

DO CAMP AO QUEER: DE FLÁVIO DE CARVALHO A ANA MENDITA

Jackes Selistre
Rosa Blanca

RESUMO: Pretende-se neste trabalho fazer um recorte da cena artística *queer* destacando as seguintes obras: *Experiência nº3* (1956), de Flávio de Carvalho; e, *Facial Hair Transplant* (1972), de Ana Mendieta. Busca-se através dessas obras a reflexão a fim de DESconstruir e DESnaturalizar as imposições de gênero, bem como observar a importância dos estudos *queer* na década de 90 em que questionaram a hegemonia heterossexual no seio de uma sociedade patriarcal. É refletir acerca da naturalização de algo que foi socialmente construído, que não é inerente aos humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e perspectiva *queer*, estudos *queer*, DESconstruir, DESnaturalizar o heteronormativo.

RESUMEN: *Se pretende en este trabajo hacer un recorte de la escena artística de lo queer destacando las siguientes obras: Experiência nº3 (1556), de Flávio de Carvalho; Facial Hair Transplant (1972), de Ana Mendieta. Se busca a través de estas obras la reflexión a fin de DEconstruir y DESnaturalizar las imposiciones de género, bien como observar la importancia de los estudios queer en la década de los 90, que cuestionaron la hegemonía heterosexual en el seno de una sociedad patriarcal. Es reflejar la naturalización de lo socialmente construido, que no es inherente a los humanos.*

PALABRAS CLAVE: *Arte de lo queer, estudios queer, DEconstruir, DESnaturalizar lo heteronormativo.*

A emergência da luta feminista e racial ganha espaço em meio aos anos 80, com elas desenvolvem-se os estudos de gênero e sexualidade, bem como o desenvolvimento das teorias *queer*. A arte em sua amplitude temática abordou esses assuntos questionando a sociedade patriarcal, fazendo denúncias e posicionando-se politicamente em diversas ocasiões. Pode-se perceber um enfoque massivo à produção artística norte-ocidental, já que, via de regra, esse é “um espaço econômico, cultural e político que foi decisivo, e segue sendo, na hora de escrever a história sob um ângulo cultural hegemônico” (ALIAGA, 2010). Na observância do domínio euro-americano no campo das artes visuais, enfoca-se neste trabalho a arte do *queer* produzida na América Latina a fim de questionar a hegemonia euro-americana e de afirmar que a arte latino-americana não encontra-se ancorada apenas em aspectos exóticos e tropicais, mas que situa-se em um contexto de globalização.

Tratar a arte *queer* na América Latina deve envolver certo entusiasmo, pois primeiramente observa-se que existe uma tendência em situar à arte latino-americana fora do

circuito da arte euro-americana - dominante -, visto que “o controle exercido pelas antigas metrópoles não desapareceu e segue se infiltrando através de distintas formas de domínio econômico, político e cultural” (Idem, Ibidem). Mantida sob o olhar europeu e sendo rotulada como excêntrica, a arte latino-americana ganha espaço como suplemento da arte dominante. Interessa neste trabalho as obras desses artistas que trazem a estética *queer* em suas obras, e que desafiam as construções culturais impostas pela sociedade heteronormativa e que de alguma maneira DESconstroem e DESnaturalizam as imposições heterossexuais da sociedade patriarcal.

As obras questionam a imposição dos padrões heteronormativos, sendo eles uma construção social, que não é inerente ao ser humano. As imposições verificam-se através do comportamento da sociedade em restringir a vontade individual tendo base nas construções socioculturais patriarcais. A sociedade e seus padrões atuam impedindo sujeitos individuais se comportem de maneira espontânea, impondo com que tais sujeitos se adequem às regras construídas socialmente pelo homem - carregando a ideia do patriarcalismo - e impedindo a proliferação daquilo que não condiz com as regras socialmente impostas. Busca-se desconstruir a ideia do gênero como algo perene, trazendo a lógica do natural *versus* artificial, sendo a construção e imposição de gênero uma invenção humana, que não é inerente, mas um artifício socialmente concebido.

