

CORPO CALEIDOSCÓPIO: AS SILUETAS DE MENDIETA

KALEIDOSCOPE-BODY: THE MENDIETA'S SILUETAS

 Sarah Marques Duarte¹

RESUMO

Este ensaio científico desenvolve-se em torno da hipótese de que a série *Siluetas* (1973-1979) de Ana Mendieta (1948-1985) pode ser pensada a partir da relação com o caleidoscópio. Por um lado, como paradigma de pensamento sobre a imagem-dialética presente na tese de Walter Benjamin e, por outro, como metáfora para o entendimento sensível da série criada pela artista cubana. O escrito fundamenta-se no pensamento sobre quatro destas obras e relaciona as observações surgidas com reflexões presentes nos escritos, principalmente, de Georges Didi-Huberman e de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Fotoperformance. *Siluetas*. Corpo-caleidoscópio. Ana Mendieta. Imagem dialética.

ABSTRACT

The article is developed based on the hypothesis that the *Siluetas's* series (1973-1979) of Ana Mendieta (1948-1985) can be thought through the relation with the kaleidoscope. On the one hand, as a paradigm of thinking about the dialectical image present in Walter Benjamin's thesis, and on the other, as a metaphor for sensible understanding the series created by the Cuban artist. The text is grounded in the thought of four of these works and relates them with reflections presented in the writings, mainly of Georges Didi-Huberman and Walter Benjamin.

Keywords: Fotoperformance. *Siluetas*. Kaleidoscope-body. Ana Mendieta. Dialectical image.

Data de submissão: 19 fev. 2019.

Data de aprovação: 03 jan. 2020.

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2657-9917>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4730169379932045>. E-mail: sarahmd4@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Não há nada que seja mais sujeito a transformações na obra de arte do que esse espaço sombrio do futuro nela fermentado (BENJAMIN, 1940).

O presente ensaio científico desenvolve um estudo focado na série *Siluetas* de Ana Mendieta (1948-1985), realizada entre 1973 e 1979. Examina principalmente quatro imagens que compõe (entre múltiplas), o corpo da obra em questão. As silhuetas são: a formada no gelo com elemento vermelho (figura 1), a silhueta com contornos na areia próxima ao mar (figura 2), a realizada com flores (figura 4) e, conjuntamente, a silhueta de fogo (figura 5), também executada no solo. Nestas imagens, interessa estudar, dentre outros elementos que as compõem, as questões referentes à temporalidade trabalhada na poética em ação e o posicionamento gestual da 'forma-performer'. O escrito fundamenta-se no pensamento sobre estas imagens e relaciona às observações surgidas, reflexões presentes nas obras, principalmente, de Didi-Huberman e de Walter Benjamin.

O texto desenvolve-se em torno da hipótese de que a série construída pela artista cubana pode ser pensada a partir da relação com o caleidoscópio. Por um lado, como paradigma de pensamento sobre a imagem-dialética presente na tese de Walter Benjamin e, por outro, como objeto metafórico para entender não somente as imagens de forma individual, mas a série criada por Mendieta. Aproximar o olho do furo aberto pela artista permite a visão das múltiplas formas realizadas a partir de seu corpo. Um corpo que escapa à imagem, negando-se a se apresentar, um corpo-caleidoscópio, um cambiante, imagética em movimento. O encontro de tempos, o movimento das imagens, a ordem dos materiais utilizados nas composições, assim como as relações entre os elementos que formam essa miríade visual, são aspectos presentes na composição estudada. Abaixo as silhuetas observadas nesta reflexão:

Figura 1 – Silueta Series, Mexico



Fonte: Mendieta (1976).

Figura 2 – Silueta Series



Fonte: Mendieta (1976).

Figura 3 – Mendieta, *Tree of Life* (1976)



Fonte: Mendieta (1976).

Figura 4 – Silueta Series, Mexico



Fonte: Mendieta (1976).

Figura 5 – Silhueta de fogo



Fonte: Mendieta (1976).

