



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE - CCS
CURSO DE PSICOLOGIA

MARÍLIA BORGES GOMES

**O CORPO FEMININO E O RITMO 0: UMA PERSPECTIVA
PSICANALÍTICA SOBRE A PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIĆ**

TERESINA-PI

2025

MARÍLIA BORGES GOMES

**O CORPO FEMININO E O RITMO 0: UMA PERSPECTIVA
PSICANALÍTICA SOBRE A PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIĆ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Psicologia da Universidade
Estadual do Piauí, como requisito parcial para
obtenção do título de Graduado em Psicologia.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Zilda Silva
Soares.

TERESINA-PI

2025

MARÍLIA BORGES GOMES

**O CORPO FEMININO E O RITMO 0: UMA PERSPECTIVA
PSICANALÍTICA SOBRE A PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIĆ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Psicologia da Universidade
Estadual do Piauí como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Aprovado em: 8 de janeiro de 2025.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Zilda Silva Soares (Orientadora)

Prof. Dr^a. Ângela Sousa de Carvalho

Prof^a. Liana Gonçalves Nascimento Pinheiro

TERESINA-PI

2025

G633c Gomes, Marilia Borges.

O corpo feminino e o Ritmo 0: uma perspectiva psicanalítica da performance de Marina Abramovic / Marilia Borges Gomes. - Teresina, 2025.

42 f.: il.

Monografia (Graduação) - CCS, Facime, UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ, Campus Torquato Neto, Bacharelado em Psicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Silva Soares.

1. Corpo Feminino. 2. Psicanálise. 3. Maria Abramovic. 4. Cultura. 5. Arte. I. Soares, Maria Zilda Silva . II. Título.

CDD 150

RESUMO

Este trabalho analisa a performance “Ritmo 0” de Marina Abramović, abordando os conceitos de corpo feminino sob uma perspectiva psicanalítica e sociocultural. A pesquisa utiliza a metodologia hermenêutica, pois toma a performance da artista sérvia como um fragmento da realidade social para uma interpretação psicanalítica. O estudo teve como objetivo explorar a trajetória histórica e cultural da figura feminina na sociedade ocidental, e, com base na teoria freudiana e lacaniana, investigar a relação entre o corpo, o inconsciente e os significantes socioculturais que atravessam “Ritmo 0”. O estudo evidencia como os significados atribuídos ao corpo feminino ao longo da história continuam influenciando as representações contemporâneas, mesmo em um cenário de conquistas feministas. Ao transformar seu corpo em um “corpo-objeto”, Abramović cria um espaço de ressignificação e questionamento crítico, permitindo reflexões sobre a posição da mulher na sociedade contemporânea e propondo debates interdisciplinares entre subjetividade, cultura e psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: corpo feminino; psicanálise; Marina Abramović; cultura; arte.

ABSTRACT

This work analyzes Marina Abramović's performance "Rhythm 0," addressing the concepts of the female body from a psychoanalytic and sociocultural perspective. The research adopts a hermeneutic methodology, considering the Serbian artist's performance as a fragment of social reality for psychoanalytic interpretation. The study aims to explore the historical and cultural trajectory of the female figure in Western society and, based on Freudian and Lacanian theory, investigates the relationship between the body, the unconscious, and the sociocultural signifiers that permeate "Rhythm 0." The research highlights how the meanings attributed to the female body throughout history continue to influence contemporary representations, even in a context of feminist achievements. By transforming her body into an "object-body," Abramović creates a space for critical re-signification and questioning, fostering reflections on women's position in contemporary society and proposing interdisciplinary debates among subjectivity, culture, and psychoanalysis.

KEYWORDS: female body; psychoanalysis; Marina Abramović; culture; art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. PERCURSO METODOLÓGICO: A PESQUISA PSICANALÍTICA.....	11
2. A PERFORMANCE “RITMO 0” DE MARINA ABRAMOVIĆ.....	13
3. OS SIGNIFICADOS SOCIOCULTURAIS SOBRE O CORPO E SUA RELAÇÃO COM O “RITMO 0”.....	19
4. 73 OBJETOS: UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA SOBRE O CORPO FEMININO E SOBRE A PERFORMANCE “RITMO 0”.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

INTRODUÇÃO

A performance intitulada “Ritmo 0” foi realizada por Marina Abramović na Galleria Studio Morra, em Nápoles, na Itália, no início do ano de 1975. Na ocasião, a artista se dispôs a ficar durante seis horas imóvel, irresponsiva, à mercê do público que recebeu como única instrução uma nota com os seguintes dizeres: “Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim, como vocês quiserem. Durante esse período, assumo plena responsabilidade” (Abramović, 2017, p. 107). Segundo a própria artista conta em sua autobiografia “Pelas paredes” (2017), o público, inicialmente, mostrou-se tímido, agindo com pudor e cautela, utilizando apenas alguns dos objetos mais inofensivos como flores e uma pena para fazer-lhe cócegas. Porém, após algumas horas, as interações tornaram-se mais violentas. Marina teve suas roupas e pele rasgadas, foi colocada em posições desconfortáveis e, em certo momento, uma pessoa a fez segurar uma arma apontada para a própria cabeça.

“Ritmo 0”, que fez parte da série de performances “Ritmo”, ressalta como Marina Abramović testa, em suas criações, os limites entre os sentimentos e as atitudes do público e de si mesma, do seu próprio corpo. Através de suas performances, Abramović ficou conhecida pelos diversos momentos em que conseguiu abrir caminho para reflexões sobre a arte e como ela toca não apenas o artista, mas também o público. Numa performance, diferente de outras obras de arte, muitas vezes esse público deixa de ser apenas espectador para tornar-se também ator e performer, criando a obra junto com o artista.

Considerando que a performance, enquanto obra de arte, é também um fragmento da realidade de uma época e, consequentemente, carrega em si aspectos referentes ao contexto do qual não apenas o artista, mas a obra, estão inseridos, é possível analisar uma série de elementos presentes na performance “Ritmo 0” que representam questões psicossocioculturais de sua época. Reconhecendo que, nesta performance, o corpo da artista esteve em destaque e abriu margem para uma infinidade de discussões acerca da sua representatividade, a presente pesquisa tem como objetivo interpretar os conceitos de corpo feminino a partir da performance “Ritmo 0”, abordando aspectos socioculturais e psicanalíticos.

A fim de buscar uma maior compreensão sobre a significação e a representação do corpo feminino, primeiramente, realizou-se a investigação dos conceitos sobre este corpo num contexto sociocultural, traçando uma linha histórica, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, das concepções culturais e das representações sociohistóricas do corpo da mulher na sociedade ocidental. É preciso destacar que, apesar de trazer o foco de estudo para um grupo minoritário, o feminino, este projeto não tem como intenção abarcar

intimamente aspectos de raça, cor e religião. Dessa forma, o objetivo foi de buscar uma compreensão do significado social do corpo feminino de forma abrangente, destacando uma representação geral do espaço social da mulher enquanto grupo absoluto, focando nas perspectivas socioculturais e históricas do que é ser uma mulher e ter um corpo feminino na sociedade ocidental. A partir desse levantamento, buscou-se, então, compreender quais aspectos socioculturais e históricos ditaram o cenário e influenciaram nos desdobramentos da performance de Marina Abramović em 1975.

Doravante, pretendeu-se também fazer uma interpretação sobre os conceitos de corpo feminino relevantes no cenário da performance “Ritmo 0” a partir de referências psicanalíticas. É sabido que a arte está frequentemente presente na obra de Sigmund Freud. Seja em alusões ou citações, em referências à arte, ao artista ou ao processo artístico, Freud traz esse universo para a psicanálise e o estuda, trazendo luz a algumas de suas particularidades. Como evidenciado por Autuori e Rinaldi (2014), quando a obra freudiana versa sobre a arte, parece afirmar que a discussão da criação artística em sua relação com a realidade traz obrigatoriamente a questão da realidade psíquica, permitindo, assim, pensar sobre a relação entre esta e os processos de criação do artista, além de abrir caminhos para estudos sobre os efeitos psicossociais que a arte provoca em quem é tocado por ela.

À vista disso, o trabalho foi dividido em quatro capítulos e considerações finais, de forma que o primeiro capítulo será dedicado à exposição da metodologia utilizada por este projeto; o segundo traz uma descrição da performance “Ritmo 0”; o terceiro capítulo traça uma linha histórica dos conceitos socioculturais de corpo feminino, suas características e representações ao longo da história e como essas influenciaram na obra de Abramović; e, por fim, o quarto e último capítulo versa sobre a interpretação psicanalítica do tema, também trazendo um percurso teórico do conceito de corpo segundo os moldes da Psicanálise.

Diante do exposto, ressalta-se que este estudo foi, portanto, realizado a partir de uma pesquisa psicanalítica, seguindo uma metodologia hermenêutica, pois toma a performance da artista sérvia como um fragmento da realidade social para uma interpretação psicanalítica. Assim sendo, foram utilizados dados subjetivos e determináveis encontrados em obras teóricas de autores das áreas da Psicanálise, Antropologia e Sociologia acerca do conceito de corpo, além de materiais relacionados às obras de autoria de Marina Abramović, como sua autobiografia “Pelas paredes - memórias de Marina Abramović” (2017) e entrevistas da artista disponíveis online.

Por se tratar de uma pesquisa que acolhe um material tanto teórico quanto artístico e subjetivo, ressalta-se a importância de uma análise plural de uma temática apenas

recentemente abordada com mais afinco no campo acadêmico. Porém, para além disso, o presente trabalho propôs-se a ultrapassar a barreira desse campo e trazer reflexões acerca de temáticas, por vezes incômodas, mas que precisam ser discutidas não apenas dentro da universidade, como também em sociedade e diante da cultura.

1. PERCURSO METODOLÓGICO: A PESQUISA PSICANALÍTICA

"A psicanálise é um método de investigação dos processos mentais que de outra forma seriam inacessíveis ao conhecimento."

