



## **O corpo como mídia:**

### **Investigações acerca da performance na sociedade da visibilidade.**

#### **Primeiro passo: um salto para fora do espetáculo<sup>1</sup>**

Dally Velloso Lemos Schwarz<sup>2</sup>

Professora Orientadora: Maria Paula Sibilia

Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense – UFF

#### **Resumo**

Esse artigo constitui um relato inicial das investigações teóricas realizadas até agora como bolsista PIBIC, sob a orientação da professora Paula Sibilia, em um projeto de pesquisa sobre as relações entre subjetividade e práticas corporais contemporâneas. Nesta primeira etapa, pretende-se apresentar algumas conceituações úteis sobre a idéia do corpo como uma mídia, assim como os caminhos que serão traçados para as novas descobertas ligadas aos usos dessa “mídia” por parte de certos artistas da área da performance. Sendo, portanto, apenas um *primeiro passo*, o artigo enfoca uma só artista atualmente em atividade, Alessandra Colasanti ou “a bailarina de vermelho”, que coloca em ação a mídia aqui focalizada, o corpo, nas suas diversas expressões.

**Palavras chave:** corpo, subjetividade, mídia, performance, arte contemporânea.

#### **Um pequeno resgate da mídia.**

Quando tentamos definir o que é a “comunicação”, costuma vir à mente a imagem dos meios de comunicação, principalmente daqueles que são os mais representativos de nossa época. Porém, se quisermos entender a comunicação em um sentido mais amplo, como uma relação homem-mundo, não poderíamos nos restringir apenas aos meios, teríamos que entender essa comunicação como um sistema, e considerar as práticas culturais peças tão importantes quanto os veículos que as disseminam. .

.A comunicação oral, antes da imposição da tecnologia da escrita, era uma das formas utilizadas para tecer as redes de experiência e memória de uma época, muitas culturas tribais, como as da Índia e da China arcaicas (datas não muito precisas, mas que estariam próximas do séculos 1500 e 1000a.C), tinham na comunicação oral e gestual uma maneira de transferir suas tradições. Essas práticas não só fixavam uma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Estudante de graduação de Estudos de Mídia na UFF, bolsista de iniciação científica sob orientação da professora Paula Sibilia. [dallyschwarz@gmail.com](mailto:dallyschwarz@gmail.com)



identidade, como construíam uma história e até o advento da escrita, essas maneiras de comunicar eram a garantia da transmissão de conhecimento.

Conhecimento este que disseminava não só informação como promovia sociabilidade, segundo o historiador português Jorge Pedro Souza, “nos primórdios da humanidade, os homens agregavam-se em pequenos grupos tribais e necessitavam de comunicar uns com os outros para garantir sua sobrevivência”, (SOUZA, 2004) logo, vemos como o processo comunicacional é muito complexo e não pode estar restrito a uma função meramente noticiária.

Com o advento da imprensa, com seu auge no século XIX, enfraqueceu-se a relação corporal e interpessoal como meio de informação legítimo, o regime de verdade, na Modernidade, era baseado em uma racionalidade empírica e científica que exigia provas concretas de fontes autorizadas. E com essa vontade de verdade, as práticas comunicacionais foram transformando-se e ganhando novos contornos.

Uma das características dessas sociedades oralizadas era a circularidade da sua estrutura de comunicação. Quando falamos em circularidade estamos explicitando os vários discursos que se entrelaçavam, a partir de uma ou mais mediações na propagação de uma mesma informação. É interessante pensar também nas transformações que as mensagens sofriam nesse universo prévio à cultura escrita, pois cada vez que uma história era narrada, inventavam-se novas versões dessa história. E para além desse caráter ficcional que apresentava o fato, existia também uma outra hierarquização, logo, um outro regime de verdade.

A intenção deste artigo não é, de maneira alguma, fazer uma leitura saudosista desses supostos tempos idílicos, desprezando a cultura escrita. Pelo contrário, estamos somente resgatando certas características das práticas oralizadas e interpessoais que vigoravam — e ainda vigoram — em culturas diferentes da ocidental contemporânea, a fim de tentar compreender a potencialidade, a partir de certa genealogia, das ações performáticas atuais nas quais o corpo é o principal suporte.