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta reflexão partiremos da imagem na tentativa de alcançá-la. Mas como? Analisando alguns fatos do relato construído por Mendieta com sua obra, as questões presentes na arte no momento da produção destas fotoperformances, mas sobretudo, no ato de perscrutar estas imagens-registro como superfícies sujeitas à escavação: “Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma

superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada a morte” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 133). Fotografias de uma silhueta feminina plural, realizada em solos de distintas naturezas, com elementos diversos, mas sempre de substâncias efêmeras e em relação à natureza. Na primeira imagem observada (figura 1) a silhueta do corpo da artista é produzida na neve, à beira do oceano e pintada de vermelho. Mendieta converte-se em figura da ninfa animada pelas águas? Sua trágica fugacidade põe em tensão o aterramento da morte em sua estabilidade gélida, com um movimento que se de água, ou vento, ou numa combinação dos dois, a torna fugidia. A saia ensanguentada que desborda o ‘não-corpo’ de Mendieta marca sua saída da tumba de gelo, ou as transformações que o tempo do vento gerou? Convive corpo e não corpo, tensionam-se tumba e voo. Diferente de passos deixados na areia, de pegadas de pássaros, de índices de passagens e de rastros, a silhueta de Mendieta é ancoragem marcada de brasa em gelo, de vento em fogo, de fluxos da espuma do mar. Não é somente índice de uma presença anterior, é movimento plasmado, é gesto. A sinuosidade presente na forma não é acidental. Não presentifica um corpo que esteve e já não está. É uma construção. A forma exacerba as curvas de um corpo que se afirma de mulher.

Nesta constituição, o ‘encontro de tempos da imagem’ presentifica ao menos três movimentos. É ela mesma, passado afirmado na presença da forma e vazio preenchido de uma memória latente. Coexistem a presença de Mendieta em sua ausência, a falta de um corpo na forma que se apresenta, e aos olhos de quem especta a imagem, a futura desapareção da silhueta que se vê. O espectro que ecoa na fotografia é singular. Não há a captação fotográfica de um movimento, tampouco a performer pausa para a câmera, dois modos de operar em fotoperformances. Mendieta trabalha com um dos elementos centrais da *process art*, explorado por artistas contemporâneos a ela: o tempo.

Por ser imagem, e se a pensarmos na perspectiva Benjaminiana de imagem-dialética, telescopam-se Outrora e Agora. A presença da performer fulgura como um relâmpago, ocupa a silhueta na imaginação do observador “que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135). Nós, que observamos um agora-resto da ação, vemos um passado justaposto em que a produção da imagem pulsa um futuro de desvanecimento. Nesta temporalidade

multifacetada encontram-se, ademais, as raízes discursivas do projeto de Mendieta que conectam sua produção a um resgate identitário, de escavação das memórias no solo mexicano e de produção de imagens-memória. Como reflete Marieta Ruido (2002, p. 13, tradução nossa) ela é “agente de suas trilhas e sujeito consciente de seu desaparecimento, Mendieta é também construtora da memória fotográfica através da qual conhecemos essas obras²”. Na dialética da imagem, todo um passado latente articulado a um futuro profético, potência de imagem com um presente turbilhante e uma constelação de leituras.

A primeira fotoperformance produzida por Mendieta a partir deste contato com o solo é *Imagen de Yagul* (1973), no Vale de Oaxaca. Na ação, a performer está com o corpo coberto de flores dentro de uma tumba ancestral. Seu corpo ainda está na imagem, no entanto, aponta ao inexorável fim, ou retorno a terra. A performer desenvolve o que chama de *earth-body work*, sublinhando a relação entre estas duas instâncias, corpo e terra, em sua poética. Nesse incansável aterramento, o movimento de Mendieta é a perseguição de uma identidade dispersa, ela expõe a ferida do trauma que foi ser extraída das raízes que a conectariam ao mundo. Cubana, exilada nos Estados Unidos desde seus doze anos - dois anos após Fidel Castro assumir o governo de Cuba – Mendieta passa por diversos lares entre 1961 e 1966 junto à sua irmã Raquelín. Em 1967 começa a frequentar a Universidade de Iowa, durante sua formação iniciam-se suas visitas ao México.

