão sobre a sua obra *Mulher-Terra-Viva*, as suas implicações sociais nas suas participações em exposições marcantes e polêmicas como em 1973 em Lisboa e em 1977 na Bienal de São Paulo no Brasil e o seu significado mais profundo e espiritual.

2. Questão de género nos 1960 e 1970: rompendo barreiras apesar dos estereótipos

Os anos 1960 e 1970 foram marcados por inúmeras transformações que imprimiram de modo inextricável mudanças no pensamento e nas ações que afetaram a sociedade em suas bases, trazendo à colação questões políticas, artísticas, de género, raciais, e ecológicas, cujas lutas repercutem até na atualidade.

Nos Estados Unidos a inspiração se deu pela busca de uma nova direção relacionada aos direitos civis e pelos movimentos antiguerra. Na América do Sul vimos suas lutas e protestos contra as ditaduras militares como na Argentina (1976–1983), Brasil (1964–1985), Paraguai (1954–1989), Uruguai (1973–1985), Chile (1973–1990), Bolívia (1971–1978), El Salvador (1979–1982) e Nicarágua (1977–1979). Na Europa Ocidental ocorreram as revoluções estudantis como em Paris em 1968 cujos ecos se fizeram sentir, na opinião de Isabel do Carmo, mesmo que timidamente, em Portugal (2008, p. 219), enquanto na Europa Oriental havia uma crescente agitação política como a Revolta da

Hungria em 1956 e a Primavera de Praga em 1968. A arte feminista, apesar de emergir de forma desigual, persistiu em vários países durante a década de 1960 como movimento estético com forte expressão política ao mesmo tempo:

> Embora a década de 1960 tenha sido uma das décadas mais fecundas para a inovação artística, onde surgiram as artes minimalista, pop, conceitual e *land art*, as artistas feministas que foram explicitamente inspiradas pelo ativismo político, viram sua arte como contribuições para o avanço desse ativismo. A arte feminista emergiu de uma leitura politicamente flexionada da história da arte e de uma ambição clara de transformar essa história, questionando radicalmente os seus princípios organizadores fundamentais (Phelan, 2007, p. 347, tradução dos autores).

A contracultura confrontava de forma corajosa as atitudes restritivas da sociedade em relação à sexualidade, aos papéis de género, num período ainda dominado pelo patriarcado. Após a Segunda Guerra Mundial, os jovens se tornaram mais livres em seu comportamento sexual. Os hippies, as feministas e os ativistas homossexuais, proclamavam orgulhosamente que o sexo podia ser experimentado apenas por prazer – fora do casamento e com múltiplos parceiros. O sexo, diziam eles, é bom, até espiritual, quer seja gay ou heterossexual. A Nova Esquerda, o ninho do feminismo moderno conhecido como a Segunda Vaga,[1] movimentos ativistas como o LGBTQ+, também desafiaram as regras. As feministas lutavam por igualdade de oportunidades no emprego, educação, direito de moldar sua própria identidade livre das expectativas masculinas. Nesse contexto, as discussões já apareciam anteriormente na obra *O Segundo Sexo* de Simone Beauvoir escrito em 1949 e também na obra *A Mística do Feminino* de Betty Friedan de 1963. O legado dessa revolução incluiu o aumento da proteção legal de mulheres e grupos vulneráveis, ativismo social, meio ambiente e a proatividade para questões de liderança política. Transformações que reverberam até hoje de forma global (NYPL, 2018).

Apesar da emancipação maior da mulher e de uma busca de liberdade sexual sem restrições, podemos exemplificar a visão masculina sobre as mulheres ilustrando o que acontecia na contracultura que, mesmo buscando maior liberdade moral, as mulheres ainda estavam cercadas por estereótipos:

> Os homens hippies [...] estereotipavam as mulheres. Deusa, sedutora, virgem e "Mãe Terra" eram imagens padrão nos jornais underground e nas capas dos álbuns de rock, e refletiam os papéis a que as mulheres hippies estavam em grande parte confinadas (NYPL, 2018, p. 5, tradução dos autores).

Sem dúvida estes papéis de deusa, sedutora, virgem e "Mãe Terra" entre outros, são imagens de arquétipos que esses homens na época, como atualmente, podem projetar inconscientemente sobre as mulheres assim como as mulheres, em arquétipos específicos

[1]A Primeira Vaga nasce com a Revolução Francesa e prolonga-se sensivelmente até o fim da Primeira Guerra Mundial.

do inconsciente delas, podem projetar sobre os homens.[2] Seriam os conceitos de *anima* e *animus* pela psicologia junguiana (Jung, 1988, pp. 9–20). Essas imagens estavam lá nos pósteres, nas capas dos discos, nas bandas desenhadas. Mas, antes de deduzirmos que o uso erótico das imagens femininas reforçava sua estrutura de serem meramente objetos sexuais, podemos ver nelas uma forma de cumplicidade onde as mulheres tinham a oportunidade de viver essas experiências sem os padrões repressores vigentes até então, ações que poderiam ser consideradas uma forma de afirmação e de liberdade do poder feminino, pois, nessa gama de questionamentos e transformações, apareceram artistas mulheres expressando em seus trabalhos essa liberdade, impondo suas visões do feminino com viés tanto político como espiritual como veremos nos trabalhos das artistas Ana Mendieta e Clara Menéres.

Para Simone Beauvoir a associação entre mulher e natureza, advém de uma espécie de uma operação mágica, ou seja, a potência geradora feminina torna-se comparável ao mistério da criação pelo seu lado desconhecido. Assim, na mulher comum, algo dessa Deusa-Mãe pode ser intuído. Algo que não pode ser dominado pelo homem vem ao de cima e assim torna-se desejável remeter as mulheres a esse patamar mágico e de imanência (Beauvoir, 1970, p. 102). A imanência da mulher, explica esta autora, dá-se por oposição à vocação do homem que seria a transcendência. Segundo, o existencialismo entende que os indivíduos estão no mundo concretamente através de projetos que concretizam e a isso chamam transcendência. Para a mulher, a tarefa de transcender no mundo já contém uma dificuldade extra: a de lutar contra a imanência que dela se espera.

