

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

CAROLINA CARVALHO DUTRA DA SILVA

**ANA MENDIETA: RE-VELAÇÕES SOBRE O FEMININO,  
UMA APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E PSICANÁLISE**

Niterói/RJ

2021

CAROLINA CARVALHO DUTRA DA SILVA

**ANA MENDIETA: RE-VELAÇÕES SOBRE O FEMININO,  
UMA APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E PSICANÁLISE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Giselle Falbo Kosovski.

Área de Concentração: Clínica e Subjetividade.

Niterói/RJ

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586a Silva, Carolina Carvalho Dutra da  
Ana Mendieta: Re-velações sobre o feminino, uma  
aproximação entre Arte e Psicanálise / Carolina Carvalho  
Dutra da Silva ; Giselle Falbo Kosovski, orientadora.  
Niterói, 2021.  
114 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGP.2021.m.10577139703>

1. Ana Mendieta. 2. Psicanálise. 3. Artes. 4. Feminino. 5.  
Produção intelectual. I. Kosovski, Giselle Falbo,  
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Psicologia. III. Título.

CDD -

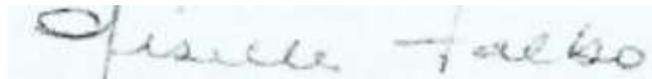
CAROLINA CARVALHO DUTRA DA SILVA

**ANA MENDIETA: RE-VELAÇÕES SOBRE O FEMININO,  
UMA APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E PSICANÁLISE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

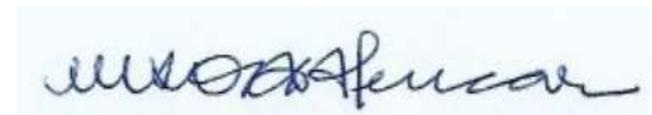
APROVADA EM: 25/08/2021.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giselle Falbo Kosovski (Orientadora)



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Lidia Alencar



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Heloisa Caldas

Niterói/RJ

2021

Às minhas afilhadas Catarina e Maria.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa atravessada por dois significativos acontecimentos históricos. O inicial é o momento de eleições no Brasil, mergulhado em profunda insegurança política. O segundo, entremeado à escrita, é a apavorante disseminação de um novo tipo de coronavírus, causador da COVID-19, que levou a tantos ao redor do mundo e, particularmente, a pessoas amadas. A realidade de viver este período se torna especialmente custosa pois impõe, além da tensão em acompanhar com temor os rumos do país, a dor envolvida na elaboração de diferentes modos de luto. Neste cenário, contudo, laços afetivos e estratégias de resistência foram fortalecidos, tornando possível a realização deste trabalho. A quem deixa uma marca, meus agradecimentos.

À minha analista, Maria Silvia Hanna.

À minha orientadora Giselle Falbo, pela aposta no desenvolvimento desta pesquisa e confiança no meu trabalho, pelas pontuações precisas, pelo respeito às minhas construções e ao meu tempo de escrita.

À professora Maria Lidia Alencar, por me acompanhar mais uma vez no meu percurso, pela transmissão da Psicanálise desde o primeiro ano de faculdade até os dias atuais.

À professora Heloisa Caldas, por aceitar participar desta banca, pelas contribuições valiosas no Exame de Qualificação, que me ajudaram a avançar.

À psicanalista Stella Jimenez (*in memoriam*), pelo ensino sobre o tema do feminino que deu direção para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família: ao meu pai Paulo Dutra e à minha mãe Sandra Carvalho, pelo apoio amoroso edificante, pela generosidade, por terem me proporcionado oportunidades de estudos e por terem me ensinado a valorizar cada uma dessas. À minha irmã Fernanda Dutra, pela parceria incondicional, pelo carinho e por doar tamanha alegria.

Aos meus avós: ao meu avô Joaquim José da Silva (*in memoriam*), pelo exemplo de ética, e à minha avó Aresia Dutra (*in memoriam*), pela docilidade. Ao meu avô Djalma Antônio de Carvalho, pelas rimas e versos que me fazem sorrir desde a infância, e à minha avó Odahina Gomes (*in memoriam*), pela confiança no futuro.

À minha madrinha Maria Lúcia Tanner, quem me apresentou a Psicologia, e ao meu padrinho Velso Ribas (*in memoriam*), quem me apresentou a Psicanálise.

Aos que tanto me incentivaram: Aline Tavares, pelo encorajamento constante; Cristiane Marques, por me ensinar sobre pesquisa e escrita; Filipe Ceppas, por fomentar o meu encontro com a artista cubana; e Flavia Bonfim, pela leitura atenta e preciosa.

Às queridas amigas: Daniele Pacheco, Emanuela Nunes, Jo Bueno, Mariana Mota e Vanessa Rodrigues, por suas presenças fundamentais.

Às companheiras de formação: Daniele Menezes, Lívia Sales, Marina Morena Torres e Raissa Cavalcante, pelas parcerias que se expandem para muito além do trabalho.

Às aliadas de mestrado: Olga Veridiano, Rosa Schechter e Tali Firer, pelas conversas e trocas ao longo deste percurso.

Aos que confiam suas análises a mim, pelas ressonâncias que a escuta clínica provoca.

Às autoras citadas neste trabalho que, com suas pesquisas e elaborações, contribuíram para as minhas.

A todas aquelas que nos deixam saber que, apesar dA mulher não existir, sozinhas andamos bem, mas juntas andamos melhor.

*No início do terceiro milênio de nossa era, será decidido se o ser humano escolherá viver como animal ou como humano. Se primeiro, barbárie; se o último, cultura. Já que não há nada mais bonito e humanizador em uma obra de arte do que aquilo que agudiza as sensibilidades e abre novos mundos ao ser humano.<sup>1</sup>*

*Ana Mendieta<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Al principio del tercer milenio de nuestra era, se decidirá si el hombre optará por vivir como un animal o como un hombre. Si lo primero, barbarismo; si lo segundo, cultura. Ya que no hay nada más bello y humanizador en una obra de arte que aquella que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos al hombre.”

<sup>2</sup> MENDIETA, Ana. Escritos pessoais: A luta pela cultura, hoje em dia, é a luta pela vida. In: RUIDO, María. *Arte Hoy*: Ana Mendieta. Guipúscoa: Editorial Nerea, 2002. p. 88.

*Ana Mendieta, Untitled: Silueta series, 1976, México*



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

## RESUMO

DUTRA, Carolina Carvalho. *Ana Mendieta: Re-velações sobre o feminino, uma aproximação entre Arte e Psicanálise*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

A obra de Ana Mendieta (Havana, 1948 – Nova Iorque, 1985) suscita a presente pesquisa, que toma a Psicanálise como via, com o objetivo de extrair consequências dos trabalhos da artista cubana que ensinam sobre o tema do feminino. Propôs-se uma leitura nas teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan, em interlocução com autoras contemporâneas, no que se referem ao enigmático do feminino. A discussão se fundamenta no percurso das formulações freudianas em relação à feminilidade, evidenciando os matizes que sua época imprimiu, até chegar às proposições da lógica lacaniana que, para além das identidades, considera uma posição sexuada instituindo distintos modos de gozo. O interesse foi buscar o que é possível recolher da construção da artista que ensine sobre o gozo a mais indizível. Assim, pretendeu-se fazer uma trança entre as elaborações acerca do conceito de feminino na Psicanálise e o trabalho desta artista, a fim de encontrar um recurso possível de transmissão sobre o irrepresentável do feminino.

**Palavras-chave:** Mendieta; feminino; Psicanálise; sexuação; Outro gozo.

## ABSTRACT

DUTRA, Carolina Carvalho. *Ana Mendieta: Re-velations about the feminine, an approximation between Art and Psychoanalysis*. 2021. Master's Dissertation (Master in Psychology) – Institute of Psychology, Fluminense Federal University, Niterói, 2021.

The work of artist Ana Mendieta (Havana, 1948 – New York, 1985) raises this research, which takes psychoanalysis as a way, with the objective of drawing consequences from the works of the Cuban artist who teaches us about the feminine theme. We propose a reading of the theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan, in dialogue with contemporary authors, regarding the enigmatic of the feminine. The discussion is based on the trajectory of Freud's formulations in relation to femininity, showing the nuances that his time imprinted, until arriving at the propositions of the Lacanian logic that, beyond identities, considers a sexual position, instituting different modes of jouissance. The interest was to seek what is possible to gather from the artist's construction that teaches us about the unspeakable jouissance. Thus, we intended to make a braid between the elaborations on the concept of the feminine in psychoanalysis and the work of this artist, in order to find a possible transmission resource on the unrepresentable of the feminine.

**Keywords:** Mendieta; feminine; Psychoanalysis; sexuation; Other jouissance.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Quadro das fórmulas da sexuação      | 61 |
| Figura 2 - Destaque superior esquerdo do quadro | 62 |
| Figura 3 - Destaque superior direito do quadro  | 62 |

## SUMÁRIO

|            |  |            |
|------------|--|------------|
|            | <b>INTRODUÇÃO</b>                                      | <b>12</b>  |
| <b>1</b>   | <b>ANA MENDIETA, APRESENTANDO</b>                      | <b>16</b>  |
| <b>1.1</b> | <b>Da Menina Cubana</b>                                | <b>17</b>  |
| <b>1.2</b> | <b>Da Artista Latina</b>                               | <b>21</b>  |
| <b>1.3</b> | <b>Da busca pela ancestralidade</b>                    | <b>25</b>  |
| <b>1.4</b> | <i>She Got Love</i>                                    | <b>29</b>  |
| <b>2</b>   | <b>UMA LEITURA DO FEMININO NA TEORIA FREUDIANA</b>     | <b>32</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>Da provocação feminina, a Psicanálise</b>           | <b>33</b>  |
| 2.1.1      | Da escuta, a teoria da sedução                         | 34         |
| 2.1.2      | Das pulsões, a sexualidade infantil                    | 36         |
| <b>2.2</b> | <b>Da sexualidade, a feminilidade</b>                  | <b>38</b>  |
| 2.2.1      | Da bissexualidade, a trama edipiana                    | 42         |
| 2.2.2      | Da castração, o interminável                           | 46         |
| 2.2.3      | Do tabu, o enigma                                      | 49         |
| <b>3</b>   | <b>UMA LEITURA DO FEMININO NA TEORIA LACANIANA</b>     | <b>53</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Da questão fálica</b>                               | <b>55</b>  |
| <b>3.2</b> | <b>Do gozo a mais</b>                                  | <b>57</b>  |
| <b>3.3</b> | <b>Das fórmulas da sexuação</b>                        | <b>60</b>  |
| <b>3.4</b> | <b>Do feminino não-todo</b>                            | <b>65</b>  |
| <b>4</b>   | <b>UMA LEITURA DO FEMININO NA OBRA DE ANA MENDIETA</b> | <b>67</b>  |
| <b>4.1</b> | <b>Do corpo, um contorno</b>                           | <b>69</b>  |
| <b>4.2</b> | <b>Das <i>Siluetas</i>, um contorno a mais</b>         | <b>78</b>  |
| <b>5</b>   | <b>DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS, <i>NÃO TODAS</i></b>      | <b>88</b>  |
|            | <b>REFERÊNCIAS</b>                                     | <b>93</b>  |
|            | <b>ANEXO A - CADERNO DE IMAGENS</b>                    | <b>100</b> |
|            | <b>ANEXO B - CRONOLOGIA</b>                            | <b>109</b> |

## INTRODUÇÃO

Ana Mendieta é uma artista cubana nascida em Havana em 1948 e morta em circunstância obscura em Nova Iorque em 1985. Sua breve carreira desafiou a classificação óbvia e seu prolífero trabalho se destacou entre as décadas de 1970 e 1980, passando por performances e esculturas — usando seu próprio corpo e a natureza —, além de explorar, com sensibilidade, questões complexas sobre identidade e sexualidade em trabalhos registrados por meio de filmes e fotografias, tendo suas influências entre as culturas latina, norte-americana e europeia. Em grande parte, produziu uma fusão particular entre escultura, land-art e performance, que resultou numa expressão artística pessoal e distinta, ressoando na história da arte feminista. Como artista, Mendieta se posiciona a favor da resistência e suas imagens potentes se tornaram ícones da arte latino-americana do final do século XX. Arte que também tem sido lida como uma transcrição das tradições sincréticas afro-cubanas. Desse modo, sua figura tem sido reivindicada por diferentes posições segundo as críticas de nossa época.

Nesta dissertação, anima o desejo de dizer desta artista cubana e de um estudo sobre o tema do feminino que agita e põe em movimento toda uma série de conhecimentos na conversação entre a Psicanálise e outros saberes. A relação entre Arte e Psicanálise presente nesta pesquisa, dois campos bem delimitados culturalmente, passa pela tentativa de explicitar algo do feminino a que ambas nos convocam. Embarcando na leitura dos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan a respeito da temática da posição feminina, a obra da artista é tomada como fio condutor, pensando em discutir se haveria relação entre suas performances e o impossível da representação simbólica do feminino. O objetivo não é fundar uma nova forma de olhar para o trabalho de Mendieta, nem se tratará nunca de supor explicar sua criação; a intenção é percorrer por algumas de suas produções artísticas que abordam as principais questões relativas ao feminino. A construção do argumento busca introduzir alguns apontamentos dos trabalhos e da posição da artista que ajudem a pensar no que há de extremamente singular que, mais além do feminismo, nos revele sobre o feminino.

Se em nossa época transparecem modalidades de gozo que nos interrogam e nos convidam como psicanalistas a fazer um esforço epistêmico, clínico e político para criar reflexões que abram maneiras de elaborar os desafios do mal-estar contemporâneo, sustentamos a importância de uma pesquisa a respeito do feminino na medida em que se refere a uma temática imprescindível para pensar essas novas construções. Por consequência, ratificamos o interesse no que a Psicanálise nos ensina que possa nos orientar nesse caminho. Em Lacan, podemos encontrar, sobre o escopo do engajamento do psicanalista com sua prática, a

advertência de que esse deve “[...] alcançar em seu horizonte a subjetividade de sua época [...]” (LACAN, 1998 [1953], p. 322). Diante disso, e tendo esclarecido de que não se trata de uma ingênua perspectiva de aplicação da Psicanálise à cultura, a pesquisa recorre à arte de Ana Mendieta no que essa não recua diante da impossibilidade de representação do gozo a mais.

A interface entre Arte e Psicanálise já foi anteriormente evidenciada por inúmeros autores do campo psicanalítico. Sabemos, pelo próprio Freud, que a Arte precede a Psicanálise: “Diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas [...]” (FREUD, 1928, p. 205). A essa assertiva, Lacan corrobora afirmando que “[...] a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede [...]” (LACAN, 2003 [1965], p. 200). Diante disso, o interesse deste trabalho é estender os limites do dizível sobre o feminino partindo do que as obras de arte de Mendieta ensinam.

Nesta pesquisa, propomos abordar a obra de Mendieta no que essa re-vela do terreno da alteridade feminina, dos modos distintos de gozo. Conforme buscamos marcar, estabelecendo um deslocamento da crítica da arte, bem como do argumento feminista, os trabalhos da artista podem ser lidos como perguntas em torno do feminino que partem do corpo. Entendendo que a relação singular de cada sujeito com o seu desejo e o seu regime de gozo o engaja na interpretação de seu ser, e sem negligenciar as experiências pessoais e recordações da trajetória da artista que configuram parte de seus trabalhos, esta pesquisa busca recolher, de sua arte, o que seria singular do feminino. Partindo dessa articulação, podemos tomar a obra de Ana Mendieta como uma criação a fim de dar contorno simbólico ao que se refere à alteridade absoluta do gozo a mais feminino?

Ao tomar a Psicanálise como via, o movimento conceitual sobre o tema do feminino não se reduz à visada naturalista que o faça equivaler ao significado biológico de fêmea, nem cede à perspectiva dos estudos sociológicos que destinam as mulheres aos discursos de um programa cultural. Nesses termos, será possível verificar a caminhada de Freud, no que esse trata de feminilidade, e seguir pelo ensino lacaniano que, por sua vez, dirá de uma posição sexuada. Buscando, também no referencial bibliográfico, as contribuições de pesquisadoras mulheres às quais essa pesquisa pudesse se enredar, o trabalho busca organizar, pelos capítulos, as etapas desta investigação, extraindo de cada uma delas um ensino do inquietante terreno do feminino da não totalidade.

No primeiro capítulo, apresentamos a artista cubana que, exilada aos doze anos, torna-se adulta em um país estrangeiro, longe de sua família e de sua língua materna. A jornada de Ana Mendieta se entrelaça com a própria história dos países em que viveu. Em Cuba, nascida

em uma família ligada à política, cresce num ambiente acolhedor e com uma situação econômica confortável. Ao chegar aos Estados Unidos na condição de órfã, passa a viver as restrições que a nova realidade impõe a ela e à sua irmã Raquel, sendo latinas e não-brancas, em um país no auge da discussão e luta contra a segregação racial. A artista segue no país norte-americano, diplomando-se em Artes Plásticas na Universidade de Iowa e instalando-se em Nova Iorque em 1978, onde se une à A.I.R. Gallery, primeira galeria administrada por um coletivo de artistas mulheres no país.

No capítulo seguinte, a pesquisa parte da questão da feminilidade no nível dos conceitos ligados à teoria psicanalítica. Da escuta das históricas e de seus sintomas, Freud pôde reconhecer um sofrimento e, deste, fazer enigma. De suas investigações, concebe a Psicanálise e funda o inconsciente, percurso que se destaca na parte inicial da seção. Seguimos as elaborações de Freud em sua investigação da sexualidade, sobre a travessia de uma menina até *tornar-se mulher*. A menina, organizando seu mundo a partir da constatação da falta, do percurso edipiano até as consequências da constatação da castração materna, encontraria, como saída feminina privilegiada, não a renúncia ao falo, mas um substituto dele: um bebê. A indagação “O que quer uma mulher?”, no entanto, é mantida até o final da teoria freudiana, fazendo ressoar o enigma da feminilidade ao longo desta obra. Se a mulher segue como um *continente desconhecido*, vai sendo deslocada para tabus e lugares míticos que Freud se empenha em investigar esbarrando em seus próprios limites.

O terceiro capítulo traz, nos fundamentos do ensino lacaniano, seu retorno à teoria freudiana. Resgatando a radicalidade do primado do falo, que está colocado para ambos os sexos, segue a elaboração de que à diferença sexual vem se sobrepor a descoberta da falta. O sujeito se funda pela linguagem que o constitui, mas uma parte de gozo fica excluída da captura do gozo fálico, não se deixando recobrir pelo significante. Se o homem encontra do lado do falo como circunscrever seu gozo a partir de seu corpo, a mulher está referida tanto ao gozo fálico como a um gozo a mais que a faz viver, a partir de seu corpo, a infinitização do gozo. Desse modo, é levada a uma invenção singular, posto que do lado radicalmente feminino não encontra fórmula e, assim, as mulheres experimentariam um Outro gozo. Esse conceito é fundamental para a presente pesquisa, pois traz desdobramentos importantes para a discussão proposta.

O quarto capítulo é dedicado às repercussões dos trabalhos de Ana Mendieta, apresentando dois recortes de momentos distintos de sua obra. Em um primeiro momento, a artista busca um marcador do feminino no corpo, na esteira dos questionamentos às normas da época. No entanto, os semblantes assumidos pelos falantes para fazerem laço social se mostram

insuficientes nesta tentativa de alcançarem a representação do real pulsional que envolve a diferença sexual. No segundo recorte proposto, a artista parece se deparar com um excesso que fica sem contorno. Seria essa a dimensão enigmática do feminino? A artista acabaria, desse modo, por evidenciar algo do feminino não-todo? Explorando as reflexões realizadas ao longo desta pesquisa e retomando algumas contribuições da concepção psicanalítica sobre o feminino, nos perguntamos se a obra evanescente de Mendieta pode ser lida como uma resposta singular da artista às questões do não-todo feminino.

Os leitores estão convidados a se fascinarem com a arte de Ana Mendieta e a acompanharem as elaborações sobre o instigante tema do feminino que partiram dos trabalhos dessa artista, e que foram possíveis até aqui.

## 1 ANA MENDIETA, APRESENTANDO

*Eu vim de um país tropical, Cuba, e tenho fotos minhas, de sete meses, rastejando na areia da praia. Tínhamos uma casa lá e eu ficava do lado de fora das 7h30 às 2h da tarde — na água e na areia. Aprendi sobre meu corpo fazendo isso. Agora continuo a usar meu corpo para me comunicar com o mundo, as coisas que aprendi são coisas que experimentei e internalizei.*

(MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395, tradução nossa<sup>3</sup>).

O primeiro capítulo desta pesquisa é dedicado à narrativa da história de Ana Mendieta, que possui uma bela produção artística na qual consegue instigar, a seu modo, diferentes interlocuções sobre a representação feminina. Em termos formais, sua obra possui uma estrutura metódica e uma beleza intrínseca. Conceitualmente, seu trabalho mostra-se genuíno por se tratar de um nível da experiência do exílio, na sensação de estar fora da norma, no limiar da história de seu país, no corte do idioma em que estava inserida. Uma arte que surge de sua vivência — a sua e a coletiva. Suas práticas registram a ruptura com seu passado cultural e familiar, bem como carregam influências de seu entorno. O enigma primordial da existência transparece tangendo às marcas da adolescente enviada para um orfanato em um país estrangeiro, aos movimentos feministas dos anos setenta e à busca pela iconografia de Uma Deusa, num diálogo permanente com o desejo.

Mendieta é considerada como uma das poucas artistas latinas a se tornar amplamente reconhecida por sua contribuição na integração de sua identidade cultural à arte contemporânea americana. O seu percurso não fica apartado da história de Cuba — um país com legado assentado no colonialismo espanhol, na dizimação de sua população indígena e na subsequente escravização da africana, bem como numa tradição católica arraigada. Entre outros aspectos, sua obra deixa, como legado, a luta pela valorização dos elementos essenciais das tradições multiculturais da América Latina e do então chamado Terceiro Mundo, incorporando-os a uma nova linguagem artística. Por meio de diferentes suportes, cria uma obra intensa apoiada na simbologia da terra e do corpo feminino, amarrando significados na sua história pessoal e ancestralidade.

---

<sup>3</sup> “I came from a tropical country, Cuba, and I have pictures of myself, seven months old, crawling around on the sandy beach. We had a house there, and I would be outside from 7:30 a.m. to 2:00 in the afternoon—out in the water and the sand. I learned about my body from doing that. Now I continue to use my body to communicate with the world, so that things that I have learned are things that I have experienced and internalized.” (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395).

## 1.1 Da Menina Cubana

*Dor de cuba  
 corpo sou  
 minha orfandade eu vivo.  
 Em Cuba quando você morre  
 A terra que nos cobre  
 fala.  
 Mas aqui,  
 coberta pela terra da qual sou prisioneira  
 Sinto a morte palpitando sob a terra.  
 E então,  
 como todo o meu ser está cheio de desejo de Cuba  
 Eu sigo para deixar a minha marca  
 na terra,  
 Seguir é a vitória.*

(MENDIETA, 1981 apud VISO, 2008, p. 199, tradução nossa<sup>4</sup>).

Pertencente a uma família com tradição política em Cuba, os antepassados de Ana Mendieta participaram tanto da luta pela independência do país no final do século XIX como da revolução de 1959. O bisavô de Mendieta, pai de sua avó materna Elvira, Carlos Maria de Rojas, foi um general da Guerra de Independência (1895-1898) e ficou famoso por um ato de autossacrifício no qual queimou sua própria usina de açúcar em vez de permitir que o governo espanhol se beneficiasse dessa (BLOCKER, 1999). Uma paixão por história transpassava a família. Sua avó Elvira coletava materiais de arquivos sobre culturas indígenas, que mais tarde doou a um tio que estava envolvido na fundação do Museo Oscar María de Rojas, em Cárdenas, o segundo museu mais antigo de Cuba. O avô paterno, Pablo Mendieta, ocupou o posto de coronel no Exército da Independência de Cuba no final do século XIX e serviu como comandante do exército cubano depois que a república independente foi estabelecida em 1902, sendo mais tarde cônsul da Espanha. O seu tio-avô, Carlos Mendieta, serviu como presidente provisório de Cuba, ao longo de 1934 e nos primeiros meses de 1935, num golpe político orquestrado por Fulgencio Batista, que tomaria o poder em 1940 e seria derrubado, duas décadas depois, por Fidel Castro (PURCELL; ROTHKOPF, 2002).

O pai de Ana, Ignacio Mendieta, era um advogado que, assim como seu pai, tinha laços com líderes políticos cubanos. Apoiou inicialmente a revolução liderada por Castro contra Batista no final dos anos 1950, bem como muitos da elite cubana. No entanto, com a enunciação de Castro sobre a Revolução Socialista, e com os crescentes laços econômicos e políticos do

---

<sup>4</sup> “Pain of Cuba/ body I am/ my orphanhood I live./ In Cuba when you die/ The earth that covers us/ speaks./ But here,/ covered by the earth whose prisoner I am/ I feel death palpitating underneath the earth./ And, so, / as my whole being is filled with want of Cuba/ I go on to make my mark /upon the earth,/ to go on is victory.” (MENDIETA, 1981 apud VISO, 2008, p. 199).

governo cubano com os países comunistas, Ignacio inverteu sua posição e se opôs abertamente ao regime, entendendo que a admissão aberta por Castro da afiliação ao Comunismo ameaçava suas crenças políticas e religiosas. No início da década de 1960, Ignacio foi delatado à inteligência cubana por haver recebido treinamento de um informante do FBI (U.S. Federal Bureau of Investigation), além de suspeitas conexões com a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA), sendo condenado a vinte anos de prisão por sua participação no planejamento da Invasão da Baía dos Porcos (BLOCKER, 1999).

A mãe de Mendieta, Raquel, uma professora de Química e Física que trabalhava em tempo integral, deu à luz sua segunda filha após uma gravidez difícil, a qual exigiu repouso absoluto nos últimos três meses. Ana foi uma criança que sofria de anemia e bronquite crônica. Durante seu primeiro ano de vida, recebeu três transfusões de sangue de seu pai. Sendo uma criança que apresentava problemas de saúde, foi superprotegida e desenvolveu um apego particular em relação à sua mãe. A extensa e próspera família lhe ofertou carinho e atenção, especialmente as mulheres, figuras maternas com uma importante presença na sua infância, incluindo sua avó, babás e a irmã mais velha, apelidada de Raquelín (KNAFO, 2012). As duas irmãs Mendieta, juntamente com suas duas primas, passavam os verões e as férias na casa dessa amada avó que lhes contava inúmeras histórias míticas (RUIDO, 2002).

A infância em seu país natal, Cuba, foi interrompida abruptamente aos 12 anos de idade quando, em setembro de 1961, foi enviada aos Estados Unidos como exilada junto à sua irmã Raquel através da chamada Operação Peter Pan. Esse programa de êxodo em massa de crianças, idealizado por algumas famílias da burguesia cubana depois da queda da ditadura de Fulgencio Batista — respaldada pelo padre Bryan O. Walsh, da Catholic Charities USA, em coordenação com diversas associações religiosas estadunidenses — levou mais de 14 mil crianças cubanas desacompanhadas para os Estados Unidos entre 1960 e 1962. As irmãs Mendieta passaram a adolescência entre orfanatos administrados por católicos e lares adotivos. No documentário de Estela Bravo, *Operación Peter Pan* (2008), é possível acompanhar o relato da artista, concedido em Nova Iorque em 1978, sobre a jornada iniciada no país norte-americano:

Então, depois de quase um ano, colocaram a minha irmã e a mim, trataram de nos colocar juntas, na casa de uma família de descendência alemã, que tinha oito filhos. Mas, o que aconteceu foi que minha irmã e eu éramos as empregadas da família, e tínhamos que limpar e lavar os pratos, exatamente o que os outros não faziam. E a coisa estava tão feia que depois de seis meses nós duas pedimos, minha irmã e eu decidimos, que preferíamos voltar ao orfanato a viver com esta família. (OPERACIÓN PETER PAN, 2008, não paginado<sup>5</sup>).

---

<sup>5</sup> Ana Mendieta (1978) em entrevista para Estela Bravo em documentário lançado em 2008.

Ana e Raquelín viveram vários meses em um acampamento em Miami antes de serem enviadas para um orfanato em Dubuque, Iowa. As freiras do orfanato costumavam separar as duas irmãs que, também sobre esse período, relataram maus tratos (KNAFO, 2012). Quando Raquelín partiu para a faculdade, Mendieta novamente sofreu uma separação angustiante, agora da pessoa que havia se tornado a única companheira e referência familiar. O rompimento da convivência com a irmã começou a despedaçá-la e o quadro de tristeza agudizado desencadeou um estado depressivo.

Nesta época, a dor de Mendieta foi exacerbada pelo fato de seus colegas de classe da escola proferirem injúrias raciais contra ela. Uma vez nos Estados Unidos, as irmãs haviam se tornado parte da problemática de identidade nacional de um país que estava lidando com as consequências de seu próprio passado colonial reprimido. No auge da era dos direitos civis e do início da Guerra do Vietnã, aquele era um período de intensas batalhas pela pureza racial, privilégios econômicos e patriotismo obrigatório. Em Iowa, para onde foram enviadas, havia pouca ou nenhuma pessoa de cor. Em sua jornada nômade pelo sistema de assistência social administrado por instituições de caridade católicas, bem como em seus contatos com outras crianças e adolescentes, a percepção de Mendieta sobre si mesma mudou drasticamente:

Eu vim de Cuba para este país quando tinha doze anos. Fui enviada pelos meus pais depois da revolução cubana, mas eles ficaram lá. Minha irmã e eu estávamos sozinhas, sem falar inglês, tendo sido colocadas em um orfanato católico administrado por freiras em Iowa. Foi uma experiência muito devastadora porque me senti alienada e totalmente deslocada — um choque cultural. A América é uma sociedade multicolorida, mas eu vim de um lugar onde todos eram iguais, então quando finalmente cheguei a Iowa e finalmente aprendi a língua e falei com outras pessoas, descobri que iríamos olhar para o mesmo evento, falar sobre isso, e entender de forma totalmente diferente. Foi então que percebi que vivia em um pequeno mundo dentro da minha cabeça. Não era que ser diferente fosse ruim; é que eu nunca tinha percebido que as pessoas eram diferentes. Então, tentar encontrar um lugar no mundo e tentar me definir veio dessa experiência de descobrir diferenças. (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395, tradução nossa<sup>6</sup>).

Vinda de uma família cubana proeminente, de herança genealógica espanhola, as irmãs nunca precisaram questionar sua etnia; como Raquelín afirmou: "[...] nunca passou pela nossa cabeça que éramos pessoas de cor [...]" (BLOCKER, 1999, p. 53, tradução nossa<sup>7</sup>). Ana não

---

<sup>6</sup> "I came to this country from Cuba when I was twelve. I was sent by my parents after the Cuban revolution, but they stayed there. My sister and I were alone, without speaking English, having been placed in a Catholic orphanage run by nuns in Iowa. It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced—a culture shock. America is a multicolored society, but I came from a place where everyone was alike, so when I finally got to Iowa and finally learned the language and talked to other people, I found that we would look at the same event, talk about it, and would see it totally differently. It was then that I realized that I lived in a little world inside my head. It wasn't that being different was bad; it's just that I had never realized that people were different. So, trying to find a place in the earth and trying to define myself came from that experience of discovering differences." (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395).

