



## ATRAVESSAMENTOS DO SUBLIME NO ANTROPOCENO EM MENDIETA E ANDUJAR

Deborah Moreira de Oliveira<sup>1</sup> e Vanessa Pereira Vassoler<sup>2</sup>

## CROSSINGS OF THE SUBLIME IN THE ANTHROPOCENE IN MENDIETA AND ANDUJAR

## ATRAVIESOS DE LO SUBLIME EN EL ANTROPOCENO EN LAS OBRAS DE MENDIETA Y ANDUJAR

---

1 Doutoranda em Artes pelo PPGA/UFES | CV Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0765147747567141> | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1063-1001> | Email: [deborah.mo93@gmail.com](mailto:deborah.mo93@gmail.com)

2 Doutoranda em Artes pelo PPGA/UFES | CV Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8106750854558835> | ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1196-6998> | Email: [vanessavassoler@yahoo.com.br](mailto:vanessavassoler@yahoo.com.br)

## RESUMO

O artigo examina a reconfiguração do sublime no Antropoceno, deslocando-o da tradição que o vinculava à grandiosidade natural para situá-lo nas consequências da ação humana sobre o planeta. Nosso objetivo é compreender como os trabalhos de arte na contemporaneidade acionam a experiência do sublime num quadro marcado pela devastação ambiental. A metodologia parte de uma revisão crítica que percorre Longino, Burke, Kant e Schiller, e dialoga com debates contemporâneos de Jean-François Lyotard e Dipesh Chakrabarty sobre crise climática e responsabilidade histórica, sustenta-se que o assombro atual emerge da consciência de devastação produzida pelo próprio humano. A análise concentra-se em *Siluetas* (1973–81), de Ana Mendieta, e em *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil* (1989), de Claudia Andujar, articulando leitura teórica e interpretação formal das obras. Como resultado, analisamos que em Mendieta, a inscrição do corpo na terra produz um sublime imanente, marcado por pertencimento e vulnerabilidade; em Andujar, a repetição imagética da violência instaura um sublime trágico que confronta o espectador com a escala ética da catástrofe. Conclui-se que, no contexto do Antropoceno, o sublime nessas práticas artísticas desloca-se da contemplação da natureza grandiosa para uma experiência crítica ligada à consciência das rupturas ambientais e das desigualdades produzidas pela ação humana, tornando-se uma categoria capaz de evidenciar as tensões entre humanidade, ambiente e poder.

Palavras-chaves: *sublime no antropoceno; Ana Mendieta; Claudia Andujar.*

## ABSTRACT

The article examines the reconfiguration of the sublime in the Anthropocene, shifting it from the tradition that linked it to the grandeur of nature to its positioning within the consequences of human action on the planet. The objective is to understand how contemporary artworks evoke the experience of the sublime in a context marked by environmental devastation. The methodology is based on a critical review of the aesthetic tradition of the sublime, as well as contemporary debates on climate crisis and historical responsibility, supporting the idea that current awe emerges from awareness of human-induced devastation. The analysis focuses on *Siluetas* (1973–81) by Ana Mendieta and *Genocide of the Yanomami: Death of Brazil* (1989) by Claudia Andujar, combining theoretical discussion with formal interpretation of the works. As a result, it is observed that in Mendieta, the inscription of the body into the earth produces an immanent sublime, characterized by belonging and vulnerability; in Andujar, the repeated imagery of violence establishes a tragic sublime that confronts the viewer with the ethical scale of catastrophe. It is concluded that, in the context of the Anthropocene, the sublime in these artistic practices shifts from the contemplation of grand nature to a critical experience linked to awareness of environmental disruptions and inequalities produced by human action, becoming a category capable of revealing tensions among humanity, environment, and power.

Key-words: *sublime in the anthropocene; Ana Mendieta; Claudia Andujar.*

## RESUMEN

El artículo examina la reconfiguración de lo sublime en el Antropoceno, desplazándolo de la tradición que lo vinculaba a la grandiosidad de la naturaleza para situarlo en las consecuencias de la acción humana sobre el planeta. Nuestro objetivo es comprender cómo las obras de arte contemporáneo activan la experiencia de lo sublime en un contexto marcado por la devastación ambiental. La metodología se basa en una revisión crítica de la tradición estética de lo sublime, que recorre a Longino, Burke, Kant y Schiller, y dialoga con debates contemporáneos sobre la crisis climática y la responsabilidad histórica, sosteniendo que el asombro actual surge de la conciencia de la devastación producida por la propia acción humana. El análisis se centra en *Siluetas* (1973–81), de Ana Mendieta, y en *Genocidio de los Yanomami: Muerte de Brasil* (1989), de Claudia Andujar, articulando discusión teórica e interpretación formal de las obras. Como resultado, se observa que, en Mendieta, la inscripción del cuerpo en la tierra produce un sublime inmanente, marcado por el sentido de pertenencia y vulnerabilidad; en Andujar, la repetición imagística de la violencia instaaura un sublime trágico que confronta al espectador con la escala ética de la catástrofe. Se concluye que, en el contexto del Antropoceno, lo sublime en estas prácticas artísticas se desplaza de la contemplación de la naturaleza grandiosa hacia una experiencia crítica vinculada a la conciencia de las rupturas ambientales y de las desigualdades producidas por la acción humana, convirtiéndose en una categoría capaz de evidenciar las tensiones entre humanidad, medio ambiente y poder.

