

ANA MENDIETA NAS ESPIRAIS DO TEMPO: Estratégias performativas de interação com o público a partir do conceito de tempo espiralar.

Ana Lúcia Alves Lucchese¹

RESUMO

Buscando referências nas culturas que foram inspiração na pesquisa poética e identitária da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), elabora-se um encontro na encruzilhada entre suas ideias e cosmopercepções Bantu e Iorubá, sobretudo pela noção de tempo espiralar. Em conjunto a Leda Maria Martins e Genevieve Hyacinthe, discute-se as estratégias performativas da artista, especialmente na sua relação e de suas obras com o público.

Palavras-chave: Arte de performance, diáspora africana, tempo espiralar.

ANA MENDIETA IN THE SPIRALS OF TIME: Performative strategies on interaction with public within the african concept of the spiral time.

ABSTRACT

Looking through cultures that were inspirational references for the poetics and identity search on the work of the Cuban artist Ana Mendieta (1948-1985), this article presents the encounter at the crossroads between her ideas and the Bantu and Ioruba cosmoperceptions, primarily through the notion of spiral time. Therefore, the objective is to discuss the performative strategies of the artist, particularly her/her work's relationship with the public. The theoretical support is Leda Maria Martins' and Genevieve Hyacinthe's research works.

Keywords: Performance art, african diaspora, spiral time.

1 INTRODUÇÃO

A artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), radicada nos Estados Unidos, é conhecida por ter desenvolvido entre os anos de 1970 e 1980 trabalhos performativos envolvendo materiais e paisagens da natureza, como sangue, terra, penas, areia e água. Foi enviada ainda na infância para orfanatos nos Estados Unidos, passa a ser alvo de racismo e inicia uma jornada em torno de sua identidade. De escritos e entrevistas, sabe-se que sua poética, bem como estudos sobre culturas originárias do oeste africano e da península de Yucatán, relacionam-se com sua busca por identidade e seu posicionamento crítico à colonização e subalternização de pertencentes ao sul global no circuito artístico estadunidense:

“Existe um momento específico na história em que as pessoas tomam consciência de si e passam a se perguntar sobre quem são. (...) Nós existimos?... Questionar nossas culturas é questionar nossa própria existência, nossa realidade humana. Confrontar este fato significa adquirir consciência de nós mesmas. Isso, por sua vez, transforma-se numa busca, um questionamento de quem somos nós e como iremos nos perceber. (...) Como mulheres não brancas, nossas lutas são duplas.” (Ana Mendieta, *Dialéticas do Isolamento: Uma exposição de mulheres artistas do Terceiro Mundo nos Estados Unidos*, 1980)

Pesquisadoras como Olga M. Viso, Jane Blocker, Gill Perry e Genevieve Hyacinthe debruçaram-se em defender a passagem dos trabalhos de performance de Mendieta para as “esculturas de corpo-terra”², ou

¹ Mestranda em Artes Visuais pela linha de pesquisa História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Orientadora: Maria de Fátima Morethy Couto.

² Tradução livre de “Earth-body sculptures”.

seja, o desaparecimento da presença do corpo da artista na obra, como características da performatividade. Ou seja, seus trabalhos configuram-se como obras performativas. A produção de imagens a partir de suas esculturas de corpo-terra em locais como sítios arqueológicos, praias, praças públicas e parques ecológicos conta com nenhum ou poucos espectadores no momento de criação, mas, paradoxalmente, suas obras possuem capacidade de interação com públicos heterogêneos. Possivelmente, a graduação no curso Intermedia Art, criado por Hans Breder (1935-2017) na Universidade do Iowa, influenciou em sua relação com fotografia e vídeo.

