

RASTROS DO CORPO E A NINFA FLUIDA NA VIDEOPERFORMANCE DE ANA MENDIETA*

Maiara Martins Gomes **
Antenor Corrêa ***

Resumo: No presente artigo, propomos formas de relações entre a obra *Butterfly* (1975) de Ana Mendieta, a ideia de encarnado de Didi-Huberman e a personagem teórica da Ninfia de Aby Warburg. Identificamos que a videoperformance *Butterfly* traz elementos ambíguos que são apreendidos devido à presença que se transforma ora em ausência e ora em reafirmação no corpo da artista. Compreendemos que esta obra possibilita um diálogo entre Aby Warburg e Georges Didi-Huberman fundamentada na personagem da Ninfia Fluida. Sugerimos, à guisa de hipótese, que nesta videoperformance a Ninfia se constrói por meio de rastros, de transitoriedade e da imagem em movimento em um fluxo que não se apreende por completo ou concretamente. Para tal aproximação dialógica, analisamos aspectos compostionais, técnicos e estéticos de *Butterfly* que suscitam discussões simbólicas com intuito de corroborar a afirmação de Didi-Huberman (2019) que a Ninfia se faz presente nesta obra de Ana Mendieta.

Palavras-chave: Videoperformance; Ninfia Fluida; *Butterfly*; Ana Mendieta.

BODY TRACES AND THE FLUID NYMPH IN ANA MENDIETA'S VIDEO PERFORMANCE

Abstract: In this article, we propose forms of relationships between Ana Mendieta's *Butterfly* (1975), Didi-Huberman's idea of the incarnate, and Aby Warburg's theoretical character of the Nymph. We identify that the video performance *Butterfly* brings ambiguous elements that are apprehended due to a presence that sometimes transforms into absence and sometimes into reaffirmation in the artist's body. We understand that this work enables a dialogue between Aby Warburg and Georges Didi-Huberman based on the character of the Fluid Nymph. We suggest, by way of hypothesis, that in this video performance the Nymph is constructed through traces, transience, and the moving images in a flow that is not completely or concretely apprehended. For this dialogical approach, we analyzed compositional, technical, and aesthetic aspects of *Butterfly* that raise symbolic discussions with the aim of corroborating Didi-Huberman's (2019) statement that the Nymph is present in this work by Ana Mendieta.

Keywords: Video performance; Fluid Nymph; *Butterfly*; Ana Mendieta

* Artigo recebido em 19/09/2024 . Aprovado em 01/05/2025.

** Doutoranda na linha de Arte e Tecnologia pela UnB. ORCID: 0009-0005-5626-9476. E-mail: martinsgomesmaiara@gmail.com.

*** Doutor em música pela USP. ORCID: 0000-0003-0257-3059. E-mail: antenorfc@unb.br.

INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 1960 e 1970 emergem algumas práticas artísticas que, apesar de possuírem abordagens distintas, compartilharam uma aproximação com o corpo, principalmente do artista que as fazia, e a tecnologia. Videoarte, videoperformance e *bodyart* tornaram-se um meio para artistas dialogarem em seus trabalhos de corpo em movimento e a imagem projetada, explorando a fisicalidade e suas identidades.

Ademais, Arlindo Machado (2011), Phillippe Dubois (2004) e Marcelo Kraiser (2014) compartilham a ideia de que a videoarte permite uma nova forma de pensar a presença física e a formação das imagens apresentadas. Nos variados tipos de vídeo, como a *videotape* e a videoarte, as técnicas de produção são semelhantes às do cinema. Não obstante, cada tipo de videoarte possui suas particularidades que individualmente as diferenciam da produção cinematográfica, seja pela técnica, temática, estética ou questões da linguagem. Como trataremos a respeito de uma arte em vídeo relacionada ao corpo e suas transformações, a vertente da videoarte investigada neste trabalho é a videoperformance.

A videoperformance implica um ato performativo que se define, sobretudo, pela ação crítica e performática do artista que utiliza seu corpo como materialidade/objeto e sujeito da obra, tornando-se ele mesmo obra de arte. Ambos, performance e videoarte, são compreendidos como integrantes dos desenvolvimentos artísticos propostos pela *pop art*, pelo minimalismo e pela arte conceitual (Sarzi-Ribeiro, p. 57, 2012). As performances podem ser classificadas pela presença ou não de público, e são denominadas como performance de audiência ou performance sem audiência. Corroborando com a interpretação de Sarzi-Ribeiro, Gonzaga (2024) afirma que a performance é uma forma de arte em que a ação do artista se torna a própria obra. O corpo do artista é utilizado como material para a criação, atuando como um símbolo predominante que expressa diversas questões, como identidade, gênero, política e relações sociais.

Em sua maioria, as performances sem audiência são registradas em vídeo, que deslocam o sentido do corpo na obra, pois este passa a ser extensão da obra original, mas transformado pelo registro, enquadramento e temporalidade. Alguns artistas como Nauman e Rinke, por exemplo, trabalhavam em performances voltadas exclusivamente para a câmera (Fricke *apud* Sarzi-Ribeiro, 2012). E é “nessa interação entre a linguagem do vídeo e a linguagem do corpo que se tecem partes, contornos e visibilidades que se configuram em memórias do corpo” (Sarzi-Ribeiro, 2012, p. 58) assim como visibilidade para a materialidade corpórea.