Palabra clave: *sublime en el antropoceno; Ana Mendieta; Claudia Andujar.*

## Introdução

O presente artigo analisa a insurgência da conceituação de sublime na contemporaneidade, assumindo-o através de uma perspectiva que extrapola suas definições clássicas. Em vez de compreendê-lo apenas como a reação passiva do humano diante das formas grandiosas da natureza, buscamos evidenciar como, no contexto do Antropoceno, é a própria ação humana sobre o meio natural que produz novos assombros do sublime.

Situamos, assim, o sublime como um sentimento de reação às transformações profundas que caracterizam a sociedade atual e sua relação com o ambiente. Nesse sentido, pensamos a arte contemporânea como um campo potente de investigação dessas questões, uma vez que opera com novas materialidades e desloca a centralidade do objeto tradicional aurático<sup>3</sup> para convocar o espectador a uma experiência crítica e participativa.

Partimos da hipótese de que o campo da arte não traduz mais a sensação do sublime através da representação<sup>4</sup> da grandiosidade da natureza, como ocorria na tradição romântica, mas se constitui como um dispositivo crítico no sentido de perceber que o sentimento de sublime ganha outros contornos e intensidades pelas violências, tensões e contradições que marcam a produção capitalista de mundo.

É nesse viés que analisamos as obras *Siluetas* (1973–81), de Ana Mendieta, e *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil* (1989), de Claudia Andujar. Ambas permitem refletir como a arte contemporânea mobiliza o sublime para denunciar processos de devastação ambiental, violência colonial e formas de existência que emergem da crise ecológica atual.

3 O termo aurático deriva do conceito de aura, que designa a qualidade singular e irrepetível da obra de arte, vinculada à sua existência única no tempo e no espaço. Foi formulado por Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de 1936.

4 Apesar da utilização do termo “representação”, reconhecemos que ele apresenta limitações. No campo da estética, o sublime é frequentemente compreendido como uma experiência que tensiona ou ultrapassa os limites da representação, questão que será discutida posteriormente.

## Genealogias do Sublime na tradição filosófica

A noção de sublime acompanha a história do pensamento estético como uma experiência que excede a definição conceitual e escapa aos limites da descrição racional. Desde a Antiguidade, filósofos procuraram compreender esse impulso que emerge do encontro entre sensibilidade e grandeza, registrando a força de um acontecimento interno que desestabiliza, eleva e transforma. Os estudos recentes que retomam o tratado *Peri Hypsous* ou Do Sublime (Século I E. C.), tradicionalmente atribuído a Longino, revelam um pensamento antigo dedicado a analisar como a linguagem, quando alcança um grau de intensidade singular, mobiliza emoções e produz efeitos que ultrapassam a mera ornamentação retórica. Apesar das incertezas quanto à sua autoria e datação do tratado, tornou-se fundamental para a constituição histórica do sublime e para sua posterior reinterpretação no pensamento moderno.

Esse tratado ultrapassa o caráter normativo dos manuais retóricos, ao destacar que o sublime é menos um efeito técnico do que uma força capaz de elevar a alma e provocar admiração. Nesse sentido, a própria formulação longiniana encontra ressonância na observação de Lima (2022, p. 262), ao afirmar que “o sublime para Longino é a grandeza da alma, é um exagero, é o ‘ponto mais alto do discurso’, é aquilo ... contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar”.

A partir do século XVIII, a reflexão inglesa reacendeu o debate sobre o sublime e ampliou seu escopo com John Dennis (1657-1734), situado por Bellas (2018, p. 28) como figura decisiva nesse processo, “considerado o crítico mais eminente de sua geração” e que afastou a ênfase longiniana da linguagem para o sentimento de assombro diante do ilimitado, aproximando o sublime de experiências de medo e temor relacionadas à imensidão natural.

A consolidação moderna do sublime ocorre com Edmund Burke (1729-1797), cuja investigação empírica sobre as paixões humanas estabelece uma distinção rigorosa entre o belo e o sublime. Para Burke (1993), o belo deriva da harmonia, da suavidade e da sociabilidade, enquanto o sublime emerge da ameaça, da obscuridade e do instinto de autopreservação. A origem dessa emoção está na capacidade do sujeito experimentar prazer no limite do medo, em situações em que a dor e o perigo se apresentam sem consumir-se, visto que “as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer” (Burke, 1993, p. 48). Essa perspectiva redefine a estética ao ancorá-la nos afetos e na fisiologia e não mais em princípios racionais ou normas formais, deslocando o foco para a experiência vivida e para os efeitos que o mundo exerce sobre o corpo e sobre a imaginação.

A influência de Burke é determinante para o pensamento kantiano, que aprofunda a análise do sublime ao vinculá-lo à estrutura das faculdades humanas e à dimensão moral da razão. Com Immanuel Kant (1724-1804), a experiência do sublime nasce de um encontro que coloca a imaginação diante de magnitudes naturais ou espirituais que ultrapassam sua capacidade de representação, e esse fracasso da imaginação não conduz à impotência, mas à afirmação da razão como instância superior, capaz de pensar o ilimitado e reconhecer a liberdade como atributo essencial do sujeito.

