

A Ninfâ fluida em Ana Mendieta: videoperformance e a evanescência corporal

*The Fluid Nymph in Ana Mendieta:
Video-Performance and Body Evanescence*

*La Ninfâ fluida en Ana Mendieta:
video-performance y evanescencia corporal*

Antenor Ferreira Corrêa¹

Universidade de Brasília

E-mail: antenorfc@unb.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0257-3059>

Maiara Martins Gomes²

Universidade de Brasília

E-mail: maiaramartins@live.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5626-9476>

RESUMO

No presente artigo, refletimos sobre a possibilidade do estabelecimento de relações entre a obra *Butterfly* (1975) de Ana Mendieta e a personagem teórica da Ninfâ estudada por Aby Warburg e Didi-Huberman. Observamos que a videoperformance *Butterfly* apresenta elementos ambíguos engendrados pela noção de presença que se transforma em ausência ou em reafirmação por meio do corpo da artista. Sugerimos, à guisa de hipótese, que, nessa videoperformance, a figura da Ninfâ se constrói por rastros, transitoriedade e pela imagem em movimento em um fluxo que não se apreende por completo. Para tal aproximação dialógica, analisamos aspectos compostionais e simbólicos de *Butterfly* com o intuito de corroborar a afirmação de Didi-Huberman (2019) de que a figura da Ninfâ se faz presente na obra de Ana Mendieta.

Palavras-chave: *Ana Mendieta; Ninfâ fluida; Butterfly; videoperformance*.

Corrêa, Antenor Ferreira; Gomes, Maiara Martins. A Ninfâ fluida em Ana Mendieta: videoperformance e a evanescência corporal.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61311> >

ABSTRACT

In this paper, we reflect on the possibility of establishing relationships between Ana Mendieta's work *Butterfly* (1975) and the theoretical character of the Nymph studied by Aby Warburg and Didi-Huberman. We observe that the video performance *Butterfly* presents ambiguous elements engendered by the notion of presence that transforms into absence or reaffirmation by means of the artist's body. We suggest, by way of hypothesis, that, in this video performance, the figure of the Nymph is constructed through traces, transience and the moving image in a flow that is not fully grasped. For this dialogical approach, we analyze compositional and symbolic aspects of *Butterfly* in order to corroborate Didi-Huberman's (2019) statement that the Nymph's figure is present in Ana Mendieta's work.

Keywords: *Ana Mendieta; fluid Nymph; Butterfly; video-performance.*

RESUMEN

En este artículo, reflexionamos sobre la posibilidad de establecer relaciones entre la obra *Butterfly* (1975) de Ana Mendieta y el personaje teórico de la Ninfa estudiada por Aby Warburg y Didi-Huberman. Observamos que la video-performance *Butterfly* presenta elementos ambiguos generados por la noción de presencia que se transforma en ausencia o reafirmación a través del cuerpo de la artista. Sugerimos como hipótesis que, en esta video-performance, la figura de la Ninfa se construye a través de los rastros, la transitoriedad y la imagen en movimiento en un flujo que no se puede captar por completo. Para este enfoque dialógico, analizamos aspectos compositivos y simbólicos de *Butterfly* para corroborar la afirmación de Didi-Huberman (2019) sobre la presencia de la figura de la Ninfa en la obra de Ana Mendieta.

Palabras clave: *Ana Mendieta; Ninfa fluida; Butterfly; video-performance.*

Data de submissão: 26/08/2025
Data de aprovação: 18/10/2025

Introdução

Ana Mendieta foi uma artista que pode ser considerada como um caso arquetípico do contexto artístico da década de 1970. Ativista, socialmente engajada, opositora à comodificação da obra de arte, mas também idiossincrática, tendo se beneficiado de várias bolsas de estudo e subvenções de

destacadas instituições, como a Iowa Arts Council (1977), a National Endowment for the Arts (1979, 1980, 1982) e, em 1983, a American Academy Fellowship (Del Rio; Perreault, 1988). Todavia, e mais sintomático, é que Mendieta personifica o epíteto de sua década, ou seja, a “década perdida” (Blocker, 1999). Infelizmente, Mendieta só foi de fato reconhecida pela contundência de sua obra após sua morte precoce em 1985.

A década de 1970, sobretudo no cenário artístico estado-unidense, foi marcada pela busca de novas formas de expressão que refletissem, entre outras, questões sociais, comportamentais e políticas da época (Goldberg, 2007; Broude; Garrard, 1996). Esses temas articulavam-se com os protestos抗guerra e com os movimentos de contracultura desencadeados a partir de meados da década de 1960 (Klorman-Eraqi, 2019). No âmbito dessa efervescência político-cultural, inovativas formas de expressão artística surgiram, tais como a performance, a *body art*, a arte conceitual, a videoarte e a *land art* (Rush, 2003; Broude; Garrard, 1996).

Curiosamente, atestando o esquecimento comentado, a prestigiosa revista *Finestre Sull'Arte*, em matéria publicada em 2024 sobre a *body art*, não menciona Ana Mendieta dentre os principais nomes dessa forma de expressão artística. Essa ausência ganha relevo levando-se em conta que Mendieta viveu na Itália de 1983 a 1985, primeiramente gozando de uma bolsa da American Academy em Roma e, após o término da bolsa, decidindo permanecer na Itália (Perreault, 1988, p. 13).

Não obstante a ausência na *Finestre Sull'Arte*, Mendieta utilizou de forma consistente a performance, a *land art* e a *body art* para expressar suas ideologias e convicções (Blocker, 1999). A artista trabalhou com a ideia de um corpo em interação com os elementos naturais, criando obras que traziam críticas à objetificação feminina e uma conexão profunda com os elementos da natureza (Best, 2007; Camnev, 2018). Já em seu tempo de estudante no curso de mestrado (em 1972) do programa *Multimedia and Video Art*, da Universidade de Iowa, Ana Mendieta investe nos experimentos com as “novas” mídias e desenvolve, assim, um estilo no qual “seu próprio corpo torna-se o meio para performances efêmeras, documentadas em uma variedade de meios visuais incluindo filme, vídeo e fotografia” (Del Rio, 1988, p. 28).

