UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ÍSIS ARRAIS PADILHA

Tempo, Ritmo e Dinâmica na Encenação Contemporânea:
uma Partitura para *Inside* de Dimitris Papaioannou

São Paulo
2022

ÍSIS ARRAIS PADILHA

Tempo, Ritmo e Dinâmica na Encenação Contemporânea

uma Partitura para *Inside* de Dimitris Papaioannou

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Arrais Padilha, Ísis
Tempo, Ritmo e Dinâmica na Encenação Contemporânea: uma Partitura para Inside de Dimitris Papaioannou / Ísis Arrais Padilha; orientadora, Sayonara Sousa Pereira. - São Paulo, 2022.
226 p.: il.

Dissertação (Mestrado Profissional) - / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Encenação Contemporânea. 2. Dimitris Papaioannou. 3. Tempo. 4. Ritmo. 5. Dinâmica. I. Pereira, Sayonara Sousa. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

PADILHA, Ísis Arrais. Tempo, Ritmo e Dinâmica na Encenação Contemporânea: uma Partitura para *Inside* de Dimitris Papaioannou. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:_____
Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
(ECA/USP)

Examinador (a): _____
Profa. Dra. Flavia Pilla do Valle
(ESEFID/UFRGS)

Examinador (b): _____
Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
(IA/UNICAMP)

São Paulo, _____ de _____ de 2022.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho se faz a muitas mãos, pensamentos e corações.

De pulso em pulso, o ritmo dos encontros faz fluir um rio de criação.

Agradeço minha orientadora, Prof. Dr. Sayonara Pereira, por todo o caminho percorrido, mostrando as flores, com paciência e ensinamentos afetuosos, e ao LAPETT, pelas trocas e aprendizados imensos.

A Aikaterini Delikonstantinidou, Kalliopi Simou e Drossos Skotis pelas colaborações inestimáveis. À CAPES, pelo apoio essencial.

A Profa. Dra. Flávia Pilla do Valle e Profa. Dra. Verônica Fabrini pela atenção e inspiração concedidas. Ao Prof. Dr. José Rafael de Madureira pela amizade e parceria. A Carla Fonseca, Victor Fuenmayor e equipe da Jornada Internacional do Ritmo nas Artes, pelo espaço e pela troca. Ao Prof. Dr. Samir Signeu pelo constante incentivo. Aos meus melhores professores.

A Agatha Cavalheiro, Amanda Ferraresi, Bárbara Fernandes, David Toro, Igor Padilha, Mateus Fávero e Michele Shieh, pelas escutas atentas e proponentes.

Ao Núcleo 3, 5ª Dentição da Universidade Antropófaga, Teatro Oficina; a Georgette Fadel e Cia São Jorge de Variedades pelos espaços-tempos compartilhados.

Finalmente, agradeço e dedico essas páginas aos meus pais, Paulo Padilha e Cida Arrais, pelo suporte incondicional e contribuições de toda natureza.

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A arte ocupa um espaço de exploração sobre a existência para os humanos que a filosofia e a ciência não podem ocupar. Eu acho que a arte está constantemente fazendo perguntas de um jeito que não podem ser feitas em palavras.

Dimitris Papaioannou

RESUMO

O presente trabalho investiga os conceitos de tempo, ritmo e dinâmica na encenação contemporânea a partir da obra Inside de Dimitris Papaioannou (1964). Os objetivos - estabelecer pontes entre ritmo e cultura, apresentar um panorama da obra do artista e desenvolver uma proposta de análise dinâmica – são perseguidos por meio da epistemologia da complexidade, cruzando conhecimentos de áreas diversas para produzir aprofundamentos a respeito da encenação contemporânea em três eixos de investigação: teórico, documental e analítico.

Tempo e ritmo estão nas micro e macro estruturas da existência e no cerne da origem una das artes e da cultura. As histórias do teatro e da dança encaminharam-se na busca dessa reconexão, passando pela redescoberta do ritmo e do corpo livre de códigos na virada para o século XX, pelo reposicionamento do corpo no centro do discurso, e pela intensificação das experimentações entre linguagens artísticas até o pós-guerra. Esse borrar de fronteiras culminou no nascimento e estabelecimento de novos híbridos cênicos na segunda metade do século: a Dança Teatral e o Teatro Físico.

É deste contexto que emerge a obra do artista visual, coreógrafo e diretor Dimitris Papaioannou. Apresentam-se os desenvolvimentos da dramaturgia e encenação em seus trabalhos autorais, avalia-se o papel de suas experiências profissionais diversas e de suas influências em sua trajetória profissional, e delineiam-se suas principais estratégias criativas.

Uma proposta de análise detalhada para a dinâmica da encenação contemporânea foi materializada a partir de Inside, uma performance cujas seis horas de duração foram coreografadas. Explicam-se o desenvolvimento da proposta e as bases para sua interpretação. Após uma extensa análise dos procedimentos compositivos cena a cena, elabora-se a sua síntese.

As conclusões apontam para a necessidade de uma filosofia do ritmo, que possa reorientar nossas noções de cultura, expressão e coletividade.

Palavras-chave: Encenação Contemporânea; Dimitris Papaioannou; Tempo; Ritmo; Dinâmica.

ABSTRACT

The present work investigates the concepts of time, rhythm and dynamics in contemporary staging considering the work *Inside* by Dimitris Papaioannou. The goals - to establish bridges between rhythm and culture, to present an overview of the work of Papaioannou and to develop a proposal of dynamic analysis - are pursued through the epistemology of complexity, crossing knowledge from different areas to produce in-depth studies on the central theme - the study of contemporary staging- through metaporic investigation along theoretical, documentary and analytical axes.

Time and rhythm are in the micro and macro structures of existence and at the heart of the unified origin of the arts and culture. The histories of theater and dance were directed towards this reconnection, through the rediscovery of rhythm and the body free of codes at the turn of the 20th century, through the repositioning of the body at the center of discourse, and through the intensification of experimentation between artistic languages. until the post-war period. This blurring of borders culminated in the birth and establishment of new scenic hybrids in the second half of the century: Dance Theater and Physical Theater.

It is from this context that the work of the visual artist, choreographer and director Dimitris Papaioannou (1964) emerges. The developments of dramaturgy and staging in his authorial works are presented, the role of his diverse professional experiences and influences on his professional trajectory are evaluated, and his main creative strategies are outlined. A proposal for a detailed analysis of the dynamics of contemporary staging was materialized from *Inside*, a performance whose six-hour duration was choreographed. The development of the proposal and the bases for its interpretation are explained. After an extensive analysis of the compositional procedures scene by scene, its synthesis is elaborated.

The conclusions point to the need for a philosophy of rhythm that can reorient our notions of culture, expression and collectivity.

Keywords: Contemporary Staging; Dimitris Papaioannou; Time; Rhythm; Dynamics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1: Ilustração da Metáfora.....17
Figura 2: Dimitris Papaioannou no espetáculo Primal Matter, aos 48 anos.....38
Figura 3: quadro de Winter Stories, tirinha de Dimitris Papaioannou.....40
Figura 4: fotografia de Pano Kokkinias do espetáculo Room II.....44
Figura 5: Fotografia de Panayiotis Manousis de The Last Song of Richard Strauss....46
Figura 6: Fotografia de Marilena Satafylidou do espetáculo A Moment's Silence.....50
Figura 7: Frame de 2 de Dimitris Papaioannou aos 29:37.....44
Figura 8: Frame aos 02:49 da cena central de Nowhere.....55
Figura 9: Frame de uma gravação de Café Müller.....56
Figura 10: Frames da gravação de Primal Matter.....57
Figura 11: Frames de um truque de Primal Matter.....59
Figura 12: Marinheiro Sentado e Nu Deitado (1948) de Yannis Tsarouchis.....72
Figura 13: Frames de Dimitris Papaioannou em Forever.....74
Figura 14: Umarla Klasa (1978) de Tadeuz Kantor.....77
Figura 15: cena de The Great Tamer em fotografia de Andrea Mohin.....88
Figura 16: Frame de *Inside* aos 00:00:06.....99
Figura 17: Esquema do cenário e saídas estratégicas.....104
Figura 18: Blocos A1, A2, B1 e B2.....105
Figura 19: Blocos C1, C2, D1 e D2.....106
Figura 20: Frame de *Inside* aos 00:12:00.....109
Figura 21: Cena 1 na Descrição Dinâmica.....109
Figura 22: Frame de *Inside* aos 00:22:40.....110
Figura 23: Frame de *Inside* aos 00:27:08.....111
Figura 24: Cena 3 na descrição dinâmica.....111
Figura 25: Cena 4 na descrição dinâmica.....112
Figura 26: Frame de *Inside* aos 01:10:32.....113
Figura 27: Frame de *Inside* aos 00:37:32.....113
Figura 28: Cena 5 na descrição dinâmica.....114
Figura 29: Frame de *Inside* aos 00:41:30.....114

Figura 30: Cena 6 na descrição dinâmica.....115
Figura 31: Frame de *Inside* aos 00:42:50.....116
Figura 32: Frames de *Inside* entre 00:48:38 a 00:57:30.....117
Figura 33: Frame de *Inside* aos 01:02:20.....118
Figura 34: Cena 9 na descrição dinâmica.....118
Figura 35: Frame de *Inside* aos 01:10:28.....119
Figura 36: Cena 10 na descrição dinâmica.....120
Figura 37: Cena 11 (primeira mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....121
Figura 38: Frame de *Inside* aos 01:14:27.....121
Figura 39: Frame de *Inside* aos 01:20:30.....122
Figura 40: cena 12 na descrição dinâmica.....123
Figura 41: Frame de *Inside* aos 01:22:36.....123
Figura 42:. cena 13 na descrição dinâmica.....124
Figura 43: Frame de *Inside* aos 01:29:48.....125
Figura 44: cena 14 (segunda mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....126
Figura 45: Frame de *Inside* aos 01:33:43.....127
Figura 46: supressão de blocos B2, C1 e C2 por 15-1H na cena 15.....127
Figura 47: Frame de *Inside* aos 01:36:30.....128
Figura 48: Frame de *Inside* aos 01:45:15.....129
Figura 49: Frame de *Inside* aos 01:52:30.....130
Figura 50: Frame da cena 18 de *Inside* com performers enumerados.....131
Figura 51: Cena 18 parte 1 na descrição dinâmica.....132
Figura 52: Frame de *Inside* aos 02:02:37.....132
Figura 53: Cena 18 parte 2 na descrição dinâmica.....133
Figura 54: Frame de *Inside* aos 02:06:13.....134
Figura 55: Frame de *Inside* aos 02:12:12.....135
Figura 56: Cena 20 na descrição dinâmica.....136
Figura 57: Frame de *Inside* aos 02:18:50.....137
Figura 58: Frame de *Inside* aos 02:27:55.....137
Figura 59: Cena 21 na descrição dinâmica.....138
Figura 60: Frame de *Inside* aos 02:32:17.....138
Figura 61: Cena 22 (terceira mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....139
Figura 62: Frame de *Inside* aos 02:35:02.....140

Figura 63: Frame de *Inside* aos 02:41:02.....141
Figura 64: Frame de *Inside* aos 02:44:04.....142
Figura 65: Frame de *Inside* aos 02:39:16.....142
Figura 66: Cena 25 na descrição dinâmica.....143
Figura 67: Cena 26 (quarta mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....143
Figura 68: Frame de *Inside* aos 03:10:25.....144
Figura 69: Cena 26 parte 2 na descrição dinâmica.....145
Figura 70: Frame de *Inside* aos 03:17:25.....146
Figura 71: Frame de *Inside* aos 03:31:45.....146
Figura 72: Cena 28 (quinta mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....147
Figura 73: Cena 29 na descrição dinâmica.....148
Figura 74: Frame de *Inside* aos 03:36:00.....149
Figura 75: Comparação de projeções das cenas 5, 27 e 30.....149
Figura 76: cena 30 na descrição dinâmica.....150
Figura 77: Frame de *Inside* aos 03:47:04.....150
Figura 78: Frames selecionados da cena 31 de *Inside*.....151
Figura 79: Frame de *Inside* aos 03:57:12.....151
Figura 80: Comparativo das cenas 31 e 18.1 na descrição dinâmica.....152
Figura 81: Frame de *Inside* aos 04:00:03.....153
Figura 82: Frame de *Inside* aos 04:09:45.....154
Figura 83: Cena 33 na descrição dinâmica.....154
Figura 84: Frame de *Inside* aos 04:21:27.....155
Figura 85: Cena 34 na descrição dinâmica.....155
Figura 86: Frame de *Inside* aos 04:33:16.....156
Figura 87: Cena 35 na descrição dinâmica.....156
Figura 88: Frame de *Inside* aos 04:38:06.....157
Figura 89: Cena 36 (sexta mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....157
Figura 90: Frame de *Inside* aos 04:48:38.....158
Figura 91: Ações da performer protagonista da cena 37.....159
Figura 92: Frame de *Inside* aos 04:57:39.....160
Figura 93: Cena 38 na descrição dinâmica.....160
Figura 94: Frame de *Inside* aos 05:03:16.....161
Figura 95: Cena 39 na descrição dinâmica.....162

Figura 96: Frame de *Inside* aos 05:06:10.....163
Figura 97: Cena 40 na descrição dinâmica.....163
Figura 98: Frame de *Inside* aos 05:11:32.....164
Figura 99: Frame de *Inside* aos 05:15:50.....165
Figura 100: cena 41 partes 1 e 2 (sétima mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....165
Figura 101: Frame de *Inside* aos 05:30:43.....166
Figura 102: Cena 42 (oitava mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....167
Figura 105: Frame de *Inside* aos 05:38:19.....168
Figura 104: Cena 43 (nona mesa de bilhar) na descrição dinâmica.....168
Figura 105: Frame de *Inside* aos 05:41:08.....169
Figura 106: Frame de *Inside* aos 05:47:34.....170
Figura 107: cena 44 na descrição dinâmica.....170
Figura 108: Frame de *Inside* aos 05:50:28.....171
Figura 109: Cena 45 na descrição dinâmica.....171
Figura 110: Comparativo das cenas 18.1, 31 e 45.2.....172
Figura 111: Frame de *Inside* aos 06:04:48.....173
Figura 112: *Mulher à Janela* de Salvador Dali.....174
Figura 113:Espetáculo completo em durações, cena a cena.....175
Figura 114: Bloco 1 – de 00:00:05 a 02:07:24 (Cenas 1 a 18).....175
Figura 115: Bloco 2 – de 02:07:24 a 03:58:23 (Cenas 18 a 31).....176
Figura 116: Bloco 3 – de 03:58:23 a 06:04:52 (Cenas 31 a 46).....178
Figura 117: Durações de povoamento por bloco.....179
Figura 118: Kalliopi Simou em The Great Tamer (2016).....208
Figura 119: Retrato de Drossos Skotis.....209

Quadros

Quadro 1: Trabalhos autorais com a Edafos Dance Theater.....41
Quadro 2: Trabalhos autorais de 2006 a 2021.....52
Quadro 3 - Convites de 1995 a 2004.....62
Quadro 4 - Convites aceitos de 2005 até 2021.....65
Quadro 5: ritmo das cenas 1,2 e 3.....172

SUMÁRIO

PRELÚDIO.....14
Artesania.....16
Ritmo no Papel.....19
PRIMEIRO MOVIMENTO – O RITMO E O CORPO.....20
1.1 – De Onde se Vem, para Onde se Vai.....20
1.2 – Pistas do Ritmo nas Artes da Cena.....23
1.3 – O Corpo no Centro da Cena.....30
SEGUNDO MOVIMENTO – DIMITRIS PAPAIOANNOU.....37
2.1 Apresentação do Artista.....37
2.1.1 – Trabalhos Autorais.....41
2.1.2 – O Diretor Convidado.....62
2.1.3– O Artista Está em Movimento.....68
2.2 – Influências.....71
2.2.1 – Yannis Tsarouchis.....72
2.2.2 – A Técnica Erick Hawkins.....74
2.2.3 – O Butô.....75
2.2.4 – Tadeusz Kantor.....76
2.2.5 – Pina Bausch.....79
2.2.6 – Robert Wilson.....80
2.3 – Como Materializar os Sonhos?.....83
2.3.1 – Pensar pela Imagem.....86
2.3.2 – O Treinamento.....89
2.3.3 – Coreografia.....91
2.3.4 – O Tempo.....93
TERCEIRO MOVIMENTO – UMA PARTITURA PARA *INSIDE*.....96
3.1 – Processo Criativo de *Inside* 96
3.2 – Descrição Dinâmica de *Inside*.....100
3.3 – Análise da Dinâmica de *Inside*.....107
3.3.1 –Cena a Cena.....109
3.3.2 – Síntese da Análise.....173
CODA.....191

REFERÊNCIAS.....195
PROSAS.....208
Primeira Prosa: Kalliopi Simou.....210
Segunda Prosa: Kalliopi Simou.....216
Terceira Prosa: Drossos Skotis.....220

PRELÚDIO

Durante a pandemia adquiri o hábito de olhar as nuvens pela janela. As nuvens ventam, com mais, ou menos força. Meus pensamentos, como as nuvens, se fazem de água, emoção demasiada que precisa cumprir sempre o seu ciclo de chover, irrigar o solo e as raízes, até evaporar e tornar a ser nuvem. O Projeto de pesquisa que dá origem a essa dissertação nasceu da conexão profunda com a mobilização da emoção e do desejo de criação sempre impulsionado pela percepção dos ciclos e ritmos, que me tocam profundamente.

Nas cantorias com o violão do pai, nas pequenas teatralizações com a mãe nas festas de família: o ritmo já estava lá, provocando a sensibilidade nas sucessões de durações e intensidades variadas e subsequentes de sons, ações, pausas, aplausos. Ritmo vida, ritmo festa foi me seduzindo, e sempre foi a ele que retornei onde quer que estivesse, fosse em evidência, como nos estudos de instrumentos musicais, de danças, ou nas performances cênicas; fosse no seu desvendar na dramaturgia e encenação. Nas minhas experiências como diretora teatral, o ritmo sempre foi a única certeza a me guiar.

> Há diretores que plasmam o espetáculo, com vontade e originalidade, já conhecendo os caminhos que o levarão a realizar as suas intenções. E há diretores-parteiros, que ajudam o espetáculo a vir à luz aceitando até imagens e ações cujo sentido eles não dominam, mas nos quais confiam, porque são indícios de uma subterrânea e ambígua presença de vida." (BARBA, 2014: 138).

Dei-me conta de que quanto mais horizontal a relação entre os elementos compositivos de uma cena, mais o ritmo se revelava, e buscando organizar meus "indícios de vida" foi nos cruzamentos complexos que pude encontrar o sentido da minha criação. Desejava experimentar a fundo essa horizontalidade e, pesquisando referências para um próximo projeto cênico, cheguei à Dimitris Papaioannou (Grécia, 1964). Quis absorver tudo quanto podia da beleza que encontrei nas suas obras e, a partir de então, todos os meus movimentos eram para me aprofundar nelas e compreender suas motivações e processos. A pesquisa já havia começado, então decidi fazer dela parte do estudo dessa dissertação.

Tive a oportunidade de assistir à sua obra *Still Life* (2014) na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) de 2016 e havia ficado deslumbrada.

Nos oitenta minutos de espetáculo, o único som que se escutava vindo do palco eram o das próprias ações ali desenvolvidas; no entanto, a sensação que eu tinha era a de ouvir música com olhos. Quis compreender o que produzia essa sensação e saber mais sobre como o artista havia criado um evento que se desenrolava no tempo sem palavras, personagens, música, códigos de dança ou narrativa dramática, e ainda conseguia capturar a atenção do espectador.

Ao procurar conhecer mais sobre o artista e seu trabalho, deparei-me com a quase total ausência de estudos a respeito de sua obra. A princípio encontrei um único artigo, da professora Aikaterini Delikonstantinidou[1]: Non-Still Life: A Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou, que narra e analisa a trajetória do artista, de maneira concisa. Com o projeto de pesquisa já dentro da universidade, entrei em contato com a autora, que me recebeu calorosamente, e mais tarde eu e a minha orientadora, a Prof.ª Dr.ª Sayonara Pereira, tivemos a honra de publicar a apresentação e tradução deste trabalho em português[2].

Logo veio a pandemia da Covid-19, que alterou todas as rotas, de pesquisa e existência, restringiu as opções de busca de materiais à internet, cancelou qualquer possibilidade de viagem para estudos de campo. Foi preciso reaprender a viver e a produzir em meio ao caos. Em meio à tradução do artigo, à reunião de outros materiais e às primeiras leituras, entrei em contato com performers que haviam trabalhado com o coreógrafo grego e tive a alegria de receber uma resposta da atriz Kalliopi Simou[3].

A primeira videoconferência que realizamos foi um divisor de águas para a pesquisa. Se a princípio a entrevista havia sido estruturada para o estudo de caso da obra *Still Life*, ao discutirmos as percepções da atriz sobre a performance *Inside* (2012), em que também participou, ela elucidou que este trabalho teve suas seis horas coreografadas. Em *Inside* (2012), há um apartamento instalado no palco e é possível ver de um a trinta performers realizando complexos arranjos rítmicos a partir de uma

---

[1] Aikaterini Delikonstantinidou (1987) é uma pesquisadora grega, professora adjunta de Artes Aplicadas Departamento de Estudos Museológicos (University of Patras), pós-doutora(National and Kapodistrian University of Athens).

[2] DELIKONSTANTINIDOU, A; PADILHA, I.A; PEREIRA, S.S. Não Still-Life: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou In Revista Cena, Porto Alegre, nº 33 p. 130-143 jan./abril 2021 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em 08.08.2022.

[3] Kalliopi Simou (1984) é uma atriz e performer grega que se orienta pelo teatro físico e que colabora com Dimitris Papaioannou desde 2009.

única partitura, criada com ações comuns realizadas ao chegar em casa. O papel crucial do tempo e da repetição na estrutura da encenação fez dela ideal para a nossa análise, além da sua disponibilidade na íntegra e do diálogo com o contexto da pandemia. A partir de então, novos caminhos se desenharam, e as nuvens começaram a se dissipar.

Artesania

De que maneira escolhemos produzir conhecimento?

Desejamos investigar os caminhos da encenação contemporânea usando em nosso benefício o que se tem produzido em outros campos, tendo-a como referência para desenvolvimento das perguntas e fundo de reflexão para as respostas. É disso que se trata: de como a encenação contemporânea pode emergir, de como a arte está no mundo, e sobre o papel do ritmo em todas as suas camadas.

Edgar Morin considera uma “inteligência cega” aquela que se crê universal e centralizante – e afirma a aceitação da incompletude como essencial ao pensamento complexo, uma vez que “qualquer conhecimento opera por seleção de dados significativos e rejeição de dados não significativos: separa e une, hierarquiza ou centraliza, correndo o risco de reduzir e simplificar uma ideia ou fenômeno” (2015:10). Aqui, então, trocaremos o completo pelo complexo.

Para além disso, a visão é apenas um dos nossos sentidos perceptivos, e o que escapou a Morin é abordado por Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2002) ao conceituar a *cosmopercepção* - em oposição ao conceito ocidentalizante da *cosmovisão*, que privilegia a visão em detrimento dos outros sentidos - e nos inspira a retomar o corpo inteiro, horizontalizando também os sentidos, permitindo que todos eles participem do processo de investigação e apresentação do que se desenvolveu.

Diante da consciência de incompletude e da extensa malha de temas nas quais o ritmo toca, a pesquisa tem por referência a *epistemologia metapórica,* de Ciro Marcondes Filho, segundo a qual

> o instrumento é a intuição sensível, através do qual permanecemos atentos à apreensão instantânea, à captura do(s) momento(s) decisivo(s), tendo plena consciência de que há uma intuição intelectual anterior ou posterior a essa intuição sensível, marco prioritário na identificação do acontecimento (MARCONDES FILHO, 2010: 266).

Para produzir teorias sobre o que se move continuamente, é preciso que a própria metodologia também possa se mover. Nada é estático, nada espera nada, e a escrita continuamente se transforma para tentar acompanhar as descobertas da intuição. “No espaço liso, em nosso nomadismo sobre ele, considerando toda a atmosfera envolvente e exercendo a nossa intuição sensível, abrimos caminhos, *poros*”(MARCONDES FILHO, 2010:262).

Ao abordar o processo de criação *Forever* (2001), Dimitris Papaioannou relata ter percebido que “uma jornada emocional é possível ao abordar um assunto de maneira multifacetada, como se tentando visualizar o coração de um diamante através de seus vários cortes”[4] (2008: np, tradução nossa). Essa imagem estruturante para o tipo de dramaturgia que o artista instaura em seus trabalhos é a metáfora central para a criação da estrutura os procedimentos metodológicos da pesquisa, que nasce de percepções sobre o tempo sentido com todo o corpo, do estado de presença provocado por uma obra cênica.

Figura 1: Ilustração da metáfora.

Fonte: Autor.

Um diamante se forma em condições específicas de pressão entre moléculas de carbono. A qualidade da reflexão de sua gema será definida pela sua lapidação: o

[4] Ver aba “DP NOTE” em http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever. Acesso em 08.08.2022.

ritmo é esse coração pulsante que se pode entrever e refletir a respeito, e o diamante é a própria obra do artista. Cada aresta que tocamos com as pontas dos dedos, cada som que dele escapa, cada faceta que observamos nos dá um pouco mais de conhecimento, seja sobre a matéria do diamante, seja sobre o seu coração. E para contar essa história, contaremos com todos os sentidos perceptivos - nossos e dos possíveis narradores que participaram na produção desse diamante.

A partir das incursões pelas diferentes faces do diamante, entre leituras, entrevistas, críticas, resenhas, invenções, a pesquisa se fez concomitantemente em três eixos: o teórico, o documental e o analítico.

O **eixo teórico** envolveu o levantamento de referências bibliográficas. Começamos pelo coração do diamante: o ritmo, tempo e a dinâmica, sua relação com o corpo, o coletivo e a encenação. A seguir, as leituras sobre percepção vieram para somar a compreensão do papel que o ritmo tem na construção de nossa percepção, e a aproximação com os conceitos de coreografia e dramaturgia foi como tateamos os vértices do diamante-encenação. Leituras sobre recepção, história da arte e estética da encenação contemporânea colaboraram para compreender a relação entre arte e mercado.

Além do artigo da professora Aikaterini Delikonstantinidou, encontramos outros dois trabalhos acadêmicos que abordavam algum aspecto de obra de Papaioannou: o artigo “Choreological Analysis of 2” de Melina Scialom (2014) e um capítulo da tese “Modernizing contemporary dance” de Steriani Tsintziloni (2012). Diante disso, o **eixo documental** é a pesquisa sobre Dimitris Papaioannou, que compreendeu a reunião de entrevistas, críticas de espetáculos, notas do próprio artista em seu website e a realização de entrevistas com narradores paralelos, atores que vem trabalhando com Papaioannou nos últimos 15 anos: Drossos Skotis[5] e Kaliopi Simou.

O **eixo analítico** está presente na abordagem crítica do material teórico e documental e também na criação do método de partiturização e análise da dinâmica da obra *Inside.* Após realizar leituras sobre análise de diferentes espetáculos de teatro e dança, percebemos que nenhuma delas seria capaz de fornecer o nível de detalhamento desejado para compreender a dinâmica da encenação. Assim, de

[5] Drossos Skotis (1973) é um ator e dançarino grego que colabora com Papaioannou desde 2006.

maneira bastante experimental, a partir do desejo de torná-la visível, o método de análise emergiu do contato com a própria obra *Inside.*

Mas enquanto o diamante é tridimensional e o ritmo pulsa vivo, a narrativa precisa avançar em uma única direção. É preciso planificar o diamante, e fazer um molde para a sua remontagem sem perder a pulsação.

Ritmo no papel

De que maneira escolhemos apresentar o conhecimento?

Em *Él Ritmo Como Invencion,* Horácio Wainhaus defende que "a concepção de uma filosofia do ritmo é um ato subversivo" (2020:12), porque é um exercício da nossa capacidade de "relacionar pontos e encontrar padrões" (2020:12). Considerando isso, a dissertação se inicia neste **Prelúdio**, passa pelo **Primeiro**, **Segundo** e **Terceiro Movimentos**, uma **Coda** e se fecha com três **Prosas** após as **Referências**.

O **Primeiro Movimento** - **O Ritmo e o Corpo,** é uma introdução filosófica e histórica aos conceitos do título nas suas interrelações. O **Segundo Movimento** - **Dimitris Papaioannou** é um dossiê sobre o artista, que atravessa suas criações, influências e metodologias. O **Terceiro Movimento** - **Uma Partitura para *Inside,*** explica o método de análise dinâmica desenvolvido para essa obra e finaliza analisando-a e a sua recepção, observando como as intenções chegam ao público e crítica. Ao final destes movimentos, a **Coda** – sinal utilizado na música para designar que o final de uma obra se aproxima – anuncia as conclusões e últimas considerações sobre a obra de papaioannou e o papel do ritmo para cultura e para a encenação contemporânea. A seguir, depois das **Referências** disponibilizamos em **Prosas** as transcrições das entrevistas realizadas, sendo duas com Kalliopi Simou e uma com Drossos Skotis, performers que têm trabalhado com Papaioannou há mais de uma década.

As palavras pegam embalo, mas pausas também são bem vindas. Boa leitura!

PRIMEIRO MOVIMENTO – O RITMO E O CORPO

O Primeiro movimento é uma introdução às bases filosóficas e históricas da pesquisa. Em **De Onde se Vem, para Onde se Vai**, apresenta-se o ritmo enquanto elemento biopsicossocial, presente na gênese da humanidade, da natureza e da ideia de cultura. A seguir, **Pistas do Ritmo nas Artes da Cena** procura traçar as mudanças nos paradigmas que orientaram os sistemas de linguagem do teatro e da dança até o momento de sua aproximação, que passa pela retomada do ritmo na virada do século XIX para o XX. Por último, **O Corpo no Centro da Cena** aborda os desenvolvimentos da cena híbrida e a influência da performatividade na encenação contemporânea.

1.1 – De Onde se Vem, para Onde se Vai

O tempo existe para nós, humanidade que pensa sobre a existência. Não existe tempo para os animais, para a natureza: a existência é puro presente. Os ritmos que constituem esse presente se revelam para nós, que contemplamos a existência e suas recorrências. Nas primeiras páginas de seu livro *Ritmo: El Eterno Organizador*, Victoria Santa Cruz (GAMARRA, 2004) apontou um caminho de valorização da profundidade alcançada na vida cotidiana como fonte de experiência e conhecimento: Tempo, ritmo e dinâmica não nos são estranhos, podemos encontrá-los por toda parte, dentro e fora de nós, porque antes de pertencer a qualquer disciplina, esses conceitos surgem para abordar a experiência humana na terra, e essa experiência tem o tamanho do alcance da nossa percepção.

O primeiro ser humano que se dedicou a filosofar e escrever sobre o tempo foi Aristóteles, para quem o tempo é a medida da mudança: se nada muda, não há tempo. Associando a percepção da mudança a sua relação com o movimento, o físico Carlo Rovelli aponta que o que se convencionou a chamar de tempo “é uma complexa coleção de estruturas e camadas” (2012:13).

> Antes dos relógios, por milênios, a única medição regular do tempo para a humanidade foi a alternância do dia e da noite. O ritmo de dia e noite marca também a vida de animais e plantas. Ritmos diurnos são onipresentes no mundo vivo. São essenciais para a vida, e acho provável que tenham desempenhado um papel fundamental também para a própria origem da vida na Terra: basta uma oscilação para acionar um mecanismo. Os seres vivos estão repletos de relógios, de diversos tipos: moleculares, neuronais, químicos, hormonais, mais ou menos em sincronia uns com os outros.

> Existem mecanismos químicos que marcam o ritmo de 24 horas até na bioquímica elementar de cada célula (ROVELLI, 2012: 56).

Para o poeta Otávio Paz, ritmo é o “tempo original” (2012:69). Para o arquiteto Horácio Wainhaus, ele é um “sistema metaestável" (2020:14). Essas acepções revelam que há encontro entre o que elaboram o filósofo, o físico, o poeta e o arquiteto. O tempo cronológico é uma convenção estruturada para fazer com que a sociedade “funcione”, e ele mesmo apresenta suas variações a depender da latitude e velocidade, mas nós não somos capazes de perceber essa diferença porque só podemos reconhecer o que nos cerca.

O ritmo está presente nas micro e macroestruturas da existência. Dentro de nós, o ritmo instaura a própria carne e a intuição sensível. É por meio dele que se dá a nossa primeira aprendizagem, pela atenção ao corpo que nos gesta. A esse respeito, no *Timeu* de Platão, Kristeva (1974) recupera o conceito de *chora* e incorpora a ele a semiótica, elaborando o conceito de *Cora Semiótica.* Nas palavras do semiólogo Victor Fuenmayor, a cora semiótica

> é um processo contínuo, um movimento que só se detém por momentos. A criança se move sem parar e apoiado neste movimento da cora ele vai se instalando no ritmo-cultura a partir dos sons da voz da mãe. Essa atenção ao outro corpo vai permitindo a passagem do ritmo da cora para a estabilização neuronal e para o ingresso em uma coreografia cultural. (...) O afeto vinculante constrói as linhas rítmicas da corporeidade do recém-nascido (2020: 51, tradução nossa).

No contato com quem gesta, as redes neuronais de um indivíduo se organizam por geometrias que vão orientar o seu comportamento. O corpo-carne, corpo ser que existe no mundo, nasce inserido em uma cultura, e passa a percebê-la e a interagir com ela. Por meio desse ritmo que está na gênese do encontro, o sujeito passa a responder ao ambiente em que está inserido. “Nem modelo nem cópia, ela [A cora semiótica] é anterior e subjacente à figuração e à espetacularização” (KRISTEVA, 1974: 23), porque o aprendizado se dá pela via sensível, não pela linguagem.

O ritmo está presente nas contrações que se intensificam até o momento do parto, com intervalos cada vez menores. Ao nascer, o bebê ainda não sabe a extensão de si, não reconhece o próprio corpo e o mundo como distintos. Na sua existência plena, conforme o conceito de “diálogo tônico” de Julian de Ajuliaguerra[6], contrair e

[6] Julian de Ajuriaguerra (1911-1993) foi um psiquiatra franco-espanhol que se dedicou a estudar distúrbios da psicomotricidade e da linguagem.

relaxar as musculaturas é a maneira que os bebês interagem com o ambiente, de modo que “não há modificação de tonicidade do corpo sem mudança do estado emocional e vice-versa (SUQUET, 2008: 529). Dessa forma, nossos primeiros movimentos estão intrinsecamente ligados às sensações fisiológicas e às emoções. Aprendemos gradualmente a controlar essas musculaturas e passamos a organizar as sensações colhidas do ambiente por meio de nossa percepção.

> A sensação e a percepção estão integradas na experiência. Ao mesmo tempo, a experiência guia a sensação e a percepção. Em outras palavras, o processamento da informação sensorial é uma via de mão dupla. O processamento de baixo para cima é baseado nas características físicas do estímulo. O processamento de cima para baixo é o modo como o conhecimento, as expectativas ou as expectativas passadas moldam a interpretação da informação sensorial (GAZZANIGA, 2018: 175).

Conforme são incorporados mais padrões de comportamento a partir de aprendizados consolidados, conquistamos mais autonomia para buscar novas experiências. Assim, o que nós percebemos também orienta e molda a nossa percepção, as trocas não cessam, e a partir do momento em que estamos no mundo, trocamos com ele, permanecemos vivos.

A relação entre a percepção do ritmo e o movimento pôde ser identificada por meio de ressonâncias magnéticas: quando escutamos um ritmo, as áreas do cérebro que correspondem à função motora são ativadas, mesmo sem que qualquer movimento aconteça (ROCHA & BOGGIO, 2013), e é por meio do mesmo processo que se pôde descobrir que o cérebro não distingue o tempo do sonho do tempo da realidade, uma vez que as funções motoras seguem ativadas pelas ações que pensamos realizar quando sonhamos. Temos então que

> o ritmo é o primeiro elemento, primário e inconsciente, da origem da construção do sujeito como uma ponte entre o biológico e o cultural, entre o corpo e a língua materna, entre os movimentos biológicos e as coreografias culturais (FUENMAYOR, 2020: 62).

Podemos pensar, assim, em dois grupos de ritmos: o primeiro se percebe nos fenômenos da natureza e os processos biológicos; o segundo são os diversos ritmos criado pela humanidade. O segundo grupo depende do primeiro, já que são suas condições de existência, mas as culturas humanas podem modificar os ritmos naturais a partir do momento que entram em interação.

A origem da cultura está relacionada ao cultivo: decifrando os ritmos que pode perceber na natureza, a humanidade organizou sua rotina, fixou-se na terra com a agricultura. Cada grupo social criou seus próprios cultos, ritos e mitos, estabelecendo dinâmicas específicas nas diferentes geografias e climas com as quais interagiram. Representações distintas se manifestam nas intencionalidades expressas pelos ritmos que emergiram em culturas distintas.

Segundo Wainhaus (2020), apenas aves e seres humanos são capazes de se mover sincronicamente, em grupo. No caso das aves, trata-se de economia de energia ao voar. Para a humanidade, mover-se coletivamente pelo ritmo nos ritos evoca o prazer da comunicação primordial, que acontecia na segurança do útero, e fora dele, o ritmo experimentado coletivamente nos ritos reproduzia a sensação de segurança e pertencimento. A ordem dos ritos expressa uma intencionalidade e visa a conexão mágica com o que se projeta para a vida cotidiana e profana – desde pedidos por fertilidade, boas colheitas e vitória nas guerras, até manutenção dos fenômenos naturais.

"A origem da humanidade se funda na natureza artística e poética como condição de espécie principalmente quando a primeira arte foi a dança rítmica acompanhada por música corpórea dos pés e mãos" (FUENMAYOR, 2020: 60, tradução nossa). Nas funções religiosas antigas, que são ancestrais das artes, o corpo em performance produzia música, dança e drama, nada se separava. No processo de fixação do homem na terra e do surgimento de novas ordens sociais, foram desmontadas as conexões entre corpo e ritmo, vida profana e vida sagrada.

1.2 - Pistas do Ritmo nas Artes da Cena

A partir da separação das manifestações artísticas, cada uma delas se desenvolveu enquanto forma de expressão. As linhas históricas da arte se delinearam marcando as mudanças percebidas nos paradigmas que estão nas bases de cada uma, até que as fronteiras entre elas começassem a ser borradas no século XX. O que procuraremos demonstrar, neste item, é como essa "sucessão de sistemas formais" (DESGRANGES, 2012: 44) nas histórias da dança e do teatro afastam ou aproximam a linguagem da encenação da linguagem do corpo, passando pelo ritmo.

Uma atitude comum em diversos estudos que abordam o ritmo nas artes cênicas[7] é a admissão da dificuldade de cercar o conceito de ritmo, o que explica por que, muitas vezes, sua investigação é deixada para o campo do sentir, que é onde ele se realiza.

O ritmo está presente desde a enunciação narrativa na Grécia antiga (MONTEIRO, 2020) assim como nos cantos e danças do coro grego, que se compunha de pelo menos quinze artistas cujos corpos-vozes enunciavam versos e se moviam ritmados e em uníssono. "Aos poucos, os ditirambos foram ganhando acréscimos de diálogos e partes representadas" (CASTILHO, 2008: 81) e paralelamente, com o desenvolvimento da cultura escrita, ocorreu um processo de desvocalização do logos (CAVARERO, 2011), ou seja, a desvinculação do conteúdo enunciado da emissão vocal. A palavra, antes sagrada, vibrante na carne, é desencarnada, e passa-se a valorizar a escrita em detrimento da expressividade da corpo-oralidade. Essa separação criou uma falsa ideia de que apenas o que se constrói a partir do *logos* tem conteúdo, e consequentemente conduz à ideia de que o ritmo era apenas forma, meio, e não o conteúdo em si, mensagem, provida de intencionalidade.

Conforme a tragédia perdeu sua dimensão social e coletiva, o coro caiu em desuso e os conflitos passaram a ser retratados nas relações dos protagonistas (ANDRADE, 2013) e o teatro passou a ser considerado o lugar de "mostrar o homem que fala" (UNO, 2011: 93). A consequência disso, para os estudos teatrais, foi uma abordagem do ritmo mais focada na emissão dos conteúdos, como um aprendizado secundário a serviço do sentido do que é dito. Enquanto isso, as danças rituais - que eram bastante ligadas ao ritmo e a terra (FUENMAYOR, 2020), desvinculadas da função religiosa, foram gradualmente habitar as festividades populares, mantendo suas características originais, com movimentos ligados à terra, conectados ao peso, e cuja aprendizagem se dava na transmissão dos movimentos por meio do jogo, no encontro rítmico.

Na Idade Média, a dança foi levada aos salões dos castelos e ao transformar-se na diversão das classes abastadas, adquiriu "movimentos cada vez mais rotulados e específicos" (FARO, 1987:35). A dança que surgia parecia querer se afastar de sua origem, com movimentos que dessem a impressão de não existir a gravidade,

[7] CASTILHO (2008) , FONSECA(2020) , FERNANDINO (2008) , GAMARRA (2004).

produzindo uma corporalidade distinta daquela das classes populares: movimentos leves guiados por músicas melódicas em vez da música percussiva, mais diretamente conectada ao ritmo, ao solo, ao trabalho.

Enquanto isso, no teatro, os temas estavam direta ou indiretamente relacionados ao cristianismo e a sua moral. Com a queda do império romano do oriente, Bizâncio, os materiais disponíveis sobre a Grécia antiga foram levados à Itália (BERTHOLD, 2010), e lá começou o renascimento cultural, que substituiu o teocentrismo[8] da idade média pelo antropocentrismo[9]: as peças do período passaram a tratar da humanidade e suas questões, tendo por referência os temas das tragédias e comédias gregas.

A estrutura da tragédia tornou-se modelo para o desenvolvimento de tragédias e comédias humanistas, que eram apresentadas de maneira declamatória e desprovidas de música, de modo que o ritmo estava presente apenas na enunciação dos versos. As primeiras encenações eram feitas por literatos, e não por pessoas que conheciam os meandros da artesania da cena. Mas nas práticas dos atores profissionais da Commedia Dell'Arte, mais popular, os desenhos corpo-vocais bem delineados faziam do ritmo um elemento crucial para a caracterização das personagens[10] e para o sucesso dos espetáculos cômicos.

No período barroco, a Europa usufruía dos luxos advindos da exploração das colônias invadidas durante as grandes navegações e isso deu impulso para o nascimento da ópera como o divertimento completo para as cortes: a nova arte deveria trazer o que houvesse de melhor ao reunir todas as linguagens artísticas no palco, em função de seu ideal neoclássico: os temas tratados sempre retomavam a mitologia grega e a música voltou a fazer parte da tragédia, assim como os coros.

A Itália, mais uma vez, tomou a dianteira e abriu casas de óperas públicas em diversas cidades, e o palco italiano[11] logo se tornou modelo para toda a Europa. Os teatros eram completamente equipados para servir ao gosto das elites pelas transformações cênicas - com galpões e varas que possibilitavam trocas de cenário, desaparições, entre outros efeitos - e para o ator, cantor e bailarino, isso se traduziu

---

[8] Crença ou doutrina segundo a qual deus é o centro de tudo.
[9] Filosofia de pensamento que posiciona a humanidade no centro de tudo.
[10] Exemplo: https://www.youtube.com/watch?v=ZUnaNTfTzuM. Acesso em 08.08.2022.
[11] Espaço retangular visto pelo público frontamente, surgiu ligado antropocentrismo e ao desenvolvimento da perspectiva durante o renascimento cultural na virada dos séculos XV/XVI.

na codificação de suas práticas e na busca por atingir o virtuosismo (ASLAM, 2003). O processo de passagem dos salões ao palco veio acompanhado da criação da ideia de *coreografia.*

> O termo coreografia foi estabelecido primeiramente em 1700, com a publicação do livro de Raoul Auger Feuillet intitulado Chorégraphie, literalmente a grafia da dança, no qual o autor concebeu maneiras de descrever os movimentos codificados da dança aristocrática da época usando caracteres, figuras e sinais. No meio da era barroca na França e tendo um rei (Luís XIV) que tinha sido o dançarino mais importante do país, as peças escritas eram entretenimentos de corte e também funcionavam como programas de etiqueta que deveriam ser aprendidos por todos os aristocratas vivendo sob o governo do rei (MORAES, 2019: 367).

Diante dessa nova realidade em que o virtuosismo dominou o gosto do público na ópera, as *Cartas sobre a dança* de J.G. Noverre (1727 – 1810), bailarino, coreógrafo e professor, viriam somar ao debate da técnica *versus* expressividade, alinhavando os dois conceitos e quebrando a ideia de que o problema era a codificação. Para Noverre, reencontrar o "elo necessário entre a motivação interior e a linguagem do corpo" (ASLAM, 2003:37) não se tratava de negar a codificação, mas reconsiderar a maneira como os bailarinos vinham se relacionando com os códigos. A aceitação de suas ideias, na segunda metade do século XVIII, colaboraram para a maior emancipação do ballet em relação a ópera, enquanto arte independente.

Empreendendo a mesma busca pela expressividade no contexto da ópera, a poética de François Delsarte (1811- 1871) viria a influenciar as próximas gerações da dança. Tendo começado sua vida artística como cantor, migrou para os estudos dramáticos ao sofrer um problema de saúde da voz. Sua investigação da gestualidade humana foi sistematizada na Estética Aplicada, que se compunha de nove lições a respeito da oratória, do canto e da mímica (MADUREIRA, 2009). De cunho teórico e prático, a invenção de Delsarte é uma das primeiras a se ocupar da poética de movimento do corpo vivo. E segundo Elisa Teixeira Souza, "O próprio lema da dança moderna norte-americana em seus primeiros momentos – a dança como uma religião livre – está estreitamente relacionado ao pensamento delsarteano" (2012: 448).

No teatro, a burguesia ascendente passou a exigir a representação de seus dramas no palco, trazendo a discussão da verossimilhança, trocando o verso pela prosa. Conforme o entusiasmo com o ideal de "igualdade, liberdade e fraternidade" da revolução francesa chegava aos autores teatrais, a libertação da escrita dramática se anunciou no manifesto romântico de Victor Hugo (1802 – 1885) no prefácio da peça

Cromwell (1827), e no movimento *Sturm und Drang* (1760 – 1780), na Alemanha, que defendia uma escrita intuitiva, sem apego a qualquer forma pré-estabelecida. Assim como os romantismos alemão e francês buscavam modos de conexão com os ideais, o realismo, por outro lado, desejava produzir retrato fieis da realidade. O teatro realista, instigado pelos progressos técnicos e científicos e descobertas no campo da psicologia, psicanálise e teorias políticas, aprofundou-se na construção de perfis psicológicos no palco e no empenho de tratar das mazelas sociais e dos tabus da família burguesa.

> No século XX, houve uma revolução do invisível. A importância das estruturas ocultas impôs-se tanto na física como na sociologia, na psicologia como na arte ou no mito [...]. A revolução do invisível marcou, no teatro, a idade dos exercícios. Um bom exercício é um paradigma de dramaturgia para o ator (BARBA & SAVARESSE, 2011: 122).

Neste contexto, então, a retomada do ritmo no corpo surge como elemento-chave entre as práticas de treinamento de atores.

> Conforme Edgar Willems, a redescoberta do ritmo foi a tônica de uma época: “O ritmo ganhou, na música do século XX, uma importância capital. Por vezes ele acabou tornando-se objeto de um verdadeiro culto”. O “culto ao ritmo” não se limitou aos domínios dos compositores, envolvendo ainda filósofos, médicos, artistas e intelectuais cuja ideia central repousava no desejo em retornar aos ritmos da natureza (MADUREIRA, 2008:27).

Na tese citada acima, Madureira dedica-se à obra de Jaques-Dalcroze (1865-1950) músico, pianista e pedagogo suíço. Bastante inspirado por uma viagem feita à Argélia - colônia francesa à época – o artista desenvolveu uma prática pedagógica do ritmo por meio do corpo, buscando sanar a inaptidão física que percebia em alunos que executavam complexos arranjos ao piano. Ao conjunto de exercícios sistematizados, chamou de Ginástica Rítmica[12], e nela há desde exercícios básicos de marcação rítmica com os pés até exercícios mais complexos, como a Plástica Animada, na qual se pode reconhecer a influência da Estética Aplicada de Delsarte, pela codificação de determinadas atitudes expressivas corporais, associadas a rítmicas e harmonias variadas (MADUREIRA, 2008).

[12] No artigo *Dalcroze e o ensaio “Os ‘hop’ Musicais”(1930): Algumas Considerações Preliminares* (2021) de José Rafael de Madureira é possível ler a respeito de alguns exercícios desenvolvidos. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19541/13062. Acesso em 13.09.2022.

Na primeira demonstração pública da Ginástica Rítmica, em 1906, estava Adolphe Appia, encenador suíço com quem Dalcroze estabeleceu profícua amizade e parceria. Adolphe Appia (1862 – 1928) é sempre lembrado pelos seus escritos a respeito da iluminação cênica. Apaixonado pelas óperas de Wagner, tudo o que elabora para a espacialidade é pensado para que a visualidade pudesse corresponder à força da música, que ele considera a primeira instância em sua hierarquia: música – ator – espaço: o ator seria o responsável por manifestar a arte do tempo no espaço por meio do seu movimento e, para cumprir essa tarefa, deveria "tornar-se estritamente musical" (APPIA, 1983: 271, tradução nossa), deixando-se conduzir por sua mestra.

Em 1911, Dalcroze foi convidado a desenvolver suas práticas no recém construído Instituto Hellerau, "um colossal complexo arquitetônico de 2.600 m² de área construída, sem contar as salas de aula, refeitórios, alojamentos" (MADUREIRA & PADILHA, 2021: 360). Lá, as condições utópicas de criação[13] permitiram o aprofundamento das experimentações da dupla como nunca havia sido possível na Suíça, e Dalcroze pode ver sua prática pedagógica converter-se na base estética das encenações realizadas junto a Appia.

A Rússia não escapou à influência do ocidente, em função dos intercâmbios entre artistas russos principalmente com artistas franceses e alemães (PICON-VALIN, 2013), o que trouxe novidades nos desenvolvimentos da encenação teatral e da dança. A Estreia de *L'Aprés-midi d'um Faune* (1912), do célebre bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski (1889-1950), desafiou os códigos do Ballet e apresentou movimentos inspirados na iconografia dos vasos gregos, nos quais a representação do corpo humano se dá com o tronco e braços em perspectiva frontal e o rosto, pernas e pés de perfil (MISI, 2004). Como bailarino, Nijinski exibia uma técnica extraordinária e realizava saltos muito altos, e como coreógrafo, consideravam-no ousado, e atribui-se a ele o início da dança moderna.

Enquanto isso, o Teatro de Arte de Moscou estabelecera o naturalismo sob o comando de Constantin Stanislavski (1863-1938) que, mais tarde, apresentou em seu

[13] Em 2017, o espaço cênico desenvolvido por Appia em Hellerau foi reconstruído seguindo o projeto original. Robert Wilson, Richard Siegal, Jan Martens e Luis Camnitze foram os artistas convidados a trabalhar nele na ocasião do festival. Vide: https://www.youtube.com/watch?v=sIuyB5bbMdc. Acesso em 06.08.2022.
.

sistema o conceito de tempo-ritmo, que elevou o papel do ritmo no realismo com sua experimentação de dentro para fora, como tradução psicológica, ou de fora para dentro, a partir dos treinamentos de Ginástica Rítmica.

A reação contrária ao naturalismo, orientada pelas vanguardas na busca por novas formas, viria justamente de um dos pupilos preferidos de Stanislavski: Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que, após realizar viagens, e se aproximar do teatro simbolista e do teatro de variedades, estabeleceu seu próprio Teatro Studio, onde se reuniu um grupo variado, com músicos, arquitetos, atores, entre outros (PICON-VALIN, 2013). Lá, os processos criativos envolviam aulas sobre diversas disciplinas - dança, música, máscara, circo – o que fez com que Meyerhold viesse a receber a alcunha de encenador-pedagogo. Partindo do improviso com ações dramáticas retiradas da vida cotidiana ou inspiradas por obras literárias, o grupo gradualmente esquematizava essas ações, que se tornavam *estudos*[14] e, ao final, pantomimas, nas quais tratava-se "o ritmo como base do movimento cênico" (THAIS, 2009: 147).

Na técnica de movimento desenvolvida pelo mímico francês Etienne Decroux (1898-1991), o Ritmo é o que vai determinar a temperatura da cena[15]. Nela, o corpo é sistematizado em escalas, a fim de que o aprendiz seja capaz de perceber e isolar cada uma de suas partes.

> Decroux privilegia o dínamo-ritmo (conjunto de combinações específicas na MCD de força e velocidade da ação), como sendo a alma do movimento. [...] Neste sentido, o tempo, o ritmo e a dinâmica em que uma ação acontece a empurram em direção ao drama sério ou à comédia. Assim, o movimento de um único dedo, através da causalidade corporal, pode levar o corpo inteiro ao chão, mas o efeito (cômico ou sério) dependerá em grande parte do dínamo ritmo em que for realizada a queda (MASCARENHAS, 2008: 84).

Em sua dissertação "Música e Cena", Jussara Fernandino (2008) aborda a relação entre teatro e musicalidade; e no que diz respeito ao plano rítmico no treinamento do ator, diferencia abordagens métricas e não métricas do movimento. Estas englobam práticas de transformação e regulação da energia por meio de práticas orientais e de exploração do ritmo vibratório, sendo o ator o responsável por ordenar o ritmo cênico. Já nas técnicas métricas - como a biomecânica meyerholdiana,

---

[14] No lnk https://www.youtube.com/watch?v=xLpvyoxT4Og é possível observar o papel do ritmo no estudo *Stab with the Dagger* – Punhalada, em tradução livre. Acesso em 08.08.2022.

[15] No link https://www.youtube.com/watch?v=UGSwB3PWa6Q é possível observar o resultado da técnica de movimento em escalas nos espetáculos de Decroux. Acesso em 08.08.2022.

a técnica de Decroux e a Ginástica Rítmica - o ator é um intermediário do ritmo, visto que sua relação com ele não é direta e experiencial, mas mediada por codificações.

Todas essas iniciativas de renovação da prática teatral passam pela redescoberta do corpo por meio da retomada do contato e vivência do ritmo. Tanto o teatro como a dança procuraram caminhos de recuperação da expressividade do corpo, procurando lidar com os obstáculos dos contextos de recepção, similares mesmo em países distintos, em função de uma ideia de arte muito bem estabelecida que começava a ser questionada. Esse processo será, a seguir, interrompido e também intensificado pelas duas guerras mundiais.

1.3 – O Corpo no Centro da Cena

No contexto da primeira guerra mundial, tudo o que se conhecia sobre a ideia de civilização caíra por terra. Mais do que nunca, a arte passou a questionar as bases sob as quais a sociedade se construiu e isso explodiu por muitos caminhos possíveis. Se até aquele momento os códigos pertencentes a cada linguagem orientaram as pedagogias que se consolidavam em determinadas estéticas, a guerra exigiu dos artistas uma tomada de posição, que passou pela emancipação do corpo dos códigos a que estava sujeito nas artes cênicas – processo abordado no item anterior - e pela sua presentificação na música e nas artes plásticas.

Assim como a Ginástica Rítmica de Dalcroze foi um dos pontos de convergência de artistas de áreas diversas, Decroux e Meyerhold estiveram ligados aos movimentos de vanguarda moderna, considerados por Glusberg (2013) a pré-história da *performance art*, por desafiarem o status quo, os costumes, as dinâmicas culturais e sociais estabelecidas.

Alguns exemplos: os cabarés realizados pelo movimento futurista russo em 1913, em que diversas manifestações artísticas se entrelaçam; a estreia do *Ballet Parade*[16] (1917) em Paris - com cenografia e figurino de Pablo Picasso (1881-1973) e Música de Erik Satie (1866-1925) que, assim como os balés de Serguei Dagliev (1872-1929), congregou talentos da dança, artes visuais e da música; também em Paris, em 1918, os surrealistas realizaram eventos improvisados e provocativos,

[16] Trechos disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE. Acesso em 08.08.2022.

publicando em 1924 seu manifesto; e, ligado ao movimento Bauhaus[17], o Ballet Triádico[18] *(1926)* de Oskar Schlemmer propôs uma síntese estética do utopia de Walter Gropius (1883 – 1969) para reconstrução da Alemanha após a primeira guerra.

Não por acaso, este projeto de reconstrução passava pela centralidade do corpo: neste país, a Körperkultur (Cultura do Corpo) emergiu a partir de movimentos de busca por "sentimentos de liberdade, da individualidade humana e da descoberta do próprio corpo" (PEREIRA, 2015: 74) e favoreceu tanto o desenvolvimento de novas formas artísticas quanto de práticas pedagógicas de consciência corporal.

A Ginástica Ritmica já havia atraído artistas da Dança de Expressão alemã *(Ausdruckstanz)* mas nela, a retomada do ritmo ainda subjugava o corpo à música. Os cursos de verão conduzidos por Rudolf Von Laban (1879 - 1958) no monte Veritá entre 1913 e 1918 deram um passo além na libertação da dança dos códigos, partindo do princípio de que "o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, quer seja na arte, no trabalho ou no quotidiano diário" (PEREIRA, 2015: 77). Mais tarde, essas ideias se tornaram a base para o desenvolvimento da *coreosofia,* que compreende desde a produção até a análise e notação do movimento humano[19].

No trabalho dos pioneiros da dança moderna – como no de Laban - "enfatizava-se o movimento por si próprio como experiência fundamental para a expressão individual do artista" (RODRIGUES, 2000: 125). Esse passo essencial para a linguagem da dança precisaria ainda de um arcabouço técnico, e um dos pupilos de Laban, o bailarino e coreógrafo Kurt Jooss (1901 – 1989), também decidiu agir a respeito do incomodo pela desorientação de formação que percebia na dança moderna. Para sua pedagogia de movimento, era mais importante "formar bailarinos que desenvolvessem através de seu instrumento - o corpo - não a técnica pela técnica, mas sim ótimas possibilidades para trabalhar com precisão, sinceridade espiritual e humanidade" (BARTELT apud PEREIRA, 2010: 31, tradução da autora).

---

[17] Fundada pelo arquiteto Walter Gropius, a Bauhaus foi a primeira escola de design do mundo e tornou-se um movimento artístico e arquitetônico orientado pelo conceito de reimaginar o mundo material para refletir a unidade das artes (GRIFFITH WINTON, 2016).

[18] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo. Acesso em 08.08.2022.

[19] Para um panorama maior, recomenda-se o artigo *A coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave* disponível no link: https://revistas.ufg.br/fef/article/view/60104/35978. Acesso em 08.08.2022.

Kurt Jooss tinha um projeto artístico, pedagógico e político claro, que influenciou a próxima geração da dança alemã. Respondendo ao contexto da guerra, criou *A Mesa Verde*[20] (1932), espetáculo em que há uma maior penetração do drama na dança e, em 1935 o artista inaugurou o conceito Tanztheater, em um texto no qual parecia estar à procura de uma "definição que incluísse todas as artes" (PEREIRA, 2010:27). Mais tarde, a continuidade do Tanztheater foi consumada pelas suas pupilas, Susane Linke (1944) e Pina Bausch (1940-2009), a quem o termo é diretamente associado.

Os artistas que haviam contracenado com a primeira guerra mundial (1914-1917) logo foram assolados pela segunda guerra (1939-1945). No teatro, registrou-se a perda de sentido desde a estrutura dramatúrgica no teatro do absurdo e a crítica política ensejada pelas tecnologias cênicas do teatro épico brechtiano. Na dança, as inovações em diversos pontos do globo visavam conquistar liberdade: liberdade dos movimentos, liberdade da música, liberdade dos temas e formas.

O corpo, equivalente do humano, cada vez mais se tornou o material para o diálogo e apresentação de situações e resistências às lógicas ocultas que orientam os diversos sistemas da existência. Intercâmbios e influências internacionais entre contemporâneos do pós-guerra colaboraram para os desenvolvimentos de novos híbridos, com intensas trocas entre os Estados Unidos e a Europa, principalmente a França e a Alemanha, que foram palco de muita agitação política e cultural.

