

**ANA MENDIETA, CORPO E MITOCRÍTICA:  
PERCURSO PARA UMA PERFORMANCE**

Valeri Carvalho (UFOP)  
[valericarvalho.s@gmail.com](mailto:valericarvalho.s@gmail.com)

**RESUMO**

O corpo retém memórias. Portanto, seria possível acessar por meio de um trabalho artístico, registros ancestrais mantidos na memória celular e assim romper o silêncio dos tempos. Ana Mendieta, artista cubana, exilada nos Estados Unidos, constituiu sua obra na busca das raízes de sua identidade. A partir de sua prática, criou o conceito *earth-body work*, fez do seu corpo o principal elemento de suas experimentações. Suas esculturas e performances estão preñes de camadas de mitos e símbolos ancestrais. Mediante o conceito de mitocrítica, formulado por Gilbert Durand, é possível investigar na obra de Mendieta, as metáforas repetidas e consequentemente encontrar os mitos universais que as movimentam. Suas silhuetas imiscuídas na terra, água, fogo, sangue, entre diversos elementos ritualísticos, possuem traços similares com esculturas pertencentes a antigas civilizações europeias e asiáticas. Culturas que, apesar de distintas, adoraram uma entidade criadora feminina, por cerca de 25 mil anos, antes do estabelecimento do patriarcado.

**Palavras-chave:** Memória. Corpo feminino. Mitologia. Ancestralidade. Performance.

**1. Introdução**

Questões referentes à diferença entre os gêneros feminino e masculino nunca estiveram tão em voga como na contemporaneidade. Desde que os movimentos feministas começaram a atuar, ainda no século XIX, as fronteiras e limitações estabelecidas entre os gêneros vem sofrendo abalos e transformações. As discussões sobre o tema estão longe de se esgotarem. Constantemente, informações interdisciplinares e novos comportamentos sociais geram uma série de conceitos e novas teorias.

Judith Butler, filósofa pós-estruturalista americana, se tornou uma das principais referências no estudo de gênero. Butler defende que o gênero se define por uma performatividade imposta pelo meio social, que tem como modelo a heterossexualidade. Portanto, o comportamento e os desejos do indivíduo ficam submetidos a uma performance normatizada e atribuída ao sexo biológico construída pela sociedade e perpetuada através de gerações. Exemplificando, um menino, mesmo antes de nascer, deverá repetir uma série de comportamentos para reafirmar a sua sexua-

lidade heterossexual: gostar de azul, jogar bola, usar calças ou bermudas, gostar de filmes de ação etc. Se em algum momento esse menino usar saia, como as meninas o fazem, ele automaticamente rompe os elementos que regularizam seu gênero e sua sexualidade. "O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado [...] tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos". (BUTLER, 2003, p. 25)

Frente a repressão que as sociedades patriarcais impuseram ao gênero feminino ao longo de milênios, as ações feministas ainda são muito recentes na história e ainda têm um longo caminho de conquistas pela frente. Mas, no final dos anos 60, aconteceu um movimento de vanguarda no âmbito das artes plásticas que colocou o corpo da mulher num espaço de libertação, criatividade e ousadia nunca experimentado ao longo da Era Cristã. Esse momento histórico está permeado por material simbólico que muito pode acrescentar as discussões de gênero e de identidade feminina ao longo dos anos vindouros. Isso se deve justamente por ele ter acontecido num campo artístico, a performance, onde a criatividade pôde ser praticada com ousadia, trazendo à tona pulsões reprimidas e desconhecidas, assim como memórias ancestrais.

A partir do material simbólico manifestado nas performances de algumas das artistas do movimento citado acima, em especial Ana Mendieta, é possível traçar uma ligação entre as memórias ancestrais e as sociedades matrilineares que existiram antes do estabelecimento do patriarcado.

Civilizações ginocentricas habitaram a Europa Antiga e parte da Ásia e África, por aproximadamente 25 mil anos. Elas tinham como base religiosa e cultural a crença numa deusa criadora do céu e da terra, um ilimitado útero cósmico de onde provinham todos os seres. Essas culturas vêm sendo estudadas com mais precisão recentemente. Em sítios arqueológicos como Catal Huyuk, na Anatólia, foram achadas esculturas e objetos que revelam suas crenças e rituais.

