

# Zona Cinzenta: do tempo do evento ao tempo da visitação e as implicações no espectador acinzentado

Gray Zone: from the time of the event to the time of visitation and the implications for the gray spectator

 Gasparini, Igor

 <https://orcid.org/0000-0001-6122-3839>

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil  
[igorgasp@gmail.com](mailto:igorgasp@gmail.com)

## Resumo

As reflexões propostas neste artigo adv em do interesse em investigar as relações entre os processos de criação em danç a, as escolhas est tico-dramatúrgicas e o papel do público em obras fora da caixa preta, com a sua relação direta na percepção do tempo nas artes, a partir das experiências junto à T.F. Cia de Danç a. Uma das hipóteses considera a possibilidade de que trabalhos fora da caixa preta, numa *zona cinzenta*, oferecem ao espectador a opção de escolha e interação com a obra, assemelhando-se ao cubo branco, mas mantendo ainda a característica de obra c nica. O multiperspetivismo, a temporalidade, a simultaneidade das ações e a relação com dispositivos móveis são alguns dos aspectos elencados pela autora Claire Bishop (2018) como características de obras e artistas que se situam nesta *zona cinzenta*, experiências que foram estudadas e aplicadas na prática por meio de três residências artísticas realizadas pelo núcleo artístico na cidade de São Paulo. Para Claire Bishop, a migração das artes performativas para o espaço do museu traz consigo uma série de efeitos, entre os quais se destaca a retemporalizaç o da performance, do "tempo do evento" ao "tempo da exposição". Este agrupamento de ações produz situações que precisam de mais visibilidade para

serem discutidas com propriedade, e a intenção aqui é olhar com mais atenção para trabalhos que escapem à lógica tradicional da caixa preta, convocando uma outra postura por parte do público, forjando um *espectador acinzentado*.

### Palavras-chave

Zona Cinzenta, Tempo, Espectador acinzentado

### Abstract

The reflections proposed in this article come from the interest in investigating the relationships between creative processes in dance, aesthetic-dramaturgical choices, and the role of the audience in works outside the black box, with their direct relationship to the perception of time in the arts, based on the experiences with T.F. Cia de Dança. One of the hypotheses considers that works outside of the black box, in a Gray Zone, offer the viewer the option to choose and interact with the work, similar to the white cube, but still remaining the characteristics of a scenic work. Multiperspectivism, temporality, the simultaneity of actions, and the relationship with mobile devices are some of the aspects listed by Claire Bishop as defining features of works and artists situated in this gray zone—experiences that were studied and applied in practice through three artistic residencies conducted by the group in São Paulo. According to Claire Bishop (2018), the migration of the performing arts to the museum space brings a series of effects, including the retemporalization of performance, from “event time” to “exhibition time.” This group of actions produces situations that require more visibility for proper discussion, and the intention here is to closely examine works that deviate from the traditional logic of the black box, calling for a different posture from the audience, thereby forging a *gray spectator*.

### Keywords

Gray Zone, Time, Gray Spectator

## 01. Introdução

A arte contemporânea deslocou o entendimento do que se chama de público, pois rejeita o papel do espectador como aquele que se relaciona com a obra como consumidor, esperando que os seus desejos sejam atendidos. Ela retira-o da posição de quem quer receber, desfrutar ou assistir a um espetáculo, visto como sinônimo de obra a ser contemplada. Faz isso ao convocar o espectador a questionar do que trata a obra, a admitir que há algo a ser desvendado nela, pois isso não está evidente, o que implica tentar descobrir a visão de mundo que está a ser proposta. Ou seja, ao invés de simplesmente esperar receber o que deseja, o espectador é retirado do seu conforto passivo e convocado a agir (Rancière, 2010), a desvendar as questões que a obra coloca, a investigar que leitura do mundo ela propõe, necessitando assumir uma postura diferente de simplesmente se sen-

tar e esperar ser agradado pelo que assiste.

O sujeito-consumidor é, então, substituído por um sujeito-fruidor, e esta tem sido a teoria de referência para o entendimento do espectador na T.F. Cia de Dança, núcleo artístico sediado na cidade de São Paulo. O grupo possui, no seu elenco<sup>1</sup>, profissionais provenientes de diferentes matrizes de dança, com diferentes formações, e articula a dança com os espaços urbanos. A T.F. pesquisa a *Dança Urbana Contemporânea* e investiga as possibilidades de desenvolver um pensamento contemporâneo sobre as danças da cultura hip hop.

Esta forma de trabalho tem contribuído para que a companhia se destaque no panorama cultural do Estado

1 Atualmente, é formado pelos artistas-criadores Igor Gasparini, Karen Marçal, Maria Emília Gomes, Murilo Rocha, Natália Moura, Odri Campos, Pasha Gorbachev e Vik Alves.

de São Paulo, incluindo recentemente o Pr mio APCA da Associa o Paulista dos Críticos de Arte como Melhor Espetáculo de Dança, pela estreia de *ELO*, em 2019. Também foi indicada ao Pr mio APCA de Cria o | Coreografia para *RASTRO*, em 2024. O núcleo artístico foi ainda reconhecido com o pr mio Denilto Gomes de Melhor Elenco pela obra *Zona Cinzenta*, em 2022. Outras premia es importantes incluem três edi es do edital PROAC de Circula o no Estado de São Paulo (2016, 2020 e 2022) e cinco edi es do edital de Fomento   Dança para a Cidade de São Paulo (2016, 2018, 2020, 2022 e 2024). Este último, reconhecido na área da dança como um dos principais pr mios de fomento às artes, inspira políticas culturais em toda a América Latina.

Este artigo resulta de parte das reflexões investigadas na tese de doutoramento em Artes da Cena pela UNICAMP, assim como da pesquisa realizada pela T.F. Cia de Dança em projeto artístico contemplado pelo Edital de Fomento   Dança para a cidade de São Paulo. Assim, o objetivo de ambos os projetos realizados de forma concomitante (Fomento à dança e doutoramento) foi o de experimentar, na prática, alguns pressupostos que o núcleo artístico identificou como fundamentais em obras caracterizadas como instala o coreográfica, e que se relacionam diretamente com o conceito de *Zona Cinzenta*<sup>2</sup> (Bishop, 2018), desenvolvido pela pesquisadora britânica: I. As múltiplas rela es entre artistas e público e a perspectiva do olhar 360  (multiperspectivismo); II. A substitui o do tempo do evento pelo tempo de visita o (temporalidade); e III. A simultaneidade de a es/ ocupa o que ocorrem em espaços distintos, proporcionando autonomia ao público que escolhe o quê, como, e por quanto tempo assistir .

Para este artigo, o objetivo foi aprofundar os aspetos que se relacionam com a temporalidade, com consequente reflexão sobre a aprecia o e ao papel do espectador que entra em contato com obras situadas nesta *zona cinzenta*.

2 "Zona Cinzenta" ("Gray Zone")   um conceito desenvolvido pela pesquisadora Claire Bishop. Ela define esse ambiente híbrido entre a caixa preta (teatro) e o cubo branco (museu) como Zona Cinzenta (Bishop, 2018) ou "50 tons de cinza" (2016). Este conceito aproxima-se da pesquisa já em andamento da T.F. Cia de Dança sobre instala o coreográfica, desenvolvida na obra "Carne Urbana" (2017).

