



GASPARINI, Igor. **Prática como pesquisa e outras formas de comunicação fora da caixa-preta**. Campinas: UNICAMP. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientação: Daniela Gatti.

PRÁTICA COMO PESQUISA E OUTRAS FORMAS DE COMUNICAÇÃO FORA DA CAIXA-PRETA

Igor Gasparini

RESUMO

O objetivo deste artigo advém do interesse em refletir sobre o corpo e os processos de mediação com o espectador, considerando a prática como pesquisa e outras formas de comunicação fora da caixa-preta. Como artista da dança, diretor do T.F.Style Cia de Dança, este estudo surge a partir das experiências artísticas desenvolvidas pelo núcleo desde 2002 e que, nos últimos anos, desdobrou-se no aprofundamento da pesquisa corpo-cidade e de outras possibilidades de mediação obra-público. Assim, o recorte proposto para este artigo concentra-se em obras de dança fora da caixa-preta, considerando os pressupostos da “Prática como Pesquisa – *Practice as Research*”¹ (NELSON, 2013). Uma das hipóteses considera a possibilidade de que trabalhos que estejam fora da caixa-preta, numa *Zona Cinzenta*², oferecem ao espectador a ferramenta de escolha e interação com a obra, assemelhada ao cubo branco, mas ainda com característica de obra cênica de dança. Em obras caracterizadas como instalação coreográfica, por exemplo, a aproximação é corpo a corpo entre artistas e público, diferentemente do distanciamento característico que ocorre em obras em palco italiano. Este agrupamento de ações produz situações que precisam de mais visibilidade para serem discutidas com propriedade e a intenção aqui é a de olhar com mais atenção para produções que vão além da caixa-preta. Assim, qual seria o papel do espectador que entra em contato com obras nesta *zona cinzenta*? De que forma a apreciação estética se dá? Em um

1 NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Introdução do livro: “The What, Where, When and Why of “Practice as Research”. 2013. pp. 3-10.

2 “Zona Cinzenta” (“Gray Zone”) é um conceito desenvolvido pela pesquisadora Claire Bishop. Ela define esse ambiente misto entre a caixa preta (teatro) e o cubo branco (museu) como zona cinzenta (2018) ou “50 tons de cinza” (2016) e este conceito aproxima-se da pesquisa já em andamento do T.F.Style Cia de Dança sobre instalação coreográfica, desenvolvida na obra “Carne Urbana”.

ambiente lido nesta perspectiva, o espectador mantém-se singular, atravessado, porém, pelas percepções compartilhadas que o formam, e alerta para o fato de que a sua leitura da obra deixa de ser apenas “sua”, não se caracterizando como algo individual no sentido de uma propriedade privada, aquela estimulada pelo consumo no capitalismo, além de entender que ele também faz parte da obra.

Palavras-chave:

Dança. Instalação coreográfica.

Zona cinzenta. Espectador.

ABSTRACT

The aim of this article comes from the interest in reflecting on the body and mediation processes with the spectator, considering practice as research and different forms of communication outside the Black Box. This study evolves from the artistic experiences developed by the T.F.Style Dance Company since 2002 and which, in recent years, have developed into the deeper Body-City research and other studies about possibilities of mediation between the artistic work itself and the audience. Thus, the outline proposed for this article focuses on dance works outside the Black Box, considering the assumptions of “Practice as Research”³ (NELSON, 2013). One of the hypotheses suggests that works outside the Black Box, in a Gray Zone⁴, offer the viewer the tool of choice and interaction with the work, similar to the White Cube, but still with the characteristic of a dance scenic piece. In works characterized as choreographic installations, for example, the proximity between artists and audience is very present, unlike the distance that occurs in pieces on an Italian Stage. This context provokes situations that need more visibility to be properly discussed, and the intention here is to look more closely at productions that go beyond the Black Box. So, what would be the role of the spectator who comes into contact with works in this Gray Area? How does aesthetic appreciation take place? If we look at the setting from this perspective, the spectator remains singular, however, affected by the shared perceptions. This context brings attention to the fact that his interpretation of the piece is no longer just “his”, not characterized as something individual in the sense of a private property encouraged by consumption in capitalism, in addition to understanding that interpretation is also part of the work.

Keywords:

Dance. Choreographic installation.

Gray Zone. Spectator.

3 [1] NELSON, Robin. Practice as Research in the Arts. Book Introduction: “The What, Where, When and Why of “Practice as Research”. 2013. pp. 3-10.