O sentimento sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo de inadequação de máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. (Kant, 2008, p. 103-104).

O sublime kantiano torna-se um acontecimento em que a consciência da própria finitude é superada pela descoberta de uma faculdade superior, instaurando um movimento interno que articula estética, imaginação, razão e liberdade.

A partir desse horizonte, Friedrich Schiller (1759-1805) reformula o sublime ao enfatizar a necessária mediação emocional que permite que o sujeito vivencie essa experiência sem ser destruído pelo medo. Embora profundamente influenciado por Kant, Schiller propõe que o sublime só se realiza plenamente quando o indivíduo dispõe de uma segurança interior capaz de equilibrar o assombro com a sensação de liberdade.

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual elevamos moralmente, i. e., por meio de ideias. (Schiller, 2011, p. 21)

O sentimento sublime não decorre apenas da confrontação com forças que ameaçam, mas da capacidade humana de reconhecer a própria vulnerabilidade e equilibrar o conflito moral entre razão e sensibilidade. Essa perspectiva introduz um entendimento mais sensível da experiência, destacando a transformação afetiva que permite converter o temor inicial em elevação espiritual.

As teorias de Longino, Dennis, Burke, Kant, Lyotard e Schiller buscaram interpretar como o ser humano reage diante do excesso, da grandeza e do desconhecido. Quando pensamos essas leituras a partir de uma perspectiva contemporânea, nossas interpretações acerca do sublime se ramificam, pois excedem a visão de forças naturais incontroláveis a que estamos sujeitos enquanto sociedade, em vista de a própria ação humana surtir efeitos consideráveis nos ecossistemas existentes.

A experiência do sublime, no atual contexto, assume uma condição ambígua, pois continua a expor o sujeito a forças que excedem suas capacidades perceptivas, ao mesmo tempo em que incorpora a consciência de responsabilidade e capacidade de ação. Essa dupla dimensão produz uma implicação ética mais densa, em que assombro, culpa e reflexão se entrelaçam, de modo que se configura um sublime que não se limita a revelar grandezas e limites, mas convoca o sujeito a confrontar as consequências de sua própria atuação no mundo.

### Por uma leitura do sublime na contemporaneidade

O sublime foi constantemente conceituado através da relação de confronto entre a humanidade e a natureza. Segundo Sanches e Cadeias (2025), em Kant o sublime se relaciona à experiência estética de apreender a magnitude da natureza, que revela a limitação de nossas capacidades imaginativas e sensíveis para tal. No entanto, esse mesmo esforço traz à nossa consciência uma capacidade suprassensível para compreender e experienciar o sublime: a razão.

Em Burke a ideia de sublime vai estar muito mais análoga a uma sensação de terror, como uma espécie de arrebatamento sensorial que retira da mente a capacidade de agir e raciocinar:

A origem ou fonte do sublime, para Burke, está na posse, por parte de objetos ou espaços, de determinadas características que contribuem para a impossibilidade de os captar totalmente, como a escuridão, a vastidão, ou a privação de algum aspecto sensorial (Sanches; Cadeias, 2025, s.p.).

Nesse sentido, o sublime está conectado a algo de instintivo e não racional.

As obras românticas da virada do século XVIII para o XIX imergem na inquietação produzida pelo sublime sobre o confronto entre o ser humano

e a natureza, num sentido muito mais de explorar as profundezas de nossa mentalidade, e suas incapacidades sensíveis de se relacionar com a vastidão do mundo ao serem traduzidas em percepções obscuras e vagas. A natureza aparece em muitas obras, como nas paisagens de Caspar David Friedrich ou nas tempestades marítimas pintadas por William Turner, de forma trágica, muito além do que a capacidade cognitiva e sensível humana possa compreender na sua forma de existência.

Podemos interligar a sensação do sublime na arte romântica a uma representação de um sentimento inexplicável, mas que, como pensamos a partir de Kant, pode ser apreendido em nossas capacidades racionais pelo próprio entendimento da nossa limitação a imaginação. Pensando no século XX, com as mudanças abruptas em relação ao conceito de arte e representação, o filósofo Jean-François Lyotard pensa o sublime através do escopo da arte abstrata na sua capacidade de representar o inexprimível, sobretudo através do artista Barnett Newman. Lyotard (1994) apreende o sublime não mais na compreensão do mundo além, mas que na própria especificidade da pintura poderíamos encontrar o inexprimível do sublime pelo indeterminado da arte abstrata, na ocorrência do agora, do quadro enquanto cor, forma e acontecimento. Assim, a pintura se traduz como irrepresentável e sua experiência estética é um acontecimento a se testemunhar.

Esse tipo de manifestação da ordem do sublime a reatualiza para um campo do mistério intrínseco do sujeito e da arte. Podemos conceber que no contemporâneo o sublime vai ganhando novos sentidos, e não se prende somente à natureza, como aos fenômenos produzidos pela humanidade, como a arte e a própria tecnologia (Furtado, 2023, p.154).