A crise com a desconexão entre arte e vida presente na crítica cultural do francês Antonin Artaud (1896-1948) no intervalo entre guerras foi recuperada no final da segunda guerra e impulsionou práticas artísticas como a do *Living Theatre*[21], que criou uma forte cultura de desobediência civil nos EUA a partir de 1947. O grupo, que começara sua trajetória no circuito off-off-broadway propondo novas formas de produção, passou cada vez mais a ação artística e política fora dos palcos, vivendo em coletivo e produzindo *happenings* (TROYA, 1993)[22]. As artes plásticas começaram a ingressar em uma dimensão ainda não explorada até aquele momento: o tempo. O

[20] A crítica à guerra é evidente na representação coreográfica de diplomatas decidindo o destino da nação e no momento em que soldados vão se juntando à coreografia da morte É possível assistir a trechos da coreografia em https://www.youtube.com/watch?v=7I719i-YI14. Acesso em 08.08.2022.
[21] Para aprofundamento, recomenda-se o artigo *Fragmentos da Vida do* The Living Theatre disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/24726/17592. Acesso em 08.08.2022.
[22] Os *happenings* – acontecimentos, em tradução livre – são eventos improvisados e abertos ao imprevisto e o espontâneo. Neles, não há público ou plateia, todos são participantes.

artista, antes ausente, começa a aparecer como parte da obra, com sua ação criativa, em solo - como na *Action Painting* (1940) de Jackson Pollock (1912-1952) - ou coletivamente - como em *Untitled Event* (1946) ou em *Antropometria* (1960).

Realizada nos Estados Unidos, *Untitled Event* foi uma iniciativa de John Cage[23] de unir dança, teatro, música, poesia e pintura em um mesmo evento. As ações variadas se sobrepunham umas às outras, e a partitura de Cage guiava o desenvolvimento de ações no tempo em fases. Em uma sala retangular, o público ficava em quatro áreas triangulares e os artistas circulavam entre os corredores e diagonais formados por essa demarcação. A execução de ações variadas não tinha qualquer ordem para acontecer: a partitura do evento indicava apenas momentos de silêncio ou quietude. Assim, pretendia-se investigar a indeterminação e o acaso na criação. Em eventos posteriores, Cage colaborou com Merce Cunningham (1919 – 2009) dos precursores da dança pós-moderna, que quebrou as hierarquias e metodologias prontas que ainda persistiam na dança.

Antropometria, de Yves Klein[24], parece reunir os dois conceitos. A performance foi realizada na França: em uma sala, o público foi recebido com coqueteis azuis e acompanhou Klein dirigindo modelos, que utilizavam seus corpos como pincéis de modo a criar impressões em uma tela gigante esticada no chão. A ação durou quarenta minutos, sendo vinte com o acompanhamento de um grupo de músicos, que sustentava a única nota da Sinfonia Monotônica, também da autoria de Klein, e mais vinte minutos em que a ação transcorreu no silêncio.

Independentemente da acolhida do público, o que esses eventos tinham em comum era colocar em exame o que é a própria arte e seus processos, questionando os limites implícitos das normas do corpo, culturalmente objetificado para o funcionamento social, alienado da sua condição humana, da vivência de experiência. O posicionamento do corpo no centro da comunicação de qualquer evento artístico devolveu-lhe sua unicidade, enquanto fonte de forma-conteúdo, produtor e produto do meio, portador de sentido ou provocador dos sentidos.

---

[23] John Cage (1912 – 1992) foi um compositor, teórico musical e artista de vanguarda americano, pioneiro em abordagens não-convencionais da música.

[24] Yves Klein (1928 – 1962) foi um pintor francês que experimentou com diversas linguagens artísticas como a fotografia, a performance, e é considerado um dos precursores da arte contemporânea e conceitual. É possível ver um trecho de documentário sobre o artista em que aparecem excertos de *Antropometria.* Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=gqLwA0yinWg. Acesso eo 08.08.2022.

> Ao atualizar a função mediadora do corpo, as performances remetem a numerosas cerimônias primitivas e em particular, a magia. O mago tribal usava seu corpo ritualmente com os objetivos mais diversos; a devoção da comunidade e o encantamento das ações do Bruxo estavam a serviço não só de fins práticos; muitas destas cerimônias tinham por meta tornar coerente o grupo e o estabelecimento de normas de comportamento (GLUSBERG, 2013: 103).

A performance, então, coloca em exame as normas não ditas de comportamento, e assim o corpo, sua multiplicidade, torna-se o centro do processo de hibridação que se intensifica nas três últimas décadas do século XX e produz terminologias para designar as novas formas cênicas que começavam a aparecer, como a Dança Teatral e o Teatro Físico.

Em “O teatro do corpo manifesto”, Lúcia Romano discorre acerca do aparente pleonasmo que reside no termo “Teatro Físico” – tradução literal do termo original em inglês, “Physical Theater”, que foi cunhado para referir se a grupos teatrais da cena londrina nos anos sessenta que não desejavam efetuar uma crítica cultural por meio do discurso, mas sim investigar a linguagem experimental do corpo, sem se ater às oposições estabelecidas na cultura ocidental: corpo/mente, homem/mulher, razão/emoção. Embora a teatralidade seja originalmente fundamentada na corporeidade, a necessidade de marcar essa diferença evidencia a soberania do texto dramático naquele momento.

No Teatro Físico, elementos de diferentes linguagens podem coexistir numa mesma criação, como a manipulação de objetos e bonecos, uso de técnicas de dança e mímica, musicalidades variadas, radicalidades performativas e até mesmo elementos textuais, apresentando “o corpo no espaço como condição a priori para o surgimento do corpo social” (ROMANO, 2005: 35) e configurando uma cena alternativa ao teatro tradicional.

Essa mesma concepção do corpo foi fortalecida pelas práticas experimentais da Judson Dance Theater em Nova Iorque nos anos sessenta: o grupo reunia artistas de diversas áreas e propunha modos de criação não hierárquicos, colocando o bailarino na posição de criador - e não simplesmente de intérprete, conforme a tradição clássica (RIBEIRO, 2011) - e o impacto junto ao público no circuito off-off-broadway foi imenso, em função da aproximação da movimentação natural, da

improvisação e da quebra com a caixa preta do teatro por meio da ocupação. espaços de museus, estacionamentos, parques, entre outros[25].

No mesmo período, na Alemanha, a Dança Teatral emergiu por um processo semelhante, capitaneada por jovens coreógrafos que procuravam na vida os novos temas para suas criações, na contramão do que esperava a elite burguesa.

> A segunda geração de coreógrafos pós-modernos, atuantes na década de 80, continuou a defender a fisicalidade mas não se fechou nela. Prevaleceu mais uma vez a liberdade estilística (...). A criação coreográfica abriu-se mais uma vez para a colaboração interdisciplinar. (...) A era do *bricolage* artístico, como denominam os críticos, sustentava a audácia na experimentação proporcionando agradáveis surpresas como por exemplo a retomada do *butoh* japonês como forma de expressão em Dança e não apenas em teatro (...) e ainda a solidificação do *Tanztheater* de Pina Bausch na Alemanha (RODRIGUES, 2000:127).

A dança se aproximou cada vez mais do cotidiano, experimentando gestualidades enquanto matéria composicional e trazendo as experiências e questões pessoais dos bailarinos e do coletivo criador para os processos criativos, evidente influência da performance.

Segundo Pereira (2010), a partir de 1985, Pina Bausch (1941-2009) começou a utilizar a palavra em seus espetáculos, mas em vez de utilizá-lo em situações dialógicas, como no teatro naturalista, a comunicação era com o público - uma influência direta do teatro Brechtiano, que quebrava a quarta parede. Isso encorajou outros artistas da dança a fazerem o mesmo, e colaborou, enfim, para o rompimento definitivo com a ideia de que palavra e voz eram exclusivas ao teatro.

A colagem de materiais, o uso de vocabulários físicos variados, a revelação das estruturas de representação pelo uso da forte presença da gestualidade cotidiana como matéria a ser experimentada, o uso da palavra, a presença da música: todas essas características podem ser atribuídas a qualquer evento cênico que se desenvolva no tempo. Ultrapassada a simples adoção de codificações de uma linguagem pela outra, as hibridações se apontaram como um caminho sem volta para as artes cênicas e o desenvolvimento de novas tecnologias de palco permitem o aprofundamento dessas experiências.

Dentre as tecnologias de encenação possíveis no que diz respeito ao trabalho do ator, performer ou bailarino, a *performatividade* passa a ser um conceito central

[25] No link https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ&t=29s é possível ver trechos de obras do grupo. Acesso em 08.08.2022.

que vem desde a prática habitar as teorias da cena. Em “A Performatividade na Dança”, as autoras Karina Almeida e Sayonara Pereira (2021)[26] reúnem e correlacionam diversos autores que trabalham a partir desta ideia. Destacamos aqui o conceito de “virada performativa” (FISCHER-LICHTE, 2008), que assume a materialidade do corpo enquanto produtora autônoma de significados, e também os estudos de Richard Schechner (2006) e Josétte Féral (2015), a partir dos quais afirma-se o distanciamento da cena contemporânea da representação e da ficção, enfocando-se a experiência do espectador a partir das ações ou situações testemunhadas (ALMEIDA & PEREIRA, 2021). O que essa aproximação com a vida operada nas mais diversas linguagens reitera é o eterno retorno do desejo de refazer a conexão ancestral entre arte e vida (GLUSBERG, 2013).

> O processo de criar arte compreende o emergir, consciente ou inconsciente, de procedimentos artísticos para fazer advirem os sentidos corpóreos ao ritmar as linhas, rimar as formas, chegar à métrica visível que revele o corpo invisível que determina as cores, os gestos e os movimentos (FUENMAYOR, 2020: 50).

Quando nenhum código se coloca ante ao corpo, ou melhor, quando os códigos aos quais o corpo social obedece também estão em jogo, é pela manipulação das cores, formas, gestos e movimentos, que se põe em exame o sujeito, o mundo, e própria arte e é através ritmo que a conexão com o público poderá se estabelecer, que a forma-conteúdo poderá ser articulada. As construções do corpo são, então, sistematizadas e ressistematizadas pela encenação contemporânea, e pensá-la desde o corpo e o ritmo influencia diretamente na qualidade de vínculo criado com o espectador.

A performance, como ato de comunicação em si, escancara o próprio tempo enquanto vivência, tanto em seus aspectos materiais quanto filosóficos. E diante das engrenagens que organizam a vida contemporânea – e especialmente no sistema capitalista, onde todo o tempo deve ser útil e de produção, sem espaço para a descoberta de si – a consciência do papel do ritmo na encenação pode fazer dele tema e forma na descoberta de novas possibilidades de existência, no corpo e no tempo.

[26] Disponível em https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336. Acesso em 08.08.2022.

SEGUNDO MOVIMENTO – DIMITRIS PAPAIOANNOU

Este Movimento enfoca Dimitris Papaioannou - artesão da cena, o ourives do diamante - e foi dividido em três partes. A **Apresentação do artista** aborda seu contexto, sua iniciação na pintura e na dança. Nela, em **Trabalhos autorais**, procura-se demonstrar de que maneira questões criativas que surgem em um trabalho aparecem nos seguintes, além de como as questões de produção influenciaram alguns desenvolvimentos. Os trabalhos estão divididos em duas etapas: aqueles criados junto à *Edafos Dance Theatre* e os posteriores às Olimpíadas de Atenas[27], quando o artista passa a trabalhar com agrupamentos diversos. **O diretor convidado** aborda a criação de trabalhos cênicos não-autorais seguindo a mesma divisão: antes e depois das olimpíadas. **O artista está em movimento** avalia a posição em que o artista se encontra e reitera os desenvolvimentos da sua poética.

Na segunda parte, **Influências,** apresentam-se os principais artistas e técnicas de referência de sua poética, começando pelo grande pintor **Yannis Tsarouchis**, passando pela **Técnica Erick Hawkins**, pelas aproximações com **O butô** e os pontos de convergência com grandes mestres das artes do palco, como **Tadeuz Kantor**, **Pina Bausch** e **Robert Wilson**.

Na terceira parte, **Como Materializar Sonhos?**, apresentam-se princípios que retornam nos processos e espetáculos de Papaioannou, do ponto de vista estético, produtivo e/ou metodológico, abordando em **Pensar pela Imagem, O Treinamento, Coreografia** e **O Tempo** de que maneira essas ideias estão manifestas em seu trabalho.

2.1 Apresentação do Artista

Dimitris Papaioannou nasceu em 21 de junho de 1964 na cidade de Atenas, Grécia, em uma família de classe média baixa, em meio a uma ditadura que durou até 1974.

> Deste período até o meio da década de oitenta operou-se a modernização do Estado grego: 'Metapolitefsi' foi um período caracterizado

[27] O artista assinou a direção artística das cerimônias de abertura e fechamento das Olimpíadas de Atenas de 2004 e passou a realizar audições para compor o elenco de suas obras autorais.

> por reformas nos direitos civis e na democracia, políticas de bem-estar social e mudanças educacionais (TSINTZILONI, 2012 p.106, tradução nossa).

Por incentivo de sua mãe, conseguiu uma bolsa de estudos em uma das mais respeitadas escolas de Atenas, a *Athens College*. Ainda adolescente, tornou-se aprendiz do célebre pintor grego Yannis Tsarouchis[28] passando a conviver intensamente com a arte: “Quando você mergulha em um ambiente, muito entra pelos seus poros, você inspira a atmosfera.” (PAPAIOANNOU apud DELIKONSTANTINIDOU; PADILHA; PEREIRA, 2021: 133). Ele mudou-se sozinho para Exarheia, bairro central da cultura alternativa de Atenas naquele período.

Figura 2: Dimitris Papaioannou no espetáculo *Primal Matter,* aos 48 anos.

Fonte: http://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile. Acesso em: 08:08.2022.

Aos dezenove anos, quando ingressou na escola de Belas Artes de Atenas, conheceu Mary Tsoutis[29], que o convidou a desenvolver cenografia e figurino e, logo, a dançar em sua companhia, *Analia,* na qual os treinamentos envolveram o contato

[28] Yannis Tsarouchis (1910-1989) foi um pintor e cenógrafo grego ligado à vanguarda moderna da pintura.
[29] Mary Tsoutis (1947) é uma figura chave da dança teatral contemporânea Grega. Estudou com Marta Graham, Erick Hawkins e Merce Cunningham nos Estados Unidos e, mais tarde, fundou em Atenas a Analia, companhia que investiga o movimento lento.

com a Técnica Erick Hawkins[30]. Quando perguntado a respeito dessa primeira experiência em uma entrevista recente (2018)[31], Papaioannou alega que "não dançava", performava, por sentir que o seu corpo "não chegava lá" com essa forma de expressão. Ainda assim, foi este o universo que o atraiu e para o qual as suas produções se direcionaram. "My need for collaboration was far more satisfied by dance than by painting. The intensity and immediacy of the communication an artist has with their audience when dancing seemed to suit me better" (PAPAIOANNOU, 2008, np).[32]

> No final dos anos oitenta [na Grécia], a dança contemporânea constituiu-se gradualmente como uma cena, caracterizada pelo número crescente de companhias e artistas, mudanças na pedagogia da dança, inclusão de novas técnicas, mobilidade dos bailarinos e coreógrafos a estudarem no exterior, locais alternativos de apresentação e mudanças nas condições materiais de produção (TSINTZILONI, 2012: 12, tradução nossa).

Diante do cenário favorável, em 1986, o artista foi para Nova Iorque a convite do *La Mama E.T.C.*[33] e entrou em contato com toda a vanguarda de arte novaiorquina, no já consolidado contexto de experimentação entre linguagens artísticas, com influências da performance e desenvolvimentos da dança teatral alemã em intercâmbio com a dança moderna e pós-moderna americana. Ao experimentar a dança butô[34], Papaioannou alega finalmente ter se conectado com o movimento lento e descoberto como é a performance "por dentro". Essa primeira pista da sua relação com o tempo é essencial para os futuros desenvolvimentos do seu trabalho, assim como a vivência em mundos opostos, como o ambiente acadêmico da pintura e a cena alternativa.

Ao retornar à Grécia, Papaioannou recebeu uma ligação cancelando um projeto em que atuaria como diretor e coreógrafo. Na mesma tarde, encontrou-se e começou a trabalhar com a coreógrafa Angeliki Stelatou[35], com quem compartilhou as experiências adquiridas durante a viagem. Este foi o primeiro ensaio da companhia

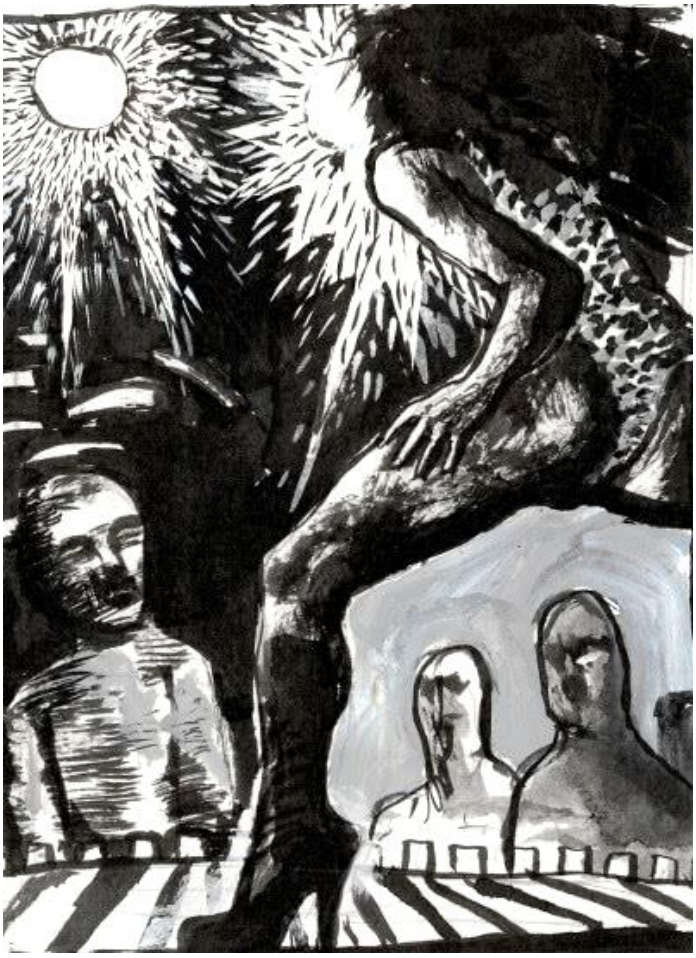
---

[30]Erick Hawkins (1909 - 1994) é um coreógrafo da terceira geração da dança moderna.
[31] Ver: https://vimeo.com/295599209. Acesso em 08.08.2022.
[32] Tradução livre: "Minha necessidade por colaboração foi muito mais satisfeita pela dança do que pela pintura. A intensidade e o imediatismo da comunicação que um artista tem com seu público ao dançar pareceu me caber melhor".
[33] O *La Mama Experimental Theater Club*, fundado em Nova York em 1961, foi pioneiro na cena vanguardista contemporânea no circuito Off-off-broadway, promovendo encontros internacionais para residências, arquivos e apresentações teatrais, entre outros..
[34] Filosofia e técnica de movimento fundada nos anos sessenta por Tasumi Hijikata no japão.
[35] Angeliki Stelattou (1963) é uma bailarina e coreógrafa grega, co-fundadora da Edafos Dance Theater.

Edafos Dance Theater, no qual ambos compartilhavam do objetivo de encontrar uma nova forma de movimento que não era dança no sentido da realização de movimentos pensando em uma técnica, mas “uma práxis teatral que utiliza o movimento” (PAPAIOANNOU apud VOUNELAKI apud TSINTZILONI, 2012: 242).

Em seus primeiros anos junto à companhia, Papaioannou desenvolvia paralelamente quadrinhos bastante posicionados politicamente - e a favor dos direitos homossexuais - para a revista *Kontrosol sto chaos*; produzia tirinhas para outras revistas cômicas e também trabalhava como designer para baladas de música eletrônica. “A pintura não pôde me oferecer uma forma contemporânea de expressão. Pessoas pobres e jovens como eu raramente entram em contato com essa arte. Quadrinhos, por outro lado, eram algo diferente” (PAPAIOANNOU apud TSILIGIANNI apud TSINTZILONI, 2012: 244).

Figura 3: Quadro de *Winter Stories,* tirinha de Dimitris Papaioannou.



Fonte: http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/36-archive-visual-art/482-archive-va-1986-winter-stories-comic. Acesso em: 08.08.2022.

A influência dessa experiência como quadrinista logo constituirá o ritmo e a estética de seus primeiros espetáculos, na “combinação da alta arte e da cultura pop, uma estética eclética e refinada com materiais ordinários, e uma melancolia romântica com um sobretom irônico” (VOULENAKI apud TSINTZILONI, 2012: 244, tradução nossa) [36].

Edafos traduz-se literalmente para “solo” ou “superfície de terra”. A inclusão da dança teatral desde o nome da companhia revela a afinidade pela linguagem e a admiração de Papaioannou por Pina Bausch, uma de suas principais referências, que mudou sua vida (OZEL, 2020) após ter assistido uma obra dela pela primeira vez em uma fita de vídeo emprestada por sua primeira professora de dança (HAIDER, 2019).

O nome da companhia surgiu casualmente por ocasião da circulação da primeira peça criada, *The Mountain* (1987), que foi apresentada na universidade de Atenas e resultou em um convite para representar a Grécia na segunda bienal de jovens artistas da Europa e do mediterrâneo, para a qual foi criada uma segunda peça, *The Raincoat* (1987). “Nós entramos ilegalmente em um prédio que transformamos em um teatro e foi lá, com um grupo de amigos, onde comecei a dirigir minhas primeiras coreografias, performar minhas primeiras direções de arte”. (PAPAIOANNOU, 2021, np, tradução nossa[37]).

2.1.1 Trabalhos Autorais

Trabalhos Autorais com a Edafos Dance Theater (1987 - 2002)

A seguir, apresenta-se uma tabela com os trabalhos desenvolvidos pelo artista junto à Edafos Dance Theater, desde o início da companhia em 1987 até seu último trabalho, em 2002[38].

[36] Citação Original: “combination of high art and pop culture, an eclectic and refined aesthetic with pop and raw-edged material, and a romantic melancholy with an ironic overtone”.
[37]Original disponível em https://ccmagazine.es/en/an-interview-with-dimitris-papaioannou-about-transverse-orientation-his-new-masterpiece/. Acesso em 13.08.2022.
[38] Excertos de espetáculos desde 1987 até 2012 disponíveis em https://vimeo.com/91063715. Acesso em 11.08.2022.

Quadro 1: Trabalhos autorais com a Edafos Dance Theater.

Trabalho	Ano	Duração
The Mountain	1987	30’
The Raincoat	1987	20’
Room I	1988	35’
Room II	1988	30’
The Last Song of Richard Strauss	1990	22’
The Songs	1991	50’
Moons	1992	130’
Medea	1993	60’
A Moment’s Silence	1995	105’
The Brother Grimm fairy tales	1996	60’
Dracula	1997	105’
Monument	1997	12’
Human Thrist	1999	65’
For Ever	2001	90’

Fonte: Autor.

The Mountain (1987) trazia Papaioannou e Stelattou envolvidos no estudo de como os seus corpos poderiam se metamorfosear em animais diversos, realizando essas transições entre imagens de maneira suave. *The Raincoat* (1987) tratava-se de um diálogo travado entre os performers e os elementos cênicos eleitos - um saco de dormir e uma capa de chuva - dos quais eles tentavam emergir, na tentativa de um encontro que nunca se realiza. Se no primeiro trabalho o entusiasmo com o estudo de Butô foi suficiente para gerar uma estrutura coreográfica satisfatória, a mera relação com os objetos e a beleza nos movimentos não foram suficientes para sustentar o segundo. Papaioannou considerou o espetáculo uma tentativa desastrosa, por ainda não saber de que maneira organizar a sua estrutura.

> Se não nos preocuparmos com a dramaturgia, a dramaturgia tomará conta de nós. Nós produzimos significações, então é melhor ter consciência

> disso e, se não as dominamos, que pelo menos construamos seus agenciamentos (GUTMANN apud KERKHOFEN, 2018: 215).

Logo após esse evento, Stellatou foi estudar em Nova Iorque e Papaioannou desenvolveu uma criação nova, *Room I* (1988), com Stavros Zalmas e Vangelis Papadakis, introduzindo-os às experimentações de linguagem que vinha desenvolvendo. Room I fazia referência à iconografia gay grega inspirada nas obras de Tsarouchis, e à cena punk grega, subcultura poderosa em Atenas nos anos 80 que incorporava a atitude punk mais radical, com um senso de propósito anticapitalista, crítico ao status quo (*overgroundscene*, 2008, np.). O espetáculo trazia "movimentos repetitivos, estranhos e violentos" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Nela, três performers homens são ora várias manifestações de uma mesma personalidade, ora amantes.

Com o retorno de Stelatou, *The Mountain* e *Room I* foram apresentados fábrica de sabão de Elefsina, e a boa recepção inesperada fez o grupo ser mais uma vez convidado a representar a Grécia na Bienal. Para essa ocasião, então, desenvolveram *Room II* (1988), incluindo Stelattou. Em Room II, uma viajante desfaz as malas em um quarto de hotel e vai sonhar e interagir com três figuras masculinas, uma paternal, uma de um amor ideal e outra de um amante real. Um grande armário no centro do palco funciona como abrigo desse inconsciente, e por ele entravam e saíam esses homens da sua memória ou fantasia.

Nesta obra, as pontas soltas de *The Raincoat* são amarradas, começando pelo tema. Há uma contradição inerente à escolha do "desencontro" como ponto de partida para a criação de uma situação dramática. O desencontro é o fracasso do encontro, ou seja, é a negação de uma expectativa, que pode emergir como resultado de uma série de trajetórias possíveis na direção de um encontro, ou então precisará detonar outra mudança, tornando-se a própria quebra de estase, o que faz a ação mover. Nada disso acontece em *The Raincoat.* Já o tema de Room II, a ideia de "alguém esperando e alguém vindo" (PAPAIOANNOU, 2008, np) é um reajuste de ponto de partida que favorece o processo criativo, já que projeta caminhos em vez de se fechar em si mesma.

Figura 4: fotografia de Pano Kokkinias do espetáculo *Room II.*

Fonte: https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/51-productions/1990-room-ii/333-room-ii. Acesso em 08.08.2022.

Esse tema estará presente em quase todas as obras subsequentes do artista.

> Essa peça termina com meu sabor favorito de imagem conclusiva. Uma imagem que, por dentro e por fora, tenta simbólica e poeticamente encapsular o conceito de toda uma peça: aqui uma mulher aprisionada nas estruturas de uma cama de acampamento dobrada, de frente para uma figura masculina iluminada. Essa síntese emblemática, selo visual do trabalho, traz a noção de destino: uma história sendo repetida infinitamente (...) e eu me esforcei para produzir essas imagens desde então (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

No final dos anos oitenta, o cenário para a dança era bastante distinto: o público aumentara, mas a esperança e crença na nova democracia grega estava abalada. Houve uma mudança social em direção a atitudes neoliberais, com maior interesse do setor privado pela cultura. Patrocínios de empresas à eventos de arte quase triplicaram entre os anos de 1991 e 1997 (TSINTZILONI, 2012).

A cobertura dos custos de circulação dos espetáculos nos primeiros anos e os patrocínios estatais fizeram o nome da Edafos Dance Theater: O próximo espetáculo criado foi o primeiro a receber patrocínios empresariais. *The Last Song of Richard Strauss* (1990) nasceu logo após Papaioannou retornar do estágio realizado com Bob Wilson, durante o qual ele teve a oportunidade de acompanhar o processo criativo de Robert Wilson em *Orlando (1989)* e *The Black Rider (1990)*,

> Eu me vi testemunhando Robert Wilson, Tom Waits e William S. Burroughs colaborando para criar essa peça, vendo não só isso mas também como uma produção enorme é criada, organizada e executada. Eu fui então convidado por Wilson para ser Stand-in de iluminação em Orlando (1989) em Berlim. Então eu fui para Berlim e, enquanto estava lá, o muro caiu e eu me

> apaixonei pela terceira vez na minha vida; foi um amante em Berlim quem me apresentou à Four Last Songs (Vier letzte Lieder, 1948) de Richard Strauss (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

É perceptível no espetáculo a influência da estética de cinema mudo, que na sua origem está ligada à vanguarda expressionista e na qual a gestualidade, principal maneira de comunicação, é ressaltada por meio da maquiagem que marca as expressões, da iluminação que cria sombras e arestas, e do ritmo e intensidade da interpretação, que podem produzir sentidos críticos por meio da ironia (MENEZES & CAZARIN, 2016). Seja pela influência wilsoniana, seja pelo início da colaboração com o artista visual Nikos Alexiou, é notável como a direção visual foi aprimorada, pela delicada composição de cores na cenografia, com a criação de uma pintura no palco pelo jogo entre luz e sombra e uma maior definição das formas tanto na cenografia como do gestual dos performers, que mantinham a movimentação lenta.

The Last Song of Richard Strauss (1990), segue no mesmo tema de *Room II.* Um homem encontra uma mulher. Ele é um viajante, ela tem raízes em um lugar. Ele está eternamente correndo, ela, eternamente girando. Ele é uma linha, ela é um círculo. Um quadrado branco define os limites do seu espaço. Espalhados nele, estão sete bacias com água, nas quais ela tenta repetidamente esfregar o vermelho que mancha suas palmas. Sedento, o homem entra em seu espaço e bebe a água na qual ela lava as mãos. Ele sente a sua presença, mas não consegue vê-la.

> O homem fica preso na sua força centrípeta, e ela o ataca como um pássaro que agitado. Ela fica visível para ele. O par se abraça como se tivessem ansiado por isso por eras. Incapaz de escapar ao seu destino, ela desnuda a parte superior do torso dele revelando inevitavelmente a vermelhidão de suas entranhas. Ele fica ali exposto, com suas entranhas para fora. Como se acordasse de um sonho, ele pega sua mala. Ela cai aberta, seus documentos vermelhos escapando. Fechando a mala, ele veste novamente sua jaqueta, escondendo sua vermelhidão. Ele sai numa corrida, deixando a mulher para trás, esfregando suas mãos nas bacias com água. A figura do corredor está agora listrada de vermelho, como que marcada (PAPAIOANNOU 2008, np, tradução nossa).

No que diz respeito à dramaturgia, o espetáculo tem sua concepção embasada em uma definição plástica que se traduz em cinética: a vetorização dos movimentos no palco era intrínseca às figuras/personagens, e o que acontecia entre elas também se guiava pelas suas geometrias inerentes.

Figura 5: Fotografia de Panayiotis Manousis de *The Last Song of Richard Strauss.*

Fonte: https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50-productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss. Acesso em: 08.08.2022.

Outra característica sempre presente nas obras de Papaioannou que já se apresenta neste trabalho é o uso do sonho como acontecimento e depois como inspiração formal: primeiro, ele é parte constituinte da trama, as personagens adormecem e acordam em cena, e durante o sono outras personagens ou figuras podem aparecer e desaparecer sem compromisso com a realidade, o que permite ainda cortes, modificações de ação e retorno ao momento em que se adormece. Em obras posteriores, ninguém adormece em cena, o descompromisso com a realidade e os cortes bruscos que são característicos do sonho são naturalizados no desenvolvimento da dramaturgia.

> O que me inspira é a metodologia dos sonhos. O jeito que as histórias se desenvolvem em minha cabeça é como em um sonho. Eu quero que o meu trabalho experimente e aborde os códigos com os quais os sonhos se comunicam conosco, como eles se manifestam (PAPAIOANNOU apud OZEL, 2020, np, tradução nossa).

A inspiração no sonho é uma clara influência moderna, já que essa referência já aparece na história da arte nas vanguardas simbolista e surrealista. Os simbolistas contavam com a música, os gestos, repetições e pausas “ajudar o espectador a atingir um estado onírico” no teatro (BALAKIAN, 2007: 101), e nas bases do surrealismo está

“ a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento” (BRETON apud NAUDEAU, 2008, p. 55).

Essa peça, que tinha vinte e dois minutos, vai se somar a duas outras coreografias na composição do espetáculo seguinte, *The Songs* (1991). Em *The Song of the Tree* (17’), o adormecer e acordar continuam fazendo parte da trama, mas agora há uma inversão de gêneros: uma mulher viajante encontra um homem-árvore enraizado. *The Song of Narcissus and Echo* (11’), por sua vez, é “um solo performado em três ciclos, com o mesmo performer se transformando de um homem em uma mulher, e de uma mulher em um narciso mítico a cada repetição da cena” (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Seu espetáculo seguinte também nasce bipartido: *Moons* (1992) se compõe de duas noites de vigília complementares, mas com narrativas independentes. Nas palavras do artista, “A abordagem pura e mínima das performances anteriores é revisada agora. Truques óticos, pantomima, teatro de bonecos e ilusões brincalhonas caracterizam o estilo deste próximo passo dado pela Edafos” (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). A primeira, *Sappho,* foi criada para uma composição de Yourgos Koumendakis, com quem Papaioannou começava a colaborar. Dessa vez, é uma janela que ocupa o centro do palco, por onde passa a luz da lua. A escolha da tonalidade do espetáculo - quase todo em preto e branco e com toques de verde escuro - aliada à forma e intensidade dos movimentos e gestos eram de clara referência expressionista, e Papaioannou interpretava a poetiza, que se empenhava na tarefa de concluir um poema.

> Essa complexa interação de gêneros - um homem faz uma poetiza lésbica apaixonada por uma mulher, enquanto o servo da poetiza quer ser uma mulher como sua ama, uma poetiza lésbica feita por um homem - atraiu muitas plateias.(...) Sappho surgiu de uma mistura de influências. Há um senso de ridículo e breguice em abundância (a performer produzindo os efeitos sonoros - Tina Papanikolaou - foi caracterizada como um clone de Marlene Dietrich), com muitos elementos de show de drag,, numa movimentação extremamente lenta, e a música de vanguarda é “difícil”. Esse era o grande espetáculo de imitação da Arte Povera (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Apesar do ideal de modernização que orientara a cultura grega após o fim da ditadura, era comum que a livre expressão sobre gênero e sexualidade se tornasse

alvo de ridicularizações e perseguições públicas, então o diretor em drag[39] no palco era um claro posicionamento estético e político. Para Tsintziloni (2012), o estilo dos quadrinhos que Papaioannou fazia no início de sua carreira e a sua estética pop, não elitista, estabelecia uma forma de comunicação com a plateia, assim como as referências à cultura gay, considerando a situação dos homossexuais naquele momento.

Na concepção de Papaioannou, *Sappho* era a sombra.

A segunda obra é a luz: *Le Spectre de la Rose* (60'), originalmente um balé performado por Nijinski, é de alta carga melodramática e tem como elemento cenográfico central um enorme gaveteiro.

Inaugura-se aqui uma imagem que será cada vez mais explorada e que fica como marca registrada: a fragmentação e montagem do corpo humano no palco. Nos trabalhos recentes, trabalha-se com a ilusão teatral para produzir por alinhamento a ilusão de que partes do corpo de um performer pertencem a outro, o que cria humanoides curiosos. Aqui, a trama começa com uma jovem debutante, desperta como que de um sonho, iluminada pela lua cheia, que coleta partes de um corpo masculino das várias gavetas e monta o seu amante. "O boneco vem à vida e sete homens, clones do boneco, escalam a janela, cada um segurando um buque de rosas" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

As rosas também aparecem como elemento simbólico: a jovem a tira do meio das pernas, em referência a sua primeira menstruação, e depois escala se pendura nas gavetas procurando por pétalas. Depois, como que acordando de um sonho, destrói a rosa. A performance que fez saltar os olhos a potência de protagonista de Angeliki Stelatou. A imagem final do espetáculo tem a mesma função descoberta desde *Room II (1988)*, e elabora uma síntese com os principais elementos que apareceram durante o espetáculo e fechando seu ciclo na primeira imagem com a protagonista.

Na plateia deste espetáculo estava Melina Mercouri (1920 – 1994), atriz e política de esquerda que havia sido ministra da cultura entre os anos de 1981 e 1989

[39] Drag é uma forma de arte. O termo "drag" origina-se como sigla para "dressed as girl" e, nos shows de drag queens começa com artistas que se performavam caracterizados exagerando os estereótipos de feminilidade com grandes perucas, saltos e vestidos. Hoje existem também drag kings, que performam masculinidades e drag queers, que performam estética não binária, neutra ou andrógina, entre outras.

e reeleita em 1993, e que era muito amada pelos cidadãos gregos. Ela se interessou pelo trabalho da *Edafos* e Spyros Mercouri, seu irmão, decidiu patrocinar a produção do próximo espetáculo da companhia, *Medea (1993)*. A atriz faleceu antes da estreia e não teve a oportunidade de testemunhar e festejar o seu sucesso. *Medea* alçou a companhia da cena alternativa para os palcos do Teatro Nacional Grego, a crítica se deliciou com a poética de Papaioannou e com a performance de Stelatou como Medea: “É um triunfo do visual, um trabalho composto com movimentos firmes e as mais mágicas cores” (EPIKEROTITA apud PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Originalmente, Papaioannou é quem faria o papel protagonista, porém, devido a questões internas, acabou fazendo Jasão.

> Simples, grandiosa e altamente estilizada até o momento da traição, a peça de repente se torna perigosa e, quando o drama prevalece, parece que tudo está colapsando diante de nossos olhos. O mito encontra a tragédia no meio da peça. As personagens são apresentadas como arquétipos, enquanto a personagem inventada para as necessidades desse espetáculo, o Cão, encarna os instintos obscuros de Medeia e age como um abominável mestre de cerimônias protegendo a bruxa, ao mesmo tempo em que garante que tudo se mova para o desfecho trágico (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

No ano de 1995 houve um aumento sem precedentes de financiamento público para a dança, com a criação de prêmios e festivais em diversas regiões da Grécia. Naquele ano, a Edafos Dance Theater recebeu três anos de fomento com o maior orçamento entre as companhias contempladas.

A primeira criação deste período, *A Moment’s Silence* (1995), foi feita em homenagem a um amigo do diretor que falecera em decorrência das complicações da AIDS. Ao som do réquiem composto por Yourgos Dokumentatis, os corpos de 25 performers - o de Papaioannou incluso – rolavam escadaria abaixo, e traduziam a carga trágica que havia naquele momento histórico, expressando o medo que “estava assombrando a vida erótica da sua geração” (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Estabelece-se uma relação com a iconografia cristã: essa escada é referência àquela com a qual Jacó sonha, por onde os anjos descem e sobem aos céus. Colocá-la aqui efetiva uma inversão da visão da homossexualidade pelo cristianismo, criando uma associação simbólica entre as vítimas da Aids e as figuras angelicais.

Figura 6: Fotografia de Marilena Satafylidou do espetáculo *A Moment's Silence.*

Fonte: https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence. Acesso em 08.08.2022.

O segundo ato vinha em contraste ao primeiro, celebrando a sexualidade por meio de uma estrutura de plataforma que servia - sem se tornar representativa - como um espaço de acasalamento.

Em *Drácula* (1997), o artista continua lidando com o medo do HIV, elaborando dessa vez uma metáfora. Drácula é a personagem composta de múltiplas facetas, representadas por diferentes performers: "O conde, seu mensageiro das sombras, o lobo assassino e o terno príncipe morcego. Sua sombra era uma dançarina sósia toda de preto, sincronizada e às vezes independente do conde" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

É interessante observar que, mesmo diante de um suporte narrativo pré-existente - assim como em *Medea* - a dramaturgia que se desenvolve coloca o corpo na centralidade da organização do espetáculo. "Eu tentei contrabalancear e capturar os mundos opostos da luz e da sombra usando qualidades de movimentos e vocabulários de dança distintos para cada um".(PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). A cenografia e figurinos todos brancos também resultaram em uma visualidade de poucos contrastes. Sempre autocrítico, o artista considera que seu trabalho como coreógrafo estava mais gravemente desorientado do que o seu trabalho como diretor.

É do mesmo ano o espetáculo *The Storm (1997)*, no qual repete-se o tema da partida e espera, e ele tenta quebrar com a linearidade da narrativa, sem realmente abandoná-la. Mais uma vez, a direção que seu trabalho tomará afirma-se: "seria

valioso revisitar o show para eliminar toda a dança e simplificar todos os gestos" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Entre *A Moment's Silence* e *Drácula*, que compartilham da mesma temática, Papaioannou criou o espetáculo *The Brother Grimm Fairy Tales* (1996) para a atriz Olia Lazaridou a convite de Yorgous Koumendakis, que já havia colaborado na gravação do CD de mesmo tema e para cujo lançamento o espetáculo foi preparado. Papaioannou também convidou alguns integrantes da Edafos, motivo pelo qual este trabalho - de motivação bastante diversa - consta nesta sequência.

> Tendo acompanhado o explosivo talento visual de Socratis Socratous de perto, me ocorreu que sua instalação em um tanque com lírios d'agua de plástico seria a paisagem perfeita para encenar este monólogo. Transformei Olia Lazaridou em uma acrobata verbal, uma espécie de Sininho tagarela. Brinquei com os tons verdes, rosas e roxos brilhantes do trabalho de Socratis' misturando o imaginário pop com os sons misteriosos da música de quarteto de cordas de Koumendakis (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Em 1997, Papaioannou faz mais um trabalho sob encomenda que foi assinado pela Edafos Dance Theater: *Monument,* performance de quinze minutos criada para abertura de uma exposição fotográfica no Festival de Dança de Kalamata – Grécia. Papaioannou partiu da ideia de uma estátua que ganha vida e os movimentos da performer flertavam com os gestos expressionistas que apareciam nas fotografias, como se ela estivesse presa naquela era. Foi seu primeiro trabalho sem qualquer narrativa - "uma composição de movimentos irracionais combinados à música" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa) bem executada por Katerina Papageorgiou.

Em 1999, veio o seu premiado espetáculo *Human Thirst*, em que não trabalha com apenas uma narrativa, mas com seis, e pela primeira vez ele não está em cena. O artista relata sentir que tinha chegado à um beco sem saída de sua criatividade. Tomado pela nostalgia, decidiu revisitar de uma forma mais sintética a peça *The Last Song of Richard Strauss* e deixou-a fechar o espetáculo que trazia outras cinco novas histórias curtas: *The Annunciation, The Dive, The Steps, Song of '99* e *Zeibekiko.* Destas, destacamos *Song of 99'*, em que as silhuetas de dois homens praticamente idênticos se orbitam, se conectam e se desconectam. A presença da música confere dramaticidade e produz um efeito emocional no espectador. Quando silenciado o

vídeo, percebe-se como os corpos desenvolvem outras temporalidades e a coreografia é pura narrativa.

É interessante observar como, ao contrário do que se poderia pensar, a insistência temática na tentativa humana de encontro não chega a se esgotar. Essa repetição produz novas imagens com mais detalhamentos a cada trabalho. Se Human Thirst se pretendia como um estudo sobre o desejo frustrado, o também premiado *Forever (*2001) expôs o desejo

> como uma força cega cujo único objeto é o desejo em si mesmo, igualmente incurável, oferecendo pouca esperança de resolução. Com este trabalho, os insights do artista a respeito das problemáticas do amor adquiriram dimensões existencialistas. A terna melancolia de *A Moment's Silence* se transformou na solene e (auto) sarcástica convicção de *Forever* (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021: 135).

Após a realização de workshops para um espetáculo que não se concretizou, uma das imagens criadas nessa ocasião torna-se ponto de partida para *Forever* (2001), que viria a ser o último trabalho da Edafos Dança Teatral. "Havia um leitmotif de pessoas sendo levadas junto com sacos de lixo, o vento aqui representando o tempo, que varre tudo em seu caminho**"** (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Percebe-se um procedimento de encenação-dramaturgia que lembra a poética Beckettiana: a concretização da passagem do tempo através do espaço. Se em *Esperando Godot* as folhas das árvores caem e em *Dias Felizes* Winnie se afunda na areia, aqui os sacos de lixo - que também fazem referência a *Fim de Jogo,* como lembra Delikonstantinidou (2014) - se confundem com corpos cujas trajetórias no espaço criam a ilusão de um forte vento, e essa repetição espacial cria a sensação de tempo decorrido. Com essa imagem, o artista percebe que

> uma jornada emocional é possível ao se abordar um assunto de um jeito multifacetado, como se tentasse visualizar o coração de um diamante olhando através de seus vários cortes. Eu digo novamente, esse trabalho era sem narrativa - enquanto isso seja um simples senso comum para outros artistas, para mim era uma revelação (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Trabalhos autorais de *2* (2006) a *Transverse Orientation* (2021)

Após a experiência Olímpica, as obras seguintes de Papaioannou se direcionaram cada vez mais para o engolir da narrativa, radicalizando a exploração do

tempo e do espaço para, mais tarde, condensar a narrativa cada vez mais nas imagens e ações. Ele retoma seus trabalhos autorais com *2 (2006)*.

Quadro 2: Trabalhos autorais de 2006 a 2021.

Trabalho	Ano	Duração
2	2006	90’
Nowhere	2009	38’
Inside	2011	360’
Primal Matter	2012	80’
Still Life	2014	80’
The Great Tamer	2017	100’
Seit Sie	2018	80’
Sysiphus / Trans / form	2019	-
Ink	2020	55’
Transverse Orientation	2021	105’

Fonte: Autor.

2 é uma performance para um elenco completamente masculino de vinte e dois performers selecionado por meio de uma audição. O palco, praticamente vazio, é trabalhado com luzes e sombras e possui esteiras e escadas rolantes, através das quais figuras masculinas e malas de viagem recriam a sensação de um aeroporto onde as mais variadas masculinidades aparecem e desaparecem criando encontros e desencontros, além das cenas experimentadas sempre por meio do que Papaioannou chama de *slow finger tricks*: a revelação dos mecanismos que criam a ilusão teatral e que produzem um certo humor. Alguns exemplos: um ator que joga futebol com uma bola presa a uma vareta, manipulada por outros atores; dois performers que se estapeiam com a sonoplastia dos tapas feitas por outros dois performers na cena do fundo.

O espetáculo opera o tempo todo com entradas e saídas de muitos objetos, sempre trazidos e retirados de cena pelos performers. O elemento cenográfico

principal são grandes placas com um padrão quadriculado azul esverdeado, que lembra a estética virtual dos programas de computador dos anos 2000.

Figura 7: *Frame* de *2* de Dimitris Papaioannou aos 29:37.

Fonte: https://vimeo.com/76409048. Acesso em: 08.08.2022

Há ainda imagens grotescas como uma *barbie* gigante com a qual um dos atores faz uma cena de sexo oral e um homem cujo pênis é um aspirador de pó. A experiência de criação foi considerada sensual e desafiadora, pela diversidade de materiais gerados nos workshops. "Os performers parecem ser treinados na técnica da dança contemporânea e também demonstram habilidades de atuação (conforme performam gestos comportamentais sem qualquer estilização)"(SCIALOM, 2014: 2). Ainda que controverso para os mais conservadores, o espetáculo - primeiro de Papaioannou apenas com patrocinadores privados - foi um sucesso de bilheteria e rendeu boas críticas.

Em 2008, Papaioannou assumiu a remontagem de Medea para o Ano Cultural da Grécia na China, a pedido no Ministério da Cultura grego. Em um estilo "Resistente no tempo, agora mais nítido, simples e mais refinado. (...) A performance ultrapassou, ou melhor, remapeou e reconfigurou os limites da narrativa silenciosa" (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021: 139). No ano seguinte, foi convidado a criar uma obra para a reabertura do Teatro Nacional Grego. Através de audições, Papaioannou selecionou novos colaboradores, entre os quais a atriz

Kalliopi Simou. Ao abordar o espetáculo Nowhere[40] (2009), Simou refere-se a ele como um *stage poem*, um poema encenado. Nele,

> Dimitris esboçou o projeto de modo que todos pudessem ver as entranhas do teatro, seus mecanismos, então ele usou tudo: a plataforma, a esteira de movimento, o fosso, as escadas"[... Nós cruzávamos a cena de diferentes maneiras, formas e linhas para evidenciar toda o espaço cênico do teatro nacional. Era bonito, eu acredito que era bonito (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa).[41]

Pertence a *Nowhere* a famosa cena central dedicada à Pina Bausch no ano de sua morte: nela, um casal é despido e conduzido a compor uma imagem por meio da ação de dois performers conectados a todos os outros em fila por meio do " sistema corpo mecânico" de Papaioannou, que ele nunca teorizou. Mais uma vez na linha dos *slow finger tricks*, Papaioannou concentra-se no alinhamento geométrico dos braços dos performers, de modo que quando um se move, todos precisam se mover para continuar o movimento, o que fazia da sequência de braços uma aparente máquina, que despe as duas figuras centrais e monta a imagem de uma mulher no colo de um homem.

Figura 8*: Frame* aos 02:49 da cena central de *Nowhere.*

Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=P-ZIkSf83iE&ab_channel=2BlackBox. Acesso em 08.08.2022.

A homenagem vem tanto pela admiração quanto pela referência clara à cena de composição do casal formado por Malou Airaudo (1948) e Dominique Mercy (1950) em Café Müller, cuja desmontagem dependia um terceiro bailarino, Jan Minarik (1945-2022). Além disso, ambas as cenas não são acompanhadas por trilha sonora musical, só se escutam os sons que escapam m das próprias ações.

[40]Excertos do espetáculo disponíveis em: https://vimeo.com/38309854. Acesso em 11.08.2022.
[41] Original disponível na página 100 desta dissertação.

Figura 9: *Frame* de uma gravação de *Café Müller.*

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&ab_channel=MariaLoriti. Acesso em 08.08.2022.

Ao contrário do que se esperava, o trabalho não foi um sucesso: o público provavelmente esperava um uso mais tradicional dos recursos do palco.

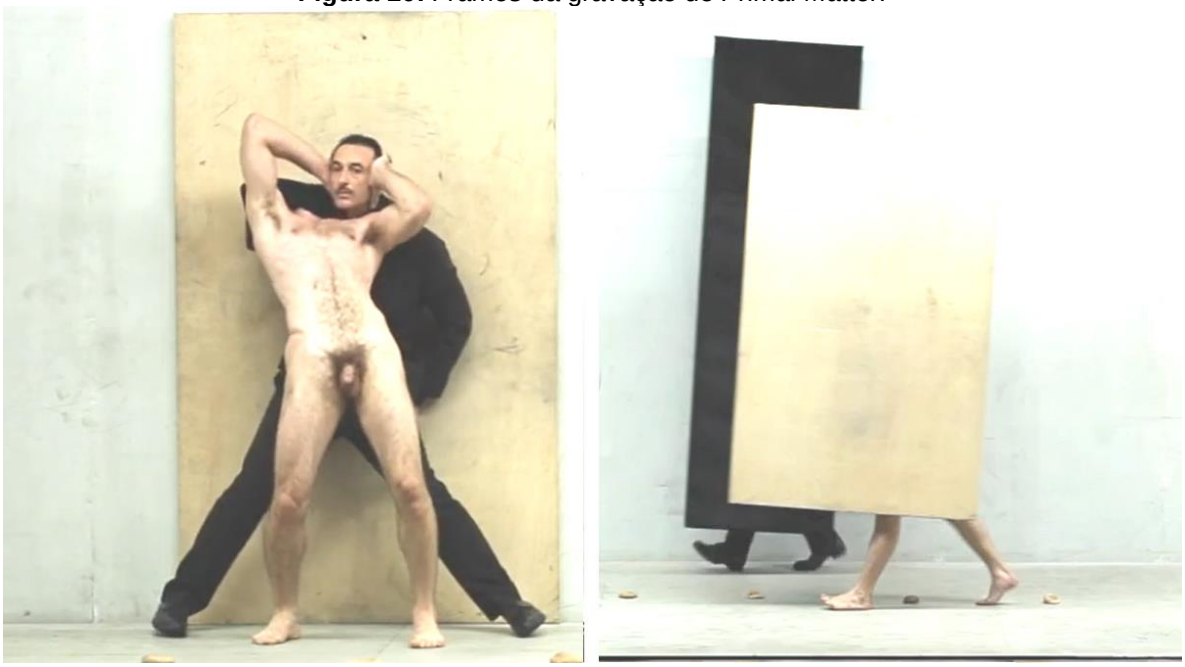
A fissura com a plateia se aprofundaria ainda mais com o trabalho a seguir, *Inside (2011),* tema do terceiro movimento desta dissertação[42]. A performance com seis horas de duração acontecia em um apartamento construído no palco de um teatro no centro de Atenas, de onde o público podia entrar e sair quando quisesse, enquanto trinta performers se alternavam – ou não - em composições a partir da repetição da mesma partitura de ações do chegar em casa. O grande fracasso de bilheteria fez com que a temporada fosse encerrada antes do previsto.

Na criação de seu trabalho seguinte *Primal Matter* (2012)*[43],* Papaioannou se desafia a investigar os elementos mínimos e essenciais de sua poética. A tradução literal do nome da performance, “matéria prima”, era reiterada tanto pelo uso dos materiais quanto pela narrativa presente nos corpos - dele próprio e de mais um bailarino - e imagens, sem que houvesse qualquer personagem ali presente. O espaço cênico era uma simples plataforma sob a qual havia um microfone. Os poucos

[42] Gravação completa disponível em: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 11.08.2022.
[43] *Director’s cut* disponível em: https://vimeo.com/190056876. Acesso em 11.08.2022.

elementos introduzidos na cena eram na sua maioria naturais, como água, pequenos sacos de areia, dois compensados de madeira - um deles pintado de preto - e uma lata de lixo. A concepção propositadamente sintética surgiu como resposta à crise econômica persistente na Grécia - mais por escolha do que por necessidade - e como provável consequência da recepção de *Inside* (2011), que não agradou, a despeito das invejáveis condições de produção dispostas. O silêncio estruturante que havia chamado a atenção dos espectadores em *Medea* (2008) é retomado e radicalizado aqui. Dimitris Papaioannou e Michalis Theophanos estabeleciam dualidades por meio de ações e imagens, tornavam-se respectivamente homem moderno e antigo, criador e criatura, e faziam a plateia parecer um grupo de curiosos observando no silêncio as interações entre um homem vestido e outro nu.

Figura 10: *Frames* da gravação de *Primal Matter.*



Fonte: colagem do autor a partir do vídeo disponível em https://vimeo.com/190056876. Acesso em 08.08.2022.

De certa maneira, *Primal Matter* dá um passo atrás na radicalização da experimentação formal e do abandono da narrativa que havia sido feita nos dois espetáculos anteriores. Essa foi uma escolha consciente, conforme foi revelado em entrevista recente:

> There's a shift from the piece "Nowhere" (2009) and afterwards. I went through a period where things were more pop and kinesiological, to then trying to create drama, but not through a specific story. I did "Nowhere," then "*Inside*"

> (2011). And then I changed everything. I made “Primal Matter” (2012), which led to the creation of all the ensuing works and a series of stage pieces such as “The Great Tamer,” “Still Life,” “Since She” and now “Transverse Orientation.” Through the experience of this reinvention, it is as if elements from my past are returning, reconciling me with the nascent period of my work (PAPAIOANNOU apud ANESTI, 2021: 62).[44]

Se, no início, o pensamento dramatúrgico se orientava por personagens ou figuras cujas histórias moviam acontecimentos por meio das ações e, num segundo momento, a tentativa de abandono da narratividade culminou na radicalização da dramaturgia do tempo-espaço, a partir daqui, em vez de ausente, a narrativa começa a aparecer através de imagens, como se tivesse sido engolida pela encenação. O mesmo foi feito com a música, praticamente ausente o espetáculo todo, mas aparentemente presente na execução dos movimentos dos corpos, criando um ritmo capaz de produzir um certo humor pelas sutis pausas ou triangulações quando os performers chegavam em posições inusitadas, ou compunham uma imagem que expunha os *Slow finger tricks* – as pequenas ilusões cênicas que não servem para enganar ninguém, mas justamente para expor o mecanismo teatral, como o momento em que os dois performers pareciam formar um único corpo, quando Papaioannou transforma Theopanous em um manequim ocultando sua cabeça e braços ou quando, após limpar os pés de Theopanous com um pano, Papaioannou vai pendurá-lo e vê-se a impressão perfeita de dois pés de Theopanous, o que é evidentemente um truque preparado.

O espetáculo pôde, então, preparar as expectativas do público a respeito das criações que viriam, diferente do que se viu na sequência anterior, quando o salto brusco de *Medea* a *Nowhere* e *Inside* deixou crítica e público contrariados. *Primal Matter* foi o primeiro espetáculo de Papaioannou a cruzar o atlântico, tendo sido apresentado também nos estados unidos, e marcou ainda o retorno do coreógrafo ao palco como performer.

---

[44] Tradução livre: “Há uma mudança na peça “Nowhere” (2009) e a partir dela. Eu passei por um período em que as coisas eram mais pop e cinesiológicas para tentar criar drama, mas não através de uma história específica. Eu fiz “Nowhere,” e então “Inside” (2011). Aí eu mudei tudo. Fiz “Primal Matter” (2012), que levou à criação de todos os trabalhos consecutivos, e uma série de peças para palco como The “Great Tamer,” “Still Life,” “Since She” e agora “Transverse Orientation.” Através da experiência dessa reinvenção, é como se elemento do meu passado estivessem retornando, se reconciliando com o período nascente do meu trabalho”.

Figura 11: *Frames* de um truque de *Primal Matter.*

Fonte: colagem do autor a partir do vídeo disponível em https://vimeo.com/190056876. Acesso em 13.09.2022.

O risco se mostrou válido e compensatório: *Still Life* (2014)[45], segundo espetáculo da "trilogia silenciosa", foi considerado uma obra prima. O espetáculo criado a partir da leitura do mito de Sísifo por Albert Camus pode constituir no palco uma metáfora para a persistência humana que, assim como o espetáculo anterior, fazia do palco o lugar de *apresentação* e não de *representação* (FÉRAL, 2015). O espetáculo consistia numa série de paisagens que o espectador podia acompanhar sendo montadas e desmontadas pelos sete performers, ação metafórica para a persistência humana. A sonoplastia era a amplificação dos sons resultantes das interações entre os performers e materiais (PADILHA, 2021), e esse quase absoluto silêncio ressaltava intrigante beleza das composições no palco. Abordamos o processo criativo de *Still Life* detalhadamente no artigo "Rastros Criativos em Still Life de Dimitris Papaioannou", que compõe o livro "Dança(S), Lugares e Paisagens: Escritos Cênicos Dos Pesquisadores Do LAPPET[46].

A *Still Life* sucedeu-se *The Great Tamer* (2017)[47] em que

> havia muitos elementos e materiais (...). Dimitris deu um passo à frente, porque não era simples, ele assumiu o risco de colocar muitos elementos diferentes juntos. Para Dimitris era um pouco barroco, eu diria, minimal barroco. Era desafiador. Era um desafio para todo mundo, porque você tinha de encontrar a sua linha interior na peça toda, que não é muito clara (...), tudo está no ar e você precisa sentir. (...) às vezes quando você não entende algo, pode ser uma boa hora para parar de pensar. O trabalho

[45] *Trailer* do espetáculo disponível em https://vimeo.com/129889051. Acesso em 11.08.2022.
[46] Artigo disponível em http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/729. Páginas 150 a 161. Acesso em 08.08.2022.
[47] *Trailer* do espetáculo disponível em https://vimeo.com/221573027. Acesso em 11.08.2022.

> é, mais ou menos, pensar em um dia e não pensar no outro (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa).[48]

A crítica recebeu a peça muito bem, reiterando aspectos já ressaltados sobre suas obras anteriores, como seu senso de humor “que Franz Kafka teria amado” (ABRAHAMSSON apud PAPAIOANNOU, 2008, tradução nossa) que deixa o riso “preso na garganta. Deseja-se ver mais desse Beckett da dança” (JENSEN & DAGBLADET apud PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

> A performance é realmente muito semelhante a um sonho: com sua beleza calma e hipnotizante e formas grandes e claras que são usadas nela - luz densa, fumaça, enormes bolas brancas. Há engenhosidade suficiente aqui que conecta o trabalho à música acadêmica moderna: por exemplo, balões cheios de hélio em fitas magnéticas são colocados nas bobinas de um gravador e, com força cinética, rolam as fitas, reproduzindo os sons gravados nelas. Tudo isso é temperado com humor, embora convencional, mas de alta qualidade - por exemplo, um personagem que aparece de repente em uma armadura de cavaleiro, que acaba por ser uma loira que não entende como ela chegou aqui, e então começa a cantar uma ária operística . Em suma, isso cria uma importante sensação de estranheza e singularidade (VILISOV, 2017, np, tradução nossa).