Entre os anos de 1972 e 1981, observa-se maior presença de materiais ou visualidades que remetem a rituais de religiões afrocubanas como Santería e Abakuá. Suas obras passam a envolver conceitos de tais cosmopercepções³ e até mesmo objetos que são comumente vendidos em mercados e feiras ao ar livre - galinhas, pombos, flores, velas pretas, pólvora são utilizados pela artista em suas investigações intermédias. Tais elementos são reorganizados conceitualmente pela artista, que não mimetiza um ritual ou função específica destes nos terreiros. Enquanto aos conceitos, são também evocados metaforicamente. Realizam-se, portanto, operações de sentidos, que prestam à poética: muitas das obras neste período possuem títulos que remetem às diásporas centro-oeste africanas, Bantu e Iorubá, presentes em Cuba, evocando divindades (como é o caso de "Ochún", 1981), espíritos encantados ("Ñañigo Burial", 1976) e aos próprios elementos utilizados em rituais, bastante difundidos ("Sangue + penas", 1974).

Genevieve Hyacinthe (2019) defende que tais características indicam o desaparecimento da artista como "uma intensa e sociopolítica performatividade do Atlântico Negro" (Ibid, p. 13). O conceito é explicado no decorrer de sua tese, mas podemos dizer que seus pontos argumentativos centrais são: 1) O uso de elementos materiais e poéticos advindos de diásporas africanas; 2) a presença do corpo da artista como, mesmo que temporária - na produção de um objeto, por exemplo - ou alusiva, que leva à constante negociação da identidade da artista por parte dela e do público; 3) postura crítica à colonização; 4) a atuação sobre o tempo e espaço, gerando interação com um público heterogêneo.

Aqui, traço um breve encontro entre este último (item 4) e o tempo espiralar - seja pelas diferentes escolhas da artista em apresentar ao público suas esculturas de corpo e terra, como através do vídeo e da fotografia ou da arte pública, seja pelos materiais e locais escolhidos, cujos significados variam para diferentes espectadores - em três trabalhos realizados entre os anos de 1980 e 1981: "Birth (Gunpowder Works)", 1981; "Ceiba Fetish", 1981; e "La Vénus Negra" (1980-81). Produzidas a partir de ações sobre a natureza, concebidas pela artista como ritualísticas, as obras aqui apresentadas não se configuram como registros de ação, mas como partes constituintes de obras performativas. Desta maneira, os variados formatos ou meios são, em conjunto, uma obra performativa.

Associo as diferentes estratégias de relação público-obra com o conceito de tempo espiralar, uma noção basilar das cosmopercepções Iorubá e Bantu. Considerando os estudos decoloniais, sua relevância às artes visuais e a postura crítica de Mendieta sobre a colonização, justifica-se o uso destes conceitos como forma de relacionar o processo da artista com as culturas com as quais a mesma nutria um fascínio⁴,

³ A preferência pelo termo em detrimento a "cosmovisões" parte da pesquisadora oxunista Oyèrónkẹ Oyèwùmí, que em "A invenção das mulheres" (2021) apresenta o pensamento ocidental como muito fixado ao visual, enquanto o Iorubá e de outras culturas do continente africano teriam uma concepção de mundo mais ligada à percepção como totalizadora de experiências entre o pensamento "racional", a intuição e a vivência através do corpo como inteireza.

⁴ "Foi provavelmente durante minha infância em Cuba que me fascinei pela primeira vez pela cultura e arte primitivas [sic]. Parece que essas culturas possuem um conhecimento

historicamente relegadas como conhecimento (Quijano, 2019) e, conseqüentemente, estiveram distantes como epistemologias a serem tratadas na pesquisa sobre artes visuais.

Tais argumentos partem do pressuposto de que os trabalhos realizados no ano de 1981 coincidem com o período em que estava finalizando seus estudos nos cursos de História da Arte Africana e em sua pós-graduação em antropologia, onde pesquisou culturas do oeste africano, a Santería e sociedades “pré colombianas”, além de escrever sobre obras de artistas críticos à colonização, como o cubano Wifredo Lam (1902-1982) (Blocker, 1999; Hyacinthe, 2019).