A presente pesquisa tem um caráter qualitativo e ancora-se na *prática como pesquisa* (Nelson, 2013), compreendendo as subjetividades do corpo como uma potência de estudo nas linguagens e poéticas da cena. Produz conhecimento a partir de uma experiência não hierárquica entre teoria e prática. Não se trata de teorizar o corpo na prática como investiga o, mas sim de ampliar o horizonte epistemológico através do corpo. As diferentes perspectivas convergem em torno de uma premissa geral:

que establece que el conocimiento, el significado, la ciencia, el poder y el lenguaje ocurren en y por las prácticas. (...) El cuerpo, en este contexto, deja de ser un objeto de estudio para devenir en un agente cognoscitivo capaz de generar conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna<sup>3</sup>. (Lorenzini, 2013, pp. 72-74)

Deste modo, em articula o com as reflexões teóricas, a análise foi realizada a partir da observa o ativa do pesquisador em rela o às suas experiências enquanto artista, educador, pesquisador e diretor da T.F. Cia de Dança—atuac es que, na sua trajetória profissional, se entrelaçam sem se hierarquizar. Toda a análise de dados partiu do reconhecimento da triangula o entre o conhecimento do investigador, corporizado e experi ncial, a reflexão crítica e o conhecimento conceptual (epistemologias de refer ncia).

En fin, para concluir es necesario reivindicar que aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse al discurso, no del todo por lo menos. Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra. Los saberes del cuerpo son otros tipos de conocimientos que pueden ampliar,

3 "que establece que o conhecimento, o significado, a ci ncia, o poder e a linguagem ocorrem nas e pelas práticas. (...) O corpo, nesse contexto, deixa de ser um objeto de estudo para se tornar um agente cognitivo capaz de gerar conhecimentos que v o além da linguagem verbal e das codifica es matemáticas que a ciência moderna tanto tem privilegiado." (Lorenzini, 2013, pp. 72-74)

**Figura 1**

Permanência (2021)



Nota: Residência artística Permanência, na Casa Contemporânea, outubro 2021, by Raíssa Matos. CC BY 4.0

airear, expandir los horizontes epistemológicos a los que la academia eurocéntrica nos ha acostumbrado.<sup>4</sup> (Lorenzini, 2013, p. 85)

Bishop (2018) define um ambiente misto entre a caixa preta (teatro) e o cubo branco (museu), primeiramente, como *Fifty Shades of Grey* (2016), numa referência direta ao filme blockbuster “50 tons de Cinza” [*As Cinquenta Sombras de Grey*], realizado por Sam Taylor-John-

son. Posteriormente, passa a utilizar o termo *Gray Zone* (Bishop, 2018), conceito que, traduzido como *Zona Cinzenta*, se aproximou da pesquisa já em andamento pela T.F. Cia de Dança sobre instalação coreográfica, iniciada com a obra *Carne Urbana* (2017). A partir dessa aproximação, o núcleo artístico aprofundou a sua pesquisa, o que resultou na estreia da ação performativa *Zona Cinzenta*, em 2022, no Espaço Canto, em São Paulo/SP.

Posteriormente, a circulação contínua da obra por diferentes espaços levou a um aprofundamento da própria pesquisa, ao mesmo tempo que as referências teóricas eram testadas e atualizadas. Se, num primeiro momento, havia um grande interesse em examinar os pressupostos do conceito de *Gray Zone* na prática artística da Companhia, com o passar do tempo o próprio conceito

4 “Em suma, para concluir é necessário afirmar que aquilo que o corpo sabe não pode ser traduzido em discurso, não do todo pelo menos. Há um resíduo da experiência que habita o nosso corpo individual e também nos nossos corpos sociais que é irreduzível à palavra. Os conhecimentos do corpo são outros tipos de conhecimentos que podem ampliar, arejar, expandir os horizontes epistemológicos aos quais a academia eurocêntrica nos habituou.” (Lorenzini, 2013, p. 85)

de Zona Cinzenta revelou-se insuficiente para abarcar os múltiplos aspetos que o núcleo artístico vinha investindo na sua prática.

Bishop (2018) afirma que a polinização cruzada com as artes visuais dá origem a novas formas de virtuosismo e a uma atenção dirigida à exposição em si enquanto forma. Quando o público escolhe interagir — ou mesmo quando opta por não participar —, onde reside o foco da sua atenção? O que se transforma entre a experiência da caixa preta e a do cubo branco<sup>5</sup>? Bishop defende que o espaço condiciona modelos específicos de atenção 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)

Outro aspecto relevante para se pensar a Zona Cinzenta é a emancipação da dicotomia entre as artes cénicas realizadas em caixa preta — entendidas como uma arte efémera, e as artes visuais — associadas ao cubo branco — compreendidas como uma arte material. Para além desta oposição tradicional, é possível observar diversas iniciativas no campo da dança que escapam à lógica do espetáculo concebido exclusivamente para a caixa preta, como acontece em obras pensadas para diferentes espaços cénicos, instalações coreográficas, obras *site-specific*, entre outras que promovem um diálogo entre corpo, presenças e materialidades. Do mesmo modo, torna-se pertinente revisitar a história da perfor-

5 O Cubo Branco é um conceito geral que designa um espaço pretensamente neutro onde as obras de arte são expostas, como acontece em museus e galerias. Atualmente, têm-se tornado perceptíveis mudanças significativas nos espaços expositivos, que arriscam outras possibilidades arquitetónicas a partir do diálogo específico que cada obra propõe. Ainda assim, do ponto de vista histórico, o cubo branco é reconhecido como o espaço por excelência das artes visuais e da lógica de apreciação característica dos espaços museológicos.

mance, que inseriu práticas artísticas consideradas efémeras no espaço museológico.

É importante ressaltar que o conceito de Zona Cinzenta não está associado apenas ao espaço físico onde se dança, mas a um conjunto de características que reparam simbolicamente — e não apenas arquitetonicamente — o lugar do artista, da obra e do público.

Importa também destacar que nem a autora, nem este artigo, estão interessados numa generalização acrítica que classificaria, de forma automática, toda e qualquer obra fora da caixa preta (ou do cubo branco) como pertencente a uma Zona Cinzenta. O que aqui se propõe é justamente uma reflexão sobre o que se transforma nas escolhas estético-dramatúrgicas — e consequentemente na fruição — quando um artista da cena friccional, por exemplo, a temporalidade, a frontalidade ou a participação do público, alterando elementos historicamente reconhecíveis em obras concebidas para a caixa preta.

Pensar obras e artistas que operam nessa Zona Cinzenta é também compreender que as artes efémeras e as artes materiais estão em constante transformação, dependendo de múltiplos fatores para se situarem nesse território de investigação. Um dos fatores essenciais diz respeito aos diferentes modos de participação dos espectadores: “with special requirements regarding attention (where, for how long, what kind) are emerging from the performance-gallery nexus, and cultivating new modes of encounter” (Brannigan & Mathews, 2017, p. 3)<sup>6</sup>.