A próxima criação sob o comando do diretor foi junto a parte do elenco do Tanztheater Wuppertal, tornando-se o primeiro a desenvolver um trabalho completo junto à companhia desde a morte de Pina Bausch. Segundo a entrevista concedida a Ozel (2020), Papaioannou procurou encarar a criação com a mesma honestidade que sempre encarou trabalhos anteriores, deixando que a obra se manifestasse a partir das referências que a envolvem, e a parte mais desafiadora foi lidar com o pouco tempo.

A maior parte do público e da crítica não reagiu muito bem. Para Winship, “a aborgagem de Papaioannou é muito reverente. Ou dessa vez a alquimia não funcionou muito bem” (2019, np, tradução nossa). O artista, por sua vez, sentiu que entre *Seit sie* e *The Great Tamer* havia muitas semelhanças em função dessa proximidade entre as duas criações.

Nas palavras de Looseleaf,

> De fato, todo o trabalho consiste em uma série de cenas que pareciam mais desconectadas do que conectadas. [...] O espetáculo faz um tributo à gênia da Dança Teatral que foi Bausch, mas só nos faz almejar o Planeta Pina original (2018, np, tradução nossa).

[48] Original disponível na página 203 desta dissertação.

A seguir, Papaioannou cria um desdobramento em *site specific* a partir de *Still Life* intitulada *Sysiphus / Trans / form* (2019)[49] para a Collezzione Maramotti, como parte do Festival Aperto em Reggio Emilia, na Itália.

> Sísifo, é claro, é um símbolo. Como um arquétipo, ele é provavelmente o herói da classe operária, e de certa forma este trabalho é dedicado ao meu pai e aos trabalhadores que eu conheci. Esse é um conceito com o qual eu comecei a trabalhar no início da crise grega. Essa coisa de criar sentido através do trabalho e essa dica de aceitar a cruz da existência e este ser o único jeito de viver uma vida que tenha sentido estava certamente na minha cabeça (PAPAIOANNOU, 2019, np, tradução nossa)[50].

A mudança de espacialidade aproximava o espectador do evento e fazia dele próprio parte da composição, por meio de uma luz que sempre era direcionada a cena e, por vezes, produzia sombras na parede dos corpos dos espectadores. Aqui, Papaioannou lida com o espaço branco da galeria, mais próximo da folha de papel em que costuma desenhar do que a própria caixa preta cênica, o que lhe permitiu algumas novas interações e composições que seguiam na reflexão sobre o trabalho e a existência. Não só os performers se exaurem.

> Ele, também, como o mágico de toda fábula, ele se move, dirige, manuseia cabos, entrega o microfone (para barulhos/não há palavras), um novo Kantor, mas projetado em um futuro pós-atômico, que ainda pulsa, sofre e suspira hoje (CAPITTA apud PAPAIOANNOU 2008, np, tradução nossa).

Antes do início da pandemia, Papaioannou havia feito audições internacionais para a criação de *Transverse Orientation*. O trabalho não pôde estrear em maio de 2020, conforme planejado, e precisou ser interrompido para o início do isolamento social. Neste período, o artista não deixou de criar e acabou produzindo uma obra nova: *Ink* (2020)[51], um dueto com Süka Horn, no qual explora-se a descoberta dessa relação entre dois seres muito diferentes, que se conhecem, se aproximam, se distanciam e trocam gestos na busca de uma comunicação que acontece sempre mediada pela presença constante da água, elemento simbólico do emocional não manifestado pelos corpos e que também é bastante presente no trabalho seguinte, *Transverse Orientation*[52].

---

[49] *Trailer* disponível em https://vimeo.com/380228544. Acesso em 11.08.2022.
[50] Transcrição aos 02:32 de vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9AWBUXTYQ84. Acesso em 08.08.2022.
[51] *Trailer* disponível em: https://vimeo.com/458330259. Acesso em 11.08.2022.
[52] *Trailer* disponível em: https://vimeo.com/499752147. Acesso em 11.08.2022.

> Water is an essential ‘drop of reality’ in all the transience of theatre. Theatre is of course play so water’s role, for me, is important. By being in a completely metaphorical space, water helps us accentuate what’s real. It can reveal the sensuality of things, reflect light in a unique way and it changes the surfaces of bodies and fabrics. Water really fascinates me and has a feminine element to it; it embraces and cleans you as well as creates life (PAPAIOANNOU apud PATUMI, 2021, np).[53]

Velho e novo, vestido e nu, civilizado e natural, humano e alienígena: *Ink* parece recuperar e aprofundar-se na estrutura dual inaugurada em *Primal Matter*, modificando alguns pares, fornecendo ainda menos respostas e obrigando à descrição dos eventos e imagens antes de sua interpretação.

A julgar pelas críticas, que levantam diversas hipóteses narrativas o espetáculo, exige observação dos acontecimentos e abre campo para o pensamento e contemplação do espectador, que luta incessantemente entre procurar as relações entre símbolos e referências postos em jogo durante a performance e permitir-se apenas estar presente e receber as imagens que se desenvolvem no tempo, para assim, quem sabe, envolver-se afetivamente em sua razão.

Com o maior controle da pandemia nos países europeus, a retomada do teatro permitiu a retomada e estreia de *Transverse Orientation* em junho de 2021 na Bienal de Dança de Lyon, na França. O espetáculo segue em turnê pela a Europa com apresentações já divulgadas até o final de 2022 e suas fotografias mostram os desenvolvimentos deste teatro de luz, sombra e formas animadas, além de retomar imagens de trabalhos mais antigos de Papaioannou. A obra tem recebido ótimas críticas e reforçado a inventividade e capacidade do artista de deslumbrar plateias leigas e especializadas.

2.1.2 - O Diretor Convidado

No quadro a seguir, abordam-se os convites aceitos de 1995 a 2004. Neste período, os trabalhos foram eventos para o palco que colaboraram para a

[53] Tradução livre: “A água é uma “gota de realidade” essencial em toda a transitoriedade do teatro. O Teatro é definitivamente uma encenação então o papel da água, para mim, é importante. Por ser um espaço completamente metafórico, A água nos ajuda a acentuar o que é real. Ela pode revelar a sensualidade das coisas, refletir a luz de um jeito único e mudar a superfície dos corpos e tecidos. A Água realmente me fascina e há o elemento feminino nela; ela te abraça e te limpa bem como cria vida.”

diversificação das experiências do artista. Depois, o próximo quadro abrange os anos de 2004 até 2021, e reúne trabalhos em que outros tipos de função foram executadas e que tem como pano de fundo a crise econômica na Grécia. A listagem de trabalhos consta no site oficial do artista.[54]

Quadro 3 - Convites de 1995 a 2004.

Trabalho	Ano	Duração	Linguagem
Iphigenia at the Bridge of Arta	1995	22’	Ópera
Xenakis Oresteia - The Aeschylus Suite	1995	60’	Ópera
Nefeli	1995	120’	Show musical de Haris Alexiou
Volcano	1998	100’	Show musical de Alkistis Protopsalti
Tree	1998	180’	Show Musical de Haris Alexiou
The Return of Hellen	1999	137’	Ópera
La Sonnambula	2000	-	Ópera
A Tale	2000	150’	Show Musical de Alkistis Protopsalti
Birthplace – Cerimônia de Abertura das Olimpíadas de Atenas	2004	307’	Cerimônia em evento esportivo
Cerimônia de Fechamento das Olimpíadas de Atenas	2004	136’	Cerimônia em evento esportivo

Fonte: Autor.

Conforme apresentado anteriormente, Medea (1993) foi o trabalho de Papaioannou que o colocou sob os holofotes do mercado teatral nacional grego e rendeu convites para a direção de outros dois trabalhos a partir de tragédias gregas, mas que não alcançaram a mesma repercussão: “*Iphigênia na Ponte de Arta* (1995) - uma ponte localizada em Atenas -, criada especialmente para a abertura do Megaron (Concert Hall de Atenas), e a *Oresteia - A suíte de Ésquilo* (1995) projeto do compositor Iannis Xenakis. Neste segundo caso, o convite se deu após outro diretor

[54] Disponível no link: http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive. Acesso em 08.08.2022.

ter abandonado o projeto, e foi aceito mediante algumas negociações. A cenografia era grandiosa e contava com cinco torres de sete metros, uma para cada personagem - Agamêmnon, Clitemnestra, Electra, Cassandra e Orestes - e tinha bastante semelhança com a concepção visual de *Medeia.* Uma chuva torrencial provocou danos técnicos e adiou em um dia a estreia.

Apesar do tamanho do empreendimento - patrocinado pelo State Theatre of Northern Greece e com uma equipe de mais de cem pessoas - o resultado da obra criada em um mês não alcançou o potencial que ele havia imaginado na concepção geral e enfrentou críticas hostis. A experiência serviu, de toda maneira, como um "ensaio preparatório" para o desafio que enfrentaria em 2004, na direção das cerimônias olímpicas em Atenas. O artista atribuiu seu insucesso também a sua pouca idade.

Ainda em 1995, veio a direção de seu primeiro show: *Nefeli,* de Haris Alexiou, e pela novidade da experiência chegou-se a "algo muito encantador, e um tanto acanhado. Eu gosto de lembrar dela cantando (...) com um punhado de rosas amarelas escapando pelos dedos"(PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Papaioannou voltaria a trabalhar com a cantora em 1998 no show *Tree,* a respeito do qual escreve apenas uma linha. Já ao abordar a criação de Volcano, show de Alkistis Protopsalti, relata a culpa por "estar se vendendo", já que, para ele, deveria haver sempre uma distância entre a arte e o entretenimento. De toda forma, ele considerou uma vitória ter conseguido realizar o show em um teatro. A mesma atitude aparece ao abordar a encenação do segundo show da cantora, *A Tale* (2000), em que não se conforma com o fato de cantores aceitarem que o público esteja sentado em cadeiras e jantando durante a apresentação (Curiosamente, a imagem final de *Still Life* inverte a situação, e é o público quem observa os atores se alimentando). Ele, contudo, considerou a experiência de Volcano útil à sua carreira.

Segundo as linhas das óperas para as quais foi convidado, temos *The Return of Hellen* (1999) e *La Sonnambula* (2000). A respeito da primeira, declara:

> Música difícil, libreto difícil, um verdadeiro quebra-cabeça para um diretor. Eu trabalhei duro para encená-lo de uma maneira encantadora e imaginativa. Eu usei a estética que havia experimentado antes em Volcano e escolhi uma abordagem de filme mudo, teatro de animação gigante para a ópera. Eu tive a oportunidade de usar algumas imagens que vinham me

> assombrando por muito tempo e sou grato por tê-las visto vir a vida nessa produção (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Observando vídeos e imagens das obras citadas, é evidente a referência wilsoniana em ambas. Seria mesmo possível confundir a assinatura da obra, a julgar apenas pelo seu aspecto visual.

A partir dessa experiência, Papaioannou foi convidado para dirigir *La Sonnambula* de Bellini, compositor por quem tem muito apreço. A respeito desse trabalho, aceito com entusiasmo, Papaioannou mais uma vez avalia que, apesar de ter um bom conceito, a sua execução deixou a desejar, em função da pouca quantidade de ensaios com os quais pode contar.

Enquanto ensaiava o último trabalho junto à Edafos Dance Theater, Dimitris Papaioannou já havia sido designado diretor artístico das cerimônias olímpicas, que aconteceriam em Atenas em 2004.

O lema das olimpíadas – "*welcome home"* – ilustrava o desafio que era essa tarefa: seria preciso criar uma abertura que fosse compreensível internacionalmente sem que se tornasse tediosa para os gregos. Papaioannou ficou bastante satisfeito com a cerimônia de abertura apolínea: a ideia era contrapô-la a uma cerimônia de fechamento dionisíaca, mas o resultado desta foi mais comportado do que gostaria.

> Ambas as cerimônias se referiam majoritariamente à cidade de Atenas – relacionando-a aos ideais olímpicos (como a escala humana, participação, celebração, etc.) e enfatizando a sua transformação em uma metrópole moderna – e tematizavam a grecidade Jogos Olímpicos, assim como a sua evolução ao longo do tempo (DELIKONTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA: 2021: 136).

A decisão, contudo, se mostrou acertada e conferiu-lhe ainda mais prestígio. Em seu país, recebeu do então presidente a Cruz Dourada de Honra ao Mérito e o título de Artista Nacional da Grécia (DELIKONSTANTINIDOU, 2014). Apesar de parecer que a internacionalização de seu trabalho se deve às olimpíadas, o artista afirmou que "ninguém conhece os diretores artísticos desse tipo de evento, e também o mundo da arte é muito esnobe para validar os artistas que desenvolvem esse tipo de projeto." (PAPAIOANNOU, 2021, np, tradução nossa)[55]. Ele atribui sua internacionalização à Claire Verlet, programadora assistente do renomado *Theatre de*

[55] Ver nota 36.

la Ville de Paris, que “descobriu-o” e fez com que o *Festival d’Avignon* também o notasse, ampliando não apenas a natureza dos trabalhos que viriam a ser desenvolvidos, mas também suas fontes financiadoras.

Quadro 4 - Convites aceitos de 2005 até 2021.

Trabalho	Ano	Duração	Linguagem
Before	2005	90’	Diretor convidado
Black Box	2005	75’	Performer
Heaven Live	2009	-	Instalação
The Color of The Sun	2010	5’54’”	Videoclipe - diretor convidado
Homer’s Illiad - Book four	2010	60’	Diretor convidado - Leitura Dramática
K.K.	2010	40’	Poema, música e video - Diretor convidado
Origins - The First European Games	2015	120’	Cerimônia em evento esportivo

Fonte: Autor.

Nos trabalhos do quadro acima, Papaioannou foi convidado a colaborar segundo algumas prerrogativas pré-existentes. São criações bastante específicas e pontuais.

O primeiro deles, *Before* (2005)*,* consistiu numa curadoria dos vídeos de trabalhos anteriores da *Edafos Dance Theater* que acompanhavam o show de Yorgos Koumendakis. Aqui, a música era o ponto de partida para seleção e edição de materiais. O próximo trabalho da lista foi encomendado pelo Kalamata Dance Festival (que já encomendara antes a performance *Monument*, além de coproduzir o espetáculo *Forever*) e foi intitulado *Black Box* (2005), Nele, Papaioannou optou por realizar uma performance sozinho, falando a respeito dos percursos e percalços criativos das cerimônias olimpíadas de Atenas realizadas no ano anterior, contando apenas com suportes audiovisuais. “Eu claramente ainda sinto a necessidade de falar

sobre como esse trabalho foi desenhado e executado. minha esperança é que essa discussão com o público vá me curar de uma vez por todas" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Apesar do sucesso, a insatisfação do artista aparece desde o nome do trabalho, já que a caixa preta é algo que se abre para descobrir as causas de um acidente de avião. Ele avalia que "A apresentação dessas ideias prometia algo explosivo e o resultado foi uma colisão fatídica" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Quando perguntado se esse desvelamento e exposição do processo criativo não destruiria a mágica para os espectadores, ele responde: "Ou destrói a mágica completamente, ou lhe dá profundidade" (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

Em 2009, Papaioannou participou da curadoria de materiais para instalação *Heaven Live,* criada para a segunda bienal de artes de Atenas com a intenção de ressignificar a área portuária de Flisvos, Atenas. Lá, "Instalações temporárias são alternadamente, espaços teatrais, telas de projeção e plataformas flutuantes, e as posições ocupadas pelo espectador e o espetáculo são intercambiáveis." "(PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa). Isso é tudo que Papaioannou compartilha respeito de sua participação, bastante pontual, tanto quanto *The Color of The Sun* (2010), um videoclipe dirigido para a música de KBHTA, músico com quem colabora desde ***2*** (2006) e que fez também a trilha sonora de *Inside* (2012). São do mesmo ano a leitura dramática de *Homer's Illiad: Book four* que dirigiu para o Teatro Nacional Grego e o show-litero-instalativo *K.K.*, com produção de Ellinkiki Theomatou, que esteve com Papaioannou em 2 e viria, a seguir, a produzir *Inside.*

A pouca informação a respeito desses eventos parece sintoma de algumas circunstâncias: a primeira delas é o crescente aceite de convites por razões comerciais, que envolvem tanto a vida financeira do artista como a sua visibilidade e as conexões estabelecidas com os sujeitos que o convidaram a realizar estes trabalhos. A segunda delas é o fato de que Papaioannou não deixou notas a respeito da criação de quase nenhum trabalho desde **2**, disponibilizando a partir de então apenas as críticas dos trabalhos autorais. Há um trabalho intitulado *Clockwork* (2013) que sequer entrou na listagem no site principal, provavelmente em função de ser uma colaboração, junto a um coletivo – coletivo *Sisters* -, mas que tem bastante evidentemente a sua assinatura no ritmo de execução dos movimentos e nos truques

óticos que fazem do corpo uma marionete, na fragmentação e desmontagem de humanoides. Este trabalho consta em sua página do site *Vimeo*,

O último trabalho não autoral aceito por Papaioannou data de 2015: a abertura dos jogos europeus em Baku, no Azerbaijão.

> Inspirado no conceito milenar do Azerbaijão como a “terra de fogo”, assim como a reputação de Baku de ser a “cidade dos ventos”, Papaioannou compôs as imagens e a coreografia da cerimônia de maneira que elas girassem em torno dos quatro elementos primordiais da terra, água, fogo e vento, sem renunciar ao foco antropocentrista. O artista combinou aspectos da tradição local com a noção de Europa unida, em parte inspirada pela mitologia Grega, para dar ao evento inaugural o caráter de uma narrativa universal, contínua e humana, ao mesmo tempo contemporânea e respeitosa à antiga e rica cultura do Azerbaijão (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021: 138).

Embora tenha feito um excelente trabalho, o aceite gerou polêmica devido à situação política no Azerbaidjão, que realizava deportações coletivas e prisões de dissidentes políticos, proibição da presença de jornalistas na cobertura do evento. Papaioannou revela ter aceitado o convite para que pudesse, nos próximos anos, se comprometer com as suas criações. Apesar do seu considerável sucesso da última década, a compensação financeira recebida não havia sido equivalente. Os julgamentos pela escolha do artista, embora justos, falham por atribuir a uma figura individual uma responsabilidade cívica, tendo em vista a situação precária do trabalhador das artes que se tornava ainda mais sensível com o aprofundamento da crise econômica na Grécia, e também o fato de que o próprio comitê Olímpico Europeu foi conivente com a realização dos jogos no país.

2.1.3 - O Artista Está em Movimento

Dimitris Papaioannou continua produzindo tanto novas obras como registros a respeito de sua trajetória. Exemplo disso é a atualização do arquivo de seu website[56], que além das produções cênicas também disponibiliza outras duas listagens. Uma delas é a dos seus trabalhos de artes visuais, que já existia, porém antes havia pouquíssimo material ali. Agora é possível encontrar diversos retratos e quadrinhos.

[56] http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive. Acesso em 12.08.2022.

A outra listagem reúne suas colaborações em funções variadas em outros trabalhos datam desde 1984 a 2006, tais como criações junto à companhia *Analia*, coreografias criadas para outros diretores cênicos e performances em que participou, só para citar algumas. Nesta listagem, quase metade dos trabalhos não são linkados a outra página, ou seja, ainda não tem informações cadastradas.

Seu canal do Vímeo[57] reúne diversos vídeos, inclusive pequenas gravações e edições de materiais variados: videoartes, registros de cadernos de desenho e teasers de espetáculos e de outras colaborações.

No ponto em que se encontra de sua carreira, Papaioannou é mais que respeitado: é solicitado. Em entrevista a respeito de *Seit sie,* Papaioannou deixa claro como ter aceito o convite para dirigir o *Tanztheater Wuppertal* envolveu uma série de acordos, porque a diretora artística Adolphe Binder "criou as condições" para que ele pudesse estar, depois de "persegui-lo" por anos.[58] Papaioannou não é um falante nativo de inglês, então a escolha do verbo pode não ter sido a melhor, mas de toda forma, isso serve para ilustrar o momento da carreira em que ele se encontra. Na mesma entrevista, Papaioannou declara que é "bombardeado" por convites para dirigir ópera e deixa claro que não faz parte de seus planos aceitá-los, por desejar continuar a criar obras originais, uma a cada dois anos, como avalia que tem sido, aproximadamente. O tempo é um elemento essencial do seu processo criativo de maneira ampla, e o processo só termina após a estreia.

> Every time I share my work with an audience, there are moments when I don't feel nice, rather uncomfortable, and I feel like things need to be fixed. I hope that people will not be disturbed by the awkwardness or will not understand that there's something missing. (...) The presence of the audience helps me feel uncomfortable (...) and it helps me to have a clearer idea to identify what's missing (PAPAIOANNOU apud PATUMI, 2021, np)[59].

Apesar do desconforto, Papaioannou é grato ao público e ao momento que vive, bastante diverso do início de sua carreira:

---

[57] https://vimeo.com/papaioannou. Acesso em 12.08.2022.
https://www.youtube.com/watch?v=isEZbVl6BqA&t=39s

[58] "She had been chasing me for years, and she created the circumstances so that It would be able for me to create something for the Tanztheater [Wuppertal]". Aos 00:26 da entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FPvKkqtu-HY.

[59] Tradução Livre: "toda vez que eu compartilho meu trabalho com um público, há momentos em que eu não me sinto bem, mas desconfortável, e eu sinto que coisas precisam ser consertadas. Eu espero que as pessoas não se sintam perturbadas pela estranheza ou não se deem conta de que há algo faltando. (…) A presença do público me ajuda a sentir desconfortavel e me ajuda a ter uma ideia mais clara para identificar o que está faltando."

> Parecia natural na época, mas bastante extraordinário agora, que, apesar da absoluta falta de recursos financeiros, tantos artistas de diferentes esferas trabalhassem tanto, investissem tanto, inventassem suas práticas e formatassem seu profissionalismo no trabalho, mantendo-se unidos por tantos anos e conseguido criar uma situação, ter ideias que mudaram o horizonte da arte ao vivo em Atenas (PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

A declaração expõe a situação do trabalhador da arte, que - na Grécia ou no Brasil - é precarizada, visto que o cenário para a criação envolve sempre, primeiro, a dedicação de um grupo que se mantém unido para só então, a partir de seu histórico, adquirir reconhecimento e, quem sabe, converter esse reconhecimento em compensação financeira.

Procuramos demonstrar aqui que existe um pensamento de construção dramatúrgica que norteia as práticas criativas do artista de maneira bastante consciente, e que ele busca responder às questões pessoais e sociais por meio de sua arte, tratando do universal partindo de uma perspectiva particular, como no caso de *A Moment's Silence,* que aborda um tema politicamente relevante – as vidas perdidas para a AIDS – e ao mesmo tempo universal, o próprio luto; ou para mencionar um caso mais recente, *Sysiphus / Trans / form,* em que parte dos arquétipos presente na mitologia grega e dedica aos trabalhadores.

Papaioannou conseguiu provocar o seu meio com sua

> atitude interdisciplinar na direção da performance, baseado no seu histórico como artista visual, seu uso eclético de referências históricas, o uso de cenários, corpos e figurinos como símbolos, o uso do minimalismo (IOANNIDES apud TSINTZILONI, 2012: 25).[60]

É possível identificar, ainda, procedimentos épicos como a quebra da quarta parede ao interagir diretamente com a plateia, e a crítica social tendo o corpo como meio de expressão a concepção de unidades coreográficas independentes que recebem títulos. No teatro épico, o título torna-se chave de leitura para a cena episódica, que tem sua coerência interna e cuja compreensão prescinde, portanto, do seu contexto narrativo. Essas unidades coreográficas por vezes são reaproveitadas em espetáculos diferentes, formando novas combinações.

---

[60] Original: "interdisciplinary attitude towards performance based on the visual arts background of the choreographer; his eclectic use of historical reference; the use of sets, bodies and costumes as symbols; the use of minimalism […]."

Seu ecletismo de referências históricas de diversas artes se percebe, assim como o uso de procedimentos das mais variadas linhagens de cada linguagem, como é característico da sua geração de criadores.Com o empenho e a sorte de reunir condições de aprofundar-se cada vez mais em suas intuições, Papaioannou obteve êxito em se conectar com audiências diversas, combinando seus múltiplos talentos e conhecimentos às suas percepções sobre as necessidades do seu tempo, pessoal e socialmente.

2.2 Influências

Tendo ultrapassado o deslumbramento e conhecendo um pouco mais sobre a trajetória do desenvolvimento de seus trabalhos, a investigação dos pontos de contato de poética de Papaioannou com as suas principais influências vem nos lembrar de como um grande artista não se desenvolve sozinho, mas emerge de seu contexto.

Em entrevista a OZEL (2020), as principais influências nomeadas pelo artista foram Pina Bausch, Robert Wilson e Tadeusz Kantor. Recentemente, ele acrescentou outros nomes à sua lista de influências: “Jacques Tati (1907-1982) , Buster Keaton (1895-1966), Federico Fellini (1920-1993), Jannis Kounellis (1936-2017), Yannis Tsarouchis (1910-1989), Samuel Beckett (1906-1989), Yalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-1273), Laurie Anderson (1947), Anne Carson (1950) , [René] Magritte (1898-1967), Bauhaus…” (PAPAIOANNOU, 2021, np). Nesta lista estão pintores, atores, poetas, músicos, diretores e escritores, o que corrobora com o argumento de Ana Pais de que na contemporaneidade “os próprios criadores começam por ter uma formação híbrida, tanto técnica, dentro de uma mesma disciplina, quanto disciplinar, combinando ferramentas de diferentes campos”(2016:29). Diante de tantas referências e considerando o recorte da pesquisa, optamos por fazer um breve itinerário por seis influências principais.

A iniciação na pintura de Papaioannou com Yannis Tsarouchis é o primeiro ponto de parada desta trajetória. A seguir, aborda-se brevemente a técnica Erick Hawkins levando em conta o que se observa em seus trabalhos, seguindo para o papel do Butô, essencial para a sua percepção da relação entre o corpo e o tempo na criação. Logo, passaremos aos criadores que deram novas bases à cena

contemporânea, pela experimentação das fronteiras entre as linguagens, pela desconstrução das hierarquias entre os elementos da encenação e pelo questionamento essencial das possibilidades criativas e metodológicas da arte e da relação com o público: Tadeusz Kantor. Pina Bausch e Robert Wilson.

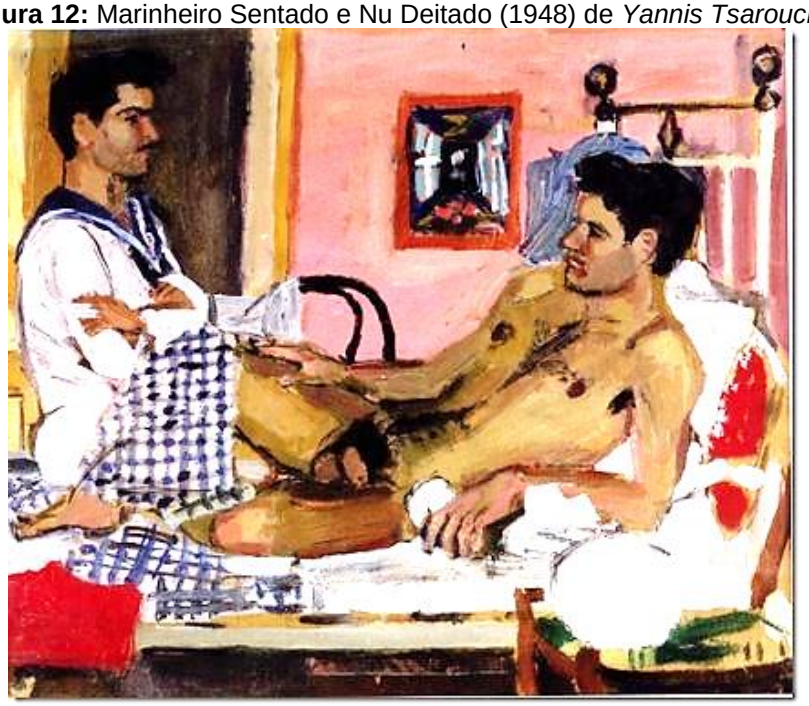
2.2.1 Yannis Tsarouchis

O célebre Pintor grego nasceu em 1910 e teve sua formação na Escola de Belas Artes de Atenas. Mesmo vindo da escola clássica, o seu desenvolvimento se estendeu à vanguarda moderna da pintura.

> Tsarouchis incorporou em seu trabalho o ideal de Grecidade. Com uma multiplicidade de influências da arte Helênica e Bizantina, da arte da renascença, o trabalho de Matisse (...), as figuras do teatro de sombras de Kataguiozis, ele criou um estilo pessoal único de paisagens, natureza morta, nudez e cenas alegóricas. Mas seu interesse primário estava focado na figura humana, criando retratos isolados e também cenas de marinheiros e soldados, que compõem uma parte característica de seu trabalho (AGATHONIKOU et. al., 2015, np, tradução nossa).

Bastante provocador para sua época, o pintor retratava o homoerotismo e chegou a ter exibições de suas obras canceladas. Recentemente, tem se avaliado o seu papel como um pioneiro da arte queer.

Figura 12: Marinheiro Sentado e Nu Deitado (1948) de *Yannis Tsarouchis.*



Fonte: https://ensaioplural.wordpress.com/2011/06/01/homoerotismo-em-yannis-tsarouchis/. Acesso em 08.08.2022.

Yannis Tsarouchis atuava tanto como pintor quanto como cenógrafo. Muito jovem, aos dezoito anos, assinou a primeira de muitas cenografias que viria a conceber não só na Grécia, mas por toda a Europa, incluindo colaborações com Maria Callas e Samuel Beckett (BITTENCOURT, 2021). Ele estava prestes a estrear sua primeira direção - “Orestes”, de Eurípedes - quando faleceu em 1989 (ELYTIS, 2021).

Este é o artista responsável por iniciar artisticamente Papaioannou, o que se reflete na sua flexibilidade em habitar tanto o mundo das artes visuais como das artes do palco, por ter seu aprendizado em pintura já integrado pensamento do espaço, da cenografia. Para Papaioannou, que recebeu de Tsarouchis uma atitude paternal, tratava-se de muito mais do que apenas aprender técnicas e significa a sua “entrada em um mundo onde a vida está mergulhada na arte de uma maneira que até então lhe era desconhecida” (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA,PEREIRA, 2021: 133).

Assim como em seu mestre, podemos ver em Papaioannou o mesmo germe desafiador do *status quo*, abordando o homoerotismo em seus primeiros trabalhos tanto visuais como cênicos. Exemplos disso podem ser vistos na sua participação ativa na criação de revista *Kontrosol in Chaos,* literalmente “controle no caos”, uma das primeiras a difundir conteúdo sobre homoerotismo na Grécia; nos espetáculos *Room I, Drácula* e *Moment’s Silence,* por suas temáticas; nas interconexões de gênero trabalhadas em The *Moons* e *Forever*, em que Papaioannou assume os papéis respectivamente de Sappho e Marilyn Monroe, e declara ter sido “bem divertido performar o solo da Marylin Monroe morta em saltos altos em frente à presidente do comitê organizacional [das cerimônias olímpicas] de 2004” (PAPAIOANNOU, 2008, np).

É também em *Forever* que realiza uma ação simples, bastante clara e posicionada sobre o homoerotismo, utilizando apenas plugs de tomadas. Ele começa utilizando dois plugs “macho”, chocando-os. A seguir, abre a sua vestimenta e revela um plug “fêmea” em seu peito, mostra um benjamim e finaliza a ação unindo todas as entradas e saídas a seu próprio corpo. Ele utiliza os objetos de maneira metonímica, jogando com e transcendendo a homofobia exposta no cotidiano.

Figura 13: *Frames* de Dimitris Papaioannou em *Forever.*

Fonte: Compilação do autor a partir do vídeo disponível em: https://vimeo.com/157591521 . Acesso em: 08.08.2022.

A referências aos marinheiros retratados por Tsarouchis aparece bastante evidentemente na montagem de *Medea* (2008), nos figurinos náuticos de Jasão e os marinheiros. Também como Tsarouchis, Papaioannou não tem medo do corpo humano, e a nudez é elemento presente constante em suas obras, protagonizando as mais diversas encenações e imagens no palco.

2.2.2 Técnica Erick Hawkins

Merece uma breve menção em sua trajetória o contato com a Técnica Erick Hawkins quando fazia parte da companhia Analia, de Mary Tsoutis, junto à Angeliki Stelattou.

O Coreógrafo Erick Hawkins (1909 - 1994) pertence à terceira geração de coreógrafos da dança moderna e foi casado com Martha Graham, em cuja companhia dançou por muito tempo. Sua técnica é conhecida por um “vocabulário de fluxo livre” que se conquista através de um treinamento bastante rigoroso, que resulta em movimentos leves e aparentemente sem esforço, nos quais a pélvis é o centro da gravidade e a coluna é mobilizada e trabalhada em toda sua extensão para evidenciar

curvas[61]. Segundo Stelattou, a técnica era mais gentil com o corpo: “nós não precisávamos nos pressionar pela realização técnica, exigir mais do corpo. Tinha a ver com a qualidade de movimento e não com a quantidade” (STELLATOU apud TSINTZILONI, 2012: 341)

Observando algumas coreografias de Hawkins e a poética de Papaioannou, é possível perceber como as características citadas ecoam na sua busca pela simplicidade, “tanto nas ações teatrais como na imagem, mas alcançar a simplicidade é extremamente complicado” (PAPAIOANNOU, 2018, np, tradução nossa).

2.2.3 O Butô

Foi após o contato intenso com o Butô em Nova York sob condução de Maureen Flemming[62], junto ao *La Mama Experimental Theater Club*, que Papaioannou encontrou elementos para guiarem a sua linguagem. Se a sua experiência com a dança moderna lhe causava a sensação de falta em si mesmo, com o butô relata ter podido sentir o que é a performance “de dentro”. A filosofia de movimento que funda o Butô de Tatsumi Hijikata é que colabora para essa descoberta do “de dentro” abordado por Papaioannou, conduzindo-o na direção do não fazimento, à procura por um estado de presença que recusa a necessidade de produzir dança. Na recusa da dança, ele engole-a, aproximando-a ainda mais do cotidiano.

> Hijikata, que criou uma nova dança no Japão na década de 1960, estava longe de ser simplesmente o renovador de um gênero de dança já existente. Era necessário que sua experiência profundamente original e singular encontrasse acima de tudo um meio de sobrevivência ou uma saída. Para isso, foi preciso experimentar constantemente o corpo e, ao mesmo tempo, a percepção, o pensamento e a linguagem (UNO, 2018: 71).

O coreógrafo grego refere-se ao butô como uma técnica. Evidentemente, há uma técnica que vai se estruturando, mas o fundamento filosófico que leva à experimentação é o ponto crucial para o butô. Papaioannou pôde se conectar com seu tempo pessoal e interior, abandonando a busca pelas formas e tempos com os

---

[61] No link https://www.youtube.com/watch?v=YFT7LReALkc é possível ver um pouco da técnica na coreografia *Here and Now with Watchers (like darling)* (1957). Acesso em 08.08.2022.

[62] Maureen Flemming (1954) é uma bailarina, coreógrafa e artista performática nova iorquina e uma das principais praticantes de Butô dos Estados Unidos, tendo estudado com o grande mestre e coreógrafo japonês Kazuo Ohno (1906 – 2010)

quais se debatia nos seus primeiros anos dançando, o que o conduziu a recusar a ideia de que dançava, em função da sensação de que seu corpo, na dança contemporânea, “não chegava lá”. Esse “lá”, projetado e fora do sujeito, ideal inalcançável, surge como oposição ao “dentro” descoberto no encontro com o butô, que permitiu um mergulho em si e do qual pode materializar as suas ideias.

> Hijikata desconfiava do movimento e da ação. Uma passividade extrema da carne o interessava, o que permitia ao mundo se jogar na carne. Em sua coreografia, havia um estranho princípio de impessoalidade baseado na passividade e na imobilidade (UNO, 2018: 39-40).

É perceptível a relação dessas ideias com as proposições cênicas e técnicas de Papaioannou. Ao conduzir uma prática em um Workshop em Taiwan, Papaioannou pede aos participantes que pensem no corpo como “uma escultura de fumaça disposta no espaço” (PAPAIOANNOU, 2018, np, tradução nossa). A imagem evocada aponta para uma relação com o corpo que lembra a busca pelo que nasce do esgotamento e do vazio em Hijikata, para quem ”o vento parecia ficar impresso no corpo” (UNO, 2018: 90) ao dançar com a sensação de um corpo sem contornos. “Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. (...) Em meus gestos, não havia mais espaços onde fosse possível infiltrar o que é afetivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que eu possuo” (HIJIKATA apud UNO, 2018: 53).

A poética de Papaioannou caminhou numa direção diferente daquela descoberta por Hjikata Tatsumi, mas sua influência se percebe na descolonização do afetivo ou racional que cada vez mais se operará na coreografia e imagens que Papaioannou apresenta. Para o performer, isso se desdobra na maneira como se orienta a presença no palco: “O mais importante é como você pisa no palco e como você existe nele” (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa).

2.2.4 – Tadeusz Kantor

Tadeuzs Kantor é um pintor, cenógrafo e diretor Polonês (1928-1986). Os roteiros dos famosos *happenings* de Kantor trazem ações que se desenrolam sem conexões de causa e consequência, produzindo constantemente uma rede de significados rizomática e sempre aditiva.

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e...(DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 35).

Seus trabalhos “reconfiguram as possibilidades e a própria autonomia do jogo teatral” (GUINSBURG, 2008: XVII). Kantor valoriza a heterogeneidade e abole da hierarquia entre os elementos teatrais: “ele se recusa a estabelecer a menor hierarquia entre os diversos componentes do espetáculo: ator, texto, público e cenografia. Não privilegia nenhum deles” (BABLET, 2008: XXXV). Pode-se perceber esse mesmo tipo de concepção nas obras de Papaioannou, em que a hierarquia entre corpo e objeto, por exemplo, não existe nem nas primeiras experimentações e, assim como em Kantor, os performers se misturam às instalações feitas no espaço público ou no palco, emergindo dela, igualando a matéria humana à matéria inorgânica.

Em ambos, essa concepção do corpo é uma forma de responder a um tema que sempre ronda suas criações: a morte, e a consciência da perecibilidade a que estamos todos sujeitos. Kantor a tematiza diretamente, em *Wielepole, Wielepole* (1983) – um espetáculo autobiográfico com suas memórias da primeira guerra - e *A Classe Morta (Umarla Klasa,* 1978*)*.

Figura 14: *Umarla Klasa* de Tadeuz Kantor.

Fonte: https://mubi.com/pt/films/dead-class. Acesso em 13.09.2022.

No primeiro é possível observar como, por vezes, o corpo é objeto a ser animado; no segundo, bonecos quase em escala real sendo carregados pelos atores em cena *são* duplos dos mesmos, e fazem refletir sobre o que é estar vivo, já que todas as personagens parecem mortas. A encenação tem uma carga visual bastante mórbida.

> Esse despojamento radical dos objetos, dos acontecimentos, das ações, das situações, de suas ligações convencionais e hierárquicas, de suas intenções habituais, cria um método até então desconhecido da expressão da realidade pela própria realidade - não pela imitação dela (KANTOR, 2008:192).

O palco em Kantor é o local do acontecimento real. O trabalho com a repetição de frases e gestualidades cria uma musicalidade que reitera a habilidade *jazzística* que seus atores devem ter: conhecendo as escalas e pontos de passagem, o real e a chance do imprevisível saltam aos olhos, ainda mais diante da presença constante do diretor no palco. Sem linearidade e com bastante consciência do papel do ritmo na abordagem dos traumas e da estrutura da memória, "No teatro Cricot 2 a criação nasce de uma intensa necessidade interior e se realiza no trabalho dos ensaios" (BABLET, 2008: XXXI). Isso também será verdadeiro para a criação em Papaioannou.

A intensa necessidade interior se manifesta na escolha dos temas e motivos aos quais sempre retorna, e que estão quase sempre ligados à consciência da mortalidade e à aporia da existência humana. E é nos ensaios que, gradualmente, as ideias vão tomando corpo, a partir da afinação dessa intuição pelo contato com criatividade de determinado coletivo, que responde às propostas do diretor e age na materialização desses motivos dentro das ideias norteadoras da poética do artista, como a ausência da atribuição ou criação de personagens por meio desse processo.

No manifesto teatro da crueldade, lê-se que "O ator não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita, ele permanece antes de tudo ele mesmo" (KANTOR, 2008: 136). Papaioannou parece seguir a mesma prerrogativa, orientado os atores para a presença no palco embora difira de Kantor na definição das situações fundamentais para os atores: por exemplo, em Papaioannou, não há espaço para o improviso, adota-se uma abordagem mais coreográfica. E a respeito da presença no palco, o diretor-coreógrafo inclui-se como performer integrante de toda a

estrutura da peça, e não como um elemento de possível desorganização e modificação da cena.

2.2.5 Pina Bausch

Philipine (Pina) Bausch nasceu em julho de 1940 em Solingen, na Alemanha, e faleceu em junho de 2009 em Wuppertal, também na Alemanha.

“I never intended to invent a particular style or a new form of theater. The form emerged entirely by itself: from the questions I had” (BAUSCH apud KLEIN, 2020: 50)”[63]. Intencional ou não, a transformação propiciada às artes da cena pelo trabalho desenvolvido por Pina Bausch junto ao Tanztheater Wuppertal entrou para a história e segue influenciando gerações de artistas globalmente, como o próprio Papaioannou, cuja companhia foi intitulada *Edafos Dance Theater* quando da sua criação em 1987. Ele cita dois trabalhos do Tanztheater Wuppertal como preferidos: *1980 - Eine Stück from Pina Baush* (1980) e *Café Müller* (1985).

1980 - Eine Stück von Pina Bausch foi um marco por ser a primeira peça criada após o falecimento de Rolf Boznik (1944-1980), parceiro de vida e de trabalho de Pina Bausch. No palco forrado de grama natural, os bailarinos executavam uma série de ações e, quando havia coreografia, ela acontecia em grupos, havendo apenas um solo realizado pela bailarina Anne Martin. As ações e falas e objetos trazidos à cena se desenvolviam sobre os temas que iam desde a nostalgia da infância ao medo da solidão e ao luto, passando por diversos aspectos emocionais, por meio de repetições, exageros e descontextualização das situações engendradas.

Café Müller (1978)*,* uma das principais obras de Bausch, tem por fundo sua própria biografia. Como boa ouvinte e observadora, Pina ficava debaixo das mesas do café do hotel de seus pais, vendo e ouvindo todo tipo de história acontecer entre os frequentadores (MEYER & BLACK, 2018). O espetáculo é ambientado em um café onde os bailarinos dançam encontros, desencontros, amores e solidões, tendo cada bailarino a sua forma de existir naquele espaço. As cadeiras empurradas para abrir os caminhos, a coreografia do casal iconizada pelos bailarinos Malou Airaudo e

[63] Em tradução livre: Eu nunca tive a intenção de inventar um estilo específico ou uma nova forma de teatro.A forma emergiu inteiramente sozinha: a partir das perguntas que eu tinha.

Dominique Mercy - repetida à exaustão, o caminhar de olhos fechados de Pina Bausch, a música de Henry Purcell: tudo se coordena belamente, sem justaposições e obviedades.

A performatividade na dança e a construção de dramatúrgica sem linearidade ou causalidade que são características do trabalho de Bausch “dissolveram a perspectiva de uma ação centralizada no palco em favor de múltiplos centros simultâneos” (KLEIN, 2020: 50, tradução nossa) e ambas são bastante presentes no espetáculo *Forever* (2001), em que havia também um microfone em cena. Há a já mencionada cena central de *Nowhere* que faz referência à cena do casal de Café Müller e que foi dedicada a Pina Bausch, e há ainda os vestidos em *Still Life*, que parecem fazer referência aos vestidos criados por Rolf Borzik para *A Sagração da Primavera* (1975).

No trabalho de Bausch,

> O palco não é uma limitação e certamente não uma decoração. Era literalmente um espaço de jogo, um espaço para todos os tipos de ação, um lugar de obstáculos e resistência, onde a performance situacional era mais importante do que executar coreografias pré-selecionadas. (...) Foi uma mudança de paradigma na maneira como o espaço do teatro e da dança eram compreendidos, transformando um conceito espacial representativo em performativo (KLEIN, 2020: 107, tradução nossa).

Essa mudança de paradigma abriu o campo para a experimentação e consolidar a linguagem junto ao público e crítica. Esse é o contexto que permitiu a eclosão e o amadurecimento da obra de Papaioannou, que cada vez mais aprimorou sua linguagem no que já havia sido retomado por Bausch e que é um pressuposto essencial da linguagem teatral na sua origem: a assunção da completude da obra apenas com a presença do espectador. Ao ser apresentada ao público, a obra verdadeiramente nasce e pode continuar se transformando.

2.2.6 Robert Wilson

Robert (Bob) Wilson nasceu no Texas (EUA) em outubro de 1941 e segue em plena atividade. Acompanhar de perto a criação de Wilson no final dos anos oitenta foi um marco na trajetória de Papaioannou: “O universo de Robert Wilson disparou uma explosão dentro de mim. foi uma revelação. A maneira como eu entendia o

espaço e a ação teatral foi completamente alterada."(PAPAIOANNOU, 2008, np, tradução nossa).

A obra de Robert Wilson é chave para compreender toda a produção que veio depois dele, porque sua *Gesamtkunstwerk* eclética permite entrever grandes influências modernas, como "Wagner, Craig, Mallarmé, Artaud e Cage, Kaprow e Crowley" (GALÍZIA, 2011: XIX). Uma das características mais evidentes da arte que se produz na pós-modernidade é o hibridismo de linguagens, uma busca que este encenador empreendeu até a consolidação do que se conhece hoje como sua estética, bastante cristalizada. Ao abordar os processos criativos de Robert Wilson, Luiz Roberto Galízia apresenta trecho de uma crítica de *A Vida e Obra de Sigmund Freud* (1969), em que se lê:

> Ninguém tem um objetivo. As figuras humanas movimentam-se como figuras vistas por outros - por outros maravilhados por vê-las, mas que não se importam em atribuir motivos ou em especular o que elas estão fazendo. Eles estão *só* olhando-as. Nós vemos o que estes outros viram. Ações não são meios ou consequências, nesta peça; são símbolos. Mas os símbolos não significam nada. Apesar de terem a função de símbolo, não funcionam como símbolos. O estilo onírico da peça desvia nossa atenção da intenção e o objetivo para significados, mas não proporciona nenhum significado. O sonho é *ininterpretável.* A vida é uma linguagem sem denotação (BRECHT apud GALÍZIA, 2011: XXX).

As mesmas observações poderiam ser feitas, por exemplo, a respeito da obra *Still Life* (2014) de Dimitris Papaioannou, o que mostra não só como ele sofreu grande influência de Wilson, mas também o quanto as experimentações de Wilson abriram caminhos para a aceitação das buscas contemporâneas no mercado da arte, o que tornou o caminho definitivamente mais encorajador. A relação com a estética wilsoniana é bastante evidente em diversos de seus trabalhos, na forma como compõe com as cores e nos recortes de luz e sombra.

O "estilo onírico" produzido por Wilson e que abriga "a surpresa, o humor, a ambiguidade" (GALÍZIA, 2011: XXXIV) é também um claro referencial de Papaioannou: "eu gosto de tentar trabalhar de um jeito que encoraje uma comunicação em estado de sonho com o trabalho. Eu não digo que eu consigo, eu estou tentando" (PAPAIOANNOU, 2018, np.[64]). Não é em vão que o sonho segue

[64] Aos 00:51 de vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RB-tTlTTRs8. Acesso em 13.09.2022.

sendo um modelo para os artistas: a sua inesgotabilidade e o suas diferentes funções ao longo das eras – como forma de conexão com o divino, previsão de eventos futuros ou ferramenta para desvendar as redes simbólicas do indivíduo (SIDARTA, 2019) - permitem um tipo de conexão com a plateia que evoca uma participação distinta da clássica aristotélica.

Quando o que importa não é mais a cena seguinte, mas a experiência que é proposta (DESGRANGES, 2012), estamos diante da virada performativa (FISCHER-LICHTE, 2008): o corpo e a presença do corpo, suas modulações, os riscos ao qual está sujeito, a materialidade do estar presente ocupado no desenvolvimento de uma ação: aí está o foco, e isso constitui a base da experiência.

> As peças de Wilson sugerem uma intensificação do momento do *pathos* até o extremo, embora a emoção propriamente dita seja cuidadosamente desintensificada pela modificação de seu tempo natural, através de processos de câmara lenta e de emcompridamento da duração usual da peça (GALÍZIA, 2011: XXIV).

O ralentar da ação e o tempo dilatado também são bastante presentes na poética de Papaioannou, algo que é comentado com humor ao abordar, por exemplo, a criação de *The Great Tamer:*

> Although I know it can be a torture if you don't tune in, it seems that it works better for me to tell my stories, it's not about a conscious preference, or a kind o f a manifesto, it's kind of a natural thing for me. I never thought let's make it slow, I'm just slow. And it has become faster. It used to be like... really slow (PAPAIOANNOU, 2018, np).[65]

O esgarçar do tempo tem diferentes motivos e resultados para cada artista. Se para Wilson focaliza-se a quebra do *pathos,* para Papaioannou, trata-se de tentar produzir o *pathos* na relação entre corpo e objeto, na manutenção de um tempo que permita visualizar o processo e encantar-se, depois, no tempo em que a imagem decanta. Se, para Galízia, a *Gesamtkunstwerk* de Wilson opera por justaposição e simultaneismo, a de Papaioannou o faz pela absoluta presentificação do ato de composição de imagens por meio dos movimentos dos corpos no palco.

---

[65]Tradução livre: "Embora eu saiba que pode ser uma tortura se você não se conectar, para mim parece funcionar melhor para contar minhas histórias, não é uma preferência consciente, ou um tipo de manifesto, é meio que uma coisa natural para mim. Eu nunca pensei "vamos fazer isso devagar", eu só sou devagar. E ficou mais rápido! Costumava ser... muito devagar". Aos 05:06, disponível em https://vimeo.com/295599209. Acesso em 13.09.2022.

2.3 Como Materializar Sonhos?

Todo processo criativo é único. Ao mesmo tempo, todo artista encontra os ritmos, os sistemas que apoiam a sua criação, e nessas repetições, vai estabelecendo suas metodologias de trabalho. “Como trabalha um encenador? Que conselhos ele dá aos atores? Que diretrizes ele adota no que concerne ao espaço e à gestualidade? Como acontecem os ensaios?” (FÉRAL, 2015: 67). Aqui, longe de desejar desvelar e resumir as criações do artista, deseja-se apresentar algumas das repetições percebidas nos seus processos criativos, elencando algumas pistas que podem alimentar a prática teatral, levando em conta tanto aspectos práticos quanto conceituais que influenciam a criação.

“Não era incomum para a Companhia Edafos construir todo o palco, cenário e objetos cênicos antes de desenvolver a coreografia” (TSINTZILONI, 2012:248). Já nos primeiros trabalhos, o uso da imagem e da relação com objetos para a criação coreográfica está posta (respectivamente em *The Mountain* e *The Raincoat*), até que gradualmente vão se criando dispositivos dramatúrgicos a partir de objetos (como o armário em *Room I* e *Room II*) produzindo resultados cênicos com elementos de Dança Teatral e o Teatro Físico. Após o estágio com Robert Wilson. a cor começa a aparecer mais ousadamente na iluminação e cenografia, com a qualidade de seu olhar de pintor. Alguns trabalhos são livremente inspirados por narrativas fantásticas ou míticas, como em *Drácula* e *Medeia*.

No último trabalho criado junto à Edafos Dance Theater, *Forever* (2001), A rápida montagem de imagens conectava de maneira fluida os elementos de uma narrativa espiral, combinando materiais cotidianos e referências pop, ao mesmo tempo em que se colocava o corpo no centro do processo de apresentação. Este espetáculo inaugurou em seu trabalho as “abordagens não narrativas ao conteúdo, à estrutura e à técnica, bem como a interação consciente com a plateia” (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021: 135).

Essa busca foi retomada mais corajosamente no seu primeiro trabalho autoral sem a companhia, *2* (2006)[66]. A partir de então, a realização de audições para

[66] Espetáculo completo disponível em https://vimeo.com/76409048. Acesso em 11.08. 2022

encontrar novos colaboradores passou a fazer parte das suas práticas. Nas audições, os parceiros criativos são selecionados a partir das respostas aos workshops em que há estímulos criativos diversos.

Desde ***2,*** o ator Drossos Skotis tem colaborado com Papaioannou.

> When Dimitris is happy with people, he tends to keep them close and after lots of years I understood that's the best way because you know you create a kind of a family, you create a common language - which is very useful- and he is very smart, and true, but also very smart to understand this is very valuable (SKOTIS, 2021, informação verbal).

Kalliopi Simou, por sua vez, chegou até Papaioannou nas audições de *Nowhere* (2009), seu trabalho seguinte. Simou juntou-se aos ensaios um mês e meio antes da estreia, sendo que metade do elenco participou desde o início da criação, cerca de um mês e meio antes. "Of course, he had things in mind, for sure, but he was changing things, changing the order of the scenes, trying different things" (SIMOU, 2020, informação verbal).[67]

Esse padrão se repetirá nos projetos seguintes: em *Still Life*, por exemplo, Simou chegou no projeto quatro meses antes da estreia, quando já havia o primeiro bloco de ações com o colchão-parede. Simou e Skotis concordam que o processo de *Still Life* foi bastante particular: "Well, the production process was strange, completely. [...] It was very strange and very interesting" (SKOTIS, 2021, informação verbal)[68]. Segundo Simou (2020), era necessário encontrar o seu próprio caminho dentro do espetáculo, já que a colaboração se tornou mais pessoal, uma vez que o elenco era bastante reduzido em relação aos trabalhos anteriores. O padrão se confirma também na criação de *Transverse Orientation*, em que o diretor começou a experimentar algumas ideias junto ao ator Christos Strinopoulos antes de estar com todo o elenco.

---

[67] Tradução livre: "É claro que ele tinha coisas em mente, com certeza, mas ele estava modificando coisas, mudando a ordem das cenas, tentando coisas diferentes, (...) Ele ia dizendo que isso ou aquilo iria acontecer... Não havia muita improvisação".

[68] Tradução livre: "bom, o processo criativo foi estranho, completamente. (...) Foi muito estranho e muito interessante".

Nas suas produções, Papaioannou trabalha com toda a equipe reunida no mesmo espaço, em salas diferentes de um mesmo edifício, de maneira que a comunicação de toda equipe fica facilitada: “Everybody walks around spreading ideias and in the end he composes and refines everything [...] It saves time, it saves misunderstanding and confusions.”(SKOTIS, 2021, informação verbal)[69]. Dessa maneira, os problemas são resolvidos mais rapidamente, as ideias circulam livremente e o diretor concentra-se no essencial.

Quando Papaioannou é convidado a participar um trabalho, prepara antecipadamente um plano de encenação e negocia com transparência as condições produtivas, como vimos no caso de *Iphigenia*, cujo tamanho e complexidade serviram de ensaio para o desafio das Olimpíadas. Já nos trabalhos autorais, o artista gosta de começar sem saber exatamente onde irá chegar: "We start without knowing at all what he is thinking of”(SKOTIS, 2021, informação verbal).[70]

Referências e estímulos criativos das mais diversas linguagens são propostas durante o processo - músicas, imagens, esculturas, livros, filmes, vídeos, peças: tudo quanto se relaciona com o tema em experimentação. “É muita lição de casa. e temos uma certa liberdade em como usar e reagir a isso. Mas temos de ver tudo” (STRINOPOULOS, 2018, transcrição e tradução nossa)[71], declarou um performer, com bom humor, a respeito da criação em *The Great Tamer*.

> Eu tenho uma abordagem caótica e sempre me deparo com o mesmo caos. Eu tendo a ir ao studio com algumas ideias relacionadas ao uso de materiais possíveis, os sons que eles fazem... ou com ideias de como, por exemplo, ter cinco pessoas animando um boneco-búfalo. E às vezes eu tenho alguns sentimentos abstratos que criam alguns problemas ou questões para as pessoas com as quais vamos experimentar. (...) A melhor coisa é que desses desafios ou situações ‘desconfortáveis’ sempre resultam em algo interessante (PAPAIOANNOU, 2021, np, tradução nossa).

Nessa interação entre corpos e objetos, a pista do desconfortável como um elemento que produz interesse é abordada com humor pela atriz Kalliopi Simou:

> Eu me lembro de estar deslumbrada quando estávamos tentando fazer diferentes formas no colchão [em Still Life] e quando algo dava certo

[69] Tradução livre: “todo mundo circula espalhando ideias e no final ele compõe e refina tudo (...). Economiza tempo, economiza desentendimentos e confusões”.
[70] Tradução livre: “Nós começamos sem saber nada sobre o que ele está pensando”.
[71] Aos 7:23 do vídeo disponível em https://vimeo.com/295599209. Acesso em 15.08.2022.

> era tipo “sim! É isso aí!”, mas então você precisa alcançar isso sempre, não é confortável lá, lá dentro do colchão, suas costas doem (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa).[72]

Os depoimentos dos atores reiteram o quanto a materialização dos sonhos é uma tarefa que se empreende coletivamente, ou seja: não basta uma boa ideia, é essencial a coesão e dedicação constantes e diárias entre os pares de trabalho, desde o momento da concepção de uma cena até a sua recriação e cada noite de espetáculo.

2.3.1 Pensar Pela Imagem

A formação em pintura é um fator essencial sempre reiterado pelo artista ao abordar suas criações.

É possível perceber como ele pensa através da imagem já nos primeiros trabalhos, orientando a composição desde a concepção dos motivos de movimento e da estrutura de um espetáculo, aparecendo como ponto de apoio, de partida e de chegada, com muito detalhamento e refinamento no resultado final, principalmente no tocante à iluminação: “The color of the light, The intensity of the light, the angle, the time, the transition between one cue to the other: we can spend hours on that, because Dimitris treat the stage as a painting, as a canvas” (VASSILOPOULOU apud TWARDOWSKA, 2016, np).[73]

No primeiro trabalho, *The Mountains* (1987), a dança consistia na investigação da transição entre imagens da maneira mais suave possível, assim como em *The Monument,* performance que fazia parte de uma exposição. A imagem é disparadora da concepção espacial e de movimento, e colabora para que se crie uma jornada emocional inspirada por uma geometria ou mesmo estrutura tridimensional, como se pode ver no esquema de *The Last Song of Richard Strauss* e também no diamante que inspirou *Forever* e, depois, de *Still Life.* Nesta, o coração do diamante equivale a

---

[72] Original disponível na página 98 desta dissertação.
[73] Tradução livre: “A cor da luz, a intensidade da luz, o ângulo, o tempo, a transição entre uma deixa e outra: nós Podemos passer horas nisso, porque Dimitris trata o palco como uma pintura, como uma tela.” Disponível em https://vimeo.com/155312868 aos 07:04. Acesso em 15.08.2022.

“todas as coisas ridículas que o ser humano tenta transformar” (PAPAIOANNOU apud MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO, 2016, np)[74], e essa jornada se desenvolve no tempo também por transição entre imagens às quais se chega e das quais se parte. A arquitetura do diamante permanece desconhecida para o espectador.

O conhecimento de diversas iconografias clássicas da história da arte - que se deve à sua aprendizagem com a pintura, sempre mencionada - faz com que o seu olhar encontre essas composições em meio às propostas que os performers desenvolvem a partir da relação com os materiais. Com referência na *art povera,* utilizam-se muitos materiais naturais e procura-se trabalhar, na maioria das vezes. com o essencial para a criação da imagem. Esta é uma prática recorrente.