A década de 1970 foi marcada por uma busca intensa por novas formas de expressão artística, refletindo questões sociais, políticas e referentes ao corpo. Artistas como Ana Mendieta usaram a performance e *bodyart* para expressar suas vivências e engajamentos. Mendieta trabalhou com a ideia de um corpo em interação com os elementos naturais, criando obras que trazem críticas à objetificação feminina e uma conexão profunda com os elementos da natureza (Camnev, 2018). As questões trabalhadas por Ana Mendieta e sua poética a aproximam da figura da Ninfá, na qual estão presentes temas como a conexão com a Terra, a feminilidade e a fertilidade, os rituais e a efemeridade.

Tanto nas representações mitológicas quanto no trabalho de Mendieta, percebemos uma questão relacionada à efemeridade. As ninfas são criaturas eternamente jovens, mas ligadas a ambientes naturais que estão em constante mudança. Da mesma forma, muitas obras da artista são temporárias, desaparecendo com o tempo, como as marcas de seu corpo na terra, de maneira cíclica, como as ninfas.

Aby Warburg, Didi-Huberman, Agamben, dentre outros, dedicaram-se aos estudos da Ninfá de forma teórica, aproximando-a e relacionando-a com questões da história da arte. Em um dos textos dedicados a essa figura, *Ninfa Fluida* de Didi-Huberman (2019), encontramos indícios que a aproximam da figuração do corpo de Ana Mendieta em suas videoperformances.

Em consonância com esta proposta, ao final deste texto, o autor indica que uma das aparições desta Ninfá ocorre na obra videográfica de Ana Mendieta, tendo como exemplo *Flower Person, Flower Body*, produzida em 1975. Para dar continuidade à proposição do autor, a análise exemplo, ao analisar a obra *Butterfly* (1975) da artista. Assim, o objetivo deste artigo é analisar aspectos da obra de Ana Mendieta que poderiam corroborar com a afirmação de Didi-Huberman a partir do cotejamento estético e simbólico entre a proposta teórica e a obra em vídeo.

NINFA FLUIDA

É interessante notar que o período inicial da videoarte foi proficuamente povoado por corpos, principalmente o corpo dos artistas que as produziram. O tema que envolve o corpo e o reconhecimento de si enquanto sujeito é bastante abordado na psicanálise. Segundo Freud, especialmente em seus *Ensaios sobre a Sexualidade* (1905), faz parte do desenvolvimento infantil a busca do reconhecimento de si primeiramente no próprio corpo, em que as pulsões

são destinadas ao “amor de si mesmo”, chamando esta etapa de desenvolvimento de “narcisismo primário” (Freud, 2016). Rosalind Krauss, ao perceber as propostas artísticas dos pioneiros da videoarte, também percebeu que estas poderiam ser compreendidas na esfera do narcisismo. Suas percepções foram escritas em seu artigo *Videoarte: uma estética do narcisismo* (Krauss, 2008), no qual aborda o modo como alguns artistas produziam a videoarte nesse período inicial, sobretudo no final da década de 1960 e durante a década de 1970.

O texto de Krauss (2008) adquire interesse não somente pela discussão estética sobre o vídeo, mas também pela aproximação com a psicanálise freudiana afim de embasar suas considerações críticas. Após esse texto seminal sobre os trabalhos em videoarte, a matéria do vídeo sofreu tantas alterações e transformações que se tornou difícil classificar o que é a videoarte, principalmente depois da chegada dos computadores e da tecnologia digital.

Apesar da relação traçada por Krauss entre o narcisismo e a videoarte, algo curioso das produções femininas do período inicial da videoarte chama atenção, não parece algo como “amor de si” nas imagens em vídeo produzidas por mulheres, mas um questionamento de si, do lugar no mundo, na sociedade e em casa. Esses trabalhos em videoarte apresentam algo de familiar (a imagem que as artistas fazem de si mesmas) que, ao mesmo tempo, sugerem um não-centro, um despertimento a si mesmas.

Outro ponto que corrobora para o confronto com o texto de Krauss é de que a videoarte surgiu no mesmo período da segunda onda feminista (década de 1960), cuja tópica era o questionamento sobre lugares estrangeiros a si mesmas. Uma das máximas da criação da videoarte feminina na época foi “Nossos corpos, nós mesmas”, cuja tese homônima de Teresa Furtado (2015) aborda as inquietações das mulheres e como isso tornou-se visível nas obras.

Outra questão a ser observada sobre a videoarte é que as características específicas do vídeo – que têm formas variadas de reprodução, montagem e edição – ocorrem de tal maneira, que tornam perceptíveis uma outra dimensão de visibilidade, para além de questões temáticas, seja de narcisismo ou outra questão estética, do meio. Nota-se ainda que algumas produções apresentam atributos que remetem à fantasmagoria como uma camada além da questão do objeto físico e material, com elementos estéticos que partilham ao mesmo tempo de visibilidade e invisibilidade – que se dá tanto no corpo da videoarte quanto no corpo que aparece nela.