Além de percebermos esse deslocamento do sentimento do sublime para dentro do objeto artístico na arte vanguardista abstrata, ao adentrarmos esse conceito no âmbito contemporâneo, isso ganha outra percepção, pois com a mudança de estatuto do objeto artístico, a ideia de uma obra fechada em si e nas suas possibilidades plásticas é extravasada e a

dicotomia da arte entre o binômio pintura-escultura também. Percebemos outras modalidades de investigações artísticas, como a instalação, a performance, o *happening*, a videoarte, etc. Os conteúdos da arte se ampliam, se articulando também com o contexto social de forma mais explícita, a arte contemporânea investiga os acontecimentos do mundo à sua volta.

Como perceber os atravessamentos do sublime através de um quadro contemporâneo, em que as relações entre a humanidade e o mundo perpassam uma infinidade de questões? Para tal, vamos investigar como o contexto atual pode modificar essa aparição do sublime na arte. Se anteriormente o sublime era atravessado pelo mistério e pela vastidão da natureza - até por um sentimento obscuro nessa relação com a mesma - na atualidade devemos refletir que a natureza é intensamente modificada pela ação humana. Portanto, a natureza hoje é moldada por meio dos fenômenos criados pelo ser humano, sobretudo em relação a sua exploração intensa. O conceito de “Antropoceno” ainda vem sendo fortemente discutido<sup>5</sup> entre a comunidade científica, no entanto gostaríamos de utilizá-lo em nosso artigo para repensarmos a natureza e a atividade humana. Chakrabarty (2009) expõe a tese que a partir do nosso emprego ativo de manipulação da natureza, no sentido de alterar inclusive o fluxo da mesma a partir de nossas próprias mãos, por exemplo, com a queima de combustíveis fósseis em larga escala, estamos chegando em outra era geológica depois do Holoceno: o Antropoceno.

---

5 O que está “novo” no debate sobre o Antropoceno é a problematização de quem fala em nome do “humano”, quais estruturas históricas produziram a crise e como reconfigurar ética, política e estética diante de uma catástrofe em curso. Discussão impulsionada, de um lado, pela crítica histórica de Dipesh Chakrabarty ao sujeito universal; de outro, pelas reformulações como “Capitaloceno”, associadas a Jason W. Moore, e “Plantationoceno”, desenvolvidas por Donna Haraway; além das inflexões ontológicas e estéticas propostas por Bruno Latour e Timothy Morton, que deslocam o debate para os regimes de percepção, agência e responsabilidade no interior da crise ecológica.

Essa nova era é definida pelo impacto da ação humana sobre a natureza, como agentes geológicos, capazes de influenciar o tempo geológico da Terra.

A superpopulação humana, a emissão de gases poluentes na atmosfera, a falta de compromisso ético com o meio ambiente, a extinção de outras espécies ao longo da industrialização excessiva e o descaso generalizado com a natureza compõem o conjunto de ações humanas que hoje moldam profundamente o planeta. Essas intervenções se tornaram tão intensas que passaram a constituir uma força capaz de alterar o tempo geológico da Terra. Nesse sentido, Manuel Furtado (2023, p. 155) lembra que, embora o Antropoceno já seja amplamente reconhecido por boa parte da comunidade científica, é fundamental compreender que ele corresponde a um estrato geológico em formação, marcado por elementos inéditos - partículas radioativas, microplásticos, alumínio, concreto e outros materiais produzidos exclusivamente pela ação humana e por suas tecnologias.

Furtado (2023, p. 155) também ressalta que essa definição precisa ser ampliada para abarcar as transformações atmosféricas e climáticas associadas ao Antropoceno, como a interrupção dos ciclos naturais de glaciação registrados no Holoceno, o aumento dos gases de efeito estufa, as alterações climáticas aceleradas e a sexta extinção massiva. Ademais, o volume de materiais antropogênicos já ultrapassa a massa de toda a vida na Terra, evidenciando o alcance geológico da ação humana.

Portanto, nessa nova era geológica evidentemente marcada pelas ações humanas no mundo natural, a relação entre a humanidade e a natureza na experiência do sublime vai se modificar amplamente. Podemos considerar, como dito anteriormente, que a própria tecnologia e a atividade humana são capazes de produzir efeitos equivalentes àquela incompreensão sensível associada ao sublime, já que nesse momento a natureza também é modificada através da artificialidade humana. Esse deslocamento faz com que o sublime deixe de ser apenas uma

experiência de confronto com a natureza e passe a ser uma experiência de confronto com os próprios excessos da humanidade, revelando um tipo de assombro paradoxal, no qual somos simultaneamente causa e efeito das transformações que nos ultrapassam.

### Siluetas – Ana Mendieta

A arte contemporânea, ao transpor as fronteiras que a separam da vida, se constitui em um amplo mecanismo para tematizar a natureza atravessada e transformada pela humanidade. Muitas produções contemporâneas operam como pastiche da natureza, deslocando-a desse lugar da grandeza do misticismo e do desconhecido para concebê-la também como um simulacro moldado pela ação humana. Nesse viés, vamos elencar duas noções em torno do sublime e da natureza que podemos encontrar em alguns trabalhos de arte contemporânea: a busca pelos resquícios da natureza - apesar de toda interferência humana, na afirmação desta como um ser próprio que perdura - e em outro lugar, a noção do sublime como uma tragicidade da concepção da natureza na contemporaneidade. Nessa perspectiva, o artificial e o natural já se encontram entremeados e pensar na natureza é também pensar na sua degradação.