Para além das importantes questões iminentemente políticas trabalhadas por Mendieta, certos aspectos de seus trabalhos, bem como a maneira incisiva utilizada para a apresentação de suas ideias (em particular nas suas videoperformances), permitem aproximá-la da figura da Ninfá, pois em várias de suas obras podem ser observados aspectos como a volatilidade, a conexão com a terra, feminilidade, fertilidade, rituais e a efemeridade. Essa aproximação em si mesma já causaria uma fricção, já que transportaria para a contemporaneidade uma figura histórica, a Ninfá, em um contexto poético e social muito distinto daquele usado anteriormente para retratar essa figura.

A intrigante figura da Ninfá tem fascinado diversos escritores. Descritas já na *Teogonia* de Hesíodo³ e na *Odisseia* de Homero (Larson, 2001, p. 29), tornaram-se objeto de estudo de autores recentes como Aby Warburg, Didi-Huberman e Agamben. Estes, em maior ou menor grau, dedicaram-se aos estudos da Ninfá a partir de uma abordagem teórica, analisando-a pelas relações estéticas articuladas com questões da história da arte em períodos distintos. Foi Didi-Huberman (2019), em seu texto “Ninfá fluida”, o primeiro a apontar indícios que aproximam a imagem e a simbologia da Ninfá à figuração do corpo de Ana Mendieta. O autor identifica esses aspectos em trabalhos de base performática, como *Flower Person* e *Flower Body*, produzidos por Mendieta em 1975. Partindo dessa sugestão de Didi-Huberman, propomos uma análise da obra *Butterfly* (1975) objetivando identificar elementos que justifiquem o paralelo com a figura da Ninfá e, assim, corroborarem a proposta de Didi-Huberman.

A personagem teórica da Ninfá foi também fruto das investigações de Aby Warburg, por exemplo, em sua análise da *Natività di San Giovanni* de Domenico Ghirlandaio – tendo inclusive a batizado de “Ninfá de Ghirlandaio” (Brugnara, 2011) –, em seu *Atlas Mnemosyne* (1929) e em sua tese doutoral na qual dedicou-se a *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg, 2015). O termo “personagem teórica” se deve ao fato de, por meio de uma imagem como a da Ninfá, abre-se a possibilidade de diálogo entre conceitos históricos e estéticos estruturantes do pensamento artístico ao longo dos diversos períodos e escolas da arte. Para o autor, e para outros que posteriormente passaram a investigá-la, a Ninfá é uma representação da sobrevivência da imagem através do tempo, estando sempre em movimento, isto é, aparecendo, desaparecendo, feneceando e ressurgindo ao longo da História da Arte (Brugnara, 2011). Nessa perspectiva, a fricção anacrônica apontada no trabalho de Mendieta já recebe uma primeira justificativa. Todavia, talvez um dos

melhores exemplos do entendimento de Warburg a respeito da continuidade ou de constâncias históricas é o seu projeto inacabado *Atlas Mnemosyne*. Trata-se de uma tentativa de “montar”, em uma série de painéis, imagens recorrentes “desde a antiguidade – oriental e greco-romana – até aos nossos dias, com particular atenção à recuperação formal dos modelos de movimentos, gestos, posturas e esquemas iconográficos” (The Mnemosyne Atlas [...], 2024). Contudo, o foco principal dessa empreitada de Warburg estaria na possibilidade de acompanhar, em ordem mais ou menos cronológica, como certos temas, ideias e conceitos perpassam a História da Arte e, ao serem retransmitidos, são também ressignificados em função dos distintos contextos políticos e estéticos.

Em vista disso, ao ressurgir, a Ninf a interroga interpretações anteriores, redimensiona e ressignifica sua presença à luz do novo contexto. Assim como as ondas do mar, a Ninf a não retorna da mesma forma que havia aparecido, mas se encarna em uma apresentação renovada (Campos, 2020). Essa ressignificação da figura da Ninf a pode ser percebida tanto nas representações mitológicas (Larson, 2001) quanto no trabalho de Mendieta, pois nestas obras assoma-se um aspecto significativo relacionado 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 temporais, desaparecendo com o tempo, como as marcas de seu corpo na terra, mas envolvidas em certa ciclicidade, como observado nas figuras das Ninfas que atravessam a História da Arte. Dentre as formas de reaparecimento em função de novos contextos tecnológicos, a Ninf a ressurgiu também em trabalhos de videoarte.

Ninf a fluida e videoarte

Como adiantado na introdução, a partir da década de 1960, mas constantemente reforçadas durante a década de 1970 (Rush, 2003), emergiram práticas artísticas que, apesar de possuírem elementos diferenciais, compartilhavam o aspecto de valorizarem o corpo como suporte e/ou como fundamento para um diálogo estético com a tecnologia. Dentre essas linguagens destacaram-se a videoarte, videoperformance e *body art*. Essas formas de expressão não somente faziam uso, mas foram impulsionadas pela tecnologia da época, notadamente os meios de captura e edição de imagem e de som. Esse contexto propiciou formas inovadoras de as/os artistas pensarem a respeito de sua presença física no vídeo e, assim, estabelecerem fricções entre trabalhos centrados no corpo e a projeção de imagens. Embora existam diferentes subgêneros de videoarte,

neste artigo, focaremos na videoperformance, uma vez que se trata de um subgênero no qual as relações entre corpo e tecnologia, bem como as suas transformações, foram experimentadas de forma contundente e inovadora.