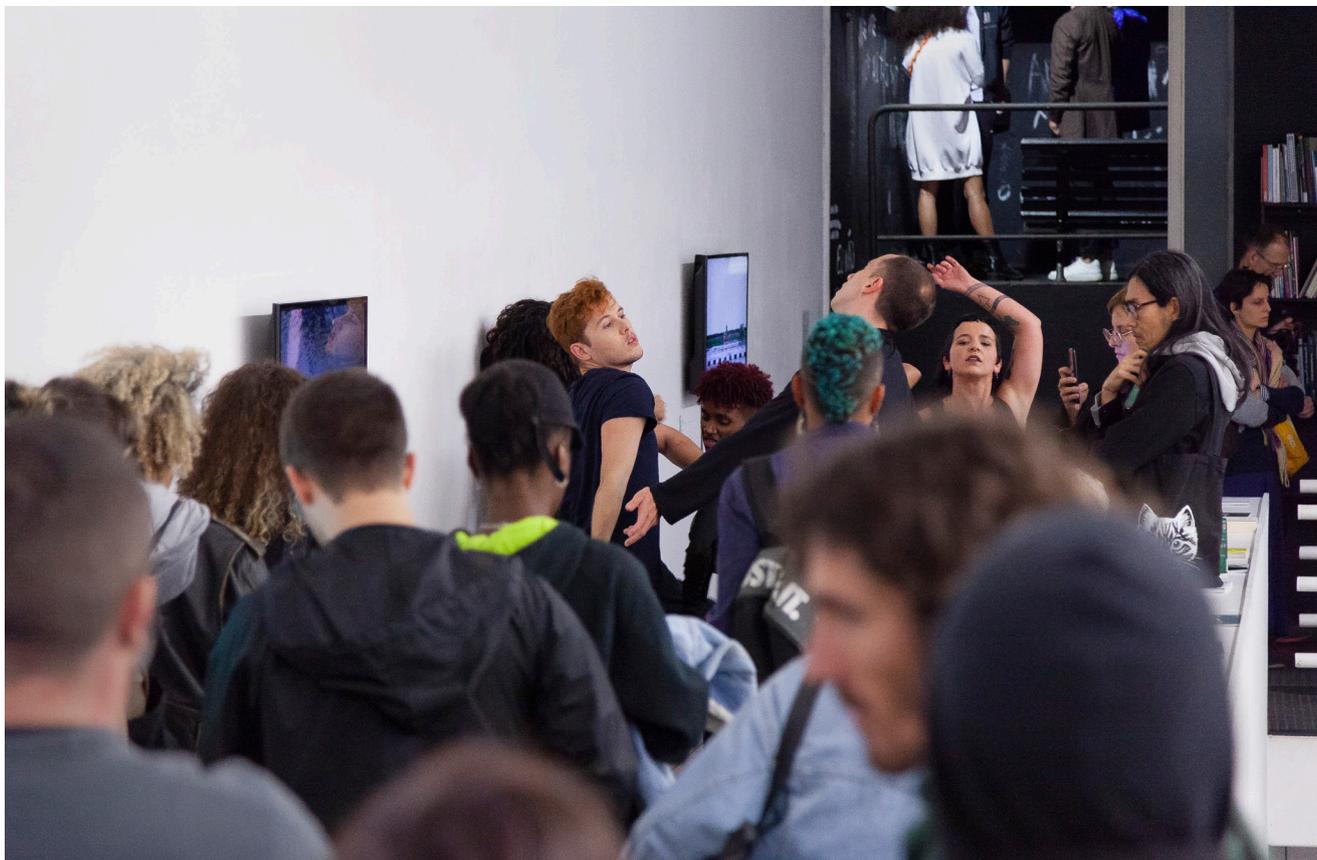
Este conjunto de ações produz situações que precisam de maior visibilidade para que possam ser discutidas com propriedade. A intenção aqui é, precisamente, lançar um olhar mais atento sobre trabalhos que escapam à lógica tradicional da caixa preta.

Neste contexto, importa questionar: qual é o papel do espectador que entra em contacto com obras situadas nesta Zona Cinzenta? Como se comporta? Onde se estabelece o limite entre o sujeito-fruidor e o sujeito-consumidor face às obras artísticas na contemporaneidade? De

6 “com requisições específicas e diferentes modelos de atenção (onde, de que forma, por quanto tempo), que emergem a partir do elo performance-galeria, e cultivam outras possibilidades de encontro.” (Brannigan & Mathews, 2017, p. 3)

**Figura 2**

Zona Cinzenta (2022)



Nota: Apresentação de *Zona Cinzenta*, na Mostra Verbo de Performance, julho 2022, by Filipe Berndt. CC BY 4.0

que forma se dá a apreciação estética? O que se espera do espectador em relação à transformação do tempo do evento em tempo de visitação nas obras cénicas?

**02. Temporalidade**

Para Bishop (2018), a migração das artes performativas para o espaço do museu traz consigo uma série de efeitos, entre os quais a retemporalização da performance, passando do “tempo do evento” para o “tempo da exposição”. Por “tempo do evento” entende-se que as obras apresentadas em caixas pretas possuem um horário pré-determinado para começar e terminar. Assim, o evento é reconhecido como um acontecimento que espera receber o público desde o início, naquele tempo estipulado. É comum, inclusive, que os produtores sejam

orientados a não permitir a entrada do público após o início do espetáculo.

Por outro lado, o “tempo da exposição” é mais dilatado, caracterizando-se, em geral, por um período alargado de visitação. Está, assim, associado ao cubo branco, independentemente da sua estrutura física e arquitetónica. Bishop (2018) vincula o tempo da exposição com o horário útil, geralmente das 10h às 18h, e afirma que é “governado por um assistir autodirigido que não é sincronizado ao das outras pessoas presentes e também pela mobilidade física no lugar da inércia” (p. 206).

Conforme situado no historial da T.F. Cia de Dança, desde a criação de *Sob a Pele* (2016), e essencialmente a partir de *Carne Urbana* (2017), o núcleo tem vindo a explorar a fisicalidade dos corpos urbanos. A partir

dessa investiga o, desenvolveu-se uma pesquisa de movimento ancorada em estados corporais estimulados por contrações musculares, pela respira o (ou apneia) e pela própria exaustão do corpo ao longo do tempo de dura o da obra.

Neste princípio de estudo, o objetivo não é atribuir aos criadores as funções de intérpretes da obra, mas reconhecê-los como indivíduos que experienciam as a o es físicas e os processos nas suas singularidades e subjetividades. Cada artista   responsável por perceber as transforma es dos seus estados corporais a partir de a o es pré-definidas, não com o intuito de construir uma dramaturgia descritiva, mas sim com o compromisso de instaurar estados emocionais ou de presença, que desencadeiem metáforas da vida cotidiana, muito pre-

sente na realidade destes artistas paulistanos.

Entendendo-se o estado corporal como toda e qualquer altera o que se manifesta constantemente no corpo, seja ela provocada intencionalmente ou não, tais altera es desencadeiam transforma es no corpo dos artistas, nas suas percepções e na própria experiência do público. A contra o muscular e a fysicalidade exaustiva provocam, inclusive, altera es na expressão facial, pois todo o corpo é atravessado por esses estímulos. Foi a partir deste recorte específico, reconhecendo essas transforma es que ocorriam ao longo do tempo de dura o da obra, em geral, próximo de uma hora, que emergiu o desejo de transformar o "tempo de evento" em "tempo de exposi o".

Assim, uma das intenções que se seguiu foi a de ex-

### Figura 3

Tempo Dilatado



Nota: Apresenta o da Residência artística *Tempo Dilatado*, na Casa Contemporânea, outubro 2021, by João Benz. CC BY 4.0

perimentar a obra *Carne Urbana* com o tempo dilatado de 50 minutos para seis horas. Esta a o foi realizada como resultado de uma residência artística que ocorreu, em 2021, na Casa Contemporânea, em São Paulo.