O século XX trouxe diversas problematizações ao objeto de arte e à maneira pela qual a história da arte foi concebida, correlacionando esse campo a uma ideia progressiva dos estilos e das grandes narrativas, como pensado por Arthur Danto e Hans Belting para enunciar o fim da arte.<sup>6</sup> A arte até meados do século XX ainda era uma representação do paradigma da modernidade, em que sua conceituação estava intimamente ligada à ideia do objeto contemplativo, metafísico e universal. A ideia do

---

<sup>6</sup> O “fim da arte”, para filósofos como [Arthur Danto](#) e [Hans Belting](#) (baseados em Hegel), não significa a morte da produção artística, mas o fim da sua progressão histórica linear e do monopólio da pintura/escultura.

belo como resultado central do objeto artístico perde totalmente sua força com a queda das grandes narrativas que construíram a historiografia da arte, fator impulsionado pela insurgência das vanguardas artísticas do início do século XX.

Essa concepção da modernidade entra em declínio conjuntamente com outros fatores decisivos para a consolidação da sociedade moderna, nos quais a arte representa um elemento importante. Na contemporaneidade, o objeto de arte evoca outros sentidos, e uma de suas aparições é a performance, que escapa à sua ideia tradicional aurática e ritualista. Erika Fischer-Lichte (2008) argumenta que a performance traz a perspectiva da “arte como um acontecimento” ou da “arte como evento”, defendendo que isso postula o surgimento de uma nova estética.

A performance, compreendida como uma arte do acontecimento, opera não distinguindo os âmbitos da arte e da vida, do corpo da mente, ou dos artistas e do público. Se revisitarmos certas concepções clássicas da arte, consolidadas na tradição artística europeia sobretudo a partir do Renascimento, percebe-se que a performance tensiona separações herdadas de uma epistemologia europeia moderna, fortemente marcada por tradições metafísicas que instituíram cisões entre corpo e espírito, matéria e pensamento, frequentemente mobilizadas para sustentar a ideia da arte como um campo do espírito (Ferreira, 2025). O sublime pode ser compreendido, anteriormente, dentro dessas concepções do metafísico, como algo que extravasa nossa capacidade imaginativa e possibilita uma experiência sensível e transcendental. No entanto, ao pensarmos o sublime a partir da arte contemporânea, torna-se possível deslocá-lo dessa dissociação entre dimensão espiritual e material da experiência, reconhecendo que ele também pode emergir em práticas artísticas que operam no plano da presença, do corpo e da materialidade. Nesse sentido, a performance torna-se um campo particularmente fértil para a evocação do sublime, na medida em que mobiliza o corpo, o tempo e o acontecimento como elementos constitutivos da experiência estética, permitindo que

dimensões espirituais também emergem a partir da experiência corporal e material. Para investigarmos esse deslocamento proposto pela arte da performance, vamos analisar o trabalho *Siluetas* (1973-81) da artista cubana Ana Mendieta (1948-1975), que dá continuidade e problematiza a distinção entre a dimensão espiritual e material da experiência artística. *Siluetas* é uma performance em que Mendieta inscreve seu corpo na paisagem mexicana, ocasionando a aparição do formato do seu corpo na terra. A artista utiliza diversos elementos naturais para compor sua obra, como terra, lama, pedras, ou até fogo. Mendieta, que aos 12 anos se mudou aos Estados Unidos, traz muito do não pertencimento em sua trajetória artística, já que seu corpo de mulher latino-americana nos EUA foi visto de forma subalternizada.

No México, a artista encontra uma espécie de identificação com a população local, e de 1973 a 1977 usa seu corpo como meio artístico para inscrever-se na terra, e criar um lugar só seu, um lugar de pertencimento.

Rompendo com a distinção entre humano e natureza, Mendieta imerge o corpo na terra de forma a lembrar que o humano é natural, e as silhuetas garantem uma outra ação perante a natureza, sua presença modifica os contornos do mundo dado e se integram à essa materialidade. O sublime, nessa instância, é visto de modo imanente, já que a experiência não se integra ao plano metafísico, mas discute justamente a interferência corpórea na natureza. Mesmo que as silhuetas de Mendieta possam ser associadas à espiritualidade e a rituais de outras epistemes, ainda assim, percebemos que a materialidade corpórea investiga questões intrínsecas da terra, como elemento fundamental da existência e do acontecimento.