Estudos *Queer*, uma nova prática de vida

Influenciados pelas constantes transformações da sociedade, pela luta feminista e racial em equidade de direitos, a partir dos anos 80 nos Estados Unidos desenvolveram-se as teorias *queer*, cujo significado literal do termo é estranho, excêntrico e era utilizado para injuriar homossexuais. O termo passou a ser apropriado e resignificado pelos próprios injuriados, e conotando “*queer* como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas” (COLLING, s/d, p.1). Além da contravenção às regras heteronormativas, as teorias *queer* questionam as identidades cristalizadas e idealizadas,

As práticas *queer* fazem tremer as estruturas do que se construíram nas políticas identitárias gays e lésbicas, dissolvendo os conceitos de minoria sexual e de comunidade gay e lésbica, e também de homem e mulher. Essas práticas baseiam-se na dificuldade fundamental da organização em torno da identidade: a instabilidade das identidades, tanto individuais como coletivas, o caráter artificial ainda que necessário das mesmas. (GAMSON, p. 141-2, 2002)

Revela-se a busca por não encaixar-se nos rótulos socialmente aceitos, não assumir uma identidade definidora de um caráter, trata-se mais da instabilidade, da crise da identidade do sujeito pós-moderno.

A apropriação do termo *queer* evidencia uma postura que não aceita apenas a sua condição, mas que utiliza-se daquilo que lhes ataca e converge a seu favor,

Somos diferentes, quer dizer, livres de toda convenção, estranhos, estamos excluídos e nos sentimos orgulhosos disso, e a sua reação é problema seu ou é uma oportunidade para que você se sinta dominante queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la. (GAMSON, 2002, p.151)

Dessa maneira, vê-se que as teorias *queer* questionam a lógica heteronormativa que se impõe frente outras práticas sexuais, questiona sua hegemonia através de um caráter exagerado, *camp* nas palavras de Sontag (1987). *Queer* não enquadra-se como um movimento em busca de direitos iguais, mas busca que sua presença seja notada em meio a sociedade, busca explorar novas possibilidades em meio ao corpo, à vestimenta ao comportamento.

O termo *camp* assimila-se ao exagero de certos gestos homossexuais, um comportamento afetado que ironiza o comportamento dominante com as suas características estéticas chamativas, por vezes brega e chocante para a sociedade heteronormativa. Dessa maneira pode-se perceber a liberdade imbuída nas teorias *queer* o direito em poder representar o que se tem vontade, a contestação da lógica patriarcal, os avanços dos estudos de gênero e da própria aceitação em meio à sociedade pautada pelo machismo.

Com os avanços da teorias *queer* pode-se perceber sua influência em diversas áreas do conhecimento. Nas artes a contestação dos valores patriarcais através de práticas contrárias à heteronormatividade e à imposição do socialmente aceito, a imposição do que cada indivíduo deve ser ou não vêm desde as vanguardas do início do século XX e teve seu ápice nos anos 70/80. Os campos de discussão ampliam-se e a temática *queer* passa a ser articulada na arte como uma série de críticas contra as hierarquias sexuais heteronormativas estabelecidas nas sociedades ocidentais, machistas e patriarcais. (ALBARRÁN DIEGO, 2007, p.298).

Neste trabalho o foco será direcionado aos seguintes trabalhos: a performance denominada Experiência nº3, de Flávio de Carvalho (1956); a obra *Facial Hair Transplant* de Ana Mendieta (1972).

Flavio de Carvalho – Experiência nº3

Antes mesmo da existência da teoria *queer* pode-se observar esse comportamento na obra dos mais diversos artistas, dentre eles, o brasileiro Flávio de Carvalho (1901-1977). A

performance de Carvalho constitui-se na proposta de um *new look*, uma nova roupa destinada aos homens tropicais. O traje era composto de blusa amarela de mangas curtas, saia verde acima do joelho, meia calça arrastão, sandália de couro e chapéu branco de *nylon* quase transparente. Desfilou seu *new look* pela capital paulista no dia 18 de outubro de 1956.