Em consonância com as temáticas do que se põe em visibilidade e invisibilidade na imagem, Aby Warburg, historiador da arte alemão, observa que não há pureza temporal nas imagens da história da arte, já que elas transitam como figuras da Antiguidade clássica que

retornam à vida no presente. Para o autor, a personagem chave que aparece fantasmaticamente entre os tempos é a Ninfá, à qual Warburg diz ter sido um “*leitmotiv* perene da evocação vivaz do paganismo ao longo do Renascimento e além dele” (Burucua *apud* Queiroz, 2020, p. 229).

Ao observar estas divindades pagãs em obras do cristianismo, Warburg notou (Queiroz, 2020) que as representações carregavam cabelos soltos como se o vento acabasse de ter sido soprado neles, vestes esvoaçantes, gestos sinuosos em uma dança que mostra: ela está em movimento.

Já para Giorgio Agamben, partindo dos estudos sobre a personagem teórica de Warburg, a essência da dança na figura da Ninfá não é o movimento, mas o tempo. Seus gestos, ou a expressividade do corpo, geram acepções dialéticas e polarizadas, manifestando “um mecanismo inconsciente da memória cultural pelas sobrevivências primitivas” (Rahme, 2019, p. 103). Seja pelo movimento ou pelo tempo, está contido na Ninfá um potencial cinético de colocar-se em ação na imagem.

Da tese doutoral de Warburg, diversos pesquisadores além de Agamben, como Renata Lima Cremasco (2022), Maura Voltarelli Roque (2020), dentre outros, encontraram várias aparições imagéticas possíveis desta personagem teórica, como nas figuras das *pin-ups*, divas pop e capas de revista. Também foram tipificadas formas variadas de ocorrência, como a Ninfá Moderna, Ninfá Relajada, Ninfá Fugidia ou Ninfá Fluida. Estas formas da Ninfá se mostraram na Arte foram descritas principalmente por Georges Didi-Huberman, ao vê-las encarnadas em obras artísticas tanto em movimento (cinema e vídeo) ou estáticas (pintura, escultura e fotografia).

Um exemplo do drapeado e os cabelos esvoaçantes na cultura de massa contemporânea são os ventiladores muito grandes que são colocados em frente de cantoras pop (Beyoncé, Mariah Carey, Ivete Sangalo, etc.) para ficar com o cabelo esvoaçando durante o show. O mesmo ocorre em relação às modelos fotográficas. Isso mostra que a característica da ninfá com cabelo esvoaçante ainda persiste.

À ninfá, por sua característica de sobreviver ao longo da história em obras artísticas, atribui-se a ideia de “fantasma imagético” (D’Angelo; Macini, 2024). A jovem donzela dança de acordo com as questões culturais da época em que se manifesta carregando de forma fugidia seus atributos. Segundo D’Angelo e Macini, “ela é um fantasma que evoca o substrato subjetivo, o terreal, o matérico, o ctônico, a força perdida e já não reconhecida” (D’Angelo; Macini, 2024, p. 49).

No ensaio “Ninfa fluida” de Didi-Huberman publicado originalmente em língua francesa e posteriormente traduzido para o inglês — com algumas partes omitidas a pedido do autor — pela editora da *University College London*, o autor descreve a Ninfa Fluida partindo da figura da ninfa de Aby Warburg, estudada em sua tese doutoral como uma figura que permanece na história da arte, modificando-se, mas mantendo sua essência etérea, fugidia e lânguida (Didi-Huberman, 2019). Para ele, essa criatura fluida não é um personagem ou alegoria, ela passa e sempre promete retornar. Assim, o movimento deixa de ser um detalhe e torna-se sujeito principal (Queiroz, 2015, p. 474).

Didi-Huberman aproxima-se da figura mitológica da ninfa como símbolo de fluidez e transformação, destacando sua constante metamorfose e ligação com elementos naturais. Ele analisa como a ninfa, associada à feminilidade mística, é retratada na arte ao longo dos tempos sempre em movimento, adaptando-se ao ambiente ao seu redor. A ninfa torna-se uma metáfora para o dinamismo da natureza e a experiência estética, refletindo a instabilidade e a mudança. Didi-Huberman (2019) também aborda a interpretação filosófica e histórica dessa figura, mostrando como diferentes épocas e estilos artísticos a utilizaram para expressar a transitoriedade do mundo natural.

Ao longo do texto, Didi-Huberman constrói uma crítica ao pensamento de Gilles Deleuze, especificamente à sua concepção de uma imagem destituída de corporeidade em busca de um “puro movimento” (Didi-Huberman, 2019). Deleuze, ao abordar o conceito de *fluid motif* (motivo fluido), afirma que a água é, por excelência, o meio através do qual podemos apreender tanto o deslocamento de um objeto quanto a mobilidade em si. Para Didi-Huberman, o filósofo buscava libertar o movimento de qualquer referência figurativa, conduzindo-o a uma abstração formal.