Ao articular a performance e as civilizações matrifocais, é possível acessar uma visão peculiar e enriquecedora sobre gênero feminino. E fornecer informações que estejam fora de um campo de conflito propiciado pelas políticas de força do patriarcado.

Quais tipos de memórias o corpo feminino transpira na performance? Estas memórias denunciam a presença de mitos "ausentes"? Ar-

cabouços simbólicos ancestrais pertencentes ao corpo feminino que submergiram na história encontram no espaço da performance terra para emergir? O que é o feminino: é um corpo, um sexo, uma potência? Pode o corpo feminino na performance resgatar e criar seus próprios mitos e símbolos? Como recuperar um olhar feminino, um corpo feminino, uma ação de criação feminina nutrida em seu próprio seio, liberta dos parâmetros patriarcais?

Logicamente essas perguntas são muito mais um espaço de sondagem, que um fim em si.

## **2. *Ana Mendieta***

Nos Estados Unidos, final dos anos 60, a ausência de espaço a que as artistas femininas estavam submetidas pelas galerias foi um, entre muitos, dos fatores motriz para explosão do movimento feminista nas artes plásticas. No âmbito de inúmeras demandas, foi questionada a supremacia da ótica e da presença do homem branco sobre os diversos campos artísticos e culturais. Performers como Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Barbara T. Smith, Hannah Wilke, Gina Pane, Yoko Ono, Marina Abramovic, em meio a tantas outras, foram em busca da territorialização do corpo, da visão e experimentação do ser feminino.

Em função de seu caráter processual e aberto, resistente a conceituações restritivas, a performance se tornou o principal espaço artístico de libertação para o corpo feminino. Corpo tão perseguido e tutelado pelo patriarcado. Foi o momento de quebrar, rasgar e cortar as amarras comportamentais, psicológicas e físicas e investigar através de um suporte criativo o que é ser mulher, o que é ser esse corpo e o que ele pode revelar.

A performer, Ana Mendieta, exerceu um papel singular nesse movimento. Ao longo de treze anos (1972 – 1985) mergulhou numa extensa produção, sua práxis incluía escultura, pintura, vídeo e fotografia. Seu corpo foi instrumento crucial de vivência, presença, ausência, criação e ação.

Mendieta nasceu em Havana, no dia 18 de novembro de 1948. Junto a sua família aristocrática, de ascendência europeia, usufruiu de excelente condição financeira e social. Em consequência de questões políticas que envolviam seu pai, Ana, aos 11 anos idade, foi enviada clandestinamente para os Estados Unidos, junto com sua irmã, através da

Operação Peter Pan, apoiada pelo governo americano, corporações e a Igreja Católica. O objetivo era dar vistos para as crianças cubanas estudarem no país. (LÓPEZ-CABRALES, 2006)

Alocada no estado de Iowa, Mendieta morou em casas de adoção. O contato com a cultura americana lhe trouxe uma nova identidade racial, pois passou a ser designada como uma mulher de cor. Sentiu na pele a violência do racismo dirigido a si de forma mais incisiva por sua condição de gênero.

Em 1972, a artista se formou pela Universidade de Iowa. Durante o período de formação Ana foi aluna do artista alemão-americano, Hans Breder, docente do *Intermedia*, curso multidisciplinar, que reunia às artes visuais dança, música, teatro e linguagem escrita. A rica e intensa relação estabelecida entre os dois foi absolutamente preciosa para o desenvolvimento do trabalho da artista, além de tê-la posto em contato com a vanguarda artística do início dos anos 70. A artista também se aproximou dos movimentos feministas da época. (BRETT, 2004, p. 25)

Um dos seus primeiros trabalhos foi *Rape Scene*, de 1973, documentado numa foto colorida. Possui temática feminista, criado como resposta ao estupro e assassinato de uma estudante da universidade que frequentava. Ana convidou os colegas para irem ao seu quarto e quando lá eles chegaram, encontraram a porta semiaberta e ela desnuda, presa a uma mesa, de pernas abertas e com sangue.