Essas dificuldades sentiram-nas na pele Mendieta e Menéres. Os seus trabalhos desafiadores e provocadores são também transformadores:

> [...] é notável como o formato de seu corpo remete a símbolos arquetípicos de deusas femininas; isso derivou de um interesse distinto em espiritualidade ancestral que, porém, convergiu com teorias feministas da época que encorajavam uma redescoberta do "arquétipo da deusa" [...] (Siegler, 2018, p. 6, tradução dos autores).

3. Produção artística e o Divino Feminino: anos 70

Os mitos são experiências de vida que rememoram os atos dos entes primordiais (Eliade, 2018), e contribuem para a compreensão do ser, da natureza, da roda do tempo e dos ciclos da vida e da morte.

> E poucas divindades tiveram, como a Terra, o direito e o poder de se tornarem tudo. Mas a ascensão da Terra-Mãe à categoria de divindade suprema, se não única, foi suspensa tanto pela sua hierogamia como Céu como pelo aparecimento das divindades agrárias. [...] Mas a Terra-Mãe nunca perdeu os seus privilégios arcaicos de "Senhora do Lugar", de fonte de todas as formas vivas, de guardiã das crianças e de matriz na qual se sepultam os mortos para que nela repousem, se regenerem e regressem [...] (Eliade, 2010, p. 212).

[2] Podemos pensar nessas questões como polaridades internas sem associação ao sexo masculino ou feminino anatômico, mas na forma como os indivíduos se identificam, pois aí terá a energia e o significado adequado para cada um deles.

A imagem arquetípica da Grande Deusa, retratada em esculturas, remonta à Idade da Pedra, "são obras cúlticas e artísticas mais antigas que a humanidade conhece" (Neumann, 2021, p. 89) e foram encontradas em uma área que se estende desde a Sibéria aos Pireneus, sendo exemplo do domínio do matriarcado. A Grande Mãe, enquanto mãe e terra-mulher, é o "trono em si" e caracteristicamente o "útero" (a maternalidade) do Feminino (Neumann, 2021, p. 92).

Podemos ver como a figura da Grande Deusa, a Deusa Mãe, o Grande Feminino, estão associados à terra, à natureza, em diversos cultos espirituais animistas, aqueles que não separam o mundo espiritual do mundo material. Muitos desses cultos foram perseguidos por religiões como o cristianismo que se espalhou pela Europa, porém, com o advento da contracultura nos anos 1960 o interesse por antigas práticas religiosas renasceu com o termo neopaganismo. As primeiras ativistas e teóricas ecofeministas defendiam que:

> [...] a preservação da Terra exigirá uma profunda mudança de consciência, uma recuperação de uma visão mais antiga e tradicional que reverencie a profunda ligação de todos os seres na teia da vida e um repensar da relação da humanidade e da divindade na natureza (Mack-Canty, 2004, p. 172, tradução dos autores).

O termo "Deusa" resgatado pelo neopaganismo, provém de uma existência muito anterior que remete, como se viu, para aspetos religiosos pertencentes à pré-história. Para Starhawk (1993), a feitiçaria é uma forma de resistência que vai sendo reconhecida por pessoas e comunidades que se interessam em garantir a sobrevivência da deusa. A autora neopagã Starhawk foi uma das pioneiras, entre os anos 70 e 80, a trazer um substrato espiritualizante e animista para a corrente ecofeminista. Starhawk é uma defensora e professora da tradição do *Reclaiming* movimento pela Paz, fundado no final da década de 70, que se baseia no ativismo económico, ambiental, político e social progressivo, com uma base feminista e anarquista e um substrato espiritual na religião e magia da Deusa, que é entendida como a força vital imanente da Terra, e, não como uma divindade transcendental. "Para mim, parecia existir uma ligação natural entre um movimento para dar poder às mulheres e uma tradição baseada na Deusa" (Starhawk, 1993, p. 10).

Uma dimensão que podemos associar com a Wicca ou a Feitiçaria, acaba por se fundir com ideias sobre a ecologia, a contracultura e o movimento feminista nos anos 70. Starhawk traz um olhar renovado das tradições, agitado pela contracultura dos anos 60 e 70, ressignificando a Terra num contexto específico. Estas ideias "novas" ligadas à espiritualidade da Deusa começam a ser divulgadas nos Estados Unidos, na mesma fase em que a artista Ana Mendieta vai para este país levando consigo toda uma herança indígena e de resistência ao mainstream. O contacto com a natureza e a recuperação de antigos mitos pagãos pode repercutir-se por todas as formas de especulação humana, através da ciência ou da arte. Através desse contacto, sentir-se parte da natureza e não enquanto algo que está de fora ou lhe é superior, é uma atitude natural e que estava presente nas mitologias antigas que colocavam o humano à experiência de sentir uma imanência e uma conexão entre o seu ser com a natureza. Para Starhawk, a deusa é a

manifestação primeira, a origem do ser, uma força espiritualizante que permite às mulheres criarem um sentimento de pertencimento, de valorização e autoafirmação.

Nos anos 1970 houve uma conexão entre duas artistas que não chegaram a se cruzar, onde esse fundamento ecofeminista da deusa se pressente: a artista cubana-americana Ana Mendieta (1948–1985) e a artista portuguesa Clara Menéres (1943–2018). Mendieta começou a fazer experiências com combinações únicas de motivos que permeavam a arte popular dos anos 70, incluindo o feminismo, a performance, pioneira na *Earth art*, o vídeo e a instalação. Já no caso da Menéres, esta usou a escultura como uma arma contra a repressão sobre as mulheres, o questionamento sobre os valores autoindulgentes patriarcais e católicos e volta-se para a natureza como Terra-Viva, força feminina sagrada e imanente.

> Portugal dos anos sessenta era um país muito atrasado em relação à Europa das democracias. Tínhamos nessa altura quarenta por cento de analfabetos, uma mortalidade infantil elevada, centenas de mortes anuais por fome registadas nas certidões de óbito. Vivíamos em teocracia, com religião obrigatória, perseguições nas escolas aos não crentes, conversões forçadas para aceder a habitações sociais ou entrar para o Magistério Primário. Tínhamos uma postura social e cultural de grande cunho rural, obscurantista, sem informação nem formação científica, sem capacidade para considerar a diferença (Carmo, 2008, p. 218).