Como interpretação dessa proposta deleuzeana, Didi-Huberman propõe a noção de um “líquido abstrato”, espaço onde os “ritmos puros” se manifestariam. Contudo, o autor questiona as implicações desse projeto: ao tentar isolar o tempo, Deleuze parece colocar em suspensão a própria gênese do movimento, desconsiderando o instante inicial da movimentação e a materialidade que o possibilita. Assim, Didi-Huberman problematiza a ideia de um movimento puro e abstrato, desprovido de qualquer marca corporal ou objeto precedente. Surge então a pergunta central: por que esse movimento precisaria ser apreendido de forma tão purificada, excluindo toda e qualquer consistência orgânica? “Este movimento começa do objeto movendo-se?” — indaga Didi-Huberman (2019, p. 256).

Didi-Huberman (2019) afirma que ninguém adentrou tanto nas formas e movimento dessa “mulher líquida” e experimentou seus movimentos quanto Man Ray no filme “*Le Retour à la raison*” (1923). A ninfa é revelada no rolo do filme onde foi diretamente impressa em fotografia preta e branca, mas ao ser projetada na tela, desaparece. Em vista disso, poder-se-ia perguntar se a Ninfa warburgiana poderia levar a entender um estado de desencarnação onde a condensação seria o próprio ato de fazer e montar o vídeo.



Fig. 1. Still de "Le Retour a la Raison". Man Ray. Vídeo. 3". Preto e Branco. Som, 1923.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0014406/?ref_=tt_sims_tt_i_1.

Partindo dessas indagações, assim como Didi-Huberman, pensamos que a transição do concreto para o abstrato produz uma falsa polaridade (Didi-Huberman, 2019), por exemplo, quando se fotografa uma imagem em *blur*, quase como o fantasma de um corpo, se ainda há um corpo. Seria possível retirá-lo de cena? Torná-lo uma casca sem órgãos, sem desejos e vicissitudes. Como produzir um rastro onde não foi impressa uma presença anterior, como o vento de Zéfiro na Primavera de Botticelli. Pensar sobre isso é dar espaço para que a Ninfa fluida se apresente. Por conta de seu caráter atemporal, é possível que apareça na contemporaneidade, em meios fluidos como ela, como na videoarte.

Ela está em toda parte, na "inquietação figurativa" das imagens em vídeo (...) Michel Diers a encontrou na personagem dionisíaca inventada por Pipilotti Rist; Luis Pérez-Oramas a vê mais uma vez nas cortinas balançantes do parangolé brasileiro, como interpretado por Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Willys de Castro (...) ao mesmo tempo em que aponta para as performances e filmes de Ana Mendieta – aquela Ninfa contemporânea que queria dissolver

seu desejo, e de fato seu corpo, na fluidez do mundo (Didi-Huberman, 2019, p. 260)¹.

Didi-Huberman traz, no último parágrafo de seu ensaio, alguns exemplos da aparição da Ninfâ Fluida (Didi-Huberman, 2019), sua movimentação e a fluidez dos movimentos, movimentos que deixam rastros, que ora se deixam distinguir, ora tornam-se manchas em traços de movimento como o *blur* deixado pela alta-exposição em uma câmera fotográfica ou filmadora.

Nesse sentido, a figura da Ninfâ, em sua fluidez e caráter fugidio, encontra uma ressonância direta com o vídeo, especialmente na maneira como este meio lida com a temporalidade e a transição constante das imagens. A Ninfâ, tal como descrita por Didi-Huberman, move-se de forma etérea, com gestos que deixam rastros evanescentes, ora claros, ora se desvanecendo, evocando uma qualidade quase espectral. Essa qualidade pode ser comparada ao vídeo, que, como explorado por Philippe Dubois, escapa da fixidez da imagem estática ou cinematográfica tradicional, sendo um estado de transição que constantemente se transforma.

Dubois encara o vídeo como um estado de transição, no qual a imagem escapa e torna-se de outra ordem material, algo fugidio como um fantasma (Dubois, 2004). Ele apreende o vídeo de forma transversal, classificando formas concretas que se veem na linguagem do vídeo para poder entender sua natureza que se distingue da natureza cinematográfica e cita que o diretor de cinema Coppola “encarna o fantasma videológico” (Dubois, 2004, p. 130). O cineasta incorpora em suas gravações o “grande sonho do cinema eletrônico” (Dubois, 2004, p. 129) deixando o “fantasmado” do vídeo devorar o corpo da imagem cinematográfica. Graças ao vídeo, a imagem torna-se um personagem patético, não sendo mais dada na câmera, mas fabricada fora desta.

Assim, o estado de transição do vídeo aproxima-se da própria essência da ninfâ mitológica e da personagem-teórica warburgiana, pois, as especificidades do vídeo, segundo Dubois, aparecem mais como “um fantasma ou um desejo do que uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava entre os dedos, como areia, vento ou água” (Dubois, 2004, p. 98). As ninfâs mitológicas, por sua

¹ “She is everywhere in the ‘figural unease’ in video images (...) Michel Diers has found her in the Dionysiac character invented by Pipilotti Rist; Luis Pérez-Oramas sees her once again in the dancing draperies of Brazilian parangolé, as interpreted by Hélio Oiticica, Lygia Clark or Willys de Castro (...) while at same time pointing forward to the performances and films of Ana Mendieta - that contemporary Ninfâ who wanted to dissolve her desire, and indeed her body, in fluidity of the world. (Didi-Huberman, 2019, p. 260)

vez, estão, segundo o mitólogo Júnio Brandão (1991), ligadas à terra e à água como extensão das qualidades da Grande Mãe Géia que está sempre em transição, entre os ciclos de vida-morte-vida. Já a Ninfá perseguida por Warburg está fantasmaticamente em dialética com o tempo e o desejo, apresentando-se fugidamente na imagem como um rastro pulsional anacrônico.