Outro resgate, que também apresenta uma história, é a importância da visualidade na informação. Deve-se pensar quais mudanças esse regime de imagens trouxe para nossa relação com a comunicação para melhor analisar a sociedade contemporânea da visualidade/visibilidade. Essa crescente importância das mídias visuais, e cada vez



mais audiovisuais, implica em outros vetores de poder que vão redesenhar as verdades, e logo, modificar as práticas sociais dos sujeitos. Assim, como lembra o pensador francês Guy Debord no seu célebre livro *A sociedade do espetáculo*, “a sociedade do espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizadas por imagens” (DEBORD, 1967). Ou seja, esses elementos não estão soltos no mundo, eles se conjugam e devem ser estudados integrados.

Dessa maneira, entendemos que a colocação do corpo em cena não só resgata uma prática tribal de socialização e comunicação interpessoal, como também reforça — e, por sua vez, é reforçado — pelo atual regime da visibilidade. O porquê das ações performáticas hoje não é algo novo, e nem deve ser estudado de forma deslumbrada, porém o momento histórico que vivemos, configura-se em um contexto de muita atenção para o corpo e para o império dos visíveis. O corpo não sai por aí, a mostra, sem um porquê.

### **Lugar de distinção, de status e de construção de si.**

*“Realizar uma história do corpo é um trabalho tão vasto e arriscado quanto aquele de escrever uma história da vida.”*

*Denise Berzunni de Sant’Anna*

Não é de hoje que o corpo torna-se foco de estudos e discussões, esse movimento voltado para si, para um corpo individual, tem seu marco principalmente na transição do século XVIII para o XIX com a invenção da Modernidade e do sujeito.

Diversos estudos teóricos e abordagens literárias que datam dessa transição se referem ao corpo e se dedicam a desvendar seu universo íntimo, orgânico e perene.

É importante pensar o corpo levando em conta o que Michel Foucault, nos anos 1970, denunciou como um olhar ingênuo dos pesquisadores em relação às coisas. Devemos dar uma atenção especial, advertia Foucault, à história e às origens daquilo que pesquisamos. Entender que existe um passado, não só enriquece as nossas perguntas, como também facilita a visualização dos



acontecimentos atuais como desdobramentos e novas torções de fatos e práticas que os precederam.

Por tais motivos, recorreremos a dois grandes teóricos, o sociólogo alemão Norbert Elias e o historiador francês Michel Foucault que dialogam aparentemente de posições contrárias, para resgatar a história do corpo no Ocidente. Mais especificamente, pretendemos fazer um corte no corpo para observá-lo na Modernidade.

As pesquisas de Norbert Elias apresentam o corpo como um lugar em que “o ethos moderno” está pronto para ser recebido. Seus estudos históricos sobre o desenvolvimento das etiquetas e dos modos burgueses reforçam aquilo que ele denominou “habitus psíquicos de pessoas civilizadas” (ELIAS, 1937), e como podemos ver nos seus escritos:

A teia de ações tornou-se tão complexa e extensa, o esforço necessário para comportar-se ‘corretamente’ dentro dela ficou tão grande que, além do autocontrole consciente do indivíduo, um cego aparelho automático de autocontrole foi firmemente estabelecido. Esse mecanismo visava prevenir transgressões do comportamento socialmente aceitável mediante uma muralha de medos profundamente arraigados, mas precisamente porque operava cegamente e pelo hábito, ele, com frequência, indiretamente produzia colisões com a realidade social

(ELIAS, 1993, p.196).

Esse habitus é resultado de uma relação de embate entre as forças sociais e as forças psicológicas, e delimita a liberdade de ação dos indivíduos. Em seu livro *O processo civilizador*, Elias realizou um estudo abrangente sobre como os modos como os indivíduos foram aprendendo a ter autocontrole e, através dessa pedagogia, o social foi sendo alimentado — e, ao mesmo tempo, foi se alimentando — de um novo tipo de sujeito: um sujeito amarrado.

É interessante abordar também, um ponto de vista crucial nos estudos de Elias que dizem respeito a um ganho de liberdade nesse processo civilizatório. Os sujeitos, apesar de terem introjetado novas morais e terem seus corpos comprimidos por valores sociais, poderiam agora, ter uma articulação maior nas suas movimentações. Donos do seu corpo, sem desconsiderar as estruturas reguladoras, eles poderiam jogar com a construção do seu EU, que antes lhes era muito menos possível. Esse pensamento está totalmente vinculado ao estudo



empírico que o teórico realizou em seu tempo, assim como, uma consequência de seguir a tradição sociológica progressista.