Assim, há um retorno a terra como ao ventre materno, solo como útero e destino implacável. Movimento de regresso, jornada que conduz ao fim de todas as coisas, como afirma a artista: “fico impactada com a sensação de ter sido expulsa do útero. Minha arte é a maneira de restabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna³” (MAURE apud CHARLES, 2011, p. 152, tradução nossa). Mendieta começa a realizar as silhuetas em suas visitas realizadas às ruínas de Vale do Oaxaca. As fotografias documentam a ação, não obstante a imagem que o testemunho de Mendieta constrói não é somente a documentação do gesto de resgate de uma história.

² No original: “*agente de sus huellas y sujeto consciente de su desaparición, Mendieta es también constructora de la memoria fotografica mediante la cual conocemos estos trabajos*” (RUIDO, 2002, p. 13).

³ No original: “*I am overwhelmed by the feeling of having been cast out from the womb. My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source*” (MAURE apud CHARLES, 2011, p. 152).

No solo cavado por ela, a arqueologia de um relato pessoal onde também pulsa um passado histórico que resiste como memória. Como reflete Didi Huberman: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos desaparecido” (2011, p. 117). O ‘saber desaparecido’ é memória que gera o ato da artista. Fotografia de um movimento, gesto simbólico de resgate. Mas o que Mendieta encontra em sua escavação é uma ausência: “*I am overwhelmed by the feeling of having been cast out from the womb*” (MAURE apud CHARLES, 2011, p. 152), arqueologia psíquica articulada à material. Entendendo que a própria imagem que vemos comporta todas estas camadas arqueológicas, confrontamo-nos com capas temporais também articuladas na ação: produção da silhueta, saída da performer deste espaço, momento de captação da fotografia e desvanecimento da forma visível.

Assim, as imagens produzidas para a série *Siluetas* condensam temporalidades, espacialidades e corporalidades distintas. Os corpos de Mendieta são tão múltiplos quanto profusas são as camadas temporais e espaciais presentes nas imagens. Os elementos utilizados para a formação destes corpos, sempre da ordem do solo em que gravitam os rastros da história não vivida pela artista, são temporais e temporários. Em sua presença transitória, nega-se com e na imagem a presença do corpo neste solo, presentificando a ausência de Mendieta com sulcos no espaço, gerando uma série caleidoscópica. Água, terra, areia, lama, fogo, ar, flores, sangue, galhos, folhas, fumaça, entre outros, formam juntos um não-corpo, organismo disseminado, intervalo tornado visível.

A cada silhueta, lampeja uma nova forma, comportando em seu próprio abismo sua fatal desapareição. Configuradas e reconfiguradas, as silhuetas são formas em movimento, como um caleidoscópio, em que cada novo arranjo gera outra ordem de imagens. O caleidoscópio, instrumento óptico que produz efeitos visuais variados a partir do movimento, é utilizado por Benjamin para reflexionar acerca da imagem: “nas configurações visuais sempre ‘intermitentes’ do caleidoscópio, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, polirritmia do tempo, a fecundidade dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145). Esta lanterna mágica, construída com fragmentos, cacos e restos corresponde à concepção benjaminiana do historiador como trapeiro: “Não apenas ‘o bom Deus [da história] está nos

detalhes' como dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira" (IBID).

O caleidoscópio, paradigma benjaminiano para o pensamento da história a partir da imagem, comporta as relações entre Outrora e Agora com base em rupturas, quedas e irrupções. Este modelo compreende o olhar para o disseminado, para os restos, para o inobservado, assim como para as lógicas de montagem e desmontagem como procedimentos de composição. Corpo no solo, ausência plasmada em fogo, água, ar, terra e flores; vermelho e branco, branco e vermelho; elementos de uma montagem com repetições regulares, mas nunca iguais. Neste movimento de construção implica-se a destruição, no intervalo entre estas, a imagem. Este 'intervalo tornado visível' interrompe a continuidade temporal da história abrindo uma fissura. Mendieta escava e instaura uma abertura violenta na terra, a imagem nos chega como vestígio, mas de quê? Sua presença é evadida incessantemente, é a imagem de um vazio.

Os mais de cem vultos disseminados escapam e não chegam nunca a ser corpo. Talvez um corpo-caleidoscópio, pois ao formarem-se, deformam-se para extinguirem-se. De uma imagem a outra, há aproximações, recorrências, também contrastes e particularidades. Configurando, como reflete Didi-Huberman a partir de Benjamin: "uma montagem de simetrias multiplicadas. [...] A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos" (2015, p. 146). Terra, areia, lama, pedra, sal, em tensão com as chamas, a fumaça, espuma, vento, compõem estas aparições incorpóreas e erráticas. É possível reconhecer semelhanças entre as imagens também no entorno em que as silhuetas são compostas.