Nesta experiência, o público p de chegar e sair a qualquer momento, não se caracterizando como um evento com horário fixo para a sua fruic o completa, mas estabelecendo um período aberto de visita o. Por fim, foi possível confirmar a hipótese de que o tempo dilatado provocaria o corpo, aprofundando os estados corporais.

A partir desta experiência, o núcleo artístico refletiu sobre três conceitos que impulsionaram questões para o processo de cria o da obra *Zona Cinzenta*: permanência, insistência e desistência. Como permanecer em cena durante seis horas sem esvaziar o estado de presença? De que forma insistir quando o corpo manifesta estados de exaustão? Quando desistir?

Um exemplo de artista tradicionalmente interessado em friccionar o conceito de tempo   Tino Sehgal. As suas a es performativas apresentam diferentes tempos de dura o e dependem de uma negocia o específica com cada espaço museológico.

É certo que estamos diante de um jovem criador que possui forma o em dança e economia. Suas a es em espaços museológicos são acompanhadas por uma pr -produ o que transforma cada apari o numa sucessão de sele o de elenco, ensaios, prepara o dos corpos 'estáveis' das institui es e, em alguns casos, do público acionado. (...) A dura o das a es   variável, mas não raro são situa es que contam com algum improviso e tomam horas nos espaços de exposi o. O tempo de cada a o não é divulgado embora, possamos aprender que além das variáveis a temporalidade   negociada com cada institui o que as recebe; criando versões e varia es em a cada representa o. (Oliveira, 2016, pp. 199-200)

Britânico, atualmente sediado em Berlim, Tino Sehgal possui inúmeras obras que acionam de forma distinta os espaços museológicos, convocando a participa o do público através de performances e a es relacionais.

Sehgal abandonou a produ o material em favor das experiências vividas, encontrando maneiras de trazer para o debate público temas como a sustentabilidade, a política urbana e os relacionamentos afetivos. As suas obras alteram os espaços do cubo branco, interrompem o silêncio e convidam os visitantes a atuarem também como propositores.

Bishop já o incluiria no rol de artistas dedicados às a es performativas realizadas por não profissionais. Em *Kiss* (2002), Sehgal propõe uma a o em que o beijo é o elemento principal. O jogo de movimentos dos performers evoca inúmeras imagens reconhecidas na história da arte, mas convoca o público para outra experiência: assistir   presença dos corpos em a o, gerando uma experiência cinestésica diferente daquela possível diante de uma tela ou vídeo. Bishop (2012) classifica a obra de Sehgal como uma "performance que enfatiza simples instru es" (p. 225).

As obras de Sehgal estão situadas na *zona cinzenta*, pela dificuldade de classifica o dentro dos padrões museológicos históricos. A mistura de linguagens perturba as expectativas tradicionais acerca do que se espera das performances no cubo branco. Algumas das suas a es existem como performances programadas; outras aproximam-se do que foi caracterizado como *happening*<sup>7</sup>. Contudo, Sehgal recorre a dançarinos, atores e outros artistas performativos, habituados ao treino da caixa preta. Como define o investigador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, o que define a obra de Sehgal é o seu interesse pelo presente, pelo instante em que as a es ocorrem, convocando o público   participa o:

Uma rápida consulta nos dispositivos de busca nos oferece uma vasta quantidade de imagens 'clandestinas'. Embora pareça questionar a

7 Considerados artes visuais não pictóricas, os *happenings* marcam o início da transi o entre a materialidade das artes plásticas e o convite   presença. O acontecimento diferencia-se da performance pelo acionamento e pela coparticipa o do público. Desde a década de 1960, no âmbito da arte contemporânea, incluindo a dança que optou por sair dos teatros para ocupar outros espaços, como a rua, surgiram outros termos que, em diferentes graus, se aproximam mais ou menos do que Bishop define como *Zona Cinzenta*.

mercantilização e a fetichização do registro, a obra de Sehgal depende das estratégias e do público dos/nos museus. Seu trabalho pode questionar os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição das obras. Mas, pode, também, reintroduzir os problemas de autenticidade e autoria. Seu caráter fabricado é demasiadamente perceptível. (Oliveira, 2016, p. 205)

Ao pensar o conceito de *Zona Cinzenta*, Bishop aborda também a relação intrínseca entre o público e os seus dispositivos móveis. Enquanto na caixa preta ainda é comum aconselhar o público a desligar os seus aparelhos sonoros e a impedir a realização de fotografias e vídeos, no cubo branco o registo passou, muitas vezes, a ser estimulado pelos espaços museológicos, em busca de divulgação e de maior inserção nas redes sociais. Nos espaços expositivos mais tradicionais, em obras específicas, é comum observar avisos que apenas proíbem o uso de flash durante o registo.

São muitos os artistas que, pelo menos desde a década de 1960, têm desenvolvido obras com características de *Zona Cinzenta*, sendo essa tendência intensificada nas últimas duas décadas, em associação com o crescimento da performance em museus e galerias. Desta forma, a T.F. Cia de Dança reconhece que aquilo que procura não se trata de algo inédito, mas de uma consequência natural da própria pesquisa, que foi progressivamente abandonando a caixa preta para explorar outras formas de comunicação entre artista, obra e público.

O núcleo artístico reconhece ainda que não é recente a forma autoritária como algumas obras submetem (e até constroem) a participação do público, tal como não é nova a existência de obras que pensam a instalação necessariamente como algo interativo e lúdico. Não se trata de massificar a experiência de forma simplista e é neste sentido que a complexidade do conceito de *Zona Cinzenta* parece dialogar com a referência que o núcleo já explorava em relação ao espectador emancipado. Desta forma, colocando estes dois conceitos em diálogo, e entendendo que o último já não abarca toda a complexidade da experiência do espectador nos contextos experimentais e abertos da *Zona Cinzenta*, conjecturo a

possibilidade de olhar para o público destas obras como um espectador acinzentado.

Considerando que a arte contemporânea busca romper com o hábito estabelecido e consagrado de entendimento da obra e da relação com o público, para que uma nova postura se possa instaurar, o contacto frequente com a arte contemporânea revela-se fundamental. As distintas relações artista-obra-público necessitam de transformar-se num novo hábito, dada a natureza dos trabalhos de dança que se inscrevem nesta perspetiva.

Holly Cavrell, artista e pesquisadora das artes cénicas e professora do Instituto de Artes da UNICAMP, afirma, no seu artigo *Direcionando a expectativa: o risco da expectativa na experiência artística*, que “a expectativa está entre as piores coisas para se levar a uma performance” (p. 1), uma vez que os espectadores, muitas vezes, criam antecipadamente um enredo, uma imagem da apresentação e elaboram desejos que não necessariamente serão contemplados. Ela questiona: “até quanto as expectativas que chegamos como espectadores aprimoram ou deterioram nossa experiência final e compreensão de uma obra?” (Cavrell, 2019, p. 1).

Enquanto a expectativa gira em torno de um desejo prévio, que pode ser gerado intrínseca ou extrinsecamente, a experiência é feita de percepções que dependem da vivência no momento presente. Ainda que a expectativa possa ser alimentada por elementos da própria obra, como imagens de divulgação, o nome, o *release* do trabalho, o conhecimento prévio do artista ou coletivo, entre outros fatores, é na confluência com os desejos individuais que a expectativa se consolida, expondo o próprio espectador ao risco de frustração.