1. O tempo espiralar na obra de Ana Mendieta.

A Rainha Conga, poeta, dramaturga e pesquisadora Leda Maria Martins elabora a ideia de tempo espiralar com base em tradições centro-oeste africanas, sobretudo tradições Bantu-Kongo, e em suas diásporas e encontros com o território hoje nomeado Brasil. Em sua ontologia, as espirais bailam em movimento de continuidade, “que retorna, reestabelece e também transforma” (Martins, 2021, p. 63). É nesse tempo onde se inscreve a ancestralidade, representando não a ideia de passado fossilizado, mas da possibilidade. Mais do que uma junção entre as formas ocidentais encaixotadas em passado, presente e futuro, o que se experiencia é um “ser-sendo”, que dança em dupla com o tempo ancestral.

A performatividade, nesse sentido, inscreve-se como participando desse bailado, que se situa sempre em relação de duplo tempo-espaco, e anuncia o corpo, suas vestes, vozes e rastros enquanto agente e tela da tessitura do conhecimento. Assim, é possível elaborar um encontro entre Martins e Hyacinthe, no sentido de que o conceito de performatividade do Atlântico Negro, cunhado por esta última, inscreve-se no tempo espiralar.

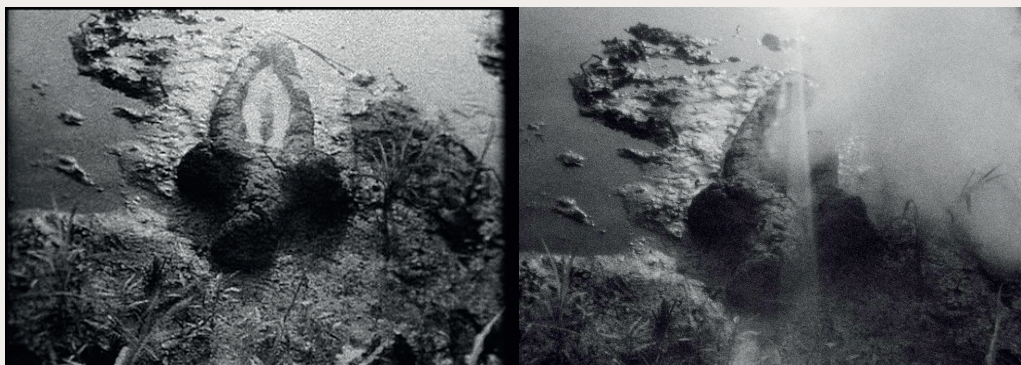
A fim de melhor organizar a discussão, as associações ao tempo espiralar estão em três frentes de leitura, todas proporcionadas pelos trabalhos performativos selecionados: 1) o processo criativo; 2) a escolha de locais e materiais específicos; 3) relação com acontecimentos históricos e narrativas populares - pelo envolvimento com locais históricos, personagens populares em determinada nação ou acontecimentos, como é o caso do processo histórico de colonização.

1.1. No processo criativo

Uma figura humana feita em barro, a mistura entre terra e água, solta uma fumaça branca por onde parecem ser suas entranhas (fig. 1 e 2). Ela está sobre uma terra bastante úmida, o enquadramento nos leva a imaginá-la em uma península. No vídeo, não há áudio. A fumaça cobre todo o campo de visão e, aos poucos, abre espaço para uma nova forma que surge na barriga desta silhueta em relevo, cauterizada internamente. Intitulado “Birth (Gunpowder Works)”, o filme silencioso e em preto e branco possui ao todo quase três minutos e foi produzido em 1981.

interior, uma proximidade com recursos naturais. E é esse conhecimento que dá realidade às imagens que eles criaram.” (Mendieta, 1981, p. 194 apud Hyacinthe, 2019, p. 28. Tradução livre.)

Figuras 01 e 02: Birth (Gunpowder Works), 1981, frames de filme silencioso Super 8mm, 2' 59". The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Galeria



Lelong & Co.
Buffalo AKG Art Museum/Divulgação.

