



## Trânsitos entre Psicologia e a arte de Ana Mendieta: violência de gênero e devires outros

*Transits between Psychology and the art of Ana Mendieta: gender violence and other becomings*

Melina Gorjon

Universidade Estadual Julio Mesquita Filho - UNESP

Dolores Galindo

Universidade Federal de Mato Grosso

Danielle Milioli

Universidade Estadual Julio Mesquita Filho - UNESP

### Resumo

Ao longo do ensaio, efetuamos uma leitura da obra da artista cubana Ana Mendieta a partir dos aportes do movimento modernidade/colonialidade e do pensamento da diferença para propor um olhar transdisciplinar às temáticas da violência de gênero e das concepções naturalizantes de gênero. A pesquisa em Psicologia encontra nas performances de Ana Mendieta um intercessor para a produção de saber sobre a arte feminista de mulheres não brancas, exiladas, asiladas. Discutimos duas performances de Ana Mendieta como resistências às colonialidades de gênero, raça e etnia. Não é toda Arte Contemporânea que faz um processo de ruptura com práticas colonialistas, pois o trabalho cotidiano de criação na arte se efetua numa lida constante com as capturas por práticas colonialistas-capitalistas. A arte de Mendieta permite pensar colonialidades presentes na Psicologia. As potencialidades da transdisciplinaridade entre Psicologia Social e arte Contemporânea evidenciam um processo de contaminação mútua que questiona saberes e práticas.

Palavras-chave: **Psicologia; Arte; Decolonialidade**

### Abstract

Throughout the essay, we read the work of the Cuban artist Ana Mendieta from the contributions of the modernity/coloniality movement and the thought of difference to propose a transdisciplinary look at the themes of gender violence and naturalizing conceptions of gender. The research in Psychology finds in the performances of Ana Mendieta an intercessor for the production of knowledge about the feminist art of nonwhite, exiled, asylum women. We discussed two performances by Ana Mendieta as resistances to the colonialities of gender, race, and ethnicity. It is not the whole of Contemporary Art that breaks with colonialist practices, since the daily work of creation in art is carried out in a constant deal with captures by colonialist-capitalist practices. The art of Mendieta allows us to think of colonialities present in Psychology. The potentialities of transdisciplinarity between Social Psychology and Contemporary Art show a process of mutual contamination that questions knowledge and practices

Keywords: **Psychology; Art; Decoloniality**

## Introdução

Ao longo deste manuscrito efetuamos uma leitura da obra da artista cubana Ana Mendieta a partir de reflexões tecidas num movimento transdisciplinar entre Psicologia e Arte Contemporânea em aliança com aportes do Pensamento Decolonial e da Filosofia da Diferença. A arte feminista de Mendieta é caracterizada por um forte tensionamento das colonialidades de gênero que atravessaram a vida desta artista cubana residente nos Estados Unidos cujo trabalho convoca a confrontar a violência experimentada por mulheres migrantes que vivem em solo norteamericano.

Ana Mendieta nasceu em Havana, no dia 18 de novembro de 1948. Seu pai Ignacio era atuante na revolução cubana e no partido comunista. Acreditando que a família corria perigo, o pai enviou Ana clandestinamente, com 11 anos idade, para os Estados Unidos (EUA), por meio da *Operação Peter Pan*, na qual o governo norte americano, corporações e a Igreja Católica concediam vistos para as crianças cubanas nos EUA (Eire, 2012; López-Cabrales, 2006). Viveu em casas de adoção no estado de Iowa e começou a carregar uma identidade racial subalterna demarcada por subtração em relação a uma identidade branca (López-Cabrales, 2006).

Mendieta se graduou em Artes pela Universidade de Iowa em 1972. Sua formação foi marcada pela fusão de diferentes linguagens artísticas, devido à relação estabelecida com Hans Breder, docente que trabalhava no campo das artes visuais dança, música, teatro e linguagem escrita. Hans Breder em leituras heteropatriarciais da obra de Mendieta, apresentado como responsável pela introdução da artista aos grupos feministas do início dos anos 1970 (López-Cabrales, 2006). A atribuição do papel de mediação entre mulheres e o meio artístico a figuras masculinas subtrai a autonomia que marca a trajetória das mulheres na arte, não é diferente com Mendieta (Almeida, 2010).