4 “Gray Zone” is a concept developed by researcher Claire Bishop. She defines the mixed environment between the Black Box (theatre) and the White Cube (museum) as a “Gray Zone” (2018) or “50 shades of gray” (2016). This concept is close to the T.F.Style Dance Company current research on choreographic installation, developed in the work “Carne Urbana”.

INTRODUÇÃO

Como artista da dança, diretor do T.F.Style Cia de Dança⁵, este estudo surge a partir das experiências artísticas desenvolvidas pelo núcleo desde 2002 e que, nos últimos anos, desdobrou-se no aprofundamento da pesquisa corpo-cidade e de outras possibilidades de mediação obra-público. Assim, o recorte proposto para este artigo concentra-se em obras de dança fora da caixa preta, considerando os pressupostos da “Prática como Pesquisa – *Practice as Research*” (NELSON, 2013).

A arte contemporânea deslocou o entendimento do que se chama de público porque rejeita o papel do espectador como aquele que se relaciona com a obra como consumidor, esperando ter os seus desejos atendidos. Ela retira-o da posição de quem quer receber, desfrutar, assistir a um espetáculo, que é tomado como sinônimo de obra a ser contemplada. Faz isso ao convocar o espectador a se perguntar do que a obra trata, a admitir que haja algo a ser nela desvendado, porque não está evidente, o que implica em tentar descobrir a visão de mundo que está sendo proposta. Ou seja, ao invés de apenas esperar receber o que deseja, o espectador é retirado do seu conforto passivo e convocado a agir⁶ (RANCIÈRE, 2010), a desvendar as perguntas que a obra faz, a investigar que leitura de mundo ela propõe, precisando assumir uma postura diferente de apenas sentar-se e esperar ser agradado pelo que assiste.

Essa tem sido a teoria de referência para entendimento de espectador no T.F.Style Cia de Dança, núcleo artístico sediado na cidade de São Paulo. O grupo possui, em seu elenco, profissionais advindos de diferentes matrizes de dança, com diferentes formações, e que articula a dança aos espaços urbanos. O T.F.Style pesquisa a *Dança Urbana Contemporânea* e investiga as possibilidades de exercitar um pensamento contemporâneo do hip hop. Essa investigação concentra-se na busca

5 Mais informações sobre o núcleo artístico em: www.tfstyle.com.br

6 RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. [S.l.]: Olho Negro, 2010.

por um trabalho autoral, marcado por um percurso de pesquisa das sensações que estimulam esses corpos a partir da individualidade dos intérpretes e de estados corporais construídos a partir da relação corpo-cidade.

Essa forma de trabalho tem contribuído para a companhia se destacar no panorama cultural do Estado de São Paulo, incluindo recentemente o Prêmio APCA da Associação Paulista dos Críticos de Arte como Melhor Espetáculo de Dança, pela estreia de “ELO”, em 2019. Outras premiações importantes incluem o edital PROAC de Circulação no Estado de São Paulo e três edições do edital de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Este último, reconhecido na área de dança como um dos principais prêmios de fomento às artes, inspirando políticas culturais em toda a América Latina.

HISTÓRICO DO NÚCLEO ARTÍSTICO

<https://drive.google.com/file/d/18_TFuiSDIZQ6N03hjJmGZl-bgreIr5jN/view?usp=sharing>.

A ZONA CINZENTA

Claire Bishop define esse ambiente misto entre a caixa-preta (teatro) e o cubo branco (museu) como zona cinzenta (2018) ou “50 tons de cinza” (2016) e este conceito se aproxima da pesquisa já em andamento da companhia sobre instalação coreográfica, desenvolvida na obra *Carne Urbana*. Assim, o objetivo de ambos os projetos que caminham juntos atualmente (Fomento à dança e doutorado) é o de experimentar, na prática, alguns conceitos que o núcleo artístico identificou como fundamentais em obras caracterizadas como instalação coreográfica: I. múltipla relação entre artistas e público e a perspectiva do olhar 360º; II. temporalidade e III. simultaneidade de ações/ocupação que ocorrem em espaços distintos, proporcionando autonomia ao público que escolhe o quê e por quanto tempo assistirá.