<sup>7</sup> "It never entered our minds that we were colored." (BLOCKER, 1999, p. 53).

estava preparada para o racismo institucionalizado que encontrou nos Estados Unidos. As duas meninas tinham a tonalidade de pele mais escura que a maioria dos cidadãos de Iowa, que eram predominantemente descendentes de europeus, o que as tornava alvo de ofensas racistas. À medida em que as meninas cresciam, tornaram-se mais conscientes de sua diferença em relação aos colegas. Foi no ensino médio que primeiro experimentaram o racismo do grupo de colegas. Ana recebia telefonemas anônimos nos quais a chamavam de negra e diziam: "[...] volte para Cuba, sua prostituta [...]" (BLOCKER, 1999, p. 53, tradução nossa<sup>8</sup>). Sobre esses insultos, Ana Mendieta relatou à televisão cubana que "[...] desde que pareço latina, sempre fui 'a puta', a putinha, para eles [...]" (BLOCKER, 1999, p. 53, tradução nossa<sup>9</sup>). Tais ofensas assustadoras engajaram a artista na luta pelos direitos civis que estava ocorrendo naquele momento nos Estados Unidos.

A tensão de eventos como a integração forçada da Universidade do Mississippi e a aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964 fazia muitos brancos temerem cada vez mais a perda da pureza racial e social. Nesse contexto, embora as irmãs não fossem de descendência africana, a etnia e a cor da pele mais escura as tornaram racialmente segregadas. Em 1963, em um orfanato para o qual foram transferidas em Cedar Rapids, Iowa, as meninas entraram em contato com um grupo de garotos cubanos recentemente exilados que chegavam de Miami. Os jovens fizeram descrições vívidas de violentos conflitos de classe e raça no sul, aterrorizando as irmãs que, quando informadas por instituições de caridade católicas que deveriam ser enviadas para Miami, responderam pedindo para não ir. Assustadas com a potencial proximidade de uma luta política destrutiva na qual poderiam ser percebidas como negras, pediram para permanecer onde as experiências de racismo vividas não havia resultado em lesões corporais (BLOCKER, 1999). Tais vivências levaram Mendieta a se dissociar da branquira, mais tarde se identificando como uma mulher de cor, e não branca.

O reencontro com a mãe, Raquel, e o irmão, Ignacio, aconteceu em 1966, quando desembarcaram como refugiados por um programa de cooperação cubano-americano chamado Freedom Flights. Esses voos entre Cuba e Miami levaram mais de 245.000 cubanos para viver nos Estados Unidos. Desarraigada de sua terra natal quando criança, Mendieta assumiu o exílio nunca se integrando totalmente nos Estados Unidos ou em Cuba. O trabalho da artista reflete sua busca por significados e coloca questões sobre cultura e identidade. Voltando a Cuba pela primeira vez em 1980, a artista declarou:

---

<sup>8</sup> "Go back to Cuba, you whore!" (BLOCKER, 1999, p. 53).

<sup>9</sup> "Since I look Latin, I was always 'la putica', the little whore, to them." (BLOCKER, 1999, p. 53).

Eu estava com medo antes de partir porque me senti “aqui, estou vivendo minha vida com essa coisa obsessiva em minha mente – e se eu descobrir que não tem nada a ver comigo?”. Mas no minuto em que cheguei lá, era tudo isso de pertencer novamente. (MENDIETA, 1980 apud HERNANZ, 2019, não paginado, tradução nossa<sup>10</sup>).

## 1.2 Da Artista Latina

*Sendo dotada de pensamento, como uma pessoa pode passar a vida sem se questionar? E sendo dotada de sentimentos, como pode permanecer indiferente? Somente com um despertar real e suficientemente longo é que uma pessoa se faz presente a si mesma, e somente com essa presença uma pessoa começa a viver como um ser humano. Conhecer a si mesmo é conhecer o mundo, e é também, paradoxalmente, uma forma de exílio do mundo.*

(MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 85, tradução nossa<sup>11</sup>).

Ana Mendieta estudou Pintura e Intermídia na Universidade de Iowa, em Iowa City, Estados Unidos. Sua principal residência entre 1978 e 1985 foi em Nova Iorque, embora tenha realizado trabalhos no México, em Cuba e na Itália. Questionando a condição da representação dentro de um marco cultural de miscigenação, aprofundou estratégias de vanguarda ao mesmo tempo em que recuperava certas formas de culturas periféricas como modelos de resistência frente à homogeneização. A artista participou do processo de desconstrução crítica do objeto artístico tradicional, sendo seu trabalho considerado politicamente articulado e vinculado com as práticas de seu tempo.

A dissolução do caráter de objeto da obra em favor de uma maior incidência no processo de construção; a utilização de materiais, como o corpo e a paisagem, que subvertem a valorização tradicional; a revisão dos conceitos de autoria e originalidade; e o questionamento da univocidade canônica ocidental em relação a outras tradições são algumas características do trabalho de Mendieta. A consciência das dificuldades que acarreta ser mulher e latina dentro de um universo de poder masculino e anglo-americano fez com que algumas de suas obras girassem em torno da violência de gênero e da própria construção do corpo sexuado como território de luta política.

<sup>10</sup> “I was afraid before I went because I felt ‘here I’ve been living my life with this obsessive thing in my mind – what if I find out it has nothing to do with me?’ But the minute I got there it was this whole thing of belonging again.” (MENDIETA, 1980 apud HERNANZ, 2019, não paginado).

<sup>11</sup> “Estando dotada de pensamento, ¿cómo puede una persona transcurrir por la vida sin cuestionarse a sí misma? Y estando dotada de sentimiento, ¿cómo puede quedarse indiferente? Sólo con un despertar real y suficientemente largo una persona se hace presente a sí misma, y sólo con esta presencia una persona comienza a vivir como un ser humano. Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójicamente, una forma de exilio del mundo.” (MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 85).

A prática híbrida foi descrita pela própria artista como earth-body art, com sua fusão particular de performance, body-art e land-art. Suas criações, parte delas limitadas ao tempo e sendo efêmeras, não eram anunciadas para que fossem contempladas pela audiência; ela tampouco estava interessada no tipo de interação que o público proporcionava. A artista preferiu documentar seus trabalhos usando filmagem em uma Super 8mm e fotos em câmera 35mm still para depois expor esta documentação. A linguagem que usa para descrever sua arte reconhece o sincretismo de sua prática em um período dominado por discussões sobre a cultura periférica e debates até então recentes sobre multiculturalismo. Essas apropriações e referências culturais localizaram seu trabalho através de símbolos arquetípicos livremente emprestados de uma variedade de culturas como a ameríndia e a tradição afro-cubana. Em sua breve carreira, Mendieta produziu mais de 200 obras, com vertentes que representam o feminino e a política do exílio, aspectos relacionados à sua biografia.

Ao criar no mundo natural, Mendieta descobriu uma linguagem artística que a leva a produzir um impressionante conjunto de obras nas quais explora sua identidade e como a relação com a natureza atravessa a sua própria. Ao cavar, queimar e trabalhar a terra, ao deixar a marca do corpo de mulher na terra, imprime sua presença no tempo e no local e, mesmo que por um breve período, torna-se uma com o ambiente natural. Quando terminava um trabalho, abandonava-o, deixando à natureza tais elementos, sendo inevitavelmente uma obra transitória, documentada em filmes e fotografias. Além disso, a artista esperava que a distância espacial entre as performances e o olhar do espectador transcendesse o literalismo e o reduativismo sob os quais a nudez de seu corpo feminino corria o risco de ser subsumido (JOSEPH *et al.*, 2018). Ana Mendieta construía uma relação com a terra a partir do seu corpo, que a ajudava a elaborar a dor do exílio e a produzir um espaço de transitoriedade permanente, um exílio constante. Altamente críticos e politicamente operativos, seus trabalhos “[...] não só questionam as dicotomias fundamentais da cultura dominante e expõem a contingência dos estereótipos identitários, como reforçam a capacidade dos habitantes das margens de desestabilizar a ordem estabelecida [...]” (RUIDO, 2002, p. 62, tradução nossa<sup>12</sup>).

No começo dos anos 1970, Ana Mendieta experimentou aspectos da arte performática num tempo anterior ao de desenvolver seu conceito de earth-body art. Como estudante na Universidade de Iowa, foi introduzida à arte conceitual e à mídia experimental, como o vídeo. Antes de conseguir seu diploma em Pintura, fez um movimento decisivo se deslocando da

---

<sup>12</sup> “[...] no sólo cuestionam las dicotomías fundamentales de la cultura dominante y exponen la contingencia de los estereotipos identitarios, sino que refuerzan la capacidad de los habitantes de los márgenes para desestabilizar el orden establecido [...]”. (RUIDO, 2002, p. 62).

pintura convencional de cavalete para a performance. Essa mudança foi instigada por seu envolvimento com o então novo curso de Intermedia, aberto no Center for New Performing Arts, fundado no final dos anos 1960 pelo artista alemão Hans Breder, que se tornaria seu parceiro em alguns trabalhos iniciais e também seu companheiro, envolvimento amoroso que se estendeu ao longo dos anos 1970 (VISO, 2008).

O Programa Intermedia, que impulsionava um modo de arte criado na interseção de dois ou mais suportes, fomentou uma colaboração interdisciplinar entre estudantes, faculdade e artistas visitantes. Na década seguinte, foi aclamado como um dos programas universitários de artes mais progressistas no país (VISO, 2008). Mendieta estudou movimentos corporais, além de performar e modelar em workshops de artistas convidados pelo programa. Inscrita, passou a documentar suas próprias ações em slides 35mm e em filmes Super 8 apresentando, em cada bobina, a metodologia do seu processo de trabalho: desenvolvimento do conceito, execução e documentação. A artista seguiu esse método ao longo de sua carreira.

Os trabalhos desta fase são experimentos como artista performática, considerando sua relação com o movimento artístico de Intermedia que havia sido iniciado na década anterior. São uma variedade de performances de onde se originaram suas práticas antes que sua earth-body art tivesse forma. Entre 1972 e 1974, em uma sequência experimental, ela esculpiu seu cabelo com shampoo, reformulou sua fisionomia com maquiagem e perucas, documentou mudanças faciais, além de ter projetado variações em seu corpo com fitas isolantes, sangue, secreções; práticas que revelavam familiaridade com trabalhos de artistas pioneiros em performances.

Interessada em Arqueologia, Mendieta viajou pela primeira vez ao México no verão de 1971 pela Universidade de Iowa, conduzindo uma pesquisa de campo e o inventário de artefatos pré-hispânicos para um professor. Somente no verão de 1973, quando conheceu o vale de Oaxaca, conectou-se com o México em um nível profundamente pessoal. Mendieta ficou especialmente atraída pela rica fusão de culturas indígenas e europeias que encontrou e que relacionou como paralelas à sua herança cubana. Inspirada pelos rituais e paganismo mexicanos, pelas formas de arte popular do país e pela obsessão da cultura pela morte, a artista começou a explorar as muitas tradições locais. O encantamento por autores e artistas mexicanos enriqueceu seu pensamento e lhe deu uma base intelectual para sua potente obra.

A busca insaciável da artista por suas origens a levou a um profundo fascínio pela história além da mexicana: ela explorou a sua própria cultura caribenha-hispânica e de civilizações de todo o mundo. Particularmente atraída pela pré-história e pela teoria dos arquétipos, considerava que as culturas antigas e primitivas respeitavam os recursos naturais —

valor que a artista sentia falta na sociedade contemporânea. Os rituais de renascimento inseriram os temas que evocam a oposição vida e morte na evolução de sua arte. Enquanto estava no México, Mendieta mergulhou na história do país, nas tradições de rituais de sacrifício em algumas culturas mesoamericanas, nas celebrações do Dia dos Mortos e na cultura distinta em torno da morte no vale de Oaxaca, que serviram como ricas fontes de referência para o seu trabalho.

Ana Mendieta experimentou um profundo sentimento de perda e nostalgia por sua terra natal cubana. Exilada após a instauração do regime castrista, não retornou à ilha de seu nascimento até 1980, aos 31 anos. Após seu pai ter sido libertado da prisão, junto com outros dissidentes, obteve um visto de entrada nos Estados Unidos, reencontrando-se com a família. É quando Mendieta começa, então, a busca para retornar a Cuba por caminhos legais, como cidadã americana naturalizada. Nesses anos intermediários, a procura insaciável por suas origens definiu sua arte e foi o impulso da série *Siluetas* (1973-1981), cuja conclusão foi marcada pelo retorno da artista ao seu país natal, que culminou com a criação de *Esculturas Rupestres* (1981) nas grutas de calcário, em Jaruco. Na medida em que suas silhuetas evoluíam, a forma da ilha servia à artista como analogia ao isolamento e deslocamento, surgindo como a inspiração definidora de sua arte. O uso da ilha por Mendieta aparece como uma metáfora para a busca de um território que fosse seu, seu próprio corpo, sua pátria:

Tendo sido arrancada de minha terra natal durante minha adolescência, estou impressionada com a sensação de ter sido expulsa do útero, da natureza. Minha arte é a forma de restabelecer os laços que me prendem ao universo. É um retorno à fonte materna. (MENDIETA, 1983 apud VISO, 2008, p. 297, tradução nossa<sup>13</sup>).

Mendieta visitou Cuba algumas vezes entre 1980 e 1983, contribuindo para a vida cultural da ilha e para o fomento de programas de intercâmbio entre os Estados Unidos e Cuba durante esse período (VISO, 2008). Sendo a primeira artista exilada oficialmente reconhecida pelo Ministério da Cultura de Cuba a praticar dentro de suas fronteiras, Mendieta seguiu sua jornada por três locais diferentes: Jaruco, Varadero e Guanabo. As obras da artista em seu país de origem demonstram sua prática em evolução mais inclinada à escultura, bem como seu crescente conforto ao trabalhar em uma escala maior, como revela a série *La Tierra Habla* (1981). Específicas para o local em que foram realizadas, essas esculturas encontraram seu registro final também em fotografias. No entanto, distinguiram-se pela então recente transição

---

<sup>13</sup> “Having been torn away from my homeland during my adolescence, I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb, nature. My art is the way I reestablish the bonds that tie me to the universe. It is a return to the maternal source.” (MENDIETA, 1983 apud VISO, 2008, p. 297).

de Mendieta para uma câmera de médio formato, o que permitiu que as fotos fossem impressas em uma escala maior, além dos filmes em preto e branco, que produziam um efeito com mais contraste e tridimensionalidade (VISO, 2008). A artista fez uma obra comovente: *Isla* (1981), uma grande silhueta formada na lama e cercada pela água. A forma básica, porém, não era mais seu corpo; suas obras agora assumiam formas mais bulbosas e vulvares, remanescentes das Deusas antigas de muitas culturas.

### 1.3 Da busca pela ancestralidade

*Minha arte se baseia na crença em uma energia universal que atravessa tudo: do inseto ao homem, do homem ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia.*

*(MENDIETA, 1983 apud VISO, 2008, p. 229, tradução nossa<sup>14</sup>).*

Os estudos de Ana Mendieta sobre a pré-história começaram no final dos anos 1960, quando a então jovem estudante universitária em Iowa se interessou por iconografias e sistemas de crenças compartilhadas por culturas separadas pelo tempo e pela geografia. Por meio de suas ações na terra, fundiu seu próprio corpo com a natureza, procurando se conectar com essa energia e tramas universais para criar. A escolha inicial dos locais dessa busca foi fundamental para a elaboração de uma sequência de trabalhos — a saber, as sepulturas pré-hispânicas no México, um complexo abandonado de igrejas coloniais nos arredores de Oaxaca, a zona rural do meio-oeste, pontuada por montes indianos norte-americanos, entre outros espaços. Quando não era capaz de trabalhar nesses sítios, selecionava locais na periferia da civilização. Privilegiava áreas rurais onde a paisagem estava corroída, aterros ao longo das margens de rios e riachos, também grutas em forma de cavernas, com rachaduras e fissuras nas rochas e no solo, lugares onde a história se revelava em camadas de terra. Sobre a investigação nesse território, Mendieta relata:

A primeira parte da minha vida foi em Cuba, onde uma mistura da cultura espanhola e africana constitui o patrimônio do povo. A Igreja Católica Romana e a Santería — um culto das divindades africanas representadas pelos santos católicos e poderes mágicos — são as religiões predominantes no país. Foi talvez durante minha infância em Cuba que fiquei fascinada pela arte e culturas primitivas. Parece que essas culturas recebem um conhecimento interno, uma proximidade com os recursos naturais. E é o conhecimento que dá realidade às imagens que criaram. É a magia, o conhecimento e o poder, encontrados na arte primitiva, que influenciam minha atitude pessoal em relação à arte. Nos últimos cinco anos tenho trabalhado na natureza, explorando a

---

<sup>14</sup> “My art is grounded on the belief in one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy.” (MENDIETA, 1983 apud VISO, 2008, p. 229).

relação entre mim, a terra e a arte. (MENDIETA, 1978 apud VISO, 2008, p. 295, tradução nossa<sup>15</sup>).

Quando Ana Mendieta começou, no início dos anos 1970, a definir um vocabulário visual enraizado na natureza e na forma humana, ela desenvolveu uma abordagem artística que se baseava em aspectos da performance e da land-art. O termo earth-body art foi usado para descrever sua prática híbrida que tomou forma pela primeira vez com *Grass on Woman* (1972), performance realizada em Iowa, onde a artista permanecia deitada, nua e de braços em um gramado verde enquanto seus colegas colocavam folhas de grama recém-cortadas em suas costas. No final da sequência, o tronco da artista parece se fundir à paisagem como um tapete de vegetação. No verão seguinte e nas viagens que se seguiriam ao México, o conceito de earth-body art ganharia substância à medida em que se inspirava nos estímulos visuais e nas tradições do país.

A artista seguia sua prática abraçando, em trabalhos subsequentes, temas mais universais relacionados à história cultural e ancestralidade. Para isso, cavava fendas na terra para definir os contornos de suas silhuetas, esculpia, utilizava água e lama, desenhava figuras com tintas e pedras; trazendo à tona formas antropomórficas que considerava já sugeridas pela paisagem. Registrada pela câmera, as intervenções modestas na terra, esculpidas a partir de seu corpo pequeno, tornavam-se Deusas flutuantes monumentais. Mendieta também estava interessada em Santería, uma religião à qual foi apresentada ainda quando criança, em Cuba, por meio dos funcionários afro-cubanos que trabalhavam na casa de sua família. Embora seus familiares rejeitassem esses rituais por serem considerados de classe baixa, Mendieta acreditava nesse poder independentemente das circunstâncias. Seu sentimento foi além do fascínio por feitiços, poções e santos. Em entrevista a Linda Montano, conta:

Fui criada como católica e não posso negar minha herança. Gosto muito da ideia da história e admito que a religião católica deu uma rica contribuição cultural para o mundo, mas também destruiu muitas coisas. Quando comecei a trabalhar dessa forma, senti uma conexão católica muito forte, mas à medida que continuei a trabalhar, me senti mais perto do Neolítico. Agora eu acredito em água, ar e terra. Eles são todos divindades. Eles também falam. Estou conectada com a deusa da água doce — este tem sido o ano dela e está chovendo muito. Essas são as coisas poderosas e

---

<sup>15</sup> “The first part of my life was spent in Cuba, where a mixture of Spanish and African culture makes up the heritage of the people. The Roman Catholic Church and Santería - a cult of the African divinities represented with the Catholic saints and magical powers - are the prevalent religions of the nation. It is perhaps during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is knowledge which gives reality to the images they have created. It is of magic, Knowledge, and power, found in primitive art, that influences my personal attitude to art-making. For the past five years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth, and art.” (MENDIETA, 1978 apud VISO, 2008, p. 295).

importantes. Eu não sei por que as pessoas se afastaram dessas ideias. (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 396, tradução nossa<sup>16</sup>).

Em seu trabalho *Burial of Ñáñigo* (1976), Mendieta recorre mais uma vez ao potencial do ritual sincrético para questionar a produção de hierarquias e estereótipos culturais. Os Ñáñigos, sociedade secreta que existiu em Cuba durante o século XIX e a primeira metade do XX, da qual estavam excluídas as mulheres, apropriavam-se de rituais da Santería afro-cubana desfilando em festivais com suas vestimentas multicoloridas que incluíam máscaras e tambores. A artista produziu uma silhueta com 47 velas pretas, que foram queimando ao longo dos sete dias da instalação, inscrevendo sua presença silenciosamente, apropriando-se, desse modo, de uma simbologia sagrada e de práticas exclusivamente masculinas.

Recorrendo às tradições maia, africana, afro-cubana, haitiana, entre outras, explorou a iconografia de Deusas, incluindo Ixchel, a patrona maia do parto e da tecelagem, a quem interpretou como uma figura mumiforme envolta em preto, em *Black Ixchell* (1977). A incorporação do tema da Deusa-sacerdotisa, associada a certos elementos de práticas sincréticas, é vinculada pela artista como recuperação do espírito de resistência frente à homogeneização — à aculturação, segundo define. Mendieta expõe, desse modo, as lutas comunitárias de alguns povos pré-colombianos, além de culturas periféricas contemporâneas, buscando a terra como afirmação de identidade:

A exploração da relação entre mim e a natureza que tenho realizado na minha produção artística tem sido um claro resultado do fato de que fui arrancada da minha pátria na adolescência. Fazer silhuetas na natureza mantém a transição entre minha pátria de origem e meu novo lar. É um meio de recuperar minhas raízes e me juntar à natureza. Embora a cultura em que vivo faça parte de mim, minhas raízes e minha identidade cultural são o resultado de minha herança cubana. (MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 52, tradução nossa<sup>17</sup>).

No Cuban Memorial Park, um parque em Little Havana, Miami, um lugar importante para certos exilados cubanos, Mendieta realizou *Ceiba Fetish* (1981), trabalho com fios de cabelos de imigrantes cubanos. A intervenção, não autorizada, foi feita na base de uma árvore

---

<sup>16</sup> “I was raised Catholic and can’t deny my heritage. I like very much the idea of history, and I admit that the Catholic religion has made a rich cultural contribution to the world, but they’ve also destroyed a lot of things. When I first started working this way, I felt a very strong Catholic connection, but as I continued to work, I felt closer to the Neolithic. Now I believe in water, air, and earth. They are all deities. They also speak. I am connected with the goddess of sweet water—this has been her year, and it is raining a lot. Those are the things that are powerful and important. I don’t know why people have gotten away from these ideas.” (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 396).

<sup>17</sup> “La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística há sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer siluetas en la naturaleza mantiene la transición entre mi patria de origem y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana.” (MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 52).

majestosa onde devotos da Santería deixavam suas oferendas. Já no início de 1982, ela viajou para Hartford a convite da Real Art Ways e da Hartford Art School, onde criou *Arbitra* (1982), uma escultura totêmica feita com talha e queimada numa forma de tronco de árvore desgastado pelo tempo. Essa peça prenunciou as quatro esculturas verticais feitas de troncos de árvores que Mendieta produziu em Roma entre 1984 e 1985. Data desta época também a *Serie de Laberinto de Venus* (1981-1984) — série de desenhos em guache e tinta acrílica, além de esculturas de argila e terra, que dava uma nova representação à Deusa da beleza e do amor. Ainda como convidada, desta vez pelo Lowe Art Museum, Mendieta propôs quatro esculturas, peças produzidas com rochas e raízes, que foram exibidas nos arredores do museu. Entre essas, *Tallus Master* (1982), uma instalação na raiz de uma árvore de fícus simbolizando a Mãe Natureza (VISO, 2008).

Em 1983, Mendieta recebeu o Rome Prize, prêmio da American Academy in Rome, que a levou para a Itália naquele outono. Como residente por um ano, explorou, pela primeira vez em uma década, uma prática de estúdio mais convencional, onde fez numerosos desenhos em papel e folhas, além de esculturas independentes de madeira e terra. Exibiu em 1984 algumas dessas peças, incluindo *Oraculo* (1984), uma escultura de areia e madeira, na Galleria Primo Piano, em Roma. Mendieta estendeu sua residência na American Academy por mais um ano e, nesse período, esculpiu *Totem Grove Series* (1984-1985), um grupo de placas de madeira e totens autônomos, cada obra sendo distinta das demais. Enquanto residente do continente europeu, Mendieta visitou um conjunto arqueológico neolítico na Irlanda, Newgrange; bem como os antigos templos malteses de Mnajdra e Tarxien e as grandes pirâmides do Egito. Tal vivência parece ter inspirado *Furrows* (1984), uma peça na terra em que espirais agrupadas formam uma Deusa labiríntica de grama, temporária e ao ar livre, que foi encomendada pela Rhode Island School of Design, em Providence. A apropriação de Mendieta das técnicas de arquitetura paisagística lhe rendeu também um convite pelo Bard College, em Annandale-on-Hudson, para integrar um grupo de artistas convidados a desenvolver conceitos para os fundamentos ambientais da instituição. É do mesmo período, representando novamente uma Grande Mãe Natureza, *La Maja de Yerba* (1984) que, apesar de incompleta por sua morte prematura, estipula, em sua maquete preservada, uma forma feminina a ser plantada na grama.

## 1.4 *She Got Love*

*Creio que na arte, apesar de ser uma parte material da cultura, seu maior valor é seu papel espiritual e a influência que exerce na sociedade, porque a arte é o resultado de uma atividade espiritual do ser e sua maior contribuição ao desenvolvimento intelectual e moral do ser.*

(MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 85, tradução nossa<sup>18</sup>).

Mendieta chega a Iowa na década de 1960, época em que o feminismo da segunda onda estava caminhando em direção a questões como reivindicação ao corpo, sexualidade, direitos reprodutivos, entre outras. Quando se formou no mestrado em Pintura na Universidade de Iowa em 1972, essa nova onda feminista estava em pleno andamento. A artista utiliza, em alguns de seus trabalhos, o tema do sacrifício como um mecanismo para explicitar a violência de gênero, explorando a questão do sacrifício animal como uma metáfora à situação feminina na sociedade ocidental. No entanto, resistindo aos rótulos, Mendieta alegava que não era uma artista performática nem uma artista da land-art, nem mesmo feminista se o termo se referisse ao movimento predominante das mulheres brancas da classe média. A dimensão reflexiva e política de sua obra acentua a reivindicação das diversidades como uma forma das mais eficazes de resistência. O trabalho de Mendieta parece coincidir com as perspectivas críticas de muitos outros trabalhos e estudos de artistas e escritoras do seu tempo quando a representação do corpo socialmente sexualizado da mulher é o palco do controle que diferentes artistas buscam contestar.

A trágica circunstância em torno de sua morte, caída da janela do apartamento que dividia com seu marido, o também artista Carl Andre, dividiu a comunidade da arte de Nova Iorque durante a década que se seguiu. Em torno de sua morte, o escândalo irrompeu, Andre foi acusado de assassinato e absolvido mais tarde. Segundo a curadora Olga Viso,

A caracterização da artista na mídia como uma latina feminista agressiva que antecipou sua própria morte, por meio de sua arte orientada para o corpo e fascinação por rituais "ocultos", refletiu a miríade de desequilíbrios de poder então operantes no mundo da arte - desequilíbrios entre homens e mulheres, brancos e minorias, nações do "primeiro" e do "terceiro mundo", artistas estabelecidos e emergentes, indivíduos privilegiados e marginalizados. (VISO, 2008, p. 8, tradução nossa<sup>19</sup>).

<sup>18</sup> “Creo que en el arte, a pesar de ser una parte material de la cultura, su mayor valor es su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, porque el arte es el resultado de una actividad espiritual del hombre y su mayor contribución al desarrollo intelectual y moral del hombre.” (MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 85).

<sup>19</sup> “The characterization of the artist in the media as an aggressive feminist Latina who anticipated her own death, through her body-oriented art and fascination with ‘occult’ rituals, reflected the myriad power imbalances then operative in the art world – imbalances between men and women, whites and minorities, ‘first’ and ‘third-world’ nations, established and emerging artists, privileged individuals and the disenfranchised.” (VISO, 2008, p. 8).

A obra da artista ficou obscura até meados dos anos noventa não somente por sua evolução como artista ter ficado subsumida pelas rubricas de sua morte, mas também pelo acesso limitado à gama completa de sua produção visual devido à necessidade de organização do seu arquivo e preservação dos materiais fotográficos originais. Sua morte repentina deixou a família devastada, sem saber como lidar com seu legado. Os arquivos de seu trabalho, até então sem representação formal de galeria, compreendiam inúmeros slides 35 mm, oitenta e uma bobinas de filmes Super 8, centenas de fotos impressas, negativos, desenhos, sketchbooks e correspondências.

A Galeria Lelong, em Nova Iorque, assumiu a representação desse acervo em 1991. Neste ponto, pesquisadores e estudantes começaram a investigar esse patrimônio, e grande número entre seus trabalhos passou a estar disponível para o público através de exposições e publicações, além da produção de uma edição póstuma de vinte imagens fotográficas da série *Siluetas* (1973-1981) feitas pela artista em Iowa e no México. Nas décadas seguintes, a Galeria Lelong seguiu organizando a catalogação, coletando arquivos e os ordenando cronologicamente, revelando o processo criativo da artista. A realização de exposições com a seleção de alguns desenhos e esculturas, fotografias e pequenos filmes deu visibilidade às contribuições de Mendieta para a evolução dos movimentos artísticos ocorridos nos anos 1970. O pioneirismo da artista, que integra a lista de arte performática, fotografia conceitual e land-art de sua geração, torna-se evidente:

Temos uma compreensão mais profunda do trabalho pioneiro de Mendieta como uma artista de Intermedia, que não viu a necessidade de hierarquias de mídia ou forma na definição da prática artística. Suas ações, capturadas em fotografias e filmes, suas esculturas e seus desenhos fornecem maneiras ricas de vivenciar sua arte. (VISO, 2008, p. 11, tradução nossa<sup>20</sup>).

A artista planejava cuidadosamente a produção e a execução de suas peças, sendo exigente em relação às locações e na maneira pela qual documentava suas performances. As páginas de seu sketchbook confirmam que seus trabalhos não eram ações espontâneas, sendo empreendimentos bem planejados e cuidadosamente executados. A biografia de Mendieta destaca a importância dos locais de trabalho da artista e como sua busca por ambientes naturais questionava a fixidez da arte convencional.

O tema da mulher aparece como questão central ao longo da obra de Ana Mendieta, que parece exercitar a tentativa de criar contornos para certo excesso típico do feminino, que Freud

---

<sup>20</sup> “We have a deeper understanding of Mendieta’s pioneering work as an intermedia artist, who did not see the need for hierarchies of media or form in defining artistic practice. Her actions, captured in photographs and films, her sculptures, and her drawings all provide rich ways to experience her art.” (VISO, 2008, p. 11).

recolheu como dimensão enigmática. Onde encontrar *A* mulher — se não está inscrita no útero ou na vagina? Acompanharemos o percurso na teoria psicanalítica da tentativa de localizá-la.