Partindo de outra perspectiva, Michael Foucault também analisa o papel do corpo do indivíduo moderno, porém a partir de uma lógica inversa à de Norbert Elias. Para o teórico francês, o corpo do indivíduo só ganha lugar preeminente na cultura ocidental quando passou a ser uma preocupação do Estado. Assim, o corpo de cada indivíduo começou a ser “disciplinado”, e a estratégia de poder que investiu esses corpos envolve tanto a repressão como o estímulo.

... O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política

(FOUCAULT, 1979:80).

Foucault analisa o corpo muito pelo viés da medicina que é uma das vozes da ciência mais potentes nesse momento disciplinado Moderno. Em sua reflexão crítica acerca do novo regime corporal que o sistema capitalista impõe, ele aponta como o controle e o estímulo a sexualidade serão importantes para reprimir os corpos. No decorrer de seus estudos perceberemos como essa repressão é articulada em um jogo que próprio estímulo ao prazer é parte de uma perversão do poder. “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle repressão, mas de controle estimulação, fique nu, mas seja magro, bonito e bronzeado!” (Foucault, 1979: 147).

O que nos interessa no pensamento desses dois autores, no contexto desta pesquisa, é a maneira com que eles mostram que, no cerne da sociedade moderna, o corpo ganha uma atenção nos estudos teóricos. Ambos os autores estão escrevendo suas idéias em torno dos anos 1970 e 1980 (*O processo Civilizador* data de 1968 e *Microfísica do poder* de 1979), e não devemos



esquecer que nesse momento histórico o corpo está sendo posto em questão também por artistas da performance<sup>3</sup>.

Por isso, se focalizarmos nas peculiaridades surgidas mais recentemente, na sociedade contemporânea, em que os campos científicos se embaralham mesmo sem perder sua autonomia, podemos detectar algumas continuidades e rupturas entre esses dois momentos históricos no que tange à utilização do corpo como mídia.

A partir dessas convergências, portanto, procuraremos entender de que forma o corpo já foi representado por diversos saberes, detectando até que ponto, durante cada século, ele foi pensado como tendo uma materialidade e uma significação peculiar para assim ensaiarmos algumas questões de relevância atual a respeito do tema.

### **A convergência entre Artes e Comunicação**

No cenário contemporâneo, o corpo se exhibe com uma insistência crescente em diversos âmbitos, irradiando uma pluralidade de sentidos. Nos anos 1990 ocorreu um fluxo intenso de convergências midiáticas, e também houve uma hibridização de diversos campos de saber. Nesse movimento, as artes e a comunicação também convergiram e, dessa junção, novas questões surgiram, inspirando de estudos interdisciplinares.

É importante frisar que, ao fazer referência à convergência, não se pretende reduzir as especificidades de cada área. Convergir não significa identificar-se, mas tomar rumos que não obstante as diferenças, dirigem-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais essas diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios. (Santaella, 2005)

Arte e Comunicação estão em diálogo, pelo menos, desde o século XIX, quando ocorreu o advento da comunicação de massa e, nesse movimento, a distinção nítida entre uma “alta cultura” e uma “baixa cultura” começou a ser repensada. Nesse mesmo

---

<sup>3</sup> É importante reforçar que a performance nunca desapareceu desde seus primeiros registros no século XX, mas existiram momentos históricos nos quais sua importância foi maior. Abordaremos essas questões históricas da performance mais adiante.



período histórico, a intensificação dos modos de vida urbanos e a circulação na cidade trouxeram à cena a imagem do outro e intensificaram o contato com os corpos estranhos.

Pretende-se pensar o estado atual dessas convergências, a partir de um recuo histórico que possa esclarecer os sentidos dessas transformações, pois todas as mídias se inserem em uma determinada conjuntura, e o papel do corpo não pode deixar de acompanhar essas mudanças.

A mídia atua na sociedade de diversas formas e, portanto, é importante pensar como nós, sujeitos que transitamos na cidade, de alguma maneira também somos “mídias”. Nós comunicamos com nossos corpos e, cada vez mais, os sujeitos contemporâneos desejam mostrar na superfície da pele quem eles são. Práticas corporais que já tem uma certa história, como a tatuagem, o body piercing, os transformismos e as modas, sugerem até que ponto o corpo está repleto de marcas que comunicam. Não seria esse corpo, portanto, nesse sentido, um espaço com potencial para ser uma “mídia”?