(Sigmund Freud)

A pesquisa psicanalítica diferencia-se primordialmente da ciência positivista ao reconhecer a existência do inconsciente e ao produzir, portanto, um saber que vai além dos limites do laboratório, criando desvios no método científico. Assim como afirmam Jardim e Hernández (2010), é justamente no rechaçar da ciência diante do que é impossível de se comprovar experimentalmente, o inconsciente, que a Psicanálise se propõe a abarcar esse saber que escapa ao método experimental e busca, assim, construir seu próprio método.

Dessa forma, a pesquisa psicanalítica investiga o inconsciente foracluído pelo discurso científico e produz um saber completamente singular sobre o sujeito (Sauret, 2003). Seguindo um paradigma distinto à ciência positivista experimental, a investigação psicanalítica vai na direção contrária às comprovações e generalizações da lógica cartesiana, construindo, antagonicamente, um saber acerca da singularidade que a escapa.

Segundo Forno e Macedo, “para a ciência, a metodologia é a forma de produzir conhecimento, e para a Psicanálise, implica aquilo que permite construir um saber acerca da verdade e do desejo do sujeito” (2021, p. 2). Assim sendo, diferentemente das pesquisas de cunho qualitativo ou quantitativo, a pesquisa psicanalítica não se constitui de uma sistematização completa. As diretrizes e o arcabouço teórico-epistemológico que a sustentam estão, no entanto, fundados na obra de Freud.

Nesse cenário, o método psicanalítico surge quando Freud teoriza a noção do inconsciente e do desejo do sujeito e percebe que as pesquisas acadêmico-científicas do final do século XIX não se mostravam apropriadas para a investigação das especificidades desses fenômenos. O campo da relação analítica passa, então, a ser considerado e investigado, e o método psicanalítico estrutura-se a partir da escuta e do manejo transferencial.

É preciso ressaltar, porém, que seus efeitos não são exclusivos do setting clínico. Segundo Rosa (2004) e o que ele define como “psicanálise extramuros”, a abordagem de problemáticas envolvendo a prática psicanalítica e, consequentemente, seguindo a ética e as concepções da psicanálise, aborda um sujeito cercado de fenômenos sociais e políticos, não estritamente ligados à situação de tratamento. Ou seja, a experiência psicanalítica fornece os alicerces para a pesquisa em Psicanálise, mesmo que essa investigação aconteça fora da

configuração estritamente clínica.

De acordo com Iribarry (2003), quando o pesquisador psicanalítico realiza sua investigação, ele problematiza um aspecto do campo psicanalítico e oferece uma contribuição confirmada pela teoria. Dessa forma, a pesquisa não limita-se somente à revisitação e citação de teorias, mas contribui com uma nova perspectiva e reflexão diante das teorias existentes, além de contribuir para o campo psicanalítico e considerar aspectos psicossociais que superam o setting analítico.

Em relação à coleta de dados para a pesquisa psicanalítica, seus procedimentos podem ser realizados através de entrevistas gravadas em áudio e/ou vídeo, além da utilização de materiais já existentes como histórias clínicas, biografias e autobiografias, assim como obras de arte, cinema, pintura, fotografia, entre outros. Iribarry (2003) ressalta que o mais importante nesse processo é que o pesquisador transforme os dados recolhidos em produção textual.

Segundo Rezende (2007), a investigação psicanalítica pode ser realizada tanto através da exegese, como da interpretação e da hermenêutica. Nesse contexto, exegese é o que se pode definir como pesquisa bibliográfica, pois faz-se diante da análise de literatura, a partir de escritos históricos referentes ao tema a ser pesquisado. A interpretação, por sua vez, ocorre através da situação analítica, da transferência e da escuta, analisando casos clínicos, no setting analítico. E, por fim, a hermenêutica se constitui como uma pesquisa de campo que faz referência a um material sociocultural, levando em consideração a análise de experiências vividas no mundo e na cultura.

Visto isso, a presente pesquisa desenvolve-se a partir da investigação psicanalítica, seguindo a metodologia hermenêutica. Para isso, propõe-se investigar os conceitos de corpo feminino com base em referências socioculturais e psicanalíticas, o que será realizado, primeiramente, com uma análise antropológica da representação social do corpo feminino no Ocidente, entre a Antiguidade e a Contemporaneidade; depois serão investigados os conceitos psicanalíticos de corpo feminino e, concomitantemente, será realizada a conjuntura entre os conceitos socioculturais e psicanalíticos de corpo feminino diante da performance “Ritmo 0”, de Marina Abramović, levantando reflexões acerca de aspectos psicossocioculturais e psicanalíticos presentes no contexto dessa obra de arte.

2. A PERFORMANCE “RITMO 0” DE MARINA ABRAMOVIĆ

*“A arte tem que ser perturbadora,
a arte tem que fazer uma pergunta,
a arte tem que prever o futuro.”*

(Marina Abramović)

Marina Abramović nasceu na Sérvia, no dia 30 de novembro de 1946, num cenário pós-guerra. Filha de heróis comunistas, Marina teve uma infância difícil, apesar da boa condição financeira da família. Desde criança, ela sempre soube que queria ser artista plástica. Ainda que tivesse uma relação conflituosa com os pais, sua mãe, Danica, possuía grande interesse pela arte e incentivava o gosto da filha. Assim sendo, por volta dos 6 anos de idade, Marina já pintava quadros e tinha seu próprio ateliê dentro de casa, além de um acesso quase irrestrito a diversos tipos de obras, músicas e livros.

Quando adolescente, Marina começou a questionar sobre a própria arte: “por que eu deveria me limitar a duas dimensões, quando podia fazer arte a partir de absolutamente qualquer coisa: fogo, água, o corpo humano?” (Abramović, 2017, p. 52). Aos 17 anos, começou a se preparar para entrar na Academia de Belas-Artes de Belgrado, onde estudou e se formou em Pintura Acadêmica. Nesse período, Marina ainda pintava quadros, mas, inspirada por movimentos artísticos mundiais da década de 1960, começou a construir suas primeiras performances. Dentre ideias frustradas e rejeição de algumas galerias de arte, suas performances só começaram a acontecer, de fato, na década de 1970.

Apesar do nome, “Ritmo 0” não foi a primeira performance de Marina Abramović, nem a primeira a acontecer dentre as que formam a série “Ritmo”. Nas performances que vieram antes, “Ritmo 10”, “Ritmo 5”, “Ritmo 2” e “Ritmo 4”, Abramović foi aprendendo a utilizar seu próprio corpo como material para criar suas performances. Mas, diante da reação negativa da sociedade da região de sua cidade natal, Belgrado, após sua última apresentação com “Ritmo 4”, na qual apareceu nua, Marina decidiu planejar uma obra ainda mais ousada. Ela, então, se questionou: “e se, em vez de eu fazer alguma coisa a mim mesma, eu deixasse o público decidir o que fazer comigo?” (Abramović, 2017, p. 107). Assim, Marina criou “Ritmo 0”.

À convite do Studio Morra, de Nápoles, no início de 1975, Abramović decidiu ficar à mercê do público da galeria. Em pé, de calça e camiseta pretas, atrás de uma mesa sobre a qual havia 72 objetos. Dentre estes havia: uma pena, um martelo, uma rosa, um pote de mel, tesouras, agulhas, uma caneta, um espelho, um jornal, um batom, uma faca de trinchar, uma câmera Polaroid, um xale, e, entre outros, uma pistola e uma bala ao seu lado. Os

espectadores que chegaram à galeria no início da noite encontraram Marina imóvel, a mesa de objetos e uma folha de papel com os seguintes dizeres:

“Ritmo 0
Instruções.
Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim, como vocês quiserem.
Performance.
Eu sou o objeto.
Durante esse período, assumo plena responsabilidade.
Duração: 6 horas (20h - 02h).
1974.
Studio Morra, Nápoles.” (Abramović, 2017, p. 107)

Durante as primeiras três horas da performance, nada de muito importante aconteceu. Os primeiros espectadores estavam ainda receosos de utilizar os objetos ou de fazer qualquer coisa com a artista, por medo de que ela reagisse de alguma forma. Segundo a própria Marina conta em sua autobiografia “Pelas paredes” (2017), de vez em quando alguém se aproximava e colocava a rosa em uma de suas mãos, cobria seus ombros com o xale ou lhe dava um beijo na bochecha. Somente após algumas horas, ao perceber que ela se manteve inerte e com o olhar focado ao longe, algumas pessoas começaram a tomar mais liberdade e a agir de forma mais violenta.



Marina Abramović, Rhythm 0, Studio Morra, Nápoles, 1975.

Abramović foi manipulada para ficar em uma série de poses desconfortáveis, escreveram “Io sono libero” (“eu sou livre” em italiano) com batom em um espelho e o

colocaram na sua mão, um homem derramou lentamente um copo de água em sua cabeça, escreveram “end” (“fim” em inglês) em sua testa com batom. Segundo Westcott (2017), o público presente começou a se dividir em dois grupos: os que queriam proteger a performer e os que queriam “se divertir”. Quanto mais o tempo passava, mais as pessoas se tornavam agressivas.

Em certo momento, cortaram a camisa de Abramović para revelar seus seios, sua pele foi rasgada com os espinhos do caule de uma rosa, duas pessoas a carregaram para vários lugares da sala, penduraram uma corrente em seu pescoço, fincaram alfinetes em sua pele, uma mulher enxugou suas lágrimas com um lenço, alguém fez um corte em seu pescoço e sugou o sangue. Enquanto tudo isso acontecia, Lucio Amelio, galerista de Nápoles, tirava fotos com a câmera Polaroid e as colocava à mostra nas mãos da performer (Westcott, 2017).



Marina Abramović, Rhythm 0, Studio Morra, Nápoles, 1975.