Estes seriam alguns dos procedimentos práticos metodológicos propostos como desdobramento futuro a este estudo. Opto, então, por delinear os três recortes acima deixando a pesquisa desenvolvida pela companhia ser atravessada pelo pensamento da autora. Claire Bishop afirma que a polinização cruzada com as artes

visuais resulta em novas formas de virtuosismo e a uma atenção à exposição em si enquanto forma. E elenca algumas adaptações reconhecíveis em obras que habitam a *zona cinzenta*:

(...) capacidade de adaptar peças existentes ao espaço-tempo de uma instituição diferente (museu), produção de coreografias que podem operar em um fluxo contínuo sem começo, meio ou fim e disposição a expor não só o próprio trabalho, como também sua mão de obra (por exemplo, ao colocar ensaios à mostra) (BISHOP, 2018, p. 206).

I. Múltipla relação artista-público e a perspectiva do olhar 360°:

A pesquisadora Claire Bishop, em artigo “*Black box, white cube, gray zone: dance exhibitions and audience attention*” publicado na *The Drama Review*, em 2018, cita os *Events* (Eventos), de Merce Cunningham, como um modelo histórico da dança em galerias. As primeiras ações coreográficas ocorreram em 1964 e ocupavam locais não convencionais como museus, depósitos, ginásios e praças: “Os *Events* não são frontais, podendo ser vistos de todos os ângulos, e o público pode ser itinerante, muito embora, na realidade, tenda a ser estático”, afirma Bishop, 2018, p. 205.

Um ano antes da publicação deste artigo, em 2017, o T.F.Style Cia de Dança estreava “Carne Urbana” e, como relatado no histórico do núcleo, os artistas criadores entenderam que, dada a proposição física a partir de estados corporais, com consequente transformação do corpo ao longo do tempo, seria interessante aproximar o espectador dos artistas para que percebessem tais alterações em tempo real. Esse *zoom* idealizado pelo núcleo tinha como objetivo convocar o público a uma experiência mais imersiva, diferente do distanciamento característico de uma plateia de palco italiano.

Ao definir a característica da obra como instalação coreográfica, o grupo reconheceu que não haveria mais uma frente única e, assim como os *Events*, seria necessário entender o corpo em 360°. Passamos então a buscar regularmente métodos de aulas e treinamentos que visassem desenvolver o corpo multivetorialmente. Até então, todos os trabalhos da companhia eram idealizados para palco italiano, exceto em apresentações realizadas como intervenção urbana,

geralmente, a convite de circuitos culturais no interior do estado ou por ações da secretaria de cultura na cidade de São Paulo.

Como o grupo tem suas bases técnicas associadas às danças da cultura hip hop, a frontalidade sempre esteve presente e foi grande desafio reorganizar essa percepção corporal para outra proposta espacial. A partir dessa iniciativa, o núcleo foi se afastando da “caixa-preta” (obras do repertório até *Sob a Pele*) para adentrar a uma experiência mais imersiva (a partir de *Carne Urbana*), tendo o público ao redor da obra e aproximando-se do conceito de *Zona Cinzenta*.

Essa pesquisa também foi importante no desenvolvimento da proposição poética para espaços alternativos *ELO* (2019) e trata-se de uma investigação que acompanha o núcleo até hoje, configurada pela não frontalidade e pelo entendimento do corpo em espiral, também materializado por torções e movimentações articulares fluidas. Nesta obra, buscou-se o entendimento de *ELO* como laço, fita, espiral, que faz e desfaz no encontro com o outro. E não como nó ou corrente, que aprisiona, trava, prende. Os corpos que enlaçam movem também o espaço: a obra espirala e o público, ao acompanhar os artistas, também precisa mover, virar e encontrar perspectivas de experienciar a obra. Assim, o corpo em 360° é provocado pelos artistas, que movem o espaço e torcem o público.

Outro dado relevante que o núcleo identificou após a estreia de *Carne Urbana* tem relação ao que Bishop afirmou na citação acima sobre “o público ser itinerante, muito embora, na realidade, tenda a ser estático”. Ainda que fosse dada a instrução prévia aos espectadores de que poderiam se deslocar, aproximando-se ou afastando-se dos artistas, como em uma “exposição de carnes urbanas”, era notória a tendência à acomodação do público, em geral, nos cantos do espaço cênico. E, salvo algumas exceções, geralmente de pares artistas que se colocava a sentar ao meio do espaço ou que se deslocava diante daquilo que obra convocava, a grande maioria do público buscava as beiradas e por lá permanecia por todo o tempo de obra, em clara tentativa de observar, de forma distanciada, o todo.