O processo criativo de Carvalho iniciou-se com pesquisas acerca da história da moda, que foram analisadas através dos pensamentos de Charles Darwin e Sigmund Freud, por exemplo, assim de acordo com Flavio Roberto Lotuf (2006, p.339), o artista fez reflexões acerca das transformações sofridas pela indumentária através da história. Refletiu também sobre as modificações das formas das roupas femininas e masculinas. Os estudos acerca da história da indumentária culminaram numa série de artigos denominados “A moda e o novo homem” publicados por Carvalho no jornal Diário de São Paulo. Lotuf (2006) em sua pesquisa constatou que o artista utilizou-se de referências indumentárias em obras de arte e em diversos períodos da civilização, para assim produzir os *croquis* do que viria a ser o traje utilizado durante a performance.

Sugere-se que o *new look* proposto por Flávio de Carvalho destaca-se pela desconstrução da roupa masculina/feminina. O artista apropria-se de peças do guarda-roupa feminino – desnaturalizando as ideias de que as roupas possuem sexo, empregando-as livremente dos parâmetros socialmente impostos e utilizando-as como a roupa do homem contemporâneo tropical, que enfrenta temperaturas elevadas. Assim essas roupas possuem um corte ideal para os dias de calor, pois não entram em contato com a pele e possuem aberturas que permitem que o corpo respire e que o suor evapore rapidamente. Salienta-se a contravenção às regras indumentárias da época, além de fazer uso de peças socialmente destinadas ao público feminino, Carvalho utilizou-se de cores vivas o que contrasta “às cores escuras impostas à burguesia pela nobreza como condição depreciativa” (LOTUF, 2006, p.340).

Carvalho causou polêmica ao desfilarem o traje destinado ao homem tropical contemporâneo. Uma multidão curiosa o seguiu em sua caminhada pelas ruas de São Paulo. Sua roupa questionava a imposição de roupa *masculina* e roupa *feminina*, questionava a imposição de um gênero a uma peça de roupa, de que saias pudessem ser vestidas única e exclusivamente por mulheres e não por homens, pois saias foram construídas socialmente para serem peças exclusivas do guarda-roupa *feminino*. A atitude de Carvalho relaciona-se muito aos estudos de gênero ao desconstruir o gênero das roupas, em uma atitude bastante atual ainda para os dias de hoje, Carvalho questiona o direcionamento das roupas a um determinado público de um determinado sexo. A rebeldia de seu ato aliado à sua característica

ironia relacionam-se às performances dadaístas. Sua rebeldia indumentária causou furor por onde passou e fez com que curiosos o seguissem pelas ruas. Carvalho nada mais estava fazendo do que uma análise dos papéis masculinos e femininos no momento de sua Experiência nº3 (Lotuf, p.345).

O espanto da população diante desse novo comportamento mostra o desconhecimento da história da moda, visto que as saias foram usadas tanto por homens quanto por mulheres em determinados momentos da história. Dá ênfase à alienação humana, às construções/imposições culturais/morais dessa sociedade, sua obra desconstrói as imposições patriarcais na indumentária. Carvalho quebra com o paradigma comportamental de sua época, assume e propõe uma roupa inédita a esse público, propõe a quebra de um paradigma em benefício do próprio homem, visto que a roupa em sua construção foi pensada e destinada ao homem tropical.

O passeio de Carvalho pelas ruas de São Paulo pode ser relacionado ao espaço de ativismo pelas comunidades LGBTQ, na contemporaneidade. A rua, cenário de luta por direitos, onde pode-se praticar a democracia, a liberdade de expressão, o ato de reivindicar os direitos sociais e de desconstruir paradigmas. Esse cenário, que opõe-se à instituição do museu, pois apresenta princípios anárquicos em relação à arte, visto que este não é um espaço que se submete à instituição, mas sim um espaço público de direito. Que não precisa respeitar regras impostas pelas instituições artísticas, pode-se considerar o verdadeiro espaço de autonomia da arte e dos protestos, já que não estão sob a tutela das instituições. Esse espaço aberto além de permitir a performance de Carvalho, permite o intercâmbio cultural entre o produtor e os transeuntes, além de permitir que o cidadão exerça a sua liberdade de expressão, desconstruindo preconceitos socialmente impostos, e usufruindo amplamente do espaço público. Estar fora da instituição significa tanto quanto estar fora do sistema, fora do alcance das regras institucionais. Estar fora do sistema permite questionar e contrariar o sistema.