Abramović (2017) relata em sua autobiografia que a maioria das mulheres presentes na galeria diziam aos homens o que fazer com ela, sendo poucas as que de fato faziam algo, apenas assistiam e faziam sugestões. A artista também afirma que surgiu um ar de sexualidade muito forte na galeria, naquele cenário com a ideia de liberdade sobre o corpo de uma mulher, principalmente considerando o contexto do sul da Itália naquela época, em que a Igreja Católica ainda possuía um poder extraordinário sobre a sociedade e havia uma forte dicotomia entre as figuras da “madonna” e da “prostituta” no tratamento para com as mulheres. Abramović ainda ressalta que “em última análise, creio que a presença das mulheres foi o

motivo pelo qual não fui estuprada ali” (2017, p. 108).



Marina Abramović, Rhythm 0, Studio Morra, Nápoles, 1975.

Em dado momento, horas após o início da performance, um homem colocou a bala na pistola e a pôs na mão direita de Marina, fez a pistola apontar para o pescoço dela e tocou o gatilho. O público reagiu com indignação e agarrou o homem, rapidamente iniciou-se um tumulto e um confronto físico. O homem foi retirado da galeria e a obra continuou até às 2h da manhã, como previsto (Westcott, 2017). Ao fim das seis horas, o galerista anunciou o término da performance e Marina, finalmente, saiu de seu estado inerte e olhou pela primeira vez nos olhos das poucas pessoas ainda presentes. A artista conta que “naquele instante, as pessoas que permaneciam ali de repente sentiram medo de mim. Quando caminhei na direção delas, saíram correndo da galeria” (Abramović, 2017, p. 111).

Após o fim da performance, o galerista levou a artista até o hotel na qual estava hospedada e passou a noite sozinha. Segundo Abramović relata, “estava exausta, mas a minha mente não parava de girar, repassando as cenas daquela noite desregrada; [...] naquele instante, percebi que o público pode matar” (2017, p. 111). No dia seguinte, a galeria Studio Morra recebeu dezenas de ligações de pessoas que tinham ido à performance na noite anterior, essas pessoas queriam pedir desculpas e dizer que não sabiam o que havia acontecido para que agissem de tal forma (Abramović, 2017).

Sobre a reação do público no dia seguinte à performance, Marina (2017) ressalta em sua autobiografia que, por ser um conceito muito novo, o de criar a obra junto com o artista, era natural que os participantes se sentissem afetados, tanto durante quanto depois da performance. A artista também conta que seu objetivo com as performances da série “Ritmo” era encenar os medos humanos para o público e, nessa troca ativa entre eles, utilizava da energia da audiência para fazer o seu corpo ir o mais longe possível, liberando, assim, seus

próprios medos enquanto performava. Dessa forma, Marina acredita que se tornava um espelho para o público, já que estavam ambos envolvidos naquelas obras e ela, ao expressar o sofrimento, o medo, as angústias que, como seres humanos, todos se identificam de alguma forma, fazia-os perceber que se ela podia fazer aquilo, eles também podiam (Abramović, 2017).



Marina diante de uma fotografia de sua performance “Ritmo 0”, Museu de Arte Contemporânea de Belgrado, 1975.

“Ritmo 0” consagrou Marina Abramović como uma das artistas mais ousadas e intrigantes da cena artística da época e permanece até os dias de hoje como a sua performance mais famosa, sendo eleita pela revista Complex (2013) como uma das 25 melhores performances artísticas de todos os tempos. Porém, a fama não era sinônimo de boas reações naquela época. A maioria do público se mostrava escandalizada com suas obras, e, com frequência, tentavam ridicularizá-la. Nesse cenário, é preciso ressaltar a opinião de alguém importante: a mãe de Marina.

Em abril de 1975, após o alvoroço causado por “Ritmo 0”, fotografias de todas as peças da série “Ritmo” foram exibidas no Museu de Arte Contemporânea de Belgrado. Ao chegar em casa, depois de comparecer ao evento, Marina encontrou sua mãe furiosa. Segundo Abramović (2017), sua mãe berrou sobre não entender como a filha podia humilhar a família daquela forma, indignada em como ela podia criar coisas tão repugnantes, que ela não passava

de uma prostituta.

Em certo ponto, Marina vê a mãe pegando um cinzeiro pesado de cima da mesa e gritando “Eu te dei a vida e agora vou tirá-la” (2017, p. 114) antes de atirá-lo em sua direção. Desviando do objeto em poucos segundos, Marina conta ter pensado em deixar a mãe machucá-la, simplesmente paravê-la sendo presa, mas preferiu não arriscar a própria vida nessa situação e decidiu usar não apenas do ódio, aversão e repulsa despertados tanto na mãe quanto no público como combustível para criar ainda mais arte.

Atualmente, aos 77 anos, Marina Abramović continua criando, além de performances artísticas, produções musicais e cinematográficas, e afirma em entrevista recente: “morrerei trabalhando. A ideia de se aposentar é a pior ideia que o ser humano pode ter” (Abramović, 2024).

3. OS SIGNIFICADOS SOCIOCULTURAIS SOBRE O CORPO E SUA RELAÇÃO COM O “RITMO 0”

“Morrer era mais fácil do que ser livre”

(Carla Madeira)

Ao considerar que a cultura pode ser definida como um conjunto de crenças, de valores, de costumes, entre outros aspectos que se tornam característicos de uma sociedade em dado período de tempo e é repassado entre gerações, o conceito de corpo, nesse contexto, está diretamente influenciado pela cultura e pelo momento histórico no qual tal corpo está inserido. Como afirmado por Cesídio e Georges, “a cultura comprehende a maneira de o sujeito organizar seu pensamento, suas relações interpessoais, seus ideais e sua forma de perceber o mundo” (2007, p. 455), o que corrobora com a ideia de que a forma como o sujeito se identifica, se comporta e se entende em sociedade está intrinsecamente influenciado pela cultura da qual ele faz parte.

Assim sendo, é preciso entender, primeiramente, o cenário cultural e histórico e quais influências estes exercem sobre as mulheres para que consigamos entender o conceito e a representação do corpo feminino na sociedade. Barbosa, Matos e Costa ressaltam que “a história do corpo humano é a história da civilização; cada sociedade, cada cultura age sobre o corpo determinando-o, constroi as particularidades do seu corpo” (2011, p. 24). Ou seja, de acordo com as particularidades de cada cultura, o corpo, assim como sua representação e atribuições, são moldados para satisfazer o padrão social no qual está inserido.

Nesse contexto, este capítulo propõe-se a traçar uma linha histórica com alguns conceitos de corpo feminino em diferentes momentos da história da sociedade ocidental, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, a fim de analisar como este corpo foi construído na cultura e quais impactos sua representação e significado teve no feminino de sua época e, consequentemente, na performance de Abramović em 1975. A partir desse levantamento, pretende-se traçar a relação entre esses conceitos de corpo feminino e a performance “Ritmo 0”, de forma a buscar compreender como os aspectos socioculturais e históricos influenciaram na maneira como esse corpo feminino foi tratado e representado durante esta obra de arte.

É válido ressaltar que os períodos e conceitos aqui retratados não devem ser entendidos isoladamente, mas como uma narrativa que desenrola-se sequencialmente. Dessa forma, pode-se perceber as influências e impactos que cada um desempenha na ideia do que é o corpo feminino e de como é ter um corpo feminino na sociedade e na cultura ocidentais em

determinadas épocas.

Inicialmente, é preciso entender que a história do corpo feminino começa a ser contada pelos homens. As primeiras concepções acerca da “natureza feminina” e do seu corpo remontam à Grécia Antiga, presentes nas ideias de filósofos como Platão e Aristóteles. Na obra “Timeu”, Platão define que as mulheres são homens que em uma vida passada foram covardes e maus e, portanto, foram transformados em mulheres em sua segunda encarnação, como uma forma de punição. Ainda nesse mesmo livro, Platão traz que a origem das mulheres e de todo o sexo feminino está no útero e, consequentemente, na sua função de reprodução. Dessa forma, o corpo feminino é entendido como algo que existe exclusivamente para a sua função de gerar os filhos dos homens.

Entre suas obras, é possível perceber também a colocação da mulher como inferior ao homem em relação ao seu lugar na sociedade, criando uma hierarquização do papel de gênero. Em “Teeteto”, Platão compara os trabalhos da parteira e do filósofo, afirmando que seu ponto em comum é o papel de libertar. A parteira liberta o corpo, o filósofo liberta a alma. Porém, apesar de apontar uma finalidade em comum, ele afirma que o papel da parteira é inferior ao seu enquanto filósofo. Na obra “A República”, essa ideia de inferioridade é colocada mais explicitamente quando o autor pergunta ao personagem Gláucon “Conheces alguma profissão humana em que o gênero masculino não seja superior, em todos os aspectos, ao gênero feminino?” (Platão¹ apud Colling, 2004, p. 53).

Seguindo essa concepção de hierarquia de gênero, a teoria política de Aristóteles afirma que a autoridade masculina na sociedade é baseada no princípio de que “o macho é mais apto para a direção do que a fêmea” e, portanto, “a mulher deve ser governada como se governa um cidadão”, de forma que a natureza define quem manda e quem obedece (Colling, 2004, p. 57). Para Aristóteles isso se devia, porque a inferioridade feminina se dá em todos os planos: na anatomia, na fisiologia e na ética. Em obras como “Da geração dos animais”, “Histórias dos animais” e “Das partes dos animais”, o filósofo define a natureza feminina como uma deformidade geral, sendo a mulher um próprio defeito (Colling, 2004). O corpo feminino é definido, então, como inacabado, doente, mais fraco e deformado, de forma que a sociedade grega o trata como algo desprezível, a ser escondido e excluído.

A partir de tais noções presentes nas obras dos filósofos mais influentes da época, desenvolve-se na cultura ocidental a teorização da incompletude e da inferiorização da mulher, além do culto à reprodução, de forma que essa sociedade começa a estabelecer normas e morais que definiram o papel social da mulher, baseados na concepção de sua

¹ PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 220.