A videoperformance não é o mesmo que uma performance registrada em vídeo, já que a videoperformance implica uma interação entre performer e a tecnologia. Toda performance pode ser compreendida como um ato definido pela atuação e pela ação crítica da/o artista que utiliza seu corpo como material, objeto e sujeito da obra. Essa atuação pode misturar ou tornar menos definidas as fronteiras entre o próprio performer e a obra de arte. Gonzaga (2024) acrescenta que o corpo da/o artista, ao ser utilizado como material para a criação, atua como um símbolo predominante que expressa diversas questões, como identidade, gênero, ideologia política e relações sociais.

Obviamente, em um sentido histórico, já havia performance antes do surgimento da videoarte, como observável nas manifestações do grupo *Fluxus*, cujo manifesto escrito por George Maciunas data de 1963.⁴ Todavia, mesmo surgidas posteriormente, a videoarte e a videoperformance podem ser compreendidas como desdobramentos artísticos, impulsionados por uma nova tecnologia (a câmera portátil de vídeo), propostos pela *pop art*, pelo minimalismo e pela arte conceitual (Ribeiro, 2012, p. 57). As performances podem ser classificadas pela presença ou ausência do público, então denominadas como performance de audiência ou performance sem audiência.

Em sua maioria, as performances sem audiência compõem esse subgênero da videoarte chamado de videoperformance. Esta é, portanto, uma forma de expressão artística pensada em função da nova tecnologia para registro e edição em vídeo que, por sua vez, implica uma pré-produção de modo a escolher locação, iluminação, sonorização etc. Por exemplo, *Zonas de Dolor* (1980), da escritora e artista chilena Diamela Eltit, participante do Colectivo Acciones de Arte (CADA), tem início com a artista automutilando-se. Ela se encontra sentada no degrau de um bordel e realiza cortes em seu braço com uma lâmina de barbear. Essa mutilação, entretanto, não é filmada em plano aberto, mas em uma série de *close ups*, revelando o rosto, os ombros, os cortes no braço, as mãos. Ou seja, o ato de se mutilar é espelhado na edição do vídeo na forma de uma colagem que também apresenta cortes de modo a não mostrar imediatamente a pessoa que se corta. Posteriormente, essa sequência inicial de autoflagelo é justaposta a uma leitura de partes do livro *Lumpérica*

Corrêa, Antenor Ferreira; Gomes, Maiara Martins. *A Ninfia fluida em Ana Mendieta: videoperformance e a evanescência corporal*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61311> >

da própria Eltit. Toda essa mutilação recebe outra camada de significação político-ideológica se considerarmos o contexto histórico social em que a obra foi realizada, ou seja, durante o regime de ditadura militar instaurado no Chile (1973-1990), que, como verificado em outros países, torturou e assassinou pessoas, além de “cortar” direitos civis. Neste sentido, a obra de Eltit, assim como a maioria das performances do coletivo CADA, edifica-se como uma metáfora da dor causada aos cidadãos pelos envolvidos no regime ditatorial.

Percebe-se, portanto, no exemplo da videoperformance *Zonas de Dolor*, que esta obra foi concebida para os recursos possibilitados pelo aparato tecnológico, sendo a edição do material gravado fundamental para a criação estética da obra. Por outro lado, o registro de uma performance não pressupõe necessariamente a posterior edição do material gravado. A videoperformance, justamente em razão dos recursos tecnológicos que disponibiliza, desloca e redimensiona o sentido do corpo na obra. Outros artistas como Nauman e Rinke são exemplos de criadores que concebiam suas performances exclusivamente para a câmera (Ribeiro, 2012).

É notória a presença intensa do corpo nos trabalhos concebidos no período inicial da videoarte (Rush, 2003). Essa constância corpórea evidenciava, sobretudo, o corpo dos próprios artistas que criavam as obras. O envolvimento do 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, no qual as pulsões são destinadas ao “amor de si mesmo”, chamando esta etapa de desenvolvimento de “narcisismo primário” (Freud, 2016). Similarmente, Rosalind Krauss, ao notar as propostas artísticas dos pioneiros da videoarte, 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 os trabalhos nesse estágio inicial da videoarte, especialmente no final da década de 1960 e durante a década de 1970. O texto de Krauss adquire interesse não somente pela discussão estética sobre o vídeo, mas também pelo fato de estabelecer-se como um texto pioneiro na proposição da fundamentação psicanalítica de base freudiana para 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, há algo curioso nas produções femininas nesse período inicial e, particularmente no caso de Ana Mendieta, o adjetivo narcisista não se sustenta completamente. Os trabalhos de várias artistas mulheres não parecem propor o “amor a si” nas imagens produzidas em vídeo, mas antes um autoquestionamento do corpo, interrogando também o lugar da mulher no mundo, na sociedade e no lar. Esses trabalhos oferecem algo de familiar (a imagem que as artistas apresentam de si mesmas) que, ao mesmo tempo, sugerem um não centro, uma espécie de despertamento do lugar e de si próprias (Klorman-Eraqi, 2019). O confronto entre o artigo de Krauss e o aspecto do despertamento pode ser pensado recordando-se que a videoarte surgiu no mesmo período da segunda onda feminista, década de 1960 (Broude; Garrard, 1996), cuja tônica era o questionamento sobre esses lugares estrangeiros e sobre a própria condição feminina (Furtado, 2015), o que desloca a ideia de narcisismo como o “amor a si” para um “reconhecimento de si” e da identidade, autodeterminando-se como sujeitos com a própria imagem.

Outra questão a ser observada no caso da videoarte é que, em razão de características técnicas específicas relativas às diversas formas de montagem, edição e reprodução, outra dimensão de visibilidade torna-se possível. Isto é, para além de questões temáticas, de narcisismo ou outro aspecto estético, alguns trabalhos apresentam características que remetem à materialidade. Isso implica deslocamentos entre planos físicos (ou materiais) e estéticos (sensoriais) dos objetos exibidos em relação à visibilidade e invisibilidade destes. Assim, esse jogo entre concreto e sensório acaba por permitir associações diversas e por se tornar uma camada adicional de significação da obra.