Apesar da associação com a indústria bélica, a fundanga (kimbundu-banto para pólvora) é um material utilizado em rituais de descarrego nos terreiros. Com as informações dadas pelas imagens criadas por Mendieta e pelo título que as acompanham, diversas associações poderiam ser feitas, a depender da bagagem de quem as interpreta e do conhecimento (ou não) que se tem das circunstâncias em que estava a artista: a relação da pólvora com a conquista colonial e o violento “nascimento” de nações sobre os territórios invadidos; o “renascimento” e a transformação de uma pessoa que passou por um processo de limpeza com a fumaça de fundanga; a dor da separação do corpo onde a pessoa é criada, ou da perda, já que a região onde seria o ventre é aberta pela explosão; o isolamento, pela semelhança visual da figura incorporada na paisagem com uma ilha (Cuba).

Declarações de Mendieta sobre seu processo criativo sugerem que essa variabilidade de possibilidades de interpretação é intencional, sendo uma estratégia constituinte de seu processo criativo. Em entrevista concedida à Joan Marter (1985), a artista explica que as ações por ela realizadas sobre a natureza na criação de silhuetas visavam a produção de imagens “congeladas” e o controle do que seria visto pelo público já que passavam por um processo rigoroso de seleção:

“MARTER: Então você trabalha pela imagem ‘congelada’...”

MENDIETA: Sim, exatamente. E eu realmente queria controle. Veja, quando eu estava fazendo este trabalho [silhuetas], eu tirava um rolo todo de filme, certo? Mas eu escolhia apenas uma imagem. Sempre tive todas comigo, mas tinha uma que eu falava ‘Ok, este é o trabalho que quis fazer’. De certa forma, estou controlando o que você está vendo [da ação, do acontecimento].” (Ana Mendieta in Joan Marter’s Interview., 1985 apud Hyacinthe, 2019, p. 200)

Ao fazer das filmagens e fotografias partes essenciais de sua prática artística, Mendieta complexificou o “imediatismo da presença física” prometido pela arte de performance (Osterweil, 2015), por ela criticado (1985):

“Eu não gosto desse tipo de imediatismo [interação fugaz entre artista e espectador na arte de performance]. Eu gosto de coisas que possam ser digeridas. Isso é algo legal sobre a arte. Você pode voltar e olhar de novo e de novo.”⁵ (Ibidem, p. 78).

5 Tradução livre. Texto original: “I don’t like that kind of immediacy [fleeting interaction between the artist and viewer as in performance art contexts]. I like a thing that can be digested. That’s the nice thing about art. You can go back and look

Partindo disso, as intenções ou condições de sua criação, ficam abertas para (re)interpretações por parte do espectador, que pode acessar as imagens a qualquer momento e em locais diferentes de onde elas foram produzidas.

Assim, o que poderia ser entendido como registro de uma ação ou de um acontecimento, configura-se, na verdade, como obra de arte constituinte da performatividade. Segundo a categorização de Blocker (1999) e Hyacinthe (2019), são obras performativas, constituídas por múltiplos formatos: escultura, fotografia e vídeo. A “polissemia” está relacionada não só às imagens em si, mas principalmente à variabilidade de formatos com os quais Mendieta trabalhava. Essa permeabilidade que encontramos para a classificação de obras produzidas por Mendieta entre tantos formatos, como imagens, esculturas e ações, bem como o conceito por ela cunhado de esculturas de corpo-terra, denotam um fazer artístico que se desloca, ainda que ligeiramente, de um pensar ocidentalizado e atua como uma espécie de encruzilhada entre referências europeias, estadunidenses, de povos originários e em diásporas africanas.

Essa discussão nos possibilita, ainda, argumentar que a estratégia de criação de imagens que possam ser reinterpretadas com o passar do tempo, descrita aqui como parte de seu processo artístico, realiza operações de sentido dentro de uma noção de tempo espiralar, a passo que acompanha

“(…) um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos, e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, (...) sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro”. (Martins, 2021, p. 63).