## 2 UMA LEITURA DO FEMININO NA TEORIA FREUDIANA

*Nos seres humanos, a masculinidade pura ou feminilidade não se pode encontrar nem num sentido psicológico nem num biológico. Todo indivíduo, ao contrário, revela uma mistura dos traços de caráter pertencentes a seu próprio sexo e ao sexo oposto, e mostra uma combinação de atividade e passividade, concordem ou não estes últimos traços de caráter com seus traços biológicos.*

(FREUD, 1905, p. 226, grifo nosso).

É notório que as vozes femininas nos impasses do divã atual já não são idênticas às do século XIX, já que o mal-estar que afeta as mulheres muda conforme a época — inclusive no modo como se nomeiam, entre muitas possibilidades: cis, trans, héteras, lésbicas, bissexuais, pansexuais, assexuadas, intersexuais, queer, entre outras. O padrão de feminilidade das mulheres modernas ocidentais foi constituído na produção discursiva da burguesia europeia na segunda metade do século XIX. Tais discursos na cultura, ainda que renovados, seguem se enredando entre a suposta manifestação natural da feminilidade e o questionamento do lugar das mulheres nos campos social e político. A Psicanálise continua, mais de um século depois de sua criação, a interrogar o tema das mulheres e do feminino.

Desde muito cedo, Freud queixou-se da obscuridade que envolvia a vida sexual das mulheres, confessando, em uma carta à Marie Bonaparte, a permanência da interrogação: “A grande questão que jamais foi respondida e que ainda não fui capaz de responder, apesar de meus trinta anos de pesquisa da alma feminina, é: O que quer uma mulher?” (JONES, 1955 apud FREUD, 1987 [1925], p. 304). Ao fim do século XIX, o paradigma da mulher histérica era observado por cientistas que tentavam desvendar o mistério desta exibição de sofrimento que muitas vezes conduzia à revolta, ao suicídio ou à loucura. O criador da Psicanálise foi subversivo ao revelar, no achado do discurso analítico, a sexualidade arrancada do campo da natureza.

As mulheres tidas como loucas foram as principais provocadoras da construção de uma clínica da escuta, permitindo que uma nova teoria da subjetividade surgisse. Por sua presença, recitando suas vidas e segredos, estão na origem da Psicanálise, como lembra a historiadora e psicanalista Élisabeth Roudinesco: “[...] elas estavam na origem da invenção da psicanálise: uma origem indizível que o historiador tem o dever de traçar [...]” (ROUDINESCO, 2014, p. 88, tradução nossa<sup>21</sup>). Diante disso, como uma preparação para a discussão sobre o tema do

---

<sup>21</sup> “[...] elles furent à l’origine de l’invention de la psychanalyse: origine indicible que l’historien a le devoir de retracer [...]” (ROUDINESCO, 2014, p. 88).

feminino na obra freudiana, propomos uma breve apresentação sobre o surgimento da teoria psicanalítica.

## **2.1 Da provocação feminina, a Psicanálise**

É difícil imaginar o impacto que as contribuições freudianas, originais e importantes para o conhecimento humano, causaram quando foram publicadas. As observações clínicas da importância dos fatores sexuais e de sua relação com as neuroses foram as questões que conduziram Freud a uma investigação sobre o assunto da sexualidade. Suas primeiras considerações estabeleciam a aproximação dos sintomas histéricos a aspectos fisiológicos e químicos. No entanto, desde o início, ele suspeitava de que os fatores causadores da histeria remontavam à infância, e que o elemento constante e essencial de uma crise histérica seria o retorno de um estado psíquico que a paciente já havia experimentado anteriormente — em outras palavras, o retorno de uma lembrança (FREUD; BREUER, 1893).

Na publicação dos estudos de Freud e Breuer sobre a histeria, foi possível assistir ao abandono de uma clínica onde os médicos permaneciam como observadores, emergindo, em seu lugar, a clínica da escuta. A palavra foi concedida às pacientes, ainda que somente aos doutos estivesse outorgada a autoridade para relatar a autenticidade das narrativas sintomáticas. Surgia a relação transferencial, bem como uma nova forma de descrição dos casos que, diferentemente da então tradicional recheada de termos técnicos, trazia a história dessas mulheres. Suas paralisias, contraturas, alucinações, angústias, e obsessões começavam a aparecer acompanhadas de histórias pessoais, relatos de traumatismos e acontecimentos da infância.

Os estudos de caso são sempre escritos como ficção. Ainda assim, esses primeiros estudos freudianos podem ser considerados fundamentais para o nascimento da prática psicanalítica, pois relatavam os métodos de cura pela hipnose ou pela catarse, seguidos pela seguinte premissa que Freud utilizou ao longo de sua prática: a de pedir a suas pacientes que lhes contassem tudo o que lhes viesse em mente. Freud chamou de Psicanálise a invenção deste novo método de exploração do inconsciente. Sendo um manifesto contra as heranças científicas, opôs-se a psiquiatras e a psicólogos afirmando que esses ainda não conseguiam explicar a origem das neuroses que, segundo ele, estariam em um traumatismo real ocorrido na infância. E assim, iniciava a investigação do comportamento sexual humano.

As identidades de algumas das pacientes cuja narrativa está presente nesses artigos foram sendo reveladas posteriormente: Bertha Pappenheim, Fanny Moser, Aurelia Öhm, Anna

von Lieben, Ilona Weiss (ROUDINESCO, 2014). O caso fundador, conhecido pelo pseudônimo Anna O., atribuído à jovem paciente de Breuer, revolucionou o tratamento da saúde mental. Durante séculos, os médicos europeus ficaram intrigados com os sintomas da histeria e, sem saber como lidar com esses, muitas vezes acusavam as mulheres de fingirem estar doentes. A palavra *histeria* deriva do termo grego *hystéra*, significando *útero*, assim, não se pensava que os homens sofressem dessa doença. Os poderes da *talking cure* eram sentidos enquanto os sintomas histéricos se modificavam através do tratamento pela palavra, embora a sugestão e a hipnose fossem ser abandonadas a partir das noções de complexo de Édipo, das fantasias sexuais inconscientes e com o método de associação livre.

### 2.1.1 Da escuta, a teoria da sedução

As mulheres tratadas por Breuer e Freud eram apresentadas pelos dois autores quanto à questão das reminiscências, sendo assertivos nas publicações ao afirmarem que as pacientes expostas ao novo método foram curadas, se não totalmente de suas doenças, ao menos de seus sintomas. De sua parte, Freud sustentou que a dissociação mental encontrada no sintoma histérico era provocada por uma defesa psíquica e por fragmentos ligados a um traumatismo sexual de origem infantil. O estudo sobre as forças repressivas de repugnância, vergonha e moralidade começou a indicar uma aproximação com o viés mais psicológico de sua teorização. Em *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), Freud elucidava a histeria baseando sua causa nos efeitos traumáticos da sedução sexual na primeira infância:

Se nos perguntarmos qual seria a causa desse processo patológico interpolado, só poderemos indicar uma – a liberação sexual, da qual também há provas na consciência. Isso está vinculado à lembrança do atentado [...]. Ora, esse caso é típico do recalçamento na histeria. (FREUD, 1895, p. 371).

Com este método de cura pela palavra, os distúrbios psíquicos passaram a ser ouvidos, tratados e, por vezes, curados, sendo uma revolução terapêutica. Para responder aos cientistas que questionavam as confissões das histéricas, sugerindo que não eram confiáveis ou que poderiam estar sendo induzidas, Freud respondia com a defesa vigorosa das pacientes em sofrimento enquanto encarava uma sociedade feroz pela ordem da moral familiar do fim do século XIX. Era comum, afirmava em sua hipótese, que as meninas entre dois e cinco anos de idade tivessem sido vítimas de abuso cometido por um irmão mais velho, ou outro adulto, em geral da própria família (FREUD, 1896b).

Freud pensou poder explicar a etiologia das psiconeuroses partindo da recordação de cenas reais de sedução sofridas passivamente. Essa teoria supunha que o trauma se produziria em dois tempos. Na teoria freudiana, o trauma remete à incapacidade do sujeito em elaborar psiquicamente certo acontecimento que provoque um excessivo aumento de excitações em um curto espaço de tempo. No artigo *A Hereditariedade e Etiologia das Neuroses* (1896a), Freud afirma que, no fundo da etiologia histérica, encontra-se uma experiência de passividade sexual anterior à puberdade; uma ocorrência sofrida com indiferença, com um pouco de indignação, ou susto. Portanto, seria na experiência de passividade que o sujeito entraria na sexualidade.

Durante os primeiros anos de elaboração, a noção de sexualidade infantil foi considerada um fator latente, passível de ser despertada apenas pela intervenção de um adulto, tendo as neuroses como consequência. A classificação dessas como derivação de experiências sexuais precoces foi estabelecida na diferença dos sexos: a neurose histérica de um lado, resultado da passividade do abuso sofrido pela menina, e a neurose obsessiva do outro, fundada na agressão ativa do menino. Porém, em *Observações Adicionais sobre as Neuropsicoses de Defesa* (1896b), Freud supõe que mesmo as experiências ativas seriam precedidas pelas passivas:

As experiências sexuais da primeira infância têm na etiologia da neurose obsessiva a mesma importância que na histeria. Aqui, entretanto, não se trata mais de passividade sexual, mas de atos de agressão praticados com prazer e de participação prazerosa em atos sexuais [...]. Além disso, em todos os meus casos de neurose obsessiva, descobri um substrato de sintomas histéricos que puderam ser atribuídos a uma cena de passividade sexual que precedeu a ação prazerosa. Suspeito de que essa coincidência não seja fortuita, e de que a agressividade sexual precoce implique sempre uma experiência prévia de ser seduzido. (FREUD, 1896b, p. 159).

Nos casos em que havia o relato de uma vivência de sedução entre duas crianças, em geral, um irmão e uma irmã, Freud observava que o agressor havia sido previamente seduzido por um adulto, reproduzindo as mesmas práticas que aprendeu sem fazer qualquer modificação por si no caráter da atividade sexual. Em *A Etiologia da Histeria* (1896c), Freud discorre: “[...] inclino-me a supor que as crianças não sabem chegar aos atos de agressão sexual, a menos que tenham sido previamente seduzidas [...]” (FREUD, 1896c, p. 193). Concluía-se, em todos os casos, que o fator responsável da neurose seria uma experiência sexual de caráter traumático — a sedução de uma criança, por um adulto, antes da puberdade.

No entanto, em suas investigações, Freud encontrou uma realidade ainda mais complexa do que sua teoria da sedução poderia validar. Por um lado, defendia que as pacientes histéricas não poderiam ser consideradas como mitomaníacas como supunham alguns cientistas; por outro, não poderia afirmar tampouco que todas teriam sido abusadas sexualmente. Sendo assim, chega à compreensão de que os impulsos sexuais atuavam nas crianças desde tenra idade. A

sedução seria, então, de outra ordem; saindo do trauma factual, os primeiros cuidados passavam a ser lidos como traumáticos. A existência da fantasia passa a ser considerada por Freud, que observou que a sedução não era necessariamente a fonte de uma neurose.

Deste modo, Freud aperfeiçoa sua teoria sexual, abandonando a teoria traumática na etiologia das neuroses e formulando o complexo de Édipo, além do reconhecimento gradual da sexualidade infantil como inerente e universal. Assim, a questão da causalidade sexual das neuroses saía do campo da descrição dos comportamentos para o da interpretação dos discursos, em que as famosas cenas sexuais descritas por suas pacientes poderiam pertencer a uma fantasia, lugar por excelência da cena psicanalítica. Longe de tentar catalogar abusos, patologias sexuais, práticas eróticas ou comportamentos instintivos, e ao invés de desenvolver pranchas anatômicas perdidas em medições, cálculos ou avaliações, emitindo padrões, Freud estendeu a noção de sexualidade humana de um modo inédito: como uma disposição psíquica universal. Desse modo, a noção de instinto fica reduzida frente à noção de pulsão, sendo essa transformada na própria essência da atividade humana:

Portanto, é menos a sexualidade em si que se tornou essencial em sua doutrina do que um conjunto conceitual que a permite ser representada: a pulsão, fonte do funcionamento psíquico inconsciente, a libido, termo genérico que designa energia sexual, suporte ou processo relacional, a bissexualidade, disposição específica a qualquer forma de sexualidade humana e, por fim, o desejo, tendência, realização, busca infinita, relação ambivalente com os outros. (ROUDINESCO, 2014, p. 103, tradução nossa<sup>22</sup>).

### 2.1.2 Das pulsões, a sexualidade infantil

Na era vitoriana, a sexualidade infantil era alvo de formas de controle e vigilância através de práticas exercidas pela regulamentação social. Freud reitera, ao longo de sua obra, que as pulsões sexuais acompanham a vida a partir do nascimento, que a sexualidade infantil é evidente e que a função sexual passa por um processo de desenvolvimento com várias fases de organização até que fique a serviço da reprodução. Tal curso de desenvolvimento é percorrido com algumas inibições e fixações parciais. À disposição de sua teoria, utiliza-se da história da civilização e da mitologia. Freud aborda um quadro da vida sexual das crianças afirmando que seu desenvolvimento primordial acontece nos cinco primeiros anos de vida e que, desse ponto

---

<sup>22</sup> “C'est donc moins la sexualité en elle-même qui devint primordiale dans sa doctrine qu'un ensemble conceptuel permettant de la représenter: la pulsion, source du fonctionnement psychique inconscient, la libido, terme générique désignant l'énergie sexuelle, l'étayage, ou processus relationnel, la bissexualité, disposition propre à toute forme de sexualité humaine, et enfin le désir, tendance, accomplissement, quête infinie, relation ambivalente avec autrui.” (ROUDINESCO, 2014, p. 103).

até a puberdade, estende-se o que se conhece como período de latência, período caracterizado pela diminuição dos anseios sexuais. A sexualidade infantil é colocada em discurso.

O estado original da sexualidade infantil seria o autoerotismo, uma fase anárquica ligada a zonas erógenas, momento no qual a pulsão sexual encontraria uma satisfação sem recorrer a um objeto externo: “De início, a atividade sexual se liga a funções que atendem à finalidade de autopreservação e não se torna independente delas senão mais tarde [...]” (FREUD, 1905, p. 186). A noção de organização pré-genital indica que a libido se organiza em zonas privilegiadas antes de adquirir uma organização em torno da zona genital. Inicialmente, são descritas duas fases: a oral e a sádico-anal. Em *A Organização Genital Infantil* (1923b), inclui uma terceira, a fase fálica, que reconheceria apenas um órgão, o masculino. Assim, Freud afirma: “O que está presente, portanto, não é uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do falo.” (FREUD, 1923b, p. 180). Conforme veremos mais adiante, em sua releitura da obra freudiana desde a perspectiva da lógica do significante, Lacan remeterá, décadas mais tarde, a complexa descoberta da primazia do falo à simbolização do sexo.

É na mudança da primeira teoria pulsional freudiana que a noção de narcisismo passa a pressupor que as pulsões sexuais podem retirar a libido investida nos objetos e fazê-las retornar sobre o próprio eu; sendo distinta do narcisismo originário, uma etapa prévia à eleição de objeto. A mudança ocorre em *Além do Princípio do Prazer* (1920a), em que as pulsões sexuais e as de autoconservação passam a ser consideradas como as pulsões de vida, em contraposição à pulsão de morte, que seria inicialmente descrita como a tendência inerente a todo ser vivo de retornar ao estado inorgânico. Desse modo, a mudança na teoria das pulsões possibilita pensar elementos que ultrapassam o princípio do prazer:

É como se a vida do organismo se movimentasse num ritmo vacilante. Certo grupo de pulsões se precipita como que para atingir o objetivo final da vida tão rapidamente quanto possível, mas, quando determinada etapa no avanço foi alcançada, o outro grupo atira-se para trás até um certo ponto, a fim de efetuar nova saída e prolongar assim a jornada. E ainda que seja certo que a sexualidade e a distinção entre os sexos não existiam quando a vida começou, permanece a possibilidade de que as pulsões que posteriormente vieram a ser descritas como sexuais, possam ter estado em funcionamento desde o início. (FREUD, 1920a, p. 59).

Essa dimensão que se apresenta como estranha e não simbolizável conduz à leitura que passa a admitir a pulsão de morte como um dos princípios do funcionamento do aparelho psíquico, e dos sintomas como formações substitutivas que comportam, de modo geral, uma satisfação que ultrapassa o princípio do prazer. A manifestação da insistência pulsional não se esgota na satisfação sintomática; assim, a ampliação do conceito de sintoma acompanha os passos freudianos na segunda tópica. Aos sistemas consciente, pré-consciente e inconsciente, é

sobreposta a formulação metapsicológica do supereu, eu e isso. Enquanto, na primeira teoria das pulsões, o dualismo pulsional centrava-se na oposição entre pulsões de vida, de autoconservação, e pulsões sexuais, a libido; na segunda teoria pulsional, as pulsões de vida passam a englobar as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais em oposição à pulsão de morte. Desse modo, podemos acompanhar a ampliação do conceito de pulsão e da missão paradoxal do sintoma:

Freud depara-se, de início, com a satisfação do sintoma erguido em pleno campo de combate entre um desejo inconsciente e sua interdição, que surge como um emaranhado de representações a serem decifradas, apresentando-se também como uma satisfação substitutiva da pulsão – satisfação tanto mais paradoxal quanto mais Freud extrai as consequências do postulado da existência da pulsão de morte, avessa a todo adaptacionismo exercido em nome do bem comum. Uma satisfação ignorada, contrária a qualquer ideal e que divide o próprio sujeito é o que enfim se revela, através do saber inconsciente, na experiência freudiana. (FUENTES, 2012, p. 98).

A Psicanálise distanciou a sexualidade humana do naturalismo pela grande descoberta que inaugura — o inconsciente. Propomos seguir pela discussão freudiana, que sustenta uma posição radical quanto à sexualidade no humano, recolhendo o que então se apresenta como um real enigmático.

## **2.2 Da sexualidade, a feminilidade**

Conforme foi apresentado, é possível acompanhar o interesse de Freud pelas questões femininas desde o início de seu percurso. Sobre a relação entre as convenções sociais da civilização e a etiologia das neuroses de angústia, Freud trouxe, em *A Sexualidade na Etiologia das Neuroses* (1898), uma abordagem pelas questões sociológicas. A crítica foi direcionada especialmente à atitude dos profissionais médicos em relação aos assuntos sexuais, particularmente à masturbação, aos métodos contraceptivos e às dificuldades da vida conjugal. Apelando a esses profissionais de saúde, solicita que, se esses não se sentirem confortáveis com possíveis revelações de caráter sexual ou perceberem que não possuem o tato, a seriedade e a discrição necessárias para interrogar pacientes neuróticos, então que se abstenham de tratá-los.

Em seu pedido, Freud roga aos médicos tolerância quanto às questões sexuais, especialmente quanto à investigação da vida sexual das mulheres. Atesta que inúmeras delas acham bastante difícil passar a vida escondendo seus sentimentos sexuais e ficam aliviadas ao descobrirem que, na consulta médica, nenhuma consideração sobrepuja a de sua recuperação, sendo gratas por poderem se manifestar humanamente em relação às suas questões sexuais. Freud afirma, do mesmo modo, que um profissional digno não pode, em sua prática, ignorar

um casal que tencione limitar o número de seus filhos, indo além ao alertar para a necessidade de um método contraceptivo que resguardasse a mulher:

O médico perspicaz tomará a si, portanto, decidir em que condições se justifica o uso de medidas preventivas da concepção e, entre essas medidas, terá que separar as nocivas das inofensivas. Tudo o que impede a ocorrência de satisfação é nocivo. Mas, como se sabe, não possuímos no momento nenhum método de impedir a concepção que preencha todos os requisitos legítimos – isto é, que seja seguro e cômodo, que não diminua a sensação de prazer durante o coito e que não fira a sensibilidade da mulher. Isso impõe aos médicos uma tarefa prática para cuja solução eles poderiam concentrar suas energias com resultados compensadores. Quem preencher essa lacuna em nossa técnica médica terá preservado o prazer da vida e mantido a saúde de inúmeras pessoas, muito embora, é verdade, tenha também preparado o terreno para uma drástica mudança em nossas condições sociais. (FREUD, 1898, p. 247).

Nesse ponto, anunciava algo de revolucionário, já que, na medida em que as mulheres passassem a vivenciar sua sexualidade, uma mudança drástica ocorreria nas relações sociais. Quanto à Psicanálise, em sua prática estabelece um ato de transgressão, um modo de escutar as palavras livremente, recolhendo-as sem a intenção de defini-las. Freud efetuou uma revolução simbólica, mudando a visão que toda uma época possuía sobre si mesma. À medida em que a clínica apontava para a repetição do sintoma, Freud se distanciava da sexualidade como genitalidade e ampliava o conceito de satisfação substitutiva — que passa a comportar os paradoxos da pulsão como algo de estranho e irreconhecível que começa a acenar nas formações sintomáticas e que se prestam a permanentes deslocamentos.

A teoria da sexualidade infantil se torna essencial para uma compreensão dos argumentos freudianos sobre o enigma do feminino. Em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), Freud defende que a satisfação não obedece à finalidade da reprodução da espécie, deparando-se com o paradoxal das pulsões perverso-polimorfas, tornando conhecida a disjunção entre a natureza do corpo humano, que visaria à autopreservação da espécie, e o corpo erógeno. Essas elaborações inovadoras foram acompanhadas pela dificuldade de pensar o que é próprio da feminilidade. Assim, afirmava a condição ininteligível que envolvia a vida sexual das mulheres:

A importância do fator de supervalorização sexual pode ser melhor estudada nos homens, pois somente sua vida erótica se tornou acessível à pesquisa. A das mulheres – devido em parte ao efeito inibidor das condições civilizadas e, em parte, à *sua descrição convencional e insinceridade* – ainda se encontra mergulhada em impenetrável obscuridade. (FREUD, 1905, p. 152, grifo nosso).

É possível reconhecer que a construção que permite uma mulher tornar-se sujeito de sua própria história envolve um discurso singular sobre si mesma e sobre seu desejo, a despeito de discursos múltiplos. A insinceridade apontada por Freud, a partir de uma leitura lacaniana,

poderá ser lida pela dimensão de gozo a mais que o feminino comporta, marcando o impossível de um dizer todo, como veremos adiante. Por ora, vale ressaltar que, neste momento incipiente de sua elaboração, frente à tal obscuridade, Freud já começava a recolher notícias dessa dimensão. Em sua investigação sobre as pulsões parciais, afirma que essas, em matéria de inconsciente, ignoram a diferença anatômica, e que é a orientação do desejo sexuado como tal que se torna passível de investigação. Ao elaborar seu conceito de libido, Freud faz da falta fálica o princípio dinâmico desta, atestando que seria invariável e necessariamente de natureza masculina, “[...] ocorra ela em homens ou em mulheres e independente de ser seu objeto um homem ou uma mulher [...]” (FREUD, 1905, p. 226). Contudo, ele afirma que masculino está sendo usado no sentido de atividade, já que os conceitos de masculino e feminino “[...] estão entre os mais confusos que ocorrem na ciência [...]” (FREUD, 1905, p. 226).

Em *O Mal-Estar na Civilização* (1929), Freud expõe, em uma extensa nota de rodapé, a dificuldade de encontrar uma significação psicológica para masculino e feminino. Considerando o humano como um organismo animal com disposição bissexual inequívoca, afirma que o fator biológico é de extraordinária importância na vida mental, sendo difícil, todavia, de se apreender o sexo psicologicamente. Embora a anatomia possa indicar características distintas entre macho e fêmea, a Psicologia não poderia fazer o mesmo. Portanto, atribuir de forma excessivamente imediata a atividade com a masculinidade e a passividade com a feminilidade seria uma correspondência não passível de ser confirmada mesmo no reino animal. Em seu artigo *Feminilidade* (1932a), Freud retomaria mais uma vez a questão:

Em espécies animais bem superiores, verificamos que ambos os sexos dividem entre si o trabalho de cuidar do filhote, ou que o próprio macho, sozinho, dedica-se a essa tarefa. Até mesmo na esfera da vida sexual humana, os senhores logo verão como é inadequado fazer o comportamento masculino coincidir com atividade e o feminino, com passividade. (FREUD, 1932a, p. 142).

A partir dessas marcações feitas do texto freudiano, é possível verificar que, para a Psicanálise, não se trata somente do funcionamento orgânico do corpo, mas do corpo pulsional. Em *As pulsões e suas vicissitudes* (1915), Freud constrói uma sofisticada teorização da pulsão, que aparece como sendo “[...] um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático [...]” (FREUD, 1915, p. 142). Apostando que não há um saber prévio sobre o objeto de satisfação pulsional e entendendo o objeto enquanto relacionado ao inconsciente, ele afirma que objeto é o que há de mais variável numa pulsão (FREUD, 1915).

A caracterização de um instinto biológico com função de reprodução colocava como perversa toda conduta sexual que não conduzisse à reprodução. O modelo freudiano de pulsão supera os limites impostos pela hipótese pautada na defesa exclusiva da preservação da espécie,

implicando na mudança da própria noção de sexualidade. Freud redefine o que considera como sendo o objeto e o objetivo sexuais e, por conseguinte, os padrões de conduta: “Parece provável que a pulsão sexual seja, em primeiro lugar, independente de seu objeto; nem é provável que sua origem seja determinada pelos atrativos de seu objeto [...]” (FREUD, 1905, p. 149). Desse modo, ele repensa o próprio conceito de desvio ou perversão, de modo que a quaisquer pessoas também poderia ser atribuído algo de perverso ao objetivo sexual:

Nenhuma pessoa sadia, ao que parece, pode deixar de adicionar alguma coisa capaz de ser chamada de perversa ao objetivo sexual normal, e a universalidade desta conclusão é em si suficiente para mostrar quão inadequado é usar a palavra perversão como um termo de censura. (FREUD, 1905, p. 163).

Se a assimetria entre masculino e feminino sustenta ambos os sexos, desde Freud, o mesmo significante, o falo, nenhum sujeito poderia ser portador de uma pura especificidade masculina ou feminina. Em outras palavras, significa que, nas representações inconscientes do sujeito — homem ou mulher —, a diferença dos sexos não existe. A bissexualidade, que é o corolário dessa organização monística, afetaria, portanto, ambos os sexos:

Desde que me familiarizei com a noção de bissexualidade, considerei-a o fator decisivo, e, sem levar em conta a bissexualidade, creio que dificilmente seria possível chegar a uma compreensão das manifestações sexuais que podem efetivamente ser observadas em homens e mulheres. (FREUD, 1905, p. 226).

Desse modo, não haveria uma tendência inerente que fizesse do macho um homem e da fêmea uma mulher; a natureza não definiria a sexualidade humana — ambos os sexos, em sua vida mental, teriam que lidar com essa dualidade e suas implicações. Porém, Freud não faz desaparecer o impacto psíquico da diferença sexual anatômica para cada sexo. O que retoma ao longo de sua obra é que uma fantasia inconsciente tem uma forte relação com a vida sexual do sujeito, como já havia observado em *Fantasia Históricas e sua Relação com a Bissexualidade* (1908):

A natureza bissexual dos sintomas históricas, que pode ser demonstrada em numerosos casos, constitui uma interessante confirmação da minha concepção de que, na análise dos psiconeuróticos, se evidencia de modo especialmente claro a pressuposta exigência de uma disposição bissexual inata [no humano]. (FREUD, 1908, p. 169).

Freud estava convencido de que sua doutrina era capaz de subverter o campo da Psicologia, sendo uma ciência do psiquismo inovadora e libertadora, ainda que sujeita à ciência positivista de seu tempo. A relação peculiar entre as palavras e os corpos revelada pela perspectiva freudiana evidenciava a queda de um saber de corpo exclusivamente ligado à noção de organismo biológico, indo além, dizendo também da ideia própria de corpo enquanto afetado

pela linguagem. Seguiremos acompanhando a teoria freudiana no que, partindo das deduções da clínica, elabora sobre a feminilidade.

### 2.2.1 Da bissexualidade, a trama edipiana

Em *Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos* (1925), Freud retoma a afirmação de que todos os humanos, em resultado de sua disposição bissexual, “[...] combinam entre si características tanto masculinas quanto femininas, de maneira que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem sendo construções teóricas de conteúdo incerto [...]” (FREUD, 1925, p. 320). A certeza anatômica só poderia fazer a distinção de um ponto biológico, não mais do que isso: “A bissexualidade, presente, conforme acreditamos, na disposição inata dos seres humanos, vem para o primeiro plano muito mais claramente nas mulheres do que nos homens [...]” (FREUD, 1931, p. 262). Assim, a bissexualidade está também relacionada ao princípio psicanalítico do complexo de Édipo, ligado ao desenvolvimento das teorias sobre o feminino. Freud se apropriou do famoso personagem Édipo, concebido por Sófocles em sua trilogia<sup>23</sup>, para formular o arquétipo do neurótico moderno. Condenado pelo Oráculo a descobrir-se, a história apresenta um sistema patriarcal ao qual as estruturas familiares do fim do século XIX estavam ligadas.

A tragédia de Sófocles é invocada como modelo mitológico do conflito que leva Freud a formular o complexo de Édipo. Sendo contemporânea à descoberta da fantasia e do abandono da teoria da sedução, a elaboração do complexo de Édipo postula que o desejo inconsciente se determina no sujeito numa estrutura que é ternária, numa rede na qual o sujeito articula o seu desejo ao desejo do par parental (NEME, 2008, p. 39). O tema aparece desde o início nos escritos da Psicanálise e só recebe uma elaboração definitiva na fase final da obra de Freud, logo, os elementos serão destacados neste capítulo de modo fragmentário. O complexo de Édipo foi estruturado de acordo com o modelo da família nuclear — pai, mãe, bebê —, que também designava, para cada um deles, um lugar que esclarecesse a gênese das neuroses e dos conflitos nascidos na infância. Sendo um marco da teoria psicanalítica, esse complexo nuclear da neurose tem sido uma noção importante, mas nada simples.

Em sua teoria inspirada pelo mito grego, Freud entende esse complexo como uma estrutura universalmente vinculada ao destino humano, golpeando os sentimentos sagrados culturais que insistem na pureza seráfica das crianças e recebendo, por esse motivo, ataques da

---

<sup>23</sup> Do poeta grego Sófocles (496 a.C.– 406), a Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Primeira representação: 430 a.C., em Atenas (data aproximada).

comunidade científica. Abordando o recalque aos desejos incestuosos e às inúmeras consequências desse, como o sentimento de culpa, Freud afirma: “O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro [...]” (FREUD, 1905, p. 229). Afirmar que o encontro é um reencontro destaca o objeto como primário, porém, Freud adverte que essas escolhas não estão destinadas a se concretizarem, respeitando, assim, a barreira do incesto, fazendo intervir uma instância interditória que liga o desejo à lei, ponto que Lacan acentuou. Partindo do modo como a sociedade estava organizada, ao examinar as primeiras formas assumidas pela vida sexual das crianças, a primeira investigação que Freud toma como questão é a criança do sexo masculino: “Infelizmente, podemos descrever esse estado de coisas apenas no ponto em que afeta a criança do sexo masculino; os processos correspondentes na menina não conhecemos [...]” (FREUD, 1923b, p. 180).