Aby Warburg, refletindo sobre aquilo que é explicitamente visível ou o que é intencionalmente invisibilizado em uma imagem, constatou que não há pureza temporal nas imagens da História da Arte: elas transitam entre os diversos períodos, desde a Antiguidade Clássica até retornarem à vida na contemporaneidade. Para o autor, a personagem-chave que transpassa fantasmagoricamente os tempos é a Ninfá. Warburg vê a figura da Ninfá como um tema recorrente e duradouro na retomada do paganismo durante o Renascimento e em períodos posteriores (Queiroz, 2020, p. 229).

Ao observar essas divindades pagãs em obras do cristianismo, Warburg (*apud* Queiroz, 2020) notou que as representações carregavam cabelos soltos como se o vento acabasse de ter 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 da 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" (*apud* Rahme, 2019, p. 103). Nesse sentido, a Ninfá pintada ou esculpida não deveria ser fruída exclusivamente por meio da percepção visual, mas acolhendo também a sua diacronia histórica. Seja como movimento ou como atemporalidade, pode-se perceber na Ninfá o potencial de conferir dramaticidade à imagem e isso ocorre em grande parte pelo fato de a própria Ninfá colocar-se em ação na imagem.

Da tese doutoral de Warburg, outros pesquisadores, além de Agamben, tais como Renata Lima Cremasco (2022) e Maura Voltarelli Roque (2019), encontraram várias aparições imagéticas modernas possíveis desta personagem teórica, como a figura das *pin-ups*, as divas pop e modelos em capas de revista. Também foram tipificadas formas variadas de sua 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 trabalhos artísticos, tanto em movimento (cinema e vídeo) quanto estáticas (pintura, escultura e fotografia). Há também interpretações que poderiam ser classificadas de controversas, como a percepção da Ninfá nos azulejos de Adriana Varejão (Zortéa; Campos, 2021). Entretanto, independentemente de percepções e interpretações, um aspecto constante na análise de diversos autores é a permanência histórica dessa divindade enigmática.

Um exemplo do drapeado e os cabelos esvoaçantes na cultura de massa contemporânea são os ventiladores muito grandes colocados na frente do palco de cantoras pop (Beyoncé, Mariah Carey, Ivete Sangalo e tantas outras) com o intuito de deixar os cabelos sempre esvoaçantes durante seus shows. O mesmo efeito é utilizado nas seções de fotos de modelos fotográficas. Isso mostra que a característica da Ninfá com cabelo esvoaçante ainda persiste e, ainda que indique uma preferência

do público masculino ou das próprias mulheres pelos cabelos esvoaçantes, a figura da Ninfá moderna acaba por restabelecer o elo com as Ninfas anteriores justamente por esse caráter dinâmico no qual o movimento dos cabelos torna-se metáfora para o deslocamento histórico.

A Ninfá, por ter sido perpetuada ao longo da história em várias obras artísticas, acabou também por receber a atribuição de “fantasma imagético” (D’Angelo; Macini, 2024). A jovem donzela dança de acordo com as questões culturais da época em que se manifesta e, assim, carrega de forma fugidia seus atributos. A Ninfá “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 seu ensaio *Ninfá fluida* (publicado originalmente em francês e posteriormente traduzido para o inglês com algumas partes omitidas a pedido do autor), Didi-Huberman (2019) descreve a Ninfá fluida partindo da figura da Ninfá de Aby Warburg, uma figura que permaneceu na história da arte, modificando-se, mas mantendo sua essência etérea, fugidia e lânguida. Para ele, esta criatura fluida não é um personagem ou alegoria, ela passa e sempre promete retornar. Portanto, o movimento deixa de ser um detalhe e torna-se sujeito principal.

O autor aproxima-se da figura mitológica da Ninfá compreendendo-a como símbolo de fluidez e transformação, destacando sua constante metamorfose e ligação com elementos naturais. Ele analisa como a Ninfá, associada à feminilidade mística, é retratada na arte ao longo dos tempos, sempre em movimento, adaptando-se ao ambiente ao seu redor. A Ninfá torna-se uma metáfora para o dinamismo da natureza na 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. Ele 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) (Fig. 1). A Ninfá é revelada no cartaz do filme diretamente impressa em fotografia preta e branca e, ao ser projetada em tela, desaparece. Se admitirmos a ideia freudiana (em *A interpretação dos sonhos*, de 1900) de que a narrativa onírica se dá por condensação e deslocamento, é possível nos questionarmos: a Ninfá *warburgiana*, dada sua recorrência e ressignificação ao longo da história, poderia ser compreendida como um estado de desencarnação em que a condensação seria o próprio ato de gravar e montar o vídeo? Nessa analogia, a condensação corresponderia ao

encarnado didi-hubermaniano e o desencarnado, ao deslocar um sentido (pelo fato de a imagem estar em movimento), condensaria um outro: a ausência, o rastro e a fantasmagoria (como se dará em *Butterfly*).



Figura 1. Captura de tela de *Le Retour a la raison*. Man Ray, 1923. Fonte: <https://bit.ly/49kNe89>. Acesso em: 30 dez. 2025.

Assim como Didi-Huberman (2019), pensamos que a transição do concreto para o abstrato produz uma falsa polaridade. Quando, por exemplo, é tirada uma fotografia de uma pessoa usando-se um filtro que borra a imagem (*blur*), o resultado dá a impressão de ser uma espécie de fantasma de um corpo; entretanto, ainda há um corpo. Seria possível retirá-lo de cena? Torná-lo uma casca sem órgãos, sem desejos e vicissitudes? Como produzir um rastro em que não foi impressa uma presença anterior – como o vento de Zéfiro na *Primavera* de Botticelli ou a mulher banhando-se de Joan Miró? Pensar sobre isso é dar espaço para que a Ninfia fluida se apresente. Por conta de seu caráter imanente, verifica-se seu reaparecimento na contemporaneidade em meios fluidos como ela. Didi-Huberman (2019, p. 260) chega a indicar esse reaparecimento em vídeo na obra de Michael Diers, nas cortinas e parangolés de Hélio Oiticica e Lygia Clark e também nas performances de Ana Mendieta.

