

## **Dramaturgia, coreografia e performatividade: *Inside* de Dimitris Papaioannou**

Ísis Arrais Padilha (Universidade de São Paulo – USP)<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O artigo compartilha parte da pesquisa de mestrado que a autora está desenvolvendo. Contextualiza-se a discussão sobre a ideia de dramaturgia e coreografia, oferecendo o ritmo como um ponto de encontro para abordar a cena contemporânea usando da metodologia exposta. Após um breve resumo da trajetória de Dimitris Papaioannou, aborda-se a performance *Inside* (2011) a partir de como ela mobiliza esses conceitos. As considerações finais, estabelecem conexões entre ritmo, cultura e processos criativo na contemporaneidade.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Dramaturgia; coreografia; performatividade; ritmo; Dimitris Papaioannou.

### **ABSTRACT**

The article shares part of the master's research that the author is developing. A discussion about the idea of dramaturgy and choreography is contextualized, offering the rhythm as a meeting point to approach the contemporary scene using the exposed methodology. After a brief summary of Dimitris Papaioannou's trajectory, The performance *Inside* (2011) is approached from how it mobilizes these concepts. The final considerations establish connections between rhythm, culture and creative processes in contemporary times.

### **KEYWORDS**

Dramaturgy; choreography; performativity; rhythm; Dimitris Papaioannou.

As aproximações entre o teatro e dança pós-modernos, a performance art e o thanztheater alemão vem acontecendo desde os anos sessenta e aparecem contemplados nos estudos de teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann e da dança pós-moderna de Laurence Louppe (NHUR, 2020), assim como nos estudos sobre o performativo de Erika Fischer-Lichte e Richard Schechner (ALMEIDA & PEREIRA, 2020) . Quanto

---

<sup>1</sup> Mestrando sob orientação de Sayonara de Sousa Pereira no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

mais avançamos no tempo, mais as fronteiras se diluem e os artistas também começam a ter uma formação mais híbrida (PAIS, 2016), de modo que os processos criativos se encaminham combinando diversas metodologias e não miram em resultados cênicos que caibam necessariamente nas categorias consolidadas pela história das artes cênicas no ocidente.

O diretor ou coreógrafo contemporâneo atua como o organizador do tecido espetacular no tempo-espaço, elaborando propostas que são devolvidas pelos seus colaboradores. Ao processo de articulação desses materiais tem se dado o nome de dramaturgia.

Um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que co-existem no seu uso contemporâneo: cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. (PAIS, 2004:21)

Além de “Dramaturgia”, outros dois termos aparecem quando se estuda a estrutura na cena híbrida: “Coreografia” e “Partitura”, que são usados de modo amplo para abordar o desenvolvimento no tempo dos elementos que constituem um espetáculo: a iluminação, a cenografia, a sonoplastia ou o grupo de atores, performers e/ou bailarinos. Quando não usados como sinônimos, a escolha por um deles configura o filtro de leitura que um artista pretende dar à sua obra.

Qualquer evento que se desenvolve no tempo organiza-se em “presenças, situações, atmosferas, eventos, acontecimentos, exceções, catástrofes, instantes de desvio e, por tanto, ritmos.” (MONTEIRO, 2020: 224) e cabe à teoria e à crítica acercar-se da prática, e realizar uma genética da encenação (FÉRAL, 2015) a fim de mobilizar esses vocabulários, buscando tanto aproximar a teoria à busca empreendida pelos criadores, quanto colocar em evidência de que maneira as operações inconscientes destes conceitos aparecem em uma obra.

Essa realidade exige da crítica e dos estudos acadêmicos uma abordagem cada vez mais particular, seja enfocando o trabalho de um artista - que vai constituir sua linguagem a partir de suas referências - ou fazendo a apreciação individual de suas obras, que podem resultar completamente distintas, a depender do momento em que foram criadas, das suas condições de produção e do coletivo junto ao qual foi desenvolvida. Diante de tantos cruzamentos históricos, estéticos e metodológicos, o

estudo da cena contemporânea que acontece na fronteira das linguagens e cuja estrutura se funda no movimento foi por muito tempo “negligenciada pela crítica literária e teatral” (GILPIN, 2016: 143). A fim de empreender essa busca, este estudo elegeu o elemento comum a todas as artes: o ritmo.