Sua ação compõe esculturas na terra, concebidas de maneira natural, e, através desse gesto performativo, a artista modifica o espaço natural por meio da atividade humana. Ainda que essa intervenção não opere na escala massiva e irreversível que caracteriza o Antropoceno, ela permite refletir sobre a relação entre ação humana e paisagem. Da mesma forma



**FIGURA 1.**

Ana Mendieta - *Siluetas*, 1973-81. Registro de performance. Disponível em: <https://vulvadavovo.wordpress.com/2017/09/28/ana-mendieta-o-intimo-da-materia-o-vazio/> Acesso em: 3 de dezembro de 2025.

que podemos compreender seu corpo como uma integração à natureza, podemos também nortear nossas interpretações direcionando às marcas que tal corpo funda na terra. Mendieta, como mulher latino-americana subalternizada, deixa vestígios que evocam os estigmas e as violências históricas dirigidas a corpos como o seu.

Em certa instância, suas silhuetas também remetem a covas, simbolizando, de modo sutil, a violência estrutural que acomete corpos racializados e femininos. Contudo, essas silhuetas não são somente signos do corpo de Mendieta, mas também representam a própria terra. Nesse sentido, uma dubiedade recai ao trabalho, pois podemos pensar simultaneamente na vulnerabilidade exposta no corpo feminino, e nas marcas de degradação inscritas na própria natureza no contexto de destruição ambiental associado ao Antropoceno.

De uma maneira extremamente inteligente, Mendieta aciona uma experiência dúbia em sua performance, pois instiga tanto a narrativa do seu corpo quanto da terra, articulando esses dois elementos, e possibilitando-nos compreender que essas instâncias não se separam, e o sofrimento da terra também é o do seu corpo. Assim, ela demonstra a emergência do sublime na profunda conexão do acontecimento imanente entre seu corpo e a natureza. A performance também evoca a fusão entre ações humanas e a própria existência na natureza. Embora possamos dizer que as silhuetas de Mendieta modificam a paisagem de maneira artificial, pois são produzidas pela intervenção humana, quando observamos o trabalho a partir de uma perspectiva que integra humanidade e natureza, percebemos que essas marcas proclamam um lugar comum entre corpo e território. Nesse sentido, Mendieta reforça uma visão complementar, que contrasta radicalmente com a epistemologia europeia, que historicamente concebe a natureza como algo distante e disponível à exploração, justamente as premissas que sustentam o surgimento do Antropoceno.

## Genocídio do Yanomami: morte do Brasil – Claudia Andujar

Ao abordar o Antropoceno e o alcance destrutivo da ação humana, torna-se imprescindível problematizar a própria ideia de uma humanidade homogênea cujas práticas seriam tomadas como medida e justificativa das violências exercidas sobre territórios, corpos e ecossistemas. Ailton Krenak (2019, p.72) tensiona esse pressuposto ao questionar os fundamentos dessa categoria e ao evidenciar que “ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?” Suas perguntas - dirigidas tanto ao legado colonial quanto às continuidades de expropriação que atravessam o presente - desestabilizam a crença em um “nós” indistinto e evidenciam que o Antropoceno não é resultado de uma humanidade abstrata, mas de um modelo civilizatório que hierarquiza mundos e produz descartes de povos.

A teoria de Dipesh Chakrabarty sobre o Antropoceno redefine a ideia de universal ao reconhecer que a crise climática produz um “nós” inevitável, não como identidade comum, mas como efeito da condição universal em que a espécie inteira se torna agente e atingida pelos mesmos processos.<sup>7</sup> O autor observa que “não se trata de um universal hegeliano [...] ou um universal do capital”, mas de uma figura que “surge como uma sensação compartilhada de catástrofe” (Chakrabarty, 2009, p. 22). Esse universal é negativo e incompleto, e revela uma vulnerabilidade coletiva

---

7 É importante esclarecer que o racismo ambiental (termo criado por Benjamin Franklin Chavis Jr.) evidencia que a crise climática não atinge a todos de maneira equivalente, mas incide com maior intensidade sobre populações racializadas, indígenas e periféricas, historicamente situadas em territórios de exploração e abandono. Embora se possa falar em uma condição planetária comum no plano biofísico, essa universalidade não se sustenta no âmbito da experiência social concreta. O “nós” da humanidade, frequentemente mobilizado nos discursos globais, encobre desigualdades estruturais. A catástrofe é compartilhada enquanto fenômeno ecológico, mas profundamente assimétrica em seus efeitos históricos e raciais.



**FIGURA 2.**

Claudia Andujar - *Genocídio do Yanomami: morte do Brasil*, 1989. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1699482974285809-conheca-a-serie-genocidio-do-yanomami-morte-do-brasil-de-claudia-andujar> Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

imposta pela materialidade do clima, mas não apaga desigualdades, nem unifica experiências históricas distintas.

A obra *Genocídio do Yanomami: morte do Brasil*, realizada por Claudia Andujar (1931) em 1989 como instalação audiovisual, inscreve-se no conjunto de produções em que a artista articula engajamento político, rigor estético e intervenção ética, em que o contexto de defesa dos Yanomami transforma a série de fotografias documentais em um dispositivo crítico que denuncia a destruição territorial e humana provocada pela expansão do extrativismo. Ao configurar o acontecimento visual como campo de disputa simbólica, Andujar tensiona o lugar da arte na contemporaneidade, convocando o observador a confrontar as estruturas de violência que sustentam o presente, à frente de um movimento expressivo de provocação de discussões ambientais e antropológicas que avaliam os limites da experiência humana no Antropoceno.