2.2. Escolha de locais e materiais específicos

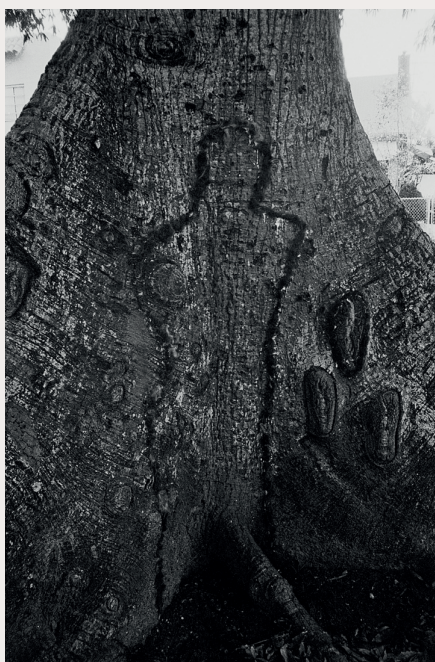
Outras camadas de relação com este conceito são evocadas pelo performativo *Ceiba Fetish* (fig. 3). Produzida no ano de 1981 na praça Memorial de Cuba, em Miami, conta com um tipo de relação com o público mais incomum para os trabalhos performativos de Ana Mendieta. Na obra, vemos uma figura humana que poderia até ser intersexo, pela presença de um falo e vulvas (fig. 4).

Figura 03: Ana Mendieta, *Ceiba Fetish*, 1981. Fotografia em preto e branco, s/d. The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Galeria Lelong & Co.



at it again and again.” Entrevista de Joan Marter e com Ana Mendieta, 01 de fevereiro de 1985.

Figuras 04 e 05: À esquerda, Ana Mendieta, *Ceiba Fetish*, 1981. Fotografia em preto e branco. The Estate of Ana



Mendieta Collection, LLC. À direita, Christina A. León, fotografia digital na Praça Memorial de Cuba, 2017.
Post 47/Divulgação.

Sabe-se que a silhueta foi produzida com cabelos, anteriormente coletados por Ana Mendieta em barbearias cubanas (León, 2019; Hyacinthe, 2019). O título dado às fotografias infere que a árvore seria do gênero *Ceiba*, sagrada tanto para os Maia, que ocuparam, entre outros, o território hoje conhecido como México, como para os santeros cubanos, que cultuam divindades das diásporas iorubá, tendo um processo de diáspora culturalmente bastante similar ao que vemos nas Comunidades Tradicionais de Terreiros no Brasil.

No panteão iorubano, os orixás são ancestrais que se divinizaram. Iroko é o orixá-árvore, representado em África pela espécie *Milicia excelsa* (fig. 6 e 7). Já no panteão Bantu-Kongo, *Kitembu* ou *Tempo* é uma divindade cultuada ao pé das árvores, porém possui princípios filosóficos diferentes de Iroko - a presença de povos de origem Bantu é anterior aos Fon e Iorubá, pelo menos no Brasil. Com as diásporas forçadas de povos do oeste africano no Atlântico Negro, transformações estratégicas ocorreram: no Brasil, Iroko é geralmente associado à gameleira (*Ficus insipida*), em Cuba, a associação costuma relacionar-se ao gênero *Ceiba*. A árvore possui papel central para a Santería, pois é onde comunidades reúnem-se para realizar uma série de rituais (Hartman, 2011).

Uma possível ligação entre a figura com falo criada por Mendieta e a *Ceiba* seria Eleggua, pois é simbolicamente associado ao falo, forma esculpida em seus cabelos ou no porrete que carrega, segundo a tradição oral. Eleggua é para os santeiros a uma divindade similar à cultuada no Brasil como Exu (Alfonso, 1994), sendo o orixá que possui domínio sobre as dobras e reversibilidades do tempo em espiral, sendo a encruzilhada seu ponto de força. Conhecido como senhor dos caminhos/das possibilidades, seria também responsável pela comunicação entre humanos e orixás, o que confere sua popularidade entre praticantes de religiões da referida matriz cultural.

Figuras 06 e 07: À esquerda, *Milicia excelsa* (Iroko) no parque Porto Novo, Benin. À direita, mulheres performando dança ritual em frente à árvore Iroko, no Benin.