Figura 1 - Apresentação de Carne Urbana na Galeria Olido. Abril de 2019.

Assim, quando a dança é inserida em uma exposição, rompem-se as convenções do espectador tanto da caixa preta quanto do cubo branco: uma perspectiva de um único ponto (sentado no teatro, em pé diante de um trabalho) é substituída pelo multiperspectivismo e pela ausência de uma posição ideal para assistir (BISHOP, 2018, p. 207).

Historicamente, Claire Bishop traz exemplos que inauguram esse movimento em direção à *zona cinzenta*. Ainda sobre a década de 1960, ela destaca a ação dos performers da *Judson Dance Theater* e diferencia do trabalho realizado pelos dançarinos da *Cunningham Dance Company*. Para ela, o interesse da Judson estava na

(...) dessubjetivação e no cotidiano, como uso de partituras, tarefas e procedimentos ao acaso, o corpo não treinado e movimentos pedestres, como andar, inclinar-se e correr. Tal des-qualificação foi encarada como uma rejeição tanto da expressividade da dança moderna como da conformidade dos corpos treinados da Merce Cunningham Dance Company (BISHOP, 2018, p. 205).

Percebo também essa característica na trajetória do T.F.Style Cia de Dança, visto que o núcleo artístico vai abrindo mão de certas características coreográficas e de códigos específicos das danças urbanas para encontrar sua própria pesquisa de linguagem a partir de estados corporais na relação com a cidade. O grupo mantém o interesse pelas danças urbanas realizadas enquanto técnica, mas direciona a pesquisa para de fato encontrar com a rua e com um público espontâneo, desenvolvendo o que se denominou por dança urbana contemporânea.

A professora italiana Eugenia Casini Ropa, em artigo “A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança”, traz um panorama histórico sobre os movimentos das danças da cultura hip hop e das danças contemporâneas que passam a ocorrer em espaços públicos, citando também a *Judson Dance Theater*.

A dança contemporânea, cada vez mais frequentemente, sai dos teatros e penetra no tecido urbano, confrontando-se com a ordem arquitetônica e com um público causal e distraído, encontrado nos lugares do viver cotidiano. (...) Os marcos mais significativos desta inversão de rota são geralmente identificados, a um nível artístico e sociológico, em fenômenos originados na cultura americana metropolitana entre os anos sessenta e setenta do século passado: de um lado, a experimentação subversiva elitista da *post-modern dance* e de outro, o desenvolvimento e a difusão popular da *street* (depois, *break*) *dance*, parte integrante da cultura hip hop (ROPA, 2012, pp.113 e 116).

A pesquisadora questiona se esse movimento da dança contemporânea realizada na rua seria “uma nova pesquisa artística identitária para a dança ou de uma nova estratégia de sobrevivência?” (ROPA, 2012, p. 113). Não acredito que sejam novas, tampouco entendemos como uma relação alternativa, mas, por adição, identificamos que a trajetória do núcleo esteja associada a ambos movimentos históricos citados, sem deixar de reconhecer, justamente, o interesse pela potência do encontro com outros públicos fora dos espaços cênicos tradicionais.



Figura 2 - Apresentação de ELO no SESC Vila Mariana. Fevereiro de

II. Temporalidade

Para Claire Bishop, a migração das artes performativas para o espaço do museu traz consigo uma série de efeitos, entre eles a retemporalização da performance, do “tempo do evento” ao “tempo da exposição”. Como “tempo do evento” entende-se que as obras da “caixa preta” possuem um horário pré-determinado para iniciar e terminar. Logo, o evento é reconhecido como acontecimento (Érika Fischer-Lichte, 2019) que espera receber o público, desde o início, naquele tempo pré-determinado. É comum, inclusive, produtores serem orientados a não autorizar a entrada de público após o início do espetáculo.

Por outro lado, o “tempo da exposição” é mais dilatado, caracterizado, em geral, por um “período de visita” e, associado assim, ao “cubo branco”, independentemente de sua estrutura física e de arquitetura. Bishop vincula o tempo da exposição às horas úteis, geralmente das 10h às 18h e afirma “ser governado por um assistir autodirigido que não é sincronizado ao das outras pessoas presentes e também pela mobilidade física no lugar da inércia”.

O T.F.Style Cia de Dança desde seu trabalho *Sob a Pele*, mas essencialmente a partir de *Carne Urbana*, tem procurado estudar a fisicalidade dos corpos urbanos. Com isso, desenvolveu-se uma pesquisa de movimento a partir de estados corporais que são estimulados por contrações musculares, pela respiração (ou apneia), e pela própria exaustão do corpo ao longo do tempo de obra.