A formulação do complexo de Édipo começa a ser elaborada a partir de seu caráter triangular, em que, para a criança em idade muito precoce, a mãe é o primeiro objeto de amor, já que representa os primeiros cuidados e é quem oferece as primeiras palavras. No caso do menino, quando marcado pela escolha objetal dirigida à mãe, se identificaria com o pai. Durante certo tempo, esses dois relacionamentos avançam lado a lado até que o pai passa a ser percebido como um obstáculo: “Uma atitude ambivalente para com o pai e uma relação objetal de tipo unicamente afetuosos com a mãe constituem o conteúdo do complexo de Édipo positivo simples num menino [...]” (FREUD, 1923a, p. 46). A referência ao desenvolvimento da sexualidade na menina era entendida, inicialmente, de maneira análoga, na qual a identificação com a mãe seria o desfecho que resultaria em seu caráter feminino.

O declínio do complexo de Édipo, articulado com o complexo de castração, resultaria na interiorização da interdição, provocando o abandono do investimento de objeto e a sua substituição. Após o período de latência, ultrapassado na entrada da puberdade, é que a escolha do objeto se efetuará plenamente. Dessa maneira, a dissolução do complexo de Édipo consolidaria a masculinidade no caráter do menino. No entanto, a esquematização se mostrou relativa diante da complexidade da resolução que põe termo ao complexo de Édipo na criança devido à bissexualidade originalmente presente. A escolha objetal infantil comporta a ambivalência dos desejos edípicos recalçados, o que equivale a dizer que o menino não teria exclusivamente uma posição de rivalidade com o pai e de escolha objetal afetuosos pela mãe, já que, segundo Freud, “[...] ao mesmo tempo, também se comporta como uma menina e apresenta uma atitude afetuosos feminina para com o pai e um ciúme e uma hostilidade correspondentes em relação à mãe [...]” (FREUD, 1923a, p. 48).

A dimensão estruturante pela via freudiana implica caminhos por onde os complexos de Édipo e de castração se cruzam, modo como o sujeito acederia ao posicionamento subjetivo feminino ou masculino. Durante longo tempo, Freud sustentou uma simetria entre os percursos no desenvolvimento da sexualidade nos meninos e nas meninas. No entanto, posteriormente, em seus textos *A dissolução do complexo de Édipo* (FREUD, 1924) e *Algumas consequências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos* (FREUD, 1925), ele retifica essa concepção afirmando a diferenciação dos complexos de Édipo e de castração nas meninas. A característica da sexualidade infantil inicial seria a de que o órgão sexual feminino propriamente dito ainda não teria sido descoberto pelas crianças. Extraído do que pôde escutar em sua clínica, o autor da Psicanálise nomeia de “primazia do falo” a ênfase que recai sobre o órgão masculino e, desse modo, considera o falo como operador comum do campo sexual.

De acordo com Freud, as crianças perceberiam a diferença entre os homens e as mulheres, porém não vinculariam essa diferença aos órgãos sexuais. Inicialmente, elas acalentam a crença de que todos os seres humanos possuem o mesmo órgão: o masculino. Investigam e, no decurso de suas pesquisas anatômicas, constatam que esse não é comum a todas. Em geral, rejeitariam essa ausência, sendo mais tarde a conclusão de que o órgão deve ter existido e sido retirado depois: “A falta de um pênis é vista como resultado da castração e, agora, a criança se defronta com a tarefa de chegar a um acordo com a castração em relação a si própria [...]” (FREUD, 1923b, p. 182).

O menino, percebendo que a menina não se parece com ele, rejeitaria a diferença e somente mais tarde interpretaria a ausência do pênis dela como uma ameaça de castração para si. Esse medo da castração exerceria uma influência sobre o seu desenvolvimento. Na situação das meninas, afirma Freud, sentiriam profunda falta de um órgão sexual que fosse de igual valor ao masculino. Nessa perspectiva, a menina na fase infantil desconheceria a existência da vagina, brincando com o clitóris como um órgão análogo ao pênis e tendo, segundo essa tese, a impressão de estar portando um órgão castrado: “A menina se comporta diferentemente. Faz seu juízo e toma sua decisão num instante. Ela o viu, sabe que não o tem e quer tê-lo [...]” (FREUD, 1925, p. 314).

Em relação à masturbação clitoridiana, uma referência aparece em *Contribuições a um Debate sobre a Masturbação* (1912), texto em que Freud expressou pesar sobre a falta de conhecimento a respeito da masturbação feminina: “Foi também de lamentar não termos sido capazes de prestar tanta atenção à masturbação feminina quanto à masculina; a masturbação feminina, acredito eu, é merecedora de estudo especial [...]” (FREUD, 1912, p. 311). A substituição da masturbação clitoridiana pelo prazer genital constituiria condição necessária

para o desenvolvimento da sexualidade feminina, sendo um impulso que se manifestaria antes mesmo da onda de repressão sentida na puberdade, que extinguiria grande parte da sexualidade masculina da menina a fim de dar espaço ao desenvolvimento de sua posição feminina.

O efeito do complexo de Édipo nas meninas, segundo Freud, seria diferente do que ocorre com os meninos. As meninas reconheceriam a castração, a diferença dos sexos e se rebelariam contra esse estado indesejável. Ao contrário dos meninos, sustentariam essa posição por um longo período, saindo desse tardiamente e de modo incompleto. Na fase da organização pré-genital sádico-anal, não existiria ainda a questão de masculino e feminino; na etapa seguinte da organização genital infantil, a fase fálica, apareceria a masculinidade, mas não a feminilidade. A marca da diferença nesse período seria possuir ou não um órgão genital masculino, a distinção fálico-castrado: “Somente após o desenvolvimento haver atingido seu complemento, na puberdade, que a polaridade sexual coincide com masculino e feminino [...]” (FREUD, 1923b, p. 184). É na fase fálica que se iniciaria a organização que subordina a pulsão à primazia dos órgãos genitais, porém os impulsos em direção à função sexual só aconteceriam mais tarde, após o período de latência, com a eflorescência da sexualidade na puberdade, na fase genital.

A primeira descrição freudiana da situação edípica, como visto previamente, supõe um paralelo completo entre os dois sexos, o que posteriormente foi tido como equívoco quando, enfim, certas peculiaridades no desenvolvimento sexual das meninas foram notadas. No texto *Feminilidade* (1932a), Freud retoma sua reflexão assinalando que, nas fases iniciais do desenvolvimento libidinal, tanto no menino como na menina preponderam as semelhanças da escolha objetal, ou seja, o primeiro objeto de amor é, para ambos, a figura materna. A fase pré-edípica seria a de ligação exclusiva com a mãe, um objeto intenso, representante do cuidado e da nutrição. No curso dos investimentos da libido, essa primeira relação de ligação pré-edípica da menina com a mãe despertaria outra secundária: a fantasia de sedução pelo pai, considerada por Freud como a expressão do típico complexo de Édipo na mulher.

Com a intervenção da castração intercedendo sobre o desejo da mãe e regulando o desejo da menina, essa abandonaria sua mãe como objeto amoroso exclusivo. No momento do desfecho dessa fase, surgiria uma diferenciação: o jogo libidinal daria uma virada, em termos objetais, bastante significativa, marcando o que seria o despertar feminino:

O complexo de castração [no caso das meninas] prepara para o complexo de Édipo ao invés de destruí-lo; a menina é forçada a abandonar a ligação com a mãe através de sua inveja do pênis, e entra na situação edípica como se esta fora um refúgio [...]. (FREUD, 1932a, p. 159).

A menina, desse modo, tomaria o pai como objeto de amor. O desenvolvimento sexual dela seguiria mais intrincado do que o do menino por haver dois movimentos a mais: a mudança de objeto e a mudança da zona erógena.

É nesse contexto que Freud começa a articular que a feminilidade não é dada a priori; ela precisa ser elaborada. O reconhecimento da distinção anatômica entre os sexos forçaria a menina a afastar-se da masturbação clitoridiana, deslizando para uma nova posição ao longo da linha que a conduz ao desenvolvimento de sua feminilidade. Com essa passagem, começa a ser esboçado um extenso caminho que aponta para as especificidades da estruturação feminina. A dificuldade de definir os dois sexos é tida como revolucionária na medida em que esta assimetria não se submeteria somente à realidade anatômica, subordinando, assim, a significação dessas noções a resultados de processos psíquicos bem mais complexos.

### 2.2.2 Da castração, o interminável

O desenvolvimento da feminilidade permaneceria exposto a alternâncias entre períodos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade, predominariam: “Determinada parte disso que nós, homens, chamamos de ‘o enigma da mulher’, pode, talvez, derivar-se dessa expressão da bissexualidade na vida da mulher [...]” (FREUD, 1932a, p. 161). Admitindo não ser possível atribuir as peculiaridades das mulheres exclusivamente à base orgânica, Freud estranha o fato de o clitóris, com seu caráter viril, continuar a ter função na vida sexual feminina posterior (FREUD, 1931). Como discutido anteriormente, nas mulheres, a vida sexual teria uma primeira fase que possuiria um caráter masculino, já que na infância as principais ocorrências genitais ocorrem em relação ao clitóris, sendo somente num segundo momento, na puberdade, que os impulsos vaginais apareceriam.

A mãe, ou substituto materno, iria se tornar aquela que proibiria a atividade de masturbação, bem como seria a guardiã da castidade da filha (FREUD, 1931). A descrição de como as meninas reagem à impressão da castração mostra-se particularmente difícil, pois não é possível fornecer uma descrição que possua validade geral, sendo diferente em cada sujeito. A compreensão freudiana aferra-se à hipótese de que a menina censura a mãe, nesse primeiro momento, por não lhe ter dado um órgão apropriado. Quando entende que esse infortúnio não é peculiar a ela própria e compreende a natureza geral dessa característica, a mãe, num segundo momento, sofreria uma grande depreciação a seus olhos (FREUD, 1931).

A intensa ligação da menina à mãe seria, portanto, fortemente ambivalente, já que é determinada pelas fases libidinais através das quais a criança passa. As primeiras experiências

de um filhote de humano são, naturalmente, de caráter passivo, sendo alimentado, limpo e vestido. Uma parte da libido desfruta dessas satisfações de caráter passivo. No entanto, Freud afirma que a reação ativa da menina é particularmente interessante, esforçando-se para transformar as experiências passivas em atividade, realizando seus desejos ativos de maneira indireta com seus brinquedos e bonecos. É com relutância que a menina se depara com a diferença anatômica e, ao interpretá-la como castração, certa parte da masculinidade de suas tendências sexuais não raro cessa, abrindo a possibilidade de caminhos para a feminilidade, ou seja, para uma expressão da sexualidade não pautada toda no falo.

Partindo da interpretação que dá à diferença anatômica, a menina se rebelaria contra esse estado indesejável de coisas, tendo três possíveis saídas para esse impasse: “[...] uma conduz à inibição sexual ou à neurose, outra, à modificação do caráter no sentido de um complexo de masculinidade, a terceira, finalmente, à feminilidade [...]” (FREUD, 1932a, p. 155). Na primeira, a menina que, até então, obtinha prazer da excitação do seu clitóris, abandonaria sua atividade fálica e, como resultado do infortúnio da descoberta, renunciaria a uma boa parte de suas inclinações sexuais. A frigidez sexual das mulheres seria um fenômeno com hipóteses nem sempre fáceis de distinguir. Freud marca que não é simples diferenciar o que se deveria atribuir à influência da função sexual e o que atribuir à educação social.

No segundo caminho, a menina se aferraria à sua masculinidade ameaçada recusando-se a reconhecer o fato indesejado. Assim, ela se apegaria à sua atividade clitoridiana refugiando-se numa identificação com sua mãe fálica ou com seu pai — evitando a afluência da passividade e regressando a seu complexo de masculinidade anterior. Apesar de poder vir a assumir uma posição homossexual, para Freud, a homossexualidade feminina raramente, ou nunca, é continuação direta da masculinidade infantil; “[...] a predominância do fator constitucional parece indiscutível [...]” (FREUD, 1932a, p. 160).

Na terceira reação possível face à descoberta da castração, a menina atingiria a atitude feminina por excelência. Encontrando um caminho para a forma feminina do complexo de Édipo, criado pela influência da castração, o resultado se constituiria de um desenvolvimento bastante demorado, o que daria um cunho especial ao caráter das mulheres como seres sociais (FREUD, 1931). Paralelamente ao abandono da masturbação clitoridiana, realizado com o auxílio de impulsos pulsionais passivos, a menina se voltaria para seu pai, assumindo o papel de sua mãe deposta, caminho sinuoso no qual removeria a atividade fálica se aproximando da feminilidade (FREUD, 1932a).

A primazia do falo como estruturador da posição sexual do sujeito foi questionada por alguns autores pós-freudianos e, nesse ponto da abordagem, as críticas também foram recebidas

por teorias feministas. Para Emilce Dio Bleichmar, considerar a feminilidade madura sendo situada no exercício de uma sexualidade que se obteria abandonando a sexualidade fálico-clitoridiana seria um equívoco na medida em que o que existe é uma experiência única que constitui a sexualidade feminina (BLEICHMAR, 1988). Embora a teoria freudiana investigue uma articulação entre feminilidade e sua busca fálica, sendo muitas vezes redutível enquanto *Penisneid*, é preciso compreender essa noção, que não se direciona ao órgão em si. Em certo momento, Freud se refere, inclusive, aos privilégios conferidos aos homens em detrimento às mulheres, o que fica elucidado em *A psicogênese de um caso de homossexualidade numa mulher* (1920b):

A análise demonstrou, além disso, que a jovem trouxera consigo, desde a infância, um ‘complexo de masculinidade’ fortemente acentuado. Jovem fogosa, sempre pronta a traquinagens e lutas, não se achava de modo algum preparada para ser a segunda diante do irmão ligeiramente mais velho [...]. Era na realidade uma feminista; achava injusto que as meninas não gozassem da mesma liberdade que os rapazes e rebelava-se contra a sorte das mulheres em geral. (FREUD, 1920b, p. 209).

Na teoria freudiana, a questão dos destinos das pulsões para as mulheres aparecia em torno do investimento de fazer-se mulher como a mãe, porém, descolando as repercussões imaginárias do falo, é possível pensar em outras saídas para a mulher em sua empreitada de tornar-se mulher. A respeito da “jovem homossexual” à qual Freud se referia, denominada Sidonie Csillag por sua biógrafa, Maria Rita Kehl acrescenta que essa foi uma moça para quem a identificação aos ideais de feminilidade concentrados sobre a figura materna parecia insuficiente em sua busca de uma via para transformar-se em mulher. Nesse aspecto, questiona: estaria a jovem em busca de outro significante “[...] que deslocasse o da maternidade e apontasse diretamente para o usufruto que uma mulher pode ter com seu sexo?” (KEHL, 2016, p. 170).

Freud inaugurou a Psicanálise escutando as histéricas e, desse modo, desvelou o sexual na neurose e o infantil na sexualidade. Foram os sintomas dessas pacientes que lhe permitiu inferir uma fase fálica ou viril nas fantasias masturbatórias das mulheres em sintonia com os ideais do eu do complexo de Édipo, cujo desfecho estabelecido pelo recalque destinaria a mulher ao desejo de um filho, estabelecendo o caminho para a construção de sua feminilidade (FREUD, 1937). No entanto, em *Análise Terminável e Interminável*, apresentaria a contradição:

[...] muita coisa [na mulher] depende de que uma quantidade suficiente de seu complexo de masculinidade escape ao recalque e exerça influência permanente em seu caráter. Normalmente, grandes partes do complexo se transformam e contribuem para a construção de sua feminilidade. (FREUD, 1937, p. 285).

Deste modo, notamos que, embora a teoria freudiana aproxime o desejo de possuir o falo da possibilidade de substituição desse pelo desfecho da maternidade, Freud segue apontando que há algo mais. A concepção deste destino no desenvolvimento de uma mulher não solucionava totalmente a questão da feminilidade, fazendo da maternidade uma posição distinta. Seguindo esta trilha, para finalizar o retorno que estamos fazendo a Freud, gostaríamos ainda de situar o lugar do tabu associado ao enigma do feminino.

### 2.2.3 Do tabu, o enigma

Na escala das soluções extraordinariamente diversas para a formação de sociedades e nas formas culturais as mais variantes possíveis, vale destacar o arranjo próprio do tabu, o que remete ao lugar onde o feminino se encontra na estrutura etnográfica que Freud apresenta em *Totem e Tabu* (1913b). Ao nos guiarmos pela referência freudiana, tomamos os dados extraídos de trabalhos de autores dos quais o autor da Psicanálise se utiliza. Assim, tomamos consciência dos limites desta investigação, procurando nos resguardar da suposição de podermos inferir uma definição que traduza o que, certamente, comporta um vasto estudo de processos históricos; sendo este um exame reduzido num percurso em que cabe a investigação de práticas, crenças, ritos culturais e transformações ideológicas.

Os principais elementos da contribuição de Freud à Antropologia Social aparecem, pela primeira vez, em *Totem e Tabu* (1913b), em que sugere o mito da horda primeva e da morte do pai primevo, remontando, nesse texto, a relação entre o recalque das pulsões e a origem das instituições sociais. Sem dar conta da problemática questão da hierarquização de povos e culturas, ele retoma características dos primórdios da civilização, período no qual as sociedades já apresentavam horror ao incesto. Pensando a relação desses povos com a interdição, caracterizou por tabu aquilo que não pode ser tocado, comido ou praticado; tendo o totem a função de representar simbolicamente a lei. A interdição do incesto seria uma regra fundamental, representante da castração, limitação que institui a família e as regras sociais.

A teoria psicanalítica de Freud postulou que a primeira escolha de objeto feita pela criança é incestuosa, sendo, para o menino, a mãe e a irmã tais objetos proibidos. O horror ao incesto apresentado desde as civilizações antigas foi tomado pela interpretação freudiana como uma característica infantil que, recalçada, estaria em concordância com a vida mental dos pacientes neuróticos (FREUD, 1913b). A definição de tabu estaria ligada a esse horror, a proibições contra a liberdade de prazer, de movimento e comunicação:

A palavra “tabu” denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é veículo ou fonte desse misterioso atributo. Também denota as proibições advindas do mesmo atributo. E, finalmente, possui uma conotação que abrange igualmente “sagrado” e “acima do comum”, bem como “perigoso”, “impuro” e “misterioso”. (FREUD, 1913b, p. 42).

Ao se referir aos tabus dirigidos aos seres humanos, Freud afirma que as mulheres são tabus “[...] durante a menstruação e imediatamente após o parto; assim como os recém-nascidos, as pessoas enfermas e, acima de tudo, os mortos [...]” (FREUD, 1913b, p. 43). Sendo o tabu um sintoma da ambivalência entre o sagrado e o demoníaco, Freud parte das particularidades da vida sexual dos povos tidos à época como primitivos para pensar a valorização e a exigência do estado de intocabilidade da mulher, bem como suas consequências para a sexualidade. Em seu artigo *O Tabu da Virgindade* (1917), cita três fatores observáveis no tabu relacionado à mulher: o horror ao sangue, sendo tabu a menina que menstrua por constituir-se de um suposto espírito ancestral; o medo do homem diante da primeira ocasião de relação sexual, o que o remeteria a algo incompreensível, fonte de angústia; e a alteridade, já que os seres humanos instituiriam o tabu ao temer algum perigo, atribuindo a objetos suas sensações desagradáveis. Desse modo, a mulher seria eternamente incompreensível e misteriosa para o homem: “Não é, apenas, o primeiro coito com uma mulher que constitui tabu e sim a relação sexual de um modo geral; quase se pode dizer que a mulher inteira é tabu [...]” (FREUD, 1917, p. 183).

Em *A Cabeça de Medusa* (1922), Freud mais uma vez sugere a ligação entre o feminino e o tabu, agora fazendo sua associação com a morte, já que, sendo irrepresentáveis, seriam manifestadas através do horror à castração, “[...] uma interpretação sugere-se facilmente no caso da horripilante cabeça decapitada da Medusa. Decapitar = castrar. O terror da Medusa é assim um terror de castração ligado à visão de alguma coisa [...]” (FREUD, 1922, p. 329). A representação mortífera do feminino havia sido apresentada por Freud anteriormente em *O Tema dos Três Escrínios* (1913a), em que, partindo de Shakespeare, sugere a associação do feminino com a Deusa da Morte:

A própria Deusa do Amor, que agora assumira o lugar da Deusa da Morte, fora outrora idêntica a ela. Mesmo a Afrodite grega não abandonara inteiramente sua vinculação com o mundo dos mortos [...] As grandes deusas-Mães dos povos orientais, contudo, parecem todas ter sido tanto criadoras quanto destruidoras – tanto deusas da vida e da fertilidade quanto deusas da morte. (FREUD, 1913a, p. 377).

As transformações que a humanidade tem produzido em sua história incluem práticas e concepções em função de suas filosofias, mitologias e rituais, que recolocam questões fundamentais, fornecendo ora semelhanças, ora discrepâncias, entre as culturas. Embora a

anatomia marque o destino diferencial que assumirá a castração no homem e na mulher, Freud nos leva a concluir que “[...] aquilo que constitui a masculinidade ou a feminilidade é uma característica desconhecida que foge do alcance da anatomia [...]” (FREUD, 1932a, p. 140). Desse modo, pode-se entender que o horror ao sangue ou o terror da castração referem-se a algo que diz não somente do corpo da mulher senão do próprio feminino, aparecendo nas fantasias e mitos construídos por particulares arranjos estruturais, expressos de modos variados nas mais diversas organizações sociais.

Partindo da análise das mulheres de sua época, coube a Freud elucidar a lógica de uma falsa anatomia que dava forma às paralisias histéricas, revelando, pela interpretação de seu sentido inconsciente, que o sintoma obedecia às leis da linguagem. Desse modo, a práxis freudiana dava lugar ao que era excluído, possibilitando a emergência de um sujeito desejante, marcado pelo gozo infantil e em consonância com uma ética diferente da moralizante. Ainda assim, o retrato que Freud compõe das mulheres acaba por se aproximar daquele confeccionado pelo discurso da tradição sobre a feminilidade e que entra em crise no final do século XX junto com as mudanças no modo como as mulheres se apresentavam.

Interrogando o sexual na neurose, destacando que a anatomia é um ponto questionador para a criança em sua travessia na direção da assunção de um sexo como próprio, o recorte que Freud faz do feminino parece situar as mulheres como mais passivas que os homens e mais bissexuais. Diante da transbordante sexualidade feminina, Freud utiliza a expressão “dark continent” em alusão ao best-seller de 1878 do jornalista britânico Henry Morton Stanley, *Through the Dark Continent*, que havia explorado o Congo no final do século, trazendo, dessa expedição, uma visão paternalista e eurocentrada da África, considerando o continente como assustador e selvagem (ROUDINESCO, 2014). Assim, Freud traça o paralelo:

Sabemos menos acerca da vida sexual de meninas do que de meninos. Mas não é preciso envergonharmo-nos dessa distinção; afinal de contas, a vida sexual das mulheres adultas é um continente negro para a psicologia. (FREUD, 1926, p. 242).

Até aqui acompanhamos algumas considerações importantes em Freud, que articulam sexualidade, Édipo, castração e falo com a estruturação do feminino. Essa seria a via pela qual o sujeito acederia ao posicionamento subjetivo feminino ou masculino. A teoria freudiana pauta um suposto caminho para que a feminilidade se estabeleça, conservando a questão do continente desconhecido:

Agora vocês já estão preparados para o fato de que a psicologia também não irá resolver o enigma da feminilidade. [...] Entretanto, encontramos muito que estudar nesses indivíduos humanos que, por possuírem genitais femininos, são caracterizados, manifesta ou predominantemente, como femininos. Corresponde à singularidade da

psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver –, mas, sim, pesquisar como ela *se torna mulher*, como se desenvolve a partir da criança dotada de disposição bissexual. (FREUD, 1932b, p. 284, grifo nosso).

O tornar-se mulher tomado pela via freudiana é marcado pela dissimetria entre os dois sexos quanto à relação existente entre o complexo de Édipo e o de castração em sua dimensão estruturante. Com Lacan, no marco de uma concepção linguística de seu primeiro ensino, há um domínio da ordem do significante. Quando propõe o retorno a Freud, é para sustentar a ordem simbólica na qual o sujeito se inscreve. Na neurose, ser mulher ou homem seria uma questão atravessada pelo significante e assegurada pela fantasia. Se não há o significante que represente a mulher no inconsciente, tampouco há o significante que represente o homem: há somente o operador que permite, a partir do inconsciente, dar conta da diferença sexual — e esse operador é o falo. Passemos, agora, às formulações de Lacan em torno desta temática.

### 3 UMA LEITURA DO FEMININO NA TEORIA LACANIANA

A teoria freudiana recorre à alternância simbólica falo-castração nas antíteses ativo-passivo, masculino-castrado, masculino-feminino. No entanto, desde Freud, não é possível definir a feminilidade como sendo a oposição à masculinidade, já que a assimetria entre ambas não constitui uma relação de complementariedade, pertencendo, portanto, à ordem simbólica:

De modo geral, é com enorme inabilidade que chegamos a enunciar alguma coisa a esse respeito. Dizemos posição masculina ou posição feminina. [...] No mínimo, é de espantar um pouquinho que, toda vez que Freud quer dar um enunciado preciso ele mesmo confesse que é completamente impossível fazer referência à oposição masculino ou feminino, e a substitua por ativo ou passivo. Seria interessante indagar se algum desses dois termos, masculinidade e feminilidade, machice ou feminece, [mâlité ou femmelité], é uma qualificação aceitável como predicado. (LACAN, 2008 [1968-1969], p. 216).

A alternância presença-ausência é o que marca o universo significante na linguística. Desse modo, no primeiro ensino de Lacan, o significante marca a cadeia que permite ao sujeito reconhecer-se, que algo seja inscrito para que tome lugar na bipartição sexual. Lacan retoma a descoberta freudiana de que ambos os sexos são estruturados a partir de uma castração fundamental que, no inconsciente, tem uma função:

[...] a instalação, no sujeito, de uma posição inconsciente sem a qual ele não poderia identificar-se com o tipo ideal de seu sexo, nem tampouco responder, sem graves incidentes, às necessidades de seu parceiro na relação sexual [...]. (LACAN, 1998 [1958], p. 692).

As equivalências fálicas seriam respostas provisórias entre as quais os sujeitos se deslocariam pelos significantes, sendo essas substituições metafóricas as que possibilitariam ao sujeito identificar-se com um tipo ideal de sexo. Portanto, o referencial fálico permitiria às estruturas neuróticas que os sujeitos se posicionem na interrogação sobre sua sexualidade.

Nas formulações freudianas, a sexualidade presentifica-se desde a origem através das pulsões, sendo no encontro com o sexo que se acentuaria o confronto anatômico com o sexo oposto, sobretudo com a castração materna. Freud descobriu que, no inconsciente, as pulsões parciais em si ignoram a diferença sexual; a diferença anatômica é transformada em significante: “Por conseguinte, é a orientação do desejo sexuado como tal que se torna passível de explicação. E logo se vê que, para Freud, nesse aspecto, homo e heterossexualidade estão em igualdade [...]” (SOLER, 2005, p. 17).

No que diz respeito à assunção da sexualidade, Maria Josefina Sota Fuentes marca que, em Lacan, o encontro contingente com o sexo implica não somente a anatomia,

[...] mas o significante fálico veiculado pelo discurso do Outro que estabelece a diferença anatômica como tal e introduz a falta que não está na natureza. É o falo que cobra ao sujeito a dimensão daquilo que nela pode faltar [...]. (FUENTES, 2012, p. 132).

O falo seria o significante da falta a partir do qual se concebe a diferença sexual e, desse modo, é esclarecido por sua função, não sendo uma fantasia, tampouco um objeto parcial: “[...] é menos ainda o órgão, pênis ou clitóris, que ele simboliza [...]” (LACAN, 1998 [1958], p. 696). Assim, o falo assume para o sujeito, tanto para o homem quanto para a mulher, um papel preponderante de objeto universal que, segundo Lacan, “[...] circula de todas as maneiras, como o anel no jogo de passar o anel, por toda parte do significado – sendo, no significado, aquilo que resulta da existência do significante [...]” (LACAN, 1999 [1957-1958], p. 207).

As coordenadas do modelo teórico para a sexualidade foram estabelecidas através do percurso edipiano pelo qual a identificação e a escolha de objeto aconteceriam. Cada sujeito é confrontado com a sexualidade que faz enigma, o que resulta que cada homem ou mulher terá que se encarregar de construir sua feminilidade ou masculinidade, assim como acolher seu objeto sexual, a partir de sua relação com a castração e com seu histórico de identificações imaginárias e simbólicas com o Outro. Situando como plano imaginário aquele que corresponderia ao das imagens, baseado na dimensão do corpo, organizador dos limites narcísicos, e o plano simbólico como o do significante, correspondendo à dimensão do Outro e do inconsciente, de onde se manifesta o sujeito do desejo, Lacan adverte para certa indiscriminação entre as dimensões imaginária e simbólica do falo na teoria freudiana:

Indiscriminação que produz um efeito muito particular no que diz respeito ao lugar da mulher nessa teoria, já que, portadora da evidência *imaginária* da falta, todos os desdobramentos posteriores dos efeitos da castração sobre o sujeito permanecem, no caso da mulher freudiana, atados à representação do corpo. (KEHL, 2016, p. 157).

Em Freud, a estruturação sexual marcada pela falta já estava presente: o homem supondo ter o falo organizaria seu desejo com o temor de perdê-lo. Sendo assim, não teria menos dificuldade do que a mulher nesta composição, já que também seria marcado pela falta. A posse de um pênis, símbolo fálico por excelência, embora seja central em sua estruturação imaginária, não garantiria sua falicidade aos homens, que se mantêm constantemente em busca da conquista de outros atributos que a cultura valoriza e oferece no campo simbólico, como Maria Rita Kehl aponta: “[...] o falo, simbolizável a partir de qualquer objeto ao qual uma cultura atribua valor, não pertence a sujeito nenhum, mas está ao alcance de todos [...]” (KEHL, 2016, p. 159). A castração está para os dois sexos e, ao apresentar o sujeito como barrado, Lacan estabelece a castração como condição para todo laço social. O jogo de deslocamento e condensação ao qual

o humano está fadado no exercício de suas funções marca sua relação de sujeito com o significante: “O falo é o significante privilegiado dessa marca, onde a parte do logos se conjuga com o advento do desejo [...]” (LACAN, 1998 [1958], p. 699).