Com as suas temáticas do sagrado, desde figurações mais mitológicas à espiritualização da natureza, tiveram o mérito de antropomorfizar a terra, dotando-a de uma inspiração e sensibilidade femininas: terra-mãe irrigada de paganismos, mitologias mesoamericanas (como é o caso da inspiração de Mendieta) e sincretismos cristãos (mais presente em Menéres). A terra destas duas artistas é extensão dos seus corpos, que impregnados de imanência espiritual convocam um imaginário matriarcal arcaico. As duas artistas ao cruzar o corpo com a terra, numa extensão artística vivencial, estabeleceram uma ponte entre a *Earth art* e a *Land art* apresentando uma versão artística do sagrado feminino onde se pode ver um pioneirismo da arte ecofeminista.

4. Paralelos iconográficos entre as obras de Menéres e Mendieta

Mulher–Terra–Viva pode ser vista como uma reação política e simbólica à *A Origem do Mundo* (1866) de Gustave Courbet, especialmente no que diz respeito à representação do corpo feminino e à forma como ele foi historicamente objetificado e controlado. Enquanto a pintura de Courbet foca no corpo feminino de uma maneira voyeurística, Menéres contrapõe uma representação em escala aumentada de um torso de mulher com a vulva exposta, criando uma representação forte de unidade e resistência. Ao integrar o feminino na terra, Menéres questiona as concepções patriarcais tradicionais que associam a mulher à passividade, ao corpo disponível e ao controle masculino, propondo uma visão autónoma e consciente de si e do seu papel no mundo. Politicamente, Menéres usa a metáfora da terra para reivindicar o corpo como um sujeito ativo que pertence a um ciclo de regeneração e transformação. Essa reação é particularmente potente no contexto pós-

revolucionário de Portugal, quando a transformação social e a luta por igualdade e autonomia feminina estavam em alta.

Do mesmo modo, através de *Siluetas* e outras obras, Mendieta conecta o corpo feminino à terra, ressignificando-o como um espaço de resistência e de criação, em oposição à representação passiva do corpo feminino. A artista questiona o lugar da mulher na sociedade e na história, especialmente no contexto de uma América Latina marcada por processos de colonização e exclusão social. Ao mesmo tempo, ela desafia as normas ocidentais sobre o corpo feminino, levando-o para um espaço primal, matriarcal e ancestral, associado a uma feminilidade forte, autossuficiente e não submissa.

Iconograficamente, tanto Menéres quanto Mendieta exploram a relação intrínseca entre o corpo feminino e a terra, mas cada uma aborda esta relação com ênfases e intenções simbólicas distintas, profundamente enraizadas nos seus contextos culturais e políticos.

Destacamos a justaposição entre terra e corpo feminino. Em *Mulher-Terra-Viva,* o elemento iconográfico "terra" é central. A obra de Menéres associa o corpo à fertilidade, representando a criação e regeneração como aspectos essenciais do mundo natural. Um outro elemento iconográfico que se relaciona diretamente é a "relva" na escultura de Menéres, e que relacionamos com uma das primeiras obras de Mendieta da *Earthart* em que a relva cresce no seu corpo (Figura 1 – *Grass on Woman*) e ainda, por exemplo, com o caso de *Imagem de Yagul* (Figura 4), onde as flores parecem brotar do seu corpo, sugerindo uma relação entre a vida e a morte. Em *Siluetas,* Mendieta literalmente inscreve seu corpo no solo, criando marcas efémeras de formas humanas que se fundem com a paisagem. Menéres apesar de buscar a monumentalidade, utiliza tal como Mendieta a efemeridade como parte do significado das suas obras, reforçando a transitoriedade da existência e a conexão cíclica entre vida, morte e renascimento. Essa característica não diminui a intensidade simbólica, antes reflete o caráter transitório da existência, já que Mendieta "levou a efemeridade do objeto artístico ao extremo ao criar obras em que um canal estreito era escavado no corpo de uma figura feita de terra, era preenchido com pólvora e incendiado. Essas peças queimavam até que restassem apenas cinzas" (Blocker, 1999, p. 17 – tradução dos autores).

Nas duas artistas há uma consciência aguda da natureza e do território: A obra é frequentemente associada a conceitos ecofeministas, ao articular o corpo feminino com paisagens naturais através de um gesto que celebra a fertilidade e a sacralidade da terra. Menéres destacou no seu trabalho a importância de valorizar a terra como um símbolo de origem e cuidado (Menéres, 2000). *Mulher-Terra-Viva* integra o feminino e a terra como uma entidade mística, mas estática, representando uma união sagrada. Já Mendieta, ao criar *Siluetas,* explora a terra como um lugar de memória, marcado pela deslocalização e reconstrução identitária. Este vínculo com a terra e com rituais míticos dialoga diretamente com a experiência do deslocamento e a busca de pertencimento. Segundo Ortega, a interação de Mendieta com a terra reflete um espaço existencial "entre o lar perdido e um lar adotado" (Ortega, 2004, p. 37).

Outro aspecto que marca a iconografia das obras, neste artigo destacadas das duas artistas, é o da mulher como arquétipo universal. Em *Mulher-Terra-Viva,* Menéres evoca a figura da "grande mãe", conectando-se a narrativas mitológicas que exaltam a mulher

como força criadora e regenerativa. De forma similar, Mendieta explora esse arquétipo ao integrar o corpo feminino na terra como uma extensão espiritual e ancestral. No entanto, enquanto Menéres se concentra na ressignificação do feminino no contexto português, Mendieta recupera a ligação com raízes indígenas em resposta ao exílio e à diáspora cubana. Julia Kristeva oferece um ponto teórico relevante para ambas as obras. Em *Desire in Language*, Kristeva (1982) conecta o feminino ao sagrado e ao subversivo, desafiando as tradições culturais que marginalizam a mulher, propondo-a como uma força disruptiva e criativa (Beardsworth, 2004). Essa perspectiva é evidente na obra de Mendieta, que resgata simbolismos matriarcais ancestrais como forma de resistência às imposições culturais e religiosas. Em Menéres, a ruptura com a herança patriarcal portuguesa é mais sutil, mas está presente na forma como a escultura devolve à mulher um protagonismo simbólico.