Se realizarmos uma pesquisa bibliográfica, encontraremos uma teoria do “corpomídia” que começou a ser desenvolvida no ano de 1999 por Helena Katz e Christine Greiner nos estudos da semiótica. O que essas autoras entendem como corpomídia é o corpo como produtor de comunicação de si mesmo, que se encontra constantemente em um estado de processo em andamentos, de percepções e ações mediadas.

“O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.”

(KATZ e GREINER, 2005, pág.131)

O que as autoras estão dizendo é que dentro do nosso corpo existe um sistema informacional que se assemelha a uma rede de comunicação. A própria estruturação do corpo se dá através de códigos, combinações e dados.



Outra questão suscitada é que o corpo funciona como um canal para a comunicação, mas para além de um mediador ele é responsável por configurar e transmitir mensagens com suas peculiaridades próprias. Não devemos reduzir o complexo sistema comunicacional a modelos de emissão-recepção somente, nem as mensagens a meras palavras. Um exemplo disso é que o próprio revestimento do corpo, a pele, exerce uma função não só protetora, mas também de membrana seletiva, de mediadora entre o sujeito e o mundo.

### **Daquilo que o corpo fala: Potências do meio, muitas mensagens**

Ao definir a performance é necessário relembrar a história da dança e do teatro, especificamente das vanguardas artísticas europeias do século XX. A data que marca o nascimento da performance é 1896 com a estréia da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em um teatro de Paris. A partir desse momento, o novo gênero se desenvolveu nos cabarés e em peças apresentadas nos espaços públicos, como fizeram os artistas afiliados a movimentos de vanguarda como o Futurismo e o Dadaísmo.

Além disso, foram surgindo novas maneiras de estudar o corpo e o movimento, como aconteceu posteriormente na escola Bauhaus da Alemanha. Em todas essas manifestações, o corpo estava integrado cenicamente com diversas mídias, em uma convergência que deu o caráter de uma expressão difícil de ser definida e limitada.

Porém, foi no final da década de 1960 e no início dos anos 1970 que a erupção dessa expressão se deu no corpo com pleno vigor. Isso se deveu tanto ao contexto da época, em que os artistas desejavam contestar a instituição de arte e o mercado artístico, quanto pelos movimentos de liberação sexual e de quebra dos tabus e dos valores morais tradicionalmente amarrados ao corpo moderno. As performances, então, se tornaram ações extremamente efêmeras, e muitas vezes ostentavam um teor chocante. Muitos dos questionamentos acerca dos limites do corpo cabiam naquilo que estava sendo discutido. A impossibilidade da venda da ação e o próprio conteúdo das performances não davam conta apenas do nascimento de um novo corpo, mas, além disso, tentava reescrever a História. Assim, como constata a





historiadora e crítica de arte Rose Lee Goldberg em seu livro dedicado à performance:

“Com a ameaça constante de vigilância policial, censura e prisão, não surpreendente que a maior parte da arte de protesto estivesse relacionada ao corpo. Um artista podia realizar seu trabalho em qualquer parte, sem materiais ou sem um ateliê, e a obra não deixaria vestígios.”

(GOLDBERG, 2006, pg.204)

É interessante notar que a efemeridade marcava a performance em um tempo específico que se assemelha ao tempo dos ataques relâmpagos e kamikazes no período de guerra. Esse tempo do qual falo não é puramente cronológico, mas da ordem do psicológico. Se pensarmos que essas ações realmente conseguem abrir um corte nesse tempo cronológico, caminhamos para uma reflexão do potencial do corpo como uma mídia. Não podemos esquecer que os contextos históricos são essenciais para situar o espaço e o tempo de cada corpo.

O conteúdo visivelmente macro político das ações caracterizam bem o contexto dos anos 1970. Os acionistas vienenses, grupo de artistas do pós-guerra dos anos 1960 de Viena, faziam performances tão explosivas que era comum um artista ser preso ou causar uma balbúrdia na mídia e nas grandes instituições de arte. A crítica de arte Piedad Soláns faz um estudo sobre esse movimento específico mostrando que o seu conteúdo violento era expresso na maioria das vezes pelas vias do repúdio e do asco.