### 3.1 Da questão fálica

Em seu trabalho de investigação sobre a sexualidade feminina, Freud supõe que a feminilidade comporta um percurso a ser traçado desde a constatação da diferença sexual até as consequências da dedução da castração materna. Se na teoria freudiana o falo possui uma dimensão imaginária que produziu uma confusão com pênis, em Lacan é o significante da falta do Outro, ou daquilo que falta ao Outro para ser completo, também podendo ser enunciado como o significante do desejo. O significante fálico veiculado pelo discurso do Outro estabelece que a diferença anatômica introduz uma falta, que o sexo não chega naturalmente pela maturação libidinal, mas envolve o discurso do Outro e seu desejo, que a criança procura preencher (FUENTES, 2012).

A teorização lacaniana, partindo da formulação do complexo de castração, resgata a articulação freudiana entre o desejo e o narcisismo. A dupla *mãe fálica-criança falo* reformularia o narcisismo primário. A trama imaginária do narcisismo primário seria a suposição infantil da criança em se colocar no lugar do que falta à mãe. Na medida em que o desejo é o desejo do Outro, a demanda do Outro materno que se ocupa do bebê serve de suporte para seu desejo: “Se o desejo da mãe é o falo, a criança quer ser o falo para satisfazê-lo [...]” (LACAN, 1998 [1958], p. 700). A mãe fálica, enquanto fantasia, tenderia a preservar algo que antes funcionava como postulado de um poder absoluto não só baseado no desejo, mas no âmbito de organização social que relegava exclusivamente à mulher a organização doméstica, estando também a cargo dos modos de intercâmbios precoces com o bebê, cuidando de seu corpo, sua alimentação e sua higiene.

Ao discutir essa elaboração, Lacan considera a “falicização recíproca” entre a figura materna e a criança, onde haveria, de um lado, a exigência de uma mãe em prover-se com um falo imaginário, em que sua criança lhe serviria de suporte e, de outro, a criança que concederia o falo à mãe (LACAN, 1988 [1955-1956]). Assim, o significante da falta do Outro seria atribuído pela criança em sua relação primeva com a mãe. Se, como observado por Freud, a castração materna revela o encontro com o significante da falta organizando a sexualidade, é porque da castração materna decai a criança da posição de ser o significante de seu desejo: “O encontro contingente com o significante fálico, que pode ou não se inscrever no inconsciente,

implica uma extimidade em relação ao corpo da criança [...]” (FUENTES, 2012, p. 133). Assim, a inscrição do falo no inconsciente implica uma perda de gozo que incide para ambos os sexos, interditando a posição da criança de ser o objeto materno.

Durante a primeira parte de seu ensino, Lacan reafirma a importância do Édipo e da castração formulando a metáfora paterna. O ponto para formalizar sua primeira interpretação de Freud foi tomado da linguística, em que o modelo da metáfora implica substituição e desaparecimento. Em *A significação do falo* (1998 [1958]), Lacan elucida que, sendo a instalação de uma posição inconsciente no sujeito, a metáfora seria a de substituir o desejo da mãe pelo Nome-do-Pai, implicando um mais de sentido. Sendo ilustrado dentro do campo simbólico, permitiria fundamentar o desejo inconsciente que produz a diferença sexual pois, segundo Marie-Hélène Brousse, trata-se “[...] de substituir o desejo da mãe por um nome, que vai ocupar o lugar de um desejo. Um nome do lado do simbólico, portanto no lugar de uma ausência, de uma falta [...]” (BROUSSE, 1997, p. 57). Assim, a castração é vinculada a um efeito da linguagem sobre o ser falante. Quando a metáfora paterna opera e a castração é simbolizada, a criança sai da posição de objeto de gozo materno e entra no universo de substituições que é próprio da linguagem.

Retomando a descoberta freudiana das relações entre sexualidade e inconsciente, Lacan revela que é pela dependência da linguagem que todos estão inseridos na partilha dos sexos, implicando que, em sujeitos neuróticos, haja certa vacilação quanto à posição sexuada. Se a questão da menina para Freud estava centrada em não *ter* o falo, na teoria lacaniana, em seu momento inicial, estava situada no *ser* o falo. Lacan revela que, em relação ao significante falo, nas consequências a que serão submetidas as relações entre os sexos, a eleição da mulher seguiria a direção de *ser* o falo, oferecendo-se como objeto da fantasia de desejo e apontando a mascarada como orientação da posição feminina, enquanto a do homem estaria mais do lado do *ter* o falo. Ambos, no entanto, fariam semblante, mas nunca poderiam sê-lo ou tê-lo verdadeiramente. A introdução do falo como significante da diferença sexual no ser falante teria, como consequência, a substituição do ser por um parecer, o que implica que esteja sempre no império dos semblantes (BROUSSE, 1997).

Até a década de 1970, o mais além do gozo feminino ainda não havia sido apresentado pela teoria lacaniana. A mulher encontraria o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem sua demanda de amor fosse endereçada; onde o órgão que se reveste dessa função significante adquirisse um valor de fetiche. Afirma Lacan:

[...] para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade, nomeadamente todos os atributos na

mascarada. É pelo que ela não é que ela pretende ser desejada [...]. (LACAN, 1998 [1958], p. 701).

As posições masculina e feminina, que são desdobradas nesse momento do ensino de Lacan, a partir da introdução da metáfora paterna, girariam em torno do que é preciso para parecer mulher ou homem, por se reportarem ao significante fálico:

E isso pela intervenção de um parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro, e que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos [...]. (LACAN, 1998 [1958], p. 701).

Contudo, a discussão que passa pelo terreno das identificações se mostra insuficiente para dar conta da sexualidade feminina, indicando um caminho para o campo da sexuação que inclua um posicionamento diante do gozo. É em *Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina* (1998 [1960]) que aparece o questionamento que indicará a etapa seguinte nas formulações lacanianas: “[...] convém indagar se a mediação fálica drena tudo o que pode se manifestar de pulsional na mulher [...]” (LACAN, 1998 [1960], p. 793). Esse será, então, o próximo ponto a ser trabalhado.

### 3.2 Do gozo a mais

A Psicanálise significou uma revolução no conhecimento ao permitir a virada do corpo objeto ao corpo vivido pelo sujeito. Se o macho não basta para constituir o homem, nem a fêmea, a mulher, então este corpo deixa de ser uma unidade harmônica, sendo constituído por diferentes campos de gozo. Vimos que Freud, já no início do século XX, atribuía aos mandatos da civilização a obscuridade sobre a vida erótica das mulheres, sugerindo um efeito inibidor, o que geraria uma *insinceridade* em seus relatos (FREUD, 1905). Lacan, ao se aproximar do testemunho essencial dos místicos, indica que deve haver um gozo que esteja mais além: “Há um gozo dela, desse *ela* que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe [...]” (LACAN, 2008 [1972-1973], p.80). Se as mulheres não falam disso, não o fazem por insinceridade, senão pelo fato de esse gozo ser opaco aos significantes.

À pergunta de Freud sobre o desejo da mulher, Lacan acrescenta a questão sobre o gozo da mulher. Em seu texto *Além do Princípio do Prazer* (1920a), Freud elabora o que chama de uma economia da satisfação, em que o funcionamento do aparelho mental seria regido por um princípio regulador que teria a função de buscar o prazer e evitar o desprazer. O paradoxo freudiano da pulsão de morte e do mais além do princípio do prazer é que o ser humano, ao

estar atravessado pelo significante, tem como bem supremo algo que não é necessariamente prazeroso (RABINOVICH, 2004). Embora Freud tenha delimitado este caráter de satisfação paradoxal ao situar o campo do mais além do princípio do prazer, na obra freudiana, a noção de gozo não foi elevada à categoria de conceito, de modo que esse será elaborado por Lacan, constituindo um eixo central em sua obra.

O ensino lacaniano conceitua o gozo, o qual pode ser subjetivado não como tradicionalmente o vocábulo gozo é usado, que faz dele sinônimo do prazer, mas considerando que pode abarcar um excesso insuportável:

Eis porque podemos conceber que o prazer seja violado em sua regra e seu princípio, porque ele cede ao desprazer. Não há outra coisa a dizer – não forçosamente à dor, e sim ao desprazer, que não quer dizer outra coisa senão o gozo. (LACAN, 1992 [1969-1970], p. 81).

Como gozos subjetivados como desprazer, podemos citar os gozos dos sintomas e o gozo do mal-estar particular de cada um, enquanto como exemplos de gozos subjetivados como prazer, é possível citar o gozo pulsional, o *mais de gozar* que se desprende de toda atividade humana, o gozo fálico e o gozo a mais das mulheres (JIMENEZ, 2014, p. 197).

No início das teorizações de Lacan, há uma espécie de valorização do simbólico, na aposta no poder regulador do campo da palavra e da linguagem, presentificado no significante do Nome-do-Pai. Esse aparece como regulador da relação do sujeito com o corpo, organizada em torno do significante falo. A partir de *O Seminário: livro 10, A angústia* (2005 [1962-1963]), esta aposta começa a ceder com a formalização progressiva do objeto *a* e a pluralização dos nomes do pai. A entrada do sujeito no campo da linguagem implica a perda de um gozo absoluto, tornando-o sempre parcial; a renúncia ao gozo do corpo portaria, em si, a divisão do sujeito. O sujeito dividido, atravessado pelo significante, seria “[...] produzido pela concatenação de dois significantes, concatenação que deixa, por sua vez, esse resto que é o objeto *a* [...]” (RABINOVICH, 2004, p. 13).

Esta operação de divisão do sujeito com esse resto que é o objeto *a* fará desse um lugar privilegiado de captura de gozo. Lacan afirma que o gozo jamais é alcançado totalmente e que ao mesmo tempo insiste sempre, não tendo uma representação exata, mas tendo um lugar: o do furo. Esse furo é recoberto pelas fantasias e sintomas. A linguagem, um recurso simbólico, tenta circunscrever esta porção que fica de fora, que está para além do nosso acesso direto, porém, há algo que escapa, já que nossos modos de gozo não estão necessariamente conforme as identificações. A resposta de Lacan à questão do gozo feminino será elaborada na década de 1970, mas neste momento da teorização, em *O Seminário, livro 10* (2005 [1962-1963]), já

deduz um desejo feminino específico, considerando um gozo outro, diferente do gozo chamado fálico: “A mulher revela-se superior no campo do gozo, uma vez que seu vínculo com o nó do desejo é bem mais frouxo [...]” (LACAN, 2005 [1962-1963], p. 202).

Nos seminários lacanianos mais tardios, será produzida uma diversificação dos modos de gozo que, aponta Diana Rabinovich, são recuperações de gozo pela perda do gozo todo, que seria o gozo da complementariedade sexual, que não existe (RABINOVICH, 2004). Em *O Aturdido* (2003 [1972]), Lacan propõe que de relação só há enunciado e que “[...] dela o real só se certifica ao se confirmar pelo limite que se demonstra das consequências lógicas do enunciado [...]” (LACAN, 2003 [1972], p. 454). Uma vez que não há gozo de cada sexo como tal, o gozo fálico se constitui como medida comum para ambos os sexos.

No contexto da teorização lacaniana, o termo *sexuação* se refere ao processo de eleição de uma posição sexuada, posição única que cada sujeito vai ocupar. O acesso a essa não é regida pela anatomia; passa pelas tentativas de inscrever no corpo algo que é da ordem do enigmático — já que o desejo inconsciente é sempre paradoxal. Desse modo, no humano, sua imagem corporal, imaginária, depende do simbólico, de palavras e linguagem para se instituir. Com a formalização da sexuação, o falo passa a se inscrever não mais somente como significante que dá suporte à identificação fálica, mas como uma função de gozo. Posto isso, pode ser situada a maneira como cada um irá inscrever-se em relação à função fálica, segundo o modo masculino ou feminino da sexuação (FUENTES, 2012).

O aforismo lacaniano *não existe relação sexual* (LACAN, 2003 [1972], p. 492) é uma fórmula lógica que se apoia justamente no fato de que, no nível do inconsciente, não existe definição de mulher ou homem, de feminino ou masculino. Em suma, em matéria de gênero e de sexo, há necessariamente alguma coisa que falta. Assim, Lacan reconhece que “[...] as formas por ele isoladas de servir-se dos semblantes fálicos no homem e na mulher são dois modos de fazer suplência ao furo do sexual para o ser falante [...]” (FUENTES, 2012, p. 138). Nesse sentido, embora parceiros não encontrem a forma complementar na qual suas significações operem como equivalentes, isso não quer dizer que não possam se encontrar e até sustentar um laço amoroso procurando soluções para esse impossível (CALDAS, 2008b).

Em seu último ensino, Lacan propõe a sexuação em termos de uma concepção que implica deduções decisivas quanto à formalização das posições femininas: “O fato de serem tantas soluções que são tantas maneiras diferentes de contornar este vazio aberto no simbólico ao nível da sexuação: eis o que nos obriga a falar de *feminilidades* [...]” (BROUSSE, 1992, p.

24, tradução nossa<sup>24</sup>). Para sustentar sua complexa elaboração, Lacan elabora uma escrita lógico-matemática original, percurso que acompanharemos em seguida.

### 3.3 Das fórmulas da sexuação

A problemática dos gozos, que teve seu início na década de 1960, será desenvolvida por Lacan em *O Seminário: livro 20, Mais, ainda* (2008 [1972-1973]) através da lógica da sexuação. O quadro com as fórmulas da sexuação ilustra de maneira gráfica algo dos gozos que se evidencia na impossibilidade do encontro. Sendo uma ferramenta que permite trabalhar com configurações sexuais diversas, que fundamentará a questão da feminilidade, esta escritura é constituída por matemas. Atento à questão da transmissão da Psicanálise, Lacan utiliza, como recurso, uma álgebra particular lacaniana, da mesma forma que, ainda nos primeiros anos de seu ensino, utilizava os grafos e a topologia matemática como ferramentas. Em seguida, formaliza os matemas com referências no discurso filosófico e matemático, distinto de concepções essencialistas, construtivistas ou normativas. Conforme Claudia Murta comenta:

A lógica de Aristóteles e seus progressos, assim como a ligação entre a lógica e a matemática, formam as bases da construção e do encaminhamento da lógica lacaniana. Nesse ponto, dirige nosso estudo a questão da aproximação e do distanciamento da proposta lacaniana em face de tais disciplinas. A noção de matema em psicanálise, originária dessas referências, constitui um alicerce na elaboração lacaniana da lógica da sexuação. Seguimos as considerações de Lacan sobre os matemas colocando em relevo sua característica fundamental: assegurar a transmissão da psicanálise. (MURTA, 2012, p. 273).

As fórmulas situam a sexuação no falante, introduzindo a noção de não-todo entre termos da lógica formal e de quantificadores. Para além do gozo fálico, Lacan irá apresentar um gozo suplementar que “[...] não cai sob a barra do significante, que nada sabe do falo, e portanto não causado por um objeto *a*, é um gozo foracluído do simbólico [...]” (SOLER, 2005, p. 37). Diferentemente do que ocorre com o gozo fálico, o Outro gozo não constitui um universal: é ilimitado e desmedido. As fórmulas configuram um avanço na teoria psicanalítica da sexualidade, já que afastam a anedota edípica no que concerne à partilha sexual e aos modos de gozo. A distribuição dos sujeitos, mulher ou homem, acontece entre duas maneiras de se inscreverem por sua modalidade de gozo.

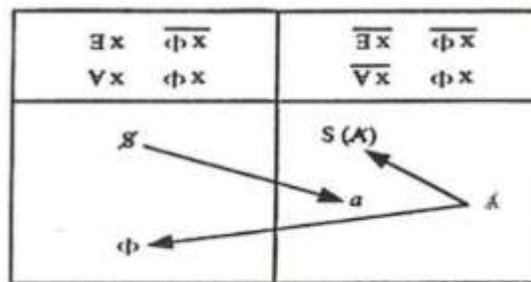
---

<sup>24</sup> “Autant de solutions qui sont autant de façons différents de border ce vide ouvert dans le symbolique au niveau de la sexuation: voici qui oblige à parler «des féminités» [...]” (BROUSSE, 1992, p. 24).

A noção do não-todo tem um sentido específico, psicanalítico, que não indica uma relação de inferioridade, hierarquia ou lugar secundário. O ensino de Lacan auxilia a compreensão da estrutura subjacente à fantasia neurótica, dando uma ferramenta que afasta a ética da Psicanálise da normatividade imposta culturalmente. A diferença sexual proposta, embora presente à estrutura da linguagem dois modos de gozo distintos, não se restringe a um binarismo de gênero. Este Outro gozo é, portanto, alheio à regulação das normas de identidade fixadas pela tradição e no sentido permitido pela ordem fálica, porque o gozo não-todo diz respeito “[...] não só às mulheres, mas também à segunda metade de qualquer sujeito [...]” (VINCIGUERRA, 2014, p.22, tradução nossa<sup>25</sup>).

Quem quer que seja ser falante, sendo neurótico, afirma Lacan, se inscreve de um lado ou de outro do quadro (LACAN, 2008 [1972-1973]). As operações são pautadas partindo de notações lógicas: o quantificador existencial ( $\exists$ ) se refere à existência — existe ao menos um; o quantificador universal ( $\forall$ ) se refere à universalidade — para todo; e a negação é marcada pela barra superior. Em relação a uma função — a fálica ( $\phi$ ), Lacan distingue os sexos segundo o modo como um sujeito, como variável ( $x$ ), se inscreve nesta função ( $\phi x$ ). Essa divisão não corresponde à distinção anatômica entre os sexos, tratando-se de uma posição sexuada determinada no próprio discurso do sujeito e indicando que situar-se, de um lado ou de outro, depende da maneira como o sujeito está assujeitado à função fálica (BONFIM, 2014). As fórmulas da sexuação são sistematizadas por Lacan conforme o quadro abaixo:

Figura 1 - Quadro das fórmulas da sexuação



Fonte: Lacan (2008)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> “[...] non seulement des femmes mais aussi la deuxième moitié de tout sujet [...]” (VINCIGUERRA, 2014, p. 22).

<sup>26</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário 20 – Mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 84.

Figura 2 - Destaque superior esquerdo do quadro

$$\begin{array}{c} \exists x \overline{\Phi x} \\ \forall x \Phi x \end{array}$$

Fonte: Lacan (2008)<sup>27</sup>.

À esquerda do quadro, o lado todo fálico, o dito masculino, em que aparece que, apesar de todo ser falante, neurótico, estar submetido à lei fálica, ou seja, à lei da castração, existe ao menos um ( $\exists x$ ) para o qual a função fálica não incide ( $\neg \Phi x$ ). Baseado no mito freudiano do pai primevo, descrito em *Totem e tabu* (1913b), Lacan indica o marco mítico de ter existido ao menos um que gozava ilimitadamente, fazendo existir a posição de exceção, o que condiciona a existência do grupo. Apoiado na teoria dos conjuntos, pode-se afirmar que, para pensar um conjunto como conjunto fechado, deve existir pelo menos um elemento que se diferencie dos que estão dentro do conjunto (JIMENEZ, 2014). Na segunda linha, temos a afirmativa do universal: todo ser falante ( $\forall x$ ) está submetido à função fálica ( $\Phi x$ ) e, portanto, à castração.

Figura 3 - Destaque superior direito do quadro

$$\begin{array}{c} \overline{\exists x \Phi x} \\ \overline{\forall x \Phi x} \end{array}$$

Fonte: Lacan (2008)<sup>28</sup>.

No lado direito, o chamado feminino, encontramos na fórmula superior que não existe ao menos um falante ( $\neg \exists x$ ) para quem a castração, função fálica, não incida ( $\neg \Phi x$ ). A escrita de seu funcionamento, portanto, é proposta como negação da exceção. O que sugere que não há exceção que permitiria homogeneizar o conjunto das mulheres. Em seguida, aparece o não-todo: trata-se da negação do quantificador universal ( $\neg \forall x$ ). Desse modo, a castração acontece de forma não toda ( $\neg \forall x \Phi x$ ): “O que vem a ser para a mulher essa segunda barra, que só pude escrever ao defini-la como não-toda? Ela não está contida na função fálica, mas nem por isso é sua negação [...]” (LACAN, 2012 [1971-1972], p. 117). É preciso, então, considerar cada mulher como única, já que cada uma é levada a se inventar de um modo singular, como explicam Heloisa Caldas e Nelly Brito:

O recurso fálico vigora, todavia, não quer dizer que seja o único meio possível. Há várias formas de dar tratamento ao que se passa no corpo e é isto que se apresenta

<sup>27</sup> Lacan, op. cit., p. 84.

<sup>28</sup> *Idem*, (2008 [1972-1973]).

nesse modo de gozo. Cada um poderia encontrar a sua, posto que a referência ao falo se dá, mas, neste caso, não compromete o que aí pode haver de singular. (BRITO; CALDAS, 2017, p. 410).

Assim, enquanto cada homem poderia ser tomado como um exemplo particular do conjunto, por estar todo inscrito no gozo fálico, a mulher deve ser considerada uma a uma, “[...] já que A mulher não existe. A existência dela é um sonho de mulher [...]” (LACAN, 2012 [1971-1972], p. 69). Se o conjunto universal depende da exceção para ser fundado e do lado feminino não há a exceção, então a universalidade é inviabilizada, como propõe Lacan:

Quando escrevo  $\neg\forall x\phi x$  esta função inédita na qual a negação cai sobre o quantificador a ser lido *não-todo*, isto quer dizer que quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica. É isto o que define a... a o quê? – a mulher justamente, só que A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois por sua essência ela não é toda. (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 78).

Por baixo dos quantificadores do lado todo, na parte inferior esquerda, Lacan situa o lugar do sujeito dividido  $\$$  e o falo simbólico  $\phi$ . Todos os falantes neuróticos, sejam mulheres ou homens, são sujeitos barrados. Assim, situar-se do lado masculino da sexuação implica submeter-se à função fálica. As setas indicam o modo como um lado se relaciona com o outro e, no caso do homem, seria situando a mulher como objeto de sua fantasia. Isso corresponde à busca do sujeito por um objeto que o faça gozar, o objeto  $a$ , que será a causa de desejo do sujeito,  $\$ \rightarrow a$ . Todos os sujeitos divididos têm a possibilidade do gozo fálico. Ao homem, ainda que o gozo fálico não permita, “[...] senão o gozo do órgão e não do corpo da mulher, é o que lhe serve de suplência à relação sexual que não existe [...]” (FUENTES, 2012, p. 141).

A mulher também se inscreve no gozo fálico — através do qual ela se insere no registro das substituições fálicas e dos semblantes. Porém, como pondera Rose-Paule Vinciguerra: “Resta que, as mulheres, mais próximas do real, são menos prisioneiras do semblante e têm a fazer com um mais além sobre o qual podemos dizer tudo. Ou nada.” (VINCIGUERRA, 2014, p. 40, tradução nossa<sup>29</sup>). Na metade direita inferior do quadro das fórmulas da sexuação, aparecem os elementos  $S(A)$ ,  $a$  e  $\mathcal{A}$ . O primeiro,  $S(A)$ , é o que simboliza o significante da inconsistência do Outro. O objeto  $a$  aparece como o semblante do que causa o desejo. O  $\mathcal{A}$  significa a inexistência da mulher. No campo do feminino, além da via fálica,  $\mathcal{A} \rightarrow \phi$  podem se desdobrar maneiras de gozar particulares. Por isso,  $\mathcal{A}$  mulher tem uma relação privilegiada

<sup>29</sup> “Reste que les femmes, plus proches du réel, sont moins prisonnières des semblants et ont à faire avec un au-delà dont on peut tout dire. Ou rien.” (VINCIGUERRA, 2014, p. 40).

com  $S(A)$ , o que fica evidenciado em  $A \rightarrow S(A)$ , que se dirige da inexistência da mulher à inconsistência do Outro, o que lhe permite experimentar um gozo a mais (JIMENEZ, 2014).

Nesse contexto, como elucidam Flávia Bonfim e Ana Maria da Costa, enquanto o homem ficaria mais amarrado ao investimento fálico, a mulher não teria relação estrutural com o limite ao gozo estabelecido pelo falo (BONFIM; COSTA, 2013). Assim, a mulher desfrutaria de um gozo a mais. O Outro gozo, propriamente feminino, seria um gozo que ultrapassa o sujeito. Desse modo, dizer que uma mulher não é toda “[...] é o que nos indica o mito por ela ser a única a ser ultrapassada por seu gozo [...]” (LACAN, 2003 [1972], p. 467). Segundo Lacan, não há mulher senão excluída pela natureza das coisas, que é a natureza das palavras. Se ela está excluída pela natureza das coisas é pelo fato de que, “[...] por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar [...]” (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 79). Ao contrário do gozo fálico, afirma Colette Soler, o gozo suplementar se diferencia por ser heterogêneo à estrutura descontínua dos fenômenos regulados pela linguagem, não sendo um gozo identificatório:

Podemos ver a diferença em relação ao homem, para quem o gozo fálico, que tem a mesma estrutura descontínua dos fenômenos do sujeito, tem valor identificatório. [...] Em todos os níveis, da política, da profissão ou do dinheiro, o homem se certifica de ser homem pela apropriação fálica. O mesmo não acontece com a mulher. O gozo fálico, o do poder, no amor ou em outros campos, certamente não lhe está proibido. Podemos até dizer que lhe é cada vez mais acessível. É patente que a chamada libertação das mulheres lhes dá um acesso cada vez maior a todas as formas desse gozo. Só que sair-se tão bem quanto os homens não faz uma mulher. (SOLER, 2005, p. 57).

Esta partição feminina, relativa ao gozo, apontaria o gozo fálico por um lado, da ordem do possível de ser dito, e o Outro gozo, aquele que por efeito de estrutura é da ordem do não dito: “Não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá a toda. Mas há algo a mais.” (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 80). Por estarem do lado direito das fórmulas, não tendo um significante que as defina de maneira inequívoca, por não estarem todas adequadas ao significante, as mulheres procurariam algo que se assemelhasse a uma garantia de serem mulheres, de maneiras distintas. Lacan afirma que: “[...] tudo pode ser imputado à mulher, já que, na dialética falocêntrica, ela representa o Outro absoluto [...]” (LACAN, 1998 [1960], p. 741).

### 3.4 Do feminino não-todo

A mulher condensa o mistério da feminilidade dando notícia da falta de significante que a represente, falta que se desdobra em seu gozo, ao qual faltam palavras para ser descrito por não se deixar domesticar pelo simbólico. Como falta um significante que confira um modelo à mulher, Lacan postulou que A mulher não existe. Desse modo, descreve que o universo da linguagem, com as oposições significantes, não consegue dar conta do que é A mulher. O sujeito em posição feminina estaria referido tanto a um gozo fálico quanto a um gozo a mais e, em decorrência disso, as mulheres podem se inventar singularmente, embora algumas busquem refúgio na solução fálica.

A questão do gozo fálico e do Outro gozo, proposta por Lacan como índice de diferenciação das posições masculina e feminina, foram formalizadas entendendo que um sujeito pode estar por inteiro na função fálica ou estar, como a mulher, não-toda inscrita na função fálica. Essa divisão proposta é determinada pela escolha de uma posição subjetiva, a qual pode ser antitética à anatomia. É importante ressaltar que o sujeito que se posiciona do lado feminino sendo não-todo inscrito na função fálica está em parte inscrito nessa função, sendo o que o permite estar inserido no mundo simbólico compartilhando do cultural. Por sua vez, o gozo feminino seria a expressão daquilo que não é capturado pelo significante, que foge dos sentidos, como manifestação do real que refulge no campo do imaginário.

O Outro gozo, deste modo, faz da mulher o Outro absoluto, o que quer dizer “[...] que ela não será nada de tudo que se possa dizer a seu respeito, que ela fica de fora do simbólico, real no duplo sentido daquilo que não se pode dizer e daquilo que se goza de não-todo fálico.” (SOLER, 2005, p. 41). Por essa razão, Lacan chama de heterossexual aquele que ama as mulheres, qualquer que seja seu sexo próprio (LACAN, 2003 [1972], p. 467). A palavra grega *heterós* significa “o outro”, mas não o outro enquanto igual, no sentido quantitativo, como o português permite designar; senão, como explica Mayla Di Martino, “[...] o *outro* em um par, o Outro como diferente.” (MARTINO, 2019, p. 57).

Na posição discursiva nomeada feminina, Lacan situou a heteridade (*hétérité*) para evocar um outro tão outro que se torna quase inapreensível. O termo heteridade, neologismo lacaniano a partir da noção de *heterós*, seria a posição discursiva que remete a uma outridade radical (MARTINO, 2019, p. 57). Nessa perspectiva, a linguagem não apreenderia o *heterós* como Outro gozo e, por isso, esse também escaparia, não se deixando prender em um discurso estabelecido. Diante disso, nos perguntamos: no lugar em que faltam significantes para

descrever este gozo experimentado como místico, a arte poderia revelar aquilo que está para além da incompletude inerente à linguagem?

Os trabalhos de Ana Mendieta deixariam transparecer algo do que é possível reconhecer desta posição radicalmente outra, não-toda? Em relação às suas silhuetas, que remetem a lugares despovoados de sentido, evocariam o gozo a mais dito feminino? Na tentativa de elaborar a questão do feminino, não podemos nos perder nas funções da criação performática para a artista. Recorremos à sua arte como um ato que marca uma posição que não recua diante do enigma do feminino. No próximo capítulo, seguiremos na tentativa de recolher essa dimensão enigmática, a qual convoca sua obra, nos orientando na perspectiva apresentada pela Psicanálise.

#### 4 UMA LEITURA DO FEMININO NA OBRA DE ANA MENDIETA

Na segunda metade do século XX, artistas mulheres começaram a explorar novos discursos sobre o feminino em que contestavam as formas de representação corporal, bem como a linguagem artística visual e conceitual. Nesse período, num contexto de pós-guerra, o empenho pela igualdade social e de direitos das mulheres se intensificou, emergindo uma série de lutas sociais ligadas ao questionamento das formas de submissão e desigualdade que enfrentavam. O trabalho dessas artistas causou, no cenário cultural, um profundo impacto. O corpo feminino, há séculos cercado por tabus face às convenções tradicionais e restritivas, passou a funcionar como um elemento constitutivo no trabalho dessas artistas mulheres tanto na possibilidade de autorrepresentação quanto na de apresentar uma diferença crítica perante concepções convencionais de gênero e identidade sexual. Nesse caminho, animada por um espírito de fusão e convencida da necessidade de romper as rígidas fronteiras entre a natureza e a cultura que a limitavam, Ana Mendieta desvelava os mecanismos paralisantes das hierarquias da cultura racionalista:

Para além do corpo para o outro, fica evidente que Mendieta constrói um corpo para si no cenário híbrido da interseção do ritual e da rematerialização que subverte a estrutura polarizada corpo/mente, naturalização/cultura, passividade/atividade. (RUIDO, 2002, p. 29, tradução nossa<sup>30</sup>).