O ritmo é o elemento primordial de concepção humana, é anterior à palavra e ao sentido. É por meio dele que a criança reconhece a sonoridade da língua materna e organiza seu aprendizado (FUENMAYOR, 2020) e por meio dele que se cria o senso de comunidade, a percepção de coletividade: a música percussiva corporal e a dança ritual estão juntas na origem das artes performativas.

A própria ideia de cultura está ligada ao ato de cultivar, de perceber o funcionamento das estações do ano e, a partir da identificação e repetição de determinadas ações em ciclos (FILHO, 2016). Um sujeito não pode dar ritmo a si mesmo: precisa entrar em uma cultura (ARIAS, 2020), fazer parte de um contexto, para só a partir de então, quem sabe, percebê-lo e jogar com ele. O ritmo depende sempre de alguém que o estabeleça e alguém que o perceba. Na interação entre as influências do entorno e do social e a história pessoal, cada sujeito desenvolve sua maneira de fluir no tempo e, para o artista, isso pode consolidar sua linguagem pessoal (MIRAMONTES & VASQUEZ, 2020).

No campo das análises do espetáculo, o ritmo é tratado de maneira superficial, geralmente para qualificar um espetáculo - que “tem” ou “não tem ritmo -, sem que haja um verdadeiro investimento em analisar de que maneira o comportamento dos elementos cênicos no tempo interferem na experiência.

Para não tratar o ritmo apenas como o tempo medido e dividido, nem como apenas um qualificador do espetáculo, a pesquisa propõe uma ação combinada entre seus aspectos sensíveis mensuráveis e seus aspectos culturais, fazendo dele chave de leitura da recepção e crítica de uma obra. Pretende-se compartilhar algumas considerações realizadas a partir da abordagem complexa do ritmo na obra *Inside* de Dimitris Papaioannou.

## **METODOLOGIA**

Para produzir teorias sobre o que se move continuamente, é preciso que a própria metodologia também possa se mover. “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)

Do outro lado de uma construção de pensamento que se pretende completa, objetiva e totalizante, aqui, a *cosmopercepção* (OYERUMI,2002) traz os sentidos e o corpo de volta para a produção de um *pensamento complexo* (MORIN, 2015), que busca conectar saberes de diversas áreas na abordagem de um fenômeno comunicacional específico: o espetáculo *Inside* de Dimitris Papaioannou.

Para fazê-lo, a pesquisa se desenvolveu em três eixos: O primeiro eixo consiste no levantamento bibliográfico de estudos de estética, história da arte, do ritmo e do tempo nas artes da cena. O segundo eixo foi a pesquisa documental sobre a obra do coreógrafo e artista visual grego Dimitris Papaioannou. O terceiro eixo consiste na análise complexa de *Inside*, que combina aspectos de sua recepção à análise da dinâmica do espetáculo a partir de um método de descrição em desenvolvimento. A partir disso, pretende-se observar de que maneira o papel do ritmo dos movimentos que estruturam a encenação.

Apreciando o registro métrico do ritmo coletivo, percebido pela via sensível, aos registros da crítica e à avaliação dos próprios artistas, conectam-se as intenções impressas em seu ritmo às percepções do público e da crítica, que podem ou não reiterar o que se pretendia no ato de criação.

## **APRESENTAÇÃO DO ARTISTA**

Dimitris Papaioannou nasceu em Atenas em 1964 e foi aprendiz do célebre pintor Yannis Tsarouchis. Na universidade, foi convidado a desenvolver cenários, figurinos e também a performar. Após retornar de uma viagem à Nova York, Papaioannou funda junto a Angeliki Stelatou a Edafos Dance Theater, cujos primeiros espetáculos tinham como ponto de partida a experimentação com a dança butoh e a transição entre imagens. Ao abordar a relação entre dança e dramaturgia, o olhar retrospectivo do artista sobre algumas de suas primeiras criações revelam as dificuldades de estruturar os espetáculos. O artista percebe a importância da dramaturgia na criação coreográfica<sup>2</sup> que não se resume em seguir de uma imagem a outra, sem produzir algum tipo de lógica interna para o performer. “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 KERKHOVEN, 2016: 215).