Em contrapartida à ruptura proposta por Carvalho ao desfilar o traje do homem dos trópicos cujas peças *femininas* foram desfiladas em plena rua, hoje essa performance já não mais contraria o sistema e a instituição artística completamente, visto que ela encontra-se presente nos livros de história da arte brasileira, e pode ser considerada como um ícone de ruptura pela própria academia. Mas apesar de agora essa performance fazer parte do sistema e dos livros de arte, ela não deixa de questionar e desconstruir as normas do gênero, do espaço expositivo, que foram impostas pela sociedade heteronormativa e pelo sistema da arte, respectivamente. A performance de Carvalho rompeu com o espaço expositivo fechado do museu, foi livremente às ruas dialogar com os transeuntes da São Paulo conservadora de 1956

questionando as imposições/construções socioculturais daquele período, que em grande parte assim continuam nos dias atuais. Antes a atitude de Carvalho fora vista com certo ineditismo e como afronta às regras artísticas, hoje pode-se ver que a obra está institucionalizada, seja pela própria história da arte, seja academia. Contudo essa obra não deixa de ser icônica para o período em que foi concebida. Certamente a partir dessa obra muitos outros artistas influenciaram-se ao analisar a maneira que Carvalho questiona as imposições sociais ao corpo e ao indivíduo.

Dessa maneira, percebe-se que Experiência nº3 de Flávio de Carvalho foi uma obra que além de extrapolar o espaço expositivo do museu, extrapolou com as normas indumentárias, questionou e desconstruiu a imposição patriarcal daquela sociedade, questionando as construções socioculturais em que a sociedade está submetida. A revolucionária obra de Carvalho pode ser considerada como uma ruptura tanto para a arte quanto para os padrões socialmente aceitos daquela São Paulo de 1956. O seu passeio nesse dia 18 de outubro de 1956 certamente fez com que muitos que passavam na rua refletissem seja acerca da arte, acerca do comportamento daquele homem ou das regras indumentárias.



Flavio de Carvalho (1901-1977)
Experiência nº3/new look
Performance realizada em São Paulo no dia 18 de outubro de 1956

Ana Mendieta – sem título (*facial hair transplant*), 1972

A artista cubana radicada nos Estados Unidos, Ana Mendieta (1948-1985) utilizou-se do próprio corpo em suas obras, trazendo desde questões do corpo feminino ao imaginário pela busca de sua origem. Mendieta foi casada com o célebre escultor minimalista Carl Andre (1935), com quem morou em *New York* por um ano até seu trágico falecimento. Mendieta despencou do 34º andar do edifício onde vivia com Andre, muitas investigações foram feitas

para apurar o caso, Andre fora intimado a depor e conseqüentemente fora considerado inocente.

Em decorrência da revolução cubana inúmeras crianças emigraram de Cuba para os Estados Unidos como estudantes. Mendieta foi uma dessas crianças que emigrou, sua chegada ao estrangeiro fez com que sua percepção mudasse completamente. Mendieta era de uma família abastada com raízes europeias, sua vida muda completamente nos Estados Unidos, onde ela passa a morar em orfanatos, tendo que viver a base de caridade. Em decorrência da cor de sua pele Mendieta sofreu preconceito racial, era comum ouvir na rua frases como “volte para Cuba”. O preconceito sofrido por Mendieta fez com que isso se refletisse em seu trabalho artístico, essas experiências fizeram com que ela se autoproclamasse como uma artista e mulher de *cor*, ou como uma artista não branca (LÓPEZ-CABRALES, 2006). O preconceito sofrido pela artista refletiu-se em seu trabalho, de modo que além de considerar-se uma artista de cor, pode-se ver uma forte carga política em sua obra. A relação que a artista desenvolve com a terra, com o meio ambiente e com o próprio corpo são evidências disso.