Neste princípio de estudo, o objetivo não é atrelar a função dos criadores a intérpretes da obra, mas reconhecê-los como indivíduos que de fato vivenciam as ações físicas e os processos em suas individualidades e subjetividades. Cada artista é responsável por perceber as modificações dos estados corporais a partir de ações pré-determinadas, sem a intenção de construir uma dramaturgia descritiva, mas com o compromisso de criar uma dramaturgia instauradora de estados emocionais, ou de estados de presença, desencadeando metáforas da vida cotidiana, muito presente na realidade destes artistas paulistanos.

Entendendo estado corporal como toda e qualquer alteração que se dá constantemente no corpo, seja ela provocada intencionalmente ou não, tais alterações provocam transformações no corpo dos artistas, nas suas percepções e na própria

experiência do público. A contração muscular e a fisicalidade exaustiva desencadeia inclusive consequências na expressão facial, pois todo o corpo é tomado por estes estímulos. E foi a partir deste recorte específico, reconhecendo essas transformações que ocorriam ao longo do tempo de obra, em geral, próximo a uma hora, que chegou-se ao desejo de transformar o “tempo de evento” em “tempo de exposição”.

Dessa forma, uma das intenções a seguir será experimentar a obra com o tempo dilatado para seis horas, podendo o público chegar e sair a qualquer momento, não se caracterizando como um evento com horário específico para iniciar, mas estabelecendo um “período de visitação”. Por fim, acreditamos que esse tempo dilatado possa provocar o corpo ao aprofundamento dos estados corporais.



Figura 3 - Apresentação de Carne Urbana em Mogi das Cruzes. Julho de 2018.

III. Simultaneidade de ações e ocupação diferenciada do “espaço cinzento”

A proposição poética para espaços alternativos *ELO* (2019) desenvolve-se a partir de um tripé não hierárquico entre corpo, arquitetura e público, em busca de outro olhar para a cidade através da perspectiva do encontro com outro. Conforme já abordado neste artigo, a pesquisa de movimento concentrou-se no entendimento do corpo em espiral, enquanto a perspectiva de encontro com o outro gerou o interesse de reconhecer o corpo do outro como abrigo. Nesta direção, as relações entre os corpos geraram coreografias horizontais (em deslocamento pelo

espaço) e verticais (em estruturas de corpos amontoados), sempre mapeando o espaço e buscando dar visibilidade a aspectos específicos da arquitetura. Toda essa estrutura faz com que o público necessite acompanhar a apresentação por diferentes perspectivas e, mesmo que se mantenha estático, precisará também virar e torcer para assistir ao trabalho por completo.

Essas características que associam corpo, coreografia e arquitetura também estão relacionadas ao incômodo que foi gerado em “Carne Urbana” diante da passividade do público e fez com que pensássemos nesta terceira estratégia característica da *zona cinzenta*, atrelada à autonomia do espectador. Para essa proposição, o desejo consiste em realizar uma futura obra em espaço não teatral, que inclusive poderia ser uma casa ou galpão com diferentes cômodos, para que as células cênicas fossem realizadas simultaneamente em diferentes locais. Isso faria o público ter de, necessariamente, deslocar-se de acordo com seu próprio interesse em prestigiar um momento em detrimento de outro e não seria possível assistir a obra toda por completo.

A instalação difere das mídias tradicionais na medida em que se dirige ao espectador como presença literal no espaço, (...) e pressupõe um espectador corporificado cujos sentidos de toque, olfato, e escuta são tão aguçados quanto a visão” (BISHOP, 2010, p.6).

A partir dessa proposição, o convite ao público assemelha-se ao esperado em exposições do cubo branco, visto que o tempo dedicado a cada obra/sala é atrelado a experiência individual, em fluxo livre. E, por outro lado, também se aproxima da caixa-preta pela presença viva dos artistas da dança que realizam suas instruções coreográficas de maneira simultânea, sendo elas ativadas ou não pela presença de público.

Claire Bishop irá afirmar que a atenção sedentária e focada da caixa-preta confronta a iluminação inclemente do cubo branco e seus públicos múltiplos e móveis, ou até mesmo, ocasionalmente, confronta-se com público nenhum. Esse tem sido o foco atual do núcleo artístico em alguns experimentos: a realização simultânea de ações coreográficas a partir da obra *Carne Urbana*, desenvolvida pelos artistas no prédio sede da companhia que possui três andares e diferentes ambientes. O principal

desafio neste momento tem sido reconhecer os estados de ativação da presença quando da ausência de público.