> When Dimitris has an idea, he has objects and he experiments with them. (...) We have objects and we play with them, and playing with the objects, images are created - sometimes, some situations - so he has materials in the end of the day, he puts them in some other and he narrates something, more or less abstract (SIMOU, 2020, informação verbal). [75]

O procedimento é mencionado nas criações de *Still Life, Sysiphus/Trans/Form, The Great Tamer* e *Seit Sie,* e também pode ser percebido em trabalhos como *2* ou *Forever.* Há algumas imagens que sempre retornam, com referência na mitologia: “visões de nascimento, uníssono, sacrifício, fertilidade e hostilidade”(PAPAIOANNOU, 2020, np, tradução nossa).[76]

> He has things that trouble him and I like that, he doesn't change what he's looking for every year, you cannot reach upon into something just in one. So he has some images, some thoughts that are there with him always, this is why in his plays you see similar elements (SKOTIS, 2021, informação verbal).[77]

---

[74] Informação verbal citada em *Dimitris Papaiouannou: Como achar o equilíbrio entre o nosso ser material e o etéreo?.* Disponível em: http://mitsp.org/2016/dimitris-papaiouannou-como-achar-o-equilibrio-entre-o-nosso-ser-material-e-o-etereo/. Acesso em 15.08.2022.

[75] Tradução livre: “quando Dimitris tem uma ideia, ele tem objetos e ele experimenta com eles. (…) Nós temos objetos e jogamos com eles, e jogando com eles imagens são criadas – às vezes, algumas situações – então ele tem materiais no fim do dia, que ele coloca em ordem e narra algo mais ou menos abstrato.”

[76] Aos 03:53 de vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FPvKkqtu-HY. Acesso em 13.09.2022.

[77] Tradução livre: “ele tem coisas que o incomodam e eu gosto disso. Ele não muda o que está buscando todo ano, não dá para alcançar algo em apenas um. Então ele tem algumas imagens, alguns

Muitas vezes pode-se perceber o retorno à trabalhos anteriores: excertos coreográficos, imagens e materiais aparecem ressignificados e/ou aprofundados no conjunto de uma nova obra, como aconteceu com *The Last Song of Richard Strauss,* reaproveitada e mais desenvolvida em *The Song(s)* e depois reduzida em *Human Thirst,* ou como no caso das placas que aparecem em *2* e depois de maneira minimal em *Primal Matter*, e outros materiais que ocultam e revelam performers e transformam a topografia do palco, como em *Nowhere* e *The Great Tamer.* Nas imagens do último espetáculo, *Transverse Orientation,* pode-se observar a retomada da cama de ferro, utilizada pela primeira vez em *Room I* e depois em *2.*

A nudez é uma presença constante no trabalho do diretor, que faz do corpo humano elemento central da sua obra, negando os tabus que o cercam e envolvendo todos os sentidos na criação orientada pela sensualidade: "eu acredito que o poder sensual do corpo humano é sempre bem vindo, criando a experiência teatral" (PAPAIOANNOU apud STAGLIANO, 2021, np, tradução nossa). Os corpos de performers - brancos e magros - nus cria contraste com a caixa preta do teatro, e os figurinos e objetos de cena também participam na criação das ilusões de desmembramento, e isso também é herança de seus estudos de pintura.

A fragmentação do corpo humano inaugurada em *Moons* reaparece com cada vez mais frequência, podendo ser vistas em *2, Primal Matter, Clockworks, Still Life, The Great Tamer, Sysiphus Transform, Seit Sie e Transverse Orientation.*

Quando perguntado sobre essa imagem, Papaioannou faz a audiência rir ao compartilhar que "quando você cresce na Grécia, você cresce com muitos corpos fragmentados à sua volta (PAPAIOANNOU, 2018, np), mas para além disso, a imagem é também uma metáfora da fragmentação do sujeito no mundo moderno e, para alcançá-la, o nível de colaboração física que precisa existir entre os performers é algo que o artista considera tocante, emocionante.

---

pensamentos que estão sempre ali com ele, e é por isso que você vê elementos similares nas peças dele."

Figura 15: cena de *The Great Tamer* em fotografia de Andrea Mohin.

Fonte: https://www.nytimes.com/2019/11/15/arts/dance/dmitris-papaionnou-the-tamer-review.html. Acesso em 13.09.2022.

2.3.2 - O Treinamento

A configuração dos coletivos em cada processo criativo é determinante: diferentes arranjos naturalmente produzirão diferentes resultados cênicos. O que há em comum a todos os processos é o tipo de presença e conexão que se pratica individual e coletivamente.

> Para os performers, era desafiador "preencher uma pose com energia e fazer uma imagem se movendo no espaço". Havia um procedimento que não envolvia lentidão *no* tempo, mas uma lentidão *do* tempo. Não era um movimento performado em câmera lenta, mas uma manipulação consciente da energia do corpo para desdobrar o tempo lenta e continuamente. O resultado era uma sensação de movimento como líquido. Esse era um processo complicado e intrigante para bailarinos treinados nas técnicas de balet e dança moderna (como Graham e Limon) e era o caso da maior parte dos bailarinos das companhias. (GIAPLES apud TSINTZILONI, 2012: 246-247).[78]

Os exercícios desenvolvidos estão intrinsecamente ligados à produção de outra temporalidade para o espectador. No que diz respeito à conexão com os parceiros de

[78] Original: For the performers, it was a challenge to "fill a pose with energy and make an image moving in space. This was a procedure which did not involve slowness in time, but a slowness of time" (Giaples, 2008 [non-print], emphasis in the original). It was not a movement performed in slow motion but a conscious manipulation of the body's energy to unfold in time slowly and continuously. The result was a sense of movement as liquid (Giaples, 2008 [non-print]). This was a complicated and intriguing process for dancers trained in ballet and modern dance techniques (such as Graham and Limon) as was the case with the majority of company's dancers."

cena, Simou (2020) menciona o exercício “push and discussion”, muito utilizado: nele, os performers trabalham em pares: uma pessoa dá um toque e a outra reage a ele, permitindo que a energia se transmita de um ponto a outro. Tanto a precisão do toque quanto a sinceridade da reação estão sendo percebidos. “É sobre como você recebe o toque do outro, do seu parceiro, como você o traduz em seu corpo, como você escuta, e, é claro, é muito importante para o que faz toque, a direção do toque”. Esse foi o exercício aplicado com um grupo de participantes de um workshop conduzido em Taiwan[79], quando Papaioannou sugeriu imaginar o corpo como uma escultura de fumaça, ecoando o “vento impresso no corpo” (UNO, 2018: 90) de Tatsumi Hijikata ao trabalhar com a ideia de falta de gravidade. Suas orientações procuram atentar os participantes à própria sensibilidade em relação ao corpo no espaço:

> eu não quero que as pessoas ajam como se estivessem sentindo, eu quero ação e reação, presença. Se algo for aparecer, vai aparecer pelo fluxo energético e pelos símbolos, mas nós somos ferramentas, nós somos humanos que aceitam o papel de ferramentas que despertam ou ativam algum tipo de imaginação, algum tipo de emoção que acontece no espaço entre nós e a plateia (PAPAIOANNOU, 2018, np).

Os exercícios podem variar de acordo com as necessidades específicas de cada espetáculo, mas apontam sempre para a busca de limpeza, precisão e simplicidade nos movimentos, e pela manutenção de uma conexão física delicada e verdadeira com os parceiros de cena.

No caso de *Nowhere* (2009), o trabalho foi voltado para a caminhada e o treinamento físico lembrava o método Suzuki[80]: "Era pedido que movêssemos nossos corpos sem subir e descer, mantendo o torso relaxado, equilibrado, enraizado” (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa). Simou ressalta a importância desse estado de presença e da sua manutenção em todos os momentos, começando pelo processo criativo e se reiterando a cada apresentação, já que, uma vez descoberta a maneira de executar uma ação, é preciso que a verdade esteja lá a todo momento.

> Truthful, substantial, present, more less like a documentary theater. [...] You don't have to fake something, and sometimes just be there is very, very important and is the core and it’s beginning for something, and whatever you

[79] Ver: https://www.youtube.com/watch?v=RB-tTlTTRs8&t=1s. Acesso em 08.08.2022.
[80] Tadashi Susuki (1939) criou o Método Suzuki, um treinamento amplamente utilizado nas práticas cênicas para “restaurar o corpo humano na sua unidade total” (Suzuki, 2015, p.65).

> do that jumps out of trueful peacefulness and stillness, and that something that follows, is something that is worthy of doing, or watching it. […] Being true, being sincere is the least we can do as artists . This is the basis for him, where I meet him, and if we lose it, then everything is over and doesn't work, even if you do a masterpiece - and what is a masterpiece? It's about how connected you are with it, and people will be connected anyway (SIMOU, 2020, informação verbal). [81]

A conexão acontece em níveis diversos. No trabalho de Papaioannou, objetos e materiais inanimados ganham vida na relação com o performer, e o próprio corpo é objeto a ser manipulado, como observa-se nas diversas fragmentações abordadas. "The performers learn to be puppeteers of themselves and of the objects" (PAPAIOANNOU, 2021, np).[82] Evidentemente, parte do processo é aproximar-se desses materiais e objetos e saber manuseá-los, posicionar-se em cena com eles, mas isso não basta. é preciso ainda encontrar as motivações internas, conectar-se com algo: uma luz um som, uma emoção ou fato pessoal, da ordem do indizível: "we had to find a way that we were projecting our eyes out and why" (SIMOU, 2020).[83]

No mais, o treinamento consiste em encontrar os modos de passar com verdade pelas coreografias dos espetáculos. Em *Still Life*, por exemplo, as entradas e saídas, acontecem sempre do fundo ao proscênio que acontecem pela linha do meio do palco, e a única exceção é a cena da fita crepe, em que o grupo se move fora desse eixo. Embora pareça desordenado em relação ao todo, foi uma cena completamente coreografada, considerando a ordem, direção e ritmo da ação de cada performer.

2.3.3 - Coreografia

Papaioannou resistiu, por algum tempo, à alcunha de coreógrafo, já que, por mais complexos que sejam os movimentos e truques executados pelos performers no

---

[81] Tradução livre: "Verdadeiro, substancial, presente, mais ou menos como um teatro documentário. (...) Você não precia finger algo, e às vezes apenas estar ali é muito, muito importante e é o centro e é começo para algo, e qualque coisa que você faz que sobressaia da verdadeira paz e imobilidade, e algo que continue, é algo que vale a pena fazer, ou assistir (...) Ser verdadeiro, ser sincere é o mínimo que podemos fazer como artistas. Essa é a base para ele e onde eu o encontro, e se nós perdemos isso, então tudo está acabado e não funciona, mesmo que você faça uma obra prima – e o que é uma obra prima? É sobre o quanto você está conectado com ela, e as pessoas vão se conectar de qualquer maneira".

[82] Tradução livre: "Os performers aprendem a ser titereiros de si mesmos e dos objetos".

[83] Tradução livre: "nós tínhamos de encontrar uma maneira de projetar nosso olhar para fora e com um porquê".

palco, eles não se utilizam do vocabulário ocidental do que classicamente se chamou de Dança. Ele considera muito difícil “conceber movimentos humanos interessantes sem a interação com um objeto, gerando som, testando sua flexibilidade, durabilidade e sua forma e movendo sua forma pelo espaço” (PAPAIOANNOU, 2019, np, tradução nossa).[84] Conforme já se pontuou, sua linguagem começou a se desenvolver num momento em que a compreensão do que é dança já havia sido expandida pela pós-modernidade e, assim, ele pode experimentar a hibridização entre o Teatro Físico e a Dança Teatral. Neste contexto, a alcunha de coreógrafo pode-se aplicar e o substrato da coreografia ancorado na relação performer objeto é um dos pontos cruciais da singularidade de sua obra, que constitui no tempo a presentificação do ato compositivo e nada mais, não fornecendo ao espectador pistas narrativas ou emocionais para seguir.

Conforme mencionado, a respeito da influência da obra *1980* de *Pina Bausch* para o artista, as suas distintas obras produzem trânsitos constantes entre a teatralidade e a performatividade. Se em um momento o corpo é todo presença e ação, em outro o próprio corpo torna-se algo a ser manipulado, desmembrado, reorganizado por meio da ilusão teatral construída coletivamente. Em entrevista recente, Papaioannou intitulou-se um “coreógrafo das ilusões” (PATUMI, 2021, np, tradução nossa), o que parece bastante adequado. A ficção não está mais na interpretação e na dramaturgia, mas apenas na encenação-coreografia que desmonta ficções na mesma velocidade em que as faz aparecer, abrindo para o espectador o jogo das ilusões, compartilhando com ele a construção e fabricação de uma ideia.

Sua coreografia de ilusões pode ser acompanhada tanto com uma atitude meditativa quando pensativa, porque ela parece nos preparar para ver a beleza nas pequenas coisas tanto quanto atentar para as construções de verdade na era do excesso de informação, além de nos lembrar, pela presença de distintas coralidades, que a coletividade também pode produzir mundos.

---

[84] Aos 03:15 de vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9AWBUXTYQ84. Acesso em 13.09.2022.

2.3.4 - O Tempo

Pode-se observar o papel do tempo em Papaioannou em três chaves de leitura: a primeira diz respeito às condições de produção, ou seja: as estratégias adotadas de acordo com o tempo disponível para a criação. A segunda envolve a abordagem do tempo enquanto temática, conteúdo, ponto de reflexão e inspiração. A terceira, enquanto elemento estruturante experimentado e recriado a cada obra.

O relato de Papaioannou a respeito da criação de *Seit Sie* revela uma relação inversamente proporcional entre a quantidade de música utilizada e o tempo disponível: quanto menos tempo, mais música é utilizada na colagem do espetáculo.

> Por exemplo, nos últimos anos eu quase não tenho utilizado música em meus trabalhos, ou usado ironicamente quando usei, mas em *Seit Sie [Since She]* eu falhei completamente. Eu não pude fazer sem música porquê eu tinha pouquíssimo tempo [...] além disso, *Seit Sie* aconteceu um ano após a estreia de *The Great Tamer.* Para mim é muito cedo para fazer algo muito diferente. eu costumo fazer uma peça nova a cada dois anos. Eu tinha muitas ideias de *The Great Tamer* que se fundiram em *Seit Sie* (PAPAIOANNOU em entrevista a OZEL, 2020, tradução nossa).

. Evidencia-se o papel que a música tem, em cena, de produzir conexão e sentido, facilitar transições e mover a emoção do espectador em uma direção determinada. Assim, é preciso tempo de criação para que haja tempo reflexivo para o espectador, em vez de criar uma corrente através da música que o leve a algum caminho emocional. Nas palavras do artista, “A música é a arte das artes e define bastante a paisagem emocional de uma cena”(PAPAIOANNOU, 2021, np). O pouco tempo entre *The Great Tamer* e *Seit Sie* também é um fator mencionado para algumas similaridades entre os trabalhos. No que diz respeito à concepção musical em seus trabalhos, observa-se o uso de músicas de óperas e de sons de sintetizadores. Os principais músicos com quem trabalhou são KHBHTA, produtor musical e DJ grego; e o compositor Giorgous Koumendakis. As óperas de Strauss e Bellini são as suas favoritas.

Pode-se observar a tematização do tempo em *A Moment’s Silence, Primal Matter e The Great Tamer.* No primeiro, é ele o responsável pelo implacável destino a que todos estamos sujeitos, e se expressa na coreografia dos corpos que lutam contra o vento. Em *Primal Matter* ele aparece filosoficamente na relação estabelecida entre

o homem primitivo e o homem moderno; e em *The Great Tamer* é alçado ao protagonismo do título, já que, para Papaioannou, o grande domador da humanidade é o próprio tempo.

Já no que diz respeito ao tratamento do tempo enquanto duração cênica, ele adquire um papel crucial nas obras de Papaioannou desde 2011. Em *Inside*, a duração estendida por seis horas e a repetição da mesma composição coreográfica por todo este período expõem o próprio tempo como forma-conteúdo em sua organização.

Em *Primal Matter*, a inauguração dos grandes silêncios pouca utilização de trilhas sonoras sublinharam o processo de composição da imagem e concentraram o foco nas ações desenvolvidas pelos dois performers no palco, e o tempo da performance foi capaz de também revelar um pouco do humor de Papaioannou. A seguir, *Still Life* e *The Great Tamer* seguiram a mesma linha. Em *Still Life,* o silêncio fazia parecer que a movimentação dos atores emanava música. Afinal, a ação e o movimento eram os únicos elementos a ditarem o ritmo do espetáculo e, ainda que não fosse intencionalmente político, a plateia tinha a sensação de estar sendo convidada a desacelerar, a parar e observar.

Em uma entrevista a respeito de *The Great Tamer,* quando questionado sobre essa mesma sensação de tempo dilatado relatada pela entrevistadora, Papaioannou fez a plateia rir ao declarar que costumava ser muito mais lento antes - provavelmente referindo-se às seis horas de *Inside* - e que não se tratava de uma decisão, mas de uma tendência pessoal. A declaração corrobora com o argumento de que o ritmo pessoal, ou seja, a maneira de um indivíduo fluir no tempo, pode se consolidar em uma linguagem pessoal (MIRAMONTES E VASQUEZ, 2020).

Por meio do seu trabalho com o tempo, da investigação e busca por imagens e situações da mitologia ocidental e da formação de um coletivo que lhe interesse observar, Papaioannou inspira-se no *nonsense* onírico para produzir os eventos no palco, retomando imagens, retrabalhando temáticas inesgotáveis.

> O curso do sonho é quase sempre imprevisível. A lógica dos eventos é fluida e errática em comparação com a realidade. A sucessão de imagens se caracteriza por descontinuidades e cortes abruptos que não experimentamos na vida desperta. […] O encadeamento, entrecortado dos

> símbolos determina um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações e deslocamentos, gerando camadas de significado múltiplas e até mesmo díspares. **O arco de possibilidades do sonho é vastíssimo, beirando o insólito, inverossímil e o caótico** (RIBEIRO, 2019:14. grifo nosso).

Ancorado nas infinitas possibilidades de conexão, cortes, repetições e ressignificações, na história da iconografia ocidental e no estado de presença que faz o tempo parecer infinito,

> he knows what kind of materials to take, he is in a way connect to his dreams or something, it's a talent because everyone is touched by his own dreams, it's a talent to be able to give three dimensions, material to your imagination, this is not something everyone can do (SIMOU, 2020, informação verbal).[85]

Essa capacidade de materialização manifesta-se de uma maneira diferente em cada trabalho, mas nunca se perde a ligação profunda com questões íntimas e pessoais, que são compartilhadas pelo coletivo. Entre as diferentes experimentações realizadas, a cada trabalho, Papaioannou mostra conseguir aprimorar algum de seus talentos produzindo obras que brincam com o tempo, essa abstração que nos rege e por vezes nos aliena da nossa própria presença.

[85] Tradução Livre: Ele sabe que tipo de materiais utilizar, ele está de alguma maneira conectado com seus sonhos ou algo assim. É um talento porque todos são tocados pelos sonhos dele. É um talento ser capaz de dar três dimensões, materializar sua imaginação, não é algo que todo mundo consegue fazer".

TERCEIRO MOVIMENTO - UMA PARTITURA PARA *INSIDE*

Este movimento se divide em três partes.

Na primeira, aborda-se o **Processo Criativo de *Inside*.**

Na segunda, **Descrição Dinâmica de *Inside*,** explica-se o processo de desenvolvimento do método de descrição dinâmica feito com base na gravação integral da performance disponibilizada pelo artista em seu canal do Vimeo.[86], e ao final da explicação disponibilizam-se dois links contendo a descrição dinâmica completa da obra, o primeiro em PDF e o segundo em vídeo.

A terceira parte, **Análise Dinâmica de *Inside*** está dividida em dois momentos, sendo a primeira a descrição detalhada de ***Inside* Cena a Cena** e a segunda uma **Síntese da Análise Dinâmica de *Inside***, que reúne, analisa e compara os principais recursos observados, além de discutir a recepção da obra pelo público e crítica.

3.1 – Processo Criativo de *Inside*

Inside é a performance com seis horas de duração concebida por Dimitris Papaioannou junto a trinta performers. As portas do teatro onde ela acontecia se abriam as 17h30 e eram fechadas as 23h30, e o público podia entrar e sair do teatro quando quisesse. No apartamento de qualidade cinematográfica instalado no palco, o elenco desenvolveu uma partitura de ações que servia como base para todas as composições coreografadas, seja como solo ou com todos os performers simultaneamente. Sua estreia se deu em 13 de abril de 2011 no Pallas Theatre, no centro de Atenas, e foram realizadas 20 sessões.

Como já apresentado no segundo movimento, todos os processos criativos de Papaioannou começam com workshops livres, com experimentações a partir de ideias que o artista sugere.

> É o melhor momento, eu devo dizer, porque tudo é correto, tudo é aceito, então podemos fazer o que gostarmos e Dimitris nos dá espaço, ferramentas, ideias [...]. Depois de vinte dias de workshops, ele anunciou que gostaria de fazer algo repetitivo e simples. Esse é o começo de *Inside*: Estético, completamente estético. Como em todas as suas peças, ele não

[86] Disponível em https://vimeo.com/74864424. Acesso em 13.08.2022.

> tem um sentido ou uma história por trás disso, no começo. São só os materiais, as ideias, e nós vamos construindo, ele entende mais sobre o que a peça está falando e continua (SKOTIS, 2021, informação verbal, tradução nossa).[87]

Os ensaios duraram cerca de três meses e meio, com jornadas de oito horas por dia, seis dias por semana (SIMOU, 2020) . O trabalho foi financiado pela empresa responsável pelo Pallas Theatre, a Elliniki Theamaton, que já havia produzido outros dois trabalhos de Papaioannou (*2 e K.K.),* ambos com música e desenho de som de K. BHTA - Konstantinos Michopoulos, que, em *Inside,* trabalhou principalmente com sons cotidianos, como sons de carros, buzinas, água correndo, louças batendo. pontuando alguns momentos com música, no sentido tradicional da palavra.

Nos workshops, os performers experimentavam ações no apartamento Studio cenografado por Dimitris Theodoropoulos e Sofia Dona.

Figura 16: Frame de *Inside* aos 00:00:06.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A porta de entrada fica na lateral esquerda baixa do palco. O centro do palco é uma área vazia para deslocamento, e no centro alto há uma grande abertura que dá para uma sacada onde projeta-se uma vista. Na direita baixa do palco há uma cama, com uma cabeceira e abajur à direita e pequeno recorte na parede que faz um parapeito à esquerda. Na lateral esquerda alta, criou-se um recuo para a cozinha, da qual se vê apenas metade de uma mesa com uma cadeira e uma janela que dá para a lateral da sacada. Na direita alta, foi construído um banheiro. Pela abertura da entrada, é possível ver metade de uma banheira à esquerda, parte de uma privada à

[87]Original disponível na pág 106 desta dissertação.

direita, e imaginar uma pia com um espelho também à direita, pelas ações que se desenrolam ali. O apartamento não é realmente fechado, e os espaços que não são vistos – parte da cozinha e partes do banheiro – são coxias onde efeitos sonoros e de iluminação vão produzir a ilusão de realidade, como no caso dos sons de louça e água sempre que alguém vai à cozinha, do som da descarga e da torneira da pia no banheiro. Conforme revelou Simou, apenas o chuveiro tinha água de verdade.

A única regra dada para a criação é que deveria ser uma trajetória pelo apartamento que terminasse na cama, desaparecendo. “Cada um de nós podia jogar como quisesse, pedindo que outros entrassem pela porta, então cada um de nós tinha alguma síntese feita, que era apresentada para Dimitris usando os outros” (SKOTIS, 2021). Conforme o processo se encaminhava, o elenco fazia proposições de ações em cenas individuais e coletivas, os iluminadores testavam possibilidades, o coreógrafo selecionava e devolvia propostas. As ideias circulavam entre todos os criadores:

> Todo mundo dá ideias para todo mundo. É desse jeito que Dimitris trabalha, nós todos trabalhando juntos na mesma área e quando eu digo todos juntos eu quero dizer: os figurinistas, o compositor... em diferentes salas, mas no mesmo edifício, de modo que todo mundo circula espalhando ideias, e no final ele compõe e refina tudo (SKOTIS, 2021, informação verbal, tradução nossa). [88]

Tanto Skotis quando Simou ressaltaram a atenção que Papaioannou dá aos detalhes, seja na direção do elenco ou nos ajustes dos outros elementos cênicos. Gradualmente, a partitura base foi fixada e as composições selecionadas foram ordenadas, de modo que as seis horas de duração da performance são coreografadas. Diante das informações expostas até aqui, a categorização do evento cênico enquanto performance é controversa, mas, conforme nos lembra Lehman.

> Qualquer que seja a definição que tomamos como critério para definir a performance, é óbvio que o teatro, assim como outras práticas artísticas avançadas, adotou elementos da performance (autorreferencialidade, desconstrução de significado, exposição do mecanismo interno do seu próprio funcionamento, mudança da atuação teatral para a performática, questionamento da estrutura básica da subjetividade, repúdio – ou pelo menos crítica e exposição da representação – e iterabilidade) Enquanto a performance, inversamente, se tornou teatralizada de muitas maneiras (2013: 874-875).

[88] Original disponível na página 108 desta dissertação.

O caráter performativo se percebe em diversos aspectos tanto do processo quanto do produto criativo. O primeiro deles é a duração de seis horas, ao longo das quais todos os performers permaneciam no teatro. A postura que se trabalha no palco é a de presença absoluta, sem qualquer mediação de personagem:

> A coisa mais importante é como você pisa no palco e como você existe nele. [...] Por conta da natureza do trabalho dele [de Papaioannou], você não tem uma personagem a interpretar, então você trabalha com seu corpo como um bailarino (SIMOU, 2020, informação verbal, tradução nossa).[89]

O bailarino ou dançarino do qual se fala aqui é aquele que trabalha segundo as perspectivas modernas e pós modernas, visto que ações cotidianas é que fazem o tecido coreográfico, e a atenção aos detalhes coreográficos está nos sentidos de mudanças de direção no eixo, mudanças de peso, fluência e precisão da sua execução.

A cada noite, uma pessoa do público também participava do espetáculo realizando as ações no palco. Para isso, ela deveria se inscrever com antecedência e chegar mais cedo naquele dia para aprender a partitura, o que adicionava um grau de imprevisibilidade ao evento. Além disso, a maior parte das projeções da sacada foi gravada pelos próprios performers, o que a torna mais pessoal e quase documental. Excetuando-se as vistas mais imaginativas, todas são pontos de vistas que eles têm no dia a dia.

Por meio da repetição da partitura em localidades distintas trazidas pela projeção, *Inside* apresenta ao espectador aquilo que une a todos: os rituais comuns do chegar em casa: descalçar-se, despir-se, tomar banho, alimentar-se, observar a varanda, adormecer. Segundo Drossos Skotis, a ideia é de que o que se vê são as memórias do apartamento. Chamam atenção as complexas composições coreográficas, em que sucessões variadas ao longo do tempo fazem com que o ritmo salte como um elemento essencial de transformação cênica.

[89] Original: “The most important thing is how you step on stage and how you exist on it […] because of the nature of his work you don’t have a character to play, so you work your body as dancers do”.

3.2 – Descrição Dinâmica de *Inside*

Após extensa revisão de literatura sobre o tema, acreditamos não haver ainda um método que permita visualizar e analisar detalhada e especificamente as dinâmicas tempo-espaciais de uma encenação. As análises teatrais apenas mencionam ou qualificam o espetáculo partir da presença ou não do ritmo, e o *logos* continua orientando esse processo, como já identificou Jacyan Castilho (2008). Pensando em como "o imaginário da arte se converte em ferramenta das ciências sem perder sua cientificidade (FUENMAYOR, 2020:47), a prática da encenação contemporânea serve de base para o desenvolvimento de uma proposta nesta pesquisa.

Os encenadores desenvolvem constantemente tecnologias de processo a fim de facilitar a elaboração dos materiais criativos propostos pelos seus colaboradores, criando uma estrutura para que o ator, performer ou bailarino possa usar como estrutura e alimentar com suas intenções, e as ideias de *partitura, dramaturgia* e *coreografia* tem, muitas vezes, sido tratadas como equivalentes na prática, o que evidencia mais uma vez o quanto as hibridações são uma marca essencial da contemporaneidade. Aqui, optaremos por utilizar o conceito de *partitura*.

Assim como na música, a partitura é base que solidifica o que deve se desenvolver, e a maneira de fluir por ela dependerá do artista e de suas interações. Elion Morris (2020) reúne em seu artigo *buscando respuestas en mi cuerpo* as acepções de diferentes teóricos para o termo. Nas palavras de Richard Schechner, "A partitura é como um vaso dentro do qual arde uma vela" (1988:51, tradução nossa); Para Patrice Pavis, é a "vinculação de ações físicas de acordo com um esquema preciso" (2003:149), tradução nossa); Para Janet Goodrige, é um fluxo de ação de energia com padrões, marcado no corpo pelo acento variante e mudanças de direção" (1999:43, tradução nossa).

A definição de Goodrige reforça a indissociabilidade entre o tempo e o espaço: um funda o outro, e é o movimento que une ambos. Assim, o que se desejou realizar aqui é a criação de uma forma de materializar uma análise da dinâmica de um grupo de atuadores, privilegiando o deslocamento dos indivíduos uns em relação aos outros. Como as possibilidades de disposição espacial da cena contemporânea são

inúmeras, essa materialização precisa ser feita de maneira particular, tendo o espaço como suporte onde se pode notar “presenças, situações, atmosferas, eventos, acontecimentos, exceções, catástrofes, instantes de desvio e, por tanto, ritmos” (MONTEIRO, 2020: 224).

Ao abordar a polirritmia como criadora performática, Miramontes e Vásquez (2020) referenciam Rudolf von Laban e Patrice Pavis para perguntar se seria possível materializar uma análise da polirritmia no corpo do performer. Aqui, tomamos distância para ver o fenômeno polirrítmico de maneira global na encenação. Guiando-nos pela investigação metapórica (MARCONDES FILHO, 2010) um sistema de descrição da obra. O método desenvolvido permite visualizar qualquer elemento que se desenvolva no tempo, mas aqui o foco está no ritmo do grupo de performers.

Assistindo à gravação, logo se percebe que os primeiros quinze minutos apresentam a partitura completa que embasa toda a composição. Como *Inside* tem elementos de performance, dança e teatro, a escolha do nível de detalhamento dessa descrição foi bastante importante. A opção se fez por registrar ações essenciais, deslocamentos dos performers entre áreas do palco,, mudanças de plano e direção no mesmo eixo e identificar pontos estratégicos de parada. O foco está nas sincronicidades entre performers. O trabalho começou no word, mas logo foi transferido para o Excel a fim de obter mais precisão gráfica nessa sincronicidade conforme a quantidade de performers aumenta. Descrevendo a partitura, chegou-se à lista com 78 ações:

1. Abre a porta;
2. Entra;
3. Fecha a porta;
4. Acende a luz;
5. Caminha desacelerando na direção da sacada e para antes;
6. Observa;
7. Vira-se;
8. Caminha para perto da porta;
9. Deixa a mochila;
10. Tira e pendura o casaco;

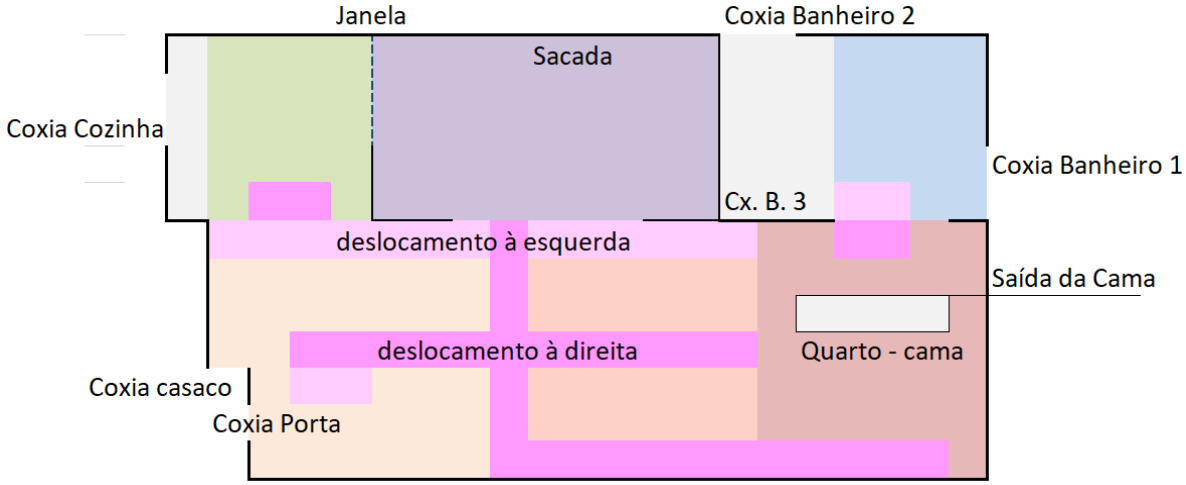
11. Liga o aquecedor;
12. Cruza até o pé da cama;
13. Vira-se;
14. Senta-se;
15. Estende a perna direita, curva-se, desamarra o cadarço;
16. Tira o calçado e guarda-o;
17. Apoia a perna esquerda sobre a direita e desamarra o cadarço;
18. Tira o calçado e guarda-o;
19. Tira a meia e guarda-a;
20. Levanta-se;
21. Vira-se;
22. Tira a meia do pé direito;
23. Dá alguns passos;
24. Acende a luz da cabeceira;
25. Tira o moletom;
26. Livra-se dele;
27. Caminha em direção ao banheiro;
28. Acende a luz do banheiro;
29. Entra no banheiro;
30. Desce as calças;
31. Senta-se;
32. Inclina-se;
33. Levanta-se;
34. Sobe as calças;
35. Dá descarga;
36. Tira a camiseta;
37. Livra-se dela;
38. Liga o chuveiro;
39. Tira a calça;
40. Livra-se dela;
41. Tira a roupa íntima saindo;
42. Toma banho;
43. Sai do banheiro;

44. Para no limite da sacada;
45. Seca-se;
46. Amarra a toalha no corpo;
47. Pega uma roupa limpa;
48. Cruza na direção da cozinha;
49. Pendura a roupa no encosto da cadeira;
50. Vai à cozinha;
51. Vem da cozinha, coloca um prato na mesa;
52. Pega a roupa no encosto da cadeira;
53. Vai à cozinha;
54. Vem da cozinha vestido e com um copo d'água;
55. Senta-se;
56. Come;
57. Levanta-se;
58. Vai à cozinha (levando o prato);
59. Vem da cozinha (pega o copo d'água na mesa);
60. Bebe água e olha pela janela da cozinha;
61. Caminha em direção à sacada;
62. Abre o vidro;
63. Sai para a sacada;
64. Observa;
65. Entra;
66. Vai em direção à cabeceira da cama;
67. Prepara o lençol;
68. Senta-se;
69. Apoia o copo na mureta;
70. Inclina-se para frente, apoia os braços nas pernas;
71. Levanta-se;
72. Senta-se;
73. Despe-se;
74. Deita-se de barriga para cima;
75. Rola para a direita;
76. Cobre-se parcialmente;

77. Cobre-se completamente;
78. Desaparece na Cama.

Um esquema preliminar de cores foi definido para evidenciar os cômodos do apartamento em que as ações se desenvolvem: Verde para a cozinha, roxo para a sacada, azul para o banheiro, Laranja para a área próxima à porta, tons róseos para a área do pé da cama e tons de vinho para ações na cama, Além de tons diferentes de rosa para deslocamentos à esquerda ou à direita. Em cinza estão as áreas do cenário que não são vistas.

Figura 17: Esquema do cenário e saídas estratégicas



Fonte: Autor.

A sistematização das cores na análise foi aprimorada levando em conta os vetores de deslocamento e ações executadas em cena pelos performers, a fim de evidenciar, as ações que eram suprimidas ou repetidas com mais frequência, o sentido dos deslocamentos, as mudanças de plano e as ausências momentâneas, facilitando a percepção das diferentes coralidades criadas. A entrada e a saída original (porta e cama) receberam cores mais intensas, levantar e sentar-se também. Assim, a partitura completa consistia nas ações apresentadas a seguir, divididas em blocos que levam em conta também os pontos de entrada ou saída.

São oito blocos: A1, A2, B1, B2, C1, C2, D1 e D2. O bloco A1 é o ponto mais comum de entrada e início das cenas. Não existe saída entre A1 e A2: todos os performers que entrarem por A1 precisam cumprir a trajetória até o final de A2. Esse trecho não tem supressões e destacamos em cores mais claras alguns dos pontos

estratégicos de permanência, como observar (A1 ação 6) e permanecer sentado (diversos trechos).

Figura 18: Blocos A1, A2, B1 e B2.

Fonte: Autor.

É possível sair ou começar a partitura em diversos pontos do trecho B1, começando pela ação de entrar no banheiro. Um grupo de ações bastante suprimido é o uso da privada, que foi colorido de azul escuro, assim como a ação de ligar o

chuveiro e tomar banho, nem sempre executadas. A ação de tomar banho às vezes aparece como trecho B1’ (bê um linha), por poder ser executada isoladamente. Os trechos em cinza são momentos rápidos em que os performers não são vistos e que também são usados para sair de cena. É possível começar a partitura no início do bloco B2, e dele só é possível sair ao chegar na cozinha.

Figura 19: Blocos C1, C2, D1 e D2.

Fonte: Autor.

É possível que os performers cumpram os blocos C1 e C2 e D1 isoladamente, sendo os dois primeiros com entradas e saídas pela cozinha e o terceiro com entrada pela cozinha, mas a ação continua para a sacada e para o bloco D2. Todos os performers que entram por D1 precisam cumprir a partitura até o final de D2 para sair de cena. As ações que contém informações entre parênteses podem apresentar pequenas variações.

No bloco D1, tanto o trecho verde escuro quanto o roxo claro são pontos estratégicos de permanência e não acontece nenhuma supressão. No bloco D2 as

ações em cor mais escura podem ser suprimidas em alguns momentos, e deitar-se de barriga para cima também é um ponto estratégico de permanência. A cor vermelha foi designada para a saída final da partitura pela cama, mas na descrição dinâmica é aplicada sempre que o performer sai de cena e não volta mais. Na descrição do Excel, cada coluna corresponde a um performer. Ausências temporárias entre os blocos são coloridas em cinza bem claro.

Por vezes, três ações podem ocupar a mesma célula de Excel. Outras vezes podem aparecer individualmente e até bipartidas, para dar precisão na visualização de simultaneidades em cenas mais complexas. Como as cores foram modificadas ao longo do processo, é possível que alguns trechos, principalmente no início e nos solos, tenham algumas imprecisões de cores, em função da união de ações em uma única célula. Uma vez que este recurso serve às cenas com mais performers, isso não acarreta em nenhum prejuízo de leitura da cena.

Seguindo os padrões clássicos de dramaturgia, a entrada e saída de personagens seria o critério para início ou finalização das cenas e, entre atos, costumava-se realizar a transição cenográfica. Aqui, contudo, conforme se avança no tempo as entradas e saídas se mesclam e fazem do início ou final da cena muitas vezes uma área de transição, e as mudanças de iluminação e/ou de paisagem na sacada do apartamento também entram em jogo: por vezes, estão próximas ou juntas, por vezes, distantes. Desse modo, uma linha laranja marca a entrada do performer que inaugura uma nova situação rítmica – que é o que estamos chamando de cena aqui – e em amarelo forte marcamos o momento da mudança da projeção. Uma linha cinza aparece sempre que o apartamento fica vazio.

Os performers foram enumerados cena a cena. A numeração é sempre seguida de H ou M para designar o gênero do performer que entrou. Todos os corpos são padrão, embora alguns performers se pareçam mais que outros, a maior parte dos performers é branca e magra. Há mais homens que mulheres.

3.3 – Análise da Dinâmica de *Inside*

O primeiro subitem abordará *Inside* **Cena a Cena**, levando em conta os critérios expostos no item anterior. Ao longo de 46 cenas, é possível acompanhar o

desenvolvimento do grupo de performers, que é o foco deste estudo, mas também se registram as mudanças de projeção, luz e trilha sonora relevantes.

No segundo subitem, a **Síntese da Análise** leva em conta a trajetória percorrida cena a cena para fornecer um panorama das principais estratégias compositivas e da dinâmica do espetáculo, observando de que maneira o povoamento do palco colabora para diferentes percepções. Ao final, avalia-se recepção da obra tanto em seu contexto quanto no momento atual, assim como o papel tempo e da duração nessa equação cultural.

Há alguns materiais de apoio para a compreensão da análise, todos disponibilizados em links. O principal deles é a **Descrição Dinâmica de *Inside*,** disponibilizada integralmente em três mídias: o arquivo original em **Excel** (<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1JcXVBBnm0PjTK08WvFxkXdhV0zi1toHg/edit#gid=565155156>), em **vídeo** (<*Descrição Dinâmica Inside - Versão Preliminar - Google Drive)*>)(5’14”) e em **PDF** (<Descrição Dinâmica PDF.pdf - Google Drive>)(19 páginas).

No primeiro *slideshow,* **Partitura Base de *Inside*** (<https://docs.google.com/presentation/d/1wVywbSuGrGCmxO_Yx41timdTtMaUzbfO/edit?usp=sharing&ouid=113456274885579706687&rtpof=true&sd=true>), pode-se acompanhar o avanço da partitura descrita em relação aos momentos da partitura executada na primeira cena do vídeo de *Inside.*

No segundo *slideshow*, **Inside, uma Dramaturgia** (<https://docs.google.com/presentation/d/1Rnb2vFHrcVGiXeTpRf0-96s0_gb64ihv/edit?usp=sharing&ouid=113456274885579706687&rtpof=true&sd=true>), há 69 *frames* escolhidos para ressaltar a dramaturgia que vai se construindo ao longo das 46 cenas, e a coreografia aparece à medida que as repetições se estabelecem.

Finalmente, em **A Arte de Dimitris Papaioannou** (https://youtu.be/xicSa4k68qc), elaboramos uma narrativa bastante sintética que introduz o artista, a obra *Inside* e seu processo criativo, e serve à difusão e popularização da pesquisa.

3.3.1 – Cena a Cena

A análise da dinâmica da performance combina *frames* extraídos do vídeo aos extraídos da partitura feita para *Inside.*

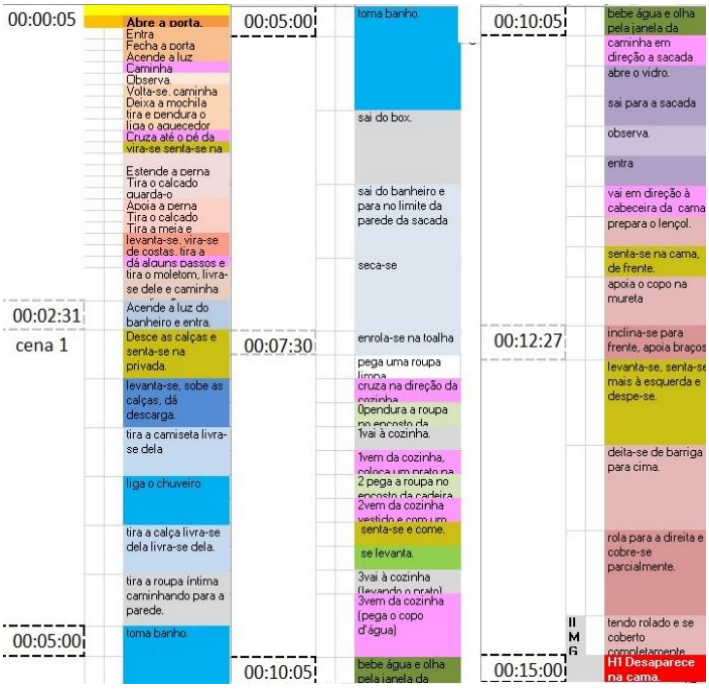
Cena 1

Figura 20: Frame de *Inside* aos 00:12:00.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Nos primeiros cinco segundos da gravação, apresenta-se o apartamento vazio com uma primeira paisagem da varanda altura próxima ao segundo andar de um prédio, com aparência de centro degradado. É silencioso. Percebe-se o vento nas roupas em um varal vizinho. O primeiro performer, um homem branco (1-1H), entra pela porta e executa a partitura completa, desde a entrada pela porta até o desaparecimento na cama (A1 – D2).

Figura 21: Cena 1 na Descrição Dinâmica.



Fonte: Autor.

Cena 2

Quando a porta se abre, a vista da paisagem muda para casas brancas em um planalto e montanha ao fundo. Ruído leve. Ao longo da cena, pode ver-se nela uma fogueira, fogo, fumaça. A performer (2-1M) executa a partitura desde a porta até a cozinha (A1 - C2) suprimindo a ação de usar a privada. Na sua breve ausência após comer à mesa, outro performer (2-2H) adentra o espaço também pela porta.

Figura 22: Frame de *Inside* aos 00:22:40.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A partir de então, ambos seguem suas partituras: Grandes deslocamentos e mudanças de direção estão coordenados e se alternam com pausas para ambos, com alguns momentos de clara alternância de pausa e movimento entre os performers (00:22:52). A abertura da sacada aumenta um pouco a intensidade do ruído. A mulher continua a sequência até o desaparecimento na cama (D1 – D2) e o homem perfaz, praticamente na mesma duração os trechos da porta ao banho (A1 – B1). Ao final, o apartamento permanece vazio por cerca de cinco segundos.

Cena 3

A porta se abre a vista muda para casas mais simples, baixas. Há uma estrada e um viaduto ao fundo. Parece um lugar periférico e a tonalidade da projeção parece preto e branco. Há pichações nos muros e pode-se ver carros passando na ponte. Ruído maior que na cena anterior, com sons distinguíveis de carros e buzinas eventuais. Um performer (3-1H) entra pela porta e quando está cruzando para o pé da cama (A2) o segundo performer (2H) começa a partitura vindo da cozinha (D1) e quando chega à cabeceira da cama (D2), um terceiro performer (3H) entra em pela

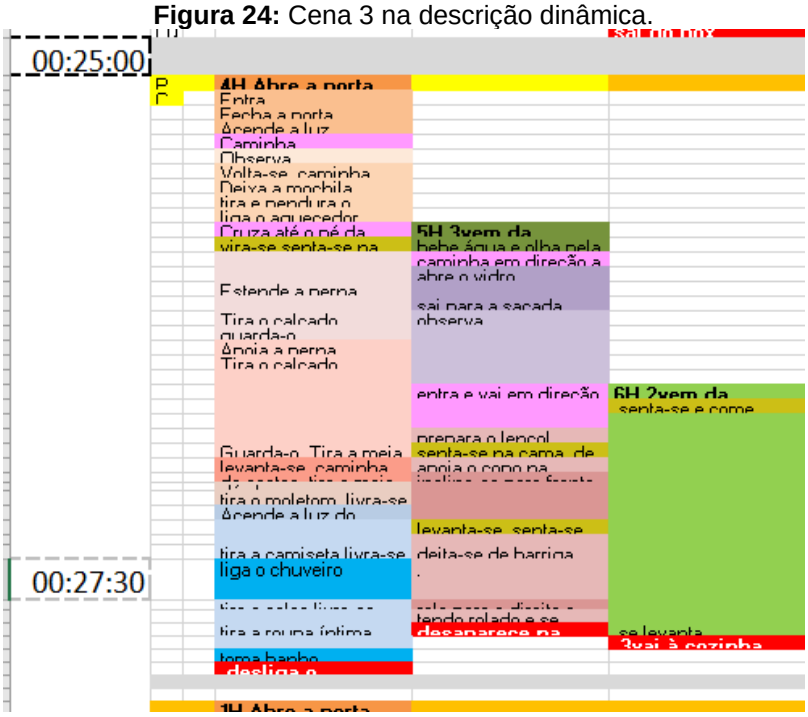
cozinha (C2). 2H é o primeiro performer a adentrar o espaço sem que ele estivesse ao menos aparentemente vazio, e também é o primeiro a inaugurar a entrada diretamente por D1 (verde escuro), assim como o 3H inaugurou a seguir a entrada C2 (verde).

Figura 23: Frame de *Inside* aos 00:27:08.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Cada um segue suas trajetórias e saem em fase: 2H pela cama (tendo percorrido D1 – D2), 3-3H pela cozinha (perfazendo apenas C2), e 3-1H pelo chuveiro (tendo percorrido de A1 a B2). Ao final da cena, o apartamento fica novamente vazio.

Figura 24: Cena 3 na descrição dinâmica.



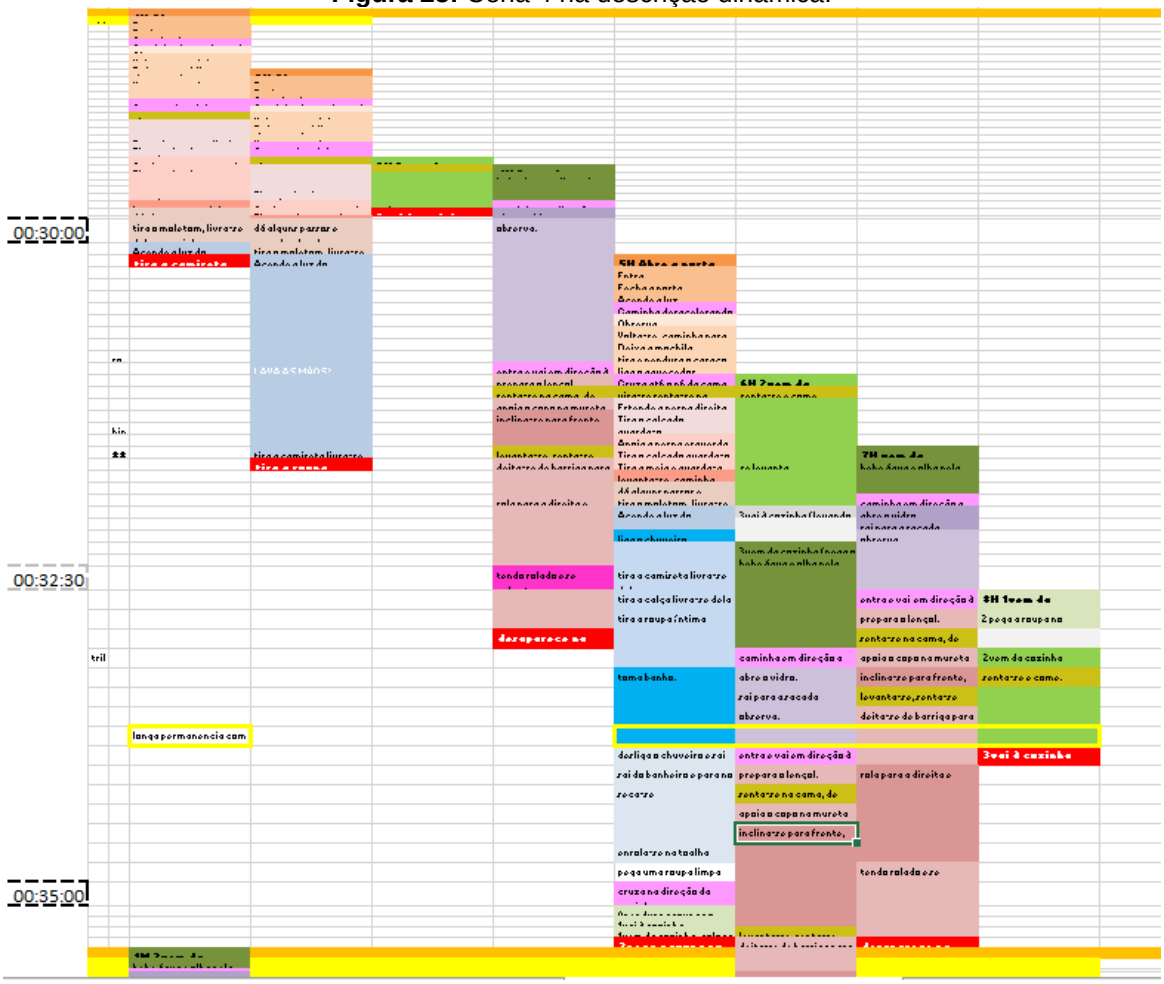
Fonte: Autor.

Cena 4

No apartamento vazio, entra 4-1H. Quando ele fecha a porta, a cenografia muda para a vista de uma cidade grande moderna, há uma grande avenida visível, uma varanda em um andar médio ou alto em um edifício no fim da ladeira. É um dia claro. A trilha fica menos ruidosa e há ainda o som de água correndo (resíduo do banho que alguém tomou na cena anterior). Às vezes ouvem-se sons de carros passando e buzinas.

Todos os performers a entrarem nessa cena serão homens, que reiteram as possíveis entradas no jogo agora: a da porta e as duas entradas da cozinha inauguradas na cena anterior, C2 (verde) e D1 (verde escuro). O último a entrar em cena (4-8H) inaugura outro ponto da trajetória a entrada C1 pela cozinha (verde claro).

Figura 25: Cena 4 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Figura 26: Frame de *Inside* aos 01:10:32.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Cena 5

Até agora, Dimitris Papaioannou esvaziava a cena para o começo da seguinte. Já na transição da quarta para a quinta cena, Esse esvaziamento deixa de acontecer.

Figura 27: Frame de *Inside* aos 00:37:32.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

4-8H tem um breve encontro com 5-1M , a performer que inaugura a cena seguinte pela entrada parando à janela da cozinha (D1 – verde escuro) e dirige-se à varanda. enquanto ela abre a varanda, a paisagem muda a vista de um andar baixo para algumas casas com muitos andares, e pouco se vê do céu bem branco. Sons de passarinhos.

Nessa cena só entram mulheres. Algumas delas foram facilmente identificáveis entre as outras: uma não-normativa de cabelo bem curto, e outra que usa dois coques

laterais na cabeça. Inauguram-se as coxias do banheiro, em B2 (sai do banheiro e para no limite da sacada), B1 (senta-se na privada) e B1'(toma banho).

Figura 28: Cena 5 na descrição dinâmica.

Fonte: Autor.

Ouve-se o som do chuveiro e, logo uma música suave e melancólica ao piano e violão. O som da descarga aparece por um instante, mas logo a música e o som da água dominam os ouvidos. Depois o chuveiro para e, após um breve silêncio, a trilha muda para uma música de notas longas no piano anunciando a entrada do performer que abre a próxima cena.

Cena 6

Com a entrada de 6-1H, a vista é para o fundo de outro prédio próximo.

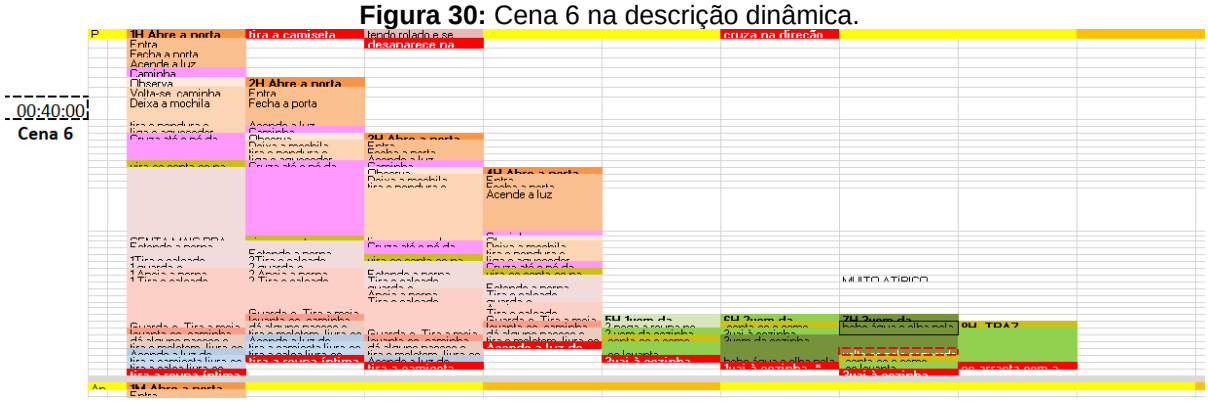
Figura 29: Frame de *Inside* aos 00:41:30.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Nesta cena, Papaioannou enfoca o serialismo da partitura tendo quatro performers executando os mesmos trechos, quase que na mesma fase, em dois grupos de quatro homens.

Quatro performers perfazem A1-A2 (entrada até pé da cama) e quatro perfazem as três variações de entrada pela cozinha envolvendo os trechos em tons verdes: C1, C2 e D1. Para que isso seja possível, os performers trazem de fora uma segunda cadeira, que fica mais a frente e a esquerda, paralela à outra.

Figura 30: Cena 6 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

A trilha sonora do início da cena segue por toda a duração da sexta cena, sempre com as interferências dos sons das ações. Entra uma linha de guitarra com notas longas. Depois há apenas sons ambientes e o som de um pássaro, até que algumas notas tocadas no violão retornam. A cena se esvazia rapidamente, o apartamento fica vazio. A trilha sonora só sai quando a nova cena começa.

Cena 7

A projeção muda ao mesmo tempo em que a porta se abre no apartamento vazio e a música fica mais subliminar, embora presente. Os ruídos são mais audíveis. A vista é de um ponto alto de onde se vê a cidade em um vale, um pôr do sol com brilho alaranjado. Entra uma mulher (7-1M) pela porta. ela fará toda a partitura (A1-D2). Quando está em A2, entra um homem pela cozinha e faz a partitura até o final. Há momentos de pausa entre os dois em ambientes distintos, e mesmo quando estão ambos na cama, eles não entram em contato. A cena faz pensar em desencontro.

Figura 31: Frame de *Inside* aos 00:42:50.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Cena 8

Um homem (8-1H) abre a porta e entra. A projeção muda quando ele fecha a porta e acende a luz: um céu azul-arroxeado, montanhas e o Parthenon ao fundo. Casas brancas bem perto e um toldo verde água abaixo da varanda, que parece um segundo andar. O homem da cena anterior (7-2H) desapareceu quase que completamente e a mulher (7-1H) ainda está nua de barriga para cima. É como se a cena 8 invadisse a sétima e os próximos a entrar também não percebem os performers da cena anterior. Além da projeção inicial, essa cena tem mais duas transições de projeção, que reforçam a sensação de espaços-tempos distintos convivendo e também mudam o foco para o performer que opera essa transformação.

Apesar das mudanças de projeção, o sistema rítmico dos três momentos forma uma unidade, pelos recursos utilizados. A tônica aqui é a da **permanência**: trabalha-se com cada performer parando por longos períodos em algum ponto da trajetória. No momento em que uma mulher (8-6M) abre o vidro da sacada, a transição gradualmente é para a vista próxima de muitas casas brancas, mas já encardidas, não se vê nada de natureza e nem o céu. Essa mulher cumpre sua trajetória da janela da cozinha até a cama (D1-D2) e, quando ela está desaparecendo, há outra mulher (8-11M) que cruza até o pé da cama (A2), e nesse momento a projeção volta à anterior, o que faz com que associemos a figura da mulher 8-6M àquela paisagem específica.

Figura 32: Frames de *Inside* entre 00:48:38 a 00:57:30.

Fonte: Colagem a partir de vídeo disponível em https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Na terceira parte da cena, introduz-se o **paralelismo de deslocamento**, com três performers se deslocando no mesmo sentido e velocidade em três pontos do palco. Na segunda e terceira parte da cena há uma música executada ao violão e piano, um pouco mais ágil. As composições parecem seguir o movimento minimalista, repetindo notas e executando pequenas alterações e a quantidade de notas parece seguir, de alguma maneira, o quanto o palco está povoado. Nos momentos com mais performers no palco, a música também se torna mais ágil, e com mais notas. Ela vai ralentando e diminuindo a quantidade de notas, as notas passam a ser mais longas conforme o palco se esvazia e um último performer fica só.

Cena 9

O performer da cena anterior (8-19H) já está na cama. A porta se abre e vista é a mesma apresentada em 8.2: muitas casas brancas, mas já encardidas, não se vê nada de natureza e nem o céu.

Figura 33: Frame de *Inside* aos 01:02:20.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A música não toca mais. Entram dois homens executando a partitura praticamente toda em uníssono, ou seja, executando as ações simultaneamente. Mais uma vez, uma segunda cadeira é trazida para a cena e retirada na saída.

Figura 34: Cena 9 na descrição dinâmica.

Fonte: Autor.

Conforme a partitura avança, eles se desencontram, se ultrapassam, eventualmente cumprem trajetórias juntos, encontrando-se principalmente em pontos

de repouso na cozinha e sacada. Há um breve momento em que o apartamento parece vazio, mas ambos retornam. Há um momento na sacada em que se ouve uma voz cantando uma escala árabe (menor harmônica). Há também ruído de carros e, ao longe um ritmo percutido em um chimbal.