Nas décadas de 1960 e 1970, as artistas mulheres desafiaram as normas estabelecidas com o uso do corpo, buscando um território onde pudessem subverter as relações de poder nos âmbitos do sexo, gênero e dominação que se apresentavam tanto sob o colonialismo quanto no mundo capitalista. O uso do termo *mulheres* é empregado neste texto independentemente da identificação de gênero e autorrepresentação individual, entendendo que, ao longo da história, o sistema de arte vem discriminando e invisibilizando artistas que são classificadas como mulheres (FAJARDO-HILL, 2018 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018). Ao considerar as artistas mulheres em questão, entendemos que, independentemente de terem a perspectiva que articulava seus trabalhos às teóricas feministas, as obras dessas artistas estão atravessadas pela realidade da sociedade da época, explicitando o enfrentamento aos parâmetros estéticos e assimilando, através de diferentes suportes, interseções com as distintas posições e trajetórias pessoais.

---

<sup>30</sup> “Más allá del cuerpo para el otro, es evidente que Mendieta construye un cuerpo para sí en el escenario híbrido de la intersección del ritual y la rematerialización que subvierte la estructura polarizada cuerpo/mente, naturaliza/cultura, passividade/actividad.” (RUIDO, 2002, p. 29).

Consideradas como contribuições dessas artistas estão o desenvolvimento de ferramentas iconográficas para expressar a experiência corporal e a subjetividade femininas, a ação performática com seus próprios corpos, uma crítica das relações patriarcais com a natureza, o questionamento de divisões fixas e estereotipadas de gênero, e o uso frequente de séries como forma de promover novas narrativas e modos de experimentar o tempo e o corpo (REIMAN, 2018 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018). Este corpo, até então escondido e fixado, ligado a tradições estabelecidas, ligado a estruturas patriarcais, ligado ao estereótipo do heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado e, assim, novas representações começaram a surgir na arte.

Veio à tona um corpo redescoberto no campo das representações artísticas a partir de uma virada do modo como o corpo feminino havia sido representado (GIUNTA, 2018 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018). Algumas artistas entraram nesse âmbito da pesquisa explorando materiais, substâncias e linguagens novas, abalando os sistemas de representações até então existentes. Temas como autorretrato, erotismo, corpo performático e resistência à dominação surgem como questões que as artistas abordam em seus trabalhos, convertendo suas obras em dispositivos de poder. María Ruido, autora da biografia de Mendieta, afirma que a artista se engaja em modos de reforço de alteridade que questionavam esses paradigmas centrais:

Construir-se como mulher em uma ordem patriarcal questionando as formas de feminilidade instituídas; construir-se como latina, como não branca em um país onde a cultura dominante e o poder econômico são majoritariamente anglo-saxões; construir uma posição política simpatizante ao processo revolucionário que nesse momento está ocorrendo em Cuba quando tem sua origem em uma família da oligarquia nacionalista: a identidade sexual, a identidade nacional, a identidade de classe... as diversas formas de identidade como estratégias, como processos de trabalho, como posições sempre contingentes que elaboram nossas várias formas de subjetividade. Esta pode ser, como já dissemos, uma das chaves mais produtivas para a leitura de grande parte da produção de Ana Mendieta. (RUIDO, 2002, p. 40, tradução nossa<sup>31</sup>).

As performances criadas pelas artistas da época pretendiam, desse modo, desestruturar os formatos sociais, desnaturalizando este corpo regulado pelo social que estigmatizava diferenças. Nessa concepção de corpo destituído da moralidade, a expressão de novas

---

<sup>31</sup> “Construirse como mujer en un orden patriarcal cuestionando las formas de la feminidad instituída; construirse como latina, como non-blanca en un país donde la cultura dominante y el poder económico es mayoritariamente anglosajón; construir una posición política simpatizante con el proceso revolucionario que en esos momentos se está llevando a cabo en Cuba cuando se proviene de una familia de la oligarquía nacionalista: la identidad sexual, la identidad nacional, la identidad de clase... las diversas formas de identidad como estrategias, como procesos de trabajo, como posiciones procesuales siempre contingentes que elaboran nuestras diversas formas de subjetividad. Ésta puede ser, como ya hemos apuntado, una de las claves más productivas para la lectura de gran parte de la producción de Ana Mendieta.” (RUIDO, 2002, p. 40).

sensibilidades foi ativada de modo múltiplo e simultâneo. Esse processo não estava atrelado a uma pauta unificada, mas sim sendo formulado em diferentes estratégias culturais. O corpo passava a estar, então, no centro das preocupações políticas, culturais e estéticas; corpo como ruptura. O discurso sobre a feminilidade, marcado pela construção sexista que encapsula a mulher nas esferas sociais de esposa, mãe ou dona-de-casa, passa a transitar em outro terreno, em busca de novas formas de ser.

É evidente que as reivindicações feministas despertam um progresso ético e político, sendo uma ferramenta fundamental na conquista de direitos e reconhecimento. Porém, o que é chamado de empoderamento feminino não resolve nem o mal-entendido sexual nem o impasse da feminilidade. Se nos seres humanos não existe uma masculinidade ou feminilidade pura que possa ser encontrada, *nem num sentido psicológico nem num biológico* (FREUD, 1905), ser macho ou fêmea no mundo humano supõe, para cada um, um ponto opaco na existência (LEGUIL, 2016). Nesse sentido, tanto para a teoria psicanalítica quanto para a teoria feminista, nos arriscamos a aproximar, uma mulher não pode ser resumida a um programa biológico nem a um exclusivamente cultural.

Assim, a transferência de poder reivindicada por Ana Mendieta na esteira dos movimentos feministas da época, embora fundamental, não seria suficiente para dar conta da feminilidade, como nos indica Heloisa Caldas:

[...] pois para tratar da questão do feminino é preciso um passo a mais do que se pode operar pelo discurso. O empoderamento revê o discurso fálico sobre o gozo, mas ainda resta problemático o gozo uma vez que a lógica fálica deixa furos e restos. (CALDAS, 2016, p. 4).

O notável no trabalho de Mendieta está que em sua obra traz notícias, no primeiro momento, do mal-estar feminino, e evidencia, no segundo, que há um resto ainda, o qual lemos como a dimensão do gozo. Propomos investigar os trabalhos da artista partindo desse recorte em dois tempos, nos ocupando do que compõe as dimensões desta clivagem, às quais nos interessa discutir.

#### **4.1 Do corpo, um contorno**

As artistas mulheres latino-americanas produziram representações artísticas experimentais introduzindo subversões radicais no modo como o corpo era representado. Andrea Giunta afirma que a pesquisa artística resultante foi tão intensa que as artistas feministas e o feminismo artístico foram responsáveis pela maior transformação iconográfica do século

XX (GIUNTA, 2018 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018). Convém sinalizar que ficaram estabelecidas como artistas feministas aquelas que, de maneira deliberada e sistemática, tentaram construir um repertório e uma linguagem artística feminista, enquanto o termo feminismo artístico foi cunhado mais tarde por estudiosos de arte a partir da referência do posicionamento de uma pauta feminista. Para a historiadora de arte,

Isso pode significar o resgate de artistas praticamente invisíveis – e, ao fazê-lo, contribui-se para a emergência de uma história da arte feminista – ou a análise de sistemas de representação ligados a preocupações feministas, mesmo quando as artistas não se identificam como feministas e não consideram seus trabalhos feministas. (GIUNTA, 2018 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018, p. 33).

Ainda que não estivessem vinculadas a movimentos de arte feminista, as artistas latinas examinaram criticamente a situação da mulher na sociedade, condicionada à biologia e à cultura. Desse modo, participaram da insubordinação aos sistemas de representação, lançando novos saberes sobre o corpo, usando constantemente a arte performática como instrumento. Nesse momento em que novos modos de apresentação estavam sendo solicitados, a performance se tornou um meio privilegiado, pois o corpo se coloca como objeto da transgressão, como o veículo da metamorfose que permite a experiência no ato da criação; na presença, portanto. Questionando o essencialismo biológico, as obras produzidas por artistas mulheres refletem as preocupações de identidade e diferença que viriam a ganhar força política nos anos 1980, desestruturando as representações normativas dos corpos. Em *Glass on Body Imprints* (1972), Ana Mendieta performou um trabalho no qual pressionava uma placa de vidro transparente contra seu corpo e rosto. Começou a traçar, a partir da ideia de distorção corporal, a rejeição da noção padronizada de beleza, usando o corpo feminino como um veículo conceitual. Ao apresentar recortes de partes de seu corpo deformadas, tornava evidente um sistema ideológico, gerador das tecnologias de domínio corporal (RUIDO, 2002).

A transformação iconográfica surge quando fica evidente que suportes utilizados anteriormente não davam conta de representar o que seria próprio do feminino, sendo o corpo material e agente, objeto e sujeito. Nesta primeira delimitação que propomos para o trabalho de Ana Mendieta, a artista expressa em fotografias, vídeos e performances o que trata do corpo feminino enquanto vulnerável e alvo, e enquanto escapando das estruturas fixas de gênero. Retomando as impactantes obras em que performa a violência contra a mulher até às aproximações entre essa e a violência aos animais, passando pelas distorções corporais, que retiram o traço erótico do corpo feminino, incluindo as ações performáticas que discutem os mecanismos que perpassam a construção das identidades de sexo e de gênero, a obra da artista recusa o ditado cultural de que os corpos femininos racializados permaneçam silenciosos e os

torna visíveis, vinculando esses corpos aos discursos que unem a violência de gênero a contextos históricos, coloniais e imperiais específicos, ligados à vermelhidão da violência sangrenta. Sangue que foi cultural e politicamente apagado (HANNABACH, 2015).

Em 1973, afetada por um caso de feminicídio em que uma colega de universidade, Sarah Ann Ottens, foi brutalmente assassinada dentro do *campus*, Ana Mendieta performou *Rape Scene* (1973), encenando uma violação. Com a intenção de denunciar a banalização dos crimes cotidianos contra as mulheres, a artista convidou colegas para um evento em seu apartamento e, sem saber, ao chegarem ao local, converteram-se em testemunhas da violência. Seminua, amarrada e flexionada sobre uma mesa, incorporava o papel de vítima. Os rastros de sangue acentuavam a forma de expressão dramática. Até 1974, produziu uma série de atos abordando a mesma temática. Em *Tied-up Woman* (1973), encenava a mulher atada e coagida; enquanto, na série *Body Tracks* (1974), explorava os restos de uma ação usando mais uma vez o sangue nas marcas deixadas pelos braços na parede em seu movimento descendente, de modo que o corpo ausente se fazia presente, tipificando o pulsional, recolhendo esses restos, na tentativa de, sugerimos, tratar o real pelo contorno simbólico.

São ainda desse período *Self-Portrait with Blood* (1973) e *Sweating Blood* (1973), ambos os trabalhos em que o sangue é aplicado como marca de sofrimento em seu rosto. No primeiro, em uma série de fotografias; no segundo, como filme, deslocando a mulher da posição de objeto a ser contemplado. O sangue, fluido corporal tido como tabu, indicador do feminino como fluxo corporal, aparece como índice de dor nas letras escritas em *She Got Love* (1974). Convocando uma emoção que aterroriza, Mendieta, com as mãos sujas de sangue, escreve as palavras-título da performance em um portão branco numa tarde ensolarada. Embora não tenha se manifestado sobre essas palavras alusivas, o trabalho e sua execução em um espaço público deixam notório o desejo sistemático de Mendieta de provocar e coletar a reação do público ao tema da violência contra as mulheres (JOSEPH *et al.*, 2018).

Fascinada pelas transformações de gênero de Marcel Duchamp<sup>32</sup>, que criou seu alter-ego feminino chamado Rose Sélavy, um trocadilho com a pronúncia francesa de “Eros, c'est la vie”, “Amor, é a vida”, Mendieta criou uma performance: *Transplante de Pelo Facial* (1972). Nesta parceria com o escritor Morty Sklar, a artista metodicamente transferia os pelos da barba dele para o seu próprio rosto, investigando as habilidades transformadoras e a potência conferida ao pelo, suas implicações em termos de gênero:

---

<sup>32</sup> Marcel Duchamp e Man Ray trabalharam juntos em Nova Iorque, incluindo a criação de um alter-ego feminino para Duchamp, chamado Rose Sélavy. Man Ray fotografou Duchamp algumas vezes como Rose Sélavy.

Gosto da ideia de transferir o pelo de uma pessoa para outra porque acredito que me dá a força dessa pessoa. Depois de me olhar no espelho, a barba tornou-se real. Não parecia uma fantasia. Se converteu em parte de mim mesma e não era estranha à minha aparência. (MENDIETA, 1972 apud RUIDO, 2002, p. 65, tradução nossa<sup>33</sup>).

O registro da performance é feito por fotografias que, em uma série, são apresentadas como parte de sua dissertação de mestrado, que reforçava a subversão cultural das imagens resultantes: “Para a minha dissertação, entrego aqui três autorretratos. Um com a barba de Morty, um com o bigode de Morty (feito por meio do mesmo processo da barba) e um sem nada.” (HERZBERG, 1998, p. 455 apud GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018, p. 243). Além do transplante de pelos faciais, numa ação de transferência altamente simbólica, cria outra performance: *Facial Cosmetic Variations* (1972), em que desfigura seu rosto, desta vez com perucas e forte maquiagem, traduzindo visualmente as muitas mulheres que podem ser diferentemente marcadas inclusive por traços étnicos e culturais precisos, assumindo o registro das diversidades.

Demonstrando interesse no contexto visual e teórico em que a arte estava se movendo, o trabalho de Mendieta é contemporâneo a algumas das primeiras explorações sobre a desconstrução de gênero produzida por artistas conceituais americanas (GUERRERO, 2018). A obra da artista insiste na necessidade de subtrair o caráter diferencial dos gêneros, numa tentativa de visibilidade sem marcas do sistema representacional instituído. A noção de gênero surge a partir de estudos feministas, que questionavam um essencialismo dos gêneros, denunciando a estrutura patriarcal e heteronormativa subjacente à normatização dos papéis sociais de homens e mulheres. A noção de sexo estaria, assim, ligada ao domínio biológico, enquanto a de gênero a uma referência entre masculinidade, feminilidade e neutralidade.

Com a Psicanálise, a condição de ser mulher e de ser homem passa por uma marca que nem a diferença sexual biológica nem a construção social dos gêneros podem evidenciar, pois se constitui de sua relação com o desejo e o gozo. Acrescenta Clotilde Leguil que o gênero que se busca vem no lugar de uma inquietante estranheza, “[...] confronta cada um, em suma, com o que ele não sabe – pelo menos com o que ele não pode saber antecipadamente sobre ele mesmo [...]” (LEGUIL, 2016, p. 62). Os estudos de gênero nos lembram que a diferença dos sexos é um lugar de produção abundante de estereótipos sobre homens e mulheres, que atribuem certos comportamentos aos seres. Por sua vez, a Psicanálise se interessa pelo uso singular que cada sujeito faz desses estereótipos. Embora a imagem do corpo não seja simbolizada de todo

---

<sup>33</sup> “Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona. Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia.” (MENDIETA, 1972 apud RUIDO, 2002, p. 65).

e comporte um real indizível que atormenta o sujeito, o acesso às posições feminina e masculina é aberto a todos independentemente da forma anatômica de nascimento. Neste processo de identificações, que não é da ordem da não-contradição, a coesão obtida é imaginária, própria do corpo dos três registros enodados, como elucidada Giselle Falbo:

[...] a edificação da imagem de si – nitidamente marcada pela dimensão imaginária – articula também os outros dois registros: o Real e o Simbólico. O primeiro – o Real – indicado pelo júbilo, gozo fruído no velamento que estabelece os contornos do corpo; e o segundo – o Simbólico – tendo em vista que a identificação a esta imagem de si cumpre também uma função simbólica: representar um sujeito frente a outro significante. Há aqui, portanto, uma das versões possíveis para o enodamento dos três registros, nó sem o qual o sujeito não se sustenta. A edificação do semblante através do qual o sujeito é representado para outro significante é, portanto, uma operação discursiva. (FALBO, 2010, p. 290).

Embora Freud nunca tenha tratado da questão de gênero em sua obra, a sexualidade é uma questão basal da abordagem psicanalítica. A abordagem psicanalítica, cuja teoria situa a relação do sujeito com seu desejo, tirando o foco da anatomia e da adequação social, subverte as concepções que restringem o sexo a uma atividade instintual que visaria à reprodução, abrindo uma maior compreensão sobre a sexualidade humana. A singular manifestação da posição feminina interessa a Freud no centro da cena analítica não apenas como um objeto do saber científico, mas a partir de um sujeito que fala, que deseja e que produz saber sobre seu próprio sintoma. Em termos lacanianos, o gênero faria entrar em cena a relação com a linguagem e, conseqüentemente, a relação com o Outro, sendo a maneira como um corpo, enquanto sexuado, entraria no registro do simbólico (LEGUIL, 2016). Esse corpo, sendo falsamente coerente, denuncia as tensões dos dispositivos de normatização e controle que, assumindo estereótipos, geram interrupções e demandas em sua diversidade, provocando, assim, o reconhecimento no sujeito da impossibilidade de uma identidade estável e permanentemente fixada.

Nessa perspectiva, embora a noção de gênero não tenha sido formulada pela Psicanálise, podemos pensar em que medida, ao colocar a construção singular da feminilidade em questão, a teoria psicanalítica ensina que nenhuma norma pode enquadrar os sujeitos e definir o modo de se engajar para ser mulher ou homem, pois, “[...] para Lacan, precisamente, o significante mulher é daqueles que não devem ser significados; daqueles que conduzem cada um a se confrontar com uma lacuna [...]” (LEGUIL, 2016, p. 53). É possível pensar nos estereótipos produzidos culturalmente como um refúgio que permitiria ao sujeito “[...] tranquilizar-se contra a angústia suscitada em nós por esses significantes que ressoam de maneira enigmática, do ponto de vista do inconsciente [...]” (LEGUIL, 2016, p. 62). No entanto, ao longo da história,

os significantes *mulher* e *homem* estiveram a serviço de uma armadilha que privilegiou a dominação masculina, da qual é fundamental extrair consequências.

A interpretação crítica das normas sociais sobre a feminilidade que registram os corpos dentro da polaridade sexual é uma das formas de Mendieta questionar a noção de feminino. Esse questionamento também aparece em outra série de performances em que a identidade miscigenada mulher-animal se encontra reforçada na associação que aproxima a mulher e a ave como vítimas da violência sacrificial. Em *Plumas sobre una Mujer* (1972), a artista converte a mulher em uma ave mediante a transposição da plumagem ao corpo feminino. Insistindo no elemento desestabilizador, *Muerte de un Pollo* (1972) apresenta a artista sacrificando uma ave, ação que dá lugar ao encontro do lugar de quem sofre e o de quem opera o sacrifício. Por sua vez, no filme *Bird Run* (1974), a artista, nua e coberta da cabeça aos pés com plumas brancas, corre ao longo da costa de uma praia isolada. Esta peça dialoga ainda com trabalhos como *Ocean Bird* (1974) e *Blood+Feathers* (1974), ambas performances em que utiliza sangue e plumas brancas, criando uma mulher-pássaro, conversão que evidencia o questionamento sobre hierarquias e sacrifício.

Buscando circunscrever o marcador do feminino a partir da recorrente representação da intimidade feminina, sustentando a primazia de uma suposta essência de feminilidade, o sangue, sendo o fluxo próprio da mulher, aparece nos trabalhos de Mendieta como símbolo de vida e morte: “[...] o sangue também está ligado à fertilidade e ao fato de que existem coisas que tornam meu corpo diferente do de um homem. Meu corpo, mas não minha alma. Já que sou uma mulher e não um homem, eu não penso em castração? Ou é nisso que estou pensando?”. (MENDIETA, 1973 apud JOSEPH *et al.*, 2018, p. 31, tradução nossa<sup>34</sup>). Na dimensão imaginária, o sangue participa como matriz de desejo e de perigo, passando a se fazer presente também pelo odor e pela cor vermelha, assumindo um caráter de derramamento, de rastro como traço. Afirma Marie-Hélène Brousse: “O sangue feminino remete a um furo no simbólico [...] um indicador de carne, no que esta se mantém fora dos limites da imagem adorável do corpo, assim como fora do decifrável.” (BROUSSE, 2019, p. 151).

Estabelecendo a separação da imagem adorada, o sangue é usado pela artista também de outro modo: como marcador da violência. Tal qual apontado anteriormente, Mendieta incorpora os mecanismos da violência em seu trabalho de forma inquietante, seja na exposição da violência física contra o corpo da mulher, ou no abate de animais. Apesar de suas

---

<sup>34</sup> “[...] le sang est aussi relié à la fertilité, et au fait qu’il ya des choses qui rendent mon corps différent de celui d’un homme. Mon corps, mais pas mon âme. Puisque je suis une femme et non un homme, je ne pense pas à la castration? Ou est-ce que j’y pense?” (MENDIETA, 1973 apud JOSEPH *et al.*, 2018, p. 31).

performances serem carentes de elementos cênicos, o corpo performático aparece como o próprio cenário, onde denuncia a agressão violenta contra as mulheres. Instituído a relação fundamental entre cultura e política presente em sua obra, algo desta face que causa horror poderia ser lido como uma evidência da reação contra o real do gozo inconcebível. Nesse sentido, o estranho corporificado pelo feminino, indicando o ponto de real ao qual a violência responde (CALDAS; LAIA, 2016), estaria posto nesta série de performances da artista.

Para abordar o tema da violência, outro elemento bastante presente é a plumagem de aves, que utiliza numa série de performances onde equipara os corpos femininos aos corpos de animais. A imagem das plumas é rica e significativa dentro de algumas culturas pré-hispânicas, tendo sido conservada como parte dos ritos em muitas cerimônias sincréticas. Em algumas práticas de vodu, a imagem emplumada está associada à transferência de poder (RUIDO, 2002). Embora uma convergência de significados possa ser atribuída como inspiração para essa série, é notório que tal transferência de poder conferida às plumas de animais, assim como anteriormente aos pelos masculinos, elucida a tomada da esfera política. Contudo, ainda que possam ter ressonâncias políticas e sendo uma das vias pelas quais o trabalho de Mendieta pode ser lido, conforme destacado, a performance não trata de estabelecer uma relação de simetria. Segundo indica Tania Rivera (2018), o sujeito, assim como o real, se faz valer *de fora* do espaço da representação, implicando que tais elementos mostrem-se lacunares e multívocos: “Trata-se do real do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva.” (RIVERA, 2018, p. 21).

A arte possibilita, por vezes, a visibilidade do que pode ser insuportável para uma cultura por dizer daquilo que, em geral, escapa à norma fálica. O que se experimenta diante de uma obra de arte pode ser da ordem do estranho, esplendoroso, ou devastador, como um gozo suplementar específico do feminino. A mulher não existe, afirma Lacan, e uma das maneiras de entendermos esta afirmação seria dizendo que o lugar da mulher permanece vazio. Desse modo, tentaria mascarar o vazio se inventando e se reinventando: “Porque *A* mulher é um nome do real, mas uma mulher é sempre máscara.” (JIMENEZ, 2014, p. 144). Logo, para sustentar uma posição feminina, é necessário que uma mulher não se agarre ao todo fálico, “mas tampouco se desfaça do uso de suas máscaras.” (FUENTES, 2012, p. 140). Na medida em que a significação fálica dá apenas um parecer ser, os sujeitos precisam dos semblantes. Assim, o semblante se torna, na estrutura do sujeito, uma função de suplência frente aos impasses que o gozo coloca — gozo que marca o corpo de maneira indelével.

Em seu trabalho *A feminilidade como máscara* (2005 [1929]), Joan Riviere conceitua a mascarada como uma das soluções que a mulher encontra para lidar com sua posição feminina que, nesse sentido, implica um franqueamento do plano da identificação, entendido na leitura lacaniana como uma suplência à ausência de significante dentro do campo do Outro (LA BARCA, 2012). A mascarada pensada por Riviere, e desenvolvida posteriormente por Lacan, indica um feminino que busca fazer frente a esta falta que lhe é inerente, implicando que, por não ter um traço identificatório que a sustente, a mascarada recobriria o vazio que a feminilidade comporta. Desse modo, a mulher se envolveria numa tarefa performática, prestando-se à exposição ao olhar do Outro. Fazer-se para o Outro não seria, necessariamente, alienar-se no Outro se esquecendo do seu lugar de sujeito desejante, sendo, a mascarada, um modo como o feminino seria incorporado à fantasia de provocar o desejo do Outro. Contudo, afirma Riviere: "O leitor poderá agora perguntar como defino a feminilidade, ou onde traço a linha divisória entre a feminilidade genuína e a *máscara*. Minha sugestão é, entretanto, a de que não existe essa diferença: quer radical ou superficial, elas são a mesma coisa." (RIVIERE, 2005 [1929], não paginado). Seguindo a Psicanálise de orientação lacaniana, Maria Josefina Fuentes indica que não é preciso supor uma essência feminina inefável para além da existência discursiva:

Dessa maneira, convém ainda notar que a mulher como máscara não significa que ela seja "nada", como algumas vezes se diz. Pois dizer que ela o seja já implica uma forma de nomear o que não tem nome, mas cujo lugar existe para o ser falante e designa um gozo real. (FUENTES, 2012, p. 96).

Assim, a feminilidade seria alcançada enquanto máscara pois, embora a mulher só possa ordenar-se segundo as leis do significante fálico, essa ordenação é de uma maneira não-toda. Por sermos seres falantes, nossa apreensão da materialidade corporal passa pela experiência da linguagem, fazendo com que não sejamos reduzidos ao nosso corpo biológico. Portanto, há uma distância impossível de ser preenchida entre o sujeito e o seu corpo. Lacan afirma que o gozo não pode se mostrar senão pelo semblante: "[...] o gozo só se interpela, só se evoca, só se sapura, só se elabora a partir de um semblante, de uma aparência." (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 124). Desse modo, recorrendo aos mecanismos de transferência e da potência do ritual sincrético, produzindo uma fusão de gêneros, de práticas simbólicas, de culturas, de crenças, de classes — já que a santería é própria das classes populares cubanas —, Mendieta, na tentativa de desconstruir o corpo de mulher, revelaria que o suposto original é também uma construção. Assim, colocaria em evidência o semblante por excelência, como situa Márcia Zucchi: "Digamos que o semblante seja um efeito, quer no plano da imagem, quer no do significante, que indica um real impossível de aceder." (ZUCCHI, 2008, p. 87). Os semblantes não são fixos

e se inserem num contexto social e cultural. Porém, “[...] ainda que os semblantes resistam, desgastem-se ou novos sejam estabelecidos, não deixam de ser aparatos para rodear o real, o impossível de escrever.” (BONFIM; COSTA, 2013, não paginado). Se sobre o feminino não se pode dizer por se aproximar do registro do real, o que aparece são seus contornos.

Neste primeiro recorte que sugerimos na obra da artista Ana Mendieta, seus trabalhos revelam anseios de tornar-se sujeito de um discurso que não estivesse atado aos limitantes ideais de corpo e de feminilidade. Se, por um lado, em suas performances, há a vontade de se libertar dos cânones de beleza de uma estética normativa das quais desejava fugir, de outro, torna-se flagrante a tentativa de sondar os limites dos modos de expressão do feminino pela arte. As performances de Mendieta manifestam, dessa maneira, um poder de metamorfose, transformando o corpo em linguagem, colocando-se como a artista e o objeto de arte, a mulher e o homem, a mulher e o animal, o corpo e a obra, “[...] essa fantasia onipotente baseada na negação da alteridade, ao mesmo tempo em que se constitui como figura de alteridade, feminino híbrido.” (CREISSELS, 2014, p. 121, tradução nossa<sup>35</sup>). Por essa via, sugerimos que sua obra participa do mistério do feminino que habita seu próprio corpo; mistério de sua “feminilidade corporal” ao qual se refere Lacan (1998 [1951], p. 220).

Diante do exposto até aqui, foi possível verificar que, na primeira delimitação que fizemos da obra de Ana Mendieta, a artista buscava, para a questão do feminino, uma resposta que não é possível ser encontrada nas identificações, já que, “[...] no avesso dos semblantes, há o que chamamos real do corpo, e que, grosso modo, equivale a apontar que a linguagem tem limites para tratar do sexo e da morte.” (CALDAS, 2015, p. 76). O corpo destacado pela performance descobre o mal-estar geral de uma ordem que é, mais adiante das dicotomias exclusivamente anatômicas ou de um programa cultural, o reconhecimento pelo sujeito da impossibilidade de uma norma que possa enquadrar o que é da sua relação com o Outro. Assim, parece que, na tentativa de pluralizar o corpo, que acolhe as identificações sempre substitutivas da falta de representação, a artista se depara com o real próprio do feminino.

Partindo de questões suscitadas a partir de algumas performances de Mendieta, buscamos uma ampliação do entendimento de sua manifestação artística, dispondo do instrumental teórico psicanalítico. Embora possamos interrogar sua obra pelos efeitos da cultura, buscamos o que seria da resposta singular da artista para um feminino que se deslocava de um discurso sobre feminilidade. Surge a questão: como recolher a dimensão enigmática do feminino em sua arte, situada na perspectiva do inconsciente?

---

<sup>35</sup> “[...] est cette tout-puissance fantasmée reposant sur la négation de l’altérité, en même temps qu’elle se constitue en figure de l’altérité, féminin hybride.” (CREISSELS, 2014, p. 121).

## 4.2 Das *Siluetas*, um contorno a mais

O campo da criação artística radicaliza, na arte contemporânea, a tarefa crítica da noção de criação, questionando vigorosamente a posição do sujeito, da representação e do objeto (RIVERA, 2018). A articulação da Arte com a Psicanálise requer a delimitação mínima do que caracteriza o ato criativo, a fim de existir um destaque do referencial estético. Ao abordar a função artística, Lacan se refere àquela que nomeia como a mais primitiva: a do oleiro. Sendo o vaso o utensílio primordial que marca a presença humana, exemplo perfeito da criação da obra de arte como contorno, o oleiro, ao criá-lo, “[...] postula, com seu ato, justamente esse conceito de criação, enquanto contorna o vazio construindo a borda, o vaso propriamente dito.” (ALENCAR, 2017, p. 112). O vaso, objeto artístico concebido na borda do vazio, enquanto função significante, introduz a perspectiva de preenchê-lo:

É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido (LACAN, 1997 [1959-1960], p. 152).

O processo de criação, aponta Maria Lidia Alencar, é situado resumidamente como incluindo uma determinada experiência com o vazio significante que, por reportar à impossibilidade de gozar completamente, implica a invenção, pelo sujeito, de um objeto criado para supri-lo; também é necessária a escolha de um suporte material para margear esse vazio, funcionando ao nível da letra, ou seja, distinto do próprio significante, e a assunção pelo sujeito de um produto desse ato que, investido de função significante, esteja em posição de causar efeitos de significação (ALENCAR, 2017, p. 31). Partindo da imagem do vaso, descrita por Lacan em *O Seminário: livro 7, A ética da psicanálise* (1997 [1959-1960]), em que postula a criação da obra de arte fazendo borda para o vazio, nos perguntamos a propósito de um segundo tempo no trabalho de Mendieta, se esse passaria pela tentativa de fazer borda em torno da posição feminina.