No mesmo ano Mendieta deu início ao *Siluetas Series*, o qual continuou, independente de outras produções, até o ano de sua morte. Criou séries de silhuetas diversas: suspensas, escavadas na terra, submergidas na água, esculpidas na areia onde o mar podia preenchê-las, e assim por diante. Concebidas num jogo ritualístico, mágico, interpenetrada pelas forças da natureza, Ana tanto propunha como acatava as intervenções vindas da mesma. A artista criou para seu trabalho o termo *earth-body work*. (VISO, 2008 p. 9)

Mendieta recorreu a sua arte (matéria interpenetrada por memórias ancestrais e subjetivas, imaginação, investigações etc.) para encontrar a própria identidade e perscrutar os conflitos existências, sociais e culturais de seu tempo. Violentada por um exílio forçado, por uma outra realidade cultural, pela sua condição de mulher, Ana pôde se aprofundar no sentimento conflituoso de uma identidade espoliada (mulher /cubana) e uma outra forçada (patriarcado/cultura americana) até chegar a um entendimento transcendental no qual seu corpo então passou a sintetizar na

subjetividade, na sua individualidade a transcendência divina da criação.

*Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen. (MENDIETA, 1999, p. 216)*

Muitos estudiosos viram na obra de Mendieta um processo de repatriação, de resgate da sua nacionalidade cubana. Mas eu acredito que Ana foi muito além, sua arte a levou uma profunda interpenetração entre si e a terra, não mais pertencendo a um território, a uma cultura e a um gênero, mas ligada intimamente ao barro ancestral da existência de todos os seres. Joseph Cambell, em *Mito e Transformação*, faz a seguinte observação:

As sociedades primevas, o xamã provê um canal vivo entre o local e o transcendente. O xamã é aquele que passou por uma crise psicológica e se curou. Claro, o que esse indivíduo encontra ao penetrar fundo no inconsciente é o inconsciente de toda a sociedade a qual pertence. (CAMPBELL, 2008, p. 20)

Como observa Eduardo Néspoli (2004, p. 76) em sua tese de mestrado pela Unicamp: “O ritual artístico contemporâneo promove uma abertura existencial para o performer, que recria seu corpo paralelamente ao corpo cotidiano, abrindo uma linha de fuga”.

É interessante constatar a aproximação entre a performance arte e o ritual na contemporaneidade, quando a tragédia e conseqüentemente toda a história do teatro ocidental, tem suas raízes nos ditirambos: cultos ritualísticos de dança e canto dirigidos ao Deus Dionísio Richard Schechner, é um dos maiores estudiosos sobre performance, coincidentemente realizou seu mestrado na Universidade de Iowa, no ano de 1958. Em suas investigações sobre o assunto, observou que a performance, através de seus processos criativos adquire função semelhante à dos rituais religiosos.

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 49)

Voltando ao Néspoli:

Aproximar o processo artístico do ritual significa [...] trabalhar no campo das mitologias individuais e coletivas, significa aproveitar o movimento da própria vida – as sincronicidades, as problemáticas, as crises; fazendo deste movimento o objeto da criação. No ritual o corpo quer fluir, deixar de lado o ser imutável para migrar. (NÉSPOLI, 2004, p. 76)

Campbell (2008, p. 21) afirma que “o ritual é a simples representação do mito; ao participar de um rito, participa-se diretamente do mito”.

Ana Mendieta foi definitivamente uma performer que assumiu o jogo ritualístico na sua obra de forma visceral. Quais são os mitos que ela reanima em suas performances?

Há uma profunda ligação entre a obra de Ana Mendieta e as civilizações ginocêntricas. O material simbólico que explode imgeticamente em seus trabalhos, se combinam com representações ancestrais de uma deusa-mãe cósmica.