Ainda destacamos iconograficamente, o recurso à materialidade como linguagem feminista. Ambas as artistas utilizam os materiais e a textura como uma linguagem crítica. Em Menéres, os materiais ásperos ou naturais sugerem resistência à idealização do corpo feminino na arte tradicional, desafiando os padrões eurocêntricos. Já Mendieta adota elementos como terra, cinzas e sangue em suas *Siluetas*, criando um vínculo direto entre o corpo e os elementos primordiais. Esses materiais não apenas evocam rituais ancestrais, mas também funcionam como formas de registrar a presença feminina em espaços onde ela foi historicamente apagada.

Ambas as artistas utilizam o corpo como expressão do feminismo. Em Menéres, a mulher-escultura é monumental e permanente, um tributo à sua força e resiliência, em ligação com a ancestralidade pagã de base matriarcal. A mulher de terra dá voz à corrente ecofeminista que associa natureza e mulher como territórios da exploração patriarcal. Em contraste, Mendieta evoca a vulnerabilidade e a transitoriedade do corpo feminino na diáspora. Essa abordagem, segundo Lippard critica a exclusão da mulher na história da arte tradicional, reivindicando a sua presença no espaço simbólico da terra (1983, p. 154).

5. Animismo, paganismo e sagrado feminino na obra de Ana Mendieta

Nascida em 1948 em Havana, Mendieta fugiu da revolução comunista de Fidel Castro com apenas 12 anos. Foi para os Estados Unidos em 1960 sem os seus pais, inserida na Operação Peter Pan, uma política de migração infantil. A experiência do exílio, assim como certa fusão das culturas das Caraíbas e da América do Norte influenciaram muito a sua produção artística. Depois de 1980 Mendieta regressou a Cuba diversas vezes, desenvolvendo fortes laços com uma comunidade de artistas emergentes e mergulhando nas ricas tradições afro-cubanas da ilha. Ao fundir os seus interesses no ritual afro-cubano e na religião panteísta Santería com práticas contemporâneas, tais como *Earth Art*, *Body Art* e Performance, manteve laços com a sua herança cubana. A obra de Mendieta resulta, na perspectiva de Heartney (2004), da presença de uma "espiritualidade mista". Por um lado, o legado do catolicismo espanhol-colonial e por outro lado as a religiosidade afro-cubana, que tem na Santería uma forte representatividade. Podemos ainda ressaltar que as referências ao matriarcado e à ancestralidade de culturas hoje consideradas subalternas marcou não apenas a obra de Mendieta, mas também a de várias mulheres que faziam arte

no período, atentas já a uma decolonialidade ativa e a uma crítica ao domínio do patriarcado em todos os domínios, muito especialmente no mundo e no mercado das artes.

Mendieta interessou-se pela arte desde muito jovem. Em termos académicos, licenciou-se em 1969 e concluiu o mestrado em pintura em 1972, ambos pela Universidade de Iowa. Sempre inquieta e buscadora de novas abordagens artísticas começou logo de seguida outro mestrado em multimédia e vídeo na mesma universidade.

Numa perspectiva inovadora e quase messiânica, Mendieta entendeu que precisava ir além da pintura: "O ponto de viragem na minha arte deu-se em 1972, quando percebi que as minhas pinturas não eram suficientemente reais para o que eu queria que as imagens transmitissem - e por real quero dizer que queria que as minhas imagens tivessem poder, fossem mágicas" (Cabañas, 1999, p. 12, tradução dos autores)

Foi a partir de 1972 que Mendieta começou a pôr em relação o corpo e a terra na sua arte (Figura 1). Deste período em diante, a paisagem natural adquiriu uma importância crescente no seu trabalho, invocando um espírito de renovação inspirado na natureza e no arquétipo do feminino.

Figura 1. Fotógrafo desconhecido, "Grass on Woman", 1972 (Ana Mendieta, Smithsonian Hirshhorn Museum and Scupture Garden, Washington D.C.).

Fonte: Donna Performer (2013).

Integrada em visitas de estudo da sua universidade, Mendieta vai a sítios arqueológicos em Oaxaca, México, onde a artista sente como que uma revelação: "[...] identificou-se de forma aguda [...] e desenvolveu um sentido reverencial pelo lugar e espaço sagrados" (Rauch & Suro, 1992, p. 47). É assim que as viagens ao México viriam a inspirar Mendieta a iniciar a sua série *Silueta* (Figura 2), um projeto no qual investiria mais de sete anos na sua carreira. *Silueta*, iniciada em 1973 utilizou uma tipologia de formas femininas abstracizantes, através das quais cria uma via mágica de acesso a uma energia feminina omnipresente.

A sua noção de criação implica uma inventividade que podemos entender como estando na combinação de uma *poiesis* e uma *praxis* - atividades de criação que envolvem rituais e convocam forças: algo que podemos remeter para o argumento de Stengers sobre a bruxaria como a invenção mais radical das práticas, ideia que recupera de Starhawk: pensadora neopagã que defende que práticas de feitiçaria nos dias de hoje não são formas de resgate ancestral, nem de apropriação cultural de povos indígenas, mas é sobretudo uma forma viva de criatividade, de estabelecer novos rituais, de exercer formas de resistência numa sociedade capitalista. Stengers defende que práticas animistas não têm que estar presas a contextos específicos, podendo ser justamente reativadas por práticas modernas (Stengers, 2017, p. 8). Isso não significaria resgatar algo do passado nem se apropriar de algo inteiramente exógeno, mas sinalizaria uma possibilidade de criação e resistência. "Em suma, Stengers recupera o sentido de *Reclaim Tradition Witchcraft*, indo além do contexto de atuação de Starhawk e da tradição europeia (Wicca) por ela reativada" (Sztutman, 2018, p. 341).