O verbo *expectar* está associado ao ato de assistir ou observar de forma distanciada e sem participação, caracterizando um perfil de público que espera por algo, e logo, cria as suas expectativas. Entre outros fatores, este é um dos motivos pelos quais Jacques Rancière desenvolveu o conceito de *espectador emancipado*, conceito que, nesta reflexão, parece já não ser suficiente para dar conta das experiências em *Zona Cinzenta*, sobretudo por não considerar a relevância do espaço e as implicações das múltiplas escolhas estético-dramatúrgicas que con-

vocam o público a fruir as obras de modos diversos fora da caixa preta.

Ainda que de modo utópico, o *espectador acinzentado* seria um indivíduo disponível para a experiência no momento presente, um sujeito-fruidor que abdica das suas expectativas anteriores para vivenciar, em tempo real, as propostas situadas na *Zona Cinzenta*.

Parece-me que, por mais que a performance possa inflamar o interesse de alguém, ela não funciona como um processo de aprendizado e, como tal, não estimula a função sin ptica. Em vez disso, a experiência   parte dos arquivos da história pessoal e das referências do espectador que são efetivamente organizadas para atrair ou rejeitar a performance. (Cavrell, 2019, p. 4)

Para além da obra em si, o público considera, ainda que inconscientemente, muitos outros fatores associados, como os rastros da memória, a experiência com o espaço, com os sons, com a iluminação, o deslocamento até o espaço de apresentação e o seu regresso, sem excluir as condições raciais, sociais e de g nero, que influenciarão em maior ou menor grau, a experiência proposta.

O instante é revelado como um tempo que são tem uma realidade: a do momento presentificado como instante da a o, sendo ele a única possibilidade de realidade. Nessa condição o sujeito abre espaço para entrar numa "zona de instabilidade". Assim, ele (sujeito) se predispõe a expor, por meio dos conflitos e paradoxos, as incertezas deste corpo disponibilizando - o abrir novos caminhos a serem explorados, na tentativa de alinhar um percurso de a es poéticas. (Gatti, 2010, p. 74)

Somando-se a esta reflexão, Timberg (2015) preconiza que a classe artística estaria condenada à morte, devido, sobretudo, ao surgimento de novas práticas de privatização da obra, uma consequência das sociedades capitalistas, reconhecível, por exemplo, na atuação no papel do espectador como consumidor da arte. Timberg

chama a atenção para o facto de se criar uma relação privada entre o sujeito – espectador – e a obra de arte, destacando que o ideal seria uma relação mais aberta. Cada qual tende a relacionar-se, no caso da dança, com o espetáculo que está a assistir, tal como num vínculo de consumidor que espera ser atendido por aquele produto. Esquece-se, contudo, que não   possível estabelecer uma relação direta com a obra, visto que ela, por si são, já se encontra em relação com outras obras, tanto as do mesmo autor como as de outros do seu tempo.

Henrique Rochelle, crítico de dança e doutorado pelo Programa em Artes da Cena da UNICAMP, também tem procurado desenvolver um pensamento crítico no que diz respeito   relação entre arte e consumo, desaguando em posturas questionáveis por parte de programadores, curadores e público. Em 2020, no Seminário Mário Santana, promovido pela UNICAMP, questionou: "Como se comporta e qual o limite entre sujeito-fruidor e sujeito-consumidor frente às obras das artes da cena?" (Seminário Interno Mario Santana, 2020, 01:29:29).

Essa pergunta conflui na direção dos pensamentos aqui desenvolvidos acerca do conceito de *espectador acinzentado*, que, enquanto sujeito-fruidor, estaria aberto   experiência proposta pela obra, agindo de forma emancipada, o que naturalmente se contrapõe a uma postura de sujeito-consumidor, aquele que exige que as suas próprias expectativas sejam necessariamente contempladas.

Permaneço em reflexão: em tempos de economia criativa versus políticas públicas de cultura, será possível uma experiência est tica não comercializável? Perante uma lógica que transforma quase tudo em produto, como lidar com a arte a partir de outras premissas? Todas essas perguntas, de alguma forma, guiam parte das reflexões sobre o papel do *espectador acinzentado*.

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

Em 2020, com o avanço da pandemia da COVID-19, os artistas das artes performativas tiveram de encontrar outras formas de trabalho devido ao isolamento social. As telas tornaram-se palco e as próprias casas, locais de investiga o. Ainda não   possível saber exatamente quais foram as consequências para as artes c nicas e para o público, que teve a sua vida ainda mais dedicada às experiências mediadas pela tela. Ainda assim, suspeita-se que o comportamento do espectador tenha mudado na dire o de uma busca ainda mais eu-centrada.

As muitas horas dedicadas ao ambiente digital, nos mais diversos dispositivos, desencadeiam mudanças significativas no corpo e promovem altera es cognitivas substanciais no homem contemporâneo. Tornou-se natural realizar muitas coisas ao mesmo tempo e, tal como numa tela de computador com várias janelas e hiperliga es abertas, o corpo adaptou-se a uma nova realidade, alterando a sua capacidade de aten o. Como consequência, surgem pessoas cada vez mais intolerantes, uma vez que qualquer momento de pausa, qualquer situa o que as obrigue a parar por alguns segundos, tornou-se sin nimo de perda de tempo.

Ao assistir a um filme antigo ou a uma obra de dança com tempo dilatado, por exemplo, o corpo estranha a lentidão.   inc modo e desconfortável fisicamente, pois o corpo sente falta dos excessos, das múltiplas imagens e do ruído intermitente já incorporados no cotidiano das pessoas. Perde-se a paciência muito rapidamente, o que gera ainda mais intolerância nas rela es sociais.

Segundo o filósofo Roberto Esposito, essa realidade gera um comportamento imunizado, fazendo com que os indivíduos estejam blindados para viver em sociedade. Tudo acontece muito rapidamente e não se pode perder tempo, pelo que se experimenta o mal para, ao encontr -lo, evitar novas consequências. Em termos culturais, todos estão sempre prevenidos, mas, ao mesmo tempo, cada vez mais impacientes. Pensar uma obra com dura o de seis horas, por si só, é reconhecer o desafio que isso implica no corpo dos artistas e do público.

Para Esposito (2004), as pessoas estão imunizadas contra a possibilidade de estarem juntas, não sendo mais possível viver em comunidade:

Isto que vai imunizada, em suma, é a comunidade mesma em uma forma que juntamente a conserva e a nega – ou melhor, a conserva através da nega o de seu originário horizonte de sentido. Deste ponto de vista se poderia chegar a dizer que a imuniza o, mais que um aparato defensivo sobreposto à comunidade, está em sua engrenagem interna. (...) Para sobreviver, a comunidade, cada comunidade,   constringida a introjetar a modalidade negativa do próprio oposto; ainda que tal oposto permaneça um modo de ser, na verdade privativo e contrastante, da comunidade mesma. (pp. 48-49)

O “eu” ganha cada vez mais força e o “ser em sociedade” torna-se cada vez mais raro, uma vez que os hábitos cognitivos são insuflados apenas pelos desejos individuais, pelos interesses eg icos, deixando de existir uma vida compartilhada fora das redes. A partir disso, não raramente, assistimos também a rela es mercadológicas entre público e obra de arte. Se o desejo individual não é contemplado, exige-se a devolu o do dinheiro pago pelo bilhete, uma forma perigosa de lidar com obras que fogem às características tradicionais de aprecia o, como aquelas situadas na *Zona Cinzenta* e abordadas até aqui.