---

<sup>2</sup> Ver aba “1987 The Raincoat” em <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive>. Acesso em 04.08.2021.

Dentro do recorte da dança teatral, o trabalho de Papaioannou é dotado de alta carga dramática, de modo que a narrativa acontece no corpo e pode-se identificar a configuração de personagens em todos os seus trabalhos entre 1987 e 2002, passando por diversas encenações de tragédias e mitos, tanto junto à companhia quanto como convidado de teatros para a encenação de óperas.

Experimentações sem narrativa dramática começa a aparecer em *Forever* (2002), último trabalho junto à Edafos Dance Theater. em 2004, passa a ser conhecido internacionalmente pela direção de *Birthplace*, A abertura e fechamento das Cerimônias Olímpicas de Atenas em 2004. Ao retomar sua criação autoral, o artista cria diversos espetáculos sem narrativa, aprofundando-se na investigação do tempo e espaço na criação: *2* (2006) *Nowhere* (2009) e *Inside* (2011) (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2020).

Este último foi seu maior fracasso de bilheteria, ponto essencial de sua carreira para o início da jornada de reconexão e consagração junto ao público e a crítica: *Primal Matter* (2012) preparou as condições de recepção, *Still Life* (2014) foi coroada como obra prima e *The Great Tamer* fechou a trilogia silenciosa. A seguir, vieram *Since She* (2018), *Sisyphus Transform* (2019), *Ink* (2020) e *Transverse Orientation* (2021). O que há em comum em todos os seus trabalhos desde 2012 é a ausência da configuração de personagens, do encadeamento dramático e de códigos de dança.

### ***INSIDE***

A primeira imagem com a qual nos deparamos em *Inside* é um apartamento que foi construído no palco de um teatro no Centro de Atenas. O evento foi denominado como performance e ao longo de suas seis horas de duração, o público poderia entrar e sair quando e quantas vezes quisesse.

No apartamento, nenhum, um, dois e até trinta performers desenvolviam ações do chegar em casa: descalçar-se, despir-se, tomar banho, alimentar-se, observar a varanda e deitar-se, em linhas gerais. Essa partitura evidenciava-se como coreografia quando outro performer podia ser visto - a seguir ou simultaneamente - realizando-a exatamente da mesma maneira.

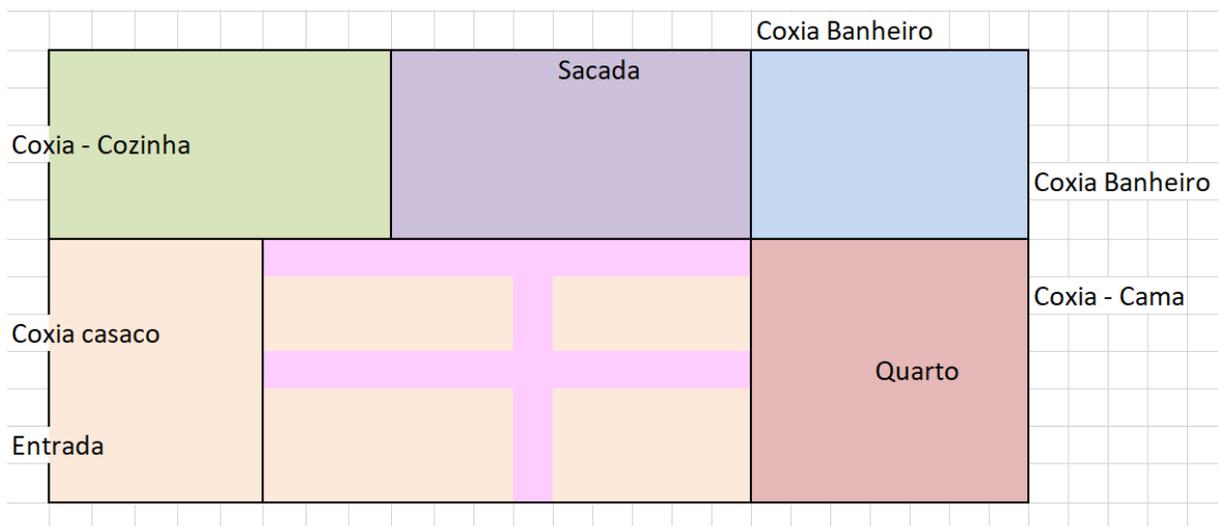
**Figura 1:** Frame de *Inside*.