Mendieta moldou a sua própria figura na terra. Representou-se em fusão com os quatro elementos: a terra onde se deitou, o ar onde seus cabelos esvoaçavam, a água onde flutuou e a alma errante que queimava no fogo dos dias. As suas silhuetas eram linhas desenhadas a partir de materiais naturais diversos: ramos, flores, penas, fogo, sangue etc. As suas *Siluetas* deram corpo e manifestação a deusas antigas esculpidas na rocha, ou moldadas na areia ou gravadas em tumbas de argila. Combinando o seu corpo nu com os elementos terra, fogo, água e ar concebe uma arte ritualística como a força mágica que sempre aspirou. Veja-se o exemplo da *Silueta en Fuego* (Figura 2), uma poderosa performance (sendo que a artista nunca usou esse termo para as suas acções artísticas, preferindo chamar-lhes "filmes" ou "acções") capturada em vídeo, trata-se de uma impressão do seu corpo no chão, que depois incendiou. Nesta série, onde o seu corpo esteve em relação constante com a natureza e os seus elementos, Mendieta concebeu autorrepresentações mágicas onde explorou rituais pagãos de feitiçaria associados à combustão: símbolos de cura, limpeza, banimento e transmutação.

Figura 2. Fotografia, "Silueta em Fogo", 1977 (Ana Mendieta).

Fonte: Mendieta, (1977a).

Da mesma maneira que recorreu ao elemento sangue nas suas Siluetas, optando por usar a carga simbólica deste elemento, que pode ser tanto associado aos ciclos femininos, como ao lado ritual e sacrificial da vida e da morte. *Silueta Sangrienta* (Figura 3) é um filme sem som com dois minutos que mostra a artista, deitada e nua numa pose estática e arcaica. A silhueta reaparece com um reservatório de líquido vermelho, para depois novamente surgir a imagem inquietante da artista de bruços, desta vez parcialmente submersa neste líquido vermelho.

Figura 3. Performance, "Silueta Sangrienta", 1973-1977 (Ana Mendieta).

Fonte: Fortes (2023).

Uma das primeiras peças criadas na sua estadia no México foi *Image from Yagul* (Figura 4), o trabalho que Mendieta considerou para marcar o início da sua série *Silueta*, uma série carregada do sentimento de nostalgia, as saudades da sua infância, de uma vida mais próxima da natureza que tinha em Cuba e que já não tem nos Estados Unidos. Nas suas palavras Mendieta afirma essa saudade de casa e essa associação com a terra: "Tendo sido arrancada de minha terra natal (Cuba) durante a adolescência, sinto-me oprimida pela sensação de ter sido expulsa do útero" (Mendieta, s.d.).

Criada em 1973, a documentação fotográfica da performance retrata Mendieta deitada nua num túmulo antigo, numa imagem icónica: seu corpo coberto por camadas de flores brancas (Figura 4), que quase parecem crescer a partir da sua forma polarizando os ciclos da vida e da morte.

Figura 4. Foto/Performance, "Imagem de Yagul", 1973-1977(Ana Mendieta).

Fonte: Mendieta (1977).

As suas obras de arte são como feitiços, pretendem efectivamente ter um poder mágico, um poder transformador: Ter o espírito desperto pelo Fogo, as emoções purificadas pela Água, morrer e renascer na Terra, a cabeça no Ar até à lua que se entrega ao poder do ritual da bruxa. Para Mendieta a natureza pode ser utilizada como força criativa, artística e mítica, com repercussões nos movimentos políticos, em especial o feminismo e ecologia. Como refere Starhawk (1993), estes pilares da sua atuação vêm de uma energia que promove a resistência diante da dominação de um sistema económico capitalista de exploração. Simultaneamente promove também resistência diante do patriarcado, através da reativação da força feminina e da memória da deusa que se manifesta na natureza. "Reativar significa recuperar e, neste caso, recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como 'nossa', mas sim como experiência que nos 'anima', que nos faz testemunhar o que não somos nós" (Stengers, 2017, p. 11). A experiência mística e o conhecimento das práticas de bruxaria como citadas por Starhawk, ou ainda que sob a inspiração da Santería cubana, ficam bem patentes nas suas palavras:

> Minha arte é a forma como restabeleço os laços que me unem ao Universo. É um retorno à fonte materna. Estes actos obsessivos de reafirmar meus laços com a terra são, na verdade, uma manifestação de minha sede de ser. Em essência meus trabalhos são a reactivação de crenças primitivas em acção na psique humana (Mendieta, s.d.).

Na sua *Earth Art*, há por vezes uma encenação de morte que abraça a natureza maternal e se enraíza nesta, na busca de uma origem assente "na crença de Energia Universal que corre em tudo dos insetos ao humano, do humano aos espectros, dos espectros às plantas, das plantas à galáxia" (Mendieta, 1988, p. 98). O recurso à nudez, como podemos ver em Mendieta, foi uma arma usada que fez parte de uma grande revolução da arte praticada por mulheres usando os seus corpos para evidenciar um referencial tão reprimido nas sociedades patriarcais, adquirindo a vulva um valor sagrado, icónico, mas também militante. A sua arte foi verdadeiramente activa e transformadora do tecido social da terra: "Não apenas um reflexo da teoria feminista, a arte performática feminina fornece uma base visível para a construção de um quadro de referência feminista, articulando alternativas de poder e resistência" (Forte, 1988, pp. 234–235).

6. A escultura *Mulher–Terra–Viva* de Clara Menéres e o poder de Gaia

Clara Menéres estudou escultura, foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, lecionou na Escola Superior de Belas Artes do Porto e de Lisboa (atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), onde exerceu o cargo de Presidente do Conselho Diretivo de 1993 a 1996, tendo sido Professora Catedrática na Universidade de Évora, onde lecionou de 1996 a 2007. Participou de exposições marcantes como a 73 (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973), onde apresentou *Jaz Morto e Arrefece*, uma representação escultórica realista de um soldado da guerra colonial morto, a exposição *Alternativa Zero* (Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), onde apresentou *Mulher-Terra-Vida*, esta obra da qual falaremos de seguida e com a qual representou Portugal na Bienal de São Paulo em 1977. Clara Menéres foi uma artista feminista e polémica:

> De facto, as suas obras do final da década de 60 e dos anos 70 afirmam, pelas suas ressonâncias eróticas, o direito ao desejo e ao prazer sexual no feminino, em oposição aos valores promovidos pela Igreja Católica e por uma sociedade ainda presa, pelo menos em parte, às ideologias do regime no que concerne o papel social das mulheres (Lamoni, 2023, p. 508).