É nesse ponto que a intensidade do trabalho mostra-se na gravidade temática e no modo como a artista constrói essa experiência ética da visualidade, fazendo com que a repetição das imagens crie uma sensação de saturação que recusa a distância confortável entre espectador e o acontecimento, despertando um sentimento de tristeza diante da tragédia da violência às comunidades indígenas e ao meio ambiente, e convocando uma postura crítica perante a violência. Ao transformar as fotos em testemunho, Andujar rompe com a fronteira entre registro e intervenção, fazendo da fotografia um dispositivo ativo na luta pela sobrevivência dos Yanomami, e usando esse movimento para aproximar sua produção de debates sobre o papel social da imagem e o poder ético da fotografia diante de situações extremas.

A obra, composta por 228 fotografias analógicas (1989) convertidas para dispositivos de projeção, mostra uma estratégia de construção formal que recusa a narrativa linear, assim como a estrutura seriada, quase cartográfica, acumula fragmentos de vidas interrompidas, territórios desfigurados e sinais de devastação que se sobrepõem em camadas de

sentido. Em entrevista registrada por Paulo Boni (2010), Claudia Andujar recorda que:

Naquele momento, achei que não era conveniente mostrar essa realidade. Isso poderia atrapalhar o trabalho de ativismo que estávamos fazendo. Coordenava o movimento e, politicamente, a gente tinha que tomar muito cuidado. Mais do que “detonar”, era preciso atingir o alvo, ou seja, conseguir simpatia à demarcação das terras indígenas. (Andujar *apud* Boni, 2010, p. 262).

O conjunto de fotografias não busca uma síntese, mas a multiplicação dos indícios, produzindo uma superfície visual carregada de tensão, expondo que a escolha técnica, longe de ser um detalhe, funciona como operador discursivo na transposição das imagens para o suporte digital, demonstrando a permanência do trauma e sua reinscrição em um tempo presente de forma que amplie a denúncia política.

Esta série apresenta a distância entre aquilo que é visível e o que permanece irrepresentável na experiência do genocídio indígena e é neste ponto que surge a questão sobre até que ponto uma imagem é capaz de envolver experiências que ultrapassam a descrição ou representação. A obra de Andujar habita precisamente essa zona de tensão, operando entre a necessidade de testemunhar e a consciência de que nenhuma imagem restitui integralmente a dimensão da violência. A artista, ao captar as paisagens e os corpos desfocados ou distorcidos da cultura indígena ali presente, aprofunda a experiência do sublime, convidando o espectador a confrontar o sentimento de espanto à vista de uma destruição causada por humanos e que ameaça a sua própria sobrevivência e a do planeta.

Se na modernidade, o sublime era atribuído ao poder avassalador da natureza, o presente inverte essa lógica, o que excede o entendimento agora decorre da escala da devastação humana. Filmes, dados, estudos e imagens do colapso ecológico compõem um novo regime sensível e o

trabalho de Andujar ressoa com discussões que tratam da interdependência entre destruição ambiental, violência histórica e desigualdades coloniais, revelando que o Antropoceno não é apenas um fenômeno geológico, mas uma consequência direta de formas específicas de exploração que recaem, sobretudo, sobre povos originários.

O Antropoceno expõe um momento de ruptura, em que o humano se torna uma força geológica, provocando um sublime que não mais reside na elevação estética ou na grandiosidade mítica, mas na percepção de nossa própria vulnerabilidade frente às mudanças climáticas e ambientais causadas por nossas ações. Nesse contexto, o sublime adquire outra relevância, diferente das concepções clássicas vinculadas à grandiosidade natural. O sublime presente na obra não se relaciona à contemplação das forças da natureza, mas à experiência que supera a capacidade de apreensão à frente da destruição e da magnitude da violência. Não há associação à elevação espiritual, mas à percepção do intolerável, daquilo que rompe os referenciais do sensível, ao deslocar o sublime para o campo da desumanidade, conforme Krenak (2019, p.55) explica quando se refere ao quase-humanos:

Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (Krenak, 2019, p.55)

A artista configura em suas imagens uma espécie de sublime trágico, em que o espetáculo da devastação se mistura ao senso de fracasso coletivo e a rotina da destruição e da morte evoca uma espécie de beleza trágica, que revela não só a força destrutiva, mas também a nossa incapacidade de detê-la. Nesse sentido, as fotografias não apenas

documentam uma realidade, mas também carregam uma carga moral que faz do espectador um participante de uma tragédia, elevando o olhar para uma dimensão de dúvida que é, ao mesmo tempo, estética e ética. O trabalho de Andujar nos leva a uma reflexão sobre o potencial da arte em dialogar com o sublime, de forma que estimule a consciência crítica, confrontando o espectador não só visualmente, mas também moralmente, com a causa indígena e o colapso ecológico do nosso tempo. O atual momento de crise exige uma experiência estética que não se contente com a contemplação passiva, mas que interpele em sua intensidade as formas de relação humanas com o mundo.