Cena 10

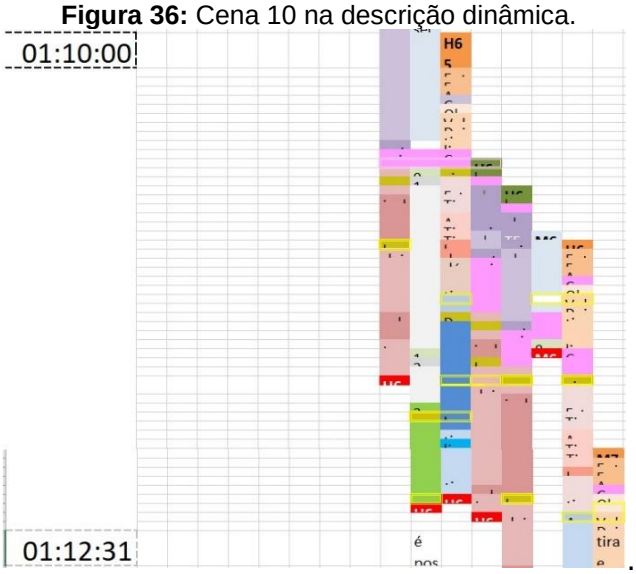
Os performers da cena anterior estão finalizando a partitura na cama quando o palco é rapidamente povoado por quatro homens, três pelo banheiro (B2, B1' e B2) e um pela porta: quando este acende a luz, ela faz um ruído de eletricidade e subitamente os sons da cena anterior cessam. Ouve-se o som do chuveiro. Tão rapidamente quanto entraram, a maior parte dos performers desaparece. Fica em cena apenas um performer (10-5H) e a transição da projeção acontece da mesma maneira que em 8.2, no momento em que se abre o vidro da sacada. A nova imagem é a lateral de um prédio, com uma pichação. Veem-se pedaços de um céu azul e uma antena ao fundo.

Figura 35: Frame de *Inside* aos 01:10:28.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Os paralelismos que começaram a aparecer nas cenas anteriores ganham contornos claros aqui e são produzidos grandes momentos de simplicidade em que geometrias variadas aparecem no palco através de uma coreografia precisa dos deslocamentos que acontecem no mesmo sentido e velocidade, coordenados com as mudanças de plano (sentar-se, levantar-se, deitar-se). Essas mudanças estão marcadas na descrição dinâmica como bordas amarelas, conforme demonstrado pela figura 36.

Figura 36: Cena 10 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

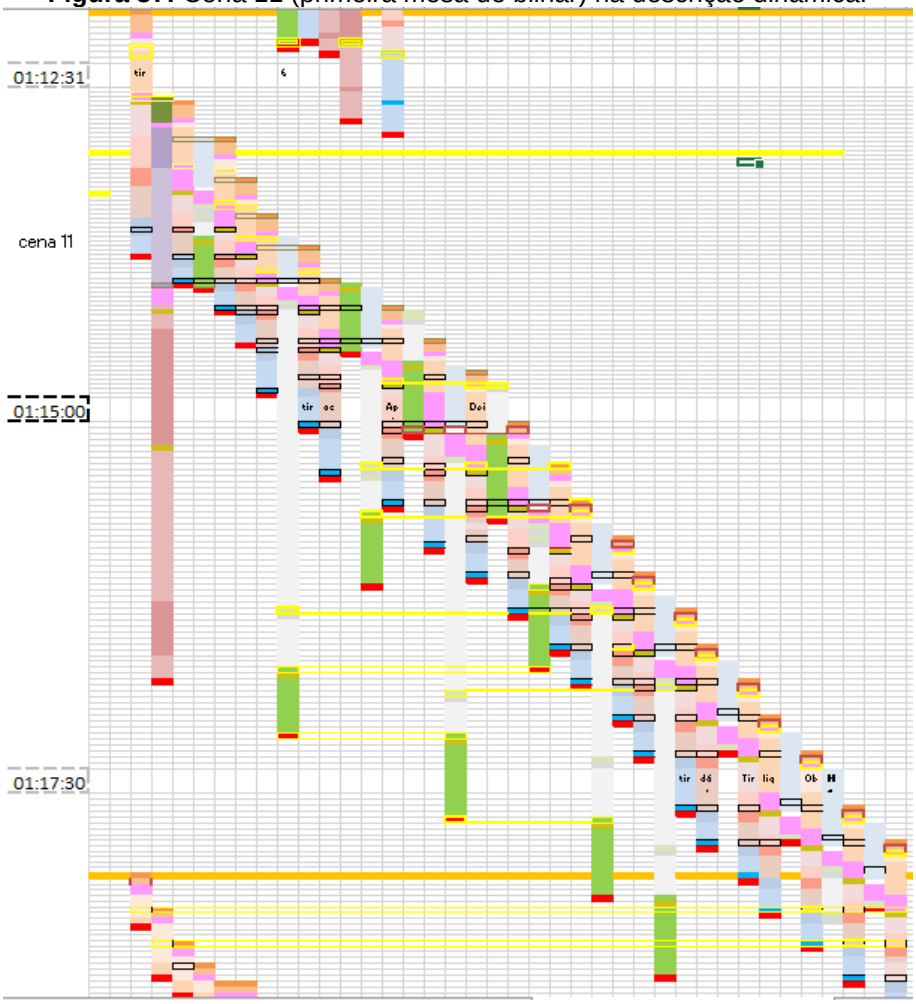
Cena 11

Na décima primeira cena, Papaioannou inaugura o procedimento mais impactante da performance: a “mesa de bilhar”. O nome surgiu durante o processo, conforme revelou Drossos Skotis (2021), e a tarefa da mesa de bilhar consiste em uma engenharia de cena em que se deve ocupar a posição do performer que está no momento seguinte da partitura prontamente quando ele sai dela. Nas cenas de mesa de bilhar há sempre ao menos duas partes distintas da partitura sendo executadas ao mesmo tempo e com a mudança de posição do grupo todo quase sempre no mesmo intervalo.

A performer (11-1M) que abre a cena introduz a sequência que será feita por outros 22 performers ao longo da cena, desde a porta até sair pelo banheiro (A1B1) depois de ligar o chuveiro. A seguir, o performer que ficará mais tempo em cena (2H) entra pelo último trecho da cozinha e abre o vidro da sacada, e é nesse momento que a projeção muda (o momento foi marcado pela linha contínua em amarelo na figura 37) para uma grande avenida com muitos prédios. O apartamento escurece muito, parece fim de tarde, e nas áreas da cozinha e da cama veem-se os performers em silhuetas. Mais um performer inicia a trajetória pela porta e, quando ele está tirando o casaco, outro sai do banheiro, para no limite da sacada e seca-se. Depois, prosseguirá

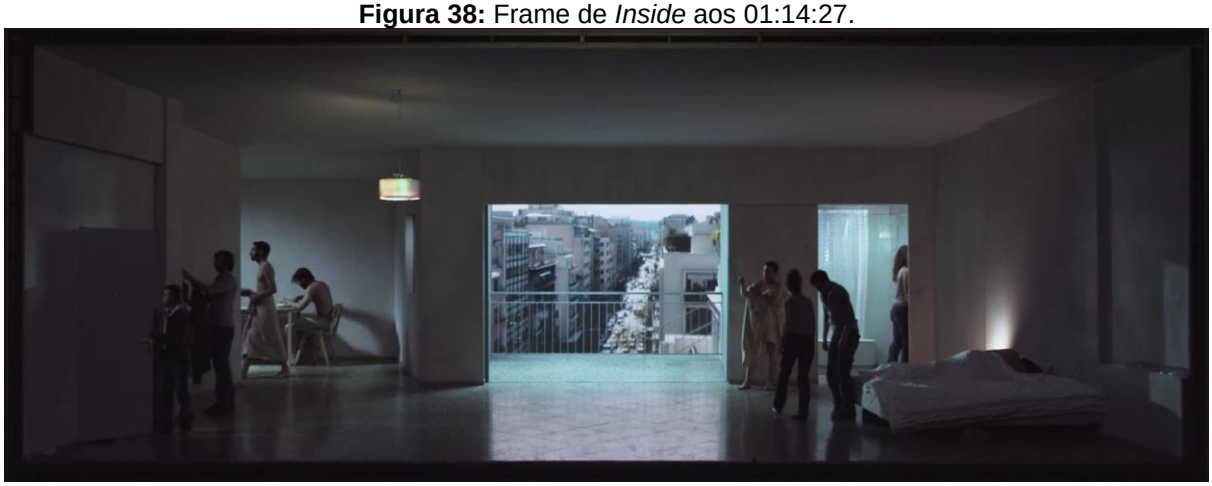
na partitura até sair pela cozinha, perfazendo assim o trecho B1C2, que será executado por mais dez performers nesta cena.

Figura 37: Cena 11 (primeira mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Figura 38: Frame de *Inside* aos 01:14:27.



Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Cena 12

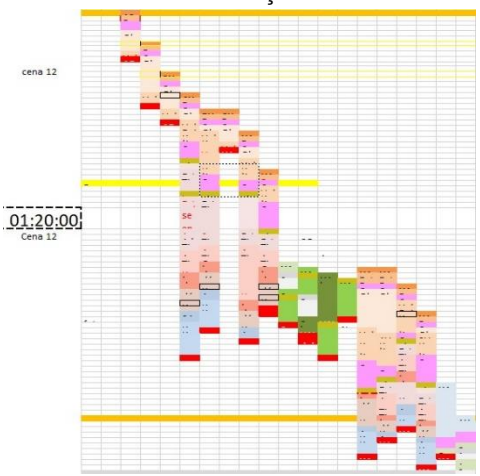
A décima segunda cena se inicia enquanto a anterior é finalizada. O ritmo de entrada pela porta é o mesmo, e a novidade é a utilização da coxia da porta como rota de saída: ao invés de voltar e deixar a mochila, os performers abrem a porta e saem. Essa ação passa a ser repetida por diversos performers até que quatro deles prosseguem com a cena. No momento em que estão cruzando em direção ao pé da cama, a projeção muda para uma vista de frente para um imóvel de três andares com sacadas. É possível ver o céu nublado e algumas casas à esquerda. A trilha sonora retoma a música minimalista e suave ao violão.

Figura 39: Frame de *Inside* aos 01:20:30.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Papaioannou utiliza o momento em que um performer (12-5H) se levanta e se desloca um pouco à direita para povoar densa e rapidamente a cena, com mais oito performers ocupando o apartamento, quatro pela cozinha e quatro pela porta. Todos os que entram pela porta finalizam a trajetória no banheiro (A1-A2), e a partir dessa ideia de continuidade que a próxima cena é preparada, com dois performers saindo do banho e se secando, o primeiro (12-16H) perfazendo o trecho B2 e o segundo (13-1H) começando em B2 e seguindo para a próxima cena.

Figura 40:
cena 12 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Cena 13

O performer que protagonizará sozinho a décima terceira cena sai pela cozinha ao mesmo tempo que os performers da cena anterior saíam pelo banheiro, deixando o apartamento vazio por algum tempo antes de retornar e continuar sua partitura, e pela primeira vez a transição de projeção acontece com o apartamento vazio.

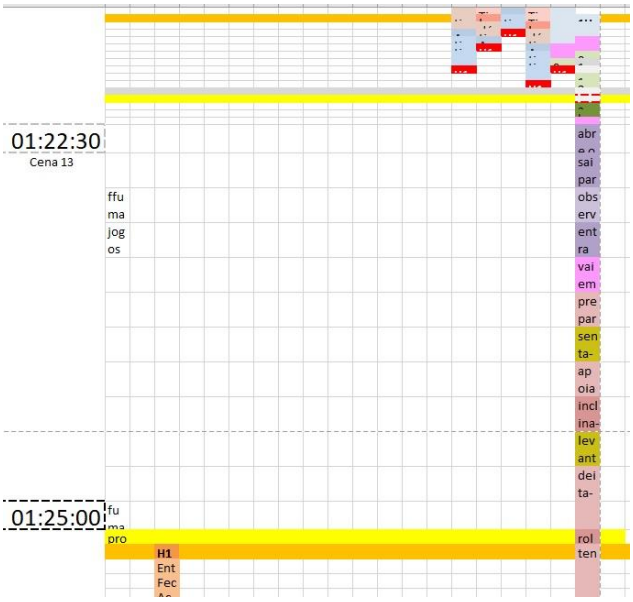
Figura 41: Frame de *Inside* aos 01:22:36.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A nova vista dá diretamente para outro prédio com sacadas. Tanto o prédio como o céu são acinzentados e há pouca luz no apartamento. Quando ele abre o vidro da sacada, a trilha de violão que vinha da última cena é suspensa e após um breve silêncio, soam algumas notas ao piano, que logo se vão também, deixando apenas com um leve ruído de fundo, o som de um latido ao longe, os sons da cena. Na projeção fumaça move-se ao vento.

Figura 42:

cena 13 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

O performer continuará sua partitura até o final e terá sua finalização invadida pela próxima cena, tendo percorrido a partitura de B2 a D2. Quando rola na cama cobrindo-se parcialmente, a mudança de projeção acontece ao mesmo tempo em que cessam os ruídos**.**

Cena 14

A nova projeção é a vista ocupada por um céu bastante nublado, com casas abaixo da linha do horizonte, além de uma antena que se ergue no meio da vista.

Figura 43: Frame de *Inside* aos 01:29:48.

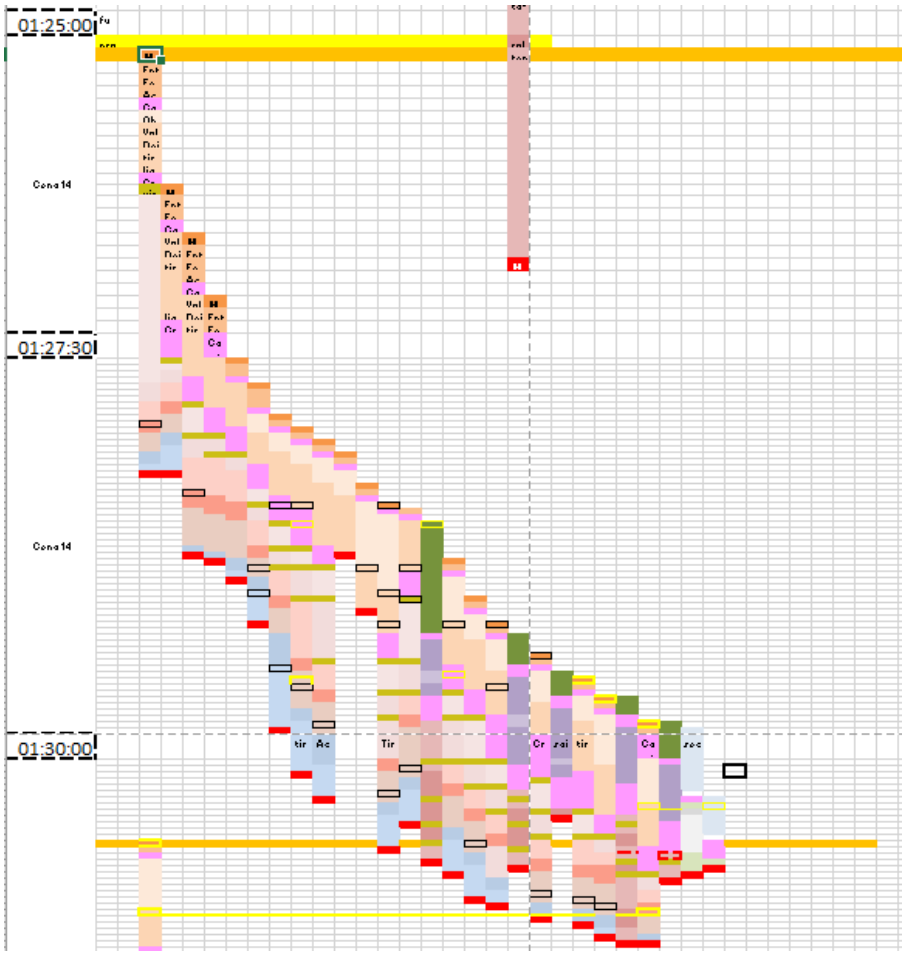
Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

É a segunda vez que o procedimento “mesa de bilhar” acontece e Papaioannou começa com o mesmo trecho da partitura utilizado da primeira vez, que vai da porta até o banheiro (A1-B1). mas dessa vez, antes de introduzir outro grupo de performers alternadamente em outro trecho da partitura. O intervalo de entradas entre os performers desse trecho é modificado, produzindo uma intensificação do jogo.

Um performer (14-1H) entra pela porta perfaz o trecho A1. Quando cruza para a cama (A2, ação 1), por paralelismo, outro performer entra (2H) também pela porta. os quatro próximos performers (3H, 4H, 5H e 6H) adentram o espaço o momento em que o seu correspondente anterior volta-se e caminha para perto da porta (trecho A1, ação 8) e a seguir os intervalos de entrada serão reduzidos mais uma vez, com novas entradas pela porta no trecho A1, ação 4 (caminha em direção à sacada e para antes). Isso produz um acúmulo de performers nos dois lados do palco, já que conforme a sequência avança as ações se encaminham nas proximidades entre cama e banheiro.

O espaço parece denso, porém equilibrado. A trilha sonora parece ser o ruído da antena, de eletricidade passando. Na projeção, nuvens ventam velozmente e há um som de chuva. Notas musicais incidentais longas com timbre de cordas soam em baixo volume. Às vezes os passos e os ruídos de copos batendo uns nos outros parecem música, já que a quantidade de performers no palco cria uma frequência maior desses sons.

Figura 44: cena 14 (segunda mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Só após 13 performers entrando pela porta é que o segundo trecho é apresentado, desde a janela da cozinha até a saída pela cama (D1-D2). Ele é percorrido por quatro outro performes nesta cena, alternando-se com o primeiro trecho em um ritmo diferenciado. Os dois últimos performers que entram na cena vêm do banho e secam-se assim como já havia acontecido na transição entre as cenas 12 e 13. Como eles perfazem trechos curtos (B2 e B2C1) não são os últimos a saírem de

cena. Dos vinte e seis performers que entram nessa cena, são Mulheres: 10, 16, 17, 18, 20, 23 e 26.

Cena 15

O performer que inaugura a 15ª Cena entra pela porta quando ainda há onze performers finalizando suas ações. Ele entra, fecha a porta, acende a luz, caminha desacelerando em direção a sacada, para antes e observa. Ele permanece nessa ação (A1, ação 6) e cria-se uma clara oposição entre ele, do lado direito, e os outros oito performers que ainda precisam finalizar suas ações, saindo pela cama e banheiro. Isso dura algum tempo. Ainda há alguns performers quando ele se volta para deixar a mochila, tirar o casaco e ligar o aquecedor. Quando cruza até o pé da cama há esse breve momento de solidão e muito quase nenhum ruido: apenas o som da chuva e do vento. Assim que ele se senta na cama, outro performer, uma mulher, entra pela cozinha (C1). Algo mudou na postura desses dois performers: eles se reconhecem no espaço. Segundo Drossos Skotis, trata-se de um erro, visto que a orientação geral era a de que eles não deveriam notar as presenças uns dos outros. Esse pequeno detalhe transforma-se em dramaturgia, em mais uma camada das possibilidades de acontecimento nesse apartamento.

Quando a mulher abre o vidro da varanda, a projeção muda.

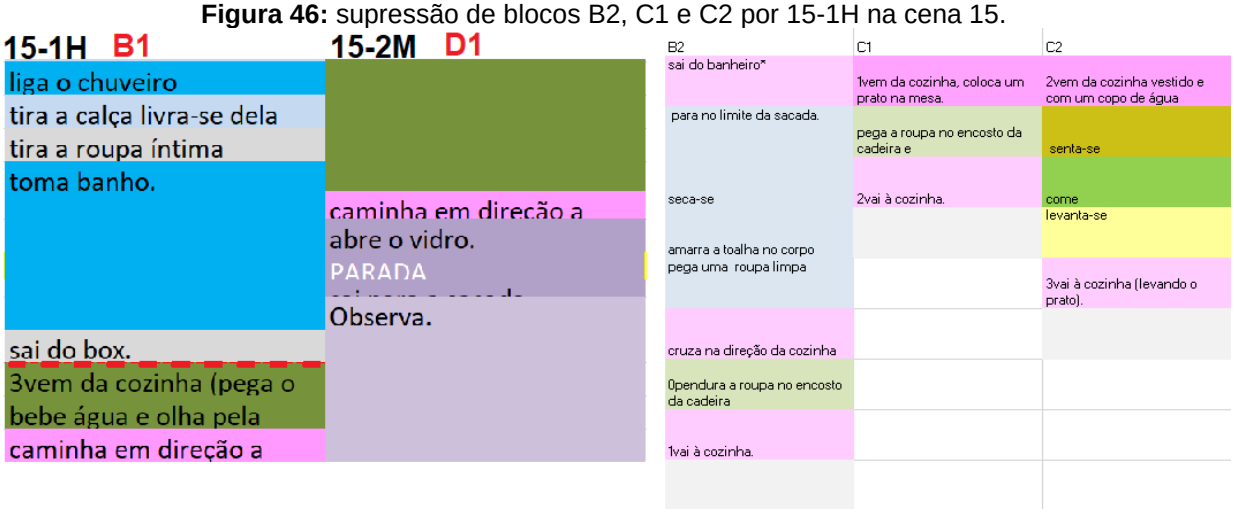
Figura 45: Frame de *Inside* aos 01:33:43.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Vê-se a lateral de um prédio com sacada na cidade, postes e um céu nublado. Enquanto a mulher observa a vista, o homem, que havia entrado no banho, sai do

chuveiro e desaparece. Em vez de seguir a partitura, ele suprime os trechos B2, C1 e C2, indo diretamente para o trecho D1.

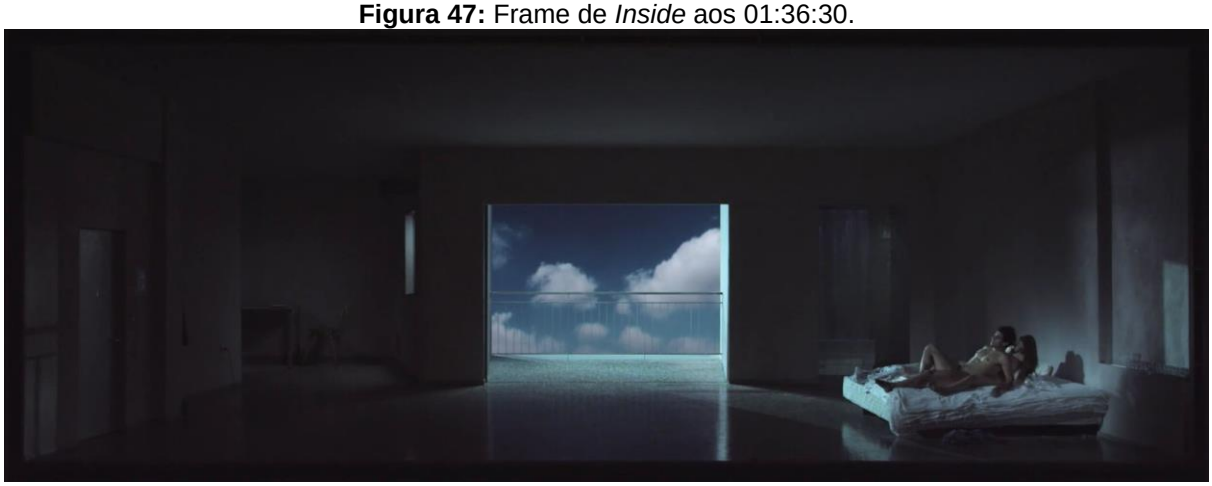
Figura 46: supressão de blocos B2, C1 e C2 por 15-1H na cena 15.



Fonte: Autor.

A mulher fica na sacada até que o homem chega. Quando estão juntos lá, a projeção protagoniza a cena. Começa uma trilha suave breve ao violão e piano e é como se eles estivessem em um elevador que sobe em direção ao céu. As nuvens são densas, mas ao final há um céu azul. Neste ponto, eles saem da sacada e vão para a cama juntos, enquanto as nuvens ventam lentamente para a direita. Eles criam uma composição inédita, em que ele se deita sobre ela.

Figura 47: Frame de *Inside* aos 01:36:30.



Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A trilha sonora muda para notas longas com bastante eco (como na cena 6, com efeito *strings*). Segundo Drossos Skotis, essa cena era chamada de “The lovers

set", "a parte dos amantes", em tradução literal. Eles ficam nessa postura até o início da próxima cena, e vão desaparecer ao longo dos primeiros dois minutos.

Cena 16

O primeiro performer (16-1H) adentra o apartamento na escuridão da cena anterior; sua entrada é introduzida com sons de distorção de uma guitarra. Ele para e observa (A1, ação 6). A segunda performer (16-2M) entra logo, também na escuridão, e a projeção muda no momento em que ela acende a luz. Vê-se um pôr do sol brilhante, com o brilho laranja do sol e o arroxeado das nuvens em contraluz. Vê se um pouco do que resta do céu azul e algumas linhas de uma cidade abaixo da linha do horizonte. O casal da cena anterior ainda não se moveu e é como se a nova dupla observasse essa. A segunda performer segue para a próxima ação, o casal da cena anterior desmonta a imagem e prossegue vagarosamente para o fim da sequência, enquanto o primeiro performer continuará por um longo tempo observando. Da sacada, ouve-se o som de passarinhos e grilos, além de um vento leve que carrega as nuvens suavemente para a esquerda.

Figura 48: Frame de *Inside* aos 01:45:15.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

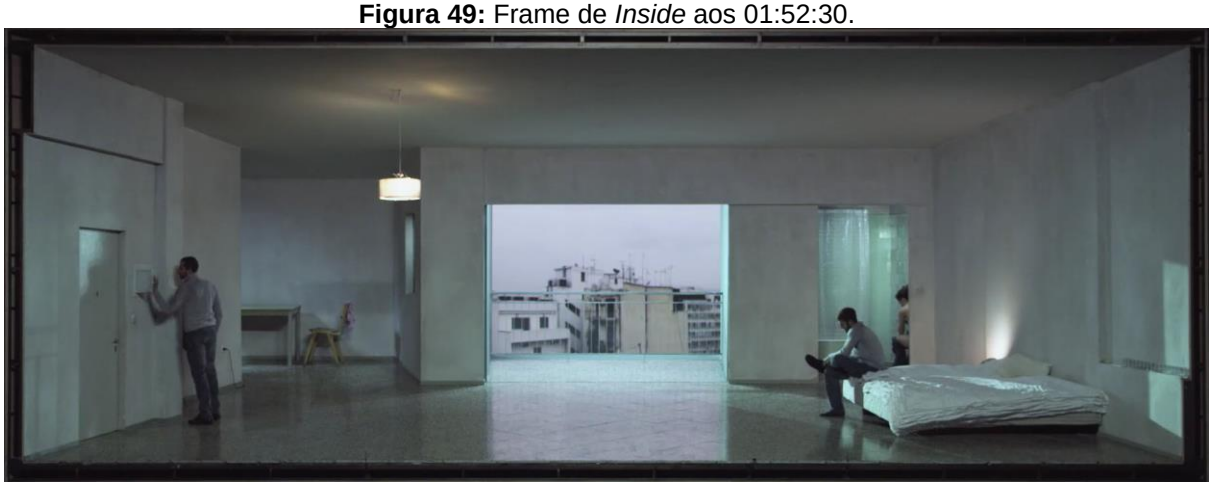
Destacam-se momentos simples como o cruzar do espaço em direções opostas, longas permanências de um ou outro, alternadas, e nenhum outro encontro que não o do início, o que parece criar uma oposição com o casal da cena anterior. Para complementar essa sensação, uma trilha suave de sopro executa algumas notas no momento em que eles estão em lados opostos do apartamento. Próximo ao fim da partitura, eles se encontram, sentados lado a lado e deitam de barriga para cima um

ao lado do outro, mas sem se reconhecerem. Ela logo se vira de costas. A trilha é suave e se mistura aos ruídos da sacada. O sol se esconde.

Cena 17

A performer 16-2M já desapareceu na cama, 16H-1H está de lado, parcialmente coberto (D1, ação 10). 17-1M entra, a projeção muda a iluminação do apartamento muda completamente quando ela acende a luz. O céu que se vê lá fora está bastante nublado, azul acinzentado, e é possível ver a parte alta de diversos prédios. No mesmo instante, o ruído da cena anterior cessa. Silêncio. Independentemente do ponto de início da partitura, os próximos performers a adentrarem a cena farão sempre a partir de duas ações similares que são executadas pelos performers presentes trechos distintos da partitura: “tira o casaco” (A1, ação 10) e “tira o moletom” (A2, ação 15). A cena é povoada rapidamente e há entre 2 e 4 performers visíveis. Exploram-se principalmente as permanências nos pontos estratégicos. Há alguns paralelismos de deslocamento ou mudança de nível, além de corte de trechos inteiros pela performer 17-1M.

Figura 49: Frame de *Inside* aos 01:52:30.



Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Um ruido ambiente vai aparecer gradativamente ao longo da cena e ficar mais forte quando abrem o vidro da sacada. Sons habituais da cozinha e do banheiro também compõem o ambiente sonoro. Ao final, há um brevíssimo momento de alguém sozinho (17-4H) em que faz silêncio, até que o performer que inaugura a próxima cena chegue.

Cena 18

Alguns resíduos são deixados desde a cena anterior e ao longo dessa, como o casaco pendurado, pratos na mesa e roupas penduradas no encosto da cadeira. A projeção muda quando o performer (18-1H) entrou e fechou a porta. Vê se um edifício de três andares pintado em azul e branco. Pela sua estrutura e pela trilha de muitas vozes agitadas e agudas, parece ser uma escola, e conforme a cena avançar, será possível ver pessoas circulando naquele ambiente.

Figura 50: Frame da cena 18 de *Inside* com performers enumerados.

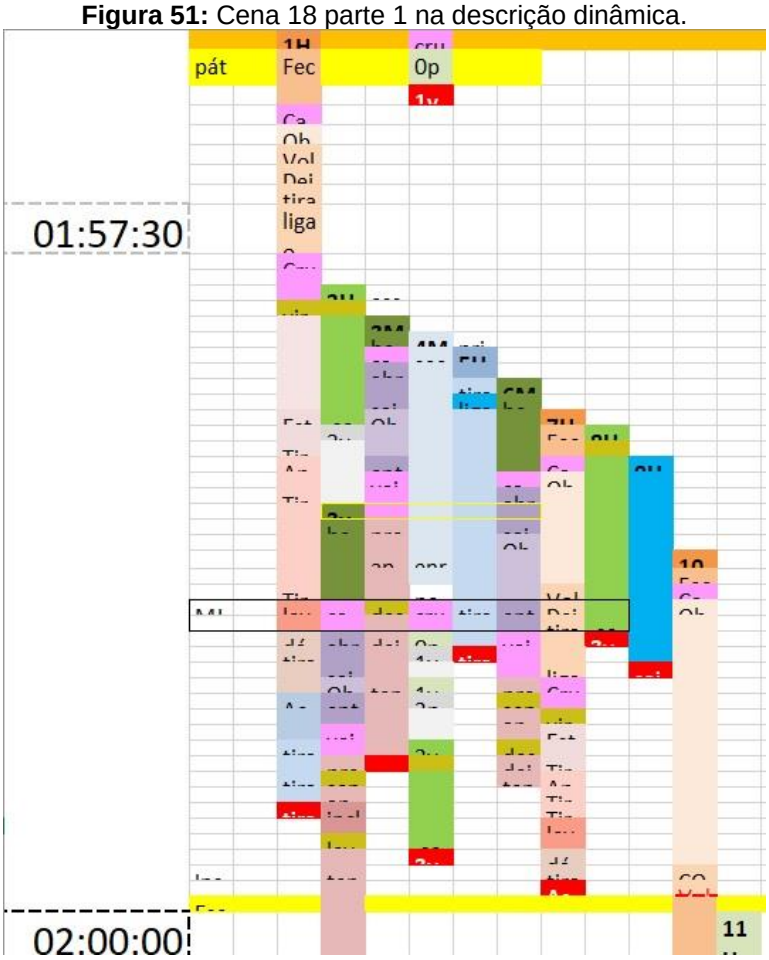
Fonte: Autor.

Um performer entrará de cada vez, mas em curtos intervalos de tempo. 2H entra por paralelismo de deslocamento, pela cozinha (C2) quando 1H cruza para a cama. 3M vem também para a janela da cozinha (D1) e o 4M pelo banheiro (B2). 5H entra discretamente pelo banheiro (B1, ação 7): é a primeira vez que alguém entra realizando essa ação. Diversos paralelismos acontecem: 6M ocupa o lugar anterior de 3M quando ela abre o vidro. 7H entra pela porta: quando a fecha, 2H continua a sequência saindo pela cozinha e 8H entra e ocupa seu lugar; e quando 7H caminha em direção a sacada e para antes, 9H aparece no chuveiro. Outro exemplo: 6M abre o vidro da sacada, 7H ocupa seu lugar anterior e 3M caminha até a cabeceira da cama, onde se senta de frente para a plateia. A última entrada é pela porta (10H). As permanências programadas ajudam a direcionar o olhar do espectador para essa dinâmica e para que se chegue à imagem acima.

Como se pode observar na descrição dinâmica, há grandes blocos de permanência em ações diversas para cada performer, o que produz uma coletividade

aparentemente inerte e desconectada. O impacto da mudança rítmica que acontece a seguir foi marcado na descrição: no momento destacado (1:58:50), toca uma música bastante diferente do que se escutou até agora, bem *groovada* no baixo, com ritmo dançante suave, percussivo, e os performers de 1 a 8 mudam de ação ao mesmo tempo, seguindo o curso de suas partituras. 9H logo desaparece e 10H permanece em sua ação, e é ele quem puxará a transição para a segunda parte da cena.

Figura 51: Cena 18 parte 1 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

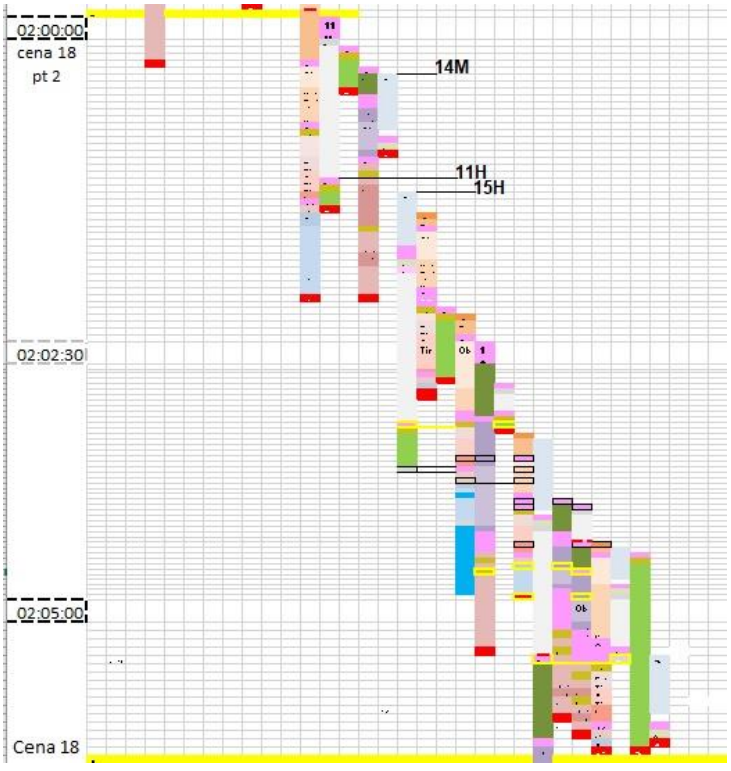
Após a permanência na 6ª Ação (“observa”), ao invés de seguir para a próxima, 10H retorna à 5ª ação (“caminha desacelerando na direção da sacada e para antes”), rebobinando-a, invertendo o seu sentido, o que resulta em colocar a mochila no ombro. A seguir, ele repete a 4ª ação (“acende a luz”). Nesse momento, o apartamento escurece e a vista da sacada passa a ser para prédios com sacadas, alguns com toldos amarelo-alaranjados. Durante a cena, haverá sons de passarinho e vento nos toldos. Não se vê o céu. Essa é a ação inaugural da segunda parte da cena e antes

que o performer siga para a próxima parte da partitura, outro performer (11H) entra pela cozinha (C1).

Figura 52: Frame de *Inside* aos 02:02:37.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Figura 53: Cena 18 parte 2 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

As entradas continuam acontecendo individualmente e em sequência. Retornos pela cozinha também compõem esse ritmo, ou seja, mesmo que não seja a primeira vez que um performer aparece, a sua reentrada no espaço participa como um degrau desse comportamento rítmico. No momento descrito, por exemplo, é possível observar que a segunda entrada pela cozinha (C2) em verde, comporá o ritmo das entradas subsequentes. Nessa cena, a primeira ocorrência é com 11H executando essa entrada entre 14M e 15H.

Uma trilha sonora suave minimalista executada ao violão passa a ser tocada a partir da entrada do décimo quarto performer (14M) deste trecho. Um som repetitivo percussivo fino aparece por vezes bem ritmado.

Há um breve momento de solidão de 16M quando ela cruza o apartamento até o pé da cama. A seguir, começará uma série de paralelismos de deslocamento e de mudanças de plano que acontecerão em duplas em espaços distantes. Isso faz com que percebamos este trabalho como uma coreografia que é pautada nos vetores de deslocamento, o que reforça a ideia de que tudo ali são as memórias do apartamento, mais do que dos sujeitos. A descrição acima evidencia os momentos por meio do destaque com borda nas movimentações coordenadas na mesma linha, ao mesmo tempo, e por meio da cor rosa, que indica os deslocamentos da esquerda para a direita. Assistir de 02:02:10 a 02:02:35[90]já é o suficiente para perceber a delicadeza dessa dinâmica.

A última mulher a entrar nessa cena é 16M, e outros 11 performers homens adentram o espaço seguindo os mesmos princípios de paralelismo, mas conforme avança-se para o fim da cena, as saídas são individualizadas, sem encontros rítmicos notáveis. O espaço é esvaziado gradualmente até que reste apenas um performer (22H) na posição de abrir o vidro da sacada (D1, ação 4).

Figura 54: Frame de *Inside* aos 02:06:13.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

[90] Link: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A projeção muda durante essa ação e vê-se apenas um céu azul com nuvens brancas muito próximas, como se a sacada desse para o próprio céu. Um piano com notas suaves entra na música.

Ele permanece algum tempo nessa posição, depois caminha para o trecho final (D2) permanecendo também na posição deitada de barriga para cima (ação 8), e a música ralenta suas notas, que ficam mais espaçadas, enquanto as nuvens ventam para a direita. Ao som da porta se abrindo, o 22H rola para a direita e cobre-se com o lençol. Ele finalizará sua partitura ao longo da próxima cena.

Cena 19

Figura 55: Frame de *Inside* aos 02:12:12.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

O performer (1H) entra no apartamento e a projeção muda quando a luz é acesa. A nova vista dá para muitas casas, uma caixa d'água próxima e uma faixa estreita do céu. Um segundo performer (2H) entra no momento em que o primeiro tira o moletom (A2). Eles têm o mesmo tipo físico e corte de cabelo, o que dá a impressão de uma duplicação. Ambos executarão – cada um a seu tempo - A partitura quase integralmente, suprimindo apenas o uso da privada (no trecho B1).

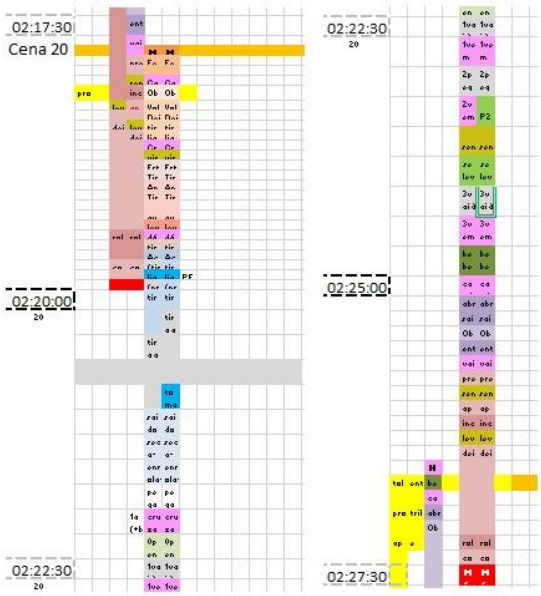
Há um momento pontual em que dois performers (3H e 4H) entram e se sentam para comer na cozinha, trazendo a cadeira extra. Destaca-se o momento acima, que evidencia outros paralelos coreográficos ao longo da partitura, ou seja, a opção por determinada forma que se repete ao se secar e ao tirar a calça para entrar no banho.

Quando 1H termina de se secar e cruza para a cozinha, 3H e 4H saem de cena em paralelismo. As entradas e saídas pela cozinha também são coordenadas através desse recurso na relação entre 1H e 2H. Em outros momentos, é possível observar ações similares acontecendo paralelamente, como quando 1H está sentado à cabeceira da cama (D2), 2H está na sacada e ambos se inclinam para apoiar os cotovelos, este na grade da sacada e aquele nas pernas, este de costas e aquele de frente para o público. 1H permanecerá sentado até que 2H chegue nessa ação, e é nesse momento que as performers da próxima cena entram.

Cena 20

Duas mulheres (1M e 2M) entram juntas pela porta. A projeção muda no momento em que elas caminham em direção à sacada e param antes (A1, ação 6): um vale, onde há uma cidade, e ao fundo, árvores e montanhas. Evidenciando o gênero como uma estratégia compositiva, início da cena explora as ações das duplas em uníssono. Ao longo da cena, é possível ouvir algumas vinhetas de televisão ao longe. Há um breve momento em que se vê o apartamento vazio, marcado em cinza na figura 56.

Figura 56:
Cena 20 na descrição dinâmica



Fonte: Autor.

Após a saída pela cama da dupla de homens da cena anterior, elas vão prosseguir na partitura em sincronia por toda a cena - às vezes ultrapassando uma à outra nos deslocamentos - e isso vai evidenciar ainda mais os detalhes de execução dos movimentos, mais do que a coreografia especial enfocada nessa descrição. Há momentos no banheiro que apenas uma das duas é vista: é como se por vezes formassem uma unidade. A semelhança entre elas também colabora para o efeito. Isso também acontece na cozinha, ao comerem, já que em vez de posicionar a cadeira de modo a permitir que ambas sejam vistas, elas parecem “sobrepostas”, já que se alinham. É possível perceber as sutilezas de cada ação em si, principalmente no

momento em que ambas estão se secando. Na entrevista realizada com Kalliopi Simou, a ação de se secar com a toalha foi destacada como um dos pontos mais treinados, visto que se esperava dos performers que executassem essa coreografia muito precisamente.

Figura 57: Frame de *Inside* aos 02:18:50.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Quando as duas performers estiverem nuas, deitadas de barriga para cima, entrará em cena o primeiro performer da cena seguinte.

Cena 21

Na primeira parte da cena, o performer (1H) vem da cozinha e bebe água olhando pela janela. Pela primeira vez, a paisagem muda neste ponto (D1, ação 1). A nova vista é para um prédio muito próximo com sacadas e toldos envelhecidos. Ele segue sua trajetória até abrir o vidro da sacada enquanto uma música suave com três notas é repetida ao piano.

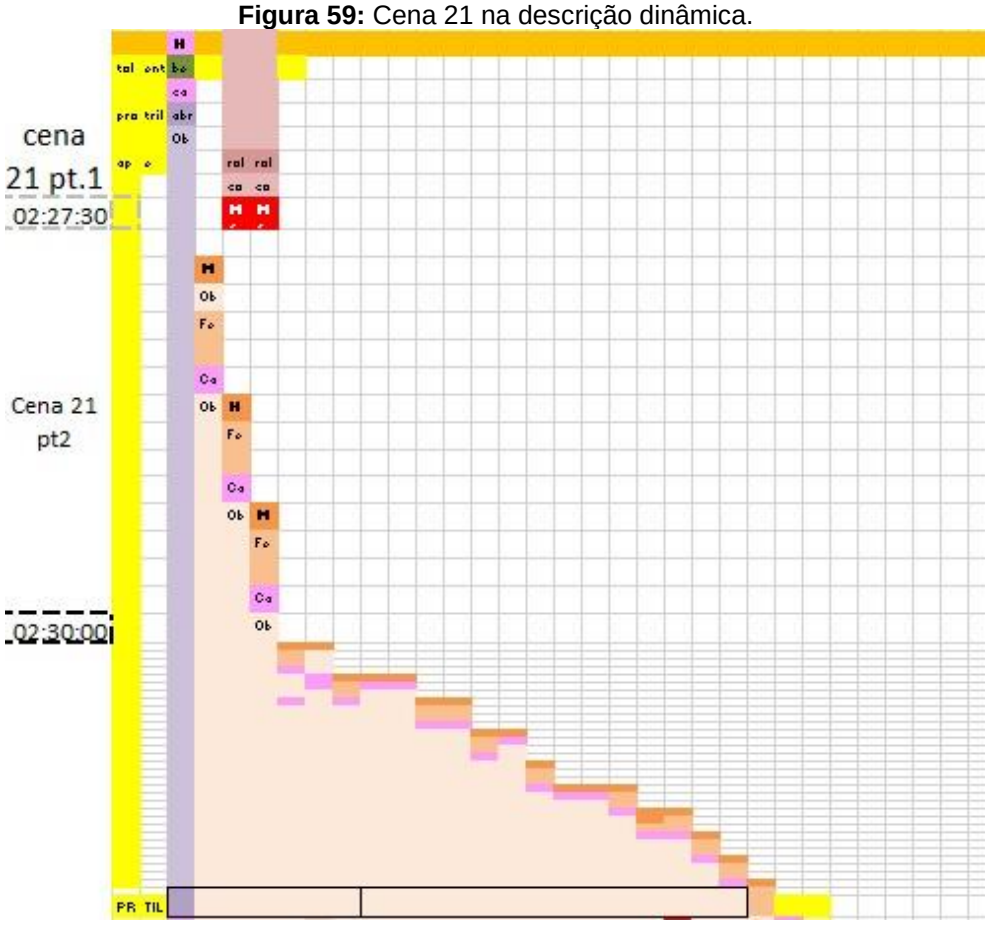
A projeção torna-se protagonista e começa a se mover como um ciclorama que rola e vai revelando outros elementos arquitetônicos à direita, o que dura cerca de quarenta segundos. Nesse momento, entra uma base harmônica no piano, uma percussão leve que marca um pulso e silencia de maneira ritmada, em ciclos, até que entram mais notas ao violão e outros elementos percussivos. Nesse tempo, o apartamento escurece quase que completamente e quase não se verá a ação final das performers da cena anterior.

Figura 58: Frame de *Inside* aos 02:27:55.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A segunda parte começa com a entrada de muitos performers pela porta. Os primeiros três entram no momento em que o correspondente anterior chega à ação de observar (A1, ação 5), e a partir de então entradas em duplas ou trios na mesma ação passam a acontecer. O alinhamento dos performers parados observando vai se transformando em diversas geometrias, em transições sutis.

Figura 59: Cena 21 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Quando vinte performers já se acumularam a projeção pisca como se estivesse falhando e muda para a vista para um prédio em construção. O grupo dá um passo para trás também muito sutilmente.

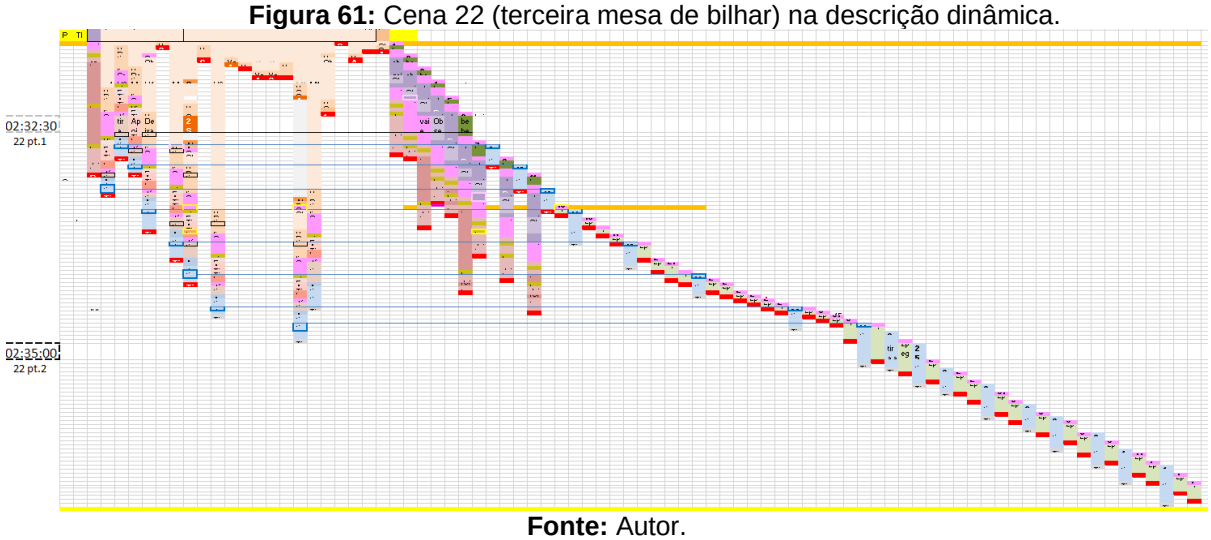
Figura 60: Frame de *Inside* aos 02:32:17.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Cena 22

Há bem mais ruído audível. Começa a terceira mesa de bilhar.

Figura 61: Cena 22 (terceira mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

A primeira performer (1M) entra pela cozinha (D1), bebe água olhando pela janela. Os performers da cena anterior vão sair em grupos diversos pela porta, pela coxia onde se retiram os casacos, e alguns permanecerão observando até o momento de integrarem a mesa de bilhar. Quando (1M) caminha em direção a sacada outro

performer entra por paralelismo de deslocamento e assume seu lugar. A distância entre os elementos nessa mesa de bilhar é pouca, e os performers chegam a ficar seriados com distância de uma ação um do outro. O grupo que permaneceu da cena anterior também estabelece seu ritmo de passar pela partitura.

As linhas azuis do esquema acima indicam um paralelismo de deslocamento intensificado, mas que já havia sido apresentado na cena 19 com as duas mulheres em uníssono. Se lá tínhamos a informação de que havia duas performers e o novo deslocamento revelava novamente a segunda – que estava escondida pela coxia do banheiro) aqui esse paralelismo é utilizado para acrescentar novos performers a cena, criando um ritmo de multiplicação complexo de acompanhar. Avançando para a segunda parte da cena, à medida que os 9 performers que iniciaram a mesa de bilhar desaparecem pela cama (D1-D2), resta apenas o movimento de circulação de performers nas coxias da cozinha e do banheiro que batizamos aqui de “efeito VHS”, já que o fluxo de passagem de performers e a posição esquemática no palco lembra o movimento das bobinas de uma fita. É possível ver este movimento aos 02:35:00.

Figura 62: Frame de *Inside* aos 02:35:02.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Como sempre, os ruídos da cena ficam maiores com a primeira abertura do vidro da sacada. Ao longo da cena, é possível ouvir o tilintar de sinos de vento. Logo começam sirenes policiais; notas longas que soam e podem ser tanto um instrumento de sopro como uma buzina, sons breves similares a um xilofone, e, quase no fim da cena, alarmes que disparam. A música se faz dos ruídos cotidianos.

Ao final, o apartamento fica vazio.

Cena 23

Um grande ruído de carros passando antecipa a transição da projeção. O apartamento escurece, depois fica avermelhado, fazendo parecer que o prédio da cena anterior pega fogo, mas logo se pode distinguir uma larga avenida com duas vias bem de perto, uma de ida e uma de volta, com várias faixas em que os carros passam velozmente com os faróis acesos. É noite. Entre as pistas há uma espécie de mirante. A luz no apartamento continua baixa, mas é possível distinguir todos os elementos no palco.

Em contraste com a cena anterior e com o ruído e passagem dos carros lá fora Apenas cinco performers, todos homens, vão compor essa cena, entrando cada um a seu momento, três pela porta e dois pela cozinha. Eles parecem se mover mais vagarosamente, dando a impressão de uma noite de vigília, e permanecer nos pontos estratégicos.

Figura 63: Frame de *Inside* aos 02:41:02.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Destaca-se um momento da composição: 3H sentado de costas para o público, na privada e 2H sentado de frente, na cabeceira da cama. Quando este inclina-se (D2, ação 2), 3H inclina-se também, e eles permanecem assim por um tempo. Essa cena parece funcionar para relaxar a atenção do espectador, mais uma vez. O primeiro performer da próxima cena entra e para à janela da cozinha (D1). Antes que o último dessa saia pelo banheiro.

Cena 24

Quando o último performer da cena anterior sai, um som grave anuncia a próxima transição. Imagina-se que é uma buzina por conta da vista anterior, mas a mudança da projeção – que acontece pela segunda vez neste ponto da trajetória – revela um navio e redimensiona o sentido desse som. É noite.

Figura 64: Frame de *Inside* aos 02:44:04.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

O performer 1H caminha em direção à sacada, a projeção se move e a sensação é de que ele está em um navio que sai do porto. Apenas enquanto ele observa a vista, outro performer sai do banho, seca-se, depois cruza para a cozinha e desaparece. Ele volta a ficar só e cumpre o resto da partitura enquanto a projeção se afasta do navio que ficou no porto, até restar a completa escuridão em alto mar quando ele se senta à cabeceira da cama. Ao chegar na antepenúltima ação (vira-se e cobre-se parcialmente), a projeção gradualmente revela outro cenário.

Cena 25

A nova sacada dá vista para uma cidade grande vista de um ponto alto, muito cinza, e com concentração de neblina ou poluição no quarto mais alto da imagem. É noite e o apartamento está bastante escuro.

Figura 65: Frame de *Inside* aos 02:48:54.

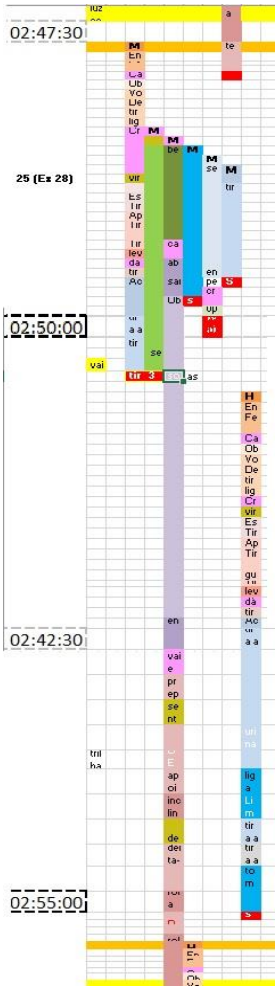
Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Uma mulher entra pela porta e, quando cruza em direção a cama, outras seis mulheres vão, uma a uma, entrando em cena nos diferentes espaços, por paralelismo de deslocamento, duas pela cozinha e três pelo banheiro (ver a partir de 2:48:29), de maneira muito fluida. Todas permanecem algum tempo na posição em que chegaram ao entrar.

A área do banheiro é a primeira a ser esvaziada no prosseguimento das partituras, e logo depois a cozinha. Resta um trio: 2M comendo à mesa, 3M na sacada, 1M de pé no banheiro; 2M e 1M saem ao mesmo tempo e resta 3M no centro, sozinha na sacada. Ela solta os cabelos, um comportamento novo.

Logo entra um homem (7H) pela porta e executa sua partitura. Eles não chegam a habitar o mesmo espaço: ela só sai da sacada quando ele chega ao banheiro e uma suave trilha ao violão e piano é ouvida quando ela se senta na cabeceira da cama. Os sons de *strings* e da guitarra vem junto com o barulho do chuveiro e quando o homem sai os sons também cessam, restando apenas passarinhos e a mulher já parcialmente coberta.

Figura 66: Cena 25 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

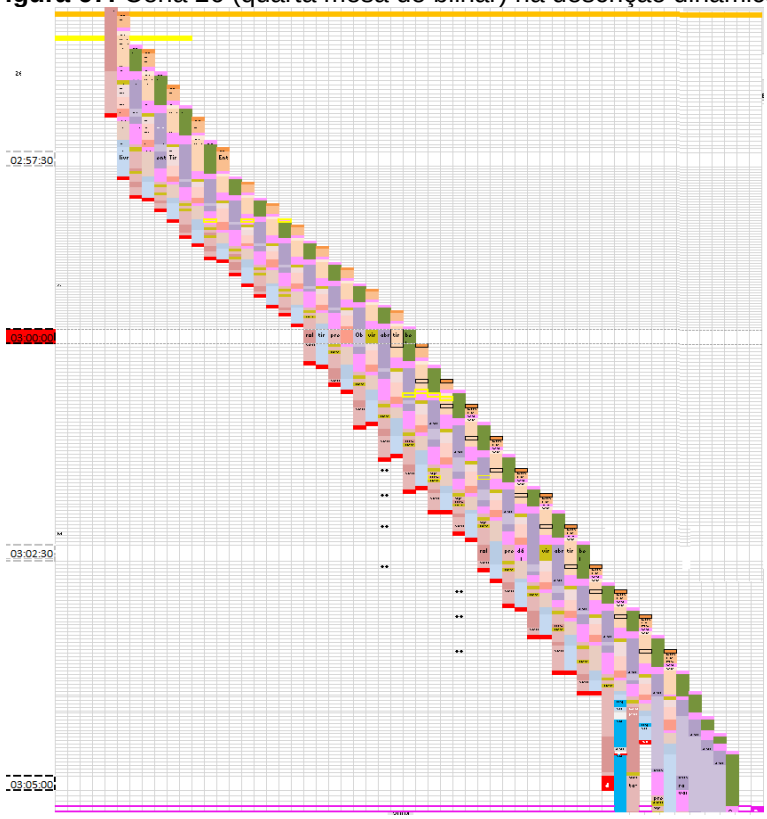
Cena 26

Figura 66: Frame de *Inside* aos 02:39:16.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Quando 1H abre a porta, sua sombra se projeta na parede oposta e a trilha sonora com *strings* em notas longas começa. O apartamento está quase sem luz. Ele observa a projeção da cena anterior e, quando se volta para perto da porta, ela muda para uma vista para o mar, algumas pedras e um barco. Começa a quarta mesa de bilhar.

Figura 67: Cena 26 (quarta mesa de bilhar) na descrição dinâmica



Fonte: Autor.

Na primeira parte da cena, a alternância acontecerá entre trechos similares aos utilizados na segunda mesa de bilhar (Cena 14), com a diferença de que aqui o ritmo de alternância é preciso – um para um - e também que a coxia de saída do primeiro grupo agora é pela coxia lateral direita do banheiro logo ao entrar nele, perfazendo apenas A1-A2. O segundo grupo perfaz o trecho D1-D2.

Os performers que entram pela porta o fazem quando o seu correspondente anterior do primeiro grupo chega à ação de tirar o casaco. Os que entram pela cozinha o fazem quando seus correspondentes do segundo grupo caminham em direção à sacada. Em ambos, sempre se produzem paralelismos de deslocamento.

Conforme a cena avança algumas dinâmicas mudam: suspende-se a alternância e as entradas acontecem apenas pela cozinha (D1) e os performers começam a se acumular na varanda, observando a vista. Cada um apresenta um comportamento diverso, com diferentes apoios e mudanças de peso. O primeiro grupo que se acumula na varanda se dispersa e o segundo permanecerá para o próximo evento. Os momentos em que o grupo cessa os movimentos e chega à uma imagem foi enquadrado em amarelo na descrição abaixo. Em alguns momentos durante a cena, ouvem-se passarinhos e algumas notas arpejadas no piano. Há ainda outras permanências: nos trechos C1 (verde), B1’ (azul céu forte) e A1 ação 5 (observa).