Divulgação/Wikipedia e Danita Delimont/Alamy Stock Photo, respectivamente.

Tais informações nos oferecem pistas pelas quais a silhueta tenha se tornado emblemática para frequentadores do bairro, que, segundo Mendieta, passaram a deixar oferendas sagradas em seus pés, como uma imagem de Santa Bárbara, amuletos, partes de galinhas, velas e conchas. (Hyacinthe, 2019).

Em 2019, Christina A. León relata que, ainda que o parque seja ocupado por flamboyants e outras *Ceiba*, praticantes da Santería continuam fazendo oferendas na mesma árvore, que possui algumas marcas deixadas pela decomposição dos fios de cabelo sobre o tronco (fig. 5). Os cabelos são matéria orgânica utilizada presentes na ritualística de terreiros, carregam simbologias como a ancestralidade, a vida, a saúde mental, os pensamentos e personificam também os indivíduos do qual foram retirados os cabelos.

Vale ressaltar que estamos diante de dois formatos que constituem um trabalho performático: escultura (intervenção pública) e fotografia. Ambos incorporam a performatividade do Atlântico Negro movimentada a partir desse encontro entre significações culturais múltiplas de certos objetos, materiais, localizações, paisagens e a consequente interação com públicos diversos. Essas diferentes formas de interação conferem a “sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro”, descrita por Martins (2021).

Com isso, é possível argumentar que a fotografia proporciona uma fissura no tempo linear a passo em que permite a retroação, “congelando” a figura sobre a árvore, e a prospecção, pelas (re)interpretações que ocorrem em diferentes meios - seja pela crítica, por públicos em centros culturais, ou pelas “reversibilidades” aguçadas via ação de moradores sobre seus significados, já que estes que reformulam o que seria essa imagem por meio de uma memória ao manter sacralizada aquela *Ceiba* específica, ainda que o contorno humano nela produzida já esteja praticamente irreconhecível (fig 5). Portanto, entende-se que são características do processo artístico de Ana Mendieta dentro do tempo espiralar não só a flexibilidade de formatos para suas obras, mas também de significados que elas remetem, englobando percepções sócio-históricas que atravessam as premissas linearidade temporal.

1.2. Associações com acontecimentos históricos e narrativas populares.

Em 1981, Mendieta é convidada a enviar um texto para a revista feminista *Heresis*. É um trabalho performativo composto por uma lenda que remete ao processo histórico do colonialismo, recontada nas palavras da artista e uma frase escrita por extenso no entorno de uma fotografia de 1980 (fig. 8): “*La Vênus Negra, based on a cuban legend*” (Tradução livre: “A Vênus Negra, baseado em uma lenda cubana”). A história, criada por criollos, é uma narrativa identitária sobre a formação racial de Cuba, pois descreve a relação entre uma personagem negra e indígena, a Vênus Negra, e os colonizadores espanhóis. Conta-se que, em todas as tentativas de capturar e forçar a personagem principal a viver como os colonizadores, os mesmos sofriam com a improdutividade das plantações no território por eles invadido.