Assim, a partir desta experiência de soltura da percepção, o corpo parece estar em provocação constante, exigindo escolhas que reagrupam e pulverizam o público pelo espaço. E dessa forma, todos os movimentos até aqui nos parecem destacar um protagonismo do corpo do espectador. Mas, para além disso, quais as implicações consequentes também ao corpo do artista e de que forma gerenciar o espaço para este fim? Sobre a autonomia do espectador, Claire Bishop afirma:

The white cube, in turn, is also a discourse (of mythic transparency, assisted by the glare of full lighting), and a structure of experience (the autonomy of the viewer), giving rise to different modalities of performance: ongoing presence (like sculpture) or the loop (as in video). (BISHOP, 2011, p. 2)⁷.

A pesquisadora e artista Juliana Moraes em *Coreografia e Instalação: Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra*, questiona algo nesta mesma direção: “Qual o grau necessário de mobilização do espaço e implicação do corpo do espectador e do bailarino para definir uma obra de dança como instalação?” (MORAES, 2015, p.20). Continuo: E o que se esperar então de uma obra em *zona cinzenta*?

O ESPECTADOR ACIZENTADO

Como a própria Claire Bishop exemplifica nos seus vários artigos, são muitos os artistas que tem desenvolvido obras com características da *zona cinzenta*, ao menos desde a década de 1960, sendo intensificados nas últimas duas décadas associadas à performance em museus e galerias. Dessa forma, o núcleo artístico reconhece que o que se busca não se trata de algo inédito, mas de

⁷ O cubo branco, em seguida, também é um discurso (de transparência mitológica, acompanhado pelo brilho da iluminação completa) e uma estrutura de experiência (autonomia do espectador), evocando diferentes modalidades da performance: presença contínua (como uma escultura) ou em loop (como no vídeo)” (BISHOP, 2011, p.2 – tradução nossa).

uma consequência natural de evolução da pesquisa que foi abandonando a caixa-preta para pensar outras formas de comunicação obra-público.

O coletivo percebe ainda que não é nova a forma autoritária em que algumas obras submetem (e até constroem) a participação do público, assim como outras que pensam a instalação necessariamente como algo lúdico. E não se trata de massificar a experiência por baixo e, portanto, a complexidade do conceito de *zona cinzenta* (BISHOP, 2018) parece dialogar com a referência que o núcleo já trabalha em relação ao “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2010). Por fim, colocando esses dois conceitos em diálogo, conjecturo a possibilidade de olhar para o público de obras fora da caixa-preta como um *espectador acidentado*.

Como a arte contemporânea rompe o hábito estabelecido e consagrado de entendimento de obra e de postura do público, incluindo as proposições em zona cinzenta, para que uma nova postura se instaure, o contato com a arte contemporânea precisa acontecer com certa frequência. As distintas relações obra-público necessitam transformar-se em um novo hábito, dada a natureza dos trabalhos de dança com esta característica:

Uma dificuldade inerente à arte coreográfica. Pois a ausência de obra não é apenas um aspecto do discurso. Ela diz respeito à coisa em si. Ela é o que fragiliza por dentro a obra coreográfica como tal. Compreendemos mais facilmente essa fragilidade da obra coreográfica se a compararmos com as obras teatrais ou musicais. A obra teatral ou musical, uma vez colocada em forma de texto ou de partitura, pode sobreviver independentemente de suas atualizações ou interpretações sucessivas. (...) Em larga medida, a dança escapa a um tal status alográfico. Suas práticas e suas obras não podem nunca ser transmitidas de outra forma, a não ser de um corpo a outro corpo, de uma presença a outra presença e dificilmente sobrevivem às rupturas de transmissão (POUILLAUDE, 2012, p. 115 - 116).

Além disso, há ainda que se considerar um abandono da obra enquanto produto, visto que, como já abordado em minha dissertação de mestrado⁸, na dança contemporânea, muito do que é levado à cena apresenta-se enquanto processo de construção de algo que ainda não se aprontou – o que, de alguma maneira, também

8 GASPARINI, I. O corpo e o jornalismo cultural nos processos de mediação com o espectador. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com orientação da profa. Dra. Helena Katz. São Paulo, 2015.

reposiciona o público, mesmo sendo em perspectiva diferente da apontada por Pouillaude, por não oferecer o produto final da obra.