Disponível em: <https://vimeo.com/74864424> . Acesso em: 04.08.2021.

Considerando as ações como unidades mínimas estruturantes, elas foram nomeadas e coloridas levando em conta o espaço onde se desenvolviam.

**Figura 2:** Áreas de ação em *Inside*.



Fonte: Autor.

À medida que o tempo avançava, a partitura de ações cotidianas sofre cortes, começa ou termina em pontos distintos, levando em conta as entradas e saídas estratégicas do palco, entre outros recursos. O avanço do tempo vai produzindo edições cada vez mais complexas da mesma sequência. Ao assistir às seis horas de gravação, chamam atenção as composições coreográficas que o artista desenvolve, que emergem e depois desaparecem, dando lugar ao simples e cotidiano novamente. Como o público

podia entrar e sair quando e quantas vezes quisesse para ver o que se desenvolvia, isso poderia lhe trazer uma percepção mais performativa ou mais coreográfica do espetáculo, em um primeiro momento.

Nos créditos desta performance, Papaioannou responde pela “concepção e direção”. Em entrevista<sup>3</sup>, os performers usaram o termo de “partitura” para se referir a sequência construída e revelaram que havia indicações bastante precisas sobre a direção e desenvolvimento dos movimentos. Quando não há alguém na função de dramaturgista, o próprio diretor ou coreógrafo assume a organização das imagens e sentidos que os corpos vão criar. Elementos performativos, coreográficos e teatrais misturam-se e o evento cênico acontece nessa intersecção que existe desde o processo criativo.

Em primeiro lugar, 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. As projeções na varanda e ao som ambiente correspondente mudam por vezes quando alguém entra ou abre o vidro da varanda, de modo que aquela figura ganha uma função protagônica, ainda que por alguns instantes. Embora os performers sempre acendam as luzes, elas se apagam sozinhas para que a chegada do próximo produza o mesmo efeito, recriando a condições para repetição e recomeço e garantindo a continuidade da ilusão cênica. Olhando pelo viés do teatro, a peça opera sem palavras o mesmo “não fazimento” do teatro Tchekhoviano.

Dependendo da cena que o espectador comece vendo, ele pode buscar uma linha de raciocínio de comportamento na relação entre performers. Uma cena com dois atores que não se olham, mas habitam o mesmo espaço sem se comunicar, parece uma metáfora da incomunicabilidade.

Papaioannou coreografa os performers e o espaço, criando linhas simultâneas de entrada, saída ou de mudanças de plano. Outras vezes, as ações são executadas por duplas ou quartetos com pouca diferença de fase, o que reforça o aspecto mais coreográfico, assim como a precisão da maneira como os movimentos são executados.

Tudo quanto foi descrito até agora aponta para como a designação do evento como performance parece um contrassenso, mas ela determina a importância do processo que se reflete no resultado do espetáculo. A postura que se trabalha no palco, no sentido mais simples, o de apenas estar presente. É preciso que os atores tenham

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida à autora e ainda não publicada, comporá sua dissertação de mestrado.

disponibilidade de presença, sem nenhuma camada que os proteja, experimentando a duração de seis horas - e a exposição sem o filtro de um código de passos, ou de uma personagem que o proteja.

*Inside* consistiu na mais radical experimentação com o tempo, fazendo do ritmo o responsável por revelar o aspecto coreográfico do trabalho ou, ao contrário, fazê-lo parecer absolutamente cotidiano. O público, contudo, não se conectou com a proposta e a performance teve sua temporada cancelada antes do planejado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzir arte contemporânea exige entrar em jogo não apenas com os ritmos estabelecidos pelos diversos contextos culturais, mas também com o ritmo do mercado da arte. Se de um lado, o mercado cobra definições a fim de fornecer ao público pistas e códigos aos quais se ater, de outro, os artistas procuram cada vez mais fortalecer o sentido de criação de uma experiência e, para tal, a performatividade é cada vez mais presente. Tanto o teatro adotou elementos da performance, como a performance se tornou teatralizada (LEHMANN, 2007), como vimos em *Inside*. Seja pela virada performativa (FISCHER-LICHTE, 2008) que aconteceu na dança dos anos 80, sejam os desdobramentos do teatro pós-dramáticos, “criar e proporcionar experiências passou a ser uma questão central da concepção artística” (HANTELMANN apud ALMEIDA & PEREIRA, 2020:176).