Para além disso, temos exercitado cada vez mais uma comunica o mediada pelas telas. Na era dos algoritmos, que dança se faz e que dança se consome nas redes sociais? Que corpo sequelado tem sido criado a partir de uma experiência constante de acelera o, atravessada por uma dança feita para ser mostrada, criteriosamente desenvolvida para funcionar, entreter e captar a aten o por alguns milissegundos? A que est ticas ou ideias de corpo estamos a ser educados por meio desta forma de fazer dança?

Nas telas bidimensionais, o corpo   achatado numa única perspectiva. Perde a tridimensionalidade e tende a mover-se para uma única frente, conscientemente direcionada para a câmera do *smartphone*. O plano fechado é utilizado como mais uma das estratégias para capturar a aten o. Na linguagem do senso comum, o artista precisa de “entregar” tudo (incluindo trejeitos, ca-

ras e bocas) no primeiro segundo e ser mais ágil do que o deslizar de dedos de quem assiste. Uma dança molhada a excessos: das expressões faciais, das edições, dos filtros, da quantidade de movimento, do anseio pela captura da atenção.

Um vídeo filmado a distância, enquadrando o corpo por completo, não terá a mesma abrangência celebrada pelos algoritmos. As estatísticas são comprovadas com números nas próprias plataformas de interação. Assim, restam ainda algumas reflexões: que dança   esta criada a partir da preocupação com os números e com a audiência? Quais as consequências para um espectador que, treinado nesta lógica, não dialoga com outras formas de fazer dança? Adestrados diariamente a este modo de consumir dança, de que forma construir um sujeito-fruidor que se relacione diferentemente com uma obra com a qual não se encontra com a mesma regularidade? "A plataforma não estava refletindo tendências do mundo real. Ela estava criando o próprio mundo" (Fisher, 2023, p. 358).

Para além da dança que se consome nas telas, Bishop destaca a inseparabilidade entre público e seus *smartphones* nas danças que ocorrem também em presença, especialmente em obras situadas na *Zona Cinzenta*, identificando um constante desejo pelo registro e pela busca de informações complementares sobre aquilo que se apresenta. Se no cubo branco tal comportamento já vem ocorrendo desde o início da era digital, ainda subsistem muitas restrições quanto ao uso de aparelhos móveis durante obras da caixa preta.

Buscando responder   questão de qual seria, então, o papel do *espectador emancipado*, reflito que, a despeito de uma série de agentes responsáveis por construir um público habituado a fruir obras na *Zona Cinzenta*, existem características, ainda que inconscientes, que serão convocadas por experiências dessa natureza e que farão, no mínimo, com que o espectador emancipado se relacione de maneira distinta com as obras.

Um espectador que não apenas assiste à obra, mas é convocado a mover-se, a interagir e a refletir sobre aquilo que se apresenta; um acionamento do espaço que o retire da posição passiva e confortável diante de um local

ideal para a contemplação; a autonomia concedida para que o público permaneça em experiência pelo tempo que desejar, escolha o que assistir, chegue ou saia a qualquer momento durante o período de visitação, ou ainda utilize os seus dispositivos móveis; uma disponibilidade de tempo outra, diferente da lógica das redes sociais; um sujeito-fruidor em contraposição a um sujeito-consumidor, entre outros fatores, são algumas das características que demarcam o papel do espectador acinzentado. Ainda que de forma empírica e, muitas vezes inc moda, o público encontra-se diante de maneiras distintas de fruição das obras c nicas situadas fora da caixa preta.

### 03. Zona Cinzenta: Obra da T.F. Cia de Dança

A *Zona Cinzenta* dialoga corpo e arquitetura num desejo consciente de habitar os "entres". A obra situa um corpo entre o cotidiano e o extra cotidiano, convocando o *espectador acinzentado* para uma experiência de imersão entre as artes c nicas e as artes visuais, entre o movimento e a paralisia, entre a pulsão e a rutura. Um estado de transformação instaurado pela permanência. Uma insistência na presença e um convite à partilha e   subversão. O tempo do evento dilui-se nos períodos de visitação do museu, e o público é capturado pela sua própria autonomia perante as ações que se espalham pelos espaços cinzentos. A que estados será submetido o corpo? Sobreviver ou desistir?

Como abordado até aqui, a pesquisa de *Zona Cinzenta* surgiu do interesse do núcleo em aprofundar o conceito de *Gray Zone*, desenvolvido por Bishop (2018), referência que se aproximou da pesquisa da companhia sobre instalação coreográfica, estudada a partir da obra *Carne Urbana* (2017). Estreada em fevereiro de 2022, no Espaço Canto, em São Paulo, a companhia foi agraciada com o Pr mio Denilto Gomes de Melhor Elenco, atribuído pela Cooperativa Paulista de Dança no ano de 2022, pela performance do coletivo nesta obra.

O processo de criação de *Zona Cinzenta* atravessa as reflexões que o núcleo artístico desenvolveu desde a estreia de *Carne Urbana*, passando pelo aprofundamento prático e teórico do conceito elaborado por Bishop, e encontrando ainda formas de registro e continuidade dos

laboratórios de criação em dança durante a pandemia. Com a retoma das ações presenciais, realizámos três residências artísticas com o objetivo de experimentar, na prática, cada um dos pilares identificados como características das obras situadas em *Zona Cinzenta* e em *Carne Urbana*:

1. *Carne Urbana: Multiperspectivismo* — Residência artística realizada em novembro e dezembro de 2021, na Oficina Cultura Oswald de Andrade, em São Paulo. Contou com 15 artistas residentes selecionados através de chamamento público, em diálogo com os 10 artistas do elenco, e estudou o recorte: I. múltiplas relações entre artistas e público

e a perspectiva do olhar a 360°. A partir da citação:

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),

a residência procurou investigar os acionamentos do espaço e do corpo de modo a reconfigurar a experiência do público na área de convivência da Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo.

#### Figura 4

Carne Urbana: Multiperspectivismo



Nota: Apresentação da Residência artística *Carne Urbana: Multiperspectivismo*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, dezembro 2021, by Ronaldo Gutierrez. CC BY 4.0

2. *Carne Urbana: Permanência* — Residência artística realizada em setembro e outubro de 2021, na Casa Contemporânea, em São Paulo. Contou com 8 artistas residentes selecionados através de chamamento público, em diálogo com os 10 artistas do elenco, e estudou o recorte: II. Temporalidade. O objetivo foi desenvolver a instalação coreográfica *Carne Urbana* a partir do tempo dilatado para seis horas, permitindo que o público pudesse chegar e sair a qualquer momento durante este período de visitação.
3. *Carne Urbana: Site-Specific* — Residência artística realizada em setembro e outubro de 2021, na Casa Contemporânea, em São Paulo. Contou com outros

8 artistas residentes selecionados através de chamamento público, em diálogo com os 10 artistas do elenco, e estudou o recorte: III. simultaneidade de ações/ocupação. Esta proposição consistiu na recriação da obra *Carne Urbana* no espaço específico da galeria, ocupando os diferentes compartimentos com as células cênicas da obra. As ações ocorreram simultaneamente em diferentes divisões do espaço, levando o público a deslocar-se de acordo com o seu interesse, podendo assistir a um momento em detrimento de outro, não sendo possível acompanhar a obra na sua totalidade.