“El accionismo vienés, es un arte de reflexión y de conocimiento, que mediante la rotura de todos los límites, la destrucción del cuerpo y por lo tanto de la humanidad, para enfrentarse al mundo, a la barbarie a la que era sometida la sociedad, en un mundo dominado por los poderes del Estado.”

(SOLANS, 2000, Pág. 3)

Utilizando-se um exemplo específico dessa expressão artística comprovamos que em algum momento da História, o corpo imerso nas significações da arte, se colocou em cena no mundo para não só chocar uma sociedade, mas para atingir seu potencial afetivo e contagiante de propagar idéias e comunicar. Porém, aquilo que foi dito anteriormente a respeito da orientação do corpo em um tempo e um espaço específico deve ser resgatado para retornarmos ao nosso objeto de análise contemporâneo.



Não seria então necessário articular qual tempo e qual o espaço que se dá a performance, hoje, para realizar uma ação crítica que proponha rupturas significantes na cultura e nos valores morais da sociedade?

### **A bailarina de Vermelho: Um salto para fora do espetáculo.**

*“Como ponto de partida, eu diria que a coisa em si é a não coisa.”*

*(A bailarina de Vermelho, Anticlássico)*

Depois de mapear os conceitos mais importantes que esta pesquisa utiliza como ferramentas teóricas e de procurar resgatar brevemente uma memória histórica, propõem-se analisar a ação performática da atriz Alessandra Colasanti. Também conhecida como a sua personagem denominada “a bailarina de vermelho” Alessandra apresenta um trabalho crítico acerca de questões da cultura, do pensamento acadêmico e da arte.

Propõe-se mostrar a relevância dessa performance nos dias atuais procurando situá-la no contexto do esvaziamento do espaço público, da intensificação das políticas de repressão do Estado, do individualismo, da efemeridade do tempo e da descrença em transformações sócio-culturais que marcam nossa sociedade.

Quem é a bailarina de vermelho? A personagem se descreve da seguinte forma:

*“a mais célebre danceuse do jet set intelectual, a primeira diva PHD de Hollywood, prima ballerina do Ballet Imperial de Moscou, meio-prima de Zelig, dublê de Godot, musa de Dégas, e dubladora oficial de Duchamp na América. A Bailarina de Vermelho, fundadora da Escola de Frankfurt, doutora pelo Collège de France, além de tradutora, boêmia e pavão, é também filósofa, lingüista e ensaísta.”*

*( DE VERMELHO, A bailarina)*

Antes de parecer pretensioso o que a bailarina diz ser, ou uma mera brincadeirinha clichê, deve-se contextualizar que a personagem de Colasanti nasce de uma proposta de questionar uma série de discursos que estão instaurados no meio acadêmico e na arte. A crítica faz-se à academia por ser um lugar construtor de verdades e saberes, mas que muitas vezes se torna vazio e propicia reflexões acerca do nada, ou somente de si mesmo. E à arte, por sua vez, como uma expressão que acompanha reflexões narcíseas e que acaba, também, sendo alvo fácil para essa emboscada tautológica.



A bailarina de vermelho nasce de um trabalho, um work in progress que surge das pesquisas da artista, intitulado '*Anticlássico - Uma Desconferência e o Enigma Vazio*', iniciado em 2007, quando Alessandra Colasanti dá seu salto para fora da tela de Dègas<sup>4</sup>s e começa a fazer esse embaralhamento entre a ficção e a realidade.

É interessante notar que Alessandra está atacando, da maneira mais irônica e divertida possível, o lugar do qual ela vem e habita. O espaço que se propõe questionar é aquele que a legitima falar. E aqui me refiro tanto a atriz quanto a personagem. Uma é estudante de teoria do teatro na Universidade Federal do Rio de Janeiro( UniRio), e a outra, a bailarina, é fundadora da Escola de Frankfurt, filósofa, pavão, ensaísta...Esses lugares ocupados por ambas, independente de um ser real e o outro ficcional, são lugares institucionalizados legítimos para a formação do conhecimento e para o surgimento de figuras públicas.

Apesar da bailarina de vermelho ser o foco de nossa análise, é interessante também perceber que a pessoa e a persona muitas vezes nesse embaralhamento, atçando mais a curiosidade do espectador e reforçando o potencial da performance. Por mais que saibamos que a atriz e a personagem são lugares diferentes, em nossa sociedade da visibilidade esses papéis não ficam sempre tão claros, uma vez que a intimidade das pessoas é matéria para jornais e revistas.