O vídeo, assim como os movimentos da Ninfá, não se contenta com a permanência. Ele capta o movimento, a passagem do tempo, e muitas vezes torna a imagem algo indeterminado, em fluxo, tal como a Ninfá que nunca é completamente capturada ou fixada, mas sempre em movimento contínuo. A alta exposição ou o *blur* que surge em vídeo pode ser visto como uma metáfora visual para o que a Ninfá representa: uma figura de transição e transformação que incorpora a ideia de algo que é sempre, em certa medida, inatingível, constantemente escapando da definição. Assim, a associação entre a Ninfá e o vídeo reside no fato de ambos serem veículos de uma experiência de movimento fluido, de imagens e corpos que se projetam para além dos limites tradicionais de captura e fixação, desafiando qualquer tentativa de concretização definitiva.

A fluidez dos movimentos da Ninfá, descrita por Didi-Huberman, ecoa a transitoriedade da imagem videográfica discutida por Philippe Dubois. Enquanto Didi-Huberman enfatiza a mobilidade fugidia da Ninfá, cujos gestos ora se delineiam, ora se dissolvem em traços de movimento comparáveis ao efeito *blur* da alta exposição, Dubois aborda o vídeo como um meio no qual a imagem transita para uma outra ordem material, fugindo de qualquer fixidez, tal como um fantasma. Ambos os autores tratam de um estado de suspensão e transformação: seja no movimento fluido da Ninfá, seja no caráter fantasmagórico da imagem videográfica que, como sugere Dubois ao citar Coppola, desmaterializa e se refaz fora dos limites convencionais da câmera cinematográfica.

A associação entre a fluidez dos movimentos da Ninfá e o vídeo, por conseguinte, encontra uma conexão com a noção de desencarnado, especialmente no contexto da imagem videográfica. A Ninfá, em sua essência, é uma figura fugidia, que nunca se cristaliza completamente em uma forma fixa; ela habita um espaço de transição, como um ser em constante movimento e metamorfose. Da mesma forma, o vídeo, ao contrário do cinema tradicional, é um meio que desencarna a imagem, afastando-a de uma materialidade rígida e fazendo com que ela se torne algo etéreo, mutável e, por vezes, intangível.

Nesse sentido, o desencarnado aparece como um estado de existência que transcende a fixidez física ou visual. A Ninfá não está confinada a um corpo palpável, assim como o vídeo

não se restringe a uma imagem cinematográfica tradicionalmente "encarnada". Ambos são expressões de uma fluidez que resiste à captura e que, por isso, se revelam mais como presenças fantasmáticas – figuras ou imagens que sugerem uma forma, mas que, ao mesmo tempo, estão sempre se desfazendo e escapando de uma concretude absoluta. Este tema do corpo fantasmático que está presente mesmo em sua ausência, foi bastante trabalhado no campo do teatro.

No campo das artes performativas, como o teatro, algumas pesquisas se encarregam de falar sobre o “desencarnado”. Sugerem que a ausência do *performer* em cena ainda traz parte de sua presença. O artigo intitulado “*Reverberação, gesto desencarnado, performance: a dimensão performativa da palavra na arte pública*” de Maceira, publicado em 2021, aborda a necessidade de uma teoria da performance no campo das artes tanto cênicas quanto visuais e a ligação dessa com o corpo. Essa teoria, tem no corpo o ponto comum das sensorialidades que são ativadas por meio da atualização simbólica através do tempo e do espaço onde os sujeitos a experimentam.

Para falar sobre o ato performativo, o autor retoma um breve histórico dos rituais de passagem, marcando os três principais estágios de rito: iniciação, separação e a transição, que implicam um estado de liminaridade. Quando esse estágio transicional é cumprido, o indivíduo assume uma nova identidade que o coloca em estado de igualdade perante outros membros que já passaram por aquela etapa.

Ao longo do texto, é traçada a diferença entre “liminar” e “liminoide”. O primeiro refere-se à experiência própria da transição que significa a experiência de uma transformação profunda a nível individual e o estabelecimento do indivíduo no grupo, adequando-se à sua estruturação. Já o estado “liminoide” abriga o exercício de potencialidades anti ou protoestruturais compartilhadas por um número menor de pessoas. Esta característica afeta menos a significação do grupo e não altera a totalidade estrutural. Ambas as noções enfatizam experiências que cortam momentaneamente a lógica da estrutura social na qual se inserem.

A teatralidade, neste sentido, ocupa esta função, pois separa a vida real e a vida imaginária, e é acompanhada de uma espacialidade que demarca o fim e o começo desta cisão, como um intervalo na estrutura do *status quo*. Esses espaços são mediados por um espectador ou “sujeito espetacular” (Maceira, 2021, p. 298). Maceira (2021) ressalta a possibilidade deste “espaço investido de teatralidade” não ter um sujeito ou corpo atuante trazendo o ponto de vista de Zumthor que propõe uma “performance descorporificada” (Maceira, 2021. p. 298) – levando em consideração que, no texto, teatralidade e performatividade são noções diferentes.

