

PADILHA, Ísis Arrais: O Ritmo na Encenação de *Inside*(2011) de Dimitris Papaioannou. São Paulo/SP: USP. 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. Diretora, Dramaturga e Performer.

RESUMO

O artigo apresenta as reflexões que embasam a pesquisa de mestrado “Dimitris Papaioannou e o Tempo: abordagem complexa do ritmo na encenação contemporânea”(título provisório) e registra os desenvolvimentos do estudo de caso do ritmo da performance *Inside*(2011), que integrará a dissertação. A fim de colaborar para os estudos sobre ritmo e encenação e ampliar o conhecimento sobre o trabalho de Dimitris Papaioannou no Brasil e outros países lusófonos, a pesquisa bibliográfica, documental e analítica tem sido empreendida considerando revisões epistemológicas. Após uma breve introdução ao trabalho do artista e à *Inside*, narra-se o processo de desenvolvimento de uma proposta descritiva que privilegia a visualização da dinâmica da encenação. As conclusões apontam para as estratégias compositivas de *Inside*, para a relevância da obra de Papaioannou, e da importância de compreender o ritmo no ambiente cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Ritmo. Encenação Contemporânea. Dimitris Papaioannou. Coreografia.

ABSTRACT

Reflections that are on the basis of the master's research “Dimitris Papaioannou and Time: a complex approach to rhythm in contemporary staging” (working title) are presented in this article, which also records the developments of the case study of the rhythm of the performance *Inside* (2011), that will compose the dissertation. In order to collaborate for studies on rhythm and staging and to expand knowledge about Dimitris Papaioannou's work in Brazil and other Portuguese-speaking countries, the bibliographic, documentary and analytical research has been undertaken considering epistemological reviews. After a brief introduction to the artist's work and *Inside*, the process of developing a descriptive proposal that privileges the visualization of the dynamics of the staging is narrated. The conclusions point to *Inside*'s compositional strategies, to the relevance of Papaioannou's work, and to the importance of understanding rhythm in cultural environment.

KEYWORDS: Rhythm, Contemporary staging, Dimitris Papaioannou, Choreography.

Estudar a encenação contemporânea implica em lidar com saberes de disciplinas diversas: acercar-se das histórias das artes, de estudos sobre recepção teatral e procurar compreender, a partir de um recorte histórico, estético, e/ou metodológico, o que se pode concluir sobre uma obra, um período e/ou o trabalho de um artista. A experimentação das fronteiras entre as linguagens e a desconstrução das hierarquias entre os elementos da cena modificaram a maneira como encaramos as possibilidades criativas e metodológicas desde a pós-modernidade. Neste contexto, em que “os próprios criadores começam por ter uma formação híbrida, tanto técnica, dentro de uma mesma disciplina, quanto disciplinar, combinando ferramentas de diferentes campos” (PAIS, 2016: 29).

É definitivamente o caso do artista visual, coreógrafo e diretor grego Dimitris Papaioannou, que segue em plena atividade desde o fim dos anos oitenta. Para Monteiro (2020), o ritmo tem sua importância sublinhada neste contexto em que se observa a abolição das hierarquias entre elementos cênicos. A proposta de estudar o ritmo da performance *Inside* (2011) vai ao encontro desse argumento.

Quando nos acostumamos com um modo de fazer algo, é porque há um ritmo que foi estabelecido. Este estudo vem se desenvolvendo levando em conta o ritmo e o tempo seguindo algumas revisões epistemológicas, como o *pensamento complexo* que nos lembra de que “qualquer conhecimento opera por seleção de dados significativos e rejeição de dados não significativos”(MORIN, 2015:10); a *cosmopercepção*, que valoriza os outros sentidos perceptivos no processo de conhecimento do mundo (OYĚWŪMÍ, 2002) - algo que a neurociência também aponta em estudos sobre a cognição (GAZZANIGA, 2018) - e a *epistemologia metapórica* para 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).