### **3. Sociedades ginocêntricas**

Catal Huyuk e Hacilar são sítios arqueológicos que trouxeram de volta a memória de tempos em que uma divindade feminina era a grande criadora do universo, adorada e reverenciada. Robert Graves afirma em seu livro, *Los Mitos Griegos*:

*Un estudio de la mitología griega debería comenzar con un análisis de los sistemas políticos y religiosos que prevalecían en Europa antes de la llegada de los invasores arios procedentes del norte y del este. Toda la Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y mitos sobrevivientes, poseía un sistema de ideas religiosas notablemente homogéneo, basado en la adoración de la diosa Madre de muchos títulos, que era también conocida en Siria y Libia. (GRAVES, 1985, p. 7)*

Havia uma íntima ligação simbólica entre o corpo da mulher e o a terra nessas civilizações pré-patriarcais. Nas tribos do paleolítico e do neolítico, a terra era a vida, a alimentação brotava deste solo divino, que em sua diversidade sustentava a existência, sendo considerada uma das faces da própria deusa. O corpo da mulher possuía a mesma capacidade mágica de gerar vida, era a terra de onde brotava um novo ser humano.

[...]a Deusa parece ter sido adorada originalmente em todas as sociedades agrícolas antigas. Há evidências de divinização da fêmea – que, por sua natureza biológica, dá a luz e sustenta seus filhos, exatamente como a Terra – nos três centros principais que originaram a agricultura: Ásia Menor, Sudeste Europeu, Tailândia e Sudeste Asiático, e mais tarde na América Central. (EIS-

O patriarcado durante milênios oprimiu, segregou, banuiu, ignorou, escondeu e subverteu símbolos e mitologias originários de culturas matrifocais ao longo da história da civilização ocidental. Muitas deusas que não foram banidas ganharam novas histórias, e com novas roupagens se adequaram a supremacia dos deuses masculinos, até que na Era Cristã o feminino foi retirado da divina trindade. Héstia, a deusa da lareira, é um bom exemplo desta prática de alteração das histórias dos mitos.

Segundo Robert Graves (1985, p. 79), Héstia foi adorada em toda a Europa Antiga. O emblema mais difundido da deusa foi o Onfalos encontrado em Delfos. Ele é representado por uma pedra toda talhada como se fosse coberta por uma rede de cordas entrelaçadas. O nome *onfalos* em grego significa umbigo. Esse artefato passou a representar a pedra que Reia deu a Cronos para evitar que Zeus fosse devorado pelo pai. No panteão dos Deuses Olímpicos, Héstia se tornou filha de Reia e Cronos e após jurar virgindade a Zeus “recebeu do mesmo a honra de ser venerada em todos os lares além de ser incluída em todos os sacrifícios”. A fogueira era o centro social dos povos europeus de tradição ginocêntrica e essas fogueiras ficavam sob a responsabilidade das mulheres. O costume de fazer oferendas a Héstia estava tão enraizado que não pode ser banido, então a mitologia patriarcal da Grécia encontrou uma forma de justificar essa honraria através de Zeus e do comportamento submisso da deusa.

É de suma importância que a história das civilizações ginocentricas saia da marginalidade imposta pelo patriarcado. A simbologia e os mitos destas sociedades são patrimônio da humanidade, sua ausência na história não significou a sua aniquilação, visto que essas matérias mitológicas resistem residualmente em culturas e religiões patriarcais. O estudo sobre gênero deve abarcar estas sociedades, em que ambos os sexos possuíam direitos iguais, é justamente essa característica peculiar, que pode criar outros terrenos para a investigação, distante de um espaço em que o conflito entre os sexos é um parâmetro estabelecido.

A adoração da Deusa, como observam James e outros estudiosos, sobreviveu até os tempos históricos ‘na figura composta da Magna Mater do Oriente Próximo e do mundo Greco-Romano’. Essa continuidade religiosa pode ser vista claramente em deidades como Isis, Nut e Ma’at no Egito, Ístar, Astarte e Lilite no Crescente Fértil; Deméter, Core e Hera na Grécia; e Atargatis, Ceres e Cibele em Roma. Mesmo mais tarde, dentro da nossa herança judaico-cristã, podemos reconhecê-la ainda na Rainha dos Céus, cujos bosques queimaram na Bíblia, na Shekhina da tradição cabalística hebraica, e na Virgem Maria dos católicos, a Santa Mãe de Deus. (EISLER, 2008, p. 46)

#### 4. Gilbert Durand e a mitocrítica

O filósofo e antropólogo francês, Gilbert Durand, vem ganhando cada vez mais espaço e atenção de estudiosos de várias áreas de pesquisas sobre o imaginário. Foi traduzido para o português, romeno, inglês, alemão, húngaro e japonês. As teorias e metodologias criadas por ele circulam no meio acadêmico há pelo menos 30 anos e começam a ser mais conhecidas no Brasil, contribuindo para a interpretação dos fenômenos sociais, incluindo-se práticas pedagógicas.