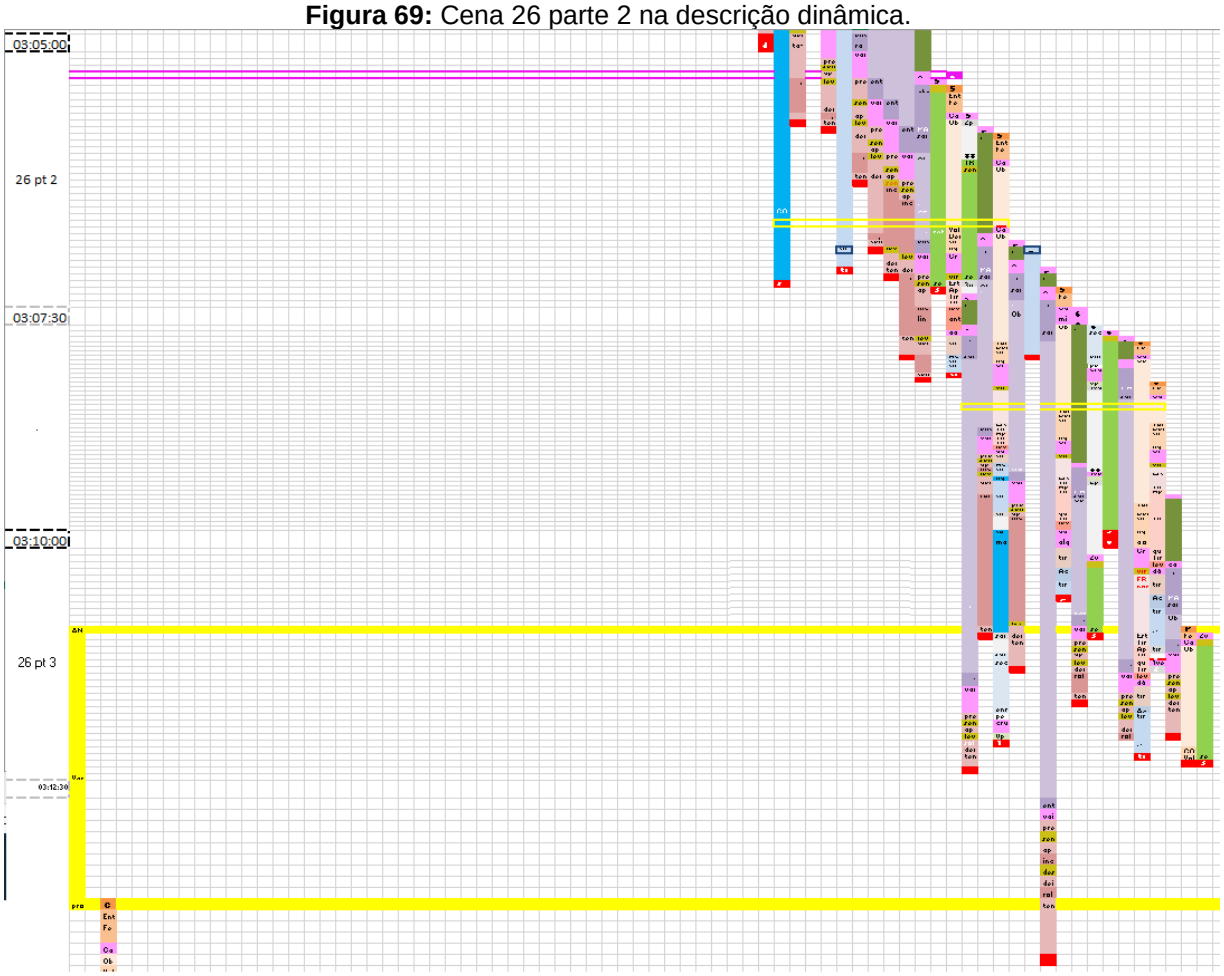
Figura 68: Frame de *Inside* aos 03:10:25.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Na terceira e última parte da cena, anoitece rapidamente na projeção e começam a ser vistas e ouvidas as explosões de fogos de artifício, como em uma virada de ano. Os barulhos de louça da cozinha fazem lembrar os brindes.

Os performers saem um a um da sacada até restar apenas uma. O mesmo acontece no apartamento, que está praticamente na escuridão, dando o foco para a cena principal, e gradualmente os performers que restavam vão finalizando seus trechos. Sozinha, ela deixa de assistir aos fogos, que continuam, e encaminha-se para a cama. Ouve-se um barulho de vidro quebrando e os fogos cessam. Soa um acorde suave ao piano. As explosões de fogos retornam, mas sem o som da explosão.

Figura 69: Cena 26 parte 2 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

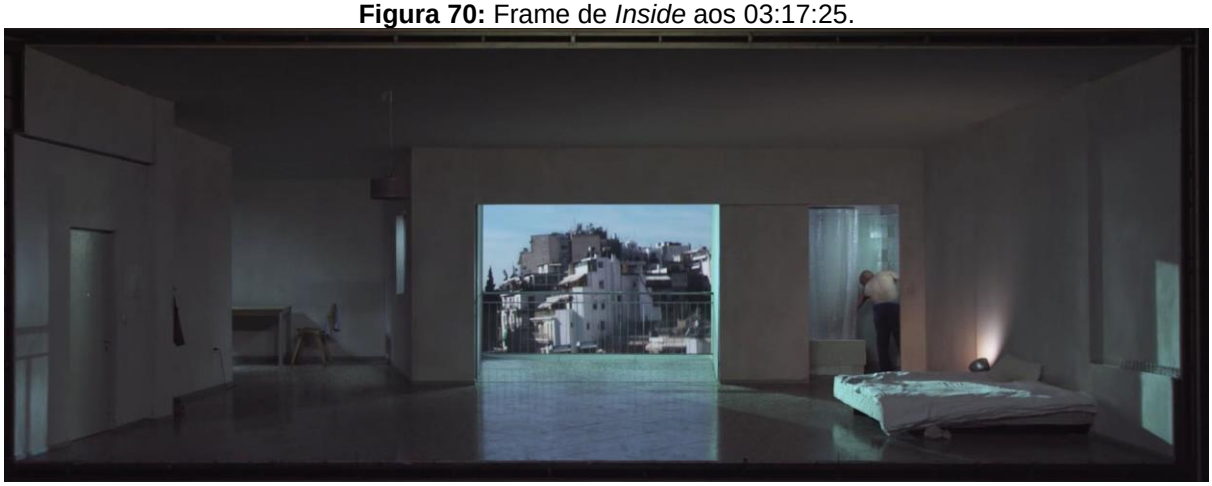
Ela se deita. Outro acorde vagaroso acompanha as últimas explosões, enquanto ela se cobre completamente e a projeção muda. Ouve-se o som da porta.

Cena 27

A nova vista dá para um morro com edifícios de vários andares, poucas árvores e um céu bem azul. É o mesmo edifício da quinta cena, em outra distância e clima. Quando o vidro da sacada é aberto, ouvem-se sons de passarinho e cães latindo.

O performer 1H entra pela porta e, pela primeira vez desde a primeira cena, executa a partitura completa do início ao fim sem qualquer companhia, deixando o apartamento vazio por alguns segundos aos 03:20:00. O retorno dessa apresentação após mais da metade do tempo de espetáculo decorrido relaciona-se à forma que o artista concebera a dinâmica para o público: muitos podem nunca ter visto isso até esse momento, considerando que já faz mais de três horas que pode-se ver isso, e desde então as cenas foram se tornando cada vez mais complexas.

Figura 70: Frame de *Inside* aos 03:17:25.



Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Essa reapresentação acontece mais rapidamente do que da primeira vez, totalizando cerca de treze minutos.

Cena 28

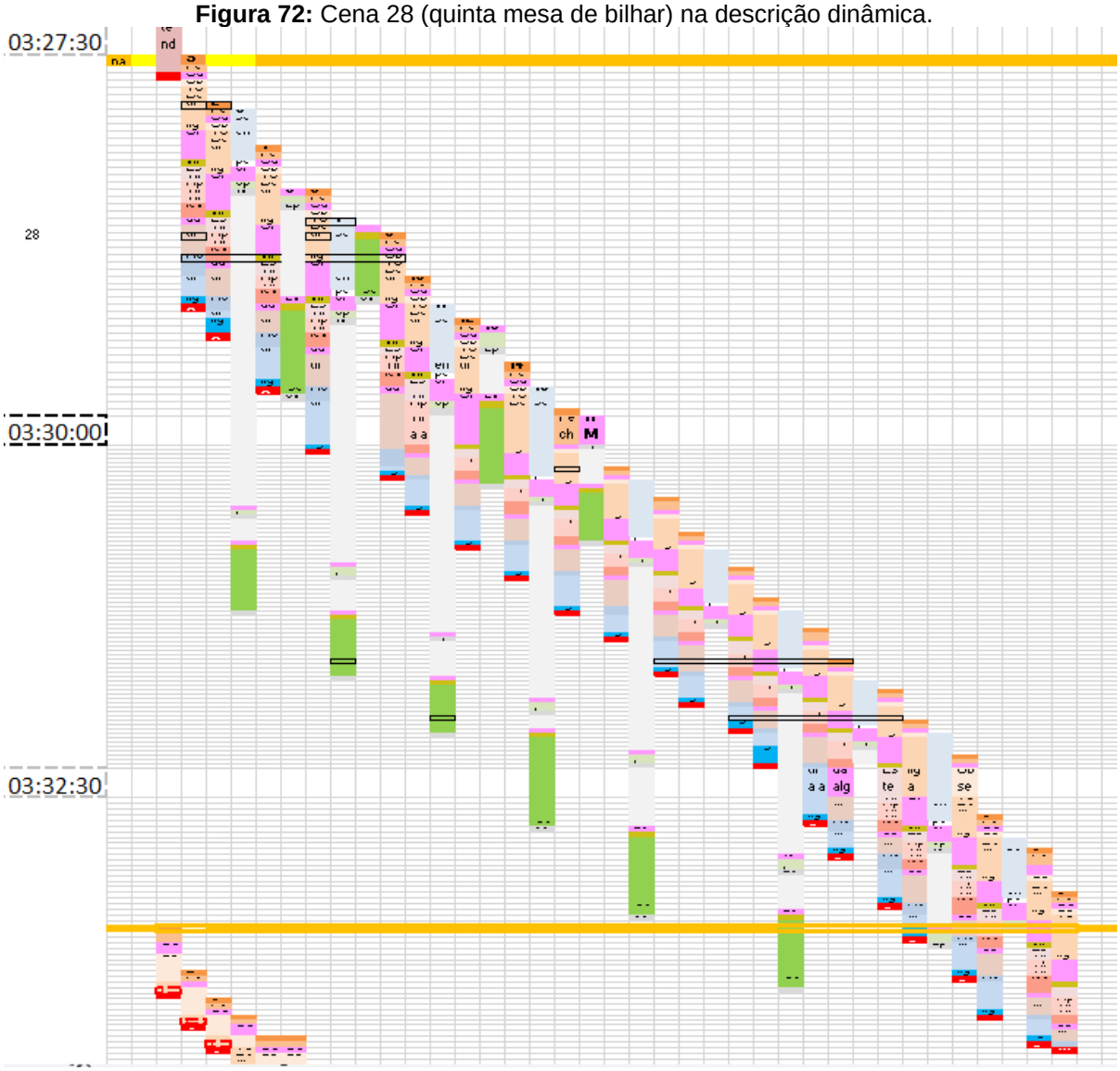
Figura 71: Frame de *Inside* aos 03:31:45.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

No final da ação de 27-1H, a porta é aberta e entra uma performer (1M). A projeção mostra Prédios e um céu azul ao fundo. Há uma sacada à esquerda, janelas à direita e sacadas com plantas nos últimos andares. Há sempre os sons incidentais da cena e, por vezes, alarmes ritmados, pássaros e assobios.

Prepara-se a quinta mesa de bilhar.

Figura 72: Cena 28 (quinta mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

O ritmo fica bastante marcado na interação dos performers que entram pela porta, já que a entrada é sempre no momento em que o correspondente anterior tira o casaco, marcação que bastante utilizada desde a quarta cena. E assim, sempre que um está cruzando o espaço em direção à cama, o outro está voltando-se para a porta.

Esses sentidos diferentes também são coordenados para entradas e saídas por paralelismo na cozinha.

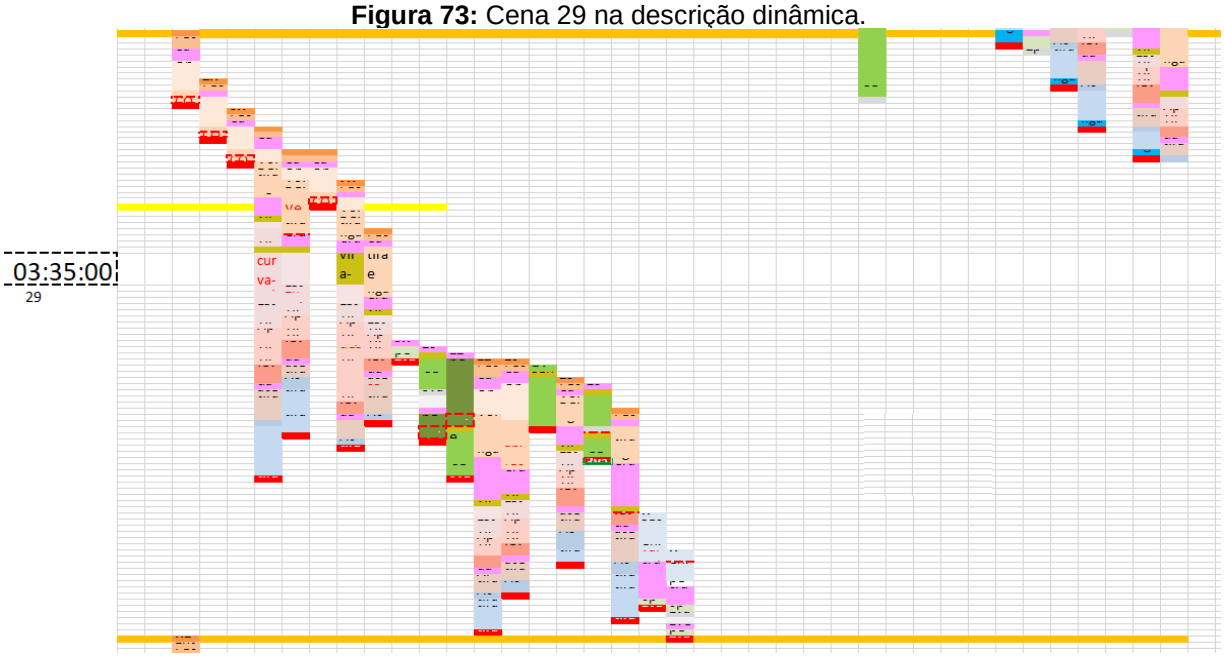
Enquanto o grupo da porta vai cumprir o trecho A1-B1’ (saindo após tomar banho), o segundo grupo sai do banheiro e se seca e segue até a segunda entrada pela cozinha (verde), cumprindo o trecho B2-C2, durante o qual há três momentos de saída e retorno pela cozinha. O ritmo, assim, se estabelece primeiro na porta e há dois performers que fazem trechos curtos para já estabelecer o ritmo que durará por toda a cena (5H pelo trecho C1 e 8H pelo trecho C2).

Os trechos enquadrados em preto são momentos com ações paralelas em lugares diferentes e mudanças de plano coordenadas em oposição (um levanta, um senta), além de blocos idênticos de alinhamento rítmico com diferentes grupos de performers.

Cena 29

No final da cena anterior, o primeiro performer desta cena (1H) entra pela porta.

Figura 73: Cena 29 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Oito entradas acontecem pela porta, cada vez mais antecipadamente. Logo, o performer 1H rebobina sua ação desde a observação até efetivamente sair pela porta, o que é algo inédito e que vai ser repetido por outros três performers nessa cena

(2H,3H e 6H). A projeção muda quando alguém (4H) cruza até o pé da cama: muita neblina, montanhas ao fundo, céu branco, casinhas mais baixas que a varanda. Leve ruído. Os performers que permaneceram continuam em fases diferentes, fazendo pausas e ultrapassando uns aos outros. Mais uma vez, quem entra pela porta sai pelo banheiro (A1 – B1).

Figura 74: Frame de *Inside* aos 03:36:00.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Papaioannou procede a seguir pela acumulação de performers na cozinha sem cessar as entradas pela porta, de modo que há aglomerações na cozinha, na entrada e no banheiro, onde os primeiros a entrar já chegaram.

A finalização recupera a mesma estratégia das cenas 12 e 14, com dois performers executando apenas o trecho B2, saindo do banheiro para se secarem finalizando ao chegarem à cozinha.

Cena 30

1H entra pela porta ao mesmo tempo em que os dois últimos performers da cena anterior saem. A projeção muda quando ele acende a luz.

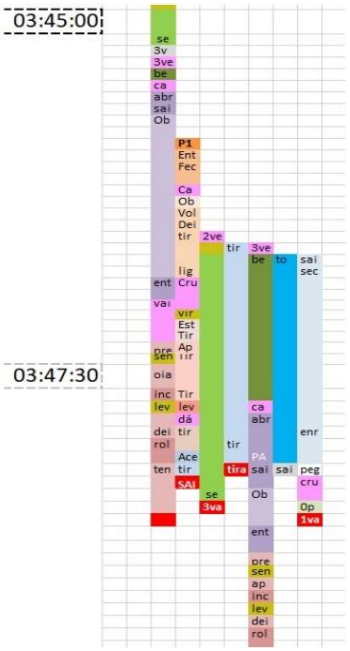
Figura 75: Comparação de projeções das cenas 5, 27 e 30.

Fonte: Autor.

A vista parece nova, mas olhando com atenção percebe-se que é da quinta e vigésima sétima cenas, com mais proximidade menos luminosidade, de modo que só se veem as varandas e não mais o céu.

Essa cena opera por acúmulo e alívio de performers no palco. O primeiro tem bastante tempo sozinho desde que entrou, e só terá companhia a partir do momento que chegar à sacada e ali permanecer. O segundo performer (2H) entra pela porta. Após alguns instantes, entram dois performers pela cozinha (3H e 5H) e três pelo banheiro (4H, 6H e 7H) todos homens, todos parecidos com 1H: É como se ele estivesse em todos os lugares, multiplicado e divido igualmente entre os dois lados do palco. Apenas 1H e 2H avançam nas partituras por algum tempo, com os outros permanecendo no primeiro ponto estratégico de parada após seus diferentes pontos de início da partitura, conforme se pode observar nas figuras 76 e 77.

Figura 76: cena 30
na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Figura 77: Frame de *Inside* aos 03:47:04.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Após alguns instantes, 1H e 5H prosseguirão suas partituras. 5H chegará à sacada e permanecerá lá até que todos os outros saiam praticamente ao mesmo tempo, e ele ficará sozinho, finalizando sua partitura na cama, na cena seguinte.

Cena 31

A projeção muda quando 1M abre a porta: o espaço é o mesmo da cena 18 e, mais ao final da cena, uma imagem da mesma cena será replicada quase integralmente. Outros dois performers entrarão pela porta, com bastante intervalo de tempo entre eles, e um quarto pelo banheiro. Embora mais performers entrem na cena a sensação é de que há sempre poucas pessoas em cena, já que se estendem as permanências e ausências aparentes. A tônica aqui é a simultaneidade de ações que passam por posições similares.

Figura 78: Frames selecionados da cena 31 de *Inside.*

Fonte: Autor.

Novas entradas acontecem por paralelismo de deslocamento, até que o apartamento fica com praticamente uma pessoa por posição estratégica.

Figura 79: Frame de *Inside* aos 03:57:12.

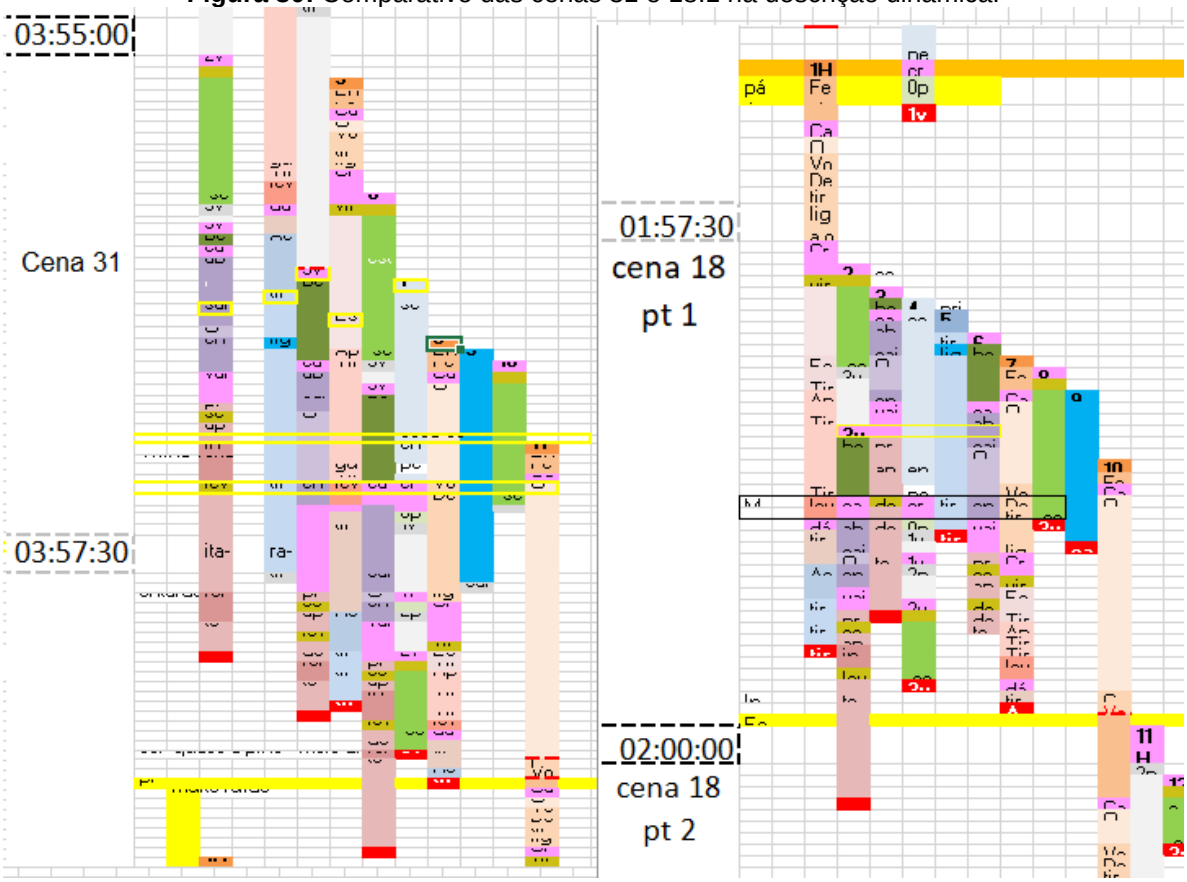
Fonte: Autor.

Quando há seis performers em cena, há um momento de pausa, durante o qual ninguém se desloca. Chega-se a replicar quase que exatamente as posições da cena 18. Isso só não acontece porque falta um performer na posição da porta.

Pela porta, entra 10H. Quando ele chega à posição de 8H, todos ao mesmo tempo seguem para as próximas ações, e nesse momento uma música *groovada*, quase dançante, com baixo e percussão, instrumentos de sopro, e poucas notas ao piano colabora para a sensação de súbito movimento e agitação. Conforme o palco vai se esvaziando, a música também o faz, ficando o som do baixo acústico e do piano, além das vozes agudas de crianças falando que acompanham a projeção.

Da mesma maneira que aconteceu na cena 18, o último performer (10H) permanecerá nessa posição até que quase todos tenham saído e cena e então rebobinará suas ações, até retornar à ação de apagar/acender a luz, que muda a projeção, preparando a próxima cena, em que ele continuará e finalizará sua partitura.

Figura 80: Comparativo das cenas 31 e 18.1 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Cena 32

O performer que vem da cena anterior (31-11H) parece levemente irritado. Quando ele está prestes a se sentar na cama, a porta se abre e entra um homem (32-1H). A projeção muda para um cruzamento de ruas espaçosas, com casas com

sacadas nas esquinas. Muitos carros estacionados, e há sempre um pouco de movimento, seja de carros, motos ou transeuntes. É uma cena com muito ruído.

2M entra pela cozinha (D1), por paralelismo a 1H. Ela é bem ágil e logo abre o vidro da sacada. Um ruído muito alto e alguns sons de buzina dominam a cena. Outros performers entram sem conexões rítmicas evidentes, e no momento da imagem abaixo há um jogo sutil acontecendo, em que apenas um performer por vez produz movimento ou deslocamento, enquanto os outros permanecem em suas ações imóveis ou com movimento mais sutis, de modo que o olhar pode se dedicar a acompanhar um performer por vez, depois, três performers por vez e, depois, novamente um por vez.

Figura 81: Frame de *Inside* aos 04:00:03.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A cena vai se esvaziando gradualmente. Somam-se ruídos como motores de carros, britadeiras, sons de construção. Quando há apenas um performer quase desaparecendo na cama entra o primeiro performer da cena anterior entra pela cozinha (C2). O último performer retorna para tomar banho e finalizará essa ação no começo da próxima cena.

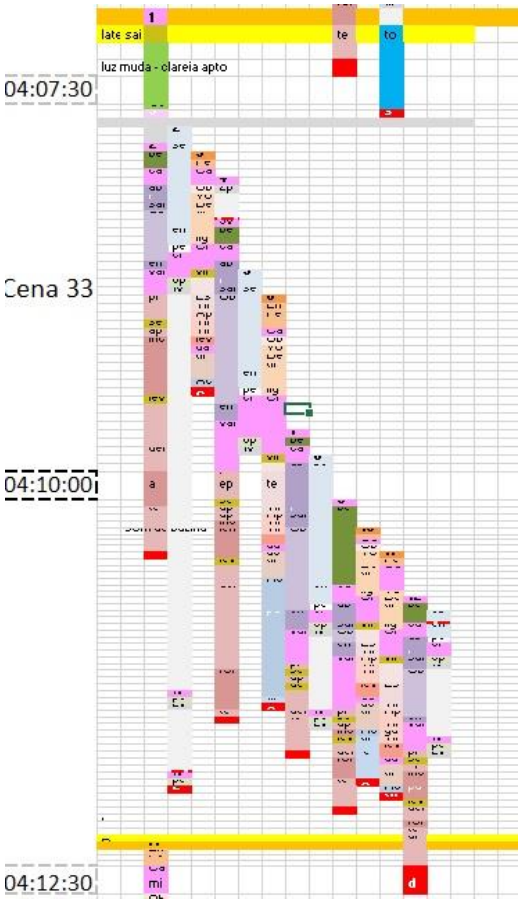
Cena 33

A projeção muda com um som de estalido, os ruídos são substituídos por um leve som de vento, e o que se vê agora é a lateral de um prédio bem próximo.

Figura 82: Frame de *Inside* aos 04:09:45.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Figura 83:
Cena 33 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

33-1H entra pela cozinha (C2) e come enquanto 32-10H termina o banho. Ambos saem, o apartamento fica vazio por alguns instantes e o próximo performer a entrar continua a trajetória de 32-10H, se secando ao sair do banho. Logo, 1H voltará continuando sua sequência olhando a janela da cozinha (D1) e entrará um performer (3H) pela porta. Essas são as três entradas a serem utilizadas na construção da cena. Por vezes ouvem-se buzinas.

Os trechos cumpridos são D1-D2, B2-C1 e A1-A2. A grande quantidade de encontros de células em rosa torna perceptível como o deslocamento em paralelo é intensificado nessa cena, é realizado por vários performers ao mesmo tempo e quase a todo momento da cena há alguém se deslocando.

Há momentos em que alguns performers modificam o curso da partitura, editando-a, como 2H e 13H, que possuem linhas tracejadas vermelhas na descrição

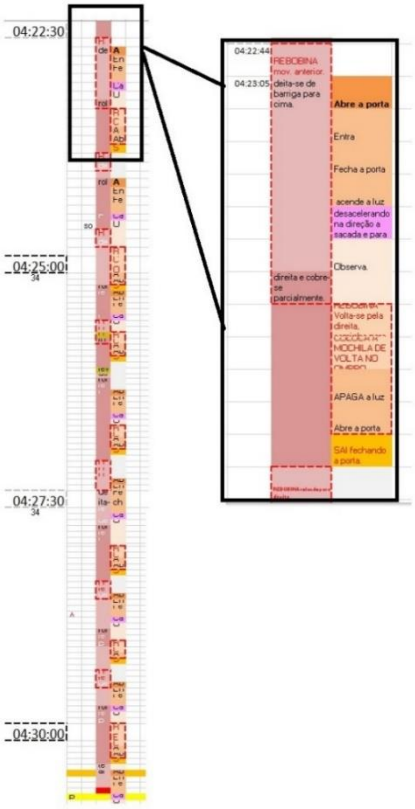
ao lado. Quando 12H está só, completamente coberto e desaparecendo na cama, a projeção muda suavemente e ouve-se o barulho da porta se abrindo.

Cena 34

Figura 84: Frame de *Inside* aos 04:21:27.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Figura 85:
Cena 34 na descrição



Fonte: Autor.

O performer que entra pela porta realizará a partitura completa. A nova projeção é um pôr do sol alaranjado que ganhará tons arroxeados enquanto o apartamento escurece. Haverá o som de uma sirene soando e sons de pássaros.

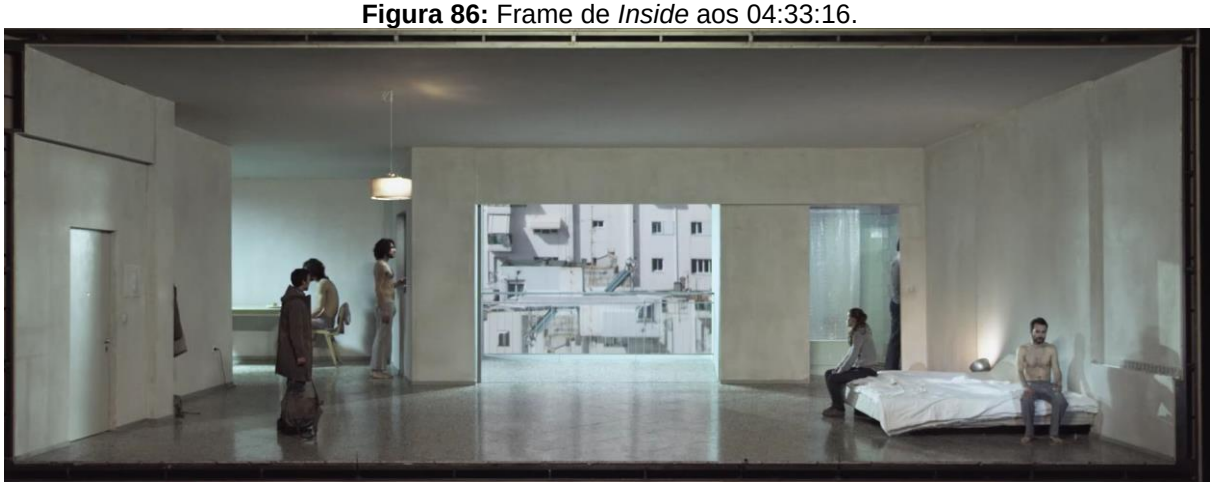
Quando ele chega ao último bloco (D2) e na antepenúltima ação, completamente coberto, rebobina-a até retornar à posição deitado de barriga para cima. O segundo performer (2H) entra pela porta e percorre a partitura até parar e observar (A1, ação 6). Após alguns instantes, ele rebobina sua ação até sair pela porta, e então 1H também rebobina sua ação, voltando a se deitar nu de barriga para cima.

Esse jogo vai perdurar por um longo tempo, com 1H rebobinando e refazendo a ação de desenrolar/enrolar no lençol, e 2H entrando, observando e saindo. Serão seis entradas e saídas de 2H pela porta neste jogo, e

apenas na sétima entrada (que inaugura a próxima cena) ele seguirá a partitura, enquanto 1H finalmente afundar na cama.

Cena 35

Figura 86: Frame de *Inside* aos 04:33:16.

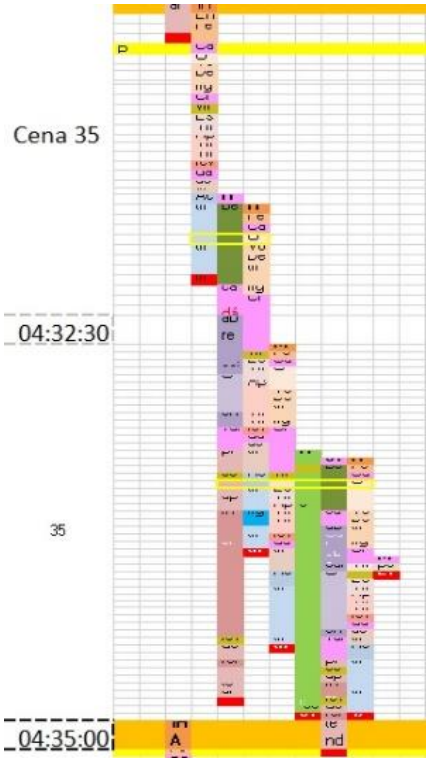


Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

35-1H entra pela porta, 34-1H desaparece na cama. Quando 35-1H acende a luz, o apartamento fica subitamente muito iluminado, ele está sozinho e a projeção muda: A vista agora é para um prédio com escadarias e alguns relevos.

Não se vê o céu. Essa cena, aparentemente simples, é coreografada com paralelismo de deslocamento em praticamente todas as ações, combinando o sentido de grandes deslocamentos ao das pequenas mudanças de direção que as próprias ações provocam, o que faz com que isso possa passar desapercebido.

Figura 87:
Cena 35 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Na descrição à esquerda, foram enquadrados em amarelo os momentos de pausa, imobilidade do grupo. No segundo momento destacado (após 04:32:20), uma harmonia com dois acordes em notas longas com timbre de *strings* começa a tocar. Da sacada, sons de carros e vozes ao

longe continuam. Junto da base harmônica um som de oboé. Os performers saem gradualmente por diferentes saídas e a música continua no início da próxima cena.

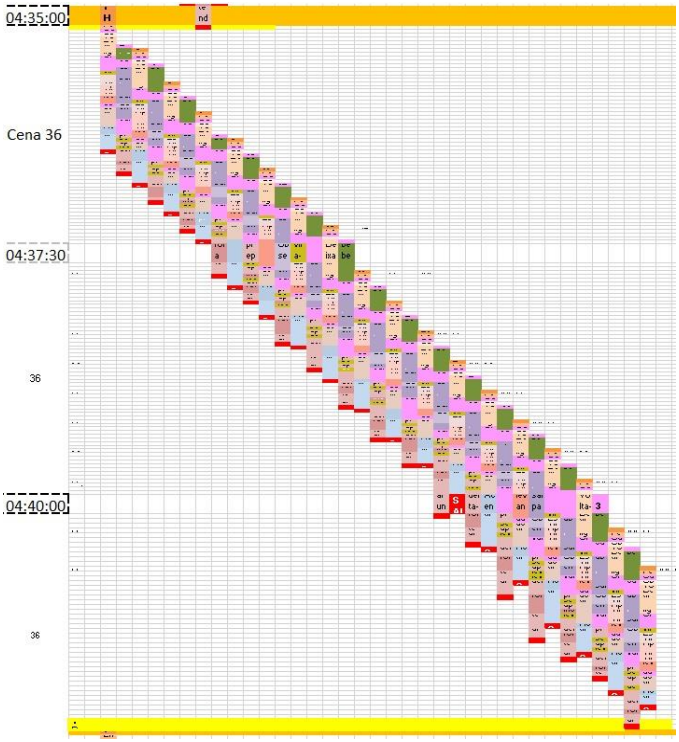
Cena 36

Figura 88: Frame de *Inside* aos 04:38:06.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

O performer 36-1H entra pela porta enquanto o último performer da cena anterior (35-6H) desaparece na cama e a projeção muda: vê-se agora um único prédio cinza com diversas sacadas e ele divide a vista também acinzentada em duas porções: é o mesmo prédio da cena 13.

Figura 89:
Cena 36 (sexta mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Começa a sexta mesa de bilhar, que é quase idêntico ao realizado na cena 26. Alternam-se igualmente dois grupos: o primeiro faz a partitura desde a porta até o banheiro, incluindo a ação de tirar a camiseta ao sair (A1 até início de B1, suprimindo o uso da privada). O segundo grupo faz a sequência desde a janela da cozinha até a cama (D1-D2).

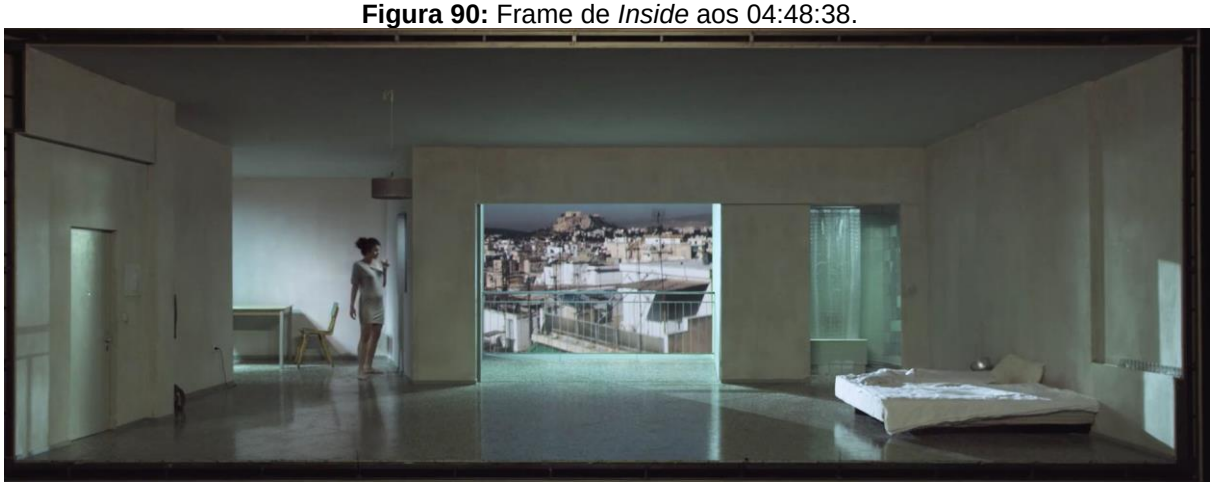
No primeiro grupo, há deslocamento na mesma direção e sentido, lado a lado, sempre que o que entrou antes está em A2 – ação 1 (cruza até o pé da cama) e o que entrou depois na ação 6 (caminha em direção à sacada e para antes). Outro deslocamento em paralelismo constante que evidencia as linhas do espaço pode se ver na figura 88, em que há quatro performers em pontos distintos do palco se deslocando na mesma direção, sentido e velocidade.

Próximo ao fim da cena, é possível ver fumaça na parte mais baixa, à esquerda, na sacada. A música que começara na cena anterior permanece por toda a cena e silencia quando resta apenas uma performer deitada na cama (34M), e ela desaparece no silêncio enquanto a projeção muda.

Cena 37

O apartamento está vazio, no escuro, quando uma melodia com quatro notas ao violão soa enquanto se pode ver a nova vista: um céu azul-arroxeado, montanhas e acrópole ao fundo (onde fica o Parthenon grego), casas brancas. É o mesmo que na cena 8. Bem perto, há uma grande varanda debaixo da qual há um toldo verde água. Uma performer entra pela porta (1M) e vai fazer toda a partitura sozinha. O apartamento ilumina-se gradualmente conforme ela avança na partitura.

Figura 90: Frame de *Inside* aos 04:48:38.

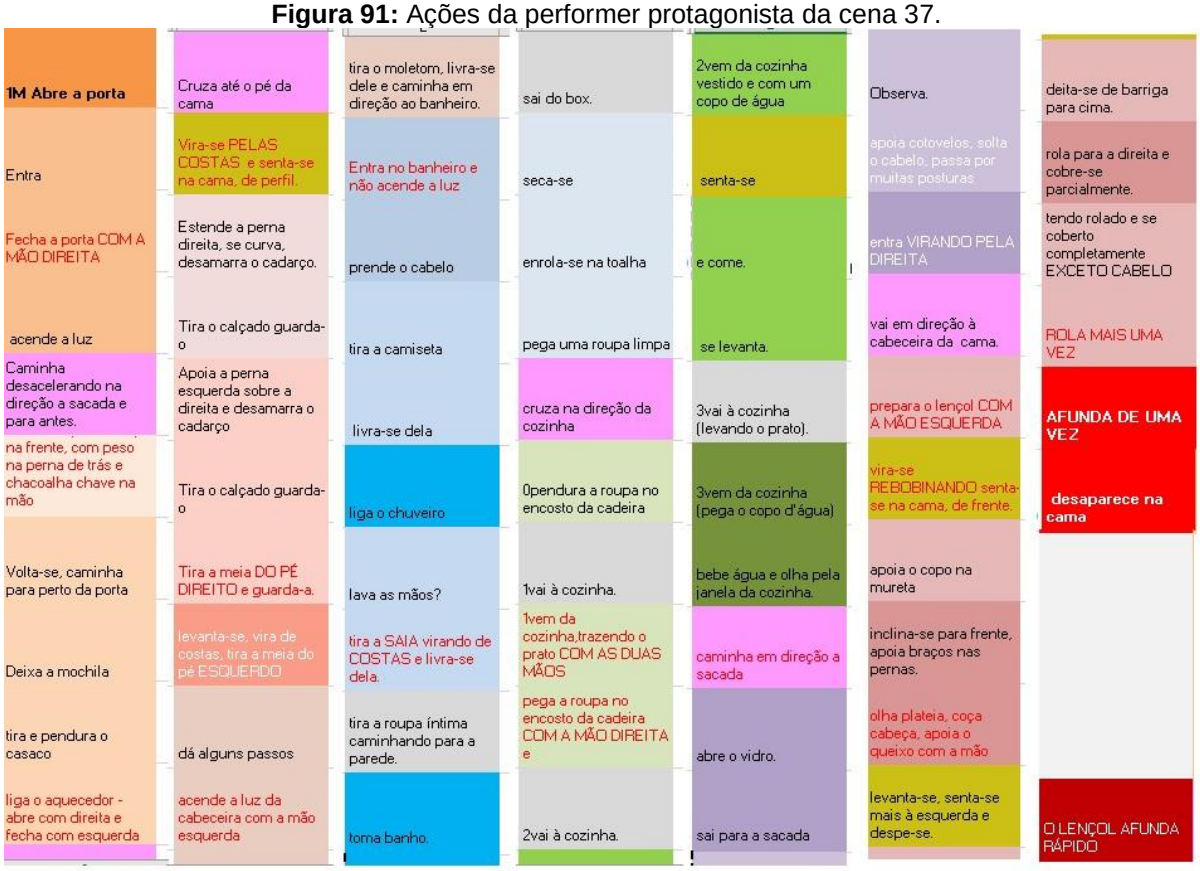


Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A cena chama atenção porque a performer executa praticamente todas as ações ao contrário de tudo o que se viu até agora: onde todos usavam a mão direita, ela usa a esquerda. Onde se voltavam pela esquerda, ela se volta pela direita. Até

mesmo a maneira de parar nos pontos estratégicos é bastante distinta, no que diz respeito ao peso, que passa à perna oposta, varia de perna, dando uma sensação de instabilidade. Por conta disso, neste estudo, essa cena foi nomeada como “O Hábito”, porque após quatro horas e quarenta e dois minutos de espetáculo, o acostumar-se com o modo como as coisas são feitas parece escancarar a relação entre o que habitualmente se constrói, até que se torna uma regra. Quando ela finaliza, entra a performer que inicia a próxima cena, e ao longo da ação desta pode-se perceber o lençol da cama afundando sozinho na cama. A ação toda dura cerca de nove minutos.

Figura 91: Ações da performer protagonista da cena 37.



Fonte: Autor.

Surpreendentemente, em entrevista, Drossos Skotis revelou que nada disso era intencional, ou seja, seria um momento em que a partitura completa era reapresentada, neste ponto da trajetória, somente isso. Foi erro da performer. Feliz ou infelizmente, essa versão é a que ficou para a posteridade.

Os sons ouvidos durante a cenas são alguns poucos alarmes e vozes. Ao final da cena, as mesmas notas da melodia que havia tocado no início são ouvidas, além de outras duas notas.

Cena 38

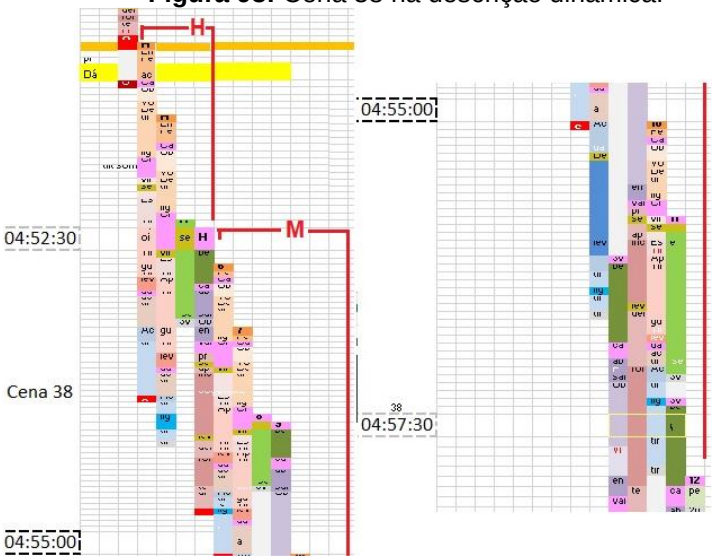
Figura 92: Frame de *Inside* aos 04:57:39.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Um novo performer (1H) entra pela porta e a projeção muda no momento em que ele acende a luz: agora não se vê nada do céu, só muitas casas brancas com sacadas ao longe. Parece inverno, as poucas árvores estão peladas.

Utilizando alguns paralelismos de deslocamento nas entradas, a cena joga com o gênero como ferramenta de composição. Começa com quatro performers homens entrando um a um, dois pela porta e dois pela cozinha (um por C2 e outro por D1).

Figura 93: Cena 38 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

A mesma sequência compositiva é repetida com quatro mulheres performers (5,6,7 e 8M). Depois, ela é feita com apenas uma performer entrando pela porta (9M), e outras duas pela cozinha (10M pela primeira vez em C1 e 7M continuando a partitura

em D1). Ao final, entra uma performer pela cozinha (C1). No frame capturado acima, pode-se ver um momento de permanência de quatro performers, marcado na descrição ao lado aos 04:57:30.

No início da cena ouvem-se ruídos breves como de bipes celulares e chiado televisivo de troca de canal. Há um leve ruido de fundo e os sons incidentais da própria cena. Aos 04:55:00, ouve-se a melodia no violão uma vez, ouvem-se dois acordes tocados suavemente com timbre de *strings.* Os ruídos e bips antes indistinguíveis ganham uma espécie de distorção, soando mais como música do que antes, também pela duração que adquirem. Algumas notas no violão soam junto a esses ruídos de distorção, enquanto algumas vozes falando são ouvidas. Nos momentos enquadrados em preto na descrição esse ruído está bastante presente. Conforme o palco gradualmente se esvazia, as distorções que ficam claras como de guitarras fazem duas últimas aparições.

Cena 39

Figura 94: Frame de *Inside* aos 05:03:16.

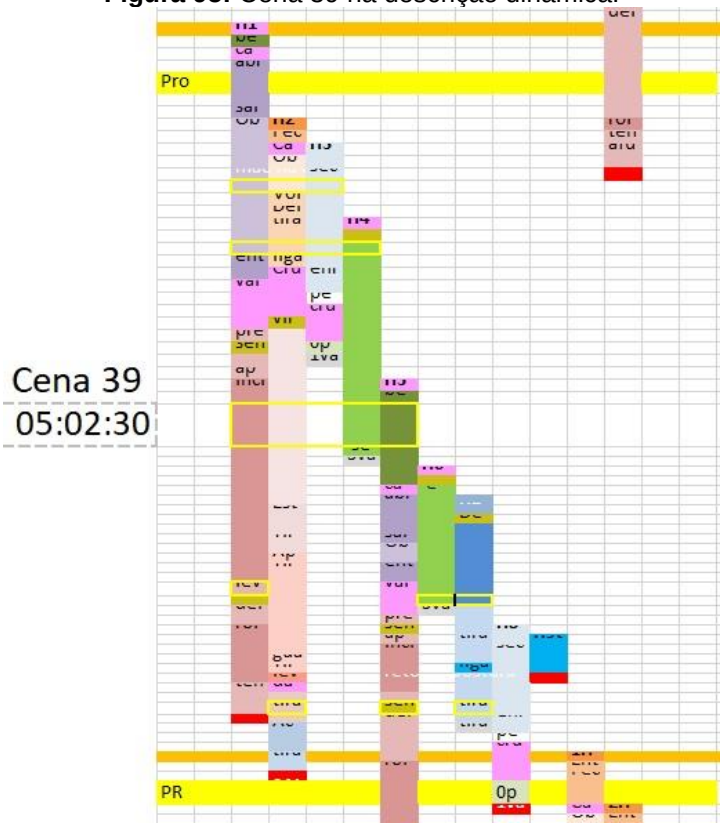
Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Quando 1H entra pela cozinha e caminha até a janela (D1), a trilha sonora com distorções retorna em notas longas. A última performer da cena anterior está nua de barriga para cima quando ele abre o vidro da sacada e a projeção muda para a vista do topo de um prédio, onde há uma antena.

Com as entradas do segundo e terceiro performers pela porta e banheiro, notas ao violão são acrescentadas à trilha. Há apenas um paralelismo de deslocamento. São todos homens. A cena transcorre calmamente, com um deles se movendo ou

deslocando por vez na maior parte do tempo, além dos tempos de permanência compartilhados em grupo e enquadrados em amarelo na descrição.

Figura 95: Cena 39 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor

Destaca-se a imagem em que há performers sentados em todos os pontos estratégicos de parada que permitem essa posição. O performer que inaugura a próxima cena entra logo, de modo que 2H, 5H e 7H terminam suas partituras no princípio da cena seguinte.

Cena 40

Quando a porta se abre, começa uma música suave ao piano. A projeção muda quando o performer (1H) fecha a porta: vê-se a lateral de um prédio bem próximo e uma janela pequena e velha. Essa cena só tem homens. Ao todo, quatro performers entrarão pela porta, um por vez, em intervalo similar. Em relação ao imediatamente anterior. Conforme os quatro avançam na partitura, vão se ultrapassar, modificando quem tem a dianteira. Quando estão estes chegam às ações do lado direito do palco

(A2), quatro performers entrarão quase juntos pela cozinha, com intervalos curtos entre cada entrada, produzindo um efeito de acúmulo dos dois lados do palco.

Figura 96: Frame de *Inside* aos 05:06:10.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A seguir, a cena se esvaziará, e para que isso aconteça cria-se uma variação de saída para os performers que entraram na primeira ação de D1: após beber água olhando pela janela da cozinha, eles se voltam pelo mesmo lado que vieram, apoiam o copo na mesa e rebobinam a ação de chegada, saindo pela coxia da cozinha novamente. O segundo performer a entrar em C2 traz de fora uma cadeira para se sentar, posicionando-a mais à esquerda e a frente da outra e, após comer, ao sair, tira-a de cena. Tudo acontece muito rápido, ao mesmo tempo em que os quatro primeiros performers saem de cena pela coxia esquerda do banheiro, despindo-se para o banho. 1H e 7H saem juntos, na mesma velocidade e sentido, um pelo banheiro e o outro pela cozinha, no mesmo momento em que a performer (41-1M) da cena seguinte entra pela porta, descontinuando a composição de gênero.

Figura 97: Cena 40 na descrição dinâmica.

Fonte: Autor.

Cena 41

A paisagem muda quando 1M acende a luz. Agora, vê-se um edifício branco com toldo e saca à esquerda, sombreado por uma árvore a direita. O balançar das folhas é um movimento constante na projeção. No começo da cena, está ensolarado, e conforme a cena avança as horas passam e há menos luz.

Figura 98: Frame de *Inside* aos 05:11:32.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A música que se escuta a seguir é etérea e com instrumentos que não reconheço. Precisarei pedir ajuda para descrever isso. Mas logo vai embora e fica o som leve do vento apenas. A mulher percorre de A1 a B1 sozinha e deixa o apartamento vazio ao entrar no banho. Ela não voltará mais. Entra um segundo performer (2H) pela cozinha (D1) e logo se encaminha para a sacada. Enquanto ele observa, outros dois performes entram em cena (2H e 3H), um saindo do banheiro e se secando (B2) e o outro pela porta (A1). Linhas concorrentes de deslocamento são utilizadas aqui, ou seja, há momentos em que performers se cruzam com outros caminhando em sentidos e direções opostas.

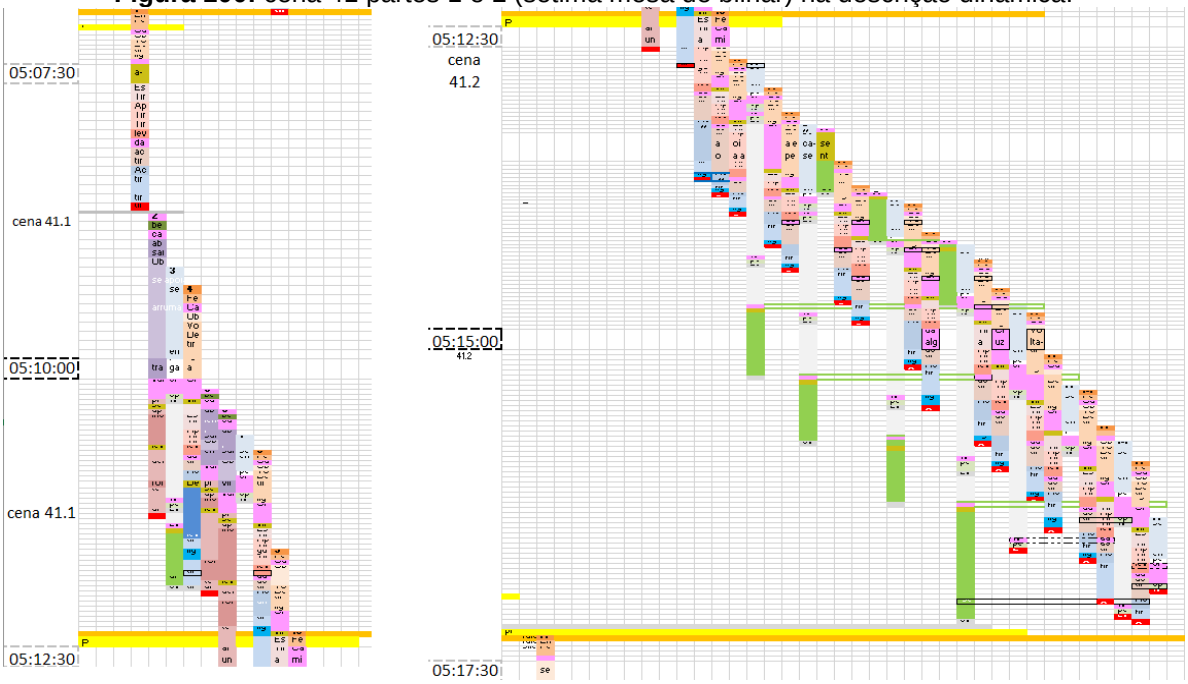
Em determinado momento, as entradas passam a acontecer apenas pela porta (performers 7H, 8M, 9H, 10H). Quando 9H fecha a porta, a vista muda para uma ladeira íngreme e muito iluminada, onde há casas brancas.

Figura 99: Frame de *Inside* aos 05:15:50.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A entrada parando a janela da cozinha (D1) é suprimida, e o esquema rítmico da sétima mesa de bilhar será construído com dois grupos de performers: aqueles que entram pela porta, em A1, e cumprem a partitura até a saída pela coxia direita do banheiro, após ter entrado e ligado o chuveiro (antes do fim de B1) e o segundo grupo, entra no início de B2 (sai do banheiro, para no limite da sacada e seca-se) até a o fim de C2 (verde), após comer à mesa.

Figura 100: cena 41 partes 1 e 2 (sétima mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

A trajetória de B2 a C2 conta com três momentos que o performer sai da vista do público e retorna, e os retornos para C2 são coordenados de maneira que sempre

que um performer está saindo, outro esteja chegando. Alguns performers entram para cumprir apenas um trecho da partitura do segundo grupo para manter o ritmo geral da cena. Enquanto isso, os performers que entram pela porta povoam o palco tanto na entrada (A1) do lado esquerdo, quanto nas ações ao pé da cama (A2) e no banheiro (B1), de modo que o palco fica sempre ocupado de maneira equivalente dos dois lados. Ao final do bloco, todos saem praticamente juntos, rapidamente, deixando o apartamento vazio.

Cena 42

No apartamento vazio, a vista da sacada muda para um horizonte com muitas casas, o céu muito nublado de fim de tarde. Até o final da cena acompanha-se o anoitecer, escurecer totalmente até o fim da cena, e conforme o céu escurece, as luzes das casas se acendem.

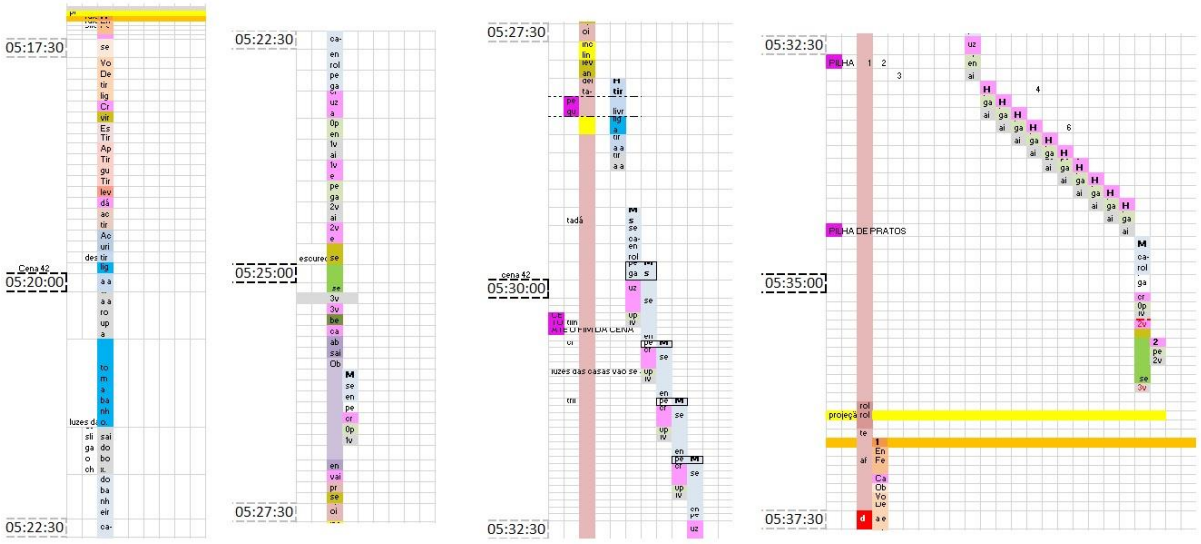
O performer (1H) entra pela porta e faz toda a partitura quase completa – suprimindo apenas o uso da privada – desde a porta (A1) até chegar à sacada (D2), o que leva cerca de sete minutos, deixando por vezes o apartamento vazio.

Figura 101: Frame de *Inside* aos 05:30:43.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Enquanto ele observa a vista, uma mulher (2M) sai do banho, seca-se e cruza até a cozinha (trecho B1). Após a sua saída, ouvem-se sons de louça. 1H prossegue a ação para D2. Quando se deita nu de barriga para cima, outro homem (3H) aparece no banheiro pela coxia direita realiza parte do trecho B1, despindo-se completamente, e desaparece a seguir pela coxia esquerda do banheiro.

Figura 102: Cena 42 (oitava mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

A seguir, acontecerá a oitava mesa de bilhar. Primeiro participam apenas mulheres, que executam apenas o trecho B2, que vai desde a saída do banheiro para se secar até cruzar para a cozinha, deixar a roupa no encosto da cadeira e desaparecer. Uma música suave ao piano começa a tocar nesse momento e ao longo desse bloco entrarão outros instrumentos e distorções suaves. Ouve-se também o som de água pingando. Uma nova performer entra sempre que sua correspondente anterior faz o movimento de pega uma roupa no banheiro, e em uma direção e depois cruza para a cozinha. Esse bloco produz um resíduo: um grande amontoado de roupas penduradas no encosto da cadeira.