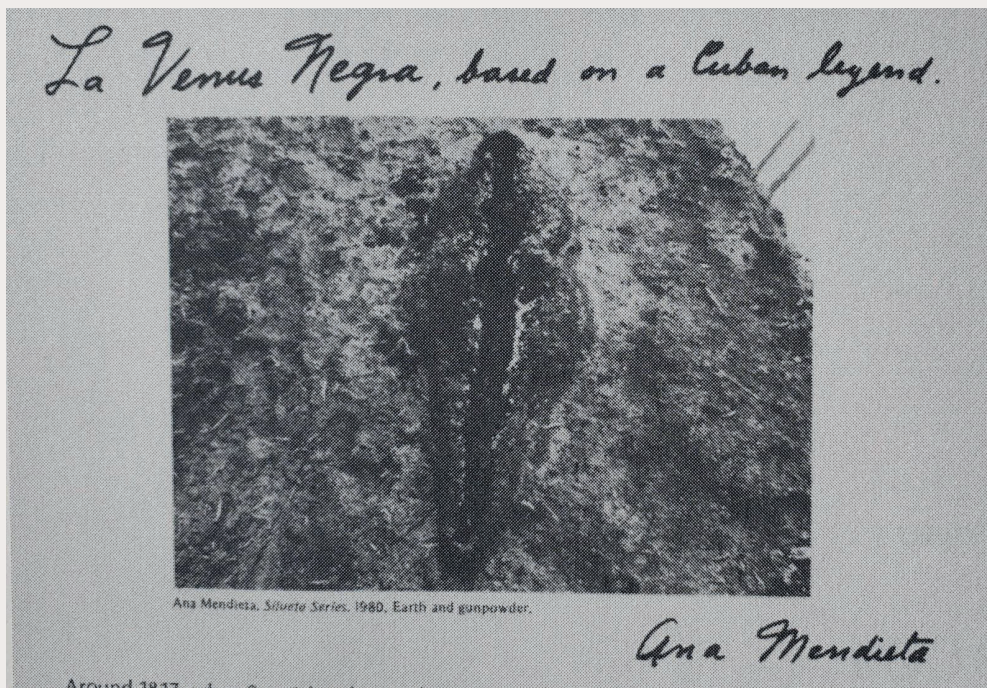
“De tempos em tempos, com o passar dos anos, os cidadãos de Cienfuegos tentavam novamente civilizar a Vênus Negra. Mas cada vez seus protestos passivos forçaram-nos a mandá-la de volta, onde ela reinava em solitude com a garça azul e a pomba branca, seus únicos súditos. (...) Atualmente, a Vênus Negra se tornou um símbolo lendário contra a escravidão. Ela representa a reafirmação de uma pessoa livre e ‘natural’ que se recusou a ser colonizada.” (Mendieta, 1981 apud Blocker, 1999, p. 115. Tradução livre)

Elementos simbólicos presentes no texto, como a garça azul, a pomba branca e braceletes de ouro, evocam um sentido espiritual à história, sobretudo sob o ponto de vista dos itãs - histórias dos orixás repassadas oralmente, revelam aspectos simbólicos sobre as ferramentas utilizadas por cada, como o abebé e os braceletes dourados de Oxum, ou o pombo de Obatalá, divindade responsável pela criação dos seres humanos, bem como seus hábitos, costumes, condutas e outras informações que são utilizadas em rituais nos terreiros.

A coloração azul da garça e o fato de ser uma ave costeira pode remeter, ainda, à Iemanjá, mãe dos orixás e senhora das águas salgadas no Atlântico Negro, divindade bastante importante nas religiões que partilham da referida matriz. Ambas as divindades femininas aparecem com certa recorrência em suas produções nas praias e rios, como por seus nomes intitulados em “Ochún” (1981) e “Encanto para Olokun/Yemoyá” (1981).

Observando a silhueta (fig. 9), reconhecemos uma técnica semelhante àquela utilizada em “Birth (Gunpowder Works)”. Além disso, o formato sinuoso é similar às representações das divindades femininas aqui citadas, por se tratar de orixás relacionadas à maternidade e à fertilidade.

Figura 08: Detalhe do projeto de Ana Mendieta para a revista feminista Heresis.



Fotografia da página 115, Blocker, 1999.

Figura 09: Ana Mendieta, "Black Venus", 1980. Fotografia em preto e branco.



Galeria Lelong & Co. The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Ao ser associada com o texto em uma revista de estudos feministas da década de 1980, a silhueta criada sobre a terra com pólvora, como uma cicatriz, compõe o trabalho performativo e proporciona interpretações não somente em torno às violências da colonização sobre a terra e as pessoas, como também à agência de comunidades historicamente oprimidas em forma de resistência. Uma cicatriz é uma marca que se mantém em evidência na pele da terra, ou seja, que resiste ao tempo. Assim como a personagem da

lenda, como “uma pessoa livre e ‘natural’ que se recusou a ser colonizada” (Ibid), as culturas em diáspora que sobreviveram, sobretudo, pelo trabalho de tradição oral das comunidades de terreiros, também espaços de luta política.