A Metodologia se estrutura a partir de três eixos de pesquisa - bibliográfica, documental e analítica- para propor uma abordagem complexa do ritmo a partir da obra *Inside* (2011) de Dimitris Papaioannou, focando no coletivo de performers como centro como organizador do evento cênico. Serão considerados os aspectos bioculturais do ritmo, assim como seus aspectos métricos e sistêmicos. Aqui nos deteremos, então, na exposição das bases para o estudo de caso do ritmo de *Inside* e do desenvolvimento de uma proposta de descrição que permita a análise da dinâmica dessa encenação. É preciso encarar estes cruzamentos sem reduzi-los nem tratá-los de forma superficial.

A pesquisa bibliográfica envolve a investigação dos conceitos de ritmo, tempo e a sua percepção, estética na encenação contemporânea, recepção teatral, e as relações entre dança, dramaturgia e performatividade. A pesquisa documental consiste na reunião de entrevistas, críticas e reflexões do próprio artista e a pesquisa e a pesquisa analítica conecta as teorias e documentos ao estudo de caso do ritmo do espetáculo.

A Iniciação artística de Dimitris Papapioannou foi aos 17 anos como assistente do pintor grego Yannis Tsarouchis. Aos 19, ingressou a escola de Belas Artes de Atenas, onde foi convidado a desenvolver cenários, figurinos e também a performar. Após retornar de uma viagem a Nova Iorque, durante a qual entrara em contato com a dança butô, fundou a Edafos Dança Teatral junto a Angeliki Stelatou, com quem trabalhou de 1987 até 2002. Deste período, destaca-se a encenação de *Medea* (1993), que o levou do circuito alternativo aos palcos do Teatro Nacional Grego.

Suas experiências profissionais incluem a direção de shows de cantores populares gregos, óperas, performances em eventos de artes visuais e eventos esportivos: com a direção de *Birthplace* (“local de nascimento” em tradução literal) - cerimônias de abertura e fechamento das olimpíadas de Atenas de 2004, Papaioannou conquistou renome internacional.

Sua obra apresenta tanto características que o ligam às suas influências como rupturas e continuidades em relação ao seu contexto e à sua própria trajetória,

ao longo da qual constitui “sínteses imagéticas que cada vez mais se libertaram de estabelecer conexões narrativas” (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021:132), uma busca consciente.

Em seus trabalhos, o tempo é conteúdo e forma que sempre retornam de maneira experimental. Em entrevista sobre a encenação de *The Great Tamer* (2018), Emma Gladstone pede que o artista fale sobre como trabalha com o tempo, porque sua obra parece nos convidar a desacelerar, ao que ele respondeu: “Eu fui atraído pelo movimento lento no momento em que fui apresentado à dança Butoh (...) Eu nunca pensei: vamos fazer devagar, eu só sou devagar. E já ficou mais rápido. Costumava ser, ‘tipo’... realmente lento”¹.

O depoimento do artista vai ao encontro do argumento de Vasquez e Miramontes (2020) de que o ritmo é a maneira como um indivíduo flui no tempo e pode se consolidar em uma linguagem pessoal, além de ser uma abstração: depende de alguém que o perceba. O ritmo é forma, é conteúdo e pode ser até mesmo a própria mensagem. “O ritmo diferente do cotidiano é o que poderá produzir uma nova condição de presença para o espectador” (DESGRANGES, 2012: 17), desde que o espectador se conecte com a experiência proposta pelo evento, o que é algo bastante arriscado no mundo da arte enquanto mercadoria.

O sucesso internacional de *Still Life* (2014) e *The Great Tamer* se contrapõem à recepção negativa de *Inside*, a mais radical experimentação no tempo que o artista desenvolveu, e a qual provavelmente se referia na entrevista. Trata-se de uma performance de seis horas durante as quais os espectadores poderiam entrar, permanecer, sair e retornar quando quisessem para ver como um, dois até trinta performers se encontravam e desencontravam realizando a mesma sequência de movimentos do chegar em casa em um apartamento no palco.

Figura 1: Frame de *Inside*.