“inferioridade por natureza”. Essas práticas discursivas culturais contribuíram, portanto, para a formação de um sistema de subordinação feminina. Assim sendo, o corpo da mulher na Grécia Antiga tinha como únicas funções a de obediência, de submissão e fidelidade aos homens e a de reprodução.

Vale ressaltar também que, em contraponto, o corpo masculino era radicalmente idealizado, sendo treinado para o seu aprimoramento e exibição, visto como um elemento de glorificação e de interesse do Estado, como um instrumento de combate (Barbosa, Matos e Costa, 2011). Cada cidadão grego era, portanto, livre para atingir o corpo “perfeito” e expô-lo. Não à toa, as esculturas gregas são famosas por demonstrar exatamente esse corpo masculino esculpido, com músculos extremamente definidos e em posições de exibição.

Porém, as regras e padrões sociais dessa época não incluíam o corpo feminino. As mulheres não eram consideradas cidadãs, nem capazes de assumir a concepção de corpo perfeito, além de não terem acesso ao prazer, restrito aos homens e ao corpo masculino, de forma que à elas cabiam apenas a obediência e a fidelidade às figuras masculinas de sua família (Rosário², 2006 apud Barbosa, Matos e Costa, 2011). Os cidadãos gregos eram apenas os homens livres, ou seja, os homens possuidores de privilégio social e os únicos a possuírem, de fato, direitos sobre o próprio corpo. Nesse cenário, enquanto o homem tinha a autorização social para exibir o seu corpo livremente e ser admirado como uma representação de saúde e de beleza, as mulheres eram obrigadas a manterem seus corpos cobertos e escondidos, à margem da sociedade.

É possível concluir também que o corpo feminino, proibido de ter acesso ao prazer, era tratado como assexuado e tinha como única finalidade a geração de filhos, como um objeto com uma função. Em contraponto, os homens tinham a liberdade de procurar satisfação sexual não apenas com suas esposas, que deveriam estar sempre dispostas a obedecerem suas vontades, mas também fora do casamento.

Segundo Teresa Joaquim (2004), Platão e Aristóteles, em suas teorias, recolheram e transformaram as tradições literária, médica e científica da época em relação às mulheres e as sistematizaram, caracterizando o homem como o criador da ordem social e da lei, e a mulher excluída dessa ordem, sendo fruto do desejo e da desordem (Joaquim³ apud Colling, 2004). Esses ideais filosóficos perduraram até a Idade Média, quando se vincularam também aos ideais cristãos. Nesse momento, o corpo passa de expressão da beleza para fonte de pecado.

A grande influência do cristianismo na Idade Média determina uma nova perspectiva

² ROSÁRIO, Nísia Martins. Mundo contemporâneo: corpo em metamorfose. **Emoriô**, 2006.

³ JOAQUIM, Teresa. **Menina e moça: a construção social da feminilidade**. Lisboa: Fim de século, 1997.

sobre o conceito de corpo. O corpo masculino que antes era enaltecido e exibido na Grécia Antiga, agora é visto como a prisão da alma e, portanto, homens e mulheres deveriam ocultá-lo. Nesse momento, o dualismo entre corpo e alma proposto por Platão ganha força e se intensifica junto aos valores cristãos, de forma que se estabelece uma relação em que o bem estar da alma deve prevalecer acima dos desejos da carne, e o corpo começa a ser utilizado em função do engrandecimento dessa alma. A Idade Média se caracteriza, portanto, como uma época em que houve grande renúncia ao corpo (Martins, 2018).

É necessário ressaltar novamente que, também durante a Idade Média, os únicos relatos documentados existentes são de autoria masculina, predominantemente de homens da Igreja, e, portanto, trazem um viés tendencioso sobre o mundo feminino, visto que são ditados por uma perspectiva inteiramente masculina. Nesse momento da história, a Igreja Católica detinha poderes não apenas por sua influência religiosa, mas também atuava na política e na cultura, de forma que desempenhava papéis semelhantes ao de Estado. Essa instituição também detinha o poder intelectual, de maneira que apenas os seus membros sabiam ler e escrever e tinham acesso a livros. Isso, em suma, delimitava à Igreja Medieval um poder absoluto sobre a sociedade da época (Martins, 2018).

Assim sendo, as leis que regiam a cultura estavam muito ligadas ao discurso religioso. Seguindo o pensamento Escolástico e baseado nos primórdios do cristianismo, o corpo feminino é tido como fonte de pecado, estando as mulheres, portanto, sempre associadas ao pecado e ao mal (Martins, 2018). Tal conceito está justificado diante do relato da criação da mulher na Bíblia Sagrada e do pecado original de Eva, de representar a tentação de Adão, assim como sua consequente condenação por Deus.

Tendo como base fundamental a narrativa bíblica descrita como “a origem do mal”, a Igreja Medieval defende o discurso de que Eva provocou Adão, indo contra ao que Deus havia lhes proibido, e o fez comer o fruto da árvore do bem e do mal. A partir desse primeiro pecado cometido, o discernimento adquirido ao comer a fruta fez com que Adão e Eva se dessem conta de seu estado de nudez e sentissem vergonha do próprio corpo, procurando, então, pela primeira vez, escondê-lo com folhas do jardim do Éden. Ao descobrir do acontecido, Deus castigou Eva e Adão, amaldiçoando-os. Para a mulher, disse-lhe “vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará” (Bíblia, 1990, Gn, 3: 16, p. 16). A narrativa bíblica, portanto, reforça a ideia de uma vida repleta de dor e de submissão a uma figura masculina para a mulher.

A Bíblia Sagrada ditou, assim, a cultura propagada pelo discurso religioso de que a

mulher foi a origem de todo o mal e, como punição, o seu corpo deverá sofrer e o homem deverá dominá-la. Através da dogmatização do mito de Eva, a tradição cultural faz a mulher permanecer sempre marcada pelo pecado, de forma que esse seu lugar de culpa e de vergonha deve ser continuamente lembrado e assumido. Como símbolo do pecado, o corpo feminino é obrigado a carregar tal peso cultural, assim como o seu comportamento deve ser continuamente regulado pelas ideias de sujeição e de expiação. Também da condenação bíblica provém o conceito de impureza da mulher, simbolizado pelos períodos de menstruação e do parto (Colling, 2014).

Em relação à ideia de impureza do corpo feminino, fazia parte do imaginário popular a crença de que doenças como a lepra eram transmitidas pelo toque de uma mulher menstruada e que a concepção de um filho durante a menstruação resultaria na geração de um monstro e não de uma criança. Além disso, o mito de Eva também representa o contato da mulher com a força do mal, o que vai ser associado posteriormente à prática de feitiçaria, que seria o uso dos saberes e poderes ensinados às mulheres por Satanás (Colling, 2014).

A mulher medieval é, então, obrigada a assumir em seu próprio corpo crenças impostas pelo discurso religioso, aceitar submissa a culpa de um pecado original cometido pela personagem bíblica e a comportar-se como a figura representante de todo o mal da humanidade. Nesse contexto, os corpos femininos deveriam estar sempre cobertos, como forma de esconder-se e evitar utilizá-lo como lugar de tentação aos desejos da carne, assim como deveriam seguir regras rígidas diante da sociedade.

O uso de véu pelas mulheres tornou-se uma dessas regras e foi diretamente influenciado pela ideia de culpa feminina levantada pelo discurso religioso. Como afirma Santo Ambrósio “a mulher deve velar a cabeça pois o pecado foi provocado por ela e, por isso, deve trazer esse sinal, devendo parecer sujeito ao pecado original” (Colling, 2014, p. 65). Assim sendo, o véu representa não apenas a culpa feminina, como também marca o corpo da mulher, adornando-o literal e simbolicamente, a fim de mantê-la nesse lugar de pecadora diante da sociedade.

Sob outro prisma, as mulheres de classes sociais menos favorecidas tiveram seus corpos completamente desprotegidos por qualquer código moral. Segundo Jacques Rossiaud (1988), na França do século XV as autoridades municipais descriminalizaram o estupro nos casos em que as vítimas eram mulheres de classe baixa. Os envolvidos nesses crimes eram geralmente empregados domésticos e filhos de famílias ricas, enquanto as mulheres eram, por vezes, meninas pobres que trabalhavam como criadas ou lavadeiras (Rossiaud⁴ apud Federici,

⁴ ROSSIAUD, Jacques. **Prostituição na Idade Média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

2004). É válido ressaltar que mulheres de classe baixa tiveram acesso ao trabalho muito antes das mulheres nobres, fato que influencia diretamente na forma como os corpos de ambas se diferenciam quanto representação social do feminino.

Nesse cenário, enquanto as senhoras e suas filhas de famílias ricas seguiam um código moral que, de certa forma, protegia a pureza e a castidade de seus corpos durante toda a vida, as criadas tiveram seus corpos à mercê dos desejos dos homens. A semelhança está na forma como ambas as classes tratavam o corpo feminino como objeto: os corpos ricos serviam para a gestação dos filhos e manutenção do casamento, os corpos pobres para satisfação do prazer masculino. Nenhuma dessas mulheres tinha, portanto, posse ou direitos sobre o próprio corpo.

Outro aspecto que marca o conceito de corpo durante a Idade Média é a punição. Com a simbologia do corpo sofredor de Jesus Cristo, crucificado, glorificado e comungado pelos cristãos, a dor física começa a deter um valor espiritual. O corpo, por ser prisão da alma, torna-se culpado, perverso e precisa ser purificado através da punição. Seguindo esse pensamento, com autorização do Papa Inocêncio IV, o Tribunal do Santo Ofício começou a empregar técnicas coercitivas sobre os corpos dos cristãos com a finalidade de salvar suas almas pecadoras. Tornou-se, então, comum a realização de cerimônias públicas para a condenação e execução de castigos e torturas. Por serem atos públicos, com a presença tanto da população quanto de autoridades religiosas, esses momentos tiveram como objetivo a exposição desses castigos corporais como forma de doutrinar os cristãos e de demonstrar o poder da Igreja perante a sociedade da época (Barbosa, Matos e Costa, 2011).