Ao aventar a ressonância da figura da Ninfia com o vídeo, o autor faz corresponder a fluidez e o caráter fugaz da Ninfia na maneira como o vídeo lida com a temporalidade e a transição constante das imagens. A Ninfia 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 (2004), escapa da fixidez da imagem estática ou cinematográfica tradicional, em um estado de transição que constantemente se transforma.

Dubois encara o vídeo como esse estado de transição, no qual a imagem escapa e torna-se de outra ordem material, algo fugidio como um fantasma. O autor apreende o vídeo de forma transversal, classificando formas concretas que se veem na linguagem do vídeo para poder entender sua natureza e distingui-la da natureza cinematográfica. Philippe Dubois (2004, p. 130) afirma que o diretor de cinema Francis Ford Coppola “encarna o fantasma videológico” no filme *O fundo do coração*, de 1982. Segundo ele, Copolla incorpora no filme elementos estéticos do vídeo, transcendendo o realismo tradicional do cinema, aproximando-se de uma linguagem mais experimental e sensorial, típica das produções de vídeo da época.

Assim, o estado de transição do vídeo aproxima-se da própria essência da Ninfas mitológicas e da personagem-teórica *warburgiana*, pois, as especificidades do vídeo, de acordo com Dubois (2004, p. 98), 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”. As Ninfas mitológicas estão, segundo o mitólogo Júnio Brandão (1991), ligadas à terra e à água como extensão das qualidades da Grande Mãe Gaia que está sempre em transição, entre os ciclos de vida-morte-vida. Já a Ninfas perseguida por Warburg está fantasmaticamente em dialética com o tempo e o desejo, apresentando-se fugidamente na imagem como um rastro pulsional anacrônico e do *páthos* (ver também García, 2021).

A linguagem do vídeo, assim como os movimentos da Ninfas, não se contenta com a permanência. Poderíamos compreender que o cinema está mais preso a uma narrativa. O vídeo, por sua vez, é mais abstrato, capta o movimento, a passagem do tempo, e muitas vezes torna a imagem algo indeterminado, em fluxo, tal como a Ninfas que parece nunca estar completamente fixa, mas sempre em movimento. Essa característica é identificada por Ribeiro (2013) como “fragmentária”, o que aproximaria a videoarte do cinema experimental e a afastaria, em essência, do cinema clássico. Essa estética fragmentária estaria em consonância com procedimentos técnicos da videoarte, cuja composição dos fragmentos se faria por procedimentos de “sobreimpressão, incrustação,

espessamento da imagem, variações de escala e profundidade, bem como a montagem dos planos" (Ribeiro, 2013). Paralelamente, a alta exposição ou o borrão que surge em vídeo pode ser visto como uma metáfora visual para o que a Ninfia 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 Ninfia 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 Ninfia, descrita por Didi-Huberman, ecoa a transitoriedade da imagem videográfica discutida por Philippe Dubois. Enquanto Didi-Huberman enfatiza a mobilidade fugidia da Ninfia, com gestos que ora se delineiam ora se dissolvem em traços de movimento comparáveis ao efeito *blur* da alta exposição, Dubois aborda o vídeo como um meio em que 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 Ninfia, seja no caráter "fantasmado" da imagem videográfica, que, como sugere Dubois ao citar Coppola, se desmaterializa e se refaz fora dos limites convencionais da câmera cinematográfica.

A associação entre a fluidez dos movimentos da Ninfia e o vídeo, por conseguinte, permite postular uma conexão com a noção de desencarnado. A Ninfia, 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 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 Ninfia não está confinada a um corpo palpável, da mesma maneira 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, revelam-se 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. Propomos que a presença de Ana Mendieta em suas obras, antes de uma manifestação narcísica, é uma forma de desencarnar-se, como analisaremos a seguir na sua videoperformance *Butterfly* (1975).

A *Butterfly* de Ana Mendieta

Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948. Entretanto, foi enviada pela sua família, juntamente com sua irmã Raquel, aos Estados Unidos em 1961, país no qual viveu sua adolescência, estudou e conseguiu cidadania em 1970 (Del Rio; Perreault, 1988, p. 70). Um traço característico em sua produção artística é a temática da natureza, sempre expressa em conexão íntima com seu próprio corpo. Em suas performances, por exemplo, nota-se a utilização do solo, lama, da água dos rios e das plantas para realizar intervenções singelas, como esculpir silhuetas humanas na terra (na série *Siluetas*, 1981-1982). Uma de suas motivações para essa ligação com a terra foi de base política (Ruido, 2002; Bryan-Wilson, 2013). Mendieta foi uma espécie de exilada, vivendo sua adolescência em lares adotivos fora de seu país natal, visitando Cuba já na vida adulta, em 1980 e 1981 (Del Rio; Perreault, 1988, p. 70). Desse modo, pode-se compreender que a artista experienciou o sentimento de viver “entre”, ou seja, estar em uma terra que não era a sua de origem, mas onde as memórias desta terra original ainda persistiam.

Além de explorar a relação entre identidade e pertencimento, a artista também abordou a temática da violência contra a mulher. Em sua performance *Rastros corporales* (1982), ela utilizou seu próprio sangue justamente para sensibilizar e trazer a atenção do público para questões relacionadas ao feminicídio. Tanto essa performance realizada na Franklin Furnace, Nova York (Del Rio; Perreault, 1988), quanto as outras intervenções que imprimiram seu corpo na lama foram registradas em fotografias e/ou vídeos que, embora tenham capturado situações efêmeras, ainda guardam em potência a valorização da experiência em detrimento do objeto permanente.