A seguir, participam apenas homens no trecho C1, em que a ação consiste em vir da cozinha, colocar um prato na mesa, pega uma roupa no encosto da cadeira e sair novamente pela cozinha. À medida que isso vai acontecendo, a pilha de roupas se desfaz e uma pilha de pratos se acumula. Há ainda algumas notas ao piano e sons de distorção, mais pontuais, e o barulho constante de louça batendo.

Ao fim dessa sequência, uma performer sai se secando do banheiro (B1) e fará sua partitura até o momento em que come sentada na grande pilha de pratos (C2) excluindo a ação C1. Um performer entra e pega a roupa ela deixou na cadeira e sai. Ela termina de comer e sai levando a pilha de pratos. Só então, o performer que iniciara esta cena (1H) rola na cama e cobre-se, desaparecendo no início da próxima cena. Nesse momento, a vista é coberta por névoas embranquecidas.

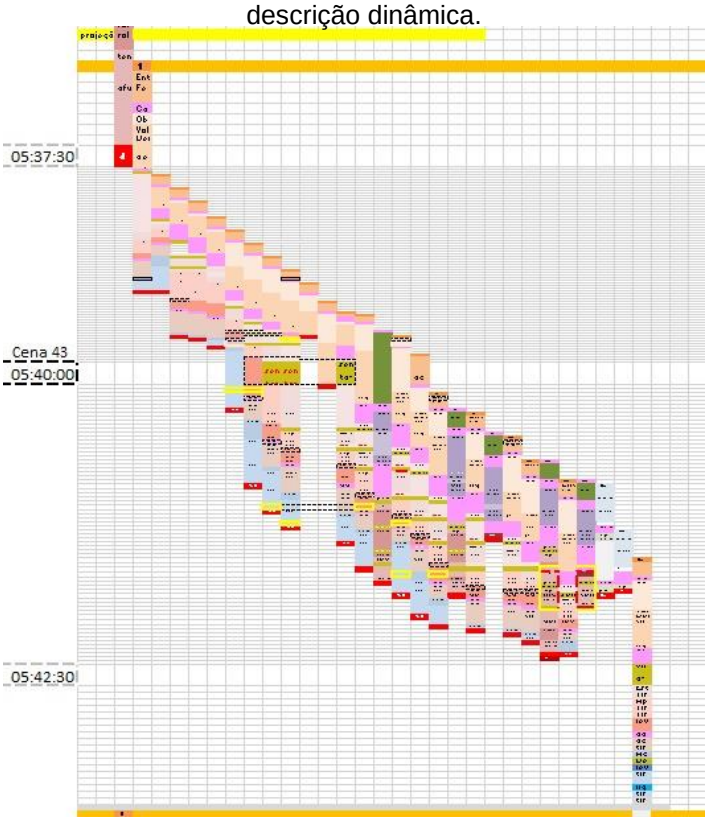
Cena 43

Figura 10: Frame de *Inside* aos 05:38:19.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Nesse novo cenário em que pouco se vê, entra um primeiro performer (1H) pela porta. Quando ele se senta na cama de perfil, entra 2H também pela porta, e quando ele para e observa, entra 3H pela porta, estabelecendo o ritmo da nona e última mesa de bilhar. Ao longo da cena há uma leve vibração e pulsação, som de chuva e os sons de louças batendo na cozinha.

Figura 104: Cena 43 (nona mesa de bilhar) na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Serão dois grupos principais: um, maior, de performes que entram pela porta. O segundo, menos frequente, de performers que entram e bebem água olhando a janela da cozinha (D1). Mesmo entre os que entram pela porta, vão se criando variações de duração, como no caso de 1H, que ficará um longo tempo sentado ao pé da cama (A2), ou do quinto performer em diante que permanece observando por mais tempo.

Aqui, diversos dos recursos usados ao longo do espetáculo reaparecem, como a realização de ações em série por performers próximos, entradas e saídas por paralelismos de deslocamento e direções opostas executadas simultaneamente, acúmulo em áreas distintas do palco a cada momento. As saídas do primeiro grupo acontecem pelo banheiro, ao tirar a camiseta, e mais próximo ao fim da cena essa ação também é suprimida.

Figura 107: Frame de *Inside* aos 05:41:08.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Conforme a cena avança, a névoa se dissipa e revela a encosta rochosa de uma montanha. Próximo ao final, como já se viu na finalização das cenas 12 e 14, dois performers vão cumprir o trecho B2 (sair do banheiro e se secar até cruzar para a cozinha e sair). O último performer da cena (28H) entra pela porta. A cena se esvazia quando ele cruza o apartamento (A2). Quando chega ao banheiro (B1), despe-se e sai, deixando o apartamento vazio.

Cena 44

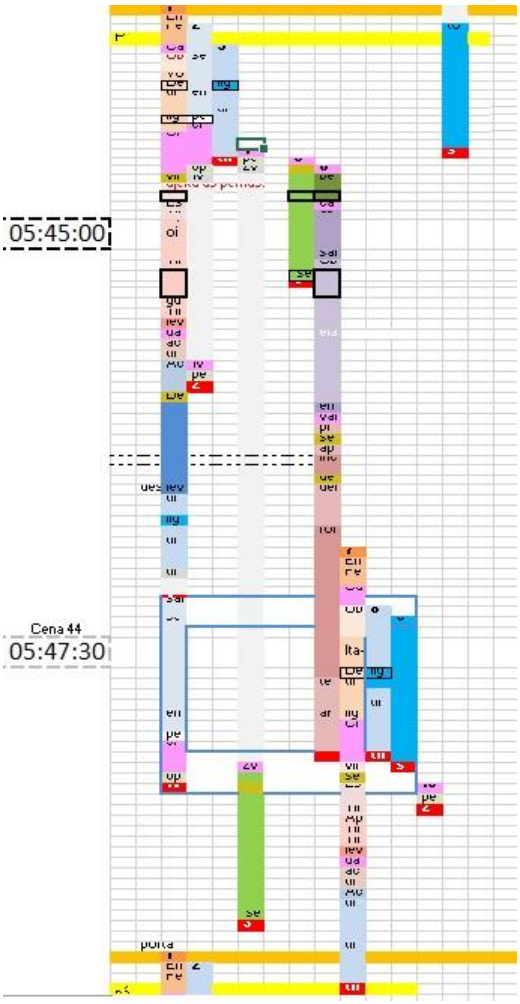
O performer 1H entra pela porta. A seguir, uma mulher (2M) sai do banheiro e se seca e o último performer da cena anterior toma banho. Quando 1H acende a luz, a vista muda para a de um apartamento em andar alto em um prédio na parte mais baixa de uma ladeira. Vê-se um telhado verde a esquerda e o céu na porção mais alta da imagem.

Figura 106: Frame de *Inside* aos 05:47:34.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

A seguir, outro performer (3H) aparece no banheiro tirando a camiseta. Outras entradas acontecerão, apresentando paralelismos de deslocamento no mesmo sentido e direções cruzadas, com menos rigor do que em outros momentos. Enquadram-se em preto momentos de permanência em posições específicas.

Figura 107: cena 44 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

Chama atenção na cena o trecho destacado na moldura de linhas azuis: nele, fica evidente o efeito de multiplicação de uma figura. O performer 1H despe-se para tomar banho. Ele próprio sai a seguir para se secar, enquanto dois outros performers surgem no banheiro, um tirando a camiseta (8H) e outro ocupando o box para tomar banho (9H). Eles são bastante parecidos. Quando 1H cruza para cozinha e sai os outros dois também desaparecem, o que reforça o efeito criado. Há ainda entradas pontuais pela cozinha tanto no início quanto próximo ao fim da cena. Quando 7H está se despindo no banheiro, entra o performer que inaugura a próxima cena.

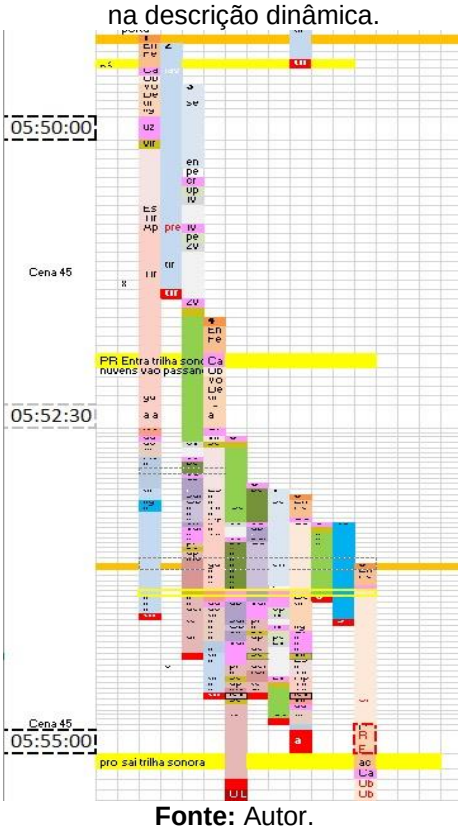
Cena 45

Figura 108: Frame de *Inside* aos 05:50:28.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

Quando 1H abre a porta, 7H ainda está no banheiro se despindo e mais uma performer (2M) aparece no banheiro pela coxia da direita tirando a camiseta. A projeção muda quando a luz é acesa: é o mesmo cenário das cenas 18.1 e 31, que parece um pátio escolar. Sons de vozes ao longe e de louças batendo acompanham a cena.

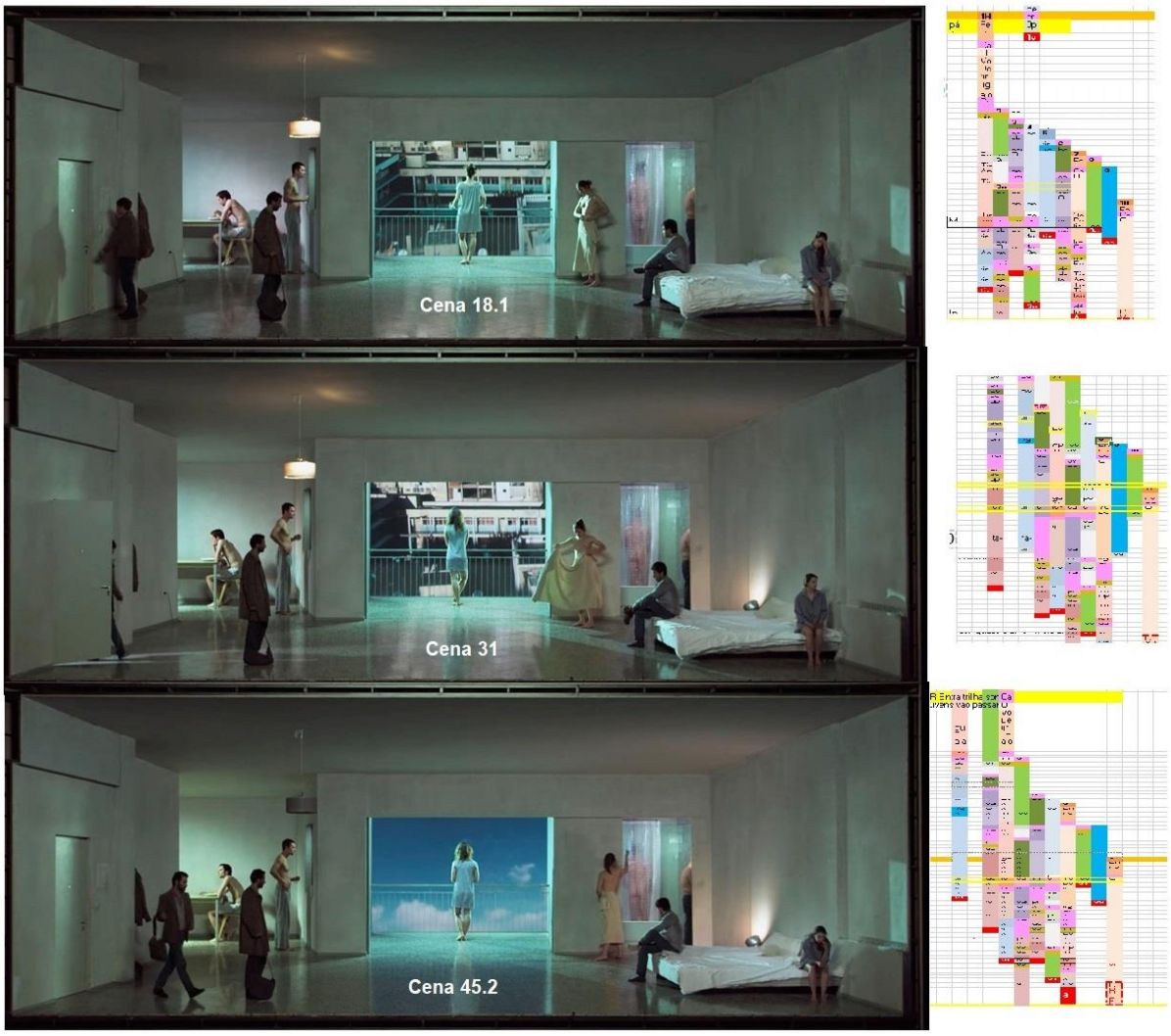
Figura 109: Cena 45 na descrição dinâmica.



Fonte: Autor.

As permanências são a essência da primeira parte da cena, com 1H sentado na cama, 2M ficando na mesma posição no banheiro – até se despir completamente e sair pela coxia esquerda. 3M permanece por algum tempo secando-se, depois desenvolve a partitura até o final, desaparecendo na cama. Outro performer (4H) entra pela porta e para no primeiro ponto estratégico para observar a sacada (A1, ação 6). É nesse momento que a projeção muda e revela a segunda vista da cena: um céu azul, assim como se viu na cena 18.3. Quando ele prossegue para a próxima ação, começa uma trilha sonora minimalista ao violão. Nesse novo cenário, novas entradas acontecem até que se chegue mais uma vez à imagem criada pelas posições estratégicas dos performers nas cenas 18.1 e 31.

Figura 110: Comparativo das cenas 18.1, 31 e 45.2.



Fonte: Autor.

Como é possível observar, nas três cenas a finalização se dá com o último performer a entrar permanece na posição de observação (Bloco A1, Ação 6) até que a cena se esvazie. Este é o performer que finalizará o espetáculo (46-1H).

Cena 46

Quando resta apenas o performer 45-5H coberto e desaparecendo na cama, 46-1H rebobina sua ação: volta até a porta colocando a mochila no ombro e acende a luz novamente. Nesse momento, a trilha sonora para subitamente e a projeção muda para uma noite arroxeada, uma montanha com uma área bem iluminadas, assim como a via principal que leva até lá. É possível ver algumas luzes acesas de casas.

O performer observa o desaparecimento do outro na cama e só então volta seu olhar para a sacada. Depois, prossegue na partitura, com longos tempos de permanência no banho e comendo à mesa, e a performance acaba em sua última permanência, na sacada, aos 06:04:52.

Figura 111: Frame de *Inside* aos 06:04:48.

Fonte: https://vimeo.com/74864424. Acesso em 08.08.2022.

3.3.2 - Síntese da Análise

Acompanhando a sequência de entrada dos performers nas seis primeiras cenas percebe-se um procedimento de adição progressiva, que cria uma jornada, um convite à uma lógica compositiva que parece remontar a história da tragédia, já que a tragédia originalmente possuía um único ator, que interagia com o coro; Ésquilo introduziu o segundo ator e depois Sófocles introduziu o terceiro (SANTOS, 2005). Acompanha-se a ocupação progressiva do espaço, conforme demonstra-se com o quadro 5.

Quadro 5: ritmo das cenas 1,2 e 3

0 1 0
1 0 1 0 1 2 0
1 2 3 0

Fonte: Autor.

Cada cena é uma linha. Sendo 0 o espaço vazio, os números representam a quantidade de performers. No espaço está vazio, vê-se entrar um performer, e logo esvazia-se o palco. Na segunda cena, o espaço é inaugurado tanto pelo primeiro

quanto pelo segundo performer a entrar, e só então veem-se os dois juntos. Na terceira cena, então, o acúmulo é direto, sem esvaziamento do espaço. Já nas cenas 4, 5 e 6 a ideia de coralidade começa a ser apresentada em diferentes versões: apenas com homens, apenas com mulheres e com homens executando a partitura com pouca diferença de fase. Ao fim dessas três sequências voltamos a ver o espaço vazio.

Esse primeiro grupo de cenas (1 a 6) tem por função introduzir as primeiras regras do jogo compositivo. Ele apresenta a matéria completa na primeira cena, a possibilidade de supressões e a primeira dupla na segunda, o primeiro trio na terceira, o gênero dos performers como estratégia na quarta e quinta cenas. Até a quarta cena, a mudança de projeção está ligada a alguém abrindo a porta, e uma nova possiblidade é inaugurada na quinta cena. Na sexta cena, recupera-se a relação entre porta e projeção e inauguram-se novas coxias para iniciar a partitura.

Seguindo a conceituação de Giesekam (2007), o uso de **projeções** na performance configura-a como uma obra hipermídia, uma vez que, nele, existe interação entre os performers e a mídia presente em cena, e tanto as gravações projetadas quanto a cena não têm sentido isoladamente: estão intimamente conectadas na produção de sentido. Além disso, o fato de a maior parte das vistas projetadas terem sido gravadas pelos próprios performers faz essa conexão ser ainda maior.

As performers em *Inside,* quando solitárias na sacada, fazem lembrar o quadro *Mulher à Janela* (1925) de Salvador Dali. O Pintor é uma das referências do coreógrafo, então não é absurdo considerar que essa é uma referência para a criação dessa relação com a vista projetada.

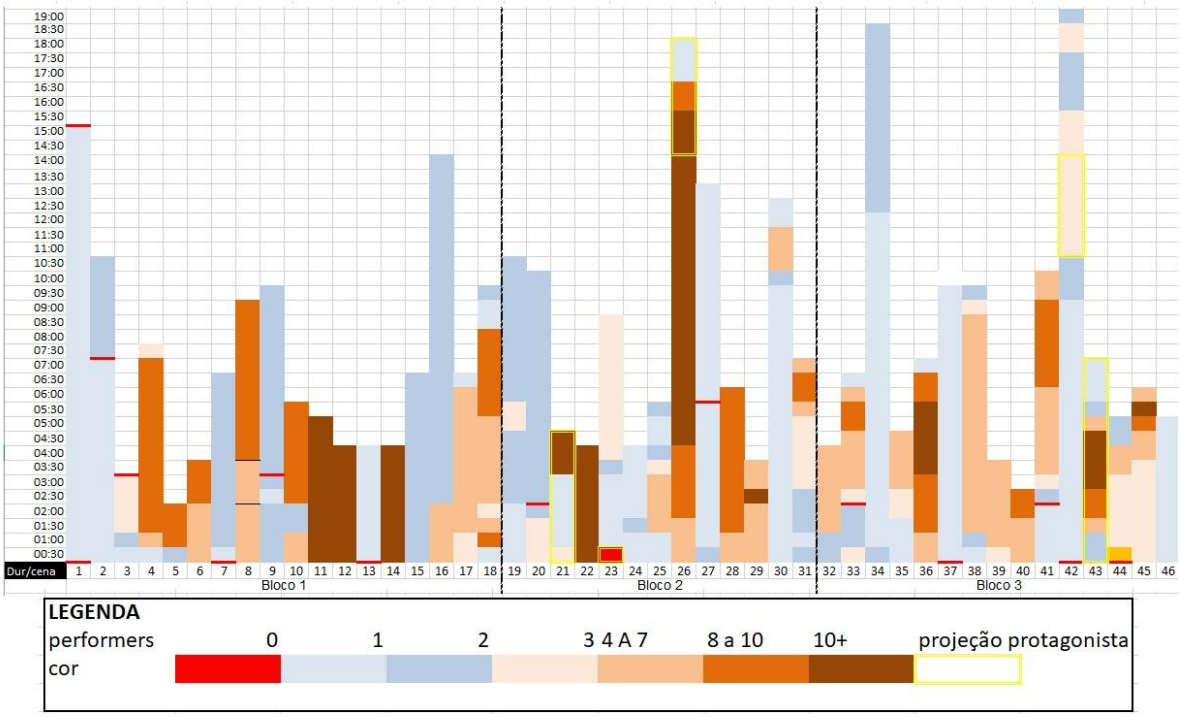
Figura 112: *Mulher à Janela* de Salvador Dalí.

Fonte: https://virusdaarte.net/dali-figura-na-janela/. Acesso em 13.08.2022.

Os gráficos apresentados a seguir (figuras 113, 114, 115 e 116) foram elaborados considerando a quantidade de performers no palco cena a cena, e levando em conta a duração total de cada uma em blocos de trinta segundos. Os

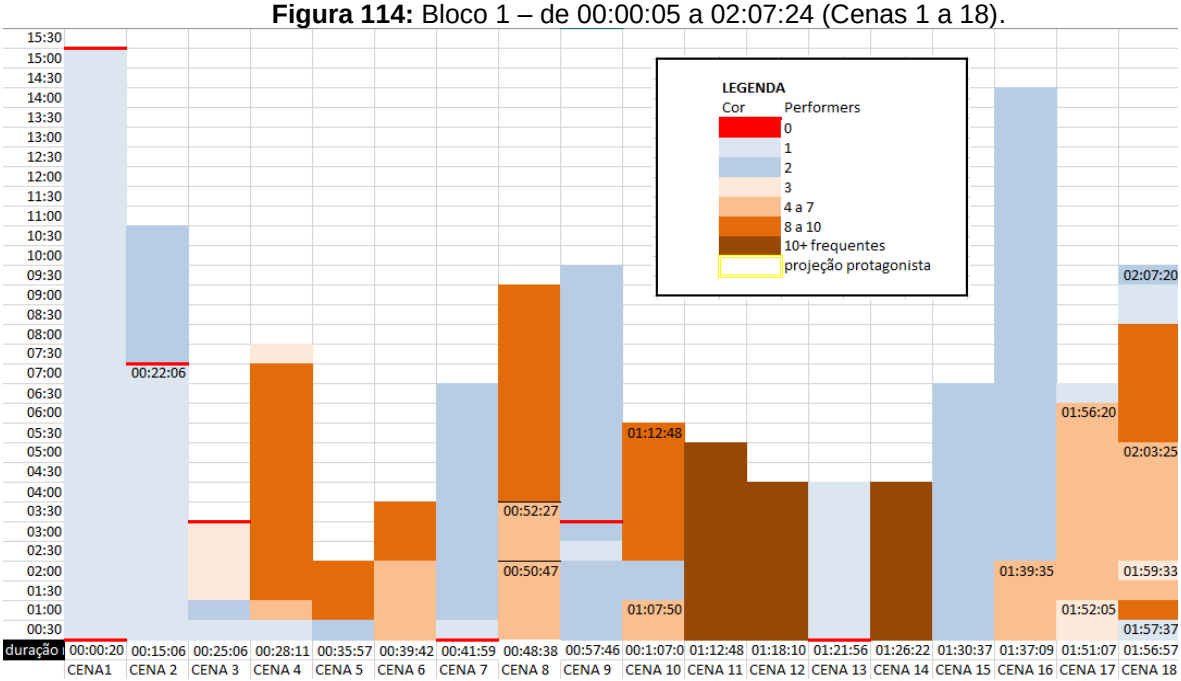
momentos de transição por vezes constam na duração final de uma cena ou na inicial de outra. As cores do gráfico foram escolhidas de modo a evidenciar os momentos em que o palco está mais ou menos povoado.

Figura 113: Espetáculo completo em durações, cena a cena.



Fonte: Autor.

Figura 114: Bloco 1 – de 00:00:05 a 02:07:24 (Cenas 1 a 18).



Fonte: Autor.

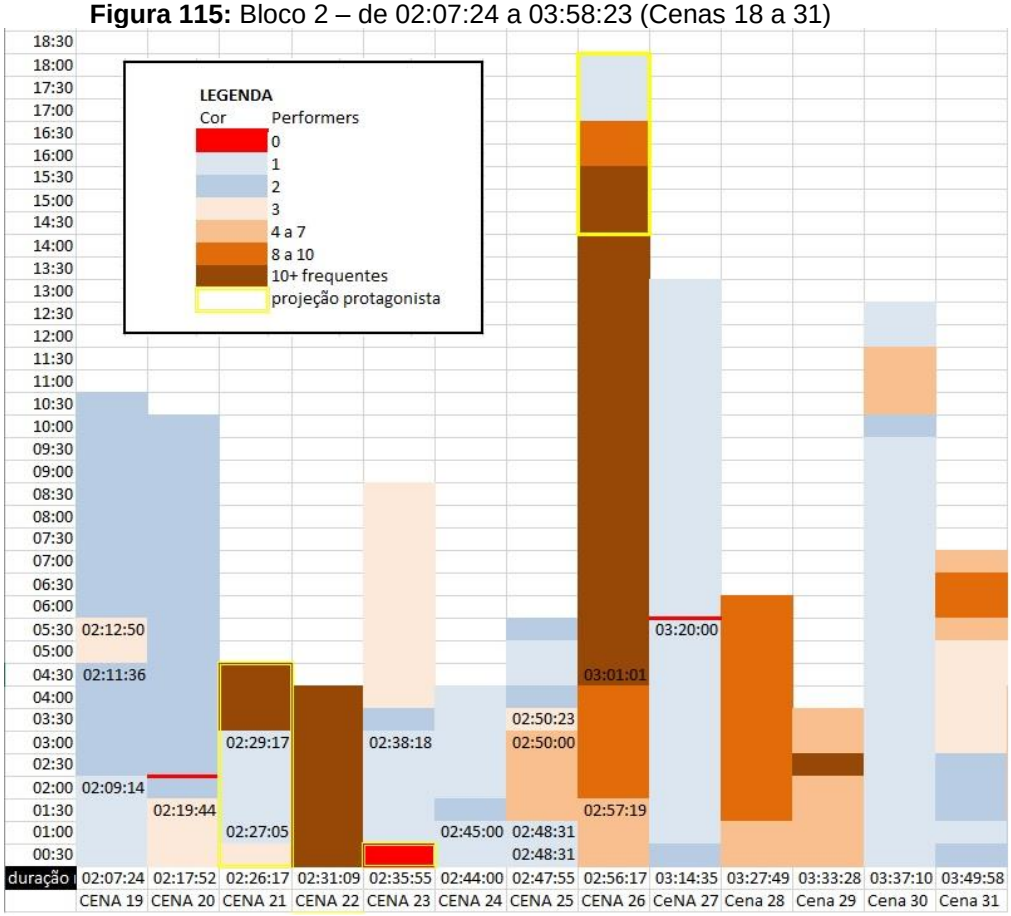
Enquanto as seis primeiras cenas têm o início e fim bem demarcado, com esvaziamentos do espaço entre as cenas um e dois, dois e três, seis e sete, a partir

da oitava cena, começa a acontecer a transição gradual entre blocos rítmicos, ou seja, criam-se áreas de transição entre uma cena e outra, o que torna a mudança menos evidente.

Conforme se pode observar, a primeira vez que alguém fica sozinho por mais de trinta segundos desde a cena 2 é na cena 13 (01:22:30), o que produz um momento de relaxamento da concentração. A predominância em duração é de cenas individuais, seguido por cenas em dupla, e depois cenas com oito a dez pessoas. A alternância de blocos de densa ocupação para pouca ocupação do palco evidencia que o povoamento da cena muda velozmente neste primeiro de três blocos do espetáculo. Observa-se uma tendência diferente no início da cena 18 (01:57:30), que prepara para o segundo bloco.

O apartamento fica vazio em seis ocasiões desde o início, e é até este momento isso acontece por menos de trinta segundos e em esvaziamentos de cenas com no máximo duas pessoas, o que produz uma gradação suave para o espectador.

Figura 115: Bloco 2 – de 02:07:24 a 03:58:23 (Cenas 18 a 31)



Fonte: Autor.

No segundo bloco, na maior parte do tempo houve um ou dois performers em cena, como no primeiro bloco, mas predominaram as grandes cenas de grupo, com mais de 10 performers ao mesmo tempo. Se antes as cenas se mantinham mais ou menos com a mesma quantidade de performers, aqui há mais variações. Há pouquíssimos momentos em que o apartamento está vazio e os inícios e finalizações das cenas não são mais tão evidentes.

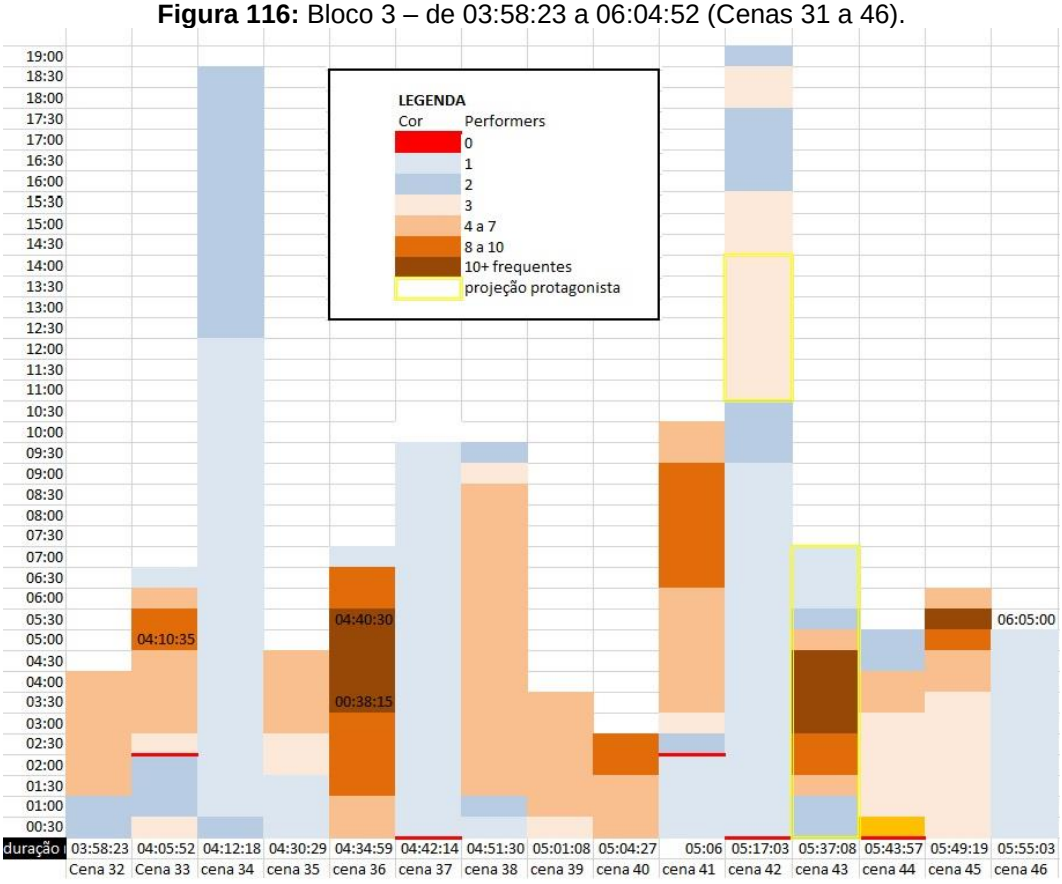
A **construção cenográfica** do apartamento no palco nos aproxima do realismo/naturalismo, pensando em sua concepção clássica da reprodução de uma fatia de vida em cena. Por outro lado, a troca de projeções aos olhos do público transcende essa concepção. A revelação dos mecanismos teatrais associados ao uso de projeções aparece no teatro épico desde as encenações de Erwin Piscator, que inaugurou no espetáculo *Trotz Alleden!* (1925) o uso de projeções fílmicas para contextualizar as ações desenvolvidas em cena, que também eram trocadas aos olhos do público (FORJAZ, 2013).

As projeções e **a iluminação** estão bastante integradas. As paisagens projetadas, na sua maioria, cumprem função cenográfica, ambientando a ação em lugares distintos. Conforme o tempo avança, pequenas transições de luz (anoitecer, amanhecer) começam a ser exploradas, até que no final do primeiro bloco a projeção passa a protagonizar mudanças mais drásticas. São exploradas a função espetacular ou mágica – como no caso do elevador que leva o casal até o céu, na cena 16 (01:35:00) – e a função narrativa, que resolve “sequências que seriam consideradas difíceis para o espaço do palco teatral” (GIESEKAM apud CALLAS, 2013: 3), como no caso de um navio que sai do porto (02:44:04). No início da cena 23, por exemplo, acontece uma transição de projeção no apartamento completamente vazio, que inspirou a nomenclatura “projeção protagonista” utilizada na legenda.

Dentro do apartamento, explora-se principalmente o espectro de cores da natureza, seguindo a guia da projeção. Em momentos pontuais e mais imaginativos, como as cenas 16 e 23, Papaioannou reforça, com sua visão de pintor, o papel expressivo da luz, escapando à representação realista. As diferentes possibilidades para a luz foram abordadas pela primeira vez nos escritos de Adolphe Appia, que diferencia a “luz ativa” e a “luz difusa”, sendo esta a que associamos à luz geral, que basicamente confere visibilidade aos elementos do palco, enquanto aquela detém

maior liberdade e participa na produção dos sentidos de uma cena, adquirindo papel dramático por sua maior liberdade de cores e movimentos. (MADUREIRA & PADILHA, 2021). Há um detalhe a respeito das luzes acesas pelos próprios performers, como parte da partitura: elas se apagam sozinhas para a chegada do próximo performer. Esses efeitos reforçam a ilusão de realidade para cada nova entrada.

Figura 116: Bloco 3 – de 03:58:23 a 06:04:52 (Cenas 31 a 46).



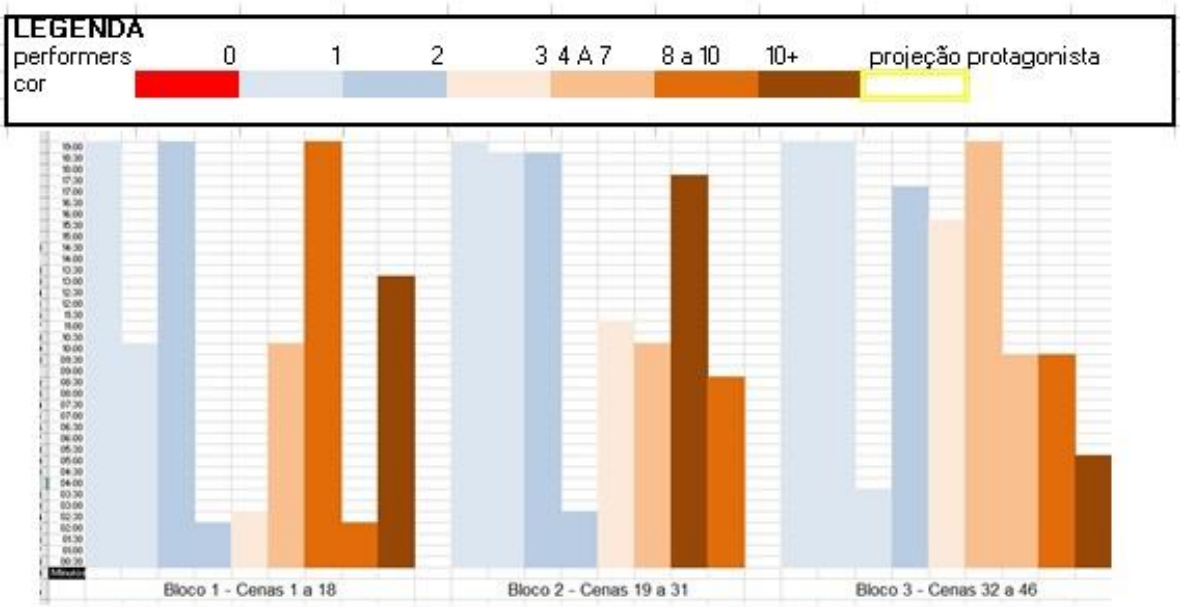
Fonte: Autor.

As projeções no terceiro bloco já não são protagonistas, mas passam a ter transições suaves ao longo das cenas que marcam a passagem do dia e mudanças climáticas, de modo que a imagem é bastante diferente desde que uma projeção aparece até que a próxima troca aconteça. Há momentos em que se acompanha desde a luz do pôr do sol até a luz noturna, e momentos em que uma longa névoa que se dissipa e revela uma montanha rochosa. Quanto mais se avança no tempo, a mudança de projeção e a mudança de bloco rítmico perdem sua sincronicidade, ou seja, passam a acontecer em momentos diferentes, assim como a partitura original passa a sofre mais variações. Em momentos pontuais, a mudança de projeção da

sacada acontece quando um performer abre o vidro, o que lhe confere protagonismo por alguns instantes.

Os três blocos do espetáculo têm em comum o fato de que, na maior parte do tempo, há apenas um performer em cena. No terceiro bloco, a segunda predominância é de cenas com quatro a sete performers, seguida por cenas momentos com dois e depois três performers, havendo menores durações com oito a dez performers e ainda menores com mais de dez em cena ao mesmo tempo.

Figura 117: Durações de povoamento por bloco.



Fonte: Autor.

A concepção dos **trajes de cena** não procura passar qualquer informação a respeito da localização, clima, identidade cultural daqueles que os vestem: as peças todas são casuais e contemporâneas, de malha, e poderiam ser encontradas em qualquer lugar do mundo globalizado – e o fato de tudo acontecer em um apartamento também produz um recorte de classe. A quantidades de peças é sempre a correta para o número de ações. As peças de roupa não são idênticas, mas são bastante semelhantes em cor e estilo, embora não desafiem o binarismo de gênero, reservando determinadas peças e cortes a mulheres ou homens. Existe ainda uma pequena diferença no momento de despir-se para deitar nu na cama, com a execução das três ações necessárias em ordens distintas: homens levantam-se, sentam-se e despem-se, enquanto mulheres levantam-se, despem-se e sentam-se.

As cores dos figurinos são suaves – cinza, roxo e azul bem claro - e não contrastam com o ambiente. O caimento das roupas também é suave, tudo parece de malha, deixando entrever os contornos do corpo. Segundo Viana (2019), esse tipo de concepção apareceu pela primeira vez nos escritos de Adolphe Appia, ao abordar as demonstrações públicas de ginástica rítmica realizadas junto a Jacques Dalcroze em Hellerau. Conforme já abordado no primeiro movimento desta dissertação, a influência das experimentações realizadas em Hellerau reverberaram tanto no teatro quanto na dança moderna.

As roupas são recolhidas discretamente pelas coxias, assim como a mochila sempre deixada ao canto. Há resíduos da performance que não são evidentes na gravação, já que estão fora do enquadramento do vídeo: sempre que um performer apoia um copo na mureta, empurra toda a fileira de copos que já estava ali desde o início da sessão daquele dia, e havia sempre outro performer, visível para o público, pronto para pegar o último copo da fileira, que caía. Ele então colocava o copo em uma mesa que ficava à frente do palco, onde ia se criando uma escultura com todos os copos de todas as performances. Assim, dependendo do momento ou dia quem que o público fosse assistir, poderia contemplar a escultura em diferentes estágios.

Na sessão frequentada, dependendo da cena que o espectador começasse vendo, poderia buscar uma linha de raciocínio de comportamento na relação entre performers, uma vez que a cultura teatral clássica nos influencia a buscar situações dramáticas. Uma cena com dois atores que não se olham, mas habitam o mesmo espaço sem se comunicar pode significar algo para o espectador. Mas tão logo as ações progridem, ele se depara com o aspecto coreográfico das ações executadas.

Papaioannou desenha a **coreografia** dos performers e do espaço, criando linhas simultâneas de entrada, saída e de mudanças de plano. É perceptível como o ritmo se manifesta na adição ou subtração gradual do número de performers em cena há progressões, e introdução de entradas e saídas que serão mais frequentemente usadas. Uma dinâmica similar de deslocamentos e mudanças de plano pode ser vista bem no início de *A Sagração da Primavera* (1975), de Pina Bausch, sendo operada de maneira um pouco mais sutil, uma vez que, ali, as linhas do espaço pelas quais o movimento de uma bailarina provoca o de outra não o faz pela mesma ação, a coreografia já se apresenta com mais variedade desde o princípio, diferente do que

acontece em *Inside*, onde as linhas do espaço e os movimentos são mais rigidamente estruturados, ressaltando a temporalidade enquanto matéria principal da experiência.

Logo, povoamentos e despovoamentos súbitos começam a acontecer, produzindo as sensações de acúmulo e alívio. Mais adiante, são introduzidas transições graduais entre um bloco rítmico e outro, assim com permanências em pontos estratégicos da partitura. Rítmicas notáveis se estabelecem, desde as repetições com pouca diferença de fase até as mesas de bilhar, nos quais os performers devem ocupar, ao tempo certo, a posição do seu correspondente anterior. E o rebobinar das ações, que aparece pela primeira vez apenas na cena 18, por exemplo, é cada vez mais utilizado, até tornar-se o foco da composição na cena 34. As ações são adicionadas ou subtraídas, recortadas, reeditadas, rebobinadas, e o que faz o espetáculo parecer mais performativo ou mais teatral/coreográfico são os encontros rítmicos entre os corpos dos performers. Olhando pelo viés do teatro, a peça opera sem palavras o mesmo "não fazimento" do teatro Tchekoviano, abrindo espaço para contemplação da existência.

Na **trilha sonora** do DJ Konstantinos Michopoulos, sons considerados musicais se misturam à sons do cotidiano: sons do chuveiro, da torneira, da descarga, da louça na pia – todos gravados – são ouvidos com maior ou menor intensidade a depender da cena, sempre em sincronia com as ações executadas, assim como os sons que correspondem às diferentes vistas projetadas. Por vezes, ruídos eletrônicos pontuais podem ser ouvidos, como de bips ou telefones, sem que sejam identificadas as suas procedências.

Na composição *4'33"*(1954) de John Cage, o pianista permanecia junto à orquestra – que poderia ter quaisquer instrumentos - por quatro minutos e trinta e três segundos no "silêncio", sem executar qualquer som, movendo-se apenas para marcar o final ou início de diferentes movimentos ou virar a página (DURÃO, 2005): Nessa ocasião, A música se fez do silêncio e dos ruídos do ambiente onde a atônita plateia esperava e se exasperava. Desde então, o ruído passou a ser um elemento musical tanto quanto notas que se combinam em melodias e harmonias. Na trilha sonora, esse tipo de construção se aproxima da "Música de Mobiliário" cunhada por Erick Satie (1866 – 1925).

> uma música que faria parte dos ruídos ambientes, que os levaria em conta. Suponho-a melodiosa, ela atenuaria o barulho das facas e dos garfos sem dominá-lo, sem se impor. Ela mobiliaria os silêncios que por vezes pesam entre os convivas. Poupar-lhes-ia as banalidades correntes. Neutralizaria ao mesmo tempo os barulhos da rua que entram no jogo sem discrição. Seria responder a uma necessidade (SATIE apud REY, 1992: 134).

Satie figura entre os precursores da música minimalista, e a descrição de Azevedo está absolutamente em acordo com o que se percebe nas melodias que se pode escutar ao longo da performance:

> De um lado, há a tendência à experimentação com os timbres, o pulso, e, muitas vezes, com recursos eletrônicos, e, de outro, um contato com a música modal e oriental, sem, contudo, incorporar seus princípios. Entretanto, o que se tem como efeito disso não é passível de ser classificado como puramente tonal nem, tampouco, como modal[91]. É, portanto, um movimento pós-tonal que traz como característica principal a marca da redução mínima da escrita musical na qual um pequeno grupo escolhido de notas, geralmente bem próximas entre si, é repetido de tal modo que comporta leves e surpreendentes alterações (AZEVEDO, 2007: 206).

A trilha sonora foi concebida de maneira sincrônica em relação à cena, ou seja, busca complementar e acompanhar as dinâmicas desenvolvidas no palco. Conforme já demonstrado ao longo da análise cena a cena, existem momentos em que a música reitera o que acontece no palco, como com uma massa sonora mais densa que desfaz para poucas notas quando o povoamento do palco diminui, ou pela sua desaceleração em momentos de relaxamento da atenção. O resultado final parece-se muito com o que orienta a concepção da música de cena no teatro de Robert Wilson: “a construção de uma totalidade fluida e original a partir de fragmentações, ciclos e repetições não-lineares” (TRAGTERBERG, 1999:53), o que, mais uma vez, reitera a influência deste artista na obra de Papaioannou.

Na relação entre a trilha sonora, o grupo de performers, os movimentos de luz, e as mudanças de projeção, *Inside* vai tecendo sua trajetória de maneira bastante horizontal entre seus elementos. Considerando que a partitura de movimentos executada pelos atores é praticamente a mesma, sem grandes variações de andamento e com variações pontuais na forma de se mover, é por meio do ritmo da repetição e do ritmo coletivo que a teatralidade se revela, quando o espectador

[91] A música tonal opera por encadeamento de acordes que pertencem a um mesmo campo harmônico produzindo tensões e resoluções, enquanto a música modal não tem esse compromisso, podendo operar de modo mais livre e em diversos campos harmônicos.

percebe a gestualidade cotidiana não mais como produto do acaso, mas como coreografia. E, por meio do ritmo, diferentes **coralidades** se fazem notar.

> A coralidade assim reinterrogada tornar-se-ia então o motor de uma representação “descentrada”, fator de unidade subjacente, mas, ao mesmo tempo, pela reivindicação de seu caráter polifônico e polimorfo, material “plástico” de trabalho, permitindo o jogo das modulações da forma, sempre a se construir e reconstruir sobre a base necessariamente móvel, de um conjunto. Assim, ela seria o princípio que embasa a cena, seria o cimento de uma unidade que se difrataria em seguida no seio da representação; um princípio de trabalho tanto quanto uma forma participante de construção de sentido, a base necessária de uma difração almejada (TRIAU, 2003:5).

Para Triau, a retomada do coro e da coralidade está associada tanto à produção da ideia de uma comunidade quanto um recurso de reinvenção do dramático. Para Mégevand, a coralidade postula “a discordância, quando o coro - ao menos como entendiam os gregos - sempre carrega, mais ou menos explicitamente em seu horizonte, o traço de um idealismo de uníssono” (2013: 38.). O termo “uníssono” pressupõe a produção vocal, sonora. No caso do movimento, poderíamos falar de movimento sincrônico, mas a coralidade não pressupõe o idealismo do coro, logo, uma coralidade coreográfica pode se fazer de movimentos semelhantes executados sem sincronicidade.

Como a palavra e a voz não fazem parte de *Inside*, a coreografia é que produz os diferentes arranjos, e os performers passam inúmeras vezes, aos olhos do público, por processos de singularização e dessingularização (TRIAU, 2003). O exemplo mais evidente deste processo são as cenas de *mesa de bilhar*, em que a ação singular do performer que inicia a partitura logo revela-se coreográfica e, portanto, desprovida de qualquer dado de personalidade, o que evidencia a produção de uma coralidade, já que a cada momento uma nova pessoa passa pelo mesmo ponto da coreografia, mais uma vez reiterando a ideia original de Papaioannou de que o espetáculo trata do que une a todos – a todos os que tem um lar para chegar -, e a revelação da coreografia é a manifestação estetizada dessa ideia, exibindo as memórias do apartamento pelo emergir ou dissolver das coreografias de grupo.

Em resumo, as seguintes estratégias de composição são utilizadas:

- Adição/ Subtração gradual de performers
- Acúmulo /Alívio por novas entradas e saídas
- Esvaziamento do espaço
- Transição gradual entre blocos rítmicos
- Permanências em pontos estratégicos
- Gênero e/ou semelhança física
- “Mesas de bilhar”
- Paralelismos de deslocamento
- Simultaneidade na execução da partitura
- Defasagens pequenas na execução da partitura
- Rebobinar pontualmente ações específicas
- Sincronia de movimentos similares em áreas distintas
- Manutenção da ilusão teatral por meio da técnica de palco.

O uso de um único material coreográfico e o investimento na duração foram as estratégias que o artista escolheu para oferecer ao espectador uma experiência contemplativa. “Repetições estabilizam e a profundam a atenção. A repetição é característica essencial do ritual. Ela se distingue da rotina pela sua capacidade de produzir uma intensidade” (HAN, 2011: 20). Apesar disso, o público não se conectou com a proposta e a performance teve sua temporada cancelada no meio.

> Eram tempos difíceis na Grécia, naquele momento, era o começo da crise econômica. Para nós era ideal, para as pessoas não: não foi um sucesso. [...] nós desabamos, porque para mim é um dos melhores trabalhos dele, eu amava, eu amava. [...] No começo, eu acredito que era apenas comunicação com o público. Todo mundo sentiu que deveria vir e ficar lá por seis horas assistindo. O que nós planejávamos era você entrar, assistir vinte minutos, sair para comer algo, fumar, voltar, sabendo que nós ainda estávamos lá, mesmo que não visse. E muitas pessoas estavam esperando algo muito específico de Dimitris, então isso deixou o público muito confuso. Como eram tempos difíceis, as pessoas queriam algo para encostar na cadeira e relaxar, enquanto *Inside* pede que você venha até nós, ou ao menos nos encontre no meio do caminho, não é um espetáculo que você só se senta ali e as coisas acontecem, porque as coisas não acontecem em *Inside*, nada acontece. É como te devolver tempo para pensar, mas as pessoas não entenderam isso, e se entenderam, elas não estavam nem um pouco no clima. Elas esperavam algo espetacular de Dimitris para tirar de suas mentes das coisas pelas quais elas estavam passando. Eu acho que esse foi o ponto

> de não fazer sucesso comercialmente, porque, artisticamente, para mim, é ótimo (SKOTIS, 2021, informação verbal, tradução nossa).[92]

O desencontro entre as avaliações dos criadores e do público a respeito da obra abrem espaço para refletir o papel da arte no mundo da mercadoria e para questionar o sucesso ou fracasso como parâmetro para definir a qualidade de uma obra: a crítica precisa ser contextualizada e aprofundada.

O reconhecimento do trabalho de Papaioannou em sua juventude colocou-o desde muito cedo em uma posição na qual era preciso lidar com a expectativa do público. Para Tsintziloni (2012), A Edafos Dance Theater é uma das principais companhias associadas ao aburguesamento da dança, que aumentou consideravelmente a quantidade de público, o que ainda era perceptível quando da estreia de *Inside.* Se por um lado isso foi bastante positivo para o cenário geral, por outro, carregar essa responsabilidade no contexto de intensificação da cultura de consumo e de uma postura mais neoliberal e individualista na sociedade como um todo trouxe suas consequências para Papaioannou, ainda mais após a direção das Cerimônias das Olimpíadas de Atenas (2004). A modernização da dança grega é mais um exemplo de como a arte experimental foi também engolida pelo capitalismo tardio, passando a ter uma função em um sistema que exige sempre a novidade - e paga por ela. Tanto o sucesso de bilheteria de *2* (2006) quanto a remontagem surpreendente de *Medea* (2008) haviam calibrado o gosto do público, que já havia reagido mal a obra imediatamente anterior, *Nowhere* (2009), em que o artista radicalizara a composição no tempo-espaço, em detrimento da dramaticidade (DELIKONSTANTINIDOU, 2014).

Há em *Inside* a tentativa de dar um passo atrás nessa radicalização, fazendo do espaço cênico e da situação base elementos reconhecíveis para o público: em *Nowhere* a ausência de um espaço ficcional visava direcionar a atenção às possibilidades do espaço teatral suas maquinarias e as possibilidades compositivas que oferecia ao coro de performers já em *Inside,* o espaço é dentro de um apartamento, a situação é “chegar em casa”. Mas não foi o suficiente para aquele momento. Hoje, tanto *Nowhere* quanto *Inside* são reavaliadas e ganharam versões em vídeo: *Nowhere* foi reeditada por Papaioannou (o *Director’s cut* estreou como parte

[92] Original disponível na página 106 dessa dissertação.

do Umbrela Dance Festival[93]) – e *Inside* foi disponibilizada na íntegra em sua página do Vimeo[94], onde há inúmeros comentários que reconhecem a potência e beleza deste trabalho.

Na temporada de estreia, embora houvesse a instrução de que o público poderia sair ou entrar a qualquer momento, a própria estrutura da performance convidava a adentrar a lógica compositiva que se desenvolve, ainda que não seja um desenvolvimento dramático. Isso pode ter produzido no público a sensação de uma possível perda ao sair antes do fim das seis horas*. Inside* talvez tenha pecado por excessos: longa duração, poder entrar e sair, composições coreográficas e visuais como a escultura de copos que se avolumava a cada noite, a possibilidade de se inscrever para participar e o risco conhecido pela participação de alguém do público a cada noite. Talvez essa multiplicidade não tenha, de fato, favorecido a principal intenção do artista: devolver tempo ao espectador, permitindo momentos de relaxamento da concentração para a contemplação da própria existência.

A valorização recente das versões em vídeo das obras mostra um contexto global mais preparado para lidar com a sua proposta, já descolada da crise grega sem as implicações que resultaram da má comunicação com o público: *online*, o espectador que assiste o vídeo cumpre com tranquilidade a proposta inicial dos artistas, de abandonar e retomar o trabalho quando se deseja, pausando-o, avançando ou retrocedendo, intensificando com isso as possiblidades de interação originais. O que é específico ou local alcança a universalidade no contato com o público internacional, ao vivo ou pela gravação: mesmo que as vistas projetadas sejam de localidades da Grécia, a maior parte delas poderia ter sido feitas em qualquer cidade grande – no caso das paisagens mais urbanas – ou em regiões distintas do planeta com semelhanças climáticas e/ou geográficas, ou em qualquer localidade que comemore o ano novo segundo o calendário cristão e com fogos de artifício.

A respeito das interpretações da obra por diferentes espectadores, Drossos Skotis fez uma correção e contou um caso curioso sobre um momento específico da partitura de ações de *Inside*: Incialmente, havíamos nomeado a ação 11 do bloco A1

[93] Festival londrino de dança contemporânea criado em 2013. Para mais informações, https://www.danceumbrella.co.uk/about-us/. Acesso em 11.08.2022.
[94] Plataforma similar ao Youtube, que hospeda vídeos.

– “liga o aquecedor” – como “guarda as chaves”. Skotis esclareceu que, ao chegar em casa, é comum na Grécia que se ative o sistema de aquecimento para que, mais tarde, a água do chuveiro também esteja quente; e contou que certa vez um espectador dos Estados Unidos comentou, a respeito desta mesma ação: "Eu percebi que todas as pessoas do mundo fazem a mesma coisa, entram em casa e desativam o alarme, e depois seguem em frente”.[95] As três diferentes interpretações (brasileira, grega, americana) de uma ação simples mudaram completamente de acordo com o padrão estabelecido por uma cultura.

Conforme já observamos na trajetória do artista, a percepção de como o seu tempo pessoal poderia configurar uma linguagem se deu gradualmente, e o ajuste rítmico que ele operou em relação ao seu contexto foi encontrar – às custas do cancelamento de *Inside* - o limite de esgarçamento do tempo.

> Os aspectos visuais dos trabalhos de “Papaioannou eram intensificados pelo movimento lento, repetição e manipulação da temporalidade, herdados da sua experiência com o butô. Usando esses quadros de referência para sua arte, o trabalho de Papaioannou contrastou com a tradição de dança do passado grego, mas também com os outros artistas de sua geração. Para Papaioannou, o que era interessante no palco era a “coexistência de imagem, música, movimento para uma práxis teatral, visando a transferência de intensidade [para a plateia] e propondo uma dimensão ética para arte: isto é, a distância que a arte deve ter do entretenimento” (HATZOPOULOS apud TSINTZILONI, 2012: 244-245, tradução nossa).[96]

Embora Papaioannou tenha dito em 2018 que não se tratava de uma opção consciente, ele assume a dimensão política que a desaceleração do tempo adquire no palco, já que, ao dar tempo para que as coisas *não* aconteçam, ele produz outra condição de percepção, distinta do cotidiano saturado de imagens.

> Através da superexposição do grão, a materialidade da imagem introduz areia nas engrenagens do visual e cria um tempo, o do olhar. Segundo Roland Barthes (2003, p.1134) esse é o instante preciso em que a fotografia não se faz subversiva. “não quando se assusta ou repele, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativo”

---

[95]Original: “oh, it was so moving, so nice, and I notice all the people in the world do the same thing, they go *Inside* the house, they deactivate the alarm and them they go on”.

[96]Original: “The visual aspects of Papaioannou’s works were intensified by the use of slow movement, repetition and a manipulation of timing, inherited from his butoh experience. Using such frames of reference for his art, Papaioannou’s work contrasted with the dance tradition of the Greek past but also with that of other artists of his generation. For Papaioannou, what was interesting on stage was the “coexistence of image, music, movement for a theatrical praxis, aiming at transferring intensity [to the audience] and proposing an ethical dimension to art: that is, the distance art should have from entertainment”.

> [...] A “pensatividade” só desenvolve realmente sua força de subversão quando não realça mais o sujeito representado, mas quando se difunde e afeta tudo que a cerca. No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo (ALLOA, 2015: 9).

O que Barthes chama de “meio pensativo” foi chamado de “exercício meditativo” por Bonfitto ao abordar a obra *Still Life* (2016: 46) . Seja qual for o termo escolhido, o fato é que a partir da reação da crítica de *Inside,* o diretor ajustou, em suas próximas obras, o tempo, ritmo e dinâmica dos seus próximos espetáculos. Evidentemente, não existe uma fórmula e cada nova obra é um novo desafio. Em *Inside*, a “superexposição do grão” residia nessa operação repetitiva e durante, e o artista admitiu, mais tarde: “Eu sei que pode ser uma tortura se você não se conecta’ (PAPAIOANNOU, 2018, informação verbal, tradução nossa)[97].

Inside é uma obra-chave na trajetória de Papaioannou e, nela, o ritmo é o elemento central do tecido espetacular, revelando-se como elemento sensível que conecta o corpo movente do performer no palco ao corpo movente do espectador. A proposição de uma experiência de duração distinta do cotidiano, repleta de repetições estéticas, históricas e narrativas ter se tornado seu maior fracasso de bilheteria de uma superprodução em meio à crise econômica foi marcante.

Em *Primal Matter* (2012), ele evitou correr o mesmo risco e a duração do espetáculo caiu para oitenta minutos, o que já mudou a disposição do público.

“A subjetividade absoluta só é alcançada em um estado de silêncio, no esforço pelo silêncio” (BARTHES apud HAN, 2012: 14-15), e o fato de o espetáculo todo acontecer praticamente no silêncio criava outra condição de atenção. Assim, *Primal Matter* cumpriu a intenção que Skotis anunciara em *Inside*, produzindo pensatividade sobre os próprios sujeitos, como se nota em uma das críticas do espetáculo:

> Papaioannou também inverte a situação para nós: ele abre a porta de rolo no fundo do espaço e nos revela para as pessoas que estão fora... que veem o que eles devem presumir ser um monte de esquisitões sentados olhando um homem nu no palco (MURPHY, 2016, np, tradução nossa).[98]

---

[97] Original: “I know it can be a torture if you dont tune in”. Ver: https://vimeo.com/295599209. Acesso em 13.09.2022.

[98] Original: “Papaioannou also turns the tables on us: he opens the roller door at one end of the space to reveal all of us to the people outside... who see what they must presume are a bunch of weirdos sitting staring at a naked man on stage. The exposure turns out to be universal in Primal Matter.”

A façanha se repete nas próximas obras, com considerações bastante reveladoras acerca de *Still Life,* por exemplo, como uma “Dança Filosófica” (STENSON, 2015) e “uma reverberação do silêncio ensurdecedor” (ABRAHAMSON, 2015). O silêncio, que também já se fazia bastante presente em *Inside*, ganhou ainda mais relevância enquanto estratégia para a concentração do público.

Hoje as obras de Arte, com “A” maiúsculo, integram os principais circuitos da arte contemporânea, desde Bienais de arte, espaços de galeria e as programações dos maiores festivais de artes cênicas pelo mundo. Isso significaria que a qualidade da obra do artista foi aprimorada? Evidentemente, todo artista refina e redefine elementos de sua linguagem a cada novo trabalho. Ao mesmo tempo, os moldes de satisfação cultural moldam-se e alteram-se conforme as pulsões sociais emergem (ARIAS, 2020), e este “fracasso” diz mais sobre como o mercado da arte e o próprio público ainda estão se ajustando a essa realidade.

> Hoje não consumimos meramente as coisas, mas também as emoções com as quais são carregadas. Coisas não se pode consumir infinitamente, emoções, contudo, sim. Inaugura-se todo um novo campo de consumo infinito. A emocionalização e a estetização, que a acompanha, da mercadoria são regidas pela coação de produção. Têm que potencializar o consumo e a produção. Com isso, o estético fica colonizado pelo econômico (HAN, 2011: 14-15).