A presença do corpo em sua obra é constante, a artista em suas obras elaborou diálogos de seu corpo com a terra, como na série executada três vezes no México *Siluetas* (1973/1974/1976) em que a artista imprime/delineia sua silhueta em elementos naturais como areia, terra, neve, árvores, grama, gelo ou rochas. Pode-se assimilar essa série ao momento migratório de Mendieta, que com apenas doze anos foi obrigada a deixar o país natal e ir junto de suas irmãs ao estrangeiro. *Siluetas* pode ser visto como um resgate, como um retorno à terra que a artista pertence, visto que a maior parte dessa série foi concebida no México, pois era um país onde a artista notava semelhanças com Cuba - já que as viagens a Cuba foram restringidas devido à falta de acordos diplomáticos. No México a artista via-se como integrante da sociedade, sentia-se similar às pessoas dali, com cor de pele igual, com o mesmo idioma natal, e com a cultura latino-americana bastante evidente. *Siluetas* é uma série que remonta um passado negado à artista, a negação de viver em seu país natal e pode ser compreendida como “obras que expressam o desejo de representar essa força feminina onipresente e a necessidade de regressar ao útero materno, é a sede de ser” (LÓPEZ-CABRALES, 2006, s/p.). Mendieta assume sua posição de mulher em meio a uma sociedade machista, exprimindo seu pensamento através de seu corpo em suas obras.

Em *Siluetas* ressalta-se o corpo da artista, mas principalmente a ausência desse corpo, que encontra-se geralmente desenhado/delimitado na terra, grama. A presença da delimitação do corpo na terra é uma problemática interessante a ser analisada. Enfoca-se a presença da delimitação, mas não do corpo em si. O que encontra-se presente é o registro do corpo da

artista na terra. Pode-se relacionar ao momento do exílio nos Estados Unidos, arrancada bruscamente de sua própria terra, sendo levada para longe de sua família; e a obra encontra-se como um momento de reencontro, de reconexão com a terra de onde a artista fora arrancada. Pode-se ver como a busca das raízes que foram deixadas para trás em sua trajetória de vida.

Além de trabalhar com o seu corpo nas *Siluetas* a artista o utilizou em diversas outras obras, bem como jogou com o conflito identitário, desconstruindo a binaridade de masculino e feminino. Como na obra *Facial hair transplant* (1972) em que a artista pede para que seu amigo Morty Sklar se barbeie para que ela transfira a barba cortada para o seu próprio rosto. Assim Mendieta gruda a barba em seu rosto, culminando em uma identidade ambígua que desconstrói as ideias patriarcais de atributos destinados ao sexo masculino ou feminino. Uma mulher com barba, a artista coloca em questão o paradoxo do feminino *versus* masculino. Questiona a identidade masculina e feminina, questiona as construções sociais impostas a uma fisionomia.

Ao analisar a obra e a vida de Ana Mendieta é evidente o conflito identitário que a autora expressa em sua obra. Devido a suas experiências, Mendieta vivia uma identidade muito particular que se revela na sua arte, uma identidade fragmentada, descentrada, heterogênea, própria de alguém que não pertence a nenhum lugar. Como exilada, Mendieta possuía uma identidade fronteiriça. (LÓPEZ-CABRALES, 2006).

O ato de Mendieta usar barba nesta obra a torna uma figura cujo comportamento apresenta uma ambiguidade, questiona sexualidade: masculino ou feminino? O feito da artista ataca o binarismo socialmente aceito de homem/mulher, pois ela, usando a barba e sendo mulher enquadra-se nos dois. Assim o binarismo é desconstruído, pois a artista joga com a dualidade entre homem e mulher, sendo ambos ao mesmo tempo, ou nenhum, visto que não se enquadra nos parâmetros construídos pela sociedade patriarcal. Mendieta questiona, desconstrói e desnaturaliza as imposições sociais aos sexos, ao gênero atribuído a roupas, estilos e comportamentos.

Ana fez com que o corpo da mulher fosse abstraído do trabalho algumas vezes, ela quebrou com as definições que a sociedade caracteriza como mulher e como o corpo da mulher deve parecer fisicamente para os outros. Mendieta transforma o corpo através do vidro, do sangue, de barba para mostrar como as mulheres não são mostradas na televisão ou nos filmes, mas sim como ela é no mundo real. (HEIDI, 2012).