Nesse contexto, encontra-se em destaque os processos de bruxaria, nos quais, sob a acusação de uso de feitiçaria, milhares de mulheres foram mortas e reprimidas pelo Santo Ofício. As bruxas ou feiticeiras eram consideradas “agentes do demônio”, acreditava-se que o demônio utilizava do corpo dessas mulheres e de sua sexualidade para fazer o mal e se apropriar, primeiro do corpo e depois das almas dos homens. Como esse processo acontecia essencialmente através do corpo feminino, as mulheres acusadas de bruxaria tinham seus corpos despidos, seus cabelos e pêlos arrancados e todo o corpo era examinado pela Inquisição à procura de um sinal que comprovasse sua culpa (Barbosa, Matos e Costa, 2011).

A maioria dessas mulheres era, então, queimada em praça pública em um ato festivo, onde a população comemorava suas sentenças ao ver seus corpos destruídos. A punição dos corpos das bruxas representa também a repressão da sexualidade de todas as mulheres daquela época, pois qualquer vestígio de expressão sexual feminina seria ligado à manifestação do mal. Dessa forma, qualquer mulher que fugisse minimamente do molde de submissão imposto socialmente, poderia ser denunciada, investigada, caçada e morta.

Como ressaltado por Almeida, o fenômeno da “caça às bruxas” nos séculos XVI e XVII “tem entre seus determinantes o medo das mulheres, (...) medo este que evidencia a articulação poder/saber/sexualidade e que reage através da exacerbação do aspecto punitivo” (Almeida⁵ apud Colling, 2014, p. 68-69). Agindo através de motivos religiosos, a caça às bruxas foi um movimento principalmente de perseguições políticas. A maioria das mulheres condenadas eram mulheres com funções ligadas à sexualidade (como parteiras, por exemplo) e detinham certo saber (sobre técnicas abortivas, anticoncepcionais e outras) e, portanto, também certo poder em suas comunidades (Colling, 2014). A eliminação dessas mulheres era, dessa forma, a eliminação de um saber-poder social.

Com o avanço da Reforma Protestante de Martin Lutero no século XVI, houve algumas mudanças acerca do pensamento sobre a sexualidade feminina. Apesar de ainda defender a inferioridade feminina, esse movimento trouxe certo impacto na percepção da mulher como fonte de pecado e movida pelo impulso sexual, trazendo uma nova visão da mulher como sujeito de uma sexualidade passiva, representada na configuração do modelo de domesticidade, como uma perfeita dona de casa, mãe e esposa. A ideia da mulher enquanto fonte de pecado nunca desaparece completamente, porém, perde força diante dessa nova perspectiva da mulher casta e doméstica (Colling, 2014).

Grande parte desse novo ideal social da mulher pode ter suas raízes no culto à Maria, pois, ao ponto que Eva foi condenada e marcada pelo pecado original, Maria torna-se o modelo de perfeição e pureza, uma oportunidade de redenção das mulheres, uma anti-Eva que veio ao mundo com o objetivo de libertar a mulher da maldição do pecado original (Martins, 2018). Dessa forma, a nova representação do ideal feminino se define pela virgindade e pureza, o culto à maternidade como algo divino e a supervalorização do casamento.

O pensamento reformista marca, portanto, o rompimento da hegemonia do pensamento católico na Baixa Idade Média, que começa a ser questionado, abrindo, assim, caminhos para novas perspectivas e influenciando para a revolução cultural que se segue na transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. Na passagem para o século XVIII, seguindo o viés iluminista, o enaltecimento da razão se difunde no Renascimento em detrimento do antigo discurso religioso. Desgarra-se do teocentrismo rumo ao antropocentrismo, o que gera uma mudança na perspectiva social, política, cultural e econômica.

⁵ ALMEIDA, Cybele Crossetti. A caixa de pandora: um olhar sobre os mitos e medos na representação da mulher. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-22, jul/dez, 1990.

Nesse contexto, o corpo passa a servir a razão, é investigado e estudado através do método científico, e redescoberto nas pinturas de Da Vinci e Michelangelo. O “homem” passa a cultuar a si próprio. As regras sociais começam a se distanciar do discurso religioso, agora sendo ditadas pela racionalidade, e aspectos como a sexualidade e a subjetividade dos indivíduos, que antes eram admitidas enquanto pecado na Idade Média, começam a ser incorporadas pela nova sociedade com mais naturalidade (Foucault, 1979).

Paralelamente a essas mudanças, ocorre o crescimento e aperfeiçoamento da produção agrícola e o surgimento do sistema econômico capitalista, o que, por conseguinte, gera uma nova concepção do corpo, baseada na visão mecanicista e cartesiana, enquanto produtor, “máquina” de acúmulo de capital, manipulável e passível de opressão. Esse corpo, colocado a serviço da economia e da produção, agora precisa ter saúde para melhor produzir e está submetido aos novos padrões de beleza para melhor consumir (Rosário⁶ apud Barbosa, Matos e Costa, 2011).

De acordo com Federici (2017), essas mudanças históricas, principalmente as de cunho econômico, redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens, pois com a criação da figura da dona de casa em tempo integral e da divisão sexual do trabalho (na qual as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas), sujeita-se as mulheres ao trabalho reprodutivo e aumenta-se sua dependência em relação aos homens, permitindo ao Estado e aos empregadores o uso do salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres.

Nesse cenário, há a separação entre produção e reprodução, de maneira que, a possibilidade de acesso ao trabalho para as mulheres de classes baixas cria uma classe de mulheres proletárias, porém, que quase não tem acesso aos salários, visto que havia uma diferença destoante entre os salários oferecidos para cada gênero, sendo assim forçadas à condição de pobreza numa sociedade cada vez mais monetizada (Federici, 2017). Ou seja, apesar de haver, pela primeira vez, a presença feminina no campo de produção, há também a invisibilidade destas como trabalhadoras e a inviabilização de sua permanência nesse mercado de trabalho, reforçando sua dependência absoluta aos homens.

De acordo com Vieira (2010), o sistema capitalista, mais do que qualquer outro, ligou as mulheres à produção dos filhos, sendo o corpo da mulher o meio de reprodução, e, portanto, ao trabalho doméstico, enquanto aos homens se atribuiu a responsabilidade da produção dos bens, numa distinção clara entre os locais e as funções sociais destinados a cada gênero, reforçando, por sua vez, estereótipos e a relação de dependência feminina aos

⁶ ROSÁRIO, Nísia Martins. Mundo contemporâneo: corpo em metamorfose. **Emoriô**, 2006.

homens. Assim sendo, “no sistema matriarcal patriarcal-capitalista, a mulher, seu corpo, seu destino e sua força de trabalho se tornam propriedade do homem” (Vieira, 2010, p. 18).

Entre transformações sociais e políticas, as mulheres nobres, por sua vez, encontram nas novas divisões de classe uma pequena e restrita liberdade. Com o surgimento da burguesia, mulheres pertencentes à aristocracia tradicional e às novas elites da época começam a ter uma participação mais ativa na vida pública, formando círculos intelectuais, nos quais possuíam acesso à cultura e a um certo nível de informação (Houbre, 2003). Obviamente, esse privilégio burguês marca a desigualdade social entre mulheres de diferentes classes e não é sinônimo de uma liberdade feminina propriamente dita.

Segundo a historiadora Gabrielle Houbre, a sociedade iluminista proporcionou interstícios de liberdade que permitiu às jovens apropriarem-se parcialmente de certas variáveis que contribuíram para sua identidade corporal. Porém, a época ainda era marcada por grandes movimentos de contrarreforma, contrários à “permissividade” moderna e que se asseguravam na rigidez de uma educação moral e inibidora oferecida pelos conventos, internatos ou pela própria família com o objetivo de conter o usufruto do corpo feminino e não permitir qualquer desvio de sua finalidade matrimonial e maternal (Houbre, 2003).

Dessa forma, apesar de haver acesso à arte e literatura, que travavam em suas obras um debate sobre as virtudes e os vícios femininos assim como a recente reconfiguração das relações entre homens e mulheres na sociedade, para parte das mulheres, as proibições herdadas dos séculos anteriores se mantinham e a ideia de proteger a pureza das moças a qualquer custo guiava o código moral da sociedade (Federici, 2017).

É válido ressaltar, portanto, que mesmo durante um momento histórico revolucionário no campo das ciências, de grandes descobertas sobre a natureza humana, com foco em estudos científicos e no pensamento racional, as mulheres foram negadas acesso a esse campo de pensamento, sempre mantidas presas a uma alienação social regida pelos homens. Através das artes, da literatura e de um maior convívio social, as mulheres da nobreza conseguiram adquirir certo conhecimento sobre a própria sexualidade, porém de forma altamente velada e influenciada pela moral conservadora, devido à forte inibição social da cultura da época.

O corpo da mulher burguesa se manteve, portanto, em certa medida, ainda muito reprimido, apesar dos pequenos avanços em relação à sua maior proximidade com a vida pública e social. Para além da Modernidade, nos séculos seguintes, sua sexualidade continua sendo associada a algo de natureza ruim e passível de punição se expressa em sociedade. Seu corpo precisa se manter escondido e casto. Sua voz não tem valor diante do discurso masculino. Essas questões permanecem ao longo dos anos, adentrando a Contemporaneidade,

com novas roupagens, mas com claras raízes nos pensamentos antigos. A submissão e a inferiorização do feminino em sociedade só começam a ser questionadas de maneira mais assertiva e contundente nos últimos séculos e ainda têm, na atualidade, um longo caminho até a conquista da equidade de gênero.