Entendendo que a função da obra de arte para o artista é distinta da função dessa para o público, sendo essas duas faces disjuntas e não sobrepostas do ato criativo, Giselle Falbo aponta dois aspectos concernidos no fazer do artista ao tratar o real pelo simbólico: o *a* e a borda. Seguimos sua indicação quando afirma “[...] a disjunção entre o alvo, ou seja, a finalidade da pulsão como trajetória que edifica o furo como borda através da qual se recorta o *a*; e o objeto da pulsão.” (FALBO, 2017, p. 1). Ao tratar da satisfação pulsional em *O Seminário: livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1985 [1964]), Lacan privilegia o movimento

pulsional, abordando a questão do objeto *a*, causa de desejo, estabelecendo que a pulsão o contorna: “Contorna, devendo ser tomado aqui com a ambiguidade que lhe dá a língua portuguesa, ao mesmo tempo *turn*, borda em torno da qual se dá a volta, e *trick*, volta de uma escamoteação.” (LACAN, 1985 [1964], p. 166).

Nessa trilha, seguindo as *Siluetas* (1973-1981) da artista cubana, tomamos o que da arte de Mendieta sugere um contorno possível para o feminino e que se desfaz pela ação da natureza, evidenciando aquilo que se toca apenas de maneira efêmera para além das representações do corpo — e que caracteriza a própria noção de feminino. Se, em um primeiro momento, através das performances da artista, o olhar do outro ratifica a imagem de um corpo em seu questionamento sobre o que é ser uma mulher, neste segundo tempo, o enigma do feminino parece insistir em convocar sua arte, se re-velando nesta. Lacan compara *A* mulher com a verdade, pois ambas são não-todas. Em *Televisão* (2003 [1973]), afirma: “Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda é impossível, materialmente, faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tende ao Real.” (LACAN, 2003 [1973], p. 508). Todo ser falante é afetado estruturalmente pela falta, ainda que imaginariamente possa nomear o que está faltando. Sempre falta algo para se chegar a uma verdade, assim como falta o significante que daria conta do que é a mulher, “[...] todo enunciado, sendo sempre verdade, está aberto em todos e em cada um de seus significantes ao enigma, ao infinito do simbólico que aponta para o real. Uma mulher, tal como a verdade, é sempre re-velada” (JIMENEZ, 2014, p. 143).

Encontrando uma apresentação do corpo feminino que não reproduz o corpo estereotipado e coisificado dentro dos marcos na história da arte, Ana Mendieta destaca, em sua série *Siluetas* (1973-1981), a integração de sua arte com a natureza. Para essa série, a artista utiliza elementos como fogo, água, plantas e sangue para esculpir corpos femininos na paisagem. A maioria das silhuetas foram projetadas para serem temporárias — flores colocadas em uma praia na forma de um corpo feminino, chamas delineando a forma de um corpo erguido no topo de uma montanha, rochas dispostas em um baixo-relevo que seria coberto por um rio correndo. Essa temporalidade exagera o interesse da artista na relação entre presença e ausência, na incorporação à terra e às suas narrativas históricas:

Tenho mantido um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado em minha própria silhueta) [...] Esse ato obsessivo de reafirmação dos meus vínculos com a terra é realmente a reativação de crenças primitivas... (em) uma força feminina onipresente, a imagem que permanece depois de ter estado rodeada pelo ventre materno, é uma

manifestação da minha sede de ser. (MENDIETA, 1987 apud RUIDO, 2002, p. 67, tradução nossa<sup>36</sup>).

A maior parte dessas produções da artista são marcas, rastros destinados ao desaparecimento, resistindo apenas nos registros que expressam o caráter residual; sendo uma arte que escapa. Neste ponto, consideramos o encontro de uma articulação com a Psicanálise, notoriamente com a teoria lacaniana sobre o feminino. Nos chama atenção que, em sua busca, tenha verificado a inadequação do simbólico para cobrir o campo do gozo. A arte de Mendieta marcaria, assim, uma tentativa de dar um contorno para este impossível de ser capturado em um modelo único, por apontar para o real. Tendo suas silhuetas como índice de dissolução, como uma constatação do corpo provisório, dentro desta série é possível encontrar camadas de elaborações sobre os ciclos inevitáveis da vida, além da afirmação da terra como uma força onipresente. O solo natural se torna suporte em que funde seu corpo para enfatizar o elo inextricável entre a natureza e os seres humanos. Sua primeira silhueta, *Imágen de Yágul* (1973), decorre de um ato pungente: quando entra em um túmulo pré-hispânico em um ritual metafórico de morte e renovação.

Eu fui pintora e sempre trabalhei com uma imagem, mas desisti de pintar porque *não era real o suficiente*. Em 1973, eu fiz minha primeira peça em uma tumba asteca coberta de ervas daninhas e grama – esse crescimento me fez lembrar do tempo. Comprei flores no mercado, deitei na tumba e fui coberta com as flores brancas. A analogia era que eu estava coberta pelo tempo e pela história. (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395, tradução e grifo nossos<sup>37</sup>).

O feminino está no centro da questão da arte que, por estrutura, tenta articular o que vem do campo fálico, do campo do significante, com o inominável, o enigma. Assim, a arte solicita modos distintos de apresentação, conferindo à presença corporal do artista a possibilidade de ser tomada como performance. Resistente ao domínio da imagem, sendo uma realização que se inscreve em um momento temporal para, em seguida, perder-se, a performance “é sobretudo *ato*” (RIVERA, 2018, p. 31). Mendieta afirma que desistiu da pintura pois essa *não era real o suficiente*, indicando que a pintura não dava conta do que se re-velava em seu trabalho. Sugerimos que, nesta série, que confere a uma ação o veículo da metamorfose

<sup>36</sup> “He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta) [...] Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina onnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser”. (MENDIETA, 1987 apud RUIDO, 2002, p. 67).

<sup>37</sup> “I had been a painter and worked always with one image, but I gave up painting because it wasn’t real enough. In 1973 I did my first piece in an Aztec tomb that was covered with weeds and grasses — that growth reminded me of time. I bought flowers at the market, lay in the tomb, lay on the tomb, and was covered with white flowers. The analogy was that I was covered by time and history.” (MENDIETA, 1988 apud MONTANO, 2000, p. 395).

que permite o ato da criação, a performance, portanto, seria possível indicar algo da expressão da presença do gozo não-todo feminino.

Em 1974, a artista fez uma visita ao cemitério de Xochimilco, nos arredores de Oaxaca, que se tornou importante em seu estudo sobre celebrações funerárias. Ao longo dos anos seguintes, Mendieta fez numerosas silhuetas, no México e em Iowa, que se assemelhavam a sepulturas e assumiam a forma de túmulos. O fascínio pelos costumes e tradições populares mexicanas a levou a explorar o uso do fogo como elemento de purificação e transformação, que incluíam a iluminação de velas em torno de sepulturas, a queima ritual de papel machê e o uso de fogos de artifício. Os experimentos da artista com fogo e pólvora ocorreram entre 1975 e 1981, quando explodiu repetidamente algumas de suas silhuetas caracterizando Deusas Femininas. A primeira silhueta com fogo como agente ativo, *Alma Silueta en Fuego* (1975), foi inspirada em imagens que representavam as almas na cultura mexicana, sendo feita no outono, nas margens do Iowa River. A silhueta foi acesa ao pôr do sol enquanto um filme Super 8 e fotografias documentavam a intervenção ao se esfumaçar. A leitura dessas silhuetas remete aos mistérios inerentes ao ser falante, atravessado pelo real que escapa da rede simbólica, pela sexualidade e pela morte. Nem o sol, nem a morte, podem ser olhados de frente, afirma Lacan (1988 [1955-1956], p. 361). Nesta trilha, a artista parece colocar o feminino como mais um elemento que não é passível de ser encarado, resistindo à significação.

No verão de 1977, Mendieta produziu numerosas silhuetas com pólvora, de várias formas na paisagem, usando pólvora branca, vermelha, laranja e preta em superfícies que incluíam rochas, solo seco e rachado, grama e areia. Algumas vezes, preenchia os contornos do corpo, em outras acentuava a anatomia feminina, usando velas brancas rituais ao ar livre e queimando galhos e pilhas de folhas na grama e na neve (VISO, 2008). Em *Volcano Series* (1979), construiu montes de terra e preencheu as fendas centrais, como remanescentes da vulva feminina, com pólvora. Na medida em que as oportunidades de exibição de suas obras aumentavam, a artista se tornava mais consciente a respeito de suas composições e da apresentação dos trabalhos finais impressos. Data de 1978 o início dos registros em material fotográfico em preto e branco quando, além de filmar como documentação direta uma ação temporal em sequência, começa a compor deliberadamente suas fotografias, buscando uma única imagem ou uma amostra representativa menor. Entendemos que esses registros, buscados e planejados com cuidado pela artista, dão notícia da ação como uma forma fragmentada que, saindo do movimento para a imagem, decanta algo, na tentativa de conceder ao ato um lugar.

Em seu retorno a Cuba, em 1980, Mendieta visitou Ambrosio, uma caverna na Zona Camarioca, adornada por habitantes aborígenes, um sítio arqueológico bem preservado, com

pictogramas e desenhos pré-colombianos. A cultura Ciboney da ilha esculpia e demarcava figuras humanas e animais nas rochas calcárias da região. O povo Ciboney vivia nas Grandes Antilhas no mar do Caribe. Na época, haviam sido levados por Taínos a alguns locais isolados no oeste de Hispaniola (Haiti e República Dominicana), Jamaica, Porto Rico e Cuba. Mendieta começou a estudar as populações Ciboney e Taíno, destruídas pelas doenças e explorações europeias, buscando dar sentido ao seu trabalho:

Parece que essas culturas receberam um conhecimento secreto, uma proximidade com os recursos naturais. E é esse conhecimento que dá realidade às imagens que eles criaram. É esse senso de magia, conhecimento e poder, encontrado na arte primitiva, que influencia minha atitude pessoal em relação à arte (MENDIETA, 1988 apud HERNANZ, 2019, não paginado, tradução nossa<sup>38</sup>).

Mendieta criou as *Esculturas Rupestres* (1981) no verão, uma série de nove obras esculpidas no calcário macio das Escaleras de Jaruco, afloramentos rochosos pré-históricos no Parque Escaleras de Jaruco. A artista foi atraída para esse local por causa de sua complexa história, lugar de refúgio durante a conquista europeia, local de embates da Guerra Hispano-Americana no final da década de 1890 e da Revolução Cubana na década de 1950. O parque de Jaruco, um sítio com vegetação espessa, área coberta por verdes, morros e cavernas, foi habitado por indígenas nativos e serviu de refúgio para rebeldes políticos ao longo dos tempos. A arte foi uma maneira de se conectar com seu local de nascimento e história pessoal, mas também com a narração de fatos passados de resistência de Cuba, atestando a trama que se emaranha de sua narrativa singular como sujeito e o campo do Outro.

Provavelmente mais conhecidas na forma de uma série de fotografias que a artista planejava publicar no formato de um pequeno livro intitulado *Pre-Hispanic Myths of the Antilles*, as famosas *Esculturas Rupestres* (1981), também conhecidas como *Siluetas del Parque Jaruco*, foram reproduzidas por Mendieta para algumas exposições, como fez com as grandes impressões exibidas na AIR Gallery, bem como numa película Super 8. Editado, o filme reúne sequências rodadas em dois locais distantes: na encosta de uma montanha íngreme e em uma anfractuosidade rochosa. Uma panorâmica mostra a paisagem circundante do local cubano, parando em uma silhueta que a artista esculpiu e que, depois de um corte, revela uma série esculpida numa caverna escura. Mais tarde, chamará tais imagens pelo nome de Deusas da cultura pré-colombiana dos Taínos, a saber: *Guacar (Our Menstruation)*, duas figuras de *Guabancex (Goddness of the Wind)*, *Itiba Cahubaba (Old Mother Blood)*, *Atabey (Mother of*

---

<sup>38</sup> “It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowledge which gives reality to the images they have created. It is this sense of magic, knowledge, and power, found in primitive art, that influences my personal attitude to art-making.” (MENDIETA, 1988 apud HERNANZ, 2019, não paginado).

*the Waters*), *Guanaroca (First Woman)*, *Iyare (Mother)*, *Caucubú*, além de outras formas sem título. Ainda há outra figura antropomórfica esculpida do lado de fora da caverna por Mendieta em um bloco de calcário, que ela chamou de *Bacayú (Light of Day)*. Os restos de várias dessas obras resistem e são visíveis até hoje nas grutas de Jaruco.

As esculturas rupestres evocadas na gruta em Jaruco ecoam um traço do gesto constitutivo ao mesmo tempo da cultura e do sujeito. O humano pré-histórico deixava marcas sobre a parede com os pigmentos que tinha e inscrevia, assim, sua imagem. Algo retorna nesses traços do que é mais familiar, ao mesmo tempo em que permite ao sujeito aparecer como vestígio. É tornado estranho na imagem, no objeto, na linguagem, que o sujeito pode surgir na cultura (RIVERA, 2018). Em *O Estranho* (1919), Freud traz uma subversão da ideia de reconhecimento de si em si mesmo e do mundo das representações, posto que o mais profundo é tratado como estranho e familiar. Lacan trata dessa excentricidade radical, do máximo de intimidade, sendo a *extimidade*. O êtímo, neologismo forjado por Lacan, nos dá notícia de que o sujeito se constitui em relação a uma “exterioridade íntima” (LACAN, 1997 [1959-1960], p. 173) da qual a arte nos traz notícias. Por não ter coincidência consigo mesmo, a extimidade questionaria um ideal de identidade, sendo o sujeito o lugar de pura diferença (DIAS, 2019). Dessa maneira, as esculturas de Ana Mendieta se materializariam como o êtímo, acontecimento que põe em ato a imbricação constitutiva do sujeito na cultura.

Antes mesmo de suas *Esculturas Rupestres* (1981), Mendieta estava determinada a deixar sua marca em seu país, que era também fonte de lembranças infantis. Assim, criou silhuetas com contornos pretos em Varadero, local que costumava visitar quando criança para encontrar seus avós. Os trabalhos de Mendieta em Guanabo e Varadero permaneceram praticamente sem título, mas assim como a série em Jaruco, baseiam-se na cultura cubana indígena e nos mitos pré-colombianos marcando formas femininas dentro da paisagem. Em Guanabo, Mendieta trabalhou na areia desenvolvendo criações anteriores feitas nos Estados Unidos, como a particularmente emocionante *Ochún* (1981), uma silhueta contornada e atravessada pela água, executada na praia de Key Biscayne, documentada por slides e em vídeo. Nomeada em homenagem à Deusa afro-cubana das águas e dos rios, a Deusa Ochún é associada pelo sincretismo com a Virgem da Caridade do Cobre, a santa padroeira de Cuba, invocada para fins de cura e reconciliação. Mendieta cria essa ilha atravessada pelas mesmas águas que fluem diariamente entre a ilha americana e a ilha cubana, separadas e unificadas pelo oceano, a despeito das fronteiras impostas politicamente. Ana Mendieta constrói uma relação a partir do seu corpo, produzindo um espaço de transitoriedade permanente, evocando a dimensão de extimidade, que se aproxima da noção de exílio.

Examinar as performances de Mendieta, suas pinturas e seus arquivos, nos permite um entendimento mais profundo do seu desenvolvimento como artista, tornando possível acompanhar as principais decisões em que escolhe abraçar ou descartar determinadas convenções experimentando diferentes formas de práticas performativas. Durante seus anos de formação, manteve uma relação mais distante com sua audiência, sublinhando a importância da documentação, sendo através de pequenos filmes ou fotografias o principal meio de testemunhar sua arte. Nos interessa observar que, por mais que fizesse da ação uma imagem, a performance em si dá notícias de que algo escapa, acentuando o instante fugidio na passagem do tempo. O contorno corporal, que aparece como constatação da dissolução, parece fazer reverberar, em um átimo, o irrepresentável do feminino.

Em 1980, em razão de uma mostra na A.I.R. Gallery, Nova Iorque, a artista escreve uma crítica incisiva no catálogo da exposição. No breve e forte ensaio, condena o feminismo americano por sua branquidão e privilégio de classe, reivindicando a categoria de *mulher do Terceiro Mundo*. Ao exibir obras originais das artistas, além de peças performáticas de vídeo e textos, a exposição coletiva procurava considerar como as conversas e as condições do contexto político social mudavam — e como não mudavam. Segundo Mendieta, o objetivo da exposição era comentar o apagamento das mulheres de cor no movimento feminista americano que elas ajudaram a construir:

Entre meados e final dos anos sessenta, enquanto as mulheres nos Estados Unidos se politizaram e se uniram no Movimento Feminista com o objetivo de acabar com a dominação e exploração pela cultura branca masculina, elas não conseguiram se lembrar de nós. O feminismo americano é basicamente um movimento branco da classe média. Como mulheres não brancas, nossas lutas são duplas. Esta exposição aponta não necessariamente para a injustiça ou incapacidade de uma sociedade que não estava disposta a nos incluir, mas sim, mais para uma vontade pessoal de continuar sendo *outra*. (MENDIETA, 1980, não paginado, tradução nossa<sup>39</sup>).

Interessante observar que, através desse ato, denunciando a falta de universalidade do movimento feminista que deixava as latinas de fora, a artista acaba por indicar o impossível de fazer *Um* do feminino. No apelo de Mendieta por continuar sendo *outra*, fora da unidade feminista então vigente, podemos reconhecer os impasses do feminino que interrogam a própria mulher, comportando um estranho, que a faz *outra*. É na versão francesa de *O Seminário: livro 24, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (Inédito. [1976-1977]) que Lacan, falando

---

<sup>39</sup> “During the mid to late sixties as women in the United States politicized themselves and came together in the Feminist Movement with the purpose to end the domination and exploitation by the white male culture, they failed to remember us. American Feminism as it stands is basically a white middle class movement. As non-white women our struggles are two-fold. This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us, but more towards a personal will to continue being ‘other.’” (MENDIETA, 1980, não paginado).

da mulher, afirma que ela só é mesmo enquanto outra. Stella Jimenez trabalha essa frase que condensa muitas significações: “Ela só é mesmo enquanto outra/ Ela só é ela mesma sendo outra./ Ela só existe realmente quando é outra/ Ela só é mesmo enquanto Outro.” (JIMENEZ, 2014, p. 39). Se a mulher é não-toda, como enuncia Lacan, não poderia encontrar uma única tradução.

Embora seja imperiosa a luta política das mulheres, imprescindível para a conquista em termos de direitos, de educação, de inserção profissional, bem como a liberação sexual, entre demais matérias importantes e urgentes, o impasse da feminilidade, tal como entendido pela Psicanálise, mantém-se, pois o que se evoca da posição feminina não tem um limite preciso. É notório que o discurso feminista produz um efeito subversivo na civilização. Motivadas por uma causa, com a intenção de fazer conjunto, as mulheres feministas têm produzido transformações no lugar que ocupam na sociedade. O questionamento das normas e dos modos de vinculação existentes, em diferentes momentos da história, permitiu valiosas mudanças nas condições de vida das mulheres. No entanto, a Psicanálise localiza o feminino como algo a ser inventado na relação singular de cada sujeito com seus modos de gozo.

A indicação precisa de Gabriela Camaly em relação à conversação a respeito do feminino lembra que: “Temos tentado traçar o litoral entre a política do feminismo e a política da psicanálise, entre a igualdade de direitos entre um gênero e outro e a diferença radical entre os modos de gozo. Não se trata de uma fronteira em que se possa estar de um lado ou de outro.” (CAMALY, 2018 apud RODRÍGUEZ, 2018, p. 107, tradução nossa<sup>40</sup>). Neste litoral, de identificações e gozo a mais, situa-se o mar aberto da originalidade da posição feminina. Nos trabalhos de Ana Mendieta, é possível reconhecer, na repetição de suas silhuetas, lugares despovoados de sentido. Se há algo do gozo feminino radicalmente fora do dizível, da ordem da alteridade absoluta, sugerimos que as silhuetas seriam uma tentativa de localizar um contorno a este gozo.

Os matizes da feminilidade são inúmeros, assim como a variedade de facetas e teorias. Sejam bruxas, feiticeiras, santas ou históricas: as mulheres são sempre marcadas. O não-todo feminino, se não experimentado com terror, abre a possibilidade de se usufruir da inconsistência do Outro. Para Lacan, poetas, artistas e místicos também teriam uma relação especial com a inconsistência do Outro, podendo ter acesso ao gozo suplementar. Algo que Freud, por sua vez, já intuía, orientando a quem desejasse saber mais a respeito da feminilidade que consultasse os

---

<sup>40</sup> “Hemos intentado trazar el litoral entre la política de los feminismos y la política del psicoanálisis, entre la igualdad de derechos entre un género y otro y la diferencia radical entre los modos de gozar. No se trata de una frontera en la que se pueda estar de un lado o del otro.” (CAMALY, 2018 apud RODRÍGUEZ, 2018, p. 107).

poetas (FREUD, 1932a, p. 165). Afirma Lacan que os místicos não sabem o que se passa em seu corpo, nem de onde vem o seu gozo, mas testemunham o que lhes acontece: “É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele.” (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 82). Assim, conseguiriam se aproximar desse ponto de inconsistência do Outro, bem como as mulheres, como argumenta Stella Jimenez:

[...] podemos considerar a abertura, geralmente maior, das mulheres para o inconsciente [...], a sensibilidade maior para o além da palavra, para o artístico, a possibilidade de pressentir aquilo que se precipita como saber inconsciente – as chamadas intuições – e, especialmente, a possibilidade de aceder ao gozo a mais. (JIMENEZ, 2014, p. 160).

Assim como o incompreensível tende a causar pavor, o enigma do gozo feminino foi historicamente associado a uma ameaça e, muitas vezes, tido como demoníaco. Do que o simbólico não dava conta e que apareceria aberto, as instituições e as normas sociais forçavam a fechar. Tendo sido tratadas como impuras, as mulheres foram trancadas, vigiadas, controladas. Os lugares destinados às mulheres exigiam que estivessem adaptadas aos discursos de esposas, mães, freiras, prostitutas. No entanto, apesar de diversos mecanismos singulares no intuito de evitar se confrontarem com o enigma, certas mulheres e homens conseguem experimentar a alteridade absoluta do gozo a mais, que também pode ser experimentado como gozo místico.

A cultura certamente impõe condições que, acompanhando a crítica no campo das artes, colocam a obra de Mendieta como representante da reivindicação feminista de sua geração. Porém, a possibilidade de acesso ao feminino está justamente no que escapa à identificação. O ser humano é também um organismo e um agente social, mas os programas biológico e cultural não bastam para dar uma resposta ao sujeito sobre seu ser, já que o ser, em relação com a linguagem e, conseqüentemente, em relação com o Outro, é também sujeito que deseja. Certamente, é a partir das enunciações singulares que se pode delinear algo deste continente desconhecido, mas há uma mística que este *a mais* coloca, “[...] há alguma coisa que as sacode, as mulheres, ou que as acode [...]” (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 80).

Neste segundo recorte que fizemos da obra da artista, a série *Siluetas* (1973-1981), algo do feminino, ao qual não se pode definir nem estabelecer limites, aparece. O trabalho de Ana Mendieta pode ser considerado emblemático para pensar a marca do não-todo nas expressões artísticas, pois muitas de suas criações se esvanecem na relação com a natureza, o que aponta, como transgressão, que, na tentativa de alcançar uma representação do feminino, um excesso fica sem contorno. Mendieta marca a presença do feminino na própria dissolução do objeto,

não se atando às identificações feministas ou aos ideais de feminilidade. Articulando esta transgressão a um *savoir-faire* feminino, a artista re-velaria algo deste gozo que sempre escapa. Os caminhos do fazer artístico de Mendieta extrapolam questões do feminismo e avançam sob o ponto enigmático do feminino, ensinando sobre as tentativas de contorno, fazendo ressoar sua marca própria. A obra de Mendieta re-velaria, deste modo, uma criação singular da artista não-toda latina, não-toda cubana, não-toda feminista.

## 5 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS, NÃO TODAS

*É uma questão pessoal a que cada artista enfrenta. É uma luta constante. Se anunciam tempos difíceis, mas acredito que nós, que somos artistas, continuaremos a fazer a nossa obra.*

*(MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 86, tradução nossa<sup>41</sup>).*

Da abertura pelo curso de Intermedia às performances, atravessada pelo conceito de earth body-art que criou, a obra da artista Ana Mendieta (Havana, 1948 – Nova Iorque, 1985) colocou em discussão a figura da mulher não mais como imagem a ser contemplada, mas fomentando questionamentos corajosos que permanecem no discurso atual. A defesa engajada de sua identidade latino-americana e a luta pelas questões sobre igualdade social estão presentes em seu trabalho. Ao reivindicar as imagens femininas na arte contemporânea, passou a integrar o grupo de artistas mulheres que buscaram, na experimentação e na dissolução, uma via para que algo propriamente do feminino pudesse aparecer. Sua história de vida, suas preferências estéticas, seu gênero, sua etnia, sua política: seu trabalho marca um lugar de resistência.

Nesta dissertação, a proposta versou sobre como, entre os diferentes tratamentos dados à questão do feminino, podemos extrair consequências da obra dessa artista que nos ensinam sobre o tema. Partindo da obra de Ana Mendieta, esta pesquisa foi conduzida a ocupar-se das possibilidades de enunciação sobre o tema do feminino, buscando o que é possível atribuir ao seu trabalho como sendo um recurso possível de transmissão sobre o gozo a mais indizível. O interesse foi buscar, para além da construção da artista como uma resposta singular às questões de sua época, o modo como, em seus trabalhos, aparece uma marca do irrepresentável do feminino. Algo que também está para além das questões políticas e que entra na dimensão feminina enquanto imensidão feminina. A artista parece contornar os índices, os vestígios, o impossível de dizer. A performance, deste modo, pôde ser entendida como uma aproximação desse impossível, pois dá notícias de algo que escapa, sendo o modo de expressão artística que apresenta esta dimensão.

A pesquisa foi iniciada com a apresentação da biografia de Ana Mendieta, considerada uma das artistas mais inovadoras e prolíficas do pós-guerra. Em 1961, após a Revolução Cubana, Mendieta foi enviada aos Estados Unidos aos doze anos como parte da Operação Peter Pan, uma iniciativa do governo americano e de instituições de caridade católicas, que levou

---

<sup>41</sup> “Es una cuestión personal a la que se enfrenta cada artista. Es una lucha constante. Se avecinan tiempos difíciles, pero creo que nosotros, los que somos artistas, continuaremos haciendo nuestra obra.” (MENDIETA, 1982 apud RUIDO, 2002, p. 86).

aproximadamente 14 mil crianças cubanas para os EUA. Quando jovem, frequentou a Universidade de Iowa, onde se diplomou no curso Intermedia, único na época. Em 1978, mudou-se para Nova Iorque e juntou-se à A.I.R. Gallery, a primeira galeria gerida por um coletivo de artistas mulheres nos Estados Unidos. Recebeu vários prêmios, incluindo o prestigiado Rome Prize, na American Academy em Roma em 1983. O seu trabalho está presente nas coleções permanentes de cerca de cem museus de arte em todo o mundo.

O modo particular de Mendieta de fundir escultura, land-art e performance resultou em uma forma única e singular de expressão artística, que denominou earth-body art. Seu trabalho cruzou fronteiras, fossem geográficas e políticas, ou entre diferentes manifestações artísticas, reconhecendo os questionamentos sobre gênero e cultura de sua geração. Ana Mendieta produziu uma obra notável, incluindo desenhos, instalações, performances, fotografias e esculturas. A artista estava ciente das mudanças em curso nas práticas artísticas de seu tempo, e sua estética abarca um diálogo permanente com a história. Partindo de sua própria vivência e de uma experiência coletiva mais ampla, que incluía as convulsões inerentes aos tempos modernos, em seu trabalho é possível reconhecer a presença de uma busca constante pelo feminino, que rompe o sentido habitual, a tradição.

Na tentativa de estabelecer um recorte teórico a partir do qual se pudesse interrogar a feminilidade, a pesquisa realizou um percurso pela metapsicologia freudiana buscando recolher as passagens em que Freud faz referência ao feminino, investigando a articulação com a sexualidade. Nas consequências psíquicas da diferença anatômica dos sexos, com o estabelecimento de um modelo teórico para a sexualidade baseado na interpretação das fantasias infantis inconscientes, a diferença sexual deixou de ser tomada por uma determinação biológica. Por sermos seres falantes, nossa apreensão da materialidade corporal passa pela experiência da linguagem, fazendo com que não sejamos reduzidos ao nosso corpo biológico. Desse modo, foi possível a escuta do sujeito desejante.

Conforme foi apresentado, a sexualidade faz enigma para cada sujeito, que terá que se encarregar deste *tornar-se* mulher, ou homem — ou, ainda, agênero, gênero fluido, não-binário? —, assim como acolher seu objeto sexual a partir de sua relação com a castração e com seu histórico de identificações imaginárias e simbólicas com o Outro. Neste campo, na perspectiva da psicanálise lacaniana, a sexualidade, como vimos, é remetida não apenas à identificação, mas sobretudo ao gozo (FALBO, 2016). Em seu *O Seminário: livro 20, Mais, ainda* (2008 [1972-1973]), Lacan apresenta uma fórmula com dois tipos de gozo: o fálico e o não-todo. O gozo feminino, referido ao indizível, não se pode delimitar; é não-todo passível de ser enlaçado pelo universo significante. Diante disso, a pesquisa se debruçou sobre a sugestão

de que certos trabalhos de Mendieta nos levariam em direção ao conceito do gozo feminino da concepção lacaniana.

Finalmente, foi possível tecer considerações onde trançamos dois recortes do trabalho da artista com a formulação do feminino a partir das ferramentas teóricas que a orientação psicanalítica nos fornece. A obra foi privilegiada e as considerações partiram da posição de expectadora enquanto afetada pelo trabalho da artista, tomando-o como enigma. No primeiro momento, Mendieta inicia uma investigação do feminino marcando a estranheza do corpo em busca de uma representação da mulher. Nesse ponto, apresentou-se a possibilidade de trazer suas obras como um viés para pensar o feminino diferentemente do que se pretende universal. O percurso da artista começa no questionamento do que há de construído sobre a identificação sexuada, interrogando uma hierarquia binária, extraindo consequências políticas de suas performances. O semblante — função fálica — contornaria, então, o limite até onde se pode chegar, em direção ao gozo, pela via do significante (CALDAS, 2008a). No entanto, logo a artista começa a esbarrar numa parte íntima que não se reduz a estereótipos.