O primeiro trabalho que abordamos é a performance *Cena de Estupro* (1973) quando Mendieta se coloca como mulher, assumindo um posicionamento político contra a violência de gênero na universidade onde estudava. O segundo é a série de performances denominada *Silhuetas*, na qual a artista dissolve o corpo na paisagem construindo silhuetas que es-

capam ao sujeito mulher e a confundem com devires outros que tensionam colonialidades de gênero e raça em práticas concretas. Observemos que Mendieta se coloca como uma figura humana em algumas performances artísticas e em outras se dissolve até os limites da inumanidade, perdendo as formas de mulher, homem ou qualquer categoria que esteja dentro dos liames das normalizações de gênero. Mendieta constrói, com as *Silhuetas*, corpos que desbordam os lugares sociais que lhes eram assinalados, compondo agenciamentos de subjetivação que permitem instaurar territórios existenciais e de criação para ela e para quem entra em contato com o trabalho.

Os dois trabalhos cujos fios foram seguidos pela pesquisa que serve de base a este texto são performances corporais as quais ganharam evidência como expressão ética, estética e política na Arte Contemporânea feminista desde a década de 1970. Como lembra Roberta Barros (2016), na arte feminista, da década de 1970, “as mulheres começaram a usar seus rostos e corpos em performances, filmes, vídeos e trabalhos fotográficos ao invés de serem apenas usadas como modelos ou suportes a em obras de artistas homens” (Barros, 2016, p. 15). A performance *Cena de Estupro* e a série *Silhuetas* são autobiográficas, atualizam temporalidades sociais e se entrelaçam a processos de subjetivação em suas linhas sedimentares e de criação.

A arte feminista de Mendieta opera um questionamento da naturalização do gênero, realçando que as experiências dos gêneros e dos sexos se dão em territórios políticos e relacionais, não cabendo qualquer atribuição essencialista (Scott, 1995). A trajetória artística de Mendieta caminha pela problematização da categoria *mulher*, rejeitando as concepções naturalizantes, ecoando os limites ensejados pela unidade da categoria *mulheres* que, tal como argumenta Judith Butler (2003, p. 213), “não é nem pressuposta nem desejada, uma vez que fixa e restringe os próprios sujeitos que liberta e espera representar”.

O questionamento da colonialidade do ser, saber e poder, trabalhado pelo grupo modernidade/colonialidade (m/c) é incorporado as nossas reflexões, sobretudo, em suas vertentes feministas na forma das colonialidades de gênero (Lugones, 2003). Considerar a dimensão do gênero nas relações de poder colonia-

listas é imprescindível para traçar “uma genealogia de sua formação e utilização como um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global estruturou as assimetrias de poder no mundo contemporâneo” (Costa, 2012, p. 47), bem como para identificar práticas que escapam às colonialidades de gênero a serem pinçadas como acontecimentos na arte feminista cujas poéticas e estéticas, conforme pontuam Roberta Stubs, Fernando Silva Teixeira Filho, Dolores Galindo e Danielle Milioli (2015), podem produzir territórios para práticas de liberdade ante políticas de subjetivação estagnadas.

Maria Lugones (2003) defende que se debruçar sobre a dimensão de gênero é imprescindível para traçar a genealogia de sua constituição, além de mapear as suas atuações e utilizações dentro do capitalismo colonial global no qual a vida é hierarquizada em assimetrias orientadas por gênero e raça (Costa, 2012). Para a autora, a questão de gênero deve entrar no eixo de discussão horizontal das estruturas de poder, assim como raça e classe. Trata-se de salientar “as maneiras pelas quais a heteronormatividade, o capitalismo e a classificação racial” se relacionam (Costa, 2012, p. 47).