As primeiras manifestações a favor dos direitos políticos das mulheres remontam ao século XVIII, apesar do movimento feminista só tomar fôlego, de fato, a partir do século XIX. No ano de 1791, por exemplo, Marie Gouze (também conhecida como Olympe de Gouges) escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, que em seus 17 artigos reivindicava os direitos das mulheres de igualdade, liberdade, justiça, livre comunicação dos pensamentos e das opiniões, entre outros, e fazia um apelo às mulheres para que se posicionassem diante do cenário político da época, no qual somente os homens possuíam sua própria Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão e as mulheres eram consideradas “cidadãs passivas”. Maria Gouze foi guilhotinada dois anos depois, devido a sua reivindicação jurídica por direitos iguais entre homens e mulheres (Grubba e Monteiro, 2017).

Essa situação explicita a forma como, apesar de haver uma crescente do pensamento feminista há séculos, esta foi fortemente oprimida também por muito tempo. É preciso ressaltar, porém, que, cada um desses movimentos liderados por mulheres, ainda que oprimidos, teve grande importância na luta pelos direitos femininos. Nesse contexto, o Ocidente viveu diversas tentativas de mudança, mas foi somente com a primeira onda do movimento feminista, que transcorreu pelos séculos XIX e XX, que os ideais de igualdade e liberdade da mulher começam a ter maior alcance social através das manifestações públicas pelos direitos políticos das mulheres.

A denominação de “ondas” do feminismo segue uma finalidade didática para agrupar as principais pautas de cada período sócio-histórico em uma linha cronológica, havendo, portanto, a classificação de primeira, segunda e terceira ondas do feminismo. A existência dessa divisão não significa, no entanto, que as pautas e reivindicações se esgotam a cada nova fase. Pelo contrário, os fatos de uma época podem emergir em outro período, ganhando novas significações. Como afirmado por Paula e Santos, “essa subdivisão evidencia como o feminismo foi vestindo a roupagem das discursividades do laço social vigente e, ao mesmo tempo, influenciando e produzindo novas formações discursivas” (2021, p. 94).

Assim sendo, de um modo geral, desde a sua primeira onda, na qual houve a luta pelo sufrágio (voto) feminino e pela participação das mulheres na vida política e civil através de passeatas, panfletagens, sindicatos, publicações em jornais, entre outras, o corpo da mulher contemporânea começa a ter seus direitos reivindicados e conquistados. Ao conseguir direitos

políticos e civis, a mulher começa a ter, pela primeira vez na história, direito sobre o próprio corpo. Somente a partir dos anos 1960, depois de diversas conquistas do movimento feminista, e associado ao movimento hippie, houve a quebra de paradigmas sexuais, o que deu força para a luta pela igualdade e liberdade sexual entre homens e mulheres e fomentou a discussão sobre os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres (Nascimento, 2016).

Ainda nesse período da década de 1960, o surgimento de métodos contraceptivos foi um marco histórico e revolucionário, por criar uma nova perspectiva que dissocia o sexo da procriação e da gravidez e defende a liberdade sexual feminina. Assim, a mulher começa a ter, portanto, a possibilidade de escolha sobre o próprio corpo, sobre a maternidade, o casamento e sobre o seu próprio desejo. Como dito por Goldenberg, “‘Nosso corpo nos pertence’ foi a palavra de ordem dessa década” (Goldenberg⁷ apud Nascimento, 2016, p. 70).

A revolução feminista permitiu às mulheres, então, a liberdade de poder escolher, desejar, falar, lutar. Porém, é preciso reconhecer que a misoginia impregnada na cultura desde a Antiguidade construiu diversos problemas estruturais que foram questionados, mas nunca superados por completo. Os diversos discursos elaborados historicamente e que definiram na cultura o que é ser mulher, determinando seu lugar e seu papel social, estão sendo reelaborados constantemente com o apoio da luta de gênero para que a representação de inferioridade feminina, repetida incansavelmente por séculos, seja gradativamente destruída e reconstruída de forma mais justa e igualitária.

A história do corpo feminino, que começou a ser contada pela perspectiva dos homens e do patriarcado, possui agora, finalmente, narradoras adequadas. As mulheres contemporâneas redefinem suas histórias, reconstroem seus próprios corpos e têm maior liberdade para seguir seus próprios consentimentos acerca de si mesmas. Foi nesse cenário de revolução e criação de novos paradigmas que Marina Abramović pôde criar e executar sua performance “Ritmo 0”.

Como uma mulher nascida na década de 1940, na Iugoslávia no pós-guerra, em meio a um momento de grandes conflitos e revoluções mundiais, Marina vivenciou os horrores de uma ditadura ainda na infância. Segundo ela mesma conta, “não importava o que se fizesse, havia uma sensação de opressão e um pouquinho de depressão” (Abramović, 2017, p. 13), mas, apesar do cenário de tensão, por fazer parte de uma família com privilégios sociais, Marina teve a oportunidade de ver o mundo de uma outra forma ao longo da vida. Teve acesso à religiosidade da avó materna enquanto morou com ela até os seis anos de idade,

⁷ GOLDENBERG, Mirian; TOSCANO, Moema. A revolução das mulheres. Rio de Janeiro: **Editora Revan**, 1992, p. 71.

depois foi exposta aos castigos físicos da mãe, o conflituoso casamento dos pais, a preferência dada ao irmão mais novo por ser homem e uma educação rígida. Por muitos anos, Marina se sentiu infeliz e insegura dentro da própria casa e, embora não tivesse uma boa relação com os pais, foi com o apoio da mãe que ela encontrou na arte uma forma de se expressar.

Em sua autobiografia, Abramović relata que teve acesso privilegiado à cultura e sentia que “a única liberdade que eu tinha era a liberdade de expressão” (Abramović, 2017, p. 29). Marina entrou na Academia de Belas-Artes, teve a oportunidade de estudar e escolher sua própria profissão, e participou de movimentos estudantis e políticos, apesar da ainda pequena presença de mulheres nesses locais. Destarte, na década de 1960, reconheceu que a arte, assim como a música e a política, estava passando por grandes mudanças e se encantou com a arte performática.

Marina criou a série de performances “Ritmo” na década de 1970 e começou a surpreender o público ao utilizar da performance e do seu próprio corpo para expressar o que sentia. Em “Ritmo 0”, particularmente, esse corpo se transforma num objeto e é possível, então, analisá-lo sob diversos aspectos. Considerando o contexto histórico do período e a cultura vigente, especificamente na Itália, país no qual a performance aconteceu, é preciso entender, primeiramente, que a possibilidade de uma mulher estar numa galeria de arte realizando uma performance só se fez possível devido às lutas pelos direitos das mulheres que aconteceram anos antes.

Nesse cenário cultural, Marina pôde não somente desfrutar do seu direito à expressão, mas também de escolher a forma como fazê-lo. Ao utilizar seu corpo, Marina se dispôs a suportar a invasão do que quer que o público resolvesse fazer com ela fisicamente e também o peso da simbologia que isso carregaria naquele contexto. Ao se colocar nesse lugar de vulnerabilidade, o corpo da artista durante a performance não a representa enquanto indivíduo, mas enquanto um corpo feminino, assujeitado, vulnerável aos desejos de uma sociedade revolucionária, mas, em essência, misógina.

Esse corpo representa, portanto, não a Marina Abramović, mas as mulheres em geral, e a performance permitiu que esse corpo servisse de modelo para demonstrar o que uma sociedade misógina é capaz de fazer com uma mulher. Decerto, o contexto cultural, o período histórico e todos os aspectos sociais que envolvem a performance “Ritmo 0” influenciaram na forma como a obra foi realizada, a simbologia que carregou e os resultados que colheu.

Os participantes presentes na obra representaram a sociedade daquele período, seus pensamentos e costumes, de forma quase crua, e é possível atestar que mesmo após a conquista de diversos direitos, de ter superado alguns preconceitos e injustiças, o corpo

feminino ainda foi inferiorizado e menosprezado, o que implica na influência de pensamentos herdados desde a Antiguidade e que se reconstruíram ao longo dos séculos.

“Ritmo 0” escancara os problemas de gênero que permanecem vivos na estrutura da sociedade e que precisam ser debatidos e desconstruídos. O corpo da mulher, inferiorizado e oprimido desde os mais antigos tempos, ainda precisa lutar para conquistar e usufruir dos direitos mais básicos do ser humano.

4. 73 OBJETOS: UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA SOBRE O CORPO FEMININO E SOBRE A PERFORMANCE “RITMO 0”

“Questionem-se: o que existe de mais embarracoso para um homem do que o corpo de uma mulher?”

(Jacques Lacan)

Pode-se atestar que o momento fundador da psicanálise, que dá-se quando Freud se direciona à existência do inconsciente, se fez a propósito do corpo feminino no contexto das mulheres histéricas e de seus corpos adoecidos. Segundo Lazzarini e Viana (2006), o pensamento freudiano, ao articular uma teoria da sexualidade, inicia uma revolução na concepção do corpo, até então visto num viés majoritariamente biológico, por meio dos estudos médicos. Se estruturando a partir do corpo somático e desembocando na noção de corpo erógeno, Freud insere este na linguagem, na significação e na representação: um corpo próprio da psicanálise. Essa ampliação teórica permite, assim, que o corpo, enquanto objeto da psicanálise, seja entendido como um todo em funcionamento coerente com a história do sujeito.

Em “Estudos sobre a histeria” (1893-1895/2016), Freud afirma que o corpo da mulher histérica só poderia ser definido se fosse considerada não somente a anatomia, mas também a condição da representação corporal presente no imaginário social, estabelecendo a ideia de que o corpo da mulher, assim como sua subjetivação, são atravessados pelo contexto social e cultural na qual ela está inserida. Assim sendo, o corpo a que se refere a psicanálise, como afirma Mandet, é “o corpo enquanto objeto para o psiquismo, é o corpo da representação inconsciente, o corpo investido numa relação de significação, construído em seus fantasmas e em sua história” (Mandet⁸ apud Lazzarini e Viana, 2006, p. 242).