Contemplando o pensamento de Melim, pesquisadora brasileira de performance e artes visuais, é proposto que mesmo a passagem de um *performer* por um espaço, deixa marcas que sugerem performatividade, que o autor nomeia como o “eco de um *performer*” (Maceira, 2021, p. 299). Para exemplificar este eco e a presença de um *performer* ausente, Maceira traz obras em palavra-objeto como atos performativos feitos no espaço público, nas quais o eco da voz do artista-*performer*, implica uma ação e fazer do *performer* ausente. Acreditamos que a presença de Ana Mendieta em suas obras também pode se fazer como um eco que desencarna e encarna ao mesmo tempo, como analisaremos a seguir na obra de videoperformance *Butterfly* da artista.

BUTTERFLY (1975)

A trajetória artística de Ana Mendieta, artista cubana radicada nos Estados Unidos, dialoga intimamente com a natureza e o corpo. Uma das características mais marcante de sua poética é a sua conexão com os elementos naturais. Em suas performances, a artista utilizava terra, água, as plantas com intervenções simples, como silhuetas humanas esculpidas na terra (Ruido, 2002). Uma de suas motivações para essa ligação com a terra foi política, por ter vivido em exílio e devido a sua experiência como imigrante.

A artista cubana trabalhou com distorções do próprio corpo abordando temas de identidade e pertencimento, violência contra a mulher em uma de suas performances, oferecendo-se, em uma imagem chocante, à contemplação do público. A artista utiliza diversos materiais orgânicos no seu trabalho, como sangue, lama, areia, imprimindo seu corpo na natureza para criar silhuetas humanas breves e assustadoras em um espaço natural, que a artista documentou usando fotografia e vídeo. Embora hoje haja apenas registros, eles dão conta de uma obra que é efêmera, que não se pretende como algo permanente, o que é uma característica da arte contemporânea de afastar o espectador do objeto e aproximar-lo da experiência.

Sobre o corpo na obra de Ana Mendieta, duas obras denominadas como *Untitled (Facial Cosmetic Variations* e *Glass on Body Imprints “Face”*, ambas de 1972) distorcem as formas do corpo com um retângulo de vidro pressionado contra o próprio corpo e contra o rosto, também distorcendo as características do rosto e dissociando do belo a figura de uma mulher bela a ser contemplada. Algo curioso na produção de Ana Mendieta é a quantidade de obras sem título, com representações, indícios e impressões sobre o corpo feminino, muitas vezes

com o próprio corpo como objeto artístico, buscando não ser definida numa linguagem ou forma específica, como aponta a entrevista feita com sua irmã, Rachel Mendieta:

Ana não queria ser definida ou categorizada. Não como pessoa e definitivamente não como artista. Ela não pensava em si como fotógrafa ou filmógrafa, ela usou estes medium para capturar o conteúdo que está contido em seus frames. Numa entrevista Ana disse ‘eu gosto da duração e do mistério nas fotografias’. Eu acho que ela estava se referindo ao fato de que quando se olha para uma fotografia ou para um filme (vídeo), eles se tornam uma representação de algo que já não existe mais. Eles capturam um momento no tempo que cria uma duração, nostalgia, o que também é como algo próximo à magia. Algo que a artista sentiu de seu trabalho possuído pela natureza. A mágica que ela criou e a ilusão que o filme cria ao recriar o trabalho que vemos, é o casamento perfeito. Toda vez que um filme é começado, é neste momento que está vivo. Gotas de sangue, vegetação crescendo, vulcões erupcionando e ervas da água e fluxos, mas se você está vendo um filme que tem mais de 40 anos e coberto de arranhões e sujeira, você não está olhando para a obra, você está olhando para o estrago que aconteceu, o que nos distrai para longe da obra. (Raquel, 2016).

A videoperformance, portanto, foi um meio fundamental para a artista expressar a materialidade de seu corpo em relação à natureza. Ela não apenas documentava seu corpo em performance, mas tinha na fotografia e no vídeo um lugar de memória em ação ou em movimento utilizando seu próprio corpo como meio expressivo.

Na obra de Mendieta, o corpo da artista frequentemente interage com a natureza, criando impressões temporárias na terra, na água ou no fogo, que logo desaparecem ou se transformam. Essas marcas, embora representem a presença de um corpo, também carregam a ideia de ausência e desaparecimento, como se fossem apenas vestígios de algo que esteve ali e logo se dissipou. Essa qualidade evanescente dos rastros de Mendieta evoca a própria natureza da Ninfia Fluida: uma figura que se move com tanta leveza e fluidez que seus gestos deixam traços indefinidos, como sombras ou manchas que se dissolvem no espaço.

Na videoperformance *Butterfly*, podemos observar uma figura feminina que, ou pela qualidade da gravação – temos de nos lembrar deste problema técnico que ocorreu muitas vezes – ou sobreposição de imagens, torna-se outra coisa. Ela, a mulher, está parada em frente a uma parede e sobre ela são projetadas, com cores saturadas, asas de borboleta. É interessante notar que em grande parte da obra de Mendieta, o corpo feminino é explorado como um território sagrado, um espaço de ritual e poder. As ninfas, na mitologia, também são guardiãs de territórios sagrados, como fontes e bosques, que são espaços de transição entre o mundo mortal e o divino. Em *Butterfly*, ao adornar seu corpo com pintura e asas, Mendieta reivindica o corpo

feminino como um espaço de transcendência, conectando-o ao ciclo da natureza e à espiritualidade.