É evidente a busca da liberdade do corpo da mulher, Mendieta mostra isso claramente ao transformar seu corpo tanto com a barba, quanto com as interferências que realizou com vidro. A transformação proposta pela artista em *Facial Hair Transplant* não é uma mera transformação corpórea, mas é uma transformação que joga com a ambiguidade, com os códigos binários sexuais de masculino, feminino – atuando como a desconstrução do

binarismo sexual imaginado. A obra coloca o espectador em uma posição questionadora, o que estou vendo? Do que se trata? Ao colocar-se a barba a artista assume uma sexualidade ambígua, o que questiona a lógica binária de masculino, feminino.

A atitude de Mendieta ao colocar um bigode em seu rosto fez com que se questionasse a lógica do gênero na sociedade. A artista jogou com o binarismo sexual que compreende apenas *homem* e *mulher*, cada um com suas devidas características. O uso do bigode questionou as normas socialmente construídas, desconstruindo e desnaturalizando as ideias binárias socialmente aceitas pela heteronormatividade.



Ana Mendieta (1948-1985)
Sem título (facial hair transplant), 1972
Fotografia em cor, 40,6 x 50,8cm

Considerações Finais

À guisa de agrupar as ideias aqui apresentadas, pode-se constatar a importância dos estudos feministas e das teorias *queer* para o desenrolar da arte na contemporaneidade. Percebeu-se que os(as) artistas abordados(as) trouxeram amplos aspectos em que questionam o binarismo sexual e as imposições socioculturais de uma sociedade alicerçada no patriarcalismo. A ambiguidade presente nas imagens suscita a discussão da desconstrução e desnaturalização de algo que é imposto ao ser humano. Em suas obras, pode-se ver que os artistas, cada um a sua maneira, contrariaram as regras socialmente aceitas pela heteronormatividade e pela sociedade.

Essas práticas artísticas no contexto *queer* expandiram os espaços para a arte, modificando as linguagens e as dimensões da expressividade subjetiva. Há um evidente deslocamento formal para a personagem artista. A performance como linguagem, ou a

linguagem como performance, intensifica a subalternidade dos corpos abjetos, resignificando estéticas em devir. Não existe arte contemporânea sem divergências sexuais ou visuais. Nesse sentido, sugere-se que os questionamentos identitários constituem condições de possibilidade da arte contemporânea.

Referências

- ALBARRÁN DIEGO, Juan. Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. Foro de Educación, [S.l.], v. 5, n. 9, p. 297-309, sep. 2007. ISSN 1698-7802. Disponível em: <<http://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/195>> Fecha de acceso: 23 mai. 2016.
- ALIAGA, Juan Vicente. Relatos desconformes: teoria *queer*, política e arte em um mundo pós-colonial. In: GERALDO, Sheila Cabo; RIBEIRO, Marta; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). Poiésis, Niterói, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.
- CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. Revista USP, Brasil, n. 40, p. 78-85, feb. 1999. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28422>>. Acesso em: 21 mai. 2016.
- COLLING, Leandro. Mais definições em trânsito: Teoria queer. UFBA, Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>> Acesso em: 21 de mai. 2016.
- GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141 a 172. Disponível em: Google e-Books.
- HEIDI. Feminist Archive: Ana Mendieta. 2012. Disponível em: <http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/> Acesso: 24 mai. 2016.
- LOPEZ-CABRALES, María del Mar. Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>> Acesso em: 20 de mai. 2016.
- LOTUFO, Flavio Roberto. Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua experiência nº3. UNICAMP: II Encontro de História da Arte, p.339-349, Campinas, 2006.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: Contra a interpretação. Porto Alegre: LPM, 1987.
- WARCHOL, Julie. Performed Invisibility: Ana Mendieta's 'Siluetas'. Disponível em: <<http://www.smith.edu/artmuseum/index.php/Collections/Cunningham-Center/Blog-paper-people/Performed-Invisibility-Ana-Mendieta-s-Siluetas>> Acesso em: 20 de mai. 2016.