Com a contribuição teórica de Lacan, a partir da perspectiva freudiana, tem-se que o corpo está vinculado ao gozo, advindo da consequência do significante fornecido pelo Outro e incorporado no sujeito, o que incumbe ao sujeito a função de nomeá-lo através da linguagem. Se Freud estabelece um estreitamento entre corpo e inconsciente, Lacan traz uma aproximação entre corpo e linguagem, pois defende que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, de maneira que só quem tem acesso à linguagem tem um corpo (Sternick, 2010).

É preciso ressaltar, porém, que a perspectiva lacaniana está intimamente ligada aos seus registros fundamentais de Real, Simbólico e Imaginário, de forma que o corpo vai

⁸ MANDET, Elsa. La fascinacion de los significados una problemática acerca de la noción de cuerpo en psicoanalisis. **Psicoanalisis con niños y adolescentes**, v. 4, p. 114-124, 1993.

admitir diferentes dimensões para cada um deles. Assim sendo, haverá três conceitos complementares de corpo: do ponto de vista do Real, o corpo como sinônimo de gozo; do ponto de vista do Simbólico, o corpo marcado pelo significante; e, por fim, do ponto de vista do Imaginário, o corpo como imagem (Cukiert e Priszkulnik, 2002).

A partir da perspectiva da psicanálise, portanto, este capítulo tem como objetivo analisar o corpo feminino representado na performance “Ritmo 0”, de Marina Abramović, admitindo-o enquanto um todo constituído na cultura. Dessarte, ao considerar o contexto cultural da Itália de 1975, no qual aconteceu a performance de “Ritmo 0”, e a herança cultural do conceito e da representatividade de corpo feminino no Ocidente, discutida no capítulo anterior, pode-se entender o corpo de Abramović, durante a performance, enquanto inscrito na linguagem, um suporte na arte e uma representação da sociedade contemporânea.

Como define Pedron (2020), um modo particular de articulação entre o corpo e a linguagem é a pulsão, o que nos leva ao conceito de corpo pulsional. Para Freud, a pulsão está situada na fronteira entre o somático e o psíquico, sendo uma força constante e vinda do corpo, funcionando como uma exigência de trabalho da mente em consequência de sua relação com o corpo (Amparo, Magalhães e Chatelard, 2013). Já segundo a lógica significante de Lacan, a pulsão é entendida como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo, percorrendo um circuito que a transforma em um traço significante (Pedron, 2020). Em ambas as concepções, a pulsão tem grande importância na formação do sujeito.

Nesse contexto, o corpo pulsional, marcado pelas pulsões, associa-se à rede de representações conscientes e inconscientes, criando, por meio da representação psíquica, um espaço de mediação entre o sujeito e o seu mundo interno e entre o sujeito e o mundo externo. Assim sendo, como dito por Amparo, Magalhães e Chatelard, “o corpo é um dos elementos da organização do sujeito psíquico, construindo-se no campo em que a imagem de si é inaugurada, tornando possível a relação consigo mesmo e com o outro” (2013, p. 503).

À vista disso, a performance, ao colocar o corpo em evidência, cria uma relação corpórea através das trocas entre os participantes e o performer, de modo a provocar no sujeito a percepção de si mesmo, do outro e do mundo. Segundo Pedron (2020), o corpo na performance é uma imagem, a qual se pode identificar-se ou não, e um instrumento de percepção do mundo e de si mesmo.

Em sua autobiografia, Abramović (2017) relata que, durante “Ritmo 0”, ela usou da sua relação com a audiência para forçar o seu corpo a ir o mais longe possível e que, nesse processo, ela se libertava dos próprios medos ao se tornar um espelho para o público, representando a percepção de que “se eu podia fazer aquilo, eles também podiam” (2017, p.

113). Essa relação de implicação do sujeito se dá, pois, na performance, existe não uma obra-objeto, que o convida a apreciá-la de longe, com um olhar de fora, mas uma obra-corpo, que convida o sujeito a vivenciar a obra e ter um olhar voltado a si mesmo, instigado a perceber as sensações que tal vivência produzem no seu corpo e na sua subjetividade (Pedron, 2020).

A obra-corpo se funda justamente na relação de envolvimento e implicação do eu-outro, entre participante e performer. De acordo com Andrade (2016), a arte evidencia-se como fenômeno intersubjetivo e pressupõe “o desejo do espectador de se relacionar plenamente com o outro, à custa mesmo da perda de referências individuais, a que tal envolvimento possa conduzi-lo (Andrade⁹ apud Pedron, 2020, p. 122). Esse aspecto pode ser observado na forma como o público se comporta durante a performance “Ritmo 0”, mas principalmente na sua reação no dia seguinte.

Durante as primeiras horas de “Ritmo 0”, o público se mostra tímido e receoso de participar da performance, porém, ao longo do tempo, as pessoas presentes perdem a inibição e começam a interagir de diversas maneiras com o corpo inerte da performer. Algumas atitudes são delicadas e gentis, mas a maioria delas são invasivas e crueis. É possível perceber uma mudança gradativa até que limites e regras morais são quebrados e, o que antes era inofensivo, começa a se tornar abusivo. Dessa forma, observa-se que, aos poucos, as referências individuais dos participantes foram se tornando imprecisas e enviesadas pela influência das atitudes dos outros participantes presentes e pelo cenário de impunidade instaurado pela performance.

Abramović chega a relatar que, já pela madrugada, sentiu um ar de sexualidade vindo dos participantes diante de seu corpo, naquele momento já maltratado e desnudo, e reconhece que “a presença das mulheres foi o motivo pelo qual não fui estuprada ali” (2017, p. 108). Marina também destaca que, por estar na Itália num período em que a Igreja Católica ainda possuía um poder extraordinário, havia na cultura uma forte dicotomia entre a “madonna e a prostituta” no tratamento para com as mulheres. Assim, é possível apontar que a representação cultural da figura feminina, influenciada pelo pensamento religioso, carregava um grande estereótipo dicotômico, no qual haveria somente dois tipos de mulheres: as puras e as putas. Marina, por conseguinte, deveria ser enquadrada em uma delas.

Posto isso, é válido ressaltar que essa ideologia cultural interferiu na maneira como os participantes trataram o corpo da performer. A permissividade de contato com o corpo de Marina, sua escolha em estar num estado de grande vulnerabilidade e o cenário de poucas

⁹ ANDRADE, Wellington. Manifesto ao espectador contemporâneo. **Revista Cult**, n.191, 2016.

regras impostas, provavelmente, são aspectos que podem tê-la aproximado do lugar de representação da puta em contraposição ao da mulher pura, considerando esse contexto social específico ditado por essa dicotomia. Essa é uma hipótese possível para a forma como os participantes da performance podem ter elaborado a presença daquela mulher, naquela situação, e a maneira como eles decidiram tratá-la.

Como dito anteriormente, o desejo inconsciente e a mudança no comportamento dos participantes foram percebidos mais claramente por eles mesmos somente no dia seguinte, quando várias pessoas presentes na performance ligaram para a galeria para pedir desculpas pelas atitudes tomadas no dia anterior, relatando que “não entendiam direito o que tinha acontecido enquanto estavam lá” e que “não sabiam o que tinha se apossado delas” (Abramović, 2017, p. 111). Isso corrobora com a teoria de Andrade (2016) de que o desejo do espectador de se relacionar com o outro na arte pode ultrapassar os seus preceitos individuais em prol desse envolvimento.

Quanto ao corpo de Marina Abramović, especificamente, ao se propor ficar irresponsiva e vulnerável ao desejo do outro, ao lado da mesa com 72 objetos, Marina transforma seu corpo em um 73º objeto. Têm-se, portanto, numa obra-corpo, um corpo-objeto. Este corpo-objeto, entendido enquanto objeto-arte, se formula na sua ressignificação (Salles, 2018). A performance traz evidência para a materialidade do corpo, para o real, porém, o sentido da matéria significante está em seu mesmo lugar de inscrição e não em seu construto físico. Como declara Salles, “a matéria significante, costurada pelo social e histórico, produz efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma” (2018, p. 746). Dessa forma, em “Ritmo 0”, o corpo de Abramović, através da linguagem da performance artística, assume um complexo de significação envolto de dizeres culturais e uma polissemia de sentidos.

Posto isso, esse corpo-objeto pode ser entendido como a representação da relação de submissão feminina na cultura, ao ser realocado enquanto objeto por ser rejeitado enquanto sujeito. Por séculos, o feminino foi definido na cultura, a partir do discurso masculino misógino, como sinônimo de inferioridade e o corpo das mulheres foi tratado como objeto de gozo masculino, o que acabou por, de certa forma, desprezar e até mesmo ignorar a subjetivação feminina. Desde a Antiguidade, ao ser definido e assumido enquanto inferior e submisso, o corpo feminino foi utilizado como instrumento para a satisfação dos desejos masculinos, seja para o prazer sexual, para a gestação dos seus filhos ou para a concretização do seu poder e dominância social. Assumindo o caráter objetal, este corpo pertence ao homem e é submisso aos seus desejos, enquanto a mulher não é reconhecida nem mesmo como

sujeito.

Considerando essa perspectiva, traz-se que Lacan (1998) teoriza que o eu se constroi, primeiramente, a partir do Outro. Assim sendo, a forma como a imagem do próprio corpo é vista a partir do Outro marca a constituição do sujeito e a imagem assumida por ele (Cukiert e Priszkuhnik, 2002). Lacan estabelece, portanto, uma íntima relação entre o eu e o corpo na constituição do sujeito. Trazendo para o contexto da representação do corpo feminino na cultura ocidental, pode-se, então, atestar que a forma como esse corpo foi definido pelo Outro (discurso masculino e misógino) acaba por interferir na maneira como a mulher se enxerga e estabelece sua própria imagem e como ela se constitui enquanto sujeito.