Dessa forma, fez parte do trabalho do grupo dialogar

### Figura 5

Carne Urbana: Permanência



Nota: Apresentação da Residência artística *Carne Urbana: Permanência*, na Casa Contemporânea, São Paulo, outubro 2021, by João Benz. CC BY 4.0

## Figura 6

Carne Urbana: Site-Specific



Nota: Apresentação da Residência artística *Carne Urbana: Site-Specific*, na Casa Contemporânea, São Paulo, outubro 2021, by João Benz. CC BY 4.0

com as diferentes arquiteturas, ambiências e autonomia do público. Após a realização das três residências artísticas, que colocaram em diálogo mais de 30 artistas residentes e mais de 200 pessoas como público total das ações, o elenco prosseguiu o seu processo criativo colaborativo, culminando na estreia da obra *Zona Cinzenta*, em fevereiro de 2022, no Espaço Canto, em São Paulo.

Ainda que inteiramente roteirizada, a obra tem grande liberdade para as experimentações do elenco. Essa abertura é contextualizada: não se busca o movimento pelo movimento, mas sim uma convocatória aos artistas para uma profunda investigação do seu próprio corpo, dos seus estados de presença, e uma atenção permanente às situações que ocorrem em tempo real, naquele espa-

ço e com aquele público. As experimentações iniciam-se antes mesmo da chegada do público, permanecem durante toda a ação performativa e seguem a reverberar após o término de cada apresentação, demarcando uma intersecção constante entre artista, obra e público.

Eu acrescentaria que se a improvisação é um modo crítico de investigação (como eu proponho), no qual o conhecer é explorado, gerado e compartilhado, logo, a improvisação em dança tem um papel significativo de realização do nosso entendimento sobre como produzimos conhecimento de formas incorporadas e emergentes, realmente espontâneas. (Midgellow, 2018, p. 143)

## Figura 7

Zona Cinzenta



Nota: Apresentação de *Zona Cinzenta*, no Espaço Canto, São Paulo, fevereiro 2022, by João Benz. CC BY 4.0

Reunindo as características que foram investigadas nas residências, *Zona Cinzenta* caracterizou-se como uma ação performativa, uma obra que dialoga com cada espaço onde se apresenta, sem recorrer a uma configuração palco-plateia. O acionamento do espaço realiza-se em diálogo com cada arquitetura e com o aprofundamento da pesquisa do corpo em 360° dos artistas, aprofundando o conceito de multiperspetivismo.

Nesta espécie de *vernissage*<sup>8</sup>, o público é convidado para uma experiência que convoca o seu corpo para uma

festa (com comidas e música ao vivo mixada por uma DJ), mas também confunde as barreiras entre a apresentação cênica de dança (caixa preta) e a exposição de imagens da própria obra (cubo branco). A simultaneidade de ações exercita a autonomia do público, convocando-o a participar como um *espectador acinzentado*.

A duração proposta para a ação performativa é de cerca de 120 minutos. O público pode chegar e sair a qualquer momento e, embora exista um horário específico para o início, é a transformação dos estados corporais e a relação entre elenco e a DJ que determinam o tempo da obra. O tempo total tem variado entre 100 e 150 minutos, e a transformação das ações cotidianas (festa) em ações extras cotidianas (roteiro dramático de ações físicas que transformam os estados corporais) também

8 Por motivos comerciais, trata-se de uma abertura para o mercado de obras de arte, compradores e críticos. É comum oferecer um coquetel aos convidados, regado a champagne e acompanhado de canapés, enquanto os artistas e outros convidados, como críticos e jornalistas, discorrem sobre as obras expostas.

## Figura 8

Zona Cinzenta



Nota: Apresenta o de *Zona Cinzenta*, na Mostra Verbo de Performance, Galeria Vermelho, São Paulo, julho 2022, by Filipe Berndt. CC BY 4.0

confunde a percep o do público, que se questiona continuamente sobre quando a obra terá começado, algo que denota ainda uma característica passiva bastante enraizada no público de dança em geral.

Os artistas recebem o público, conversam e convidam-no para a festa. As a es cotidianas de comer, conversar, dançar e visitar a exposi o vão sendo gradualmente sobrepostas a um jogo coreográfico entre os artistas do elenco e o público. O *espectador acinzentado* mostra-se confuso quanto aos limites da sua participa o, questionando-se sobre até onde pode ir, quanto lhe é permitido interagir e em que momento deve parar de participar para assistir. Importa ressaltar que estas regras não são impostas pela obra, mas sim pelo condi-

cionamento característico de um público adestrado na lógica da caixa preta. É no corpo que se percebem as mudanças: o público hesita, titubeia, ri de maneira constrangida e, muitas vezes, evita situa es que impliquem uma participa o direta na obra. Desta forma, o espectador acinzentado s  poderá ser forjado se for confrontado com obras desta natureza de forma regular.

Após a realiza o da residência *Carne Urbana: Permanência*, cujo objetivo foi realizar uma a o com a dura o de seis horas, na qual o público era convidado a permanecer, durante o período de visita o, pelo tempo que desejasse, foi questionado   T.F. Cia de Dança se conhecíamos o trabalho *INSIDE*, do grego Dimitris Paipoiannou. Até então, não era uma obra de referência

no trabalho do núcleo artístico, mas cito-a aqui como um dos exemplos que se tornaram importantes para o aprofundamento do conceito ao longo dos processos de criação de *Zona Cinzenta*.

Com estreia em 2011, no Pallas Theatre, em Atenas, na Grécia, ações simples eram realizadas e repetidas por 30 performers em diferentes combinações. As portas do teatro abriam às 17h30 e fechavam às 23h30, e o público podia chegar e sair a qualquer momento. Coincidentemente, a proposta de Dimitris Papaioannou também tinha a duração de seis horas e procurava repensar o teatro (caixa preta) como um espaço expositivo (cubo branco).

Outra artista que dialoga com o conceito e com a obra *Zona Cinzenta* é La Ribot. Desde o final da década

de 1980, tem desenvolvido uma relação particular entre a noção de exposição e a dança, com o objetivo de expandir a dança contemporânea para além dos limites da caixa preta. La Ribot afirma que toda a sua obra introduz o espectador num sistema horizontal, onde não existem hierarquias entre aquele que atua e aquele que assiste.

No documentário *A escala humana. La Ribot. Una exposición en la Sala Alcalá 31* (Consejería de Cultura Madrid, 2022), a artista afirma que “hay algunas convenciones que se pueden hacer muy fácilmente en un teatro pero en cambio en una sala de exposición no” (08:17). E questiona: o que é participar? E por que razão, quando estamos sentados, parece que não participamos? La Ribot continua a problematizar as convenções, sugerindo que a participação não se limita apenas às obras que

### Figura 9

Zona Cinzenta



Nota: Apresentação de *Zona Cinzenta*, no Espaço Canto, São Paulo, fevereiro 2022, by João Benz. CC BY 4.0

propõem uma interação explícita com o público, e questionando se, ao seguir instruções, existe de facto uma participação intelectualmente ativa.