Fig 2. e Fig. 3 - Still de *Butterfly*, filme Super-8 da exposição “Ana Mendieta.

Fonte: Experimental and Interactive Films”, na Lelong Gallery. 1975 Créditos: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, via Galerie Lelong & Co.

Na videoperformance, Mendieta parece captar esse mesmo espírito efêmero, não apenas em termos de vida física, mas também como uma metáfora para a criação artística e o próprio corpo feminino. As obras de Mendieta eram frequentemente temporárias – performances na natureza que não deixavam rastros permanentes, apenas registros fotográficos ou videográficos. Isso se alinha diretamente à efemeridade das ninfas, que, embora imortais em sua essência mitológica, estão sempre sujeitas aos ciclos transitórios do ambiente natural ao qual estão ligadas.

A obra deixa rastros de cor e luz que simbolicamente podem ser compreendidos como a marca de uma transformação. A borboleta, que nasce como lagarta e passa pelo processo de

metamorfose, é um símbolo tradicional de transformação espiritual e libertação. Os rastros deixados por essa transformação são invisíveis, mas profundamente marcantes: eles representam o vestígio de uma mudança, de uma passagem de um estado de ser para outro, tal como o corpo de Mendieta que se transforma em algo mais etéreo e desencarnado.

A borboleta não se coloca simbolicamente somente a uma simples mudança física, como ocorre na passagem de água líquida para gasosa ou para gelo, que apesar da mudança de estado continua sendo H_2O . A transformação sugerida na obra de Mendieta vai mais além. Trata principalmente da transformação de identidade, ou seja, da consciência de si. Dessa forma, a mulher deixa um estágio embrionário e chega à fase adulta ao se desvincilar de seu casulo. Poderíamos, então, pensar que a obra de Mendieta pode ser lida como a libertação da condição feminina que ganha asas, deixa seu casulo de expectativas sociais consolidadas ao longo dos tempos, e adquire vontade e desejo.

Assim como as ninfas eram seres liminares – habitando entre o mundo humano e o divino, entre o terreno e o celestial –, o corpo de Mendieta em *Butterfly* se torna um canal por onde essas energias de transformação e poder natural fluem. A conexão íntima entre o corpo, a alma e a natureza que encontramos nas ninfas é traduzida aqui na prática artística de Mendieta, que utiliza a figura da borboleta para explorar o corpo feminino como uma interface com o mundo espiritual e natural.

O uso do vídeo por Mendieta reforça essa ideia de impermanência e transformação. O corpo, assim como a imagem videográfica, não é um objeto fixo, mas algo que se move e se transforma, tornando-se parte de um fluxo maior de forças naturais. Tal como a Ninfia, que é tanto presença quanto ausência, o corpo de Mendieta em suas obras de vídeo é algo que se faz e se desfaz continuamente, seja ao ser coberto por lama, fogo ou água. Mendieta não apenas captura a efemeridade do corpo, mas também a fusão entre o corpo e a paisagem, dissolvendo a fronteira entre o humano e o ambiente, o material e o imaterial, o que reflete diretamente o conceito de desencarnado explorado no vídeo.

A Ninfia, em sua fugacidade, nunca é totalmente capturada, assim como os rastros de Mendieta, que resistem à permanência. A natureza de ambos é transitória e efêmera, sugerindo uma presença que nunca se concretiza de forma definitiva. Nos vídeos de Mendieta, assim como nos movimentos da Ninfia, o corpo e a imagem deixam vestígios que logo se desvanecem, operando em um espaço de transformação constante. Assim como a Ninfia, que se torna um "fantasma" de movimento em sua fluidez, os rastros de Mendieta também são fantasmas de uma presença que já se foi, deixando apenas uma marca tênue e transitória.

Assim como na figura da Ninfa Fluida de Didi-Huberman, que deixa rastros evanescentes em seus movimentos, o corpo de Mendieta em *Butterfly* parece fluir entre o tangível e o intangível. A luz cria uma sensação de movimento, de algo que escapa da fixidez, sugerindo que o corpo, assim como os rastros da Ninfa, nunca é completamente capturado ou estático, mas está sempre em processo de transformação e desmaterialização. O rastro de luz que envolve Mendieta, tal como os rastros naturais que ela explora em outras obras, é uma marca de presença que, ao mesmo tempo, carrega a iminência de seu desaparecimento e evoca a noção de um ser em contínua transição e metamorfose.