## Conclusão

As obras analisadas evidenciam que no contexto contemporâneo o sublime já não se organiza como experiência contemplativa apoiada na grandiosidade da natureza, mas como impacto decorrente da consciência das rupturas e devastação produzidas pela ação humana sobre o planeta. A experiência estética deixa de operar pela lógica da elevação espiritual e assume o papel de expor a vulnerabilidade dos corpos e dos ecossistemas, reposicionando o espectador para experiências que ultrapassam a escala individual. Nessa circunstância, o sublime em vez de exaltar a potência da razão, evidencia o colapso e a incapacidade das gestões atuais de sustentar as relações entre vida humana e vida ambiental.

A performance *Siluetas* evidencia como corpo e território se articulam para produzir um sublime criado na inscrição direta da presença humana na materialidade da terra. Ao imprimir sua silhueta no solo, Mendieta transforma o gesto artístico em marca que revela simultaneamente pertencimento e vulnerabilidade, aproximando a experiência estética das tensões políticas e ambientais que atravessam o Antropoceno. A obra expõe a indissociabilidade entre sujeito e ambiente ao fazer do vestígio corporal a marca das feridas sociais e ecológicas, demonstrando que as

intervenções humanas, mesmo quando sutis, intervêm nas metamorfoses do mundo e desafiam a tradição que separa natureza, cultura e sociedade.

Em Claudia Andujar, o sublime assume um vetor dramático que explicita os efeitos desiguais da devastação que caracteriza o Antropoceno. Suas imagens não apenas documentam a destruição que recai sobre os povos Yanomami, mas revelam a profundidade da ruptura entre modos de vida e modos de exploração. A violência estrutural instala uma forma específica de assombro, a percepção de que a escala mundial da crise é inseparável das agressões direcionadas a populações vulnerabilizadas. Neste cenário, o sublime aparece como experiência de assombro e limite ético, convocando ao reconhecimento da catástrofe não como abstração, mas como realidade vivida.

Dessa interseção entre práticas artísticas e debates contemporâneos emerge uma compreensão renovada do sublime, que deixa de ser categoria voltada ao extraordinário natural e torna-se instrumento crítico para investigar as tensões entre humanidade, ambiente e poder. As obras analisadas mostram que enfrentamos não apenas o esgotamento dos recursos naturais, mas o esgotamento das narrativas que sustentaram a separação entre cultura e natureza. Concluir essa reflexão implica reconhecer que o sublime no Antropoceno é efeito de uma consciência que não celebra grandezas, expõe fissuras, e nessas fissuras, a arte encontra meios de produzir visibilidade, denúncia e conscientização diante de um mundo profundamente alterado pela ação humana.

## REFERÊNCIAS

ANDUJAR, Claudia; BONI, Paulo. Entrevista Claudia Andujar - Paulo Boni. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 9, p. 249-273, jul./dez. 2010.

ANDUJAR, Claudia (Coord.). **Catálogo Genocídio do Yanomami: morte do Brasil**. COMISSÃO PELA CRIAÇÃO DO PARQUE YANOMAMI (CCPY). Raízes Editora, 1989. 28 p.

BELLAS, João Pedro Lima. **Anatomia de uma crise: em defesa do sublime na contemporaneidade**. 2022. 207 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/25568>. Acesso em: 11 nov. 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

BURKE, Edmund. **Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/burke-edmund-uma-investigacao-filosofica-sobre-a-origem-de-nossas-ideias-do-sublime-e-do-belopdf-pdf-free.html> Acesso em: nov. 2025.

CHAKRABARTY, Dipesh. **O clima da história: quatro teses**. Sopro, n. 91, p. 1-12, jul. 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/159444666/Dipesh-Chakrabarty-O-clima-da-historia-quatro-teses>. Acesso em: 13 nov. 2025.

DIAS, Luciana Costa. Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina. **Revista Arte&Ensaio** vol.28 n. 44, p.112-136, jul-dez, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5642> Acesso em: 20 nov. 2025.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **História da arte descolonial: uma Introdução Metodológica**. Rio de Janeiro: Edições 70. ISBN: 978-65-5427-301-5, 2025.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. London: Routledge, 2008.

FURTADO, Manuel. O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea. **Revista Arte & Ensaio**, vol. 29, n. 45, p. 151-175, jan-jun, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/60667> Acesso em: 05 de novembro de 2025.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Jônia Rodrigues. Para além do trágico - Traduções do sublime na arte contemporânea. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 11, n. 19, ano 12, julho de 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/117974/85468>. Acesso em: 15 nov. 2025.

SANCHES, Alice; CADEIAS, José. O próximo e o distante- algumas notas sobre a estética do sublime na época do antropoceno. **Interact - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia**. Editorial 40. 2025. Disponível em: <https://revistainteract.pt/40/o-proximo-e-o-distante-algumas-notas-sobre-a-estetica-do-sublime-na-epoca-do-antropoceno/> Acesso em: 05 nov.2025.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética do Homem.** São Paulo: Iluminuras, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/757867837/Schiller-Cartas-Sobre-a-Educacao-Estetica-Do-Homem>. Acesso em: 14 nov. 2025.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico.** São Paulo: Autêntica Editora, 2011. Ebook. ISBN 9788582172902. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788582172902>. Acesso em: 20 nov. 2025.

Data de submissão: 10/12/2025

Data de aceite: 03/04/2026

Data de publicação: 19/05/2026