Se a cultura é a criação e a repetição de determinadas formas de viver, o sentido da cultura, por mais distante que pareça da sua origem, também vai se valer de lógicas cíclicas, de quebras e novas repetições: a sucessão histórica cria ritmos de percepção (DESGRANGES, 2012) e é através da proposição de uma experiência de duração e tempo distintas do cotidiano que a cena contemporânea cria e recria os seus hábitos, suas fissuras. Criar contemporaneamente é descobrir sempre um jeito novo de provocar a plateia, sem deixar de operacionalizar algumas repetições para que o público se reconheça como parte de uma cultura.

Na aproximação entre a teoria e a prática, cabe a teoria fazer reavaliações de obras que receberam pouca atenção por estarem do lado menos prestigiado do par fracasso/sucesso - talvez mesmo pro friccionar os conceitos abordados, por produzir um resultado bastante distinto da expectativa de determinado contexto cultural.

O ritmo é o elemento crucial da produção de uma experiência, porque é o elemento sensível que conecta o corpo movente do performer no palco ao corpo do

espectador. Por meio da sua mobilização, pode-se produzir um mundo outro e criar alteridades, precisamente pela sua ligação à história pregressa pessoal e cultural dos sujeitos.

A dramaturgia é, ao fim, “uma forma de encenação do pensamento, iniciado ou conduzido pelo corpo, pois, nas artes da cena, pensamos também com os pés.” (GADELHA & FONTES, 2016 : 113) A condução do corpo não existe sem o ritmo, e ao colocar o ritmo no centro da estrutura Papaioannou convidou o espectador a outra operação de subjetividade, que não se opera pelo encadeamento dramático (DESGRANGES, 2012: 176-177), mas pelo radical esgarçamento e exposição do tempo, propondo um reencontro a beleza do cotidiano e com as repetições que nos unem, criando um espaço reflexivo sobre a própria existência.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, K., & PEREIRA, S. (2020). A performatividade na dança. **Sala Preta**, 20(1), 173-184. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p173-184>. Acesso em 04.08.2021

ARIAS, L. Tiempos del ser In FONSECA, A.C. [et al.]. **Ritmicidades: Cuerpos en Jira Ciudad Autónoma de Buenos Aires**: Andrea Carla Fonseca, 2020. 79-81.

CALDAS, P; GADELHA. Movimento In **Dança e Dramaturgia(S)**. CALDAS, P; GADELHA, E.(org). Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. 131 – 134.

DELIKONSTANTINIDOU, A; PADILHA, I.A; PEREIRA, S.S. Não Still-Life: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 33 p. 130-143 jan./abril 2021 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em 29.04.2021.

DESGRANGES, F. **A inversão da Olhadela**: Alterações no ato do espectador Teatral. Hucitec Editora: São Paulo, 2012.

FILHO, R. **Still Life**. Ágora Crítica Teatral. São Paulo, 13 de Março de 2016. Disponível em: <http://www.agoracriticcateatral.com.br/criticas/54/still-life>. Acesso em 14 de julho de 2020.

FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.

FUENMAYOR, V. Lo que adviene al ser en Ritmo In **Ritmicidades: Cuerpos en Jira** FONSECA, A.C. [et al.]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. 43-65.

KERKHOVEN, M. van. **O processo dramático. Dança e Dramaturgia(S)**. CALDAS, P; GADELHA, E.(org). Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. 179 – 189.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

MARCONDES FILHO, C. **O princípio da razão durante**: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo: Paulus, 2010.

MONTEIRO, P. F. El ritmo en el teatro nuevo y en el teatro-danza In FONSECA, A.C. [et al.]. **Ritmidades**: Cuerpos en Jira. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. . P.223-233.

MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. trad. Eliane Lisboa. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

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.

PAIS, A. O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia In CALDAS, P; GADELHA, E.(org). **Dança e Dramaturgia(S)**. Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. P.25-59.

\_\_\_\_\_. **O Discurso da cumplicidade** – dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.