Assim, a obra de Ana Mendieta, ao se situar entre o corpo e a natureza, a presença e a ausência, a permanência e a dissolução, dialoga profundamente com a Ninfa e com o vídeo como meio desencarnado. Seus vídeos incorporam essa qualidade de transição, de transformação contínua, onde o corpo e a imagem escapam de uma definição rígida, tornando-se presenças fugidas, como fantasmas na paisagem, sempre em processo de desaparecer e ressurgir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, buscou-se estabelecer um diálogo entre a videoperformance *Butterfly* (1975), de Ana Mendieta, a figura teórica da Ninfa Fluida de Aby Warburg e a interpretação que Georges Didi-Huberman oferece dessa personagem mitológica no contexto das imagens em movimento. A partir da análise dos aspectos técnicos, estéticos e simbólicos presentes na obra da artista cubano-americana, foi possível identificar uma convergência entre o corpo em movimento e a ideia de fluidez, desencarnação e rastro — características centrais tanto da Ninfa quanto do meio videográfico.

A obra *Butterfly* revela-se como um espaço de transição e metamorfose, no qual o corpo de Mendieta se inscreve e se dissolve na paisagem por meio de projeções luminosas e sobreposições visuais. Essa interação entre o tangível e o efêmero remete diretamente à essência da Ninfa Fluida: um ser em constante transformação, que se manifesta por meio de rastros fugazes e gestos que não se fixam, mas que deixam marcas de sua passagem. Assim como a Ninfa, o corpo de Mendieta não se apresenta como algo estático ou definitivamente encarnado, mas como uma presença que se torna visível na medida em que também se esvai.

O vídeo, suporte utilizado pela artista, potencializa essa ambiguidade ao operar em um estado de transição contínua, como observa Philippe Dubois (2014). A imagem videográfica

escapa à fixidez da fotografia tradicional e do cinema, assumindo um caráter “fantasmático”, tal como a própria Ninfa: ela surge e desaparece, ora se mostra, ora se oculta. Esse movimento perpétuo entre visibilidade e invisibilidade constitui o corpo performático de Mendieta como um corpo em fluxo, que se liga aos elementos naturais e neles se dissolve, reafirmando a ideia de que corpo e imagem são entidades transitórias, sempre em processo de vir-a-ser.

Dessa forma, a hipótese inicial de que a Ninfa Fluida pode ser localizada na obra de Ana Mendieta é corroborada pela maneira como a artista constrói sua imagem — não como representação, mas como rastro; não como objeto, mas como movimento. Em *Butterfly*, o corpo da artista transforma-se em um campo de possibilidades, onde identidade, gênero e pertencimento se reconfiguram em constante metamorfose. Nesse sentido, a borboleta não apenas simboliza a transformação física, mas também a libertação de estruturas sociais e culturais que historicamente objetificaram o corpo feminino.

Portanto, a obra de Mendieta articula-se com os conceitos de desencarnado, rastro e presença/ausência, fundamentais tanto para compreender a natureza efêmera da imagem videográfica quanto para interpretar a figura da Ninfa nas artes contemporâneas. Ao fundir corpo e natureza, presença e ausência, permanência e dissolução, Mendieta oferece uma performance que transcende o registro técnico e se inscreve na ordem do simbólico, da memória e da pulsão. Seu trabalho não apenas atualiza a Ninfa no contexto contemporâneo, mas a reinventa como uma força viva, fluida e transformadora, que persiste na imagem em movimento como um eco de si mesma — evanescente, porém presente.

REFERÊNCIAS

- CAMNEV, Larissa. *Corpo-Limite: relações de pertencimento" lugar/espaco" a partir das obras de Ana Mendieta e Brígida Baltar*. **Revista Gama**, v. 6, n. 12, 2018.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **Modos: Revista de História da Arte**, v. 4, n. 3, p. 225-245, 2020.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. *Ninfa: a criatura fluída*. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 473-478, 2016.
- D'ANGELO, Biagio; MACINI, Tiago. *Ninfa Turista. A imagem fantasma e a repetição do modelo*. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, n. 227, 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte: motifs de l'incarnation**. Paris: Gallimard, 2007.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. In: **Botticelli Past and Present**. Org. DEBENETTI, Ana; ELAM, Caroline. Londres: UCL Press. 2019. p. 237-265.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, godard**. Editora Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GONZAGA, Ricardo. *Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance*. **Arte & Ensaio**, v. 30, n. 47, 2024.
- KRAISER, Marcelo. *Videogramas: 16 notas sobre o vídeo*. In: MORAVI, Ana. (Org.) **Horizontes Transversais: artistas da imagem e do som em Minas Gerais [2000- 1010]**. ICC: Belo Horizonte, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. *Vídeo: a estética do narcisismo*. In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA/UFRJ, ano XV, nº 16, julho de 2008. p. 144-157.
- MACEIRA, Rodrigo. *Reverberação, gesto desencarnado, performance: a dimensão performativa da palavra na arte pública*. **Palíndromo**, v. 13, n. 30, p. 291-303, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 6ª edição. Campinas: Editora Papirus. 2011.
- RAHME, Anna Maria. “*O olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas*”, **Rev. Ara**, vol. 7, n. 7, p. 97–109, nov. 2019.
- RAQUEL Cecilia Mendieta: The Films of Ana Mendieta. NSU Art Museum Fort Lauderdale. **Youtube**. 11 mar. 2016. 35min31s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9h_a6FmmGY. Acesso em: 30 nov. 2023.
- RUIDO, María. **Ana Mendieta**. San Sebastián: Editorial Nerea, 2002.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo – SP. 384p. São Paulo, 2012.