Entre 1973 e 1981, Ana Mendieta concebeu inúmeras formas de marcar seu corpo na paisagem utilizando materiais retirados da natureza para compor um corpo de mulher. *Siluetas* foi como a artista chamou a sequência de trabalhos que destacamos no segundo recorte de sua obra. Nessa série, o corpo se faz presente, marcado na paisagem, seja como um contorno de flores, moldado com barro e com pedras, ou ainda como um contorno preenchido com água, sangue e fogo. A série, que combina performance e materiais diversos, é central na obra de Mendieta, que assim demonstra sua estética única, fundindo seu corpo com a natureza. Com isso, sugerimos que a artista, inserida no debate de uma feminilidade que solicitava outras formas de apresentação, como o corpo performático, e na impossibilidade de uma identificação que desse conta do gozo ilimitado, acabou por evidenciar a dimensão do gozo não-todo. Nesse sentido, a obra de Mendieta seria emblemática para introduzir esta dimensão, uma vez que a presença do feminino é re-velada, em grande parte, na dissolução do próprio objeto.

A obra de Ana Mendieta sensibiliza por muitos motivos; seu trabalho tem uma beleza íntima. Possivelmente, uma das razões fundamentais pelas quais sua obra parece tão familiar é que trata, em um nível muito profundo, da experiência do exílio. Mendieta explora todos os exílios que viveu, fazendo um uso do exílio pela arte. A arte é constituída de estranhamento, do infamiliar que a destina a antecipar o fazer dos analistas. A trajetória que a pesquisa percorreu — desde os primeiros trabalhos freudianos até as proposições de Lacan — levantou algumas questões-hipóteses que merecem um desenvolvimento maior o qual excederia a proposta desta dissertação. Os pontos recolhidos delinearão o desconhecido do feminino ligado a este estranho

familiar, que foi elaborado por Mendieta por fogo, por pedra, por explosivos, por folhas, por lama, insistindo na tentativa de contorno, fazendo seu arranjo próprio do gozo a mais.



Fonte: Raquel Cecilia Mendieta (arquivo pessoal).

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Maria Lidia Arraes. *Criar e fruir da arte*. 1. ed. Curitiba: Ed. Prismas, 2017.
- BLEICHMAR, Emilce Dio. *O feminismo espontâneo da histeria: estudo dos transtornos narcisistas da feminilidade*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1988.
- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. North Carolina: Duke University Press, 1999.
- BONFIM, Flavia; COSTA, Ana Maria Medeiros da. O homem e A mulher na operação com o semblante. *Revista aSEPHallus*, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, maio/out. 2013. Disponível em: [http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_16/artigo\\_07.html](http://www.isepol.com/asephallus/numero_16/artigo_07.html). Acesso em: 16 jul. 2021.
- BONFIM, Flavia. Todo fálico e não-todo: construções lacanianas sobre a sexuação. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 201-213, abr. 2014. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-42812014000100012](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812014000100012). Acesso em: 16 julho. 2021.
- BRITO, Nelly; CALDAS, Heloisa. A escrita do sintoma segundo a lógica não toda fálica. *Psicologia Revista*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 403-419, nov. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/psicorevista/article/view/31037>. Acesso em: 16 julho. 2021.
- BROUSSE, Marie-Hélène. As interpretações lacanianas do Complexo de Édipo freudiano. *Arquivos da Biblioteca*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 53-90, 1997.
- BROUSSE, Marie-Hélène. *Mulheres e Discursos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2019.
- BROUSSE, Marie-Hélène. Les féminites: l'autre sexe entre métaphore et suppléances. *Lettre Mensuelle*, Paris, n. 112, p. 20-26, set./out. 1992.
- CALDAS, Heloisa. O amor nosso de cada dia. *Latusa* (EBP-Rio), Rio de Janeiro, n. 13. 2008a. p. 11-19.
- CALDAS, Heloisa. Saber fazer com a não-relação. In: ALBERTI, Sonia (org.). *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2008b. p. 375-385.
- CALDAS, Heloisa. Um corpo de mulher: da imagem ao gozo. *Latusa* (EBP-Rio), Rio de Janeiro, n. 20, 2015.
- CALDAS, Heloisa; LAIA, Sérgio. Violência e agressividade: Diferenças a partir da linguagem e do inominável da feminilidade. *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 972-992, 2016. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-42812016000300017](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812016000300017). Acesso em: 16 julho. 2021.
- CREISSELS, Anne. Performances de plumes: volatiles métamorphoses du féminin. In: BOULBÈS, Carole (org.). *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*. Dijon: Les presses du réel, 2014, p. 115-135.

DIAS, Bianca. Na pele do mundo, o abismo de cada um. *In: RODRIGUES, Ana Lucília; DUNKER, Christian Ingo Lenz (org.). Cinema e Psicanálise: a tela do feminino ao feminismo.* São Paulo: nVersos, 2019, p. 73-106.

FALBO, Giselle. O semblante, o corpo e o objeto. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 22, n. 2, p. 285-296, ago. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4797>. Acesso em: 16 jul. 2021.

FALBO, Giselle. Sexualidade, gênero e corpo. *Opção Lacaniana Online*, São Paulo, n. 20, jul. 2016. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero20/texto4.html>. Acesso em: 16 jul. 2021.

FALBO, Giselle. *a*-bordagens da arte em psicanálise: sublimação, psicobiografia e sintoma. *Opção Lacaniana online*, São Paulo, ano 8, n. 22, 2017. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero22/texto8.html>. Acesso em: 16 jul. 2020.

FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph. (1893) Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação Preliminar. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. II. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1895) Projeto para uma psicologia científica. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. I. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1896a) A Hereditariedade e a Etiologia das Neuroses. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. III. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 135-148

FREUD, Sigmund. (1896b) Observações Adicionais sobre as Neuropsicoses de Defesa. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. III. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 151-173

FREUD, Sigmund. (1896c) A Etiologia da Histeria. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. III. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 177-203

FREUD, Sigmund. (1898) A Sexualidade na Etiologia das Neuroses. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. III. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1905) Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1908) Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1912) Contribuições a um Debate sobre a Masturbação. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1913a) O Tema dos Três Escrínios. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1913b) Totem e Tabu. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1915) As Pulsões e suas Vicissitudes. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1917) O Tabu da Virgindade. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1919) O Estranho. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1920a) Além do Princípio de Prazer. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 13-85

FREUD, Sigmund. (1920b) A Psicogênese de um caso de homossexualidade numa mulher. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 183-212

FREUD, Sigmund. (1922) A Cabeça da Medusa. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1923a) O Ego e o ID. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 13-89

FREUD, Sigmund. (1923b) A Organização Genital Infantil. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987. p. 177-193

FREUD, Sigmund. (1924) A Dissolução do Complexo de Édipo. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1925) Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1926) A Questão da Análise Leiga. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XX. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1928) Dostoievski e o parricídio. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1929) O Mal-Estar na Civilização. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1931) Sexualidade Feminina. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1932a) Feminilidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FREUD, Sigmund. (1932b) Amor, sexualidade, feminilidade. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. (1937) Análise terminável e interminável. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1987.

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As Mulheres e seus Nomes: Lacan e o Feminino*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-34.

GUERRERO, Marcela. “Yo Misma Fui Mi Ruta”: Uma Análise Decolonial Feminista da Arte Hispano-Caribenha”. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 239-243.

HANNABACH, Cathy. *Blood Cultures: Medicine, Media and Militarisms*. New York: Palgrave Macmillan: 2015.

HERNANZ, Clara. This new exhibition reframes the legacy of artist Ana Mendieta. *DAZEDDIGITAL*: [S.I.], 04 out. 2019. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/46290/1/this-new-exhibition-reframes-the-legacy-of-artist-ana-mendieta>. Acesso em: 17 jul. 2021.

HERZBERG, Julia. *Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977*. 1998. Dissertation (PhD. in Art History) – New York: Graduate Center, City of University of New York, New York, 1998.

JIMENEZ, Stella. *No cinema com Lacan*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.

JOSEPH, Laura Wertheim et al. *Ana Mendieta. Le Temps et L’Histoire me Recouvrent*. France: les presses du réel, 2018.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KNAFO, Danielle. *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art*. New York: Routledge, 2012.

LA BARCA, Alicia Calderon de. Joan Rivière e o segredo do feminino. *In: ANTELO, Marcela (org.). Mulheres de Hoje: Figuras do Feminino no Discurso Analítico*. Petrópolis: Editora KBR, 2012, p. 17-20.

LACAN, Jacques. Intervenção sobre a transferência (1951). *In: Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p. 214-228

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). *In: Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p. 238-324

LACAN, Jacques. A significação do falo (1958). *In: Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p. 692-703

LACAN, Jacques. Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina (1960). *In: Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p. 734-748

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein *In: Outros Escritos (1965)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003. p. 198-205

LACAN, Jacques. O aturdido. *In: Outros Escritos (1972)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448-497

LACAN, Jacques. Televisão. *In: Outros Escritos (1973)*. – Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003. 508-543 p.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 3. As psicoses (1955-1956). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 5. As formações do inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 7. A ética da psicanálise (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 10. A angústia (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 16. De um Outro ao outro (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 17. O avesso da psicanálise (1969-1970). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 19. Ou pior (1971-1972). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20. Mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEGUIL, Clotilde. *O ser e o gênero: homem/mulher depois de Lacan*. Belo Horizonte: EBP Editora, 2016.

MARTINO, Mayla Di. Sejam todos bovaristas! Os filmes de mulheres como filmes-diagnóstico. In: RODRIGUES, Ana Lucília; DUNKER, Christian Ingo Lenz (org.). *Cinema e Psicanálise: a tela do feminino ao feminismo*. São Paulo: nVersos, 2019. p. 55-72.

MENDIETA, Ana. Introduction, Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States, exhibition catalogue, *A.I.R. Gallery*: New York, 1980. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/574dd51d62cd942085f12091/t/5b6cb5cbaa4a992cbaac223c/1533851141682/AIR\\_DOE\\_publication\\_single-version.pdf](https://static1.squarespace.com/static/574dd51d62cd942085f12091/t/5b6cb5cbaa4a992cbaac223c/1533851141682/AIR_DOE_publication_single-version.pdf). Acesso em: 30 set. 2020.

MONTANO, Linda Mary. *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/Fame, Ritual/Death*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

MURTA, Cláudia. Feminilidades. In: ANTELO, Marcela (org.). *Mulheres de Hoje: Figuras do Feminino no Discurso Analítico*. Petrópolis: Editora KBR, 2012. p. 273-275.

NEME, Leila. Édipo e infância. In: Escola Letra Freudiana (org.). *Édipo, não tão complexo*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana: 7Letras, 2008.

OPERACIÓN Peter Pan. Direção: Estela Bravo. Cuba, 2008. *Publicado pelo canal Memorial de la Denuncia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=09d-1HardJ8>. Acesso em: 17 ago. 2019.

PURCELL, Susan Kaufman; ROTHKOPF, David. Cuba: The Contours of Change (Boulder, CO, and London: Lynne Rienner Publishers, 2000). *Journal of Latin American Studies*, [S.I.], v. 34, 20 jun. 2002.

RABINOVICH, Diana. *Clínica da Pulsão: as impulsões*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. Traduzido por Ana Cecília Carvalho e Esther Carvalho. *Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 16, p. 13-24, 16 jul./dez. 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/307/30716902.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2021.

RODRÍGUEZ, Paula Acquarone. *Feminismos: variaciones, controversias*. Olivos: Grama Ediciones, 2018.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Sigmund Freud en son Temps et dans le Nôtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

RUIDO, María. *Arte Hoy: Ana Mendieta*. Guipúscoa: Editorial Nerea, 2002.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VINCIGUERRA, Rose-Paule. *Femmes Lacaniennes*. Paris: Editions Michèle, 2014.

VISO, Olga. *Unseen Mendieta: The unpublished works of Ana Mendieta*. New York: Prestel Publishing, 2008.

ZUCCHI, Márcia. Sobre o sexo e os limites do semblante. *Latusa* (EBP-Rio), Rio de Janeiro, n. 13, 2008.

## ANEXO A - CADERNO DE IMAGENS

Imagem 1 - Raquel e Ana, sem data



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 2 - Raquel e Ana, sem data



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 3 - Ana Mendieta, 1981



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 4 - Ana Mendieta, sem data



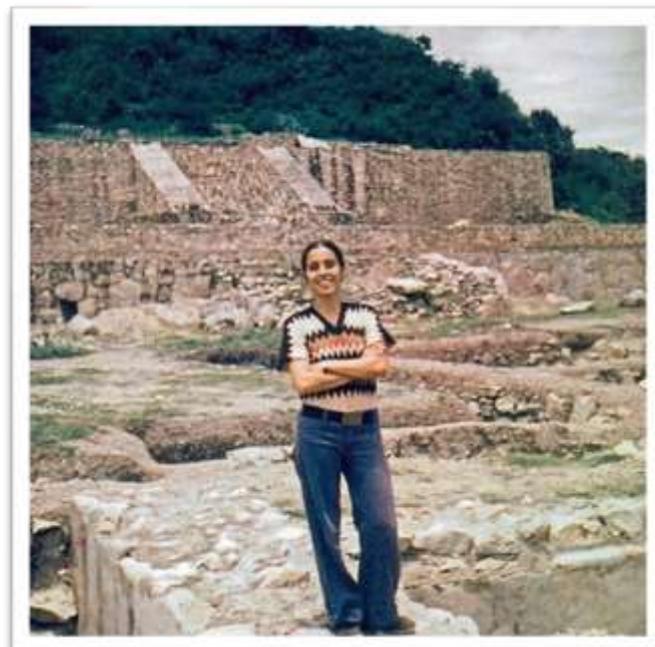
Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 5 - Ana Mendieta, sem data



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 6 - Ana Mendieta, sem data



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 7 - Raquel e Ana jovens, sem data



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 8 - Ana e Hans Breder, sem data



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 9 - Ana Mendieta, La tierra habla (Esculturas Rupestres), 1981



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.  
All Rights Reserved.

Imagem 10 - Ana Mendieta, Isla, 1981



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.  
All Rights Reserved.

Imagem 11 - Ana Mendieta, Grass on Woman, 1972



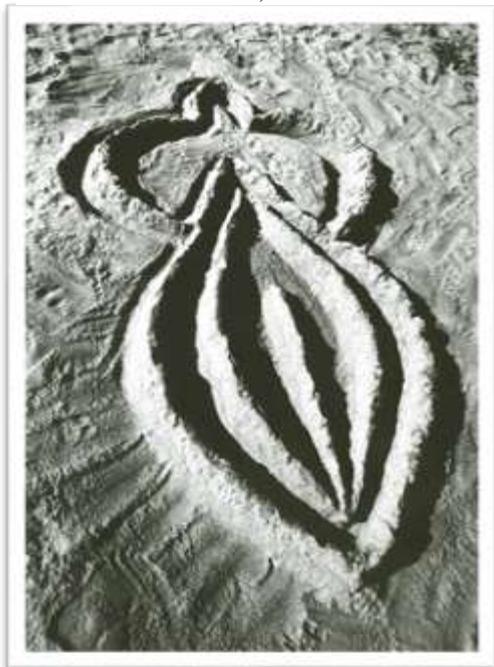
Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.  
All Rights Reserved.

Imagem 12 - Ana Mendieta, Burial of Ñáñigo, 1976



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection,  
LLC. All Rights Reserved.

Imagem 13 - Ana Mendieta, Laberinto de Venus, 1983



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 14 - Ana Mendieta, Totem Grove Series, 1984-1985



Fonte: Raquel Cecília Mendieta (arquivo pessoal).

Imagem 15 – Ana Mendieta, She Got Love, 1974



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 16 - Ana e Carl Andre, sem data



Fonte: the village VOICE, v. XXXIII, n.13, march 29, 1988.

Imagem 17 - Ana Mendieta, Glass on Body Imprints, 1972



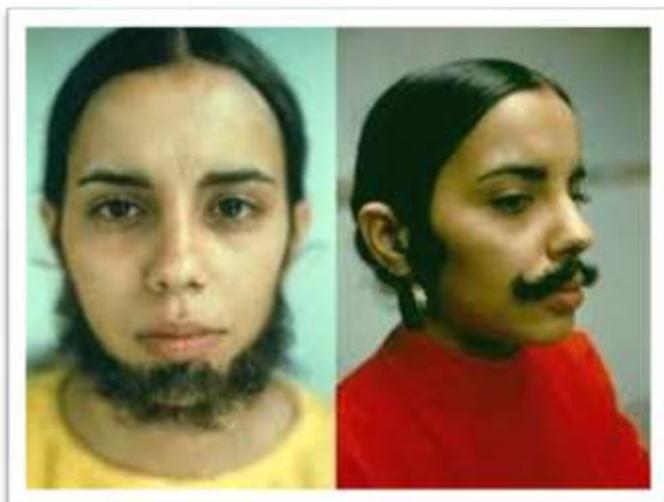
Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 18 - Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations, 1972



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 19 - Ana Mendieta, Transplante de Pelo Facial, 1972



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 20 - Ana Mendieta, Muerte de um Pollo, 1972



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 21 - Ana Mendieta, Plumas sobre una Mujer, 1972



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 22 - Ana Mendieta, Blood+Feathers, 1974



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 23 - Ana Mendieta, Rape Scene, 1973



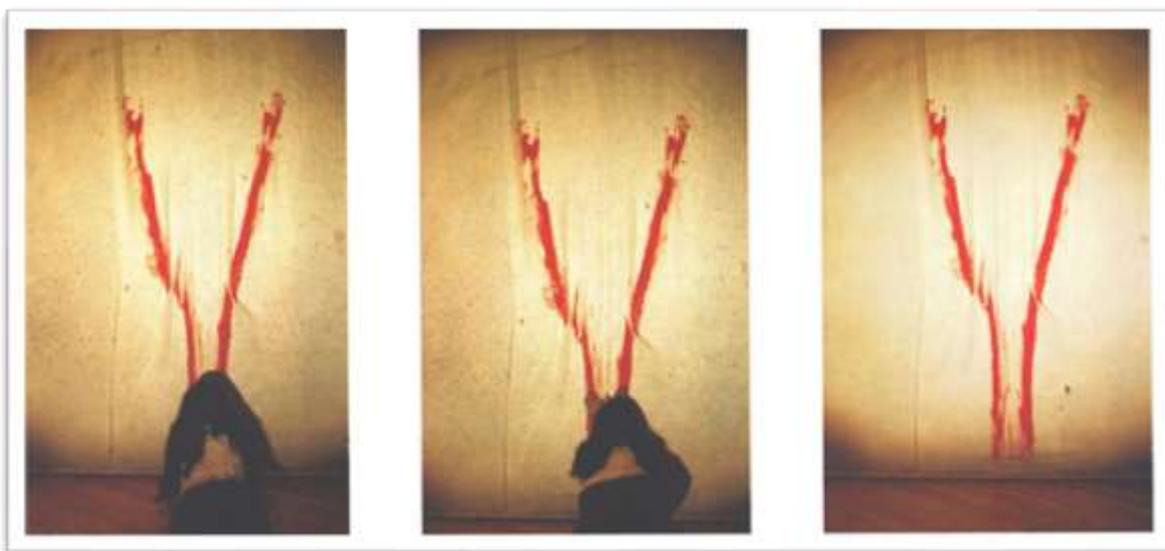
Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 24 - Ana Mendieta, Tied-up Woman, 1973



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 25 - Ana Mendieta, Body Tracks, 1974



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 26 - Ana Mendieta, Sweating Blood, 1973



Fonte: © 2018 Jeu de Paume, Paris. Tous droits réservés.

Imagem 27 - Ana Mendieta, Imágen de Yágul, 1973



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 28 - Ana Mendieta, Alma Silueta em Fuego,  
1975



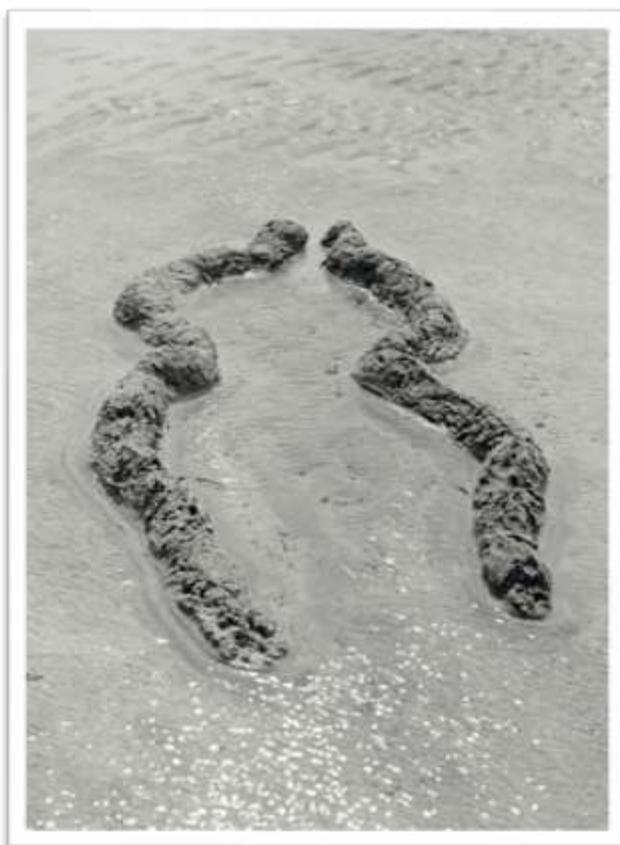
Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection,  
LLC. All Rights Reserved.

Imagem 29 - Ana Mendieta, Volcano Series, 1979



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection,  
LLC. All Rights Reserved.

Imagem 30 - Ana Mendieta, Ochún, 1981



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection,  
LLC. All Rights Reserved.

Imagem 31 - Ana Mendieta, Esculturas Rupestres: Guanaroca, El Laberinto de Venus, Guacar, 1981



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

Imagem 32 - Ana Mendieta, Silueta series, 1973-1981



Fonte: © 2021 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. All Rights Reserved.

## ANEXO B - CRONOLOGIA

**1948** - Ana Maria Mendieta nasce no dia 28 de novembro em Havana, Cuba.

**1959** - O presidente Fulgencio Batista foge para os Estados Unidos após a Revolução Cubana marchar triunfante, conduzida por Fidel Castro, chegando em Havana no dia 08 de janeiro, após a derrubada da ditadura.

**1960** - Castro começa a nacionalizar refinarias de petróleo, usinas de açúcar e serviços públicos.

**1961** - Os Estados Unidos rompem as relações diplomáticas com Cuba em janeiro, o que dá origem a um êxodo em massa de 215.000 cubanos. O pai de Ana, Ignacio, inicialmente apoiador de Castro, envolve-se em atividades contrarrevolucionárias. Temendo pela segurança de suas filhas, Ana, com 12 anos, e Raquelín, com 15 anos, envia as duas para os Estados Unidos em setembro como parte da Operação Peter Pan, um programa facilitado pela Diocese Católica de Miami que concedeu isenção de visto a menores cubanos desacompanhados em busca de asilo político nos Estados Unidos.

**1962** - Ana reside em três lares adotivos e em um internato até que sua situação de residência se estabilize.

**1965** - O pai de Ana, Ignacio, é preso por supostamente colaborar com a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos. Ele é condenado a vinte anos de prisão em Cuba. Ana se forma na Regis High School e se matricula na Briar Cliff College, em Sioux City, Iowa.

**1966** - A mãe de Ana, Raquel, e o irmão mais novo, Ignacio, deixam Cuba em um voo do programa Freedom Flight, que transportava refugiados cubanos para Miami, e então se estabelecem em Cedar Rapids, Iowa, perto de Ana e Raquelín, cujo pai permanece na prisão.

**1967** - Mendieta pede transferência para a Universidade de Iowa, Iowa City, e estuda a arte das culturas primitiva e indígena durante o semestre do outono.

**1969** - Mendieta inicia os estudos de pós-graduação em Pintura e conhece o artista Hans Breder, professor de arte da Universidade com quem desenvolve uma parceria profissional que dura até o verão de 1980.

**1970** - Breder estabelece o Programa Intermedia como um programa formal de graduação na Universidade de Iowa e co-funda o Center for New Performing Arts (CNPA). Mendieta participa de oficinas de movimento corporal.

**1971** - Mendieta viaja para o México pela primeira vez e faz pesquisa de campo em Arqueologia como curso de verão para a Universidade de Iowa.

**1972** - Mendieta completa seu primeiro Master of Fine Arts em pintura, mas desiste de pintar para se concentrar em mídia e performance. Ela faz *Grass on Woman*, seu primeiro trabalho com o corpo e a terra, no qual se deita de bruços em um gramado verde e parece se fundir à paisagem natural. E apresenta *Death of a Chicken*, seu primeiro trabalho baseado em performance, no estúdio Intermedia, segurando a carcaça de uma galinha decapitada enquanto o sangue espirra em seu corpo.

**1973** - Usando cada vez mais sangue em seu trabalho, Mendieta cria peças sobre a violência contra a mulher, uma série suscitada pelo estupro e assassinato de uma estudante da Universidade de Iowa, Sarah Ann Otten. Mendieta viaja para o México no verão e executa suas primeiras *Siluetas* na zona arqueológica de Yagul, a 32 quilômetros fora de Oaxaca.

**1974** - De volta ao México, Mendieta faz *Siluetas* em Yagul e no complexo da igreja em Cuilapán de Guerero, também fora de Oaxaca. Viajando para a vila de pescadores de La Ventosa em Salina Cruz, ela filma *Bird Run* e *Ocean Bird Washup*.

**1975** - Depois de criar *Siluetas* em Old Man's Creek, Mendieta retorna a Oaxaca e a La Ventosa no verão e começa a trabalhar com fogos e explosivos.

**1976** - Mendieta viaja para a Europa e realiza *Blood and Feathers* na primavera. No verão, ela retorna ao México e cria *Siluetas* usando materiais naturais encontrados em La

Ventosa. Em Oaxaca, ela executa sua *Siluetas* com fogos de artifício, que acendem uma noite enquanto o sol se põe. Em Iowa, no outono, ela inicia a série *Tree of Life*.

**1977** - No início do ano, Mendieta cria *Siluetas* na neve e no gelo. Cada vez mais fascinada pelas imagens das Deusas e por temas funerários, ela inicia a série *Fetish e Ixchell* em *Old Man's Creek*. Continua experimentando pirotecnia, queimando figuras no chão, utilizando elementos como troncos de árvores e grama.

**1978** - Mendieta se muda para Nova Iorque, expandindo sua carreira como artista. Ela faz uma apresentação pública de *Body Tracks* no Franklin Furnace. No College of Old Westbury, cria *Siluetas* utilizando grama, galhos e material vegetal. No verão, viaja para Iowa e faz *Siluetas* também com materiais naturais, desta vez com algas e fertilizantes, além de montes vulcânicos queimados com pólvora.

**1979** - Mendieta reencontra seu pai Ignacio após dezoito anos de separação, e começa a buscar oportunidades de viajar para Cuba através de várias organizações culturais. Retorna a Iowa no verão e cria variações de *Volcano* e de *Tree of Life*. Leciona no College of Old Westbury, Nova Iorque, no outono, como professora adjunta. É convidada para ser membra da A.I.R. Gallery, construída com o objetivo de dar visibilidade ao trabalho de artistas mulheres que não encontravam espaço dentro do sistema das artes de Nova Iorque. Em 12 de novembro, ela fez sua primeira exposição individual nessa galeria, no SoHo.

**1980** - Em janeiro, Mendieta retorna a Cuba, viajando sob os auspícios do Círculo de Cultura Cubana, uma organização fundada por exilados cubanos para promover o intercâmbio cultural e as relações entre Cuba e Estados Unidos. No semestre da primavera, ela leciona no College of Old Westbury, Nova Iorque. Em abril, cria vários trabalhos ao ar livre como artista visitante no Kean College, Nova Jersey. Expõe em Harlem Meer, no Central Park, na mostra coletiva *Art Across the Park*. No verão, ela retorna a Oaxaca e La Ventosa, cria mais uma vez utilizando pólvora e cava figuras em aterros de terra.

**1981** - Mendieta se torna artista visitante no Instituto de Artes da Escola de Chicago. Faz trabalhos com pólvora nas dunas de areia na fronteira entre Indiana e Illinois. Em março,

ela cria *Siluetas* no cemitério de Georgetown para o Projeto Washington for the Arts, e em maio cria outra em La Cuarta Bienal de Medellín, Colômbia. Retornando a Cuba em janeiro e julho, realiza trabalhos de talha e pintura em grutas de calcário em Varadero e Jaruco, respectivamente. Em setembro, torna-se artista visitante na Alfred State University, Nova Iorque, e cria uma figura de Deusa ao ar livre nas proximidades das colinas. No outono, ela viaja para Miami e cria *Ceiba Fetish* e *Ochún* como convidada da Frances Wolfson Gallery, Miami-Dade Community College.

**1982** - Como convidada da Real Artways e da Hartford Art School, Mendieta faz *Arbitra*, uma figura feminina esculpida e queimada em um tronco de árvore de dois metros de altura. Em Scarborough, Ontario, nos arredores de Toronto, ela esculpe o *Labyrinth of Venus* no lado rochoso de um penhasco com vista para o Lake Ontario. Começa a desenhar em folhas e inicia um projeto de livro no outono para documentar as esculturas rupestres feitas em Cuba, no Parque Nacional Jaruco. Em outubro, ela cria quatro esculturas independentes de musgo, plantas e pedras para uma exposição individual no Lowe Art Museum, em Miami Beach. Exibe esculturas de espirais de lama ao ar livre na Universidade do Novo México, Albuquerque, como convidada do University Art Museum.

**1983** - Mendieta cria figuras espirais ao ar livre na areia das praias de Cape Cod e Long Island. Faz uma série de trabalhos de areia e pedra em Miami, e passa um tempo do verão com seus pais em Iowa, onde faz uma série de trabalhos de espirais de lama perto de Old Man's Creek, em Sharon Center. Ela recebe o prêmio Roma Prize, que lhe dá um ano de residência artística na American Academy em Roma, que começa em outubro de 1984. Mendieta cria uma série de esculturas em baixo-relevo feitas de areia e terra misturadas, que exibe no Galleria Primo Piano, em Roma. Como artista visitante na Rhode Island School of Design, Providence, cria *Furrows* no gramado do RISD Museum of Art, além de criar esculturas totêmicas independentes em madeira queimada e esculpida. Estendendo sua estadia em Roma além de sua residência, aluga um estúdio e apartamento nos arredores da Academia. Viaja bastante pela Europa e visita Cerveteri, Pompeia e Villa Adriana, na Itália, e locais pré-históricos em Malta e em Newgrange, na Irlanda, que servem como inspiração potente para o desenvolvimento de suas obras. Participa de Land Marks: New Site Proposals by Twenty-two Original Pioneers of Environmental Art, no Bard College, Annandale-on-Hudson, Nova Iorque, onde propõe *La Maja de Yerba*.

**1985** - Mendieta se casa com Carl Andre, um escultor minimalista americano, em 17 de janeiro, em uma cerimônia privada em Roma. Desenvolve uma comissão para o MacArthur Park Public Art Program, no Otis Art Institute of Parsons School of Design, Los Angeles, que inclui várias esculturas totêmicas ao ar livre intituladas *La Jungla*. Volta a Nova Iorque em agosto. Em 8 de setembro, Mendieta foi encontrada morta, caída do apartamento em que vivia com Andre, na Mercer Street, em Manhattan.