Mulher-Terra-Viva é uma escultura feita com madeira, acrílico, terra e relva. As suas dimensões são 300 x 180 x 90cm, conforme consta no catálogo descritivo da exposição *Alternativa Zero* (1977, p. 7). Pelas suas características pode ser inserida nos movimentos da *Land Art* e *Earthworks*, os quais ampliaram a escultura dentro destes campos precisamente a partir dos anos 70.

Figura 5. Acrílico, terra e relva, "*Mulher-Terra-Viva*", 1977 (Clara Menéres, escultura-instalação-performance para a exposição "Alternativa Zero", Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa, 300x280x90 cm).

Fonte: Ferreira, 2020b.

Mulher-Terra-Viva (Figura 5), exposta no rescaldo do 25 de Abril, causou algum desconforto, crítica e questionamento, sendo a primeira obra realizada após a Revolução dos Cravos e foi apresentada ao público em 1977 numa exposição que ficaria famosa pela irreverência, a *Alternativa Zero*. Clara Menéres enquanto artista habitou um mundo extremamente patriarcal e misógino, numa sociedade que ainda tinha muito presente o longo regime ditatorial cujas ideias políticas fortemente inspiradas no catolicismo reduziam o papel da mulher ao de mãe e esposa, numa perspectiva de subalternidade e submissão. Assim, Clara faz parte de um grupo de artistas que usavam a arte como catarse e como forma provocatória de questionar esses velhos preconceitos ainda tão próximos.

No contexto português dos anos 70, a mulher ainda era frequentemente representada de forma passiva, confinada a papéis domésticos e subordinados aos valores patriarcais e católicos num país onde a mulher ainda enfrentava restrições legais e sociais, esta obra reflete um desejo de emancipação. A *Mulher-Terra-Viva* desafia essa narrativa ao integrar o corpo feminino com a terra, criando uma imagem simbólica de autonomia, força e regeneração. A obra de Menéres também dialoga com o feminismo contemporâneo, que buscava quebrar as barreiras e restrições impostas às mulheres, ampliando a participação delas nos espaços de criação artística e no discurso público.

Se a escultura já tinha causado escândalo na primeira vez que foi exposta na galeria *Alternativa Zero*, voltará a causar celeuma junto da comunidade portuguesa aquando da representação nacional na bienal de arte de São Paulo em 1977, para a qual Clara refez a escultura. Nessa ocasião comentou: "As pessoas são hipócritas. Não se importam com a estátua de uma mulher nua em mármore. Se for em terra e relva, gritam escandalizadas" (Oliveira, 2018). A afirmação da artista revela a sua aguda consciência do efeito da

"perigosidade" da terra sobre as pessoas. É daí talvez que eclode a sua força mística, desse poder de Gaia, enquanto força mística, mas também enquanto força de resistência contra o sistema patriarcal dominante.

> Clara Menéres, que aliava a consciência política de género ao vocabulário explícito da pop internacional, não via razões para censurar, esconder, camuflar, embonecar a representação do sexo de uma mulher. Esta peça, que acolhia então os visitantes à entrada do pavilhão da Bienal de São Paulo, era um desafio não apenas aos códigos sociais que definiam a identidade feminina (e que a comunidade portuguesa em São Paulo defendia energicamente) como a uma história pessoal que sempre tratou de se construir sem olhar a estereótipos, fossem eles de esquerda ou de direita (Oliveira, 2018).

Clara Menéres, na sua independência de pensamento, afirma sobre a sua escultura, que toda ela "[…] é uma encarnação da mulher e dos seus problemas. Mesmo os temas masculinos são vistos do lado feminino" (Menéres, 2000, p. 161). Como se vê precisamente no caso de *Mulher–Terra–Viva* de Clara Menéres, apresenta-se um torso feminino moldado em terra, vivo na matéria orgânica e que carrega o destino do devir eterno, dos ciclos da vida e da morte. Segundo a artista, "é uma peça que identifica as curvas da paisagem com o corpo da mulher, uma clara referência aos mitos da Terra-Mãe. *Mulher-Terra-Viva*" (2000, p. 171).

A coragem de artistas como Menéres, ao exibir uma iconografia que permanece um tema tabu nas sociedades machistas, "tem a ver menos com a própria vagina retratada e, sim, com o que está envolto nas significações dessas imagens" (Barbara Rose, citada em Filha, 2021, p. 25). Segundo esta autora, em *Vaginal Iconology* (1974) o escândalo (que sentiu na pele Menéres com o impacto da sua obra numa sociedade conservadora) acompanha "grande parte da arte feminista que foi rotulada de 'erótica' porque retrata ou alude a imagens genitais não é nada disso. É projetado para despertar as mulheres, mas não sexualmente" (Barbara Rose, citada em Filha, 2021, p. 31).

Os temas dominantes da sua obra escultórica são os mitos fundadores, e cultos solares, aquáticos, e essencialmente de fecundidade, bem evidente em obras como *Papisa* ou *Coincidentia Oppositorum* (1980) (Figura 6), uma aquisição dos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian desde 1983, é uma peça em mármore amarelo negrais, de 2 metros e 40 centímetros de altura, composta por uma imponente figura humana paramentada sentada e encapuzada, cujo título *Papisa* deixa adivinhar tratar-se de uma mulher. A *Papisa* entronizada entre os dois astros, no seu lado esquerdo a representação de uma lua e no direito a de um sol que assinalam o simbolismo das forças feminina e masculina, é mais um legado que Menéres deixa da imanência da sua espiritualidade de base pagã e matriarcal na materialidade da pedra. Através do título a escultora introduz uma temática que permite relacionar com a dimensão de uma religião de base matriarcal, apontando uma vez mais a sua crítica ao modelo patriarcal português.

Figura 6. Mármore, "Papisa" ou "Coincidentia Oppositorum" ou "Energia I", 1980 (Clara Menéres, amarelo de negrais, altura 240 cm).