Critico feroz da “moderna ciência ocidental”, apoiada no racionalismo cartesiano e pelo positivismo comtiano, Durand defende uma orientação holística para as análises dos fenômenos, aberta a cultura. Portanto, a mitologia surge como uma abordagem científica que considera o elemento espiritual e coletivo como constituinte da realidade.

Durante 15 anos, o antropólogo sistematizou uma classificação dinâmica e estrutural das imagens e propôs uma teoria que leva em conta configurações constelares de imagens simbólicas, a partir de arquétipos e uma metodologia apoiada em um método crítico do mito, a mitologia, que envolve duas formas de análise: a mitocrítica e a mitanálise. (MELLO, 1994, p. 45)

A mitocrítica foi forjada em 1970, a partir do modelo de psicocrítica, de Charles Mauron. Como explica a estudiosa Glaucia Mello:

O método psicocrítico de Mauron apoiou-se num levantamento dos trabalhos dos psicanalistas que se tinham debruçado sobre as obras de arte e foi desenvolvido num livro – *Des Méthaphores Obsédantes au Mythe Personnel: introduction à la Psychocritique*, Paris: J. Corti, 1962. Trata-se de um ensaio metodológico em que o analista selecionou as metáforas obsessivas – grupos de imagens que voltam de maneira obsessiva – e tenta, psicanaliticamente, interpretá-la através do Mito Pessoal do autor. A noção de mitocrítica de Durand foi desenvolvida “para significar o emprego de um método de Crítica Literárias (ou artística), em sentido estrito ou ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter mítico inerente à significação de todo e qualquer relato”. (MELLO, 1994, p. 47)

Durand, nos convida com seu método a examinar nas imagens das obras artísticas, os mitos que as habitam.

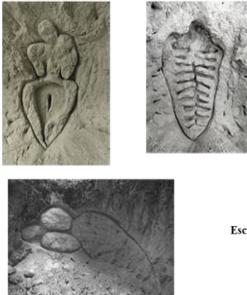
O mito seria, de alguma maneira, o “modelo” matricial de todo discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É preciso, pois, pesquisar qual – ou quais – mito mais ou menos explícito (ou latente!) anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. Por que razão? Porque uma obra, um autor, uma época – ou ao menos um “momento” de uma época – é “obsedado” (Ch. Mauron), de maneira ex-

plícita ou implícita, por um (ou mais) mito que, de maneira paradigmática, toma consciência de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores [...] (DURAND, 2012, p. 131)

Portanto, o arcabouço teórico desenvolvido por Durand, se tornou uma ferramenta essencial à articulação entre Mendieta e as sociedades matrilineares. Sua teoria de escavação dos mitos latentes nas obras de arte, possibilita o alinhamento entre o material simbólico das obras da performer cubana-americana ao das artes das sociedades ancestrais.

### 5. *Mendieta e as sociedades ginocêntricas – o feminino como potência cósmica de vida*

Por fim, termino a presente exposição com as imagens dos trabalhos de Ana Mendieta e as imagens produzidas por civilizações matrilineares em localidades distintas. Pode-se observar no campo imagético que proponho, as metáforas repetidas na obra de Mendieta e nas esculturas ancestrais, sobre um corpo feminino pleno de potência cósmica, a potência que gera o bem mais precioso: a vida.