A realizada no gelo em 1976 (figura 1) divide a imagem em dois espaços. Marca a divisão entre dois solos. À sua esquerda, o mar parece ter arrastado o gelo, tornando-o mais uniforme. Sulcos de passagem de fluxos de água. À direita, o branco é mais branco, é para lá que o vento parece levar a saia vermelha que dá sangue ao corpo da mulher. Na silhueta com contornos na areia próxima ao mar (figura 2), o corpo também é zona intervalar, no centro, o não-corpo assinalado no solo, à direita, é possível imaginar que o mar arrastará todo o vulto com sua espuma branca que invade e traga os espaços. Os elementos

movimentam-se no diálogo com o entorno espacial. Areia, terra, lama, movidos pela água, pelo vento, pela combustão. Além dos contornos, as cores são signos diretamente conectados à feminilidade, vermelho do sangue, das flores, do fogo; branco leitoso de gelo, da espuma do mar, da fumaça.

Em meio a estes elementos, materiais e imateriais, há um gesto que permanece enigmático. O posicionamento dos braços que se repete em algumas das imagens realizadas pela artista. Por que a performer coloca as mãos como se fosse um alvo? Ana Mendieta rende-se? Ao buscar referências em obras e imagens é possível identificar que os braços erguidos em representações de mulheres exibem expressividade sedutora, a mulher que toca os cabelos, ergue o tecido de suas roupas, ou nos movimentos de dança e festejo. Em *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907), por exemplo, as figuras femininas seguram tecidos, pousam com os braços suspensos, resvalam os braços em superfícies. Em *Depois do banho, Mulher se enxugando* de Degas (1890-1895), a mulher enxuga a nuca, gesto do cotidiano carregado de erotismo. Em *Vila dos Mistérios – Mulher flagelada e dançarina com címbalos* (70-60 a.C.), a dançarina nua toca seus címbalos com os braços erguidos. Em *Maja Desnuda* (1790-1800), ou *Maja Vestida* (1802-1805) de Goya, vemos intencionalidade erótica no gesto de erguer os braços, assim como nas Três Graças da *Primavera* (1470-1480) de Botticelli, carregados de sentidos atrelados à fertilidade, feminilidade, encantamento, beleza, entre outros.

Por outro lado, exemplos de gestos de sublevação trazem os braços erguidos de forma recorrente, gestos de reivindicação, alguns acompanhados de materialidades, outros, de mãos carregadas de sentido. Braços em luta, em protesto, em reverência, fé, dor, pranto, etc. Em *A liberdade guiando o povo* (1830) de Delacroix, a mulher com o busto exposto empunha a bandeira francesa da revolução. Na *Intervenção das Sabinas* (1799) de Jacques-Louis David, ou no *Rapto das Sabinas*, por exemplo, de Pablo Picasso (1962), nos gestos das feministas na Itália na década de 1960, no vaso de Menealus atacando Helena de Tróia (Louvre, 450-440 a.C.), os braços erguidos protegem e protestam. Mas, e em Mendieta, onde se encontra e com quem se encontra?

Ao buscar referências em imagens de obras, procedimento warburguiniano de identificação das sobrevivências, *nachleben*, ou as recorrências gestuais, *pathosformel*, foi

possível identificar gestos maioritariamente coincidentes com os propósitos sobreditos. Utilizando a via negativa, e em oposição ao gesto de tapar-se presente em vários ‘nus’ femininos, por exemplo, nas Vênus que cobrem seus pudores, Mendieta se oferece de peito aberto, pronta para o ataque, se faz alvo, e assim, confronta. Abre os braços e o interior de seu corpo para a entrada de fluxos de mundo, de terra, sangue, fogo, ar, água. Mendieta rasga sua pele para deixar-se invadir. No *Nascimento da Vênus* (1484-1486) de Botticelli, assim como em *Venus Anadyomene* (1838) de Antonio María Esquivel, mãos, cabelos, tecidos, cobrem as intimidades das mulheres.