A temática do corpo feminino é um aspecto muito presente na produção de Ana Mendieta. Em duas de suas obras – *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* e *Face (Glass on Body Imprints)*, ambas de 1972 –, a artista distorce as formas de seu corpo com um pedaço retangular de vidro que ela pressiona contra si. Seu rosto também é distorcido, levando a refletir sobre a forma como ela se autorrepresenta, dissociando-se do ideal de beleza feminina e da figura de uma mulher bela e somente útil

para ser contemplada. Mesmo que esses trabalhos não sejam em vídeo, já são evidências de que a classificação de suas obras no âmbito do narcisismo não é justificável. Mendieta usa seu próprio corpo não para ser contemplada, mas para, contrariamente, causar um impacto estético que está mais próximo de uma reação de repulsa, justamente pela reação emotiva que provoca na audiência.

Adicionalmente, a produção de Ana Mendieta é marcada por uma grande quantidade de trabalhos sem títulos. Na exposição ocorrida em Nova York em 1988 no The New Museu of Contemporary Art, dos 159 trabalhos exibidos, sem contar os esboços, somente 26 possuíam títulos (Del Rio; Perreault, 1988). Interessante notar, a maioria desses trabalhos sem título são obras que refletem as questões ligadas à representação da mulher. Nelas, o corpo feminino é exposto de modo velado (como indício de algo que poderia ter estado ali), impresso, e é o próprio objeto artístico. A não nomeação, ou renúncia em intitular a obra, pode ser analisada no âmbito da descomodificação do objeto artístico. Como seus trabalhos promoviam a interação momentânea entre seu corpo e a natureza, criavam impressões efêmeras nos meios que utilizava. Ao desaparecerem, as obras levavam consigo a possibilidade de serem comercializadas. Entretanto, as transformações produzidas no meio ambiente deixavam marcas que simbolizavam a ausência de algo que, ao se dissipar, passava a existir apenas como vestígio ou como memória.⁵ 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.

A resistência em colocar títulos em suas obras pode ser também pensada como a recusa de Mendieta em ser rotulada, isto é, definida de acordo com uma linguagem ou forma específica. Esse aspecto foi destacado na 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.⁶

Portanto, é possível compreender que para Mendieta a fotografia e o vídeo eram lugares de memórias. A videoperformance foi uma forma significativa para a artista expressar a materialidade de seu corpo em relação à natureza. Porém, essa matéria era concebida para não perdurar, abrindo espaço para o ato em potência.

Na videoperformance *Butterfly* (Fig. 2), visualiza-se uma mulher imóvel em frente a uma parede. Sobre esse conjunto corpo/parede, distintas cores e saturações vão ocorrendo. O vídeo é silencioso e toda a movimentação é percebida somente nas fortes transformações de cores, luminosidade, saturações e no discreto surgimento de asas. O processo de criação da obra foi detalhado no catálogo da exposição *Rest/Energy: Photography, Video, and Sculpture by Ana Mendieta and Marina Abramovic*, ocorrida na Galerie Lelong, Nova York, em abril de 1999. Transcrevemos de forma livre essas informações de modo a evidenciar a técnica e inventividade de Ana Mendieta ao explorar esse meio:

Utilizando uma câmera de vídeo montada em um tripé, a artista gravou-se nua e imóvel no estúdio *Intermedia* [da Universidade de Iowa], “vestindo” um grande par de asas emplumadas. Em seguida, inseriu a filmagem em um processador de vídeo de 16 canais, que utilizou para atribuir cores vibrantes aos objetos que refletiam a luz dentro do campo de imagem. Ao longo do vídeo, ela estipulou distintas cores a diferentes níveis de brilho. A imagem resultante foi posterizada [...] de modo a exibir uma ampla gama de cores brilhantes.⁷

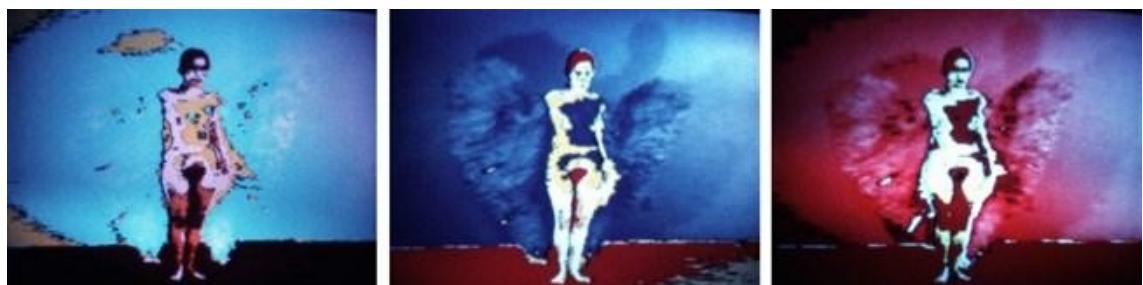


Figura 2. Capturas de tela de *Butterfly*. Vídeo digitalizado a partir do filme Super-8. Exposição *Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films*, Lelong Gallery, 2016. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, via Galerie Lelong & Co.

Posterização é o processo que faz com que uma imagem fotográfica perca (ou diminua muito) a graduação de cores e matizes nas distintas regiões da imagem, causando, assim, variações bruscas entre essas cores. De acordo com o dicionário Merriam-Webster, o nome dessa técnica vem do fato

Corrêa, Antenor Ferreira; Gomes, Maiara Martins. A Ninfá fluida em Ana Mendieta: videoperformance e a evanescência corporal.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61311> >

de tornar a fotografia mais parecida com um poster, deixando a imagem com uma aparência *posterlike*. Essas transformações ríspidas entre cores e matizes foi a estética desejada por Mendieta para essa obra, talvez, pelo fato de conceber a transformação feminina na sociedade da época como algo que deveria também acontecer de forma arrebatada, áspera e direta, não gradativa e suavemente.