*Descolonial* ou *Decolonial*? Qual termo utilizar para referir à tarefa de pensar e atuar sobre as colonialidades visando sociedades menos assimétricas no que diz respeito às colonialidades de gênero? O termo *decolonial* passou a ser adotado, como pontua Luciana Ballestrin (2013), para evitar a compreensão equivocada

de que o colonialismo tinha sido superado. Neste manuscrito optamos por utilizar o termo decolonial. As colonialidades permanecem atuantes no presente e se encontram enraizadas nos modos como nos constituímos, ou seja, nos nossos processos de subjetivação.

Para traçar a noção de subjetivação com a qual operamos ao longo da leitura dos dois trabalhos de Ana Mendieta que são o foco do presente texto, acompanhamos as reflexões de Félix Guattari (1990) sobre o caráter heterogêneo dos componentes de subjetivação. Tal conceituação sobre os processos de subjetivação rompe com as noções fechadas e dicotômicas sobre o sujeito, sociedade e modos de vida. Os modos de subjetivação se fazem em meio ao caos e ao acaso, esses são os aspectos singulares, blocos de devires que se atualizam em territórios existenciais. São forjados em meio à heterogeneidade e à multiplicidade, oscilando entre práticas de liberdade e práticas de assujeitamento. Devires, nas palavras do filósofo da diferença Gilles Deleuze, “não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 10).

### **Cena de Estupro e Assassinato: a radicalidade na corpo-mulher de Mendieta**

Em um dos seus primeiros trabalhos, *Cena de Estupro* (1973), Mendieta convidou estudantes quarto dela na universidade de Iowa onde estudava e lá encontram-na nua, amarrada a



**Figura 1:** Ana Mendieta, *Cena de Estupro* (1973)

uma mesa, de pernas abertas, com sangue, objetos quebrados numa cena que evocava uma invasão anterior ao domicílio de uma outra estudante que resultou num estupro seguido de assassinato, como descreve Olga Viso (2008).

Ao se depararem com a porta entreaberta, as pessoas convidadas não sabiam que se tratava de uma performance e recentemente havia tido lugar o estupro e morte de uma estudante na mesma universidade. Esta performance tem a estética radical da arte feminista estadunidense da década de 1970 (Figura 1). Neste trabalho, Ana Mendieta mobilizava a discussão sobre violência de gênero e sobre o lugar da testemunha: as pessoas quando chegavam ao apartamento eram colocadas no lugar de alguém que viu e que sabe de um estupro seguido de assassinato (Heathfield, 2015)

As imagens da performance *Cena de Estupro* confrontam a espetacularização das imagens do assassinato que desveste as mulheres de sua história e as apresentam como um corpo a mais dentre outros. A espetacularização e o silêncio diante da violência de gênero são colocados em xeque na performance de Mendieta, que refaz a cena e singulariza a morte e o estupro daquela estudante como acontecimento. A performance, neste caso, se opõe ao espetáculo violento das imagens da cena de estupro que circularam, bem como ao silêncio institucional em torno do fato.

Débora Diniz (2014) observa movimento semelhante de espetacularização da violência nas fotografias das vítimas de homofobia, nota que os corpos são retirados de sua singularidade que é devolvida nos relatos dos parentes, amigos e outras pessoas dos círculos de convivência que disputam o pequeno espaço das páginas dos jornais como testemunhas. A autora vê nas imagens em circulação nos jornais uma demanda ética por reconhecimento da violência homofóbica no Brasil. Na performance de Mendieta vemos uma reivindicação ética pelo reconhecimento do estupro e da violência contra a mulher.

A efetuação da performance que discutimos abriga uma transgressão que opera nas contaminações que a arte da performance pode provocar nos marcos que delimitam as fronteiras entre o real e o ficcional como ocorre na *Cena de Estupro* performada por Ana Mendieta. Ao entrarem na sala e encontrarem o

corpo parcialmente desnudo de Mendieta, as pessoas não sabiam ao certo se estavam diante de uma performance artística ou se estavam diante de uma cena de estupro como a que ocorra na universidade poucos anos antes.

*Cena de Estupro* resultou numa série pequena de três fotografias, uma delas consta no acervo da Galeria Tate que ao apresentar a obra narra que a cena produzida por Mendieta reproduzia a imagem divulgada nos jornais quando do estupro ocorrido três anos antes e que durante a performance a artista se manteve silenciosa durante uma hora enquanto as pessoas comentavam sobre o trabalho.