 <p>Ana Mendieta, Esculturas Rupestres, década de 80.</p>	<p>Antigas Civilizações Matrilocais</p> <table border="1"><tr><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td></tr><tr><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td></tr><tr><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td><td> Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.</td></tr></table>  <p>Female Figurine ("Bird Lady"), Egypt, from Ma'mariya, Predynastic Period, Naqada II, circa 3650-3300 B.C. Terracotta. Brooklyn Museum.</p>	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.								
 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.								
 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.								
 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.	 Venus of Willendorf Austria, 30,000 B.C.								
 <p>Ana Mendieta, <i>Siluetas Series</i>, década de 70 e 80.</p>	 <p>Deusa Cretense Serpentes 1600 AC</p>  <p>The Lady of Catal Huyuk</p>									

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? identity, performativity, and exile*. Duhan: Duke University Press Books, 1999.

BRETT, Guy. Única energia. In: \_\_\_\_\_. *Mendieta earth body: sculpture and performance 1972-1985*. Washington: Hirschhorn Museum, 2004.

BRYAN-WILSON, Julia; HEATHFIELD, Adrian; MENDIETA, Ana; RUGOFF, Ralph. *Ana Mendieta traces*. London, Hayward Publishing, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad.: Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

\_\_\_\_\_. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2009.

\_\_\_\_\_. *A imagem mítica*. Campinas: Papyrus, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. *Campos da imaginação*. Org. Daniele Chauvin. Portugal: Instituto Piaget, 1998.

\_\_\_\_\_. *O imaginário*. São Paulo: Diffel, 2011.

\_\_\_\_\_. *Passo a passo mitocrítico*. Trad.: Camile Fernandes Borba e Jéssica Cristina dos Santos Jardim. [2015]. Disponível em:

<http://www.revistaaopedaleta.net/volumes-aopedaleta/Volume%2014.2/Volume14-2-Camile-Fernandes->

[Borba\\_Jessica-Jardim.pdf](#)>. Acesso em: 12-08-2015.

DURAND, Gilbert; SUN, Chaoying. *Mithe, themes et variations*. França: Desclee de Brouwer, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, [s/d.].

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1963.

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos*. Trad.: Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1976.

EISLER, Riane. *O cálice e a espada: nosso passado, nosso futuro*. São Paulo: Palas Athena, 2008.

FAUR, Mirella. *O legado da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2003.

\_\_\_\_\_. *O anuário da grande mãe*. São Paulo: Alfabeto, 2015.

\_\_\_\_\_. *Ragnarök, o crepúsculo dos deuses: uma introdução a mitologia nórdica*. São Paulo: Cultrix, 2010.

GIMBUTAS, Marija. *The Living Goddesses*. Berkeley, EUA: University of Califórnia Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Language of the Goddess*. New York: Thames & Hudson, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I*. Trad.: Luis Echavarrí. Madrid: Alianza, 1985.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade*. Porto Alegre: Meridional, 2009.

GUATTARI, Felix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus, 1988.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LÓPEZ-CABRALES, Maria D. M. *Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta*. [2006]. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>>. Acesso em: 20-08-2015.

MELLO, Gláucia Boratto R. de. *Contribuições para o estudo do imaginário*. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 28-09-2015.

MENDIETA, Ana. “Escritos personales”. In: \_\_\_\_\_. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

MERS, Beatrice; GAMBARI, Olga. *Ana Mendieta: She Got Love*. Disponível em: <<http://comune-guardia-lombardi.blogspot.com.br/2013/01/ana-mendieta-she-got-love.html>>.

MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

NUNES, Sílvia A. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NÉSPOLI, Eduardo. *Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea*. 2004. Tese (de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000374031>>. Acesso em: 11-08-2015.

REDFERN, Christine; CARON, Caro. *Who is Ana Mendieta?* New York: The Feminist Press at CUNY, 2011.

ROMERO, Elaine. A arquitetura do corpo feminino na produção do conhecimento. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Corpo, mulher e sociedade*. São Paulo: Papirus, 1995.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London-New York: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. *Performance Studies*. USA/Canadá: Routledge, 2002.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

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

\_\_\_\_\_. *Ana Mendieta earth body*. Germany: Hatje Cantz Publishers, 2004.

WALKER, Barbara G. *O i ching da Deusa*. São Paulo, Cultrix, 1986.