Em *Butterfly*, ao adornar seu corpo com diversos matizes coloridos e asas (Fig. 3), Mendieta reivindica ao corpo feminino um *locus* de transcendência, conectando-o ao ciclo da natureza e à espiritualidade. É interessante notar que em grande parte de sua obra o corpo feminino foi experienciado como um território sagrado, um espaço de ritual e poder. Esse sentido ritualístico foi interpretado como a aproximação de Mendieta com os rituais da Santeria afro-cubana (Del Rio, 1988, p. 29). As Ninfas, na mitologia, também são guardiãs de territórios sagrados, como fontes e bosques, espaços de transição entre o mundo mortal e o divino (Larson, 2001).



Figura 3. Capturas de tela de *Butterfly*. Detalhe das asas. Vídeo digitalizado a partir do filme Super-8. Exposição *Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films*, Lelong Gallery, 2016.

Vale recordar que a palavra *Ninfa* se refere a um dos estágios de transformação de insetos chamados hemimetabólicos, que ao longo de seu desenvolvimento passam, basicamente, por três fases: pupa, ninfa e imago. Assim como as *Ninfas* mitológicas, as borboletas estão sujeitas aos ciclos transitórios de transformação natural. Nesse sentido mutante, *Butterfly* deixa rastros de cor e luz que simbolicamente podem ser compreendidos como a marca da transformação. A borboleta, que nasce como lagarta e passa pelo processo de metamorfose, é para a psicanálise um símbolo tradicional de transformação espiritual e de libertação. Os rastros deixados por essa transformação são invisíveis, mas profundamente marcantes: mutações são percebidas pelos vestígios deixados pela passagem de um estado para outro, tal como o corpo de Mendieta que se transforma em algo mais etéreo e desencarnado. A mutação sugerida na obra de Mendieta vai mais além de uma mudança física, mas trata, principalmente, da transformação de identidade, da consciência de si mesma. Nessa perspectiva, poderíamos pensar que a obra de Mendieta permite ser interpretada como o convite à libertação da condição social da mulher que, ao ganhar asas, deixa seu alvéolo de expectativas sociais consolidadas ao longo dos tempos, adquirindo vontade e desejo.

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, de forma similar aos 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, evocando a noção de um ser em contínua transição e metamorfose.

Em outro texto, chamado *Falenas*, Didi-Huberman (2015) dedica-se a “borboletear”, investigando os movimentos de aparição e desaparição das borboletas. Esse texto relaciona-se à videoperformance de Mendieta não somente pela semelhança entre os títulos, mas também por discutir o movimento de transformação e de transição entre as formas artísticas. O autor nos recorda que, embora sejam criaturas encantadoras e dotadas de uma inocência terrena, as borboletas evocam uma estranheza perturbadora, pois o processo de sua existência desafia radicalmente a forma como compreendemos a vida e a morte. Enquanto o ser humano, ao morrer, é, ao longo da história da humanidade,

reduzido a uma espécie de “múmia” ou envolto em um “sudário” antes de se decompor no solo, a borboleta percorre o caminho oposto: começa sua vida rastejando como uma larva, depois se enclausura em uma crisálida – uma espécie de múmia viva – e, por fim, emerge como uma criatura alada, plena de liberdade e esplendor (Didi-Huberman, 2015, p. 14). Esse percurso inverso, somado ao fascínio estético que sua beleza provoca, gera uma sensação de desconforto sutil, um misto de fascínio e inquietação que se alinha ao conceito de *Unheimlich*, o estranho que se revela no familiar (Didi-Huberman, 2015). Não esqueçamos que a borboleta é, antes das suas belas cores e formas, um inseto e esse tipo de animal é muitas vezes tido como repugnante. Portanto, a imagem da borboleta habita esse território ambíguo entre o deslumbramento e o desconforto, sendo um símbolo tanto da capacidade de transformação quanto dos mistérios que permanecem além da compreensão humana.

Considerações finais

Do mesmo modo que as Ninfas eram seres liminares, pois transitavam entre o mundo humano e o divino, entre o terreno e o celestial (Larson, 2001), em *Butterfly*, o corpo de Mendieta torna-se um canal por onde fluem as energias de transformação e de poder natural. 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 a 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 Ninfas, 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. A artista não apenas captura a efemeridade de seu 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.

A Ninfas, em sua fugacidade, nunca é totalmente capturada, como os rastros de Mendieta, que resistem à permanência. A natureza de ambos é transitória, sugerindo uma presença que nunca se concretiza de forma definitiva. Nos vídeos de Mendieta, como nos movimentos da Ninfas,

o corpo e a imagem deixam vestígios que logo se desvanecem, operando em um espaço de transformação constante. Assim como a Ninfa, que se torna um “fantasma” de movimento em sua fluidez, os rastros de Mendieta também são fantasmas de uma presença que já se foi e deixou apenas uma marca tênue e transitória.

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 desencarado. Seus vídeos incorporam essa qualidade de transição, de transformação contínua, nos quais 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. Evoca o estranhamento, o fascínio e a estranheza da falta de apreensão total do que está dando-se a ver.

Pensar no movimento da imagem na videoarte não implica o descarte do corpo. Na videoperformance analisada, não se pretende encontrar um movimento puro ou um corpo completamente subtraído, mas um movimento que se faz entre o corpo e o seu rastro numa tentativa de mudança de estado sem abandonar seu estado anterior, um entre: entre a carne e a fantasmagoria, uma presença simbólica que é estabelecida quando se faz ausente.

A obra *Butterfly* cria impressões temporárias que se transformam, que ora se põem visíveis, ora invisíveis, num processo de transitoriedade constante. Essas marcas do transitório, embora representem a presença de um corpo, também carregam em si 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 Ninfa fluida didi-hubermaniana: 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.