Adrian Heathfield (2015) nos lembra que o sangue utilizado nesta performance de Ana Mendieta não era da artista e sim de animais, diferenciando-se, neste aspecto, de artistas da *Body Art*. Ana Mendieta empregava o sangue de animais para fazer presente a santería cubana na forma dos sacrifícios e oferendas. O autor vê na performance *Cena de Estupro* um ato que reclama por uma cura política que só pode ser realizada em coletivo, não é à toa que a artista convida as pessoas para a cena ao invés de trabalhar com a fotografia isoladamente como o faz em outros trabalhos. Escreve ele: “o fato de ela reunir um pequeno grupo para testemunhar seu corpo posado, ‘profanado’, como uma ferida na consciência social que requer cura política” (Heathfield, 2015, p. 3).

A suspensão da voz da artista durante a performance e o caráter solitário da arte de Mendieta atravessam toda a sua obra, como veremos no próximo subtópico. *Silhuetas* foi sua série mais longa de performances, a artista ia sozinha com a câmera para preparar a ambiência e documentar os processos. Por isso, dedicamos atenção a este trabalho no tópico seguinte.

### **Silhuetas: a radicalidade de traçar uma terra com e para um corpo**

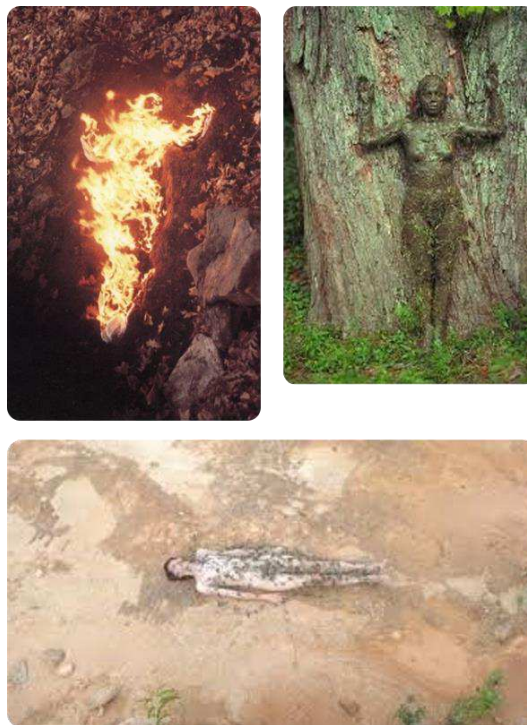
O trabalho da artista em *Silhuetas* efetua uma crítica radical ao lugar eurocentrado dos modos de existir questionando o discurso colonialista do homem-ocidental-europeu-branco-heterossexual como matriz a partir da qual podem ser lidas as experiências das mulheres, sobretudo, das mulheres que vivem nas fron-

teiras. Mendieta produz uma expressão artística radical que questiona as opressões raciais e de gênero nos solos políticos nos quais vivia. Dos trabalhos da artista, *Silhuetas* foi o mais longo, acompanhando-a por toda a sua curta vida.

Na série, o corpo de Ana Mendieta parece se incorporar à terra para reinventar-se/reinventá-la. Reinventa um solo possível numa vida de exilada. Faz a operação de se reinventar por meio da demarcação/escavação de *silhuetas* (Figura 2) a partir de seu corpo e dos contornos preenchidos com fogo, restos de animais, penas e flores; na produção de texturas semelhantes às cascas de árvore para *camuflar* o corpo; no processo de cobrir seu corpo deitado com lama, Mendieta coloca sob experimento suas heranças como mulher cubana asilada nos Estados Unidos e mobiliza a transição entre sua pátria e seu novo lugar.