Em linhas gerais, reflexos desta questão desaguarão na diminuição da quantidade de público para as artes contemporâneas. Educados por uma mídia que elege diariamente o entretenimento, muitos continuam preferindo praticar o modelo anterior de espectador. Afinal, o entendimento de “obra” (relacionado a uma postura passiva de quem entra em contato com ela) está enraizado há cerca de vinte séculos. Para mudá-lo, é imprescindível construir e consolidar um novo hábito de relação com a arte, que implica na necessidade de leitura distinta, para a qual será necessário “alfabetizar-se”, o que pedirá uma continuidade de encontros para que possa ocorrer de fato. E, com isso, uma questão se apresenta: como convocar o público para algo que ele não desfruta da maneira esperada? Como transformar o público em espectador acinzentado?

Uma das minhas hipóteses, como foi abordado até aqui, traz como possibilidade que os trabalhos que estejam fora da caixa-preta (nesta zona cinzenta), oferecem a esse espectador a ferramenta de escolha e interação com a obra, assemelhada ao cubo branco, mas ainda com característica de obra cênica em dança. E isso inclui outra temporalidade e um diferente uso do espaço, com consequente abandono da frontalidade característica do palco italiano.

A dificuldade de uma comunicação não imediata com o público precisa ser enfrentada, e a repetição de oportunidades de encontro com as produções artísticas contemporâneas tem papel importante na necessidade de criar-se um novo hábito. A responsabilidade pela dificuldade de comunicação não pode ser imputada apenas aos criadores, uma vez que é um conjunto de condições que permeiam o encontro entre público e dança contemporânea.

Também acredito na função que a educação poderia desempenhar, desde a infância, caso trabalhasse de forma consistente e continuada os diversos fazeres da arte, incluindo as manifestações contemporâneas. Ao não fazer deste modo, impede-se o desenvolvimento de uma familiaridade com a produção artística. Juntando-se a omissão da educação com o tipo de tratamento das manifestações artísticas praticado nas diversas mídias, não há encontros com essa outra maneira de pensar presente

na arte contemporânea. Assim, dificilmente ela se tornará mais popular. Não sendo mediada constantemente por nenhuma forma de jornalismo – seja impresso, televisivo ou radiofônico – a dança contemporânea fica condenada a não se comunicar mais amplamente.

Esta ponderação ressoa no comportamento do público comum ao assistir obras de dança contemporânea, performances, instalações coreográficas ou mesmo proposições que Claire Bishop identifica como obras desta *zona cinzenta*. Sem conseguir reconhecer porque aquilo pode ser chamado de dança, uma vez que se aproxima do que se encontra fora dos palcos, na vida cotidiana, esse público tende a não reconhecer aquilo como arte. E, dessa forma, não seria a postura esperada do espectador acizentado.

Os artistas, liberados do fardo da história, seriam livres para fazer arte de qualquer modo que desejarem, para que propósitos desejarem, ou para nenhum propósito. Essa é a marca da arte contemporânea, em contraste ao modernismo (DANTO apud IANNINI; GARCIA; FREITAS; 2015, p. 83).

A dança contemporânea, nos últimos 60 anos, tem feito isso: uma constante artificalização do gesto, do corpo que não é treinado, de uma dança que nem sempre emprega o vocabulário conhecido, do corpo sem os padrões de beleza estética consagrados, etc. O que está no cotidiano, quando transformado em arte, instaura outra relação com o que se apresenta. O público se vê diante de uma proposição diferente, sendo requisitado a algo diferente daquilo a que está acostumado. Assim, a dança contemporânea vem artificando o corpo que anteriormente não subia ao palco, transformando assuntos e temas do cotidiano em espetáculos, ocupando espaços que não eram associados com a dança e, muitas vezes, apresentando processos, e não obras, ao público. Este agrupamento de ações produz situações que precisam ganhar mais visibilidade para serem discutidas com propriedade e a intenção aqui é a de olhar com mais atenção para as produções que vão além da caixa-preta. E mais, qual seria então o papel deste espectador que entra em contato com obras nesta zona cinzenta?