Em “Ritmo 0”, porém, quando Marina escreve nas instruções da performance “Eu sou o objeto” (Abramović, 2017, p. 107) e assume a posição de corpo-objeto, esse corpo pode ser entendido como um corpo “vazio de gozo”. Essa expressão foi utilizada por Lacan, no texto “Da psicanálise em suas relações com a realidade” (1967), e versa sobre um corpo dessubjetivado. Segundo Sternick (2010), o corpo deserto de gozo reduz a excitação psíquica ao nível mínimo, possuindo um gozo que se fixa somente nas zonas erógenas, o que seria denominado por Freud de pulsões parciais. Nesse sentido, para haver um corpo de gozo, é preciso apropriar-se dele através da linguagem.

Quando Abramović se põe irresponsiva e inerte diante de seu público, como um corpo-objeto, ela se dessubjetiva e se transforma, então, na representação do corpo feminino presente no imaginário social da cultura. Nesse cenário, destaca-se também a forma como ela se mantém em silêncio, o que simboliza um certo distanciamento desse corpo-objeto da linguagem. O objeto, dessubjetivado, não fala, nem o corpo-objeto. E se esse corpo-objeto não é apropriado na linguagem, não se constitui enquanto um corpo de gozo. É apenas um objeto, um não-sujeito.

Assim sendo, a performance “Ritmo 0”, ao ser entendida como um fragmento da realidade social de sua época, mostra-se como um espaço de reflexão crítica sobre diversos aspectos psicossociais e culturais, principalmente em relação às questões de gênero. O corpo de Marina Abramović, ao assumir a posição de objeto, representa e escancara a forma como o corpo feminino foi e continua a ser tratado com inferioridade e subjugação pelo simples fato de ser. Ser mulher e habitar um corpo feminino, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, é um ato de resistência.

Obras como a de Abramović ressaltam, portanto, a forma como o feminino é construído na sociedade e permite o levantamento de reflexões e questionamentos acerca da posição e da representação da mulher no social e na cultura. Jaz, então, a importância de sua

existência e de análises e discussões sobre ela, a fim de perpetuar suas (re)significações e contribuições sobre um tema que, apesar de antigo, mantém-se atual e ainda exige atenção e reconhecimento para ser melhor explorado em sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou analisar, sob uma perspectiva psicanalítica e sociocultural, a performance “Ritmo 0” de Marina Abramović, enfatizando a relação entre o corpo feminino e as questões socioculturais e psicanalíticas que permeiam sua obra. A partir das reflexões apresentadas, foi possível destacar que o corpo feminino, historicamente marcado por narrativas de submissão e objetificação, encontra na performance artística de Abramović um espaço de ressignificação e questionamento crítico.

No decorrer desta pesquisa, identificou-se que o corpo feminino representado na performance transcende a experiência pessoal da artista para se tornar um símbolo das condições históricas e culturais da mulher. Em “Ritmo 0”, Marina se propõe a desafiar os limites do público e expor as complexas dinâmicas de poder, desejo e violência que emergem em um contexto de vulnerabilidade feminina. A análise psicanalítica permitiu interpretar como o inconsciente e os impulsos subjetivos foram acionados durante a interação entre público e performer, revelando a perpetuação de estruturas de opressão e a busca por controle sobre o corpo da mulher.

Além disso, o estudo ressaltou como os significados atribuídos ao corpo feminino ao longo da história continuam influenciando as representações contemporâneas, mesmo em um cenário de conquistas feministas. A performance evidencia a necessidade de reflexões contínuas sobre a posição do feminino na sociedade, propondo um espaço de crítica e transformação por meio da arte. Dessa forma, este trabalho contribui para o debate interdisciplinar sobre corpo, arte e gênero, abrindo caminho para futuras pesquisas que aprofundem a interface entre psicanálise, arte performática e estudos de gênero. Espera-se que os resultados aqui apresentados estimulem não apenas discussões acadêmicas, mas também práticas sociais mais conscientes e igualitárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramović, Marina. **Pelas paredes: memórias de Marina Abramović**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

Abramović, Marina. Aos 77 anos, Marina Abramović não pensa em se aposentar: “Morrerei trabalhando”. [Entrevista concedida a] Nô Mello. **Vogue Brasil**, 2024. Disponível em: <https://vogue.globo.com/cultura/noticia/2024/03/marina-Abramovic-capas-digital-vogue-marco.shtml> Acesso em: 08 nov. 2024.

AMPARO, Deise Matos do; MAGALHAES, Ana Cláudia Reis de; CHATELARD, Daniela Scheinkman. O corpo: identificações e imagem. **Rev.Mal-Estar Subj**, Fortaleza , v. 13, n. 3-4, p. 499-520, dez. 2013 . Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482013000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 09 dez. 2024.

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: um estudo que suporta contradições. **Bol. - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo, v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 23 mar. 2024.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emilia. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, n. 1, p. 24-34, abr. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822011000100004> Acesso em: 28 mar. 2023.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. *In: Bíblia Sagrada - Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Mal estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 451-478, set. 2007. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200012 Acesso em: 10 mai. 2024.

CASSIMIRO, Érica Silva; GALDINO, Francisco Flávio Sales. As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: da Grécia Antiga à Contemporaneidade. **Metanoia**, n. 14, p. 61-79, 2012. Disponível em https://ufsjianguara.edu.br/portal-repositorio/File/revistametanoia/4_GERALDO_CONFERIDO.pdf Acesso em: 01 nov. 2024.

COLLING, Ana Maria. O corpo que os gregos inventaram. *In: STREY, Marlene et al. Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=kxKsI5Kb_74C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=true Acesso em: 10 mai. 2024.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história**. Dourados: UFGD, 2014. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/EDITORACatalogo/tempo-diferentes-discurso>

s-iguais-a-construcao-historica-do-corpo-feminino-ana-maria-colling-1.pdf Acesso em: 10 mai. 2024.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. **Estud. psicol.**, Natal, v. 7, n. 1, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2002000100014> Acesso em: 15 dez. 2024.

EISINGER, Dale. The 25 best performance art pieces of all time. **Complex**, 2013. Disponível em: <https://www.complex.com/style/a/dale-eisinger/the-25-best-performance-art-pieces-of-all-time> Acesso em: 08 nov. 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FORNO, Cristiano Dal; MACEDO, Mônica Medeiros Kother. Pesquisa Psicanalítica: da transferência com a psicanálise à produção do ensaio metapsicológico. **Psicologia Clínica e Cultura**, Brasília, v. 37, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102.3772e37406> Acesso em: 19 mai. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 2: Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRUBBA, Leilane Serratine; MONTEIRO, Kimberly Farias. A luta das mulheres pelo espaço público na Primeira Onda do Feminismo: de Suffragettes às Sufragistas. **Direito e Desenvolvimento**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 261-278, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.25246/direitoedesarrollo.v8i2.563> Acesso em: 01 nov. 2024.

Houbre, Gabrielle. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo - fim do século XVIII/começo do século XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

IRIBARRY, Isac Nikos. O que é pesquisa psicanalítica? **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 115-138, jun. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100007> Acesso em: 19 mai. 2024.

JARDIM, L. L.; HERNÁNDEZ, M. C. R. Investigação psicanalítica na universidade. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 27, n. 4, dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2010000400010> Acesso em: 19 mai. 2024.

LACAN, Jacques. Da psicanálise em suas relações com a realidade. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 351-358, 2003.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAZZARINI, Eliana Rigotto; VIANA, Terezinha de Camargo. O corpo em Psicanálise. **Psicologia: Teoria e Prática**, Brasília, v. 22, n. 2, p. 241-250, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-37722006000200014> Acesso em: 30 nov. 2024.

MARTINS, Alcina Manuela Oliveira. O corpo feminino na Idade Média: um lugar de tentações. In: **O outro lado do espelho: percursos de investigação**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2018, p. 139-150.

NAKASU, Maria Vilela Pinto. Além das projeções do artista: a interpretação freudiana circunscrita ao universo da obra. **Idé**, São Paulo, v. 33, n. 51, p. 146-158, dez. 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200016&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24 mar. 2024.

NASCIMENTO, Giulia Correia Oliveira. **O (não) direito ao corpo: a supremacia do poder masculino nas decisões relacionadas aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres**. Orientador: Rita de Lourdes Lima. 2016. 124 p. TCC (graduação) - Curso de Serviço Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/36315> Acesso em: 22 nov. 2024.

PAULA, Fernanda Oliveira Queiroz de; SANTOS, Tania Coelho dos. Primeira onda do movimento feminista: modernidade e psicanálise. **aSEPhallus de Orientação Lacaniana**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 91-111, 2021. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1367232> Acesso em: 22 nov. 2024.

PEDRON, Denise. Obra-corpo, obra-enigma: Pulsão e Corporeidade em Antonin Artaud e Marina Abramović. **Ephemera Journal**, Ouro Preto, v. 3, n. 4, jan/abr 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.70446/ephemera.v3i4.4179> Acesso em: 08 dez. 2024.

REZENDE, A. M. de. Um monge no divã: A trajetória de um adolescer na Idade Média Central. **Rev. Bras. Psicanál.**, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 155-160, dez. 2007.

ROSA, Miriam Debieux. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 329-348, 2004. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/1509> Acesso em: 19 mai. 2024.

SALLES, Atilio Catosso. Corpo-em-arte: performance. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 60, n. 3, p. 743–757, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8650355>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SAURET, M. J. A pesquisa clínica em psicanálise. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 89-104, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642003000300009> Acesso em: 19 mai. 2024.

SEVERO, Paula Werner; ANDRADE, Maria Lúcia de Araújo. O corpo e o gozo na constituição do sujeito. **Estilos clin.**, São Paulo , v. 15, n. 2, p. 442-459, dez. 2010 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282010000200011&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 15 dez. 2024.

STERNICK, Mara Viana de Castro. A imagem do corpo em Lacan. **Reverso**, Belo

Horizonte , v. 32, n. 59, p. 31-37, jun. 2010 . Disponível em
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952010000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 15 dez. 2024.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias.** Orientador: Christian Viktor Hamm. 2010. 123 p. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5191> Acesso em: 21 nov. 2024.