Este fracasso de bilheteria serve de exemplo de colonização do estético pelo econômico. A expectativa do público grego em 2011 sobre a nova obra do principal artista nacional estava relacionada a necessidade de conforto ou arrebatamento emocional, diante da realidade imposta pela crise econômica. A fruição dessa experiência naquele momento só se fez possível, ao fim, por aqueles que, ao se depararem com o não-fazimento, permitiram-se uma viagem emocional e reflexiva por meio dos ritmos e repetições daquela coletividade.

Inside produziu uma crise nas próprias categorias: é uma dança “que não é dança”, é uma performance, porém coreográfica; a cenografia é teatral (ou cinematográfica), mas não existe nela o desenvolvimento de situações dramáticas. O que Papaioannou efetua com esta obra é o mesmo que Uno chamou de gesto de ultrapassagem ao abordar o que, antes, Tatsumi Hijikata fizera ao desenvolver o butô:

> Hijikata é extremamente sensível a tudo que se instala, se congela, se formaliza e pesa sobre as artes e as expressões. A dança não é uma exceção. Tudo o que é expresso, mesmo com delicadeza e sinceridade, pode

> trair aquilo que deveria ser expresso ao torná-lo explícito, externalizado. Hijikata procurava algo que transbordasse a dança através da dança. Essa alguma coisa ultrapassa a dança, mas também zomba dessa ultrapassagem. A dança é experimentada para questionar essa alguma coisa, esse gesto de ultrapassagem (UNO, 2011: 74).

O acontecimento em torno de *Inside* acabou por revelar paradigmas que orientam os hábitos de consumo de produtos culturais, tradicionalmente inscritos dentro das histórias de encenação da dança, da performance, do teatro; e da facilidade com que tudo se cristaliza e logo se torna conhecido e, portanto, velho para o tempo de consumo do mercado da arte.

A pouca aderência dessa experiência duracional é mais um sinal do quanto a arte ainda pode se debruçar sobre o tempo, a duração e o ritmo como pontos de experimentação da relação com o público. E o estudo da dinâmica de obras marcantes da história das artes cênicas, por meio de sua partiturização, talvez possa revelar mais sobre nossa cultura do que imaginemos.

CODA

Quanto tempo passou desde que tudo começou?

No início havia um diário de bordo para os momentos de tempestade. As nuvens volta e meia retornam, e é natural que seja assim: nem todos os dias são ensolarados. Mas hoje faz sol.

As mudanças que a própria vida teve, o poder das inspirações da prática, A condução da investigação pelos três eixos, as conversas com colegas, mestres, parceires. Tudo isso alimentou este processo, criando uma dinâmica possível para continuar existindo e produzindo movimentos. De ciclo em ciclo, o começo do fim.

Jacques Lecoq (2006) compara o ritmo a um pequeno animal selvagem que devemos perceber e deixar que venha até nós. Seguindo a metáfora, recuperar a história do ritmo pareceu-se com o documentário sobre a vida de um animal que foi posto em cativeiro e que passa, até hoje, por um processo de ressocialização. Mas ele segue vivo e solto onde quer que se faça festa, onde quer que os corpos vibrem juntos, em conexão.

Os artistas de referência pelos quais navegamos no primeiro movimento reconheceram a potência do trabalho como o ritmo no corpo e deram importantes contribuições para transcender os limites impostos à sua expressão, tanto no sentido da prática artística, por meio do desenvolvimento de técnicas e estéticas que transformaram os rumos de cada uma das linguagens, quanto no sentido do corpo-sujeito e sua potência de existir no mundo.

> A utilização do corpo como meio de expressão artística, tem de hoje a recolocar a pesquisa das Artes no Caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores a história da arte pertencendo a própria origem da arte (GLUSBERG, 2013: 51).

Compreender a arte e a vida pelo viés do ritmo e escrever a respeito significou reafirmar o poder que o corpo tem como produtor de conhecimento, vivência e novas realidades, além de consolidar o saber de que o contato com qualquer atividade artística pode revolucionar o sujeito e às coletividades a qual pertence, num mundo que brutaliza e objetifica a todos. Não foi em vão que a arte se direcionou, nas últimas décadas, para a produção de uma experiência: isso é sintoma de um mundo em que a experiência é cada vez mais retirada do cotidiano. O ritmo, fruto e semente de encontros, produz uma satisfação essencial que é muitas vezes cooptada por

instituições disciplinares e por isso a urgência de uma filosofia do ritmo (WAINHAUS, 2020) que nos faça mais livres, e não mais obedientes.

“O teatro, ao lado de outras mídias, contribui para formar e organizar as capacidades físicas, psicológicas e mentais do homem” (ROMANO, 2005: 23), e toda estética se faz a partir de uma poética, prática e ética. Eu me perguntava: que ética criativa desejamos ensejar? Como sobreviver? Como criar arte-política-mercadoria?

Encontrar o trabalho de Papaioannou em meio a essas perguntas foi um bálsamo. O artista trouxe respostas cênicas absolutamente conectadas com muito do que tem se apresentado como questões da contemporaneidade, ao mesmo tempo em se conectou profundamente consigo mesmo na escolha das imagens e tempos que compõem suas obras. Esperamos ter podido transmitir a importância da brutal honestidade criativa, que conserva sua delicadeza. Além disso, como todo trabalho cênico é coletivo, a produção de cada uma das obras em diferentes agrupamentos reitera a importância da colaboração, do estar junto, e da capacidade que todo fazer coletivo tem de transformar tanto quem vive a criação quanto quem é presenteado com seus resultados.

Quanto mais coreógrafo e diretor, mais artista visual Papaioannou parece ter se tornado, ingressando na dimensão do tempo com a calma necessária à contemplação, sem a urgência do acontecimento ou dos significados. Sua forma singular de fluir com o corpo no tempo torna-se linguagem por guiá-lo nas escolhas das durações e intensidades produzidas pelas imagens que persegue e encontra.

Ao delinear as estratégias de dramaturgia experimentadas pelo artista a cada trabalho, foi possível compreender esses caminhos diversos e acompanhar o desenvolvimento de seu raciocínio, desvendando um pouco da mágica sem tirar-lhe nada de seu encanto. Nas primeiras coreografias, o artista partia de suportes dramáticos pré-existentes; depois radicalizou a investigação da caixa cênica criando espetáculos em que tempo e espaço eram forma e tema centrais; após *Inside*, o artista se concilia com a narrativa e recupera o suporte dramático por meio da composição de imagens sintéticas, de situações apenas vislumbradas, construídas pelos performers em estado de presença absoluta. Estes não chegam a constituir para o público uma persona, mas uma figura, deixando o espaço vazio para que a reflexão e a apreciação aconteçam, e sem um fluxo emocional pré-determinado pela presença da música audível. É quando aparece a *mousiké*, que não existe “apenas através dos

sons, mas através de quaisquer formas organizadas e ordenadas no tempo" (CINTRA, 2006: 94). Em outras palavras, a mousiké é a forma habilidosa e ímpar que Papaioannou tem de organizar o fluxo de imagens, e ela, se converte em uma potente linguagem pessoal por estar profundamente conectada à forma que o artista percebe, vive e traduz sua relação com o tempo e a propõe como experiência para o espectador.

O papel do ritmo no cerne da estrutura de *Inside* revelou-se uma oportunidade de sublinhar com cores vivas a *mousiké* que preenche o espaço, e foi inspirador desenvolvimento do método de partiturização a partir desta obra. E com a materialidade da descrição rítmica desenvolvida a partir do espetáculo *Inside*, pudemos apreciar com mais precisão os dados coletados pela pesquisa, conforme sugeriu a entrevista realizada com o ator Drossos Skotis. O método pode ser adaptado para outros trabalhos em palco italiano, mas diferentes disposições espaciais exigirão novas invenções sistêmicas.

Foi possível, por meio deste estudo, compreender de que maneira a articulação do tempo e ritmo influenciam ou alteram os resultados cênicos de Papaioannou, e reafirmar o quanto o fracasso ou o sucesso não servem para medir a qualidade do trabalho de um artista ou de uma obra em particular, e importam apenas na medida em que o contato com o público impulsiona novas percepções e as próximas escolhas criativas. Os artistas que seguem experimentando sua linguagem correm um duplo risco dentro das lógicas de produção e consumo: fazer do seu ritmo pessoal uma nova fórmula ou produzir um descompasso em relação às expectativas de seu ambiente cultural. Assim, romper com qualquer lógica sistêmica – individual ou coletiva – é um desafio constante que o criador enfrenta na contemporaneidade.

Aqui, procuramos delinear o mesmo gesto de ultrapassagem de Tatsumi Hijikata e Dimitris Papaioannou, na crença de que que a força de questionamento de quaisquer normas às quais o corpo ou a linguagem estão sujeitos podem e devem ser questionados pelas artes, para que sejam transcendidas na vida.

É preciso jogar com as estruturas estabelecidas, desvelar os paradigmas sociais que nos envolvem. As artes do movimento estão em uma posição privilegiada da produção do conhecimento, uma vez que, nelas, a separação entre corpo, pensamento, mente, existência, não se operou. Se esquecermos o corpo anatomizado

dos livros, e sentirmos o corpo carne, corpo ser, que vive no mundo, reconheceremos o prazer da existência em tudo aquilo que nos carrega para um outro lugar.

Na aproximação com o cotidiano, a arte expõe ao público as estruturas de representação que sempre estiveram fora dos palcos, e que, agora, expostas, reiteram o corpo enquanto instrumento político. A influência desse processo se evidencia na explosão da autoexpressão, da descoberta de si dentro e fora dos contextos de criação. Assim, o estudo do ritmo não serve somente à arte, mas à vida, na luta contra a homogeneização das formas de existir e dos territórios (RIVERA, 2020).

Ao abrir espaços-tempos para a vivência e reflexão sobre o ritmo, que é fonte de prazer e descoberta de conexões consigo mesmo e com o outro, poderemos experimentar e instaurar novas temporalidades, criando zonas efêmeras de comunidade, de invenção de ritos, que permitem a segurança de pertencer: ilhas de ordem em meio ao caos, os ritmos das festas e não o das marchas militares. E que nosso rigor esteja na verdade desses encontros, manifestado pelo compromisso radical com a coletividade, da presença no presente, no ato, na prontidão, no saber conduzir e ceder. Entre as nossas células, só existe troca de energia quando existe movimento de moléculas. O fim das trocas é o fim da vida.

É preciso continuar em movimento.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMSSON, O. Brilliant. An intelligent, engaging, and superbly performed Greek work Dagens Nyheter, 9 November 2015, disponível em inglês na aba “reviews” de http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life Acesso em 21.08.2022.

AGATHONIKOU, E; GIANNOUDAKI, T; MARIA KATSANAKI, M; NAFSIKA LITSARDOPOULOU, N; TSONOU F. Tsarouchis Yannis. National Gallery, c2015. Disponível em: https://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/tsarouchis-yannis.html. Acesso em 08.08.2022.

ALLOA, E. (Org). Pensar a Imagem. São Paulo: Autêntica, 2015.

ALMEIDA, K; PEREIRA, S. A performatividade na dança. Revista Sala Preta. Vol 20,n.1. 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336. Acesso em: 08.08.2022.

ANDRADE, C. Coro: Corpo coletivo e espaço poético: Intersecções entre o teatro grego Antigo e o Teatro Comunitário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ANESTI, K.I. The Alchemy of Dimitris Papaioannou. Blue Magazine (issue 86). Spata, Greece: Aegean Airlines, 2021. P. 61-69. Disponível em http://www.dimitrispapaioannou.com/images/PRESS-ROOM/DOWNLOADS/THE_ALCHEMY_OF_DIMITRIS_PAPAIOANNOU_Blue_Magazine_AEGEAN_issue_87_Nov-Dec2021_Interview_with_Dimitris_Papaioannou_by_Katerina_Anesti.pdf. Acesso em: 08.08.2022.

APPIA, A. Œuvres Complètes. Tome I. Elaboração e Comentários por Marie L. Bablet-Hahn. Paris. L'Âge D'Homme, 1983.

ASLAM, O. O Ator no Século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AZEVEDO, R. M. Reflexões sobre o minimalismo na música e a repetição no sujeito segundo a psicanálise. ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA, v. 8 n. 2 - 2007. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/3429. Acesso em 13.09.2022.

BALAKIAN, A. O simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBA, E. Queimar a Casa – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, E.; SAVARESE, N. A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Realizações, 2012.

BERTHOLD, M. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BITTENCOURT, E. Frank, Greek, and Gay: Modernist Painter Yannis Tsarouchis Is Finally Getting His Due. HyperAllergic, 2021. Disponível em: https://hyperallergic.com/663353/frank-greek-gay-modernist-painter-yannis-tsarouchis-gets-his-due-wrightwood-659/. Acesso em 08.08.2022.

BONFITTO, M. O Ator-Compositor: As ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____.Still Life e a pedra não filosofal. Cartografias MITsp_03 2016 – Revista de Artes Cênicas. 44-51. N3. 2016. Disponível em: https://issuu.com/mitsp/docs/catalogo_digital/4; Acesso em: 13.09.2022..

CALLAS, M.G. O retorno do cinema ao teatro: Uma abordagem do uso de imagens projetadas na cena teatral. Brasília: Universidade de Brasília (UNB). Anais da VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. v. 14, n. 1 (2013). P. 1-5.

CASTILHO, J. O Ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

CAVARERO, A. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CINTRA, F.C.M. A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical do teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia: vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELISKONSTANTINIDOU, A. Non-Still Life: A Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou. Gramma: Journal of Theory and Criticism of School of English, Aristotle University of Thessaloniki. 217-230. Vol. 22 nº 2 (2014). Disponível em: http://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6266. Acesso em 08.08.2022.

DELIKONSTANTINIDOU, A; PADILHA, I.A; PEREIRA, S.S. Não Still-Life: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou In Revista Cena, Porto Alegre, nº 33 p. 130-143 jan./abril 2021 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em 08.08.2022.

DESGRANGES, F. A inversão da Olhadela: Alterações no ato do espectador Teatral. Hucitec Editora: São Paulo, 2012.

DURÃO, F. A. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 429-441.

ELYTIS, O. Yannis Tsarouchis. Yannis Tsarouchis Foundation, c2021. Disponível em: https://tsarouchis.gr/en/biography/. Acesso em 08.08.2022.

FARO, Antônio Jose. Pequena história da dança. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge zahar, 1998.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro, traduçãode J. Guinsburg. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDINO, J.R. Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

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

FORJAZ, C. À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível" & Outras poéticas da luz. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. São Paulo, 2013.

FUENMAYOR, V. Lo que adviene al ser en Ritmo In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. P.43-65.

GALIZIA, L.R. Os processos criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAMARRA, V. S. C. Ritmo: El Eterno Organizador. PETROPERU Ediciones COPÉ, Departamento De Relaciones Públicas De PetroPerú, 2004.

GAZZANIGA, M. Ciência Psicológica. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

GIESEKAM, Greg. Staging the screen: the use of film and video in theatre. Palgrave: Macmillan, 2007.

GLUSBERG, J. A arte da Performance. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOODRIGE, J. Rhytm and Timing of Movement in Performance: dance drama and ceremony. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999,

GREEK PUNK. **Overground Scene**, 2008. Disponível em: https://overgroundscene.wordpress.com/2008/08/08/greek-punk/. Acesso em 08.08.2022.

GRIFFITH WINTON, A. “The Bauhaus, 1919–1933.” In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm (August 2007; last revised October 2016). Acesso em 13.09.2022.

HAIDER, A. Dimitris Papaioannou on His “Personal Saint and Mother Figure”. Elephant.art, 2019. Disponível em: https://elephant.art/dimitris-pahaiderpaioannou-personal-saint-mother-figure/. Acesso em: 08.08.2022.

HAN, B-C. Favor Fechar os Olhos. Petrópolis: Vozes, 2021.

HANTELMANN, D. The experiential turn. In: CARPENTER, E. (ed.). On Performativity. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. (Living Collections Catalogue, v. 1.). Disponível em: https://bit.ly/2ZxLnsB. Acesso em: 10.09.2022.

INTERVIEW with Dimitris Papaioannou about “Transverse Orientation”, his new masterpiece, An. **CC/Magazine**, 2021. Disponível em: https://ccmagazine.es/en/an-interview-with-dimitris-papaioannou-about-transverse-orientation-his-new-masterpiece/. Acesso em 08.08.2022.

KANTOR, T. O Teatro da Morte. Textos organizados e apresentados por BABLET,D. São Paulo: Perspectiva: Edições SESSC SP, 2008. (Estudos; 262 / Dirigida por GUINSBOURG, J. Vários tradutores.

KERKHOVEN, M.V. O Processo Dramatúrgico In Dança e Dramaturgia(S). CALDAS, P; GADELHA, E. (org). Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. P.179-189.

KLEIN, G. Pina Bausch's Dance Theater: company, artistic practices and reception. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.

KRISTEVA, J La revolution du language poétique. París: Seuil, 1974.

LECOQ, J. Theatre of Movement and Gesture. Editado por David Bradbly. Londres: Taylor & Francis, 2006.

LOOSELEAF, V. Since She: New work Dimitris Papaioannou for Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Fjord, 2018. Disponível em: https://fjordreview.com/tanztheater-wuppertal-neues-stuck/. Acesso em 08.08.2022.

MADUREIRA, J.R. Émile Jaques-Dalcroze sobre a Experiência Poética da Rítmica: Uma Exposição Em 9 Quadros Inacabados. Tese (Doutorado) aprovada pela Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. A Estética Aplicada de François Delsarte: entre memórias e esquecimentos. Imaginário - usp, n°. 17/18, pág. 319-345, 2009.

MADUREIRA, J. R; PADILHA, I. A. Appia e Émile Jaques- Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio La Gymastique rythmique et la lumière (1912). Dramaturgias, (16) – 2021. 358–366.

MARCONDES FILHO, C. O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo: Paulus, 2010.

MASCARENHAS, G. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Decroux. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 079-088, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008079. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008079. Acesso em: 08.08.2022.

MENEZES, E.S. de; CAZARIN, E.A. O cinema mudo e a crítica social: uma análise discursiva do filme Luzes na Cidade. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 52, dezembro de 2016. p. 309-322

MÉGEVAND, M. Coralidade. Revista Urdimento, n. 20, p. 37-39, set. 2013.

MEYER , M; BLACK, P. Pina Bausch: The biography. London: Oberon Books, 2018.

MIRAMONTES, L. & VASQUEZ, E. La polirritmia como creadora performativa In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. P.153-163.

MISI, M. Paradoxo da Pós-modernidade na dança: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia. UFBa: Salvador, 2004.

MONTEIRO, P.F. El ritmo en el teatro nuevo y en el teatro-danza In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. P.223-233.

MORAES, J. M. R. de. O conceito de coreografia em transformação. Revista Urdimento: Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019.

MORIN, E. Introdução ao Pensamento Complexo. trad. Eliane Lisboa. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORRIS, E. Buscando Respuestas en mi cuerpo. In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. P.117-129.

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO. Dimitris Papaiouannou: Como achar o equilíbrio entre o nosso ser material e o etéreo?. Disponível em: http://mitsp.org/2016/dimitris-papaiouannou-como-achar-o-equilibrio-entre-o-nosso-ser-material-e-o-etereo/. Acesso em 15.08.2022.

MOTA, J. Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos. Repertório, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.1.

MURPHY, S. A bit like spying on Dr Frankenstein's laboratory and finding it has been taken over by Jacques Tati. – London Dance, 16. Oct. 2016. Trecho disponível na aba "reviews" em http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/primal-matter. Acesso em 08.08.2022.

NADEAU, M. História do surrealismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415, tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

OZEL, M.K. A short interview with Dimitris Papaioannou on Istanbul, Pina Bausch and "Seit sie". Danzon2017, 2020. Disponível em: https://danzon2017.blogspot.com/2020/02/a-short-interview-with-dimitris.html. Acesso em: 08.08.2022.

OZEL, M.K. Creating deep Mediterranean melancholy with humble materials. Interview with Dimitris Papaioannou. Danzon2017, 2020. Disponível em:

https://danzon2017.blogspot.com/2020/02/creating-deep-mediterranean-melancholy.html. Acesso em: 13.09.2022.

PAIS, A. O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia In Dança e Dramaturgia(S). CALDAS, P; GADELHA, E.(org). Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. P.25-59.

PAPAIOANNOU, D. DimitrisPapaioannou, c2008. Archive. Disponível em: http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive. Acesso em 13.09.2022.

PADILHA, I.A. Rastros Criativos em Still Life de Dimitris Papaioannou In PEREIRA, S. (Org) Dança(S), Lugares e Paisagens: Escritos Cênicos Dos Pesquisadores Do LAPPET Disponível em http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/729. p.150-161. Acesso em 08.08.2022.

PATUMI, G. Dimitris Papaioannou: “I believe I’m a choreographer of illusions” interview. DanceArtJournal, 2021. Disponível em: https://danceartjournal.com/2021/10/19/dimitris-papaioannou-i-wish-i-could-work-with-fire-but-its-off-limits-interview/. Acesso em 08.08.2022.

PAVIS, P. Analyzing performance: theater, dance and film. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

PAZ, O. O Arco e A Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, S. Novas aproximações com a Tanztheatralidade. Ouvirouver: Uberlândia v. 11 n. 1 p. 72-87 jan.|jun. 2015.

_____. Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico. São Paulo: Annablume, 2011.

PICON-VALIN, B. Meierhold. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REY, A. Erik Satie. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RIBEIRO, Cibele. A dança pós-dramática do Judson Dance Theater. Anais Abrace . v. 12, n. 1, 2011.

ROCHA, V.C.R; BOGGIO, P.S. A música por uma óptica neurocientífica. Scielo Brasil, 2013. Disponível em:https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000100012. Acesso em 13.09.2022.

RODRIGUES, E. Dança e Pós-Modernidade. In Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. 121-128. São Paulo: Annablume, 2000.

ROMANO, L. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

ROVELLI, C. A ordem do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SANTOS, A. de. A Tragédia Grega: um estudo Teórico. Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária - Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. v.18. n.1 (2005). Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501#:~:text=Al%C3%A9m%20de%20proporcionar%20conhecimento%20acerca,obras%20liter%C3%A1rias%20de%20natureza%20tr%C3%A1gica. Acesso em 08.08.2022.

SCIALOM, M. A Choreological analysis of Dimitris Papaioanou's "2" (2006): Dynamic bodies on stage. Final assignment done for the specialist diploma in Choreological Studies of Trinity-Laban, London, UK. Maio, 2014.

SCHECHNER, R. Performance theory. Londres: Routledge. 1988.

_____. Performance studies: an introduction. London: Routledge, 2006.

SIMOU, K. Entrevista 1 concedida a Ísis Arrais Padilha. São Paulo, 11 de setembro de 2020. [Transcrição disponível na dissertação – Primeira Prosa – Kalliopi Simou].

_____. Entrevista 2 concedida a Ísis Arrais Padilha. São Paulo, 28 de setembro de 2020 [Transcrição disponível na dissertação – Segunda Prosa – Kalliopi Simou].

SKOTIS, D. Entrevista concedida a Ísis Arrais Padilha. São Paulo, 4 de abril de 2021 [Transcrição disponível na dissertação – Terceira Prosa - Drossos Skotis].

SOUZA, E. T. O Sistema Delsarte, o Método de Émile Jacques-Dalcroze e suas Relações com as Origens da Dança Moderna. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade de Brasilia – Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes. Brasília: 2011.

STAGLIANO, R. The water flow of life: Dimitris Papaioannou's magical universe. Interview. Krapp's Last Post, 2021. Disponível em: http://www.klpteatro.it/dimitris-papaioannous-magical-universe-interview. Acesso em 08.08.2022.

STENSON, P. Stone, Sky and Sea. Danskonst, 7 November 2015, traduçãodisponível na aba "reviews" de http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life. Acesso em: 08.08.2022.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). História do Corpo vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. 509-539.

SUZUKI, T. Culture is the Body: The writings of Tadashi Suzuki, traduçãode Kameron H. Steele. Nova York: Theater Communications Group, 2015.

THAÍS, M. Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva/Fapesp , 2009.

TRAGTENBERG, L. Música de Cena. São Paulo: Perspectiva,1999. 1ª Ed.

TRIAU, Christophe. Coralidades difratadas: a comunidade em negativo. Tradução de Marcus Vinícius Borja. Revista Alternatives Théatrales, n.76-77, 2003. (Choralités).

TROYA, I. Fragmentos da vida do Living Theatre. Ouro Preto, 25º Festival de Inverno, 1993, pp. 3-20.

TSINTZILONI, S. Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company (PhD Thesis). London: Department of Dance of University of Roehampton, 2012.

UNO, K. Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIANA, F. P. O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX. 2ª ed. São Paulo: Editura estação das letras e cores, 2019.

VIEIRA, M.S. O que pode o figurino na dança? Revista Arte da Cena. Goiânia: v2, n.1, p. 97-108, Dezembro/2015. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce. Acesso em 08.08.2022.

VILOSSOV, V. "Está tudo bem, mas por que você os despiu?" Europeus nus e outras virtudes do teatro moderno. Lenta.ru, 2017. Disponível em: https://lenta.ru/articles/2017/12/16/netfest/. Acesso em 08.08.2022.

WAINHAUS, H. El ritmo como invencion In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. p.12-30.

WINSHIP, L. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Since She review – dreamlike oddness. TheGuardian, 2019. Disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/15/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-since-she-review-sadlers-wells. Acesso em: 08.08.2022.

Referências Videográficas

PAPAIOANNOU, D. Dimitris Papaioannou post show talk 16-10-2018. Vimeo, 17.10.2018. Disponível em https://vimeo.com/295599209. Acesso em 08.08.2022.

_____. *Inside*. Vimeo, 18.09.2013. Disponível em: https://vimeo.com/74864424. Acesso em: 08.08.2022.

_____. Sculpting Body Movements Workshop by Dimitris Papaioannou; NTCH Togo - Youtube, 25.05.2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RB-tTlTTRs8. Acesso em 08.08.2022.

_____. Collezione Maramotti - Dimitris Papaioannou "Sisyphus / Trans / Form". Collezzione Maramotti – Youtube, 27.12.2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9AWBUXTYQ84. Acesso em 08.08.2022.

TWARDOWSKA, O. The Origins of “Still Life” of Dimitris Papaioannou (interviews). Vimeo, 14.02.2016. Disponível em: https://vimeo.com/155312868. Acesso em: 08.08.2022.

ZORZI, E. Dimitris Papaioannou: "Since she" produced by Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Amadeus Magazine - Youtube, 07.10.2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FPvKkqtu-HY. Acesso em: 08.08.2022.

PROSAS

Disponibilizamos as transcrições das conversas realizadas por videoconferência online com Kalliopi Simou e Drossos Skotis como entrevistas semi-estruturadas. Os encontros com Kalliopi foram realizados respectivamente nos dias onze e vinte e oito de setembro de 2020. O encontro com Drossos Skotis foi realizado em quatro de abril de 2021. Os nomes da entrevistadora e entrevistado aparecem abreviados: Ísis Arrais Padilha (I.A.P.), Kalliopi Simou (K.S.) e Drossos Skotis (D.S.). As biografias a seguir foram disponibilizadas pelos próprios artistas.

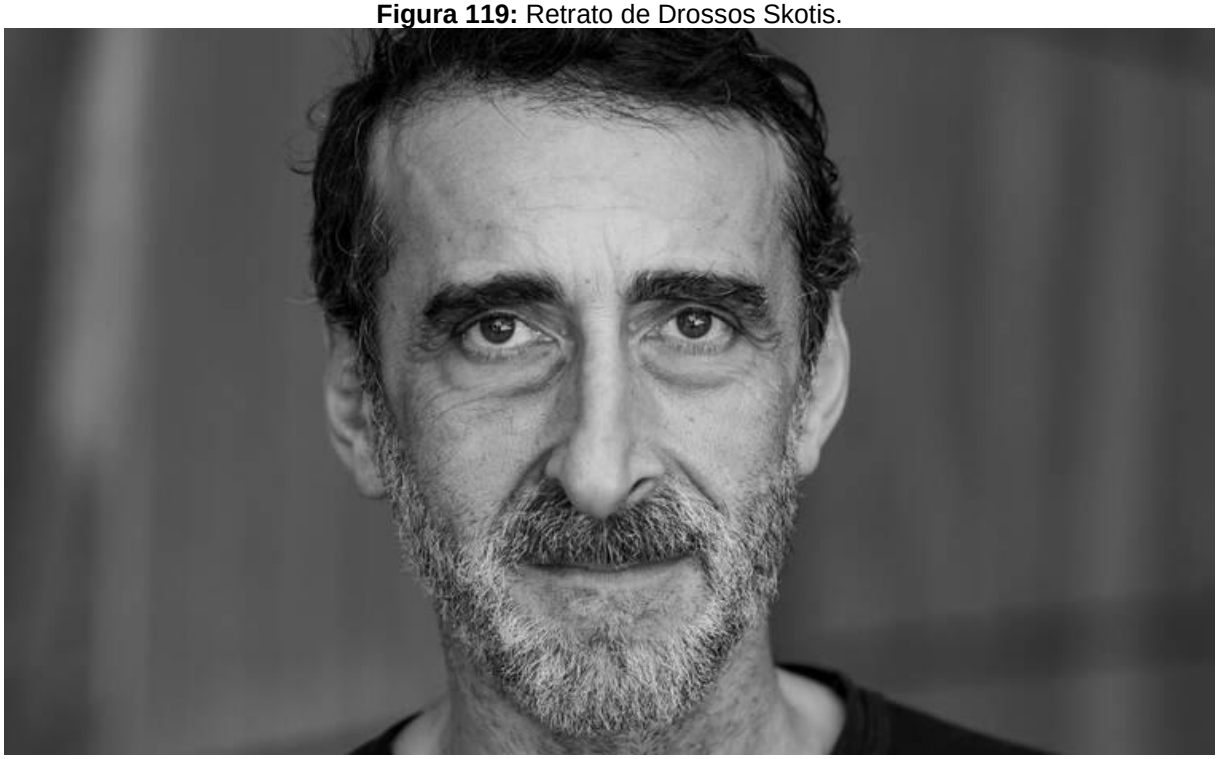
Figura 118: Kalliopi Simou em *The Great Tamer (2016).*

Fonte: https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-great-tamer-review-20190113-story.html. Acesso em 13.09.2022.

Kalliopi Simou nasceu em Tessalônica (Grécia) em 1987. graduou-se com mérito na Drama School of the National Theater of Northern Greece em 2006. Em 2012, completou seus estudos teatrais no Departamento de Teatro da Escola de Belas Artes da Aristotle University of Thessaloniki. Como atriz com clara orientação para o teatro físico, colaborou com os coreógrafos Marianna Kavallieratos (Auto Run, Recalculate), Konstantinos Rigos (Free Besieged), assim como com Dimitris Papaioannou, com quem tem colaborado desde 2009 (Nowhere, *Inside*, Still Life, The Great Tamer, Ink). No teatro, colaborou como atriz junto aos Stathis Livathinos, Thomas Moschopoulos, Thanos Papakonstantinou, Giannis Iordanides, Sofia

Marathaki, Euripides Laskaridis, Damianos Konstantinidis, Argyro Chioti, Sofia Vgenopoulou, Prodromos Tsinikoris, no Teatro Nacional, No Onassis Cultural Center, Athens e no Epidaurus Festival. Também foi consultora de movimento em vários projetos teatrais. Em 2015, coreografou a performance Window em colaboração com a cenógrafa e figurinista Matina Megla, e em 2018 apresentou sua primeira direção teatral de uma história curta de Edgar Allan Poe, The Cusk of Amondillado.

Figura 119: Retrato de Drossos Skotis.



Fonte: https://www.gossip-tv.gr/showbiz/story/721930/drosos-skotis-me-tin-ypokritiki-asxolithika-apo-enstikto. Acesso em: 20.08.2022.

Drossos Skotis nasceu em Atenas (Grécia) em 1973 e graduou-se na Drama School “Arhi” em 2000. Como ator e dançarino, colaborou, entre outros, com as companhias de dança FingerSix, Choreftes, Enniamorfo, e P. Stamatopoulou. Ele colabora com Dimitris Papaioannou desde 2006, tendo performado em *2* (2006), *Inside* (2011), *Still Life* (2014), *The Great Tamer* (2016) e *Sisyphus/Trans/Form* (2018). Performou em grandes festivais de teatro em Atenas, Avignon, Kalamata, Moscow, Praga, Nova Iorque, Santiago, Paris, Estocolmo, Sãoo Paulo, Cingapura, Taiwan, Londres, Milão e Belgrado, entre outros. No cinema, participou em nove filmes de longa metragem e diversos curta metragem premiados na Grécia e no exterior. Desde 2013, ensina cinesiologia e técnicas de luta para o palco em escolas e seminários de teatro.

Primeira Prosa: Kalliopi Simou

I.A.P. – How did you meet Dimitris and how did you start working together?

K.S. – My background, my studies are on drama theater, both theoretical studies, and acting in drama school. I was always interested in physical techniques like the suzuki method and I love dancing... I did dance since I was little, modern dance, also contemporary dance. I came across Dimitris when I was in Athens, 2009 and I had finished drama school 2 years before. I had a collaboration with a director here in Athens, our collaboration ended and I didn't quite know what to do next. I was thinking about going abroad. So, I said “okay, this is Dimitris and his work”: I had seen only on video, never live, but I knew that was something I would like to know closer. I tried to get in touch with him, I wrote him an email and I was lucky because in that time he was auditioning for *nowhere* so I went to the audition and, for me, it was love at the first time. I could know from the very beginning that I had a connection with him, strongly, I was feeling that strongly until now, actually. So that's how I met and we collaborated in *Nowhere* (2009). Two years later we worked on the project *Inside* (2011) and then *Still life* (2014) and *The Great Tamer* (2017). I’m not in the next project, which is a good thing actually. I want to do different things and then meet him again. It's a collaboration I carry every time and I consider him a friend and teacher to me.

I.A.P – So, about these creative processes you’ve been through, could we start talking about *Still Life*?

K.S. – *Still Life* was actually a level up for me, as a challenge, because in *Nowhere* and *Inside* we were in ensemble, we were mainly working as a team, so the feedback Dimitris was giving us was about all the team, most of the time, apart from small moments, that we were one, or a couple, but mainly we were on ensemble. Still Life, with much less cast, was about somehow you had to find your way of being on stage, because most of the time you were alone or with another person. So the collaboration became more personal. That's the big difference that I experienced between still life and the previous works… So, about still life, the whole idea started at a point that I wasn't there, because I joined the main rehearsals 4 months before the premiere, but Dimitris was experimenting in the studio, with some other performers, and I know he had an idea with the mattress... I don’t know in which stage he was, but when Dimitris

has an idea, he has objects and he experiments with them. Of course, something is going on in his mind, putting together things in a way that he composes like a stage poem. Of course, I'm not aware of what is going on his mind, but what i can perceive from outside is that we have objects and we play with them, and playing with the objects, images are created - sometimes, some situations - so he has materials in the end of the day, he puts them in some other and he narrates something, more or less abstract. That's pretty much the job, this is how we worked it with still life… I joined the rehearsals and there was already a mattress, we were doing in and out, two people, at a point three people, creating creatures whose parts belong to different people… So, there was this mattress, this flexiglass, there were bricks, there was a shovel, and there was gaffer, there was a whole scene with gaffer, which we were taking off. This was specifically designed, where we'd put the gaffer on the floor, each one had its own scheme on the ground, we had to stick it in a very specific order.

Performing is one part of the synthesis, another very important part, in Dimitris' job, the design set, the materials sometimes look alive, puppeteered by the performers. And the light is very important. Another very important thing that I feel really connected with is what he asks from the performers. It's a non performative way to be on stage, which I've adopted, taken and put in practice generally. In theater that's what I like: to be truthful, substantial, present, more less like a documentary theater. So this is a way that I love, I find meaning in it, you don't have to fake something, and sometimes just be there is very, very important and is the core and it's the beginning for something, and whatever you do that jumps out of trueful peacefulness and stillness, and that something that follows, is something that is worthy of doing, or watching it. We do a cheap job anyway, what does it mean in the end of the day? Being true, being sincere is the least we can do as artists. This is the basis for him, where I meet him, and if we lose it, then everything is over and doesn't work, even if you do a masterpiece - and what is a masterpiece? It's about how connected you are with it, and people will be connected anyway.

I.A.P – How this materials and bodies in interaction transform into that well schemed work?

K.S. – I don't know, if I knew, I would be a director just as good as Dimitris. *(we laugh)* I don't know. He has a way, really...but how he does it… he knows what kind of

materials to take, he is in a way connect to his dreams or something, It's a talent because everyone is touched by his own dreams, it's a talent to be able to give three dimensions, material to your imagination, this is not something everyone can do. Now i realize it, much more than any other time. Not everyone can do, It's not easy.

I.A.P – Do you remember any moment in the process when an idea is developing? You saw magic happening, The magic part.

K.S. – The magic part... you can feel it mainly while you are watching. Not when you are in the scene. For example, right now I was watching Dimitris rehearsal, because he is something - a duet, in a few days he will show in Italy - so I was there watching it and it was magical. Now it's the last days, I saw the show now, it's almost ready. It was magical, but if you go there in the very beginning, yes, magic is there, but mainly you have to be patient. Being patient, being tired, trying to figure out something or achieve something: sometimes magic is slipping away, but you find it again in the end. So magic, if you find it in the very beginning, there is work, work, work, and then you find the magic in the end again. You have to find magic in the end again, otherwise, do something else *(we laugh)* I remember I was amazed when we were trying to shape different forms in the mattress and when something was successful it was like "yeah that's it!", but then you have to achieve it every time, it's not comfortable there in the mattress (laughs) your back in in pain, etc.

I realize now that in every project. you have to touch everything you have to touch to be familiar with it, and be able to handle it, and be magical, because magic actually is transforming the everyday materials into something else, at a point they lose their materiality.

I.A.P – How did you feel time *Inside*, doing it? In the absence of music. I had the impression of seeing music in the moves.

K.S. – Now you referred to something that is an issue for me. I mean, time, what is time? Tarkovsky is talking a lot about time… So first of all, music, well... There were sounds, they were amplified. The sound of the dragging of the mattress, the plaster breaking sounds, or the gaffer going off of the ground… I think these sounds combined with what you see and what you feel are creating the final music which is also visual and acoustical.

So about time, I can speak only philosophically, because when you are in the show, things are happening for us and you have to be really on the edge to achieve something, because there are things that are not sure that would happen ,like a ballance, or a great shape, so for us it was intense, actually….. If I can talk about it philosophically, I can say lots of thing like, that time is circular and this is what is Sisyphus, carrying this mattress again, again, again, but always different, which is a dialog with the real life of the performer, who is always different, everyday doing the same thing, but he is different that's way its performance is different, it's not worse or better, just different, because materials can be the same, the light - machines, you can program then. but the performer is not the same. Because times affects human beings, it's a dynamic issue. An ongoing, thing: time. And when you repeat something, you realize that. If something is repeated - like still life it's the same - you can feel time, how time affects you.

I.A.P – Can you tell me your experience in *Inside?*

K.S. – It's been so many years! let me remember… So there was a synthesis like, we enter, we stop, we wait specific seconds, and then we do something, we take off closes in a very specific order, identical all of us, how we showered, how we pee, how he shit, - sorry - everything, how we eat. There was a synthesis, a choreography let's say and this was multiplied, being performed at the same time by lots of people, or different time fase. different lights and different projection outside at the balcony. With this elements Dimitris made a six hours performance. which had the intention to make you feel like a trip - follow me, get out and get back in And That's pretty much the project. time is also a issue here, its changing, different time of the day, different lights. but everyone is there doing the same thing. Time passes and at the same time it doesn't. Everything was pre-ordered, we had a very specific time that we entered, even when we were rolling or entering, we knew, we had a very specific trajectory. Everything was detailed and choreographic with detail.

I.A.P. – Nice. *Nowhere* is the work has less material about, please share whatever you can!

K.S. – It was a 30min stage poem, the opening for the renovated central scene of national theater, So It had really nice premises. Dimitris sketched this project so

everyone could see the guts of the scene, the mechanisms, so he used everything, the platform, the moving scene, the stairs… There you could see some images like a boy catching a light in its hands, a couple fighting each other, and this famous scene with the couple in the center of the scene. We crossed the scene in different ways, shapes and lines so we can show the whole scene of the national theater. It was beautiful, I believe it was beautiful.

I.A.P. – Getting back to the future: before we met, I was googling you and saw a great pictire of you in *The Great Tamer and i was like "wow"!* How was the creative process of the *Grate tamer?* I couldn't see The Great Tamer. What can you tell me about it? What made it?

K.S. – A great cast!! There were plenty elements and materials, and everyone was running to accomplish a costume, an object… few days before the premiere everyone was running, the costume designer, and everyone.. That was a project i believe Dimitris took a step up, in a way because it wasn't simple, he took the risk to put different elements together... for Dimitris it was a little baroque, I would say, minimal baroque. it was challenge. It was a challenge for everyone because you had to find your inner line in the whole play, which was not quite clear, because you don have a play in our hands that says - you are this character, the other is another character, everything is in the air and you have to sense them… of course, if you want to sense them, I mean. I am an actress, I need to figure out some things, but a dancer maybe doesn't feel the need to figure out the same things I want to understand… So how was it… It was different for each one, we had different thing to do… I remember being for hours *Inside* with the costume designer standing still and trying to make a costume, the girl either for the girl with the pot, the dress of this image or the costume of Favna, let's say favna, the creature with this big hallo. so for me it was much time about that and much time about knowing your objects and they are dancing… You had to know where to put a pot and another pot... How to handle them… So, yeah, pretty much in the premiere to me it was managing objects and, yeah, finding out the connection for myself… How do I connect the girl with the pot, the Favna and the time that you are in the ensemble… you have to make them all work together… it's a bit complicated, but again, maybe not, sometimes when you don't understand a thing, then it's a good time to stop thinking… the job is more less thinking one day and not thinking in the other day.

I.A.P. – I see you… As an actress you need to have your emotional journey too, and in this case, dealing with objects your body is in another place, or action literally.

K.S. – Yeah, it's how you perceive the job, as a performer, not always… if you see Pina Bausch performers, they seem to know each moment why they do something, not all the dancers have this need, they are satisfied with the direction, and if the direct dont tell them "this is empty, find somth, propose something", they are okay. To me, if I don't understand, it's not enough. It's not the director's job to do it, it's your job. And if you find it difficult, you can always go to the director and say "I cannot understand", there can be a dialog. The procedure is quite different from each one because everyone does different things on stage and secondly we are all of us equally satisfied with the same things… some need more less better different things. So it was really demanding for him to give feedback on different – let's say – "characters", in a wider way of thinking, and also manage the whole scenery. It was a demanding show.

I.A.P. – You've told me that in *Still Life* you were using materials and interacting with these materials, and this made the play emerge, right?

K.S. – Of course you have to pose yourself in the scene using the materials. This is one thing. After you manage to do it, you are a human being, an alive existence, so handling the materials is never enough then we would a totem, a statue, but we are as creatures far more complex… so being sincere and connected and finding an specific thought, a way to connect with the materials, and everything, i mean, you can connect with a light, with a sound, but you have to connect with something, your grandmother that died last month, anything, you have to connect with something, handling the materials is not enough. It's very important and we work on that, really hard, we have to do it, but it's not enough. We are artists, so we have to make things have a meaning, a different meaning. We aren't carriers, we have to compromise as well. So, still life, we interact with material, but we had to find a way that we were projecting our eyes out and why. This, we cannot put in words, it would be literal, it would be cheap. You don't put it in words. But the director wants you to do it. And when you do it, he might say "yes, okay" and let's not put in specific worlds. But you have to be in a way in an specific situation and always handling the materials, your dress, to have a nice shape, or your head to be in the right position, and after you have put it in the right position

you might have a pain from the mattress, then you have to look out, you have your reasons you look out, and this is not the material, its something you want to do for some reason, but from outside it looks like you have a serious reason that you might not even know, but you have a reason, because if you lose reason, you lose everything.

I.A.P. – I am dazzled. Thank you so much, Kalliopi.

Segunda Prosa: Kalliopi Simou

I.A.P. – Thanks a lot for being able to talk to me again!

K.S. – Oh C'mon, its nothing, It's a pleasure.

I.A.P. – I was listening to our conversation; I've learnt so much with you already! And my research shifted after our conversation.

K.S. – I hope it's for good!

I.A.P. – You've told me that you and Dimitris are friends and you have learnt a lot from him. What would you say that you learnt with Him? How was this change?

K.S. – **I** mentioned it the previous time...The most important thing is how you step on stage and how you exist on it, because i met him when i was still very young, I had just got out of the drama school it was just 2 years, it was lot of information, finished the drama school, so you have lots of information, you work a bit on your technique, but mainly everybody want you to act and sometimes when you are fresh you want to prove things. With him, you had to be concentrated but you didn't have to prove anything, you had to concern about being in the present time there, and of course, because of the nature of his work you don't have a character to play, so you work your body as dancers do. So for me, as an actress it was a shift, I could see from another perspective how you can act as an actress. So, this, I like an I choose it and I defend it. Wherever I go to, a theater, a movie, I believe in this way, I try to begin from the truth. The most important thing for Dimitris was this you could be how you stand naked on stage metaphorically… and literally… and the second is how to be present… and another thing that I always believed in and I didn't have a chance to practice really how he works with details. Was something by myself that I wanted to do, but nobody really does this work with you, they don't pay so much attention, with Dimitris that was

practical, I had the complete experience: how you go upon any tiny moment, you rush it, you clean it, you make it what it is. Anyway. And this is very important, because I had this notion that you have to work a lot with details but I didn't have the experience and getting the experience was important and I was very lucky to have the experience.

I.A.P. – You worked a lot in ensembles there. Did you have any collective practice to connect each other and work with details?

K.S. – In *Nowhere,* we worked a lot on this walking. I remember dancers had more problems with that, because walking is something simple and they know how to do more complex things. It reminds me of the work I did with the Suzuki method. It's quite similar because we were asked to move our body without going up and down, keeping the upper body relaxed, grounded, more less many things were the same. Only that in Suzuki method you bend more on your knees… There is an exercise... Dimitris does it a lot its "push and discussion", you walk in pairs mainly, It's how you receive the touch of the other, of your partner, and how you translate it in your body, how you listen, and of course is very important for the giver, how you give the touch and the direction of the touch, and so on. This really builds the communication between two… There is rotation, couples change, and its something we did we did a lot as a warm up to communication and there was composition…Actually, the only thing in this work is people transferring their bodies on space, so that's why he insisted on this specific kind of walking, so we moved in the space of the theater and there was this composition, we go up and down we, climb, we fall, the training was the walking… as far as I can remember.

I.A.P. – How long did you rehearse before the premiere?

K.S. – It was one and half a month, I think, but he was working already with half of the team, there were older collaborators, dancer with him, so I don't know how long.. but it wasn't much. And the main rehearsals were one and a half month, maximum 2.

I.A.P – And when you arrived, the sequence was already fixed?

K.S. – Not really! Of course he had things in mind, for sure, but he was changing things, changing the order of the scenes, trying different things, and he does it anyway when he create some scenes, changes their order...

I.A.P. – So it was collaborative.

K.S. – Ah, no, not us... It was… He was saying that this or that would happen… there was not much improvisation…

I.A.P. – And on *Inside*? Was there a training?

K.S. – There was no training, there was the room and we were trying… He was experimenting with us about the main phrase that we repeated again and again. We were in the studio trying thing and ended up with that composition. Maybe he had it in mind already and we tried different changes, small changes. The rehearsals of that were three and a half months, I thin. It was a lot. He usually rehearses a lot. 6 days a week, 8h per day. The different stuff, there was improvisations, there were proposal from us, we were proposing things and he used whatever from the team, and somethings that people created were in the final performance. In the moment of the towel, people get out of the shower and they use the towel, that was a very, very specific choreography. So yeah, we spent some time to decide that “this is the choreography and this is the way” you use the towel, the shape of the towel, first here or there, one leg, the other leg, it was identical, so, I would say, there was a little bit of training on how you use the towel… Other than that, there is no training because we didn’t do with our bodies something difficult, it was about coordinate with the group and be precise, when we were looping all together the phrase, we had to be precise to keep the right distance, space wise and timewise, but this is the rehearsal, if you consider rehearsal as training, than this is it.

I.A.P. – And everybody stayed there for the whole six hours?

K.S. – Yes, sure!

I.A.P. – Was there water in the shower? Was it a real shower?

K.S. – Yeas, it was a real shower, with water

I.A.P. – So everything was real.

K.S. – Not the toilet! Not the sink!

I.A.P. – And the kitchen?

K.S. – Just the table.

I.A.P. – Right. So, there are glasses beside the bed, right?

K.S. – Right. When someone sits on the bed, there is a role of glasses at the edge of the stage. If i put my glass, i push the previous one. Each one that is coming, pits his glasses and pushes a little bit one “glass sit” so when there where a number of glasses, the last one, at the edge of the scene, would fall down, so there was someone always sitting there and he would put it down at a lower level than the stage. Someone always leaves something. So doing the performances many glasses were being gathered.

I.A.P. – Was there any kind of orientation to form images in the begging?

K.S. – Everything is choreographic. There were no general orientations.

I.A.P. – Okay. I think that’s it. Now, would you mind helping me putting *Still Life* images in order? I remember it as a Dream.

K.S. – Sure! No problem! First is the was the wall section, the guys, males, them second, the woman comes out with the four legs. the wall goes back. and there is the flexiglass. this goes back. Prokopius leaves ones by one the rocks. then is the scene with the ladder. Dimitris with Prokopius they have a duet where he goes up and support himself in Dimitris head. One foot to the ladder, one hand to Dimitris head. and then is the shovel. the guy that goes front with the shovel and the girl that leaves the rocks whiles shovel foot forward… and when he reaches a certain point she drops all the rocks and he goes back. when this duet goes back, the main performer comes forward carrying in his head bricks he goes forward, puts them down, sits on them, try to climb it and of course it’s impossible. he tries to put his foot on he fourth step and he collapses. then we enter and do the gaffer scene. when we go out, there is the air, the sky. he finds the shovel and with the shovel - the sky comes down - he moves the sky. then Dimitris comes and there is this big yellow light like sunset. and they stare at it. And after that the table comes out at the central back, they carry it from the head, generally the movement is always a straight line apart from the scene from the gaffer where we are all over the stage, and the scene moving the sky, but thing comes and go mainly at this lines, central, so the table comes, go forward, Dimitris changes with another person and four guys lower the table only on the heads and they go on the cockpit, they put it down, and then, we say thank god, and we sit and we eat something, and that eat, that was real, that was nice. than the main performer catches a rock and

he goes backwards facing the audience letting it down and catching in the last minutes. The lights go down. we hear a baby's voice.

Terceira Prosa: Drossos Skotis

D.S. – I met Dimitris quite early i have to say. It was 2005, he was just over the opening of the olympic games, ang he did an open call for *2*, his new production. I liked his work so I said "why not ?" Let's try. And we started working together, and when Dimitris is happy with people he tends to keep them close and after lots of years i understood that's the best way because you know you create a kind of a family, you create a common language - which is very useful- and he is very smart, and true, but also very smart to understand this is very valuable. So, I don't know why this and how this happen but i feel very lucky, year after year he was trusting me more, and more. I feel like I don't have anything to say about that. I was a whole new level for me in art in theater, and now I have to say my aesthetics is very influenced by Dimitris.

I.A.P. – Nice, I understand it completely. Would you mind telling me what you remember about *Inside*'s creative process? Kalliopi told me some of you where there since the beginning and others came after.

D.S. – It's been ten years now... Every new production starts with a workshop. Without knowing exactly what he will do. He just throws ideas. It's the best time, I have to say, because everything is correct, everything is accepted, so we can do whatever we like and Dimitris give us the space, the tools, the ideas… We start without knowing at all what he is thinking off. After 20 days of workshop, he announced that he would like to do something repetitive and simple. That is the beginning of *Inside*. Aesthetical, completely aesthetical. As All of his plays, he doesn't have a meaning or a history behind that, at the beginning, is just the materials, and the ideas, and we build on, he understands more about what the play is talking about, and them he moves on, and then he fits back and we give back and after a while the whole idea of the apartment and living in the same apartment, 33 of us, we were 33 performing there, and it was six hours, and everybody was ready about it. The times were hard in Greece, at the time, it was the beginning of finance crisis, for us it was ideal - for the people no. It was not a success. we didn't even have the time to complete the performances, they cut it

in the middle of the schedule, and we fell straight because for me it’s one of his best works. I loved it, I loved it.

I.A.P. – How did you react to this? It must have been a great shock for you all.

D.S. – At the beginning I believe it was but communication with the public. Everybody felt that it has to come and stay there for 6 hours there watching it. What we were planning off was that you come *Inside*, you watch 20 min, you go outside to have something to eat, to smoke, you return, knowing that we were still there, but now seeing us, and lot of people were expecting something from Dimitris very specific, so this completely confused the audience. and since the times were hard, people wanted something to sit back and relax, while *Inside* is asking you to come to us, or at least to meet us in the middle, is not a show that you just seat there and things happens, because things don’t happen in *Inside*, nothing happens, it's like giving you time back to think, but people didn't get that, and if they did get that, they were not in the mood at all. They wanted something spectacular from Dimitris to take off their minds of what they were passing through. I think that was the point of not succeeding commercially, because artistically for me, it's great.

I.A.P. – I’m confused about one thing: The public could get in and out of the theater or on stage?

D.S. – At some point, we had guests, only one, every night. You had to clear that you wanted that. They would call you back, make an appointment, you would come earlier to solve in the routine and they had two minutes on stage. We had guests in the audience every night getting naked with us on stage. It was very interesting.

I.A.P. – That’s indeed a big work for a guest and for you, who are there taking this person through this work with you. How did you structure this work? How was the routine? Did you create movements or Dimitris came with things ready? How was this process?

D.S. – We made the movements, a series of movements. He tried to have a walk through the apartment, ending in the bed, disappearing. Those were the rules that we had. And each one of us could play as wanted, asking people to come through the door, so everyone of us had some synthesis made that were presented to Dimitris

using the others. I guess he kept what he liked, also added some -the movements where the same, what chances is the rhythm, the entries, where you come in, where you disappear, who appear on the other side… and he asked to each one of us to create a synthesis with that.

I.A.P. – So you also created big scenes in group.

D.S. – Yes, everything. And the lighting also, if you notice, it's a day through, it was crazy how he created that with the person we worked with. Everybody gives ideas to everyone, That's the way Dimitris is working, we are working all together in the same area and when I say all together, I mean: the guys with the costumes, the music composer... In different rooms but in the same building, so everybody walks around spreading ideas and, in the end, he composes and refines everything.

I.A.P. – Perfect. It makes all the difference to have everybody all together.

D.S. – It saves time, it saves misunderstanding and confusions, if you don't like something on your suit you go yourself to the tailor and you ask what you need.

I.A.P. – How music was thought to be there? are there connections between the rhythms of the scene and what is being projected on the window?

D.S. – It was a sound landscape, we had a sound designer - he puts some notes of music, but … you watch 6 hours and you here three notes every now and then… there was a relation to the volume, as the window opened the sound became louder… but mostly I cannot say exactly something clear about how they composed that. Music: I'm not very strong with that. but as I remember now, it was a soundscape. you could hear some dogs barking, the tv from the neighbor…

I.A.P. – Don't worry, I'm here to try to take everything I can from you, whatever you want to tell me.

D.S. – At the screening, you cannot see the part with the glasses, did anybody explain that to you?

I.A.P. – That the glasses fell off and there was someone to take them? I didn't understand if they were visible to the public or not.

D.S. – They were visible! At every scene, at the corner of the scene, there was somebody sitting on a chair, one of us, catching the glasses and putting it in the fore part of the scene. and in the end of all the shows there was a kind of sculpture created there with all the glasses from all the shows. So, if you came on the first day, you'd see only one glass, if you came 10 days later you would see all the glasses were creating a kind of sculpture. We could catch maybe one or two glasses, then another one came... you go in, you go out, six hours there... It was strange.

I.A.P. –Would you mind telling me a little bit about still life creative process I've seen that there's also *Sisyphus/trans/form*, and I've seen Dimitris sometimes takes aspects of a work and develops it in another one.

D.S. – He has things that trouble him and I like that, he doesn't change what he's looking for every year, you cannot reach upon into something just in one. So, he has some images, some thoughts that are there with him always, this is why in his plays you see similar elements. Well, the production process was strange, completely. Very interesting is the way he tried to find the way how to keep track of that. He and his helpers created a kind of partiture. It was very strange and very interesting.

I.A.P. – As audience, we sense that thing you said before, about giving us time. The work makes you be there.

D.S. – Exactly. Generally, in his works there are things that go very slow and as he goes on, he discovers more about this nothingness in the scenery, and after a long time he's giving you just one tip of something beautiful and its great.

I.A.P. – And you deliver it. When great people are working together, that's what happens. It's such a pleasure to talk to you, I'm a fan. Would you mind if I showed you what I've been doing and help me confirm or discard some hypothesis?

D.S. – Sure, no problem.

I.A.P – So, I developed this dynamic description of *Inside*, it shows six hours in five minutes. *E*ach column is one of you, performers.

D.S. – It looks exactly like what we made!

I.A.P. – I started this experimentally and I tried to name the scenes.

D.S. – There are also titles like… Tall guys… The Solaris compositions… The solo composition. The pool table, because at the beginning you stop and when someone comes to your place…

I.A.P. – So, I had some names for the compositions, too. too actor in unisons…

D.S. - Yes!

I.A.P. – This is the scene in which you do space geometries.

D.S. – Very correct.

I.A.P. – The pool tables I was calling as “clocks”. At some point, I noticed the actors were seeing each other, reacting to each other.

D.S. – Slightly. We are supposed not too. if you noticed that, it was a mistake for us.

I.A.P. – It was beautifully mistaken!

D.S. – There is only one moment where the couple lies together in the bed This is the only moment you see connection between performers. In the rest, we are, as Dimitris said, we are the memories of the apartment. actually, the apartment is the protagonist, and is like the apartment remembering all the lives and everything that past though. I have another funny moment to tell you. In Greece, you have to turn on the heater to get warm water from the shower. So, in the play, we entered by the door, we took of the jacket and then we lighted up the heater. After a while we go *Inside* and take a shower. There was this american guy - from New York, I think. He watched the play in Athens, - he came to meet us and said “oh, it was so moving, so nice, and I notice all the people in the world do the same thing, they go *Inside* the house, they deactivate the alarm and them they go on. (He laughs)

I.A.P. – I thought that was a place to put the keys! (laughs)

D.S. - Okay… everybody has a reference, but for the New York guy it was so typical… So, yes, it’s a heater to take the shower later.

I.A.P. –These cultural details are wonderful. So, it’s the memory of the apartment. But lots of apartments, different views and also different liver, right?

D.S. – Yes! The videos are from us! all the videos that you see are from our houses, from each point of view. We had to record some scenes from all around Athens, where everybody was living.

I.A.P. – The couple scene I was calling as “the cross and the Christ”

D.S. – No, but interesting. That couple was the “lover setting”.

I.A.P. – The next scene was another woman and man that did not meet each other… then comes “dancing music”, because music guides the movement change… Then what comes is displacements in pairs in different areas…

D.S. – Exactly!

I.A.P. – Then it comes back to one person… four men, two in each area… two women, two women in synchrony… displacements in group… everybody through the door and pool table, and in the end, I called as V.H.S.

D.S. – Yes!

I.A.P. – Then there were some scenes I didn’t quite know… permanence, more pool tables, one person, group and one alone again…

D.S. – Okay, I trust you, if you say so!

I.A.P. – If you trust me, I’m good here. Then there is this part when you rewind movements…

D.S. – Okay!

I.A.P – There is this scene I called “the habits”, a moment where a girl makes everything different, everybody uses the right hand and she uses the left, and so on...

D.S. – That’s a bad mistake!

I.A.P. – Wow! Because it’s notable, after four 4 hours and 42 minutes seeing the same partiture.

D.S. – Oh Panagia mou![99]. You are watching these six hours every time? Madona mia.

[99] “Ó, Meu deus!” em tradução livre.

I.A.P. – Actually, it took me some months.

D.S. – It’s like solving a crime ten years later.