Uma das obras citadas por La Ribot   *LaBOLA*, um exercício de transformação permanente entre três bailarinos, objetos, roupas, espectadores e cadeiras. Identifico diversas confluências com as transformações que ocorrem em *Zona Cinzenta*, no que tange aos diversos elementos que evoluem do cotidiano para o extra cotidiano, ao longo das cerca de duas horas de a o performativa.

Os estados corporais transformam-se a partir das contrações musculares e da exaustão; a mesa c nica, inicialmente bem arrumada, vai-se desconfigurando conforme o elenco e público comem; o figurino desprende-se, deixando peças como rastos de tempo e em diálogo com a mudança dos estados; o uso do espaço, que, de acordo com cada arquitetura, é ativado de forma distinta pelo roteiro de improvisa o e culmina na a o de simultaneidade; o som mixado pela DJ, que alterna entre músicas de festa e sons mais experimentais; entre tantos outros fatores que se desenrolam perante o *espectador acinzentado*.

#### 04. Conclusão

Nestes tempos que correm, como emancipar o espectador emancipado? Propor um *espectador acinzentado* pareceu-me, no mínimo, um convite   reflexão sobre uma postura mais atual diante das múltiplas possibilidades que emergem em obras que escapam às lógicas tradicionais. O *espectador acinzentado* passou a ser convocado também a exercitar a sua capacidade criadora, expandindo a sua fruic o das obras. Trata-se de um outro tipo de espectador, capaz de aceder à complexidade do agora e dialogar com as obras no momento presente.

Talvez seja o momento de refletir sobre o facto de que o sujeito, na individualidade da sua coleção circunscrita de informa es, que   única, faz parte de uma rede muito mais ampla de conexões. Existe uma grande quantidade de elementos comuns entre as diversas coleções de informa es que constituem cada um de nós. Ao compreendermos esse nosso traço característico, torna-se

possível reconhecer que o espectador deixa de ser um ente isolado, passando a integrar uma comunidade de espectadores semelhantes. A obra, por sua vez, também passa a ser entendida como parte de um fluxo de obras, neste caso, situadas na *zona cinzenta*.

Num ambiente lido a partir desta perspectiva, torna-se mais evidente que as iniciativas emergentes de obras situadas na *zona cinzenta* podem ser tratadas como modos de intervir na rela o artista-obra-público, ao instigarem reflexões sobre o possível papel do *espectador acinzentado* e ao revelarem potencial para propor outros olhares aos sujeitos. O espectador permanece singular, mas é atravessado pelas percepções partilhadas que o constituem, alertando para o facto de que a sua leitura da obra deixa de ser apenas "sua", não se configurando como "sua" no sentido de propriedade privada, esse entendimento moldado pelo consumo capitalista. Com isso, reconhece-se também como parte da própria obra. O sujeito-consumidor cede lugar   experiência de um sujeito-fruidor.

Toda a investiga o apresentada neste artigo teve como base a prática da T.F. Cia de Dança, em diálogo com as epistemologias de referência, e procurou ampliar as reflexões sobre o tempo em obras c nicas realizadas fora da caixa preta. As experiências em *zona cinzenta* transformam o tempo do evento em tempo de exposi o, o que parece convocar outras formas de a o por parte do público. Este *espectador acinzentado*, um espectador-fruidor, precisa ser educado, convidado, acolhido, para que tais experiências possam dar lugar a outros hábitos, diferentes daqueles exigidos por um espectador-consumidor. Ainda que este *espectador acinzentado* se apresente como uma utopia, ele apenas poderá forjar-se no tempo, com tempo e em outros tempos, mas, essencialmente, com o corpo, algo que não se deixa captar, da mesma forma, pela escrita.

#### Agradecimentos

À Professora Doutora Daniela Gatti, pela orienta o no Programa de Doutorado da UNICAMP. Aos artistas da T.F. Cia de Dança, pela pesquisa continuada ao longo de 22 anos.

**Figura 10**

Zona Cinzenta



Nota: Apresentação de *Zona Cinzenta*, na Mostra Verbo de Performance, Galeria Vermelho, São Paulo, julho 2022, by Filipe Berndt. CC BY 4.0

**Aprovação por conselho de ética**

O presente estudo foi aprovado pelo CEP – Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

**Conflitos de interesses**

O autor declara não haver qualquer conflito de interesses.

**Referências bibliográficas**

- Bishop, C. (2010). *Installation art: A critical history*. Tate.
- Bishop, C. (2011, December 10). *Unhappy days in the art world?: De-skilling theater, re-skilling performance*. The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture. <https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance/>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bishop, C. (2018). Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention. *TDR/The Drama Review*, 62(2), 22–42. [https://doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00746](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00746)
- Brannigan, E., & Mathews, H. (2017). Performance, choreography, and the gallery: Materiality, attention, agency, sensation, and instability. *Performance Paradigm*, 13, 1-6.
- Cavrell, H. (2019). Direcionando a expectativa: O risco da expectativa na experiência artística. *Anais ABRACE*, 20(1), 1-14.

- Consejería de Cultura Madrid. (2022, 20 de abril). *A escala humana. La Ribot. Una exposición en la Sala Alcalá 31* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UXWXf9iPPBo>
- Esposito, R. (2004). *B os: Biopolítica e filosofia*. Einaudi.
- Esposito, R., Welch, R. N., & Lemm, V. (2012). *Terms of the political: Community, immunity, biopolitics*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823242641.001.0001>
- Gatti, D. (2010). O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. *Revista Moringa: Artes do espetáculo*, 1(2), 69-76. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/7539>
- Lorenzini, M. J. C. (2018). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poi sis*, 14(21-22), 71-86. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86>
- Midgelow, V. L. (2018). Improvisa o em dança como pesquisa: Processos de saber líquidos e devir   linguagem. In A. Teixeira, E. Santos, & R. Hercoles (Orgs.), *ANDA: 10 anos de pesquisas em dança* (pp. 137–157). Associa o Nacional de Pesquisa e Pós-Gradua o em Dança (ANDA). [https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/02/livro-anda-10-anos\\_vers%C3%A3o-final-24-setembro-2018-1.pdf](https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/02/livro-anda-10-anos_vers%C3%A3o-final-24-setembro-2018-1.pdf)
- Nelson, R. (2013). Introduction: The what, where, when and why of ‘practice as research’. In R. Nelson (Ed.), *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances* (pp. 3–22). Palgrave Macmillan. [https://raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2025/03/1\\_x\\_Robin-Nelson-Practice-as-Research-in-the-Arts\\_-Principles-Protocols-Pedagogies-Resistances-Palgrave-Macmillan-2013.pdf](https://raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2025/03/1_x_Robin-Nelson-Practice-as-Research-in-the-Arts_-Principles-Protocols-Pedagogies-Resistances-Palgrave-Macmillan-2013.pdf)
- Oliveira, E. D. G. de. (2016). Formas de construir silêncios: Tino Sehgal e as institui es da arte. *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em A o*, 197-206. Campinas, SP. [https://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016\\_anais\\_cbha.pdf](https://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016_anais_cbha.pdf)
- Ranci re, J. (2010). *O espectador emancipado*. Olho Negro.
- Seminário Interno Mario Santana. (2020, outubro 7). *Topologias do espetáculo: Arte e identidade hoje* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UHNvQ0XNve0>
- Timberg, S. (2015). *Culture crash: The killing of the creative class*. Yale University Press.