*Silhuetas* começa com uma série de autorretratos do seu corpo na relação com naturezas - incorporações do feminino na paisagem - para retratar aspectos culturais de Cuba e, na leitura que efetuamos ao longo deste texto, o trabalho tem como um dos seus efeitos transformar experiências culturais subalternas em força política. A mulher cubana subalternizada no solo americano, fere este mesmo solo e nele escava silhuetas que confrontam os lugares que lhes são designados. Quando Mendieta cria com seu corpo na relação com distintos solos nos quais traça as silhuetas, cria condições para reflexões sobre a sua condição de exclusão e de exílio na sociedade norte-americana; mulheres em processos de exílio, migração, asilo.

Mendieta constitui um devir-terra por meio da pele. Nas silhuetas, a pele é terra e assim é possível experimentar o que cresce, caminha, mora e decompõe-se nela. A pele enquanto deslocada de suas funções de proteção do corpo, a pele como instrumento sensível de conexão com o mundo. A pele como lama à qual se grudam sensações e que nos convida a experimentá-las. A pele é o meio de proliferação do devir terra, não significa dizer que Mendieta se torna terra, significa dizer que a pele é porosa e contagiante, se torna um poderoso instrumento de conexão com o que a terra, conexão que produz muitos efeitos. Mendieta instala um devir-terra na sua pele e



**Figura 2.** Ana Mendieta, Tríptico a partir da Série “Silhuetas” (1973-1985)

a terra mesmo entra em devir. Perceba-se que quando temos uma silhueta formada por terra e pólvora, vemos a terra em devir.

A performance intitulada *Flowers on Body* (Figura 3) foi realizada na segunda visita da artista ao México no ano de 1973 e a elegemos para uma análise mais detalhada. Nesta silhueta, Mendieta deita-se em uma tumba com ramos de flores brancas colocadas sobre seu corpo de tal modo que do corpo brotam flores. Sobre este trabalho Mendieta comenta estar coberta de tempo e história (Merewether, 1996).

Para Charles Merewether (1996), a influência dos autorretratos de Frida Kahlo na Silhueta *Flowers on Body* é perceptível, o que visibiliza ao aproximar as imagens dos trabalhos das duas artistas (Figura 3 e Figura 4). Mendieta e Frida Kahlo trazem raízes férteis que partem dos seus corpos contra um solo pedregoso e pouco fértil. Mendieta visitara o Museu de Frida, artista mexicana, em diferentes oportunidades. Essa foi a primeira silhueta que Mendieta realizou, em 1973, em El Yagul, Oaxaca, México. A artista havia viajado ao México pelo programa de verão da Universidade de



**Figura 3.** Ana Mendieta, Flores sobre o corpo (1973), performance.

lowa, foi assim que ela começa a sentir suas raízes se fortificando em seu corpo. El Yagul é um sítio arqueológico Zapoteca em Oaxaca, México e é um lugar considerado sagrado para a cultura Zapoteca.

Vemos um autorretrato de Frida Kahlo (Figura 4), uma mulher coberta por folhagens verdes que brotam do seu corpo deitado no solo e vestido com roupas típicas das mulheres campesinas do México. Frida, assim como Mendieta, enveredou por um processo ativo de construção de si como mulher de um país periférico em relação aos Estados Unidos, demarcando a sua alteridade na casa que pintou com as cores da periferia mexicana, nas roupas que escolhia para si. A busca de referências ao matriarcado e da ancestralidade de culturas subalternas marcou não apenas Mendieta, mas toda um conjunto de mulheres artistas feministas em busca de um novo vocabulário expressivo e conceitual (Archer, 2001).



**Figura 4.** Frida Kahlo, Raíces (1943), óleo sobre tela.

El Yagul dista 36 km de Oaxaca, lugar ancestral dos Zapotecas, povo pré-colombiano diferente dos Astecas. É comum encontrar textos que situam Yagul como um sítio asteca. Contudo, eram povos distintos. Na cosmologia zapoteca, os humanos nascem diretamente das rochas, flores e jaguares da região do sul do México, na onde habitaram. No trabalho *Flowers on Body*, em diálogo com a cosmologia zapoteca, Mendieta nascia da terra, das flores e deitava ali como quem absorve as histórias e narrativas com a própria pele.