Fonte: Menéres, 1977

Já a escultura *Mulher-Terra-Viva*, nas palavras da artista:

> É uma peça que identifica as curvas da paisagem com o corpo da mulher, numa clara referência aos mitos da Terra-Mãe. É uma ideia simples que está inscrita na tradição mítica sagrada da humanidade. […] Esta obra fez-me compreender que tocar na versão feminina da mitologia das origens, nos ciclos da gestação, no mistério da transformação da morte em vida e na figuração do corpo da Grande Mãe, era também tocar em níveis muito profundos do inconsciente humano. É óbvio que esta escultura reflecte a minha preocupação com a ecologia e a correcta relação entre o Homem e a Terra, o respeito pela vida e a preservação das raízes culturais. Dentro desta linha, outras peças se seguiram nas quais tentei recuperar a tradição etnológica, integrando as formas e os modos que o povo tem de se relacionar com a natureza, extraindo dela vida e sustento (Menéres, 2000, p. 162).

Assim, esta escultura viva, remete a um aspecto profundamente ecofeminista: os rituais do semear, do regar, do cuidar que são gestos reveladores das mulheres. Na cosmovisão de Vandana Shiva, tais actividades fazem das mulheres as grandes especialistas na vida. Segundo esta filósofa ecofeminista, o trabalho das mulheres naturalmente sustentável e descentralizado, baseou-se no tratamento da agricultura e no sustento de toda a família, sem ter qualquer interesse comercial. Estas práticas femininas naturalmente sustentáveis não retiram da natureza mais do que o necessário e não promovem a exploração ambiental. Shiva alerta para a consequência nefasta que recai sobre as mulheres com as políticas capitalistas de exploração exaustiva dos recursos naturais e a quebra das relações tradicionais: "elas perdem o acesso à terra para as culturas

alimentares, perderam acesso aos bosques, à água, e passaram a ter menos renda, emprego, e menos acesso ao poder" (Siliprandi, 2000, p. 65). Apesar da acuidade da sua perspectiva é preciso olhar criticamente para o conceito de "relações tradicionais" às quais Shiva se refere e ao silencioso perigo aí contido, pois estas não eram isentas de opressão e controlo dos homens sobre as mulheres.

Desta forma, a visão artística de Menéres plasmada em *Mulher-Terra-Viva*, pode encontrar uma sintonia na filosofia ecológica e ecofeminista de Shiva, já que, pela concepção do carácter vivo da natureza se pode resgatar o "princípio feminino" como uma ética natural:

> Recuperar na Natureza, a mulher, o homem e as formas criativas de ser e perceber. No que se refere à Natureza, supõe vê-la como um organismo vivo. Em relação à mulher, supõe considerá-la como produtiva e ativa. Já no que concerne ao homem, a recuperação do princípio feminino implica voltar a posicionar a ação e a atividade em prol de sociedades que promovam a vida e não a reduzam ou ameacem (Shiva, 1991. p. 77, tradução dos autores).

A *Mulher-Terra-Viva* de Menéres também pode encontrar eco filosófico na tese de Stengers, em *Au temps des catastrophes*, a autora introduz a ideia de "intrusão de Gaia", como uma forma de resistência ao capitalismo predatório. *Intrusão de Gaia* significa "terra viva" furiosa e "indiferente às razões humanas" que brota como uma "forma inédita de transcendência" (Stengers, 2009, p. 95, tradução dos autores).

Na reflexão que Sztutman faz relativamente à relação destes conceitos em Strengers e Starhawk: "seria preciso retomar a relação com a terra, que está na base do paganismo. É certo que na aurora do século XXI vivenciamos uma nova ameaça de fim do mundo, desta vez pela crise ambiental e climática, esta também provocada pela ação humana" (2018, p. 350). Nesta era de Antropoceno e perante a crise climática e ambiental emergente, Stengers traz esta imagem da "terra viva" que se pode voltar a sua força contra seus habitantes, mostrando como é urgente reatar uma ligação à Terra e a uma consciência de comunidade com a natureza. Também o conceito de *Reclaim* da autora Starhawk nasceu da vontade de manter a terra viva face aos riscos capitalistas do planeta. Voltar à Terra, convocar essa naturalidade que está na base do paganismo é a base desse conceito de *Reclaim*, uma forma de resistência para a qual usa a figura da feitiçaria.

Figura 7. Objeto de madeira, acrílico, terra e relva, "*Mulher-Terra-Viva*", 1977 (Clara Menéres, 300x180x90 cm).

Fonte: Ferreira, 2020a.

7. Conclusão

É sabido como para a mulher, a tarefa de se transcender no mundo e ser reconhecida pelas suas produções culturais contém uma dificuldade muito maior, pois tem de ultrapassar o estereótipo da passividade que dela se espera. Essas dificuldades que hoje não são tão severas, foram ativamente debatidas e questionadas nos anos 1970, ainda foram as que sentiram na pele Ana Mendieta e Clara Menéres. Na identificação com o sagrado da natureza, revela-se e desperta-se uma conceção da terra que ultrapassa o domínio físico. É uma dimensão espiritual mais ampla que, nessa amplitude se abre a questionamentos místicos, predispõe a uma energia viva e sagrada do cosmos. Esta dimensão está, sem dúvida, presente na obra destas duas pioneiras que partiram da *Earthart* e abraçaram uma herança estética alternativa: o ecofeminismo, que se verifica cada dia tão mais emergente quanto necessária. Mendieta e Menéres foram duas artistas que tiveram em comum a ousadia, o olhar feminista, a busca artística constante por culturas ancestrais onde as divindades e figuras míticas femininas lhes permitiam uma realização espiritual completa e livre. Movidas pelo reconhecimento feminista de base pagão e ancestral, buscaram a transcendência na própria terra, lutaram com o próprio corpo e com as suas obras enquanto agentes provocadores contra o domínio do patriarcado sobre a cultura, sobre a natureza e muito especialmente sobre as mulheres.

Referências

Beardsworth, S. (2004). *Julia Kristeva: Psychoanalysis and modernity*. State University of New York Press.

Beauvoir, S. de. (1970). *O Segundo sexo*. Difusão Europeia do Livro.

Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*. Duke University Press.