Disponível em: <https://vimeo.com/74864424> . Acesso em: 29.04.2021

A definição de *performance*, escolhida como categoria do evento, gera confusão, mas como bem aponta 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

¹ Ver: <https://vimeo.com/295599209>

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, de modo que, com as manifestações artísticas mais importantes, é improdutivo discutir a definição de performance ou de teatro. (2013: 874-875)

É por meio do ritmo coletivo que a teatralidade e coreografia vão emergir, em meio a gestualidade cotidiana que não necessariamente é interpretada como coreografia até a primeira repetição. Além disso, como o público podia entrar e sair a qualquer momento para assistir, não necessariamente acompanharia um bloco rítmico completo. Caso decidisse permanecer as seis horas, também teria uma experiência de duração.

Nos primeiros quinze minutos de espetáculo, sequência completa do chegar em casa é executada. Foi preciso decidir o nível de detalhamento da informação a ser dada. Como a obra não se localiza apenas no campo da performance, nem da dança, nem do teatro - embora tenha sido designada como performance - a escolha desse detalhamento foi bastante importante. A opção se fez por registrar ações básicas que faziam o performer se deslocar, mudar de plano ou girar em seu eixo. Assim, a partitura completa consistia nas ações apresentadas da coluna 1 até a coluna 6:

Quadro 1: Ações de Inside.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|--|--|---|--|
| Abre a porta | Vira-se e Senta-se na cama, de perfil. | Acende a luz do banheiro e entra. | sai do banheiro e para no limite da parede da sacada | 2vem da cozinha vestido e com um copo de água | prepara o lençol. |
| Entra | Estende a perna direita, se curva, desamarra o cadarço. | Desce as calças e senta-se na privada. | se seca | senta-se e come. | senta-se na cama, de frente. |
| Fecha a porta | Tira o calçado e guarda-o | levanta-se, sobe as calças, dá descarga. | amarra a toalha no corpo | se levanta. | apoia o copo na mureta |
| acende a luz | Apoia a perna esquerda sobre a direita e desamarra o cadarço | tira a camiseta | pega uma peça de roupa limpa no banheiro | 3vai à cozinha (levando o prato). | inclina-se para frente, apoia braços nas pernas. |
| Caminha desacelerando na direção a sacada e para antes. | Tira o calçado e guarda-o | e livra-se dela | cruza na direção da cozinha | 3vem da cozinha (pega o copo d'água) | levanta-se, senta-se mais à esquerda e despe-se. |
| Observa. | Tira a meia e guarda-a. | liga o chuveiro | Opndura a roupa no encosto da cadeira | bebe água e olha pela janela da cozinha. | deita-se de barriga para cima. |
| Volta-se, caminha para perto da porta | levanta-se, vira de costas, tira a meia do pé direito | tira a calça e livra-se dela | 1vai à cozinha. | caminha em direção a sacada | rola para a direita e cobre-se parcialmente. |
| Deixa a mochila | | tira a roupa íntima caminhando para a parede. | 1vem da cozinha, coloca um prato na mesa. | abre o vidro. | tendo rolado e se coberto completamente, |
| tira e pendura o casaco | dá alguns passos | toma banho. | pega a roupa no encosto da cadeira e | sai para a sacada | começa a afundar na cama.. |
| Liga o aquecedor | acende a luz da cabeceira. | desliga o chuveiro. | 2vai à cozinha. | Observa. | desaparece na cama |
| Cruza até o pé da cama | tira o moletom, livra-se dele e caminha em direção ao banheiro. | sai do box. | | entra e ai em direção à cabeceira da cama. | |

Fonte: Autor.

É possível observar quais partes da partitura eram suprimidas, quais se repetiam. Conforme a descrição avançava, um esquema preliminar de cores foi definido para evidenciar os cômodos do apartamento em que a ação se desenvolvia, as eram suprimidas ou repetidas com mais frequência, os grandes deslocamentos entre um cômodo e outro e entradas ou saídas momentâneas do palco pelas coxias da cozinha e banheiro, além das originais, a porta e a cama.