Os movimentos de retorno ao passado ancestral por parte do performativo “La Vénus Negra” atravessaram diferentes camadas de sentido presentes na história bastante popular em Cuba e, com isso, proporcionou um reencontro com o passado-presente a partir de novas associações que dele emergiram, baseadas nos diferentes formatos presentes: fotografia, escultura e texto. Enquanto dialoga com o presente-endo, pelos públicos interessados em lutas sociais e por suas simbologias espirituais, é também uma pedra lançada sobre o “passado”, noção ocidental, rasgando-se uma abertura para o tempo em espiral: “Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.” (Martins, 2021, p. 23)

Diria, ainda, que esse tipo de proposta abre caminhos para (re)imaginações coletivas de nosso presente-endo, deste momento que habitamos e de seus desenrols, não só pelo meio de circulação em que se apresenta à época, como pelas possibilidades dadas ao recente resgate por parte de pesquisas das artes visuais sob ponto de vista crítico à colonização.

2. Considerações finais

Os três trabalhos performativos aqui elencados proporcionaram um encontro, ainda que breve, das associações entre obras de Ana Mendieta desenvolvidas nos anos de 1980 e 1981 e as noções de tempo espiralar. Pontos específicos de confluência emergiram na discussão a partir desses trabalhos, como o processo criativo, a escolha de local e materiais e associações com acontecimentos históricos e narrativas populares, sendo o último ponto especialmente relacionado à noção de performatividade do Atlântico Negro, cunhado por Hyacinthe (2019).

Em alguns casos, a quebra com a ideia de linearidade temporal desenvolve-se passo os seus títulos, que invocam o tempo, a história, figuras históricas e lendas compartilhadas por determinados imaginários, em conjunto a fatores como a localização em que a obra foi realizada, ou o uso metafórico de materiais comuns a sagrados de diásporas oeste-africanas, são reorganizados poeticamente por parte da artista, gerando também diferentes formas de interação com públicos variados.

Essa estratégia performativa, de caráter transdisciplinar, apoia-se no encontro entre tais elementos que, como afluentes de rios, desembocam em novas *encruzas* e (re)interpretações. Desta maneira, podemos dizer que se associam em sincronia ao tempo espiralar, a passo que dissolvem, em seus bailados, as noções lineares de passado, presente e futuro. Portanto, trabalham em coerência à concepção de tempo espiralar, formulada pela Rainha Conga Leda Maria Martins.

REFERÊNCIAS

ALFONSO, José Luis Hernández. **Os donos das encruzilhadas: uma aproximação à estética do candomblé e da santería a partir de um estudo comparativo dos suportes materiais de Exú e de Eleguá.** 1994. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. Disponível em <<https://repositorio.usp.br/item/001179044>>. Último acesso em 30 de setembro de 2023.

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

HARTMAN, Joseph. **The Ceiba tree as a multivocal signifier: Afro-Cuban symbolism, political performance, and urban space in the Cuban republic.** Hemisphere: Visual Cultures of the Americas, v. 4, n. 1, p. 16, 2011. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/151582905.pdf>>. Último acesso em 30 de setembro de 2023.

HYACINTHE, Genevieve. **Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic.** MIT Press, 2019.

LEÓN, Christina A. Trace Alignment: **Object Relations after Ana Mendieta.** In: Post 44, (?), Someone Else's Object, 2019. Disponível em: <<https://post45.org/2019/12/trace-alignment-object-relations-after-ana-mendieta/>>. Último acesso em 29 de novembro de 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Editora Cobogó, 2021.

OSTERWEIL, Ara. Bodily Rites: **The Films of Ana Mendieta.** Artforum, 2015. Disponível em <<https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>>. Último acesso em 30 de setembro de 2023.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.** Espacio Abierto, v. 28, n. 1, p. 255-301, 2019.