Catálogo Descritivo da Exposição Alternativa Zero. (1977). *Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*. Secretaria de Estado e Cultura.

Cabañas, K. (1999). Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am*". Women's Art Journal*, *20*(1), 12–17.

Carmo, I. (2008). *A realidade portuguesa e o Maio de 68*. Revistas Científicas da UCP.

Donna Performer. (2013, 10 junho). *ANA MENDIETA - utilizzando la terra come tela e l'anima come strumento*. https://donnaperformer.wordpress.com/2013/06/10/alfabeto-visionario-e-materico-magico-e-poetico-politico-e-progressista/

Eliade, M. (2010). *Tratado de história das religiões*. Martins Fontes.

Eliade, M. (2018). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Martins Fontes.

Ferreira, C. (2020a, 6 fevereiro). *"RITMO": Marina Abramovic e Clara Menéres*. Mutante Magazine. Recuperado de https://mutante.pt/2020/02/ritmo-marina-abramovic-e-clara-meneres/

Ferreira, C. (2020b, 7 abril). *"Mulher-Terra-Viva": a Ferida / Clara Menéres*. Mutante Magazine. https://mutante.pt/2020/04/mulher-terra-viva-a-ferida-clara-meneres/

Filha, V. (2021). *Existir/Ocupar/Resistir: o Corpo e a Experiência de Mulheres Artistas no Brasil e em Portugal (Anos 60 e 70).* Universidade de Coimbra.

Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Eminism and postmodernism. *Theatre Journal*, *40*(2), 217–235.

Fortes, L. (2023, 18 outubro). *A trajetória de Ana Mendieta a partir das exposições Silhueta em Fogo e Terra Abrecaminhos*. SP–Arte. https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos/

Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Papisa ou Coincidentia Oppositorum ou Energia I* [Escultura de Clara Menéres]. Centro de Arte Moderna. https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/papisa-ou-coincidentia-oppositorum-ou-energia-i-154416/

Heartney, E. (2004, novembro). Rediscovering Ana Mendieta. *Art in America*, *92*, 139–194.

Jung, Carl. (1988). *AION - Estudos sobre o simbolismo do Si-Mesmo*. Editora Vozes.

Kristeva, J. (1982). *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia Press University.

Lamoni, G. (2023). A ambas as extremidades da cadeia: algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos setenta em Portugal. *MODOS: Revista de História da Arte*, *7*(1), 493–517. https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8672673

Lippard, L. R. (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. The New Press.

Mack-Canty, C. (2004). Third wave feminism and the need to reweave the nature / culture duality. *NWSA Journal*, *16*, 154–179.

Mendieta, A. (1977). *Untitled (Imagen de Yagul)* [Fotografia]. https://www.wikiart.org/pt/ana-mendieta/untitled-imagen-de-yagul-1977

Mendieta, A. (1977a). *Silueta Series* [Fotografia colorida, impressão original]. The Third Eye. http://www.thethird-eye.co.uk/soul-silhouette-on-fire-by-ana-mendieta/

Mendieta, A. (1988). Artist Statement. In P. Phelan & H. Reckitt (Eds.) (2001), *Art and feminism.* Phaidon Press.

Mendieta, A. (s.d.). Artist Statement. *The Estate of Ana Mendieta Collection Archives*. Galerie Lelong. https://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta

Menéres, C. (1977). *Texto sem título*. AAVV (org. de E. M. de Melo e Castro). *Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo / XIV Bienal de São Paulo*. MNE/SEC/SNBA.

Menéres, C. (2000). Auto-retrato: Clara Menéres. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, *4*.
Miranda, D. (2023). A fronteira como evocação [texto patente na Exposição *Ana Mendieta, Silhueta em Fogo*]. SESC.
Neumann, E. (2021). *A Grande Mãe – Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Editora Cultrix.
NYPL. (2018). *You say you want a revolution: Remembering the 60s* [Catálogo de Exposição]. New York Public Library, 19 de janeiro a 01 de setembro de 2018.
Oliveira, L. (2018, 11 maio). *Clara Menéres, ser mulher em liberdade total*. Público. https://www.publico.pt/2018/05/11/culturaipsilon/comentario/ser-mulher-em-liberdade-total-1829702
Ortega, M. (2004). Exiled space, in-between space: Existential spatiality in Ana Mendieta's Siluetas series. *Philosophy and Geography*, *7*(1), 25–41. https://doi.org/10.1080/1090377042000196001
Phelan, P. (2007). *The Returns of Touch Feminist Performances 1960-80*. https://www.amherst.edu/system/files/media/0765/Butler_Returns_of_Touch.pdf
Rauch, H., & Suro, F. (1992). *Ana Mendieta's Primal Scream* (English Edition). Americas. https://www.thefreelibrary.com/Ana+Mendieta%27s+primal+scream.-a013665466
Shiva, V. (1991). *Abrazar la vida: Mujer, ecología y supervivencia* (Ana E. Guyer & Beatriz Sosa Martinez, Trads.). Instituto del Tercer Mundo.
Shiva, V. (2017). *Valores femininos devem nos guiar rumo à sociedade do bem-estar*. A. Akatu. https://akatu.org.br/valores-femininos-devem-nos-guiar-rumo-a-sociedade-do-bem-estar
Siegler, S. (2018). Tracing feminism's effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta's effects on feminism. *Bowdoin Journal of Art*, *4*.
Siliprandi, E. (2000). Ecofeminismo: contribuições e limites para a abordagem de políticas ambientais. *Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável*, *1*(1), 61–71.
Starhawk. (1993). *A dança cósmica das feiticeiras: guia de rituais à grande Deusa*. Nova Era.
Stengers, I. (2009). *Au temps des catastrophes : Résister à la barbarie qui vient*. La Découverte.
Stengers, I. (2017). Reativar o animismo. *Caderno de Leituras*, *62*. http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-62-reativar-o-animismo.
Sztutman, R. (2018). Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, *69*, 338–360. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p338-360
The Third Eye. (s.d.). *Soul silhouette on fire by Ana Mendieta*. http://www.thethird-eye.co.uk/soul-silhouette-on-fire-by-ana-mendieta/

[recebido em 13 de junho de 2024 e aceite para publicação em 25 de novembro de 2024]