Pensamos que a série silhuetas forja uma noção terra em devir; uma terra que, não sendo origem ou território de purificações, possibilita os encontros potentes entre humanos e naturezas que produzem agenciamentos temporais – passado, presente e futuro por vir – e transformam as relações; terra possível apenas nos processos da experimentação radical da desterritorialização (Deleuze & Guattari, 1992). A criação desta terra se dá na fricção de fronteiras ético-estético-políticas que dividem países e criam zonas para viver mesmo que seja nas bordas, como bem o destaca a feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987). Em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa (1987) permite entrever o florescimento de modos mestiços de viver que se forjam nas linhas traçadas pelas colonialidades de gênero, raça e etnia.

### Considerações para trânsitos transdisciplinares entre Arte e Psicologia nas fronteiras

Uma perspectiva transdisciplinar promove reconfigurações da relação sujeito-objeto e o estabelecimento da ampliação das possibilidades das teorias e práticas *psi* no diálogo e

contaminações com as Artes ao fazer ruir a ideia de uma Psicologia que basta a si mesma, sem diálogo com outros campos disciplinares (Passos & Barros, 2000). É preciso pontuar uma diferença entre multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. As duas primeiras corroboram com os esforços de estabelecer maior diálogo entre profissionais de diversas áreas, mas ainda reafirmam lugar dos especialismos. A multidisciplinaridade é aquele olhar multifacetado para o objeto, tentando dar conta das múltiplas faces do objeto em questão. A interdisciplinaridade seria a intersecção de disciplinas que produzem uma zona específica. Em ambas, se percebe que existe a manutenção das barreiras disciplinares, dos especialismos, dos objetos fixos, dos sujeitos de saber e do poder (Passos & Barros, 2000). Já as pesquisas transdisciplinares, de acordo com os autores, demandam romper com as dicotomias natureza-cultura, indivíduo-sociedade e sujeito-objeto, bem como traçar a cada pesquisa, o próprio terreno no qual irá se mover.

A pesquisa em Psicologia encontra nas performances de Ana Mendieta um intercessor para a produção de saber sobre a arte feminista de mulheres não brancas, o que no presente texto se dá pela discussão das performances *Cena de Estupro* e *Silhuetas* como resistências à colonialidade de gênero materializadas numa experimentação que fricciona as opressões de gênero, raça e etnia. O que a Psicologia pode aprender com a Arte de Mendieta? Eis uma questão para a qual não há uma resposta unívoca, mas para a qual se pode esboçar a hipótese de que a arte, e não apenas a arte de Ana Mendieta, contribui para a Psicologia quando, em seus arranjos, problematiza pressupostos disciplinares que atualizam violências coloniais.

A arte de Mendieta permite pensar as colonialidades de gênero e raça/etnia presentes na Psicologia. Contudo, não é toda Arte Contemporânea que faz um processo de ruptura com práticas colonialistas, pois o trabalho cotidiano de criação na arte se efetua numa lida constante com as capturas por práticas colonialistas-capitalistas, de maneira que a Psicologia, orientada por uma prática de decolonização, pode atuar como uma alteridade importante para pensar tais capturas na arte.

Ana Mendieta, em nota para uma de suas exposições, escrevia que desenhar as silhuetas

permitia que ela transitasse entre sua pátria de origem e os Estados Unidos como um meio de afirmar suas raízes cubanas. Como expusimos, Mendieta vinha de uma família aristocrata cubana, contudo, o seu asilo político nos Estados Unidos, deliberado pela família perseguida em Cuba, trouxe muitas marcas como a separação forçada da irmã com quem veio a conviver anos depois e os tensionamentos de viver os privilégios de classe que a separavam das outras mulheres cubanas nos Estados Unidos e as opressões de ser uma mulher cubana em espaços acadêmicos e artísticos desenhados, majoritariamente, para e por mulheres brancas norteamericanas. Nem inteiramente cubana, nem inteiramente americana, eis uma tensão que atravessa o corpo de Ana Mendieta.