Didi-Huberman ao começar o escrito do livro *Venus Rajada* (2005) observa: “*La Venus de Botticelli es tan bella como desnuda está. Pero es tan hermética, tan impenetrable, como bella*” (2005, p. 19). Como forma artística, nu autorizado, e concordando com a ‘impenetrabilidade’ referida por Didi-Huberman, esta distância da Vênus parece justificar-se na imagem ideal, condensando pureza, erotismo, desejo e uma aura da ordem do divino e celestial. Fechada por ser pedra, escultura pintada em superfície plana. A penetrabilidade de Mendieta tem afinidade com outras aparições da Vênus, como a *Venus desventrada* (1803-1805), e a *Venus de los médicos* (1781-1782) de Clemente Susini. Se bem estas Vênus abrem-se revelando o todo subjacente à pele, órgãos e entranhas; as *Siluetas* que analisamos estão abertas e não deixam nada, no entanto são tão violentas quanto às angustiosas aparições de Susini. “Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver? Certamente não” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117).

No vazio, há o fantasma de vísceras expostas, deslocadas por elementos de mundo. Braços abertos para os atravessamentos do tempo. Contudo, há pistas que apontam a outros caminhos, afinal, a imagem não se resolve de uma vez por todas. Em *Tree of Life* (figura 3) a performer entra na imagem, coloca seu corpo em contato com um tronco. Em frente à uma árvore de tronco largo, Mendieta cobre-se de lama, posa e é fotografada. Traz o solo consigo, um mato rasteiro cresce e parece subir por suas pernas. A artista mescla-se com o entorno, faz-se árvore. Dessa vez não se anula, mas torna o mundo seu corpo. O posicionamento dos braços é o mesmo, gesto-repetição de sua própria poética. Retomando a identificação das sobrevivências em imagens outras, deparamo-nos com a forma Cariátide. Ao sustentar com os braços, e/ou com a cabeça a edificações, estas estátuas femininas

foram chamadas assim a partir da manifestação de Ártemis Karyatis, que em festejos dançavam com cestas na cabeça.

Mulheres carregando em suas cabeças e apoiando nos braços cestas com comidas, trouxas de roupas, sacos de colheitas. Mendieta carregaria o solo em seus braços? Camadas de experiência estética multiplicadas nas relações entre uma e outra. Caleidoscópio de possibilidades de montagens a partir do encontro do corpo com os horizontes do solo, do que dele nasce, cresce e retorna. Na epiderme da terra, a artista tatua sua forma-efêmera. Remete à marcação de espacialidades ocupadas por corpos, cenas de violência, crimes, acidentes. Apresentando a silhueta de uma ausência precoce, um movimento da ordem do fantasmagórico, uma aparição espectral. Como compreender uma imagem que foge ao nosso olhar, que figura um corpo sem carne, presença do que não está que deixa a 'cena'? Por não se apresentar, Mendieta converte-se em muitas, ao mesmo tempo não deixa de ser 'uno', um uno-múltiplo, caleidoscópio que em sua dialética singular comporta multiplicidades.

A imagem é, então, o encontro do gesto da performer, com o contexto, com o testemunho de sua vida, assim como com a superfície em que realiza a ação de escavar. É possível aproximar algumas passagens do escrito de Didi-Huberman em *Cascas*, à reflexão ao redor do tempo, da terra e da memória presentes na imagem-Mendieta. Ao visitar Birkenau o autor reconhece que “Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor” (2017, p. 131), e conclui, “Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto” (IBID). O solo como superfície, transforma o modo de pensar e saber estas imagens. Estas, também superfícies, brotam desse solo que “se separa delas, delas procedendo, portanto” (IBID).

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei que atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento – à inquietude – do meu próprio presente (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 130).