Somando-se a esta reflexão, Scott Timberg (2015) preconiza que a classe artística estaria condenada à morte, devido, sobretudo, à ocorrência de novas práticas

de privatização da obra, uma consequência das sociedades capitalistas, reconhecível, por exemplo, quando se atua no papel do espectador como consumidor da arte. Timberg chama a atenção para o fato de se criar uma relação privada entre o sujeito – espectador – e a obra de arte, e destaca que o ideal seria uma relação mais aberta. Cada qual tende a se relacionar, no caso da dança, com o espetáculo que está assistindo tal como em uma relação de consumidor a ser atendido por aquele produto. Esquece que não é possível ter uma relação direta com a obra, visto que ela, por si só, já está em relação com outras obras, tanto as daquele autor, como as demais de seu tempo.

Desta forma, ele propõe quebrar uma estrutura que se sustenta há muito tempo sobre o entendimento de obra-público formado por este sujeito, individualmente isolado dos demais. Para Timberg (2015), a relação deveria ser exatamente oposta, visto que hoje todos estão em relação em um mundo interconectado pelas telas e pelas redes sociais.

Claire Bishop ainda destaca a inseparabilidade entre público e seus *smartphones*, especialmente em obras da *zona cinzenta*, identificando um constante desejo pelo registro e pela busca de informações complementares sobre aquilo que se apresenta. Se no “cubo branco” isso já vem ocorrendo desde o início da era digital, ainda há muitas restrições em relação ao uso de aparelhos móveis durante obras da “caixa-preta”.

CONCLUSÃO

Ao trazer as referências descritas neste artigo, incluindo a prática como pesquisa, busquei apontar para algumas questões que não se esgotam na relação espectador-obra que habita tal zona cinzenta.

Talvez seja o momento de refletir que o sujeito, na individualidade da sua coleção circunscrita de informações, que é única, faz parte de uma rede muito maior de conexões, havendo muita coisa parecida em cada uma das coleções de informações que constituem cada um de nós. Ao compreender esse nosso traço característico, conseguimos entender que o espectador deixa de ser sozinho,

tornando-se também parte de outros espectadores semelhantes. E a obra, da mesma forma, passa a ser vista como parte de um fluxo de obras.

Em um ambiente lido nesta perspectiva, torna-se mais claro que as iniciativas emergentes de obras na *zona cinzenta* podem ser tratadas como maneiras de atuar na relação obra-público, na medida em que instigam reflexões sobre um possível papel de espectador emancipado (ou acizentado), apresentando potencial para propor outro olhar aos sujeitos. O espectador mantém-se singular, atravessado, porém, pelas percepções compartilhadas que o formam, e alerta para o fato de que a sua leitura da obra deixa de ser apenas “sua”, não se caracterizando como “sua” no sentido de uma propriedade privada, aquela estimulada pelo consumo no capitalismo, além de entender que ele também faz parte da obra.

Talvez essa seja a principal característica do espectador acizentado: alguém que reconhece seu papel diante da obra, reflete, dialoga, participa, partindo de um entendimento de si plural e atravessado por uma coletividade. Outras conclusões só serão possíveis com a continuidade desse estudo que visa reconhecer na *prática como pesquisa* do T.F.Style Cia de Dança outras formas de comunicação obra-público para além da caixa preta.

Bibliografia

- BISHOP, Claire. *Installation Art: a critical history*. Londres, Tate, 2010.
- _____. *UNHAPPY DAYS IN THE ART WORLD?: De-skilling Theater, Re-skilling Performance*. The Brooklyn Rail, Nova Iorque, 10 dez. 2011. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture.
- _____. *Black box, white cube, gray zone: dance exhibitions and audience attention*. *The Drama Review*, v. 62, n.2 (T238), pp. 22-42, 2018 em *Histórias da Dança: vol.2 Antologia* – São Paulo: MASP, 2020.
- GASPARINI, Igor. *O corpo e o jornalismo cultural nos processos de mediação com o espectador*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.
- IANINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero. *Artefilosofia: Antologia de textos poéticos*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. *Coreografia e Instalação: Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra*. Em *O Percevejo Online*, v. 7. Junho, 2015.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts. Introdução do livro: “The what, where, when and why. “Practice as Research”*. 2013. pp. 3-10.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. *Revista Dança*. Salvador, v. 1, n. 1, p.107-123, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. [S.l.]: Olho Negro, 2010.

ROPA, Eugênia Cassini. A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança. *Revista Urdimento*, n. 19, Novembro de 2012.

TIMBERG, Scott. *Culture Crash: The killing of the creative class*. New Haven: Yale University Press, 2015.