Há uma solidão que perpassa a série *Silhuetas* de Mendieta, uma solidão povoada pelos animais, pela terra, pelas árvores. Uma solidão que é gesto de coragem para uma mulher que vive uma experiência fronteiriça que reforça uma situação de exílio constante: nem cubana, nem norteamericana, assim viveu Ana Mendieta. A arte permite instaurar um plano de criação ético e estético nas situações limites de subordinação racial e de gênero, como a do asilo e exílio nos Estados Unidos, experimentadas pela artista.

Por meio da arte da performance, Ana Mendieta questiona a convocação às performances de gênero que se expressam na forma de violência colonial no corpo das mulheres migrantes nos Estados Unidos, problematizando a naturalização das fronteiras geopolíticas através da criação de uma terra em devir e que, portanto, não está aprisionada às partições coloniais que isolam e segregam tendo como critério as divisões em estados nacionais. Quem é exilada numa terra movente? Numa terra movente, a *mulher exilada* pode recostar o corpo sobre o solo e ver nascerem de si ramos de folhas que abrem terrenos existenciais insuspeitados, como vemos na performance *Flores sobre o Corpo* de Ana Mendieta.

## Referências

- Almeida, Flávia (2010). *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Archer, Michael (2001). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ballestrin, Luciana (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 11, 89-117. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>
- Barros, Roberta (2016). *Elogio ao Toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do autor.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Costa, Cláudia (2012). Feminismo e Tradução Cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *Portuguese Cultural Studies*, 4(1), 41-65. <http://dx.doi.org/10.7275/R5668B30>
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claude (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Diniz, Débora (2014). O Escândalo da Homofobia: imagens de vítimas e sobreviventes. *ECOPÓS*, 17(1), 1-19.
- Eire, Carlos (2012). *À Espera da neve em Havana*. Rio de Janeiro, Globo Livros
- Guattari, Félix (1990). *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus.
- Heathfield, Adrian (2015). Brasas. *eRevista Performatus Inhumas*, 3(14), 1-8. Recuperado de <https://performatus.net/traducoes/brasas/>
- López-Cabrales, María del Mar (2016). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta *Espéculo: Revista de Estudios Literários*. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>
- Lugones, Maria (2003). *Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalitions against multiple Oppressions*. Oxford: Lanham, Rowman & Littlefield.
- Merewether, Charles (1996). De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo em la obra de Ana Mendieta. En Gloria Moure (Ed.), *Ana Mendieta* (pp. 83-134). Barcelona: Ediciones Polígrada.
- Passos, Eduardo & Barros, Regina (2000). A Construção do Plano da Clínica e o Conceito de Transdisciplinaridade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 16(1), 71-79. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722000000100010>
- Scott, Joan (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, 20 (2), 71-99.
- Stubs, Roberta; Teixeira Filho, Fernando Silva; Galindo, Dolores & Milioli, Danielle (2015). Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia. *Fractal: Revista de Psicologia*, 27(3), 211-218. <http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1486>
- Viso, Olga (2008). *Mendieta: earth body*. Washington DC: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.



#### MELINA GORJON

Mestranda em Psicologia e Sociedade pela Universidade Estadual Mesquita Filho - UNESP. Graduada em Psicologia pela mesma universidade.

#### DOLORES GALINDO

Professora dos Programas de Pós-graduação em Psicologia e Sociedade da UNESP Assis, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso.

#### DANIELLE MILIOLI

Doutora em Psicologia e Sociedade UNESP, Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea UFMT. Graduada em Psicologia pela UFSC.



DIRECCIÓN DE CONTACTO

[gorjon.melina@gmail.com](mailto:gorjon.melina@gmail.com); [dolorescristinagomesgalindo@gmail.com](mailto:dolorescristinagomesgalindo@gmail.com); [daniellemilioli@gmail.com](mailto:daniellemilioli@gmail.com)

FORMATO DE CITACIÓN

Gorjon, Melina; Galindo, Dolores & Milioli, Danielle (2018).Trânsitos entre Psicologia e a arte de Ana Mendieta: violência de gênero e devires outros. *Quaderns de Psicologia*, 20(1), 65-73.  
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1423>

HISTORIA EDITORIAL

Recibido: 27/07/2017  
1ª Revisión: 23/10/2017  
Aceptado: 19/12/2017