REFERÊNCIAS

- THE MNEMOSYNE Atlas. **La Rivista di Engramma**, 2024. A cura di Sara Agnoletto. Disponível em: <http://bit.ly/49xBiRx>. Acesso em: 30 dez. 2025.
- BEST, Susan. The Serial Spaces of Ana Mendieta. **Art History**, v. 30, n. 1, p. 57-82, fev. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00532.x>. Acesso: 30 dez. 2025.
- BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?** Identity, Performativity, and Exile. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- BODY ART, le origini, la storia, gli esponenti principali. **Finestre sull'Arte**, Massa, 22 maio 2024. Disponível em: <https://www.finestresullarte.info/arte-base/body-art-origini-storia-esponenti-principali>. Acesso em: 30 dez. 2025.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**: volume II, J-Z. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. **The Power of Feminist Art**: The American Movement of the 1970, History and Impact. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- BRUGNARA, Gabriella. La Ninfa: permanenza e mobilità di um'immagine nella cultura occidentale. **Between**, v. I, n. 2, p. 1-16, 2011.
- BRYAN-WILSON, Julia. Against the Body: Interpreting Ana Mendieta. In: ROSENTHAL, Stephanie (ed.). **Ana Mendieta: Traces**. London: Hayward Gallery of Art, 2013. p. 26-38.
- 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.
- CAMNEV, Larissa. Corpo-Limite: relações de pertencimento “lugar/espacó” a partir das obras de Ana Mendieta e Brígida Baltar. **GAMA**: Estudos Artísticos, v. 6, n. 12, p. 156-163, jul./dez. 2018.
- CREMASCO, Renata. **Sobrevivência corpórea e imagética da Ninfa**: entre mulheres adornadas, joviais e idílicas. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- 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, p. 37-52, 2024.
- DEL RIO, Petra Barreras; PERREAU, John. **Ana Mendieta**: A Retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1988. Disponível em: https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/media/_collectiveaccess/images/9/5/8928_ca_object_representations_media_9558_original.pdf
- DEL RIO, Petra Barreras. Ana Mendieta: A Historical Overview. In: DEL RIO, Petra Barreras; PERREAU, John. **Ana Mendieta**: A Retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1988. p. 28-63. Catalogue.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição 2. Lisboa: KKYM, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa fluida (a post scriptum). In: DEBENETTI, Ana; ELAM, Caroline (org.). **Botticelli Past and Present**. London: UCL Press, 2019. p. 237-265.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FREUD, Sigmund. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- FURTADO, Teresa Veiga. **Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas**: corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.
- GARCÍA, Ada. El reliquat de la Ninfa. Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman. **La Rivista di Engramma**, n. 182, p. 11-43, giugno 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2021.182.0005>. Acesso em: 30 dez. 2025.
- GOLDBERG, Roselee. **Arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GONZAGA, Ricardo. Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance. **Arte & Ensaios**, v. 30, n. 47, p. 82-106, jan./jun. 2024.
- IMPARATO, Marcella. A “imagem-sintoma” em Georges Didi-Huberman. **ARS**, v. 22, n. 50, e-213992, 2024.
- KLORMAN-ERAQI, Na’Ama. **The Visual is Political**: Feminist Photography and Countercultural Activity in 1970s Britain. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios**, v. 16, n. 16, p. 144-157, jul. 2008.
- LARSON, Jennifer Lynn. **Greek Nymphs**: Myth, Cult, Lore. New York: Oxford University Press, 2001.
- PERREAU, John. Earth and Fire: Mendieta’s Body of Work. In: DEL RIO, Petra Barreras; PERREAU, John. **Ana Mendieta**: a retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1988. p. 10-27. Catalogue.
- QUEIROZ, Daniela. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **MODOS**: Revista de História da Arte, v. 4, n. 3, p. 225-245, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662710>. Acesso em: 30 dez. 2025.
- RAHME, Anna Maria. O olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas. **Revista Ara**, v. 7, n. 7, p. 97-109, 2019.
- RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. Entre cinema e vídeo – tensões e interações na videoarte brasileira. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18., 2013, Bauru. Anais* [...]. São Paulo: Intercom, 2013. p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0265-1.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

ROQUE, Maura Voltarelli. **Uma poética da Ninfá**: aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

RUIDO, María. **Ana Mendieta**. San Sebastián: Editorial Nerea, 2002.

RUSH, Michael. **Video Art**. New York: Thames and Hudson, 2003.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, imagens e textos. Organização e tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; CAMPOS, Daniela Queiróz. A ninfá nos azulejos de Adriana Varejão. **Palíndromo**, v. 13, n. 30, p. 272-290, 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19689>. Acesso em: 30 dez. 2025.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Corrêa, Antenor Ferreira; Gomes, Maiara Martins. **A Ninfá fluida em Ana Mendieta: videoperformance e a evanescência corporal**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61311> >

NOTAS

-
- 1 Bolsista Produtividade PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).
 - 2 Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
 - 3 O nascimento das Ninfas é assim narrado na *Teogonia* de Hesíodo: "Gaia, primeiramente, deu à luz o estrelado Urano (Céu), igual a si mesma, para cercá-la por todos os lados e ser um assento eterno para os deuses abençoados. E ela deu à luz longas colinas, belas moradas das deusas-ninfas que habitam ao longo das colinas arborizadas" (*apud* Larson, 2001, p. 29).
 - 4 O manifesto pode ser lido no site do MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/127947>. Acesso em: 30 dez. 2025.
 - 5 Susan Best (2007) apresenta uma interessante discussão a respeito das críticas direcionadas à Ana Mendieta, críticas que compreendiam os trabalhos da artista como a manutenção de uma relação tradicional entre mulher e natureza. Best sustenta que a obra de Mendieta, justamente pela reiteração de suas performances, desestabiliza a noção arraigada de "identidade feminina".
 - 6 Entrevista de Rachel Cecilia Mendieta: The Films of Ana Mendieta. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9h_a6FmmGY&ab_channel=NSUArtMuseumFortLauderdale. Acesso em 30 dez. 2025.
 - 7 Disponível em: <https://galerielelong.com/artworks/30040-ana-mendieta-butterfly-1975>. Acesso em: 30 dez. 2025.