Não é um raciocínio tão incompreensível enxergar que na nossa sociedade, viciada em reality-show, essa vontade de adentrar a intimidade alheia, principalmente, daquelas que estão no palco encantado da mídia. A própria história das atrizes mais famosas de Hollywood sempre deixou claro esse embaralhamento entre pessoa e persona. Não precisamos fazer um recuo tão longo para enxergar esses traços, os meios de comunicação de massa e uma grande parte da indústria cultural se alimentam/são alimentados por esses conteúdos de cunho íntimo e pessoal. Porém devemos lembrar que no contexto atual eles apresentam uma configuração específica.

“Portanto, as tendências de exibição da intimidade que proliferam hoje em dia – não apenas na internet, mas em todos os meios de comunicação e também na mais modesta espetacularização diária da vida cotidiana- não evidenciam uma mera invasão da antiga privacidade, mas um fenômeno completamente novo.”

---

<sup>4</sup> A bailarina de vermelho diz ter saído de um quadro do pintor francês Edgar Dègas, que é muito conhecido por suas pinturas de bailarinas.



(Sibilia, Paula, 2008, pág. 79)

De acordo com a autora, devemos analisar esse fenômeno focando em suas especificidades de hoje, apesar de este apresentar no seu processo aspectos de continuidade. Das webcams aos paparazzi, dos blogs e fotologs ao YouTube e ao Orkut, das câmeras de segurança aos reality shows e talk shows, a velha intimidade se transformou em outra coisa. E agora está à vista de todos. (Sibilia, 2008)

O que parece interessar na personagem são suas performances, que totalmente integradas a um circuito midiático de redes de informação, colocam em cena o corpo como uma mídia, proporcionando discussões acerca da legitimidade da comunicação e da crítica em forma de diversão e chacota. Para além do aspecto agitador que a bailarina apresenta, queremos focar especialmente em uma das suas ações: a candidatura fictícia às eleições para prefeitura do Rio de Janeiro no ano de 2008.

Durante o período das eleições do Rio de Janeiro de 2008, a atriz apresentou sua candidatura, fictícia, ao cargo de prefeita. A campanha trazia chamadas interessantes como: *Vote 69! Vote pelo paradoxo! Prefeita da 3ª margem do Rio!* Além de contar com um material de marketing muito interessante.

Por mais que a performance da bailarina atinja uma parte da população, e aqui mostramos as limitações que uma performance tem, as ações da candidatura se deram em locais públicos, como a praia de Ipanema, o que esgarça um pouco mais o potencial da performance.

Não podemos deixar de falar do compartilhamento dos signos, isso é um dos fatores que também fecham uma ação, porém, temos estudos teóricos que comprovam que por mais que as pessoas estejam divididas em classes e seus universos simbólicos sejam diferentes, a apropriação de signos percorre diversas classes e em cada uma delas eles são articulados de um jeito.

A questão é: o espetáculo, em si, já é uma mensagem. E dessa maneira, por utilizar ironia, principalmente, a bailarina articula-se com maior proximidade das linguagens populares. A bailarina pode ter saído de um quadro de Degas para alguns, mas para outros, ela pode ter saído de um circo. Das duas maneiras ela cumpre um papel: dentro do universo do fantástico, ou do nonsense, ela fia uma linha que desarticula a noção



ordinária de realidade produzindo não só uma cena e um entretenimento, mas uma brecha para a reflexão.

Essa “brincadeira” suscita reflexões muito interessantes nos espectadores que no contexto público são transeuntes urbanos e, por isso, não se apresentam dispostos em um território demarcado para a arte, como quando estão em um teatro. O corpo, nesse contexto, é um dos meios de comunicação que tem o maior potencial para gerar estranhamentos, reflexões, risos e críticas. Não se trata, evidentemente, de uma característica apenas do corpo contemporâneo, e por isso é necessário lembrar não só a história da performance, como um campo autônomo da arte, mas toda a história da mídia.

No livro *Uma história social da mídia*, Asa Briggs e Peter Burke percorrem uma série de acontecimentos muito instigantes ocorridos nos séculos XVI, XVII e XVIII, nos quais as comunicações orais e gestuais se mostravam potentes, assim como os espetáculos teatrais dos reis e os rituais festivos do povo que aconteciam nas ruas.