Ao remexer um chão carregado de memórias, Mendieta vasculha seu próprio presente, depara-se com sua ausência e a firma em gesto, presentificando-a. Na superfície

das fotografias, impossível fazer emergir tudo que se eclipsa ali. No entanto, ao colocá-las em relação entre si - as mais de cem silhuetas - ou em diálogo com outras imagens que remetem à figuras femininas, assim como em ações realizadas por mulheres – é possível enxergar alguns lampejos da imagem. Faz-se presente seu parentesco com a figura da ninfa, na beleza dos contornos, assim como na conexão com os elementos da natureza. Ser movente, encarnado no gelo (figura 1), na água (figura 2), no vento (figura 4) e no fogo (figura 5), incorporando-os.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, é possível notar que sobrevivem nas composições destas imagens: o sangue, o vazio, o branco, as flores, o gelo, a terra, água, vento. Estes, recorrentes na poética de Mendieta, como em *Body tracks* (1974), *Self portrait with blood* (1973), *Untitled (Rape Scene)* (1973), entre outros, são encontrados em diversas obras de artistas que trabalham a partir de seus corpos. Performers latino-americanas contemporâneas a Mendieta como Monica Mayers (1954), Mari Bustamente (1949), María Evelia Marmolejo (1958), Marie Orensanz (1935), são militantes de movimentos feministas que se fortalecem nas décadas de 1970 e 1980, também nas explorações de performances que partem de questões que vão do plano pessoal ao político, do individual ao social.

Nesse sentido, sua produção vincula-se aos discursos feministas que irrompem nas décadas citadas e que se desdobram também nas práticas artísticas. O corpo, estandarte central da luta política feminista, aparece desdobrado em performances, protestos, marchas, *happenings* e fotografias. Corpos castrados, mutilados, violentados, agredidos, reprimidos, corpos em luta nas poéticas ativistas. Desta época surgem obras emblemáticas como *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler, *The Dinner Party* (1974) de Judy Chicago, *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono, *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, entre outras. Mendieta também reivindica com seu corpo, a diferença é que o põe tirando-o de cena.

Braços erguidos de uma voz em protesto que dança. Ausência presentificada que condensa luta e fluidez sedutora. Imagem plasmada em fotografias em que fulguram a

afirmação da fugacidade. Espectro do que já não estava, fissura em que o olhar escapa de ver, restando-lhe imaginar. Pensar esse corpo-caleidoscópico é dimensioná-lo na multiplicidade das combinações, aproximações e afastamentos entre um e outro. Entre estas quatro imagens, um possível encontro a partir de um gesto, os braços. Configuração de uma imagem num primeiro movimento realizado no caleidoscópico criado por Mendieta. Como reflete Benjamin “as imagens que, arrancadas de todo contexto anterior, são para nosso olhar posterior joias em roupas sóbrias, como os torsos na galeria do colecionador.” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 130). Desde o presente destas imagens foi pinçada esta possibilidade de compreensão sensível. Embaralhar estes não corpos, girar as partes desta lanterna mágica, certamente conduzirá a novas imagens deste corpo-caleidoscópico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHARLES, Marilyn. Remembering, repeating, and working through: piecing together the fragments of traumatic memory. *In: Perspectives on Creativity*: Cambridge: Lynn Della Pietra, 2011. v.2. p. 145-177.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória. Conhecimento pela montagem. *In: Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Madrid: Editorial Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

MENDIETA, Ana. **Siluetas Series, Mexico**. 1976. Figura 1. Disponível em: <https://curiator.com/art/ana-mendieta/untitled-siluetas-series-mexico>. Acesso em: 16 dez. 2020.

MENDIETA, Ana. **Siluetas Series**. 1976. Figura 2. Disponível em: <https://curiator.com/art/ana-mendieta/untitled-siluetas-series>. Acesso em: 16 dez. 2020.

MENDIETA, Ana. **Tree of Life**. 1976. Figura 3. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/object/tree-of-life-35360>. Acesso em: 16 dez. 2020.

MENDIETA, Ana. **Silueta Series, Mexico**. 1976. Figura 4. Disponível em:
<https://mcatchicago.org/Collection/Items/1973/Ana-Mendieta-Untitled-From-The-Silueta-Series-1973-77-6>. Acesso em: 16 dez. 2020.

MENDIETA, Ana. Silhueta de fogo. 1976. Figura 5. Disponível em:
<https://museum.cornell.edu/exhibitions/ana-mendieta-exile-selected-films#&gid=1&pid=6>.
Acesso em: 16 dez. 2020.

RUIDO, Maria. Ana Mendieta: hondarribia. Guipúzcoa, País Vasco: Nerea, 2002.

Agradecimentos: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).