Para além de um mero entretenimento, devemos perceber como essas exposições públicas tinham um caráter pedagógico, e como também demarcavam, através da linha invisível da arte, um lugar mágico, logo inalcançável. É importante ressaltar que os autores sublinham que muitas coisas daqueles espetáculos necessitavam, e existia essa figura, de um mediador para explicar ao público do que estavam falando.

É muito curiosa essa nota, pois muitas vezes defendemos que a arte contemporânea, ou conceitual, é aquela “que não comunica” que não quer dialogar, e vemos que a problemática é muito mais complexa. Nos séculos pré-modernos já existiam esses traços, se trata de um jogo de poder, onde as informações se articulam na disputa simbólica e nos interesses daqueles que dispõem de mais meios para propagar as significações que ganharão esse lugar legítimo.

### **Concluindo com classe ou com anti-classe?**

Para concluirmos nossa breve reflexão acerca da potência do corpo como mídia, retomaremos alguns pontos fortes deste artigo e que possivelmente serão desenvolvidos mais tarde em outros trabalhos, assim como questões e conceitos que não conseguiu ser trabalhado minuciosamente nesse texto e que mereceria certa relevância.



A discussão que nos interessa é refletir acerca das práticas de performance enquanto expressões artísticas que tentam trazer novas maneiras de expressão no mundo. No trabalho de Colasanti o riso e da piada suscitam reflexões que nos fazem rir de nós mesmos, e dessa maneira, provocam abalos nas instituições produtoras de verdades. Será que ao rir de si mesmo, não nos tornamos menos crentes de nós?

A bailarina de vermelho não está puramente zombando de uma academia, ou de um sistema de arte, ela inclusa nele, faz uma crítica que é válida para ambos os circuitos. Como falamos anteriormente, circuitos estes que se deixam levar por uma vaidade e como ocupam um lugar de produtor de verdades, se tornam espaços de discussões vazias. Acreditamos que o trabalho de Colasanti consegue abrir várias frentes de debates, assim como atinge diretamente, pelas performances, aqueles que são “tomados de assalto” pela figura da bailarina.

Por mais que estejamos imersos no espetáculo e na sociedade da visibilidade não devemos deixar de atuar como sujeitos políticos nos espaços que nos circundam. A bailarina de vermelho faz a crítica a um grupo restrito, um grupo pequeno na sociedade, mas um grupo que dispõe de muitos mecanismos culturais e midiáticos e que produz verdades e realidades diariamente.

Assim como foi defendido por muitos filósofos e escritores como Aristóteles, Kant, Bataille e Borges, o riso é uma arma estratégica nas relações sociais e será o filósofo francês Gilles Deleuze que vai dizer que o riso passa a funcionar como a subversão do bom senso e do senso comum (Deleuze, 1998) e Henri Bérghson, no seu livro *O riso: ensaio sobre a encenação do cômico*, vai dizer que o riso 'reflete' à sociedade aquilo que ela é e possui, mas que dificilmente reconhece (Xavier, 2001).

Portanto, é melhor concluirmos com anti-classe, sem esquecermos-nos do que a bailarina de vermelho alertava: *Desconfiem de mim!*

### **Referência Bibliografia:**

BÉRGSON, Henri 1983 *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004



DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. SOUZA, Jorge Pedro. *Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2004.

DELEUZE, Gilles 1998 *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*, 2 vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

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

GREINER, Christine; KATZ, Helena. *A natureza cultural do corpo*. IN Lições de Dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Porque a comunicação e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOLÁNS, Piedad. *Accionismo vienés*. Madrid: Editorial Nerea, 2000.

XAVIER, Caco. *Aids é coisa séria! - humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor*, 1997

### **Referências Eletrônicas:**

Blog da Bailarina de Vermelho: [www.abailarinadevermelho.blogspot.com](http://www.abailarinadevermelho.blogspot.com)

Flickr: [www.flickr.com/photos/alessandracolasanti](http://www.flickr.com/photos/alessandracolasanti)

Youtube: <http://www.youtube.com/user/bailarinatvshow>

Myspace: [www.myspace.com/alessandracolasanti](http://www.myspace.com/alessandracolasanti)

Blog do Teatro Clube Paradoxo: <http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/>

Twitter: <http://twitter.com/abailarina>

LastFm: <http://www.lastfm.com.br/user/devermelho>