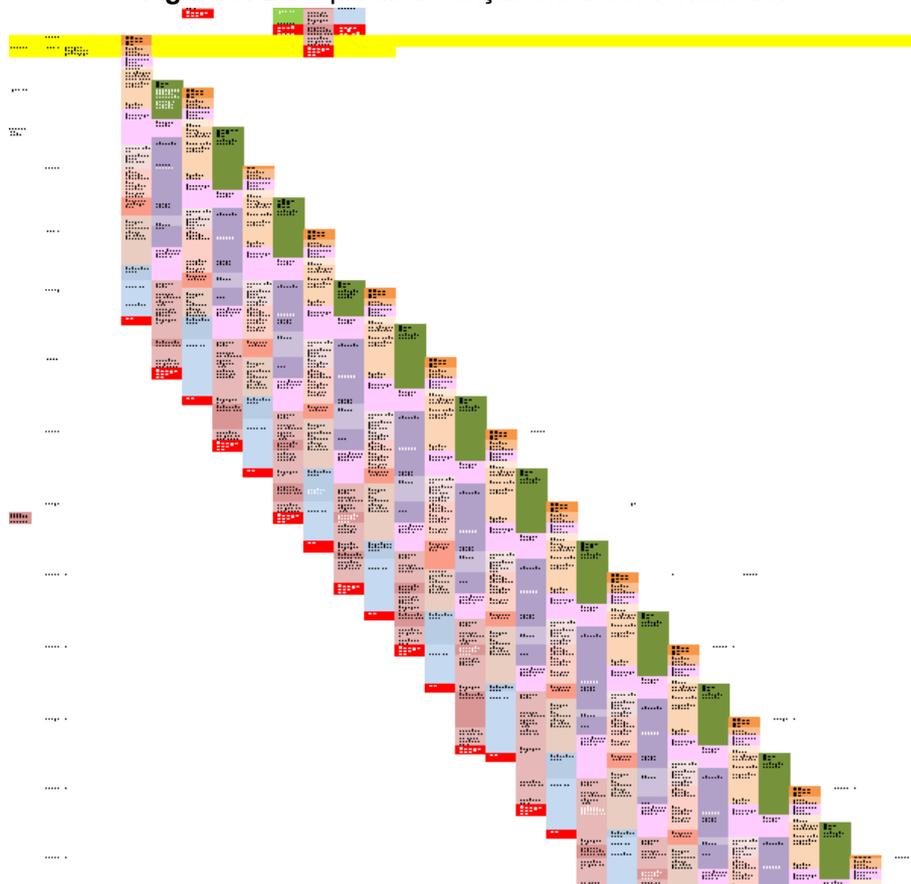
Um exemplo de trecho que é bastante suprimido é o azul mais escuro da tabela. Por vezes, performers podiam entrar direto por outros ambientes que não a

porta, executando a sequência até o fim – saindo pela cama - ou até outro ponto estratégico de saída.

Como o foco era desenvolver uma descrição que privilegiasse os encontros rítmicos no espaço, a descrição das ações foi feita em células do Excel e cada coluna correspondia a um performer. A primeira versão da descrição foi concluída recentemente, de modo que é possível observar alguns dos recursos utilizados pelo artista. Além do que já se mencionou, é perceptível como o ritmo se manifesta na adição ou subtração gradual do número de performers em cena, para depois efetuar povoamentos e despovoamentos do palco abruptamente, produzindo as sensações de acúmulo e alívio. Mais adiante, são introduzidas transições graduais entre um bloco rítmico e outro, trabalha com permanências em pontos específicos da trajetória.

Há momentos em que é possível perceber a criação de um “Relógio”, em que há deslocamentos e chegadas em pontos específicos da trajetória por um grande número de atores, que perfazem trechos diferentes da trajetória.

Figura 3: Exemplo da descrição em desenvolvimento.



Fonte: Autor.

No momento descrito acima, as entradas e performers se alternam segundo a seguinte lógica: entrada pela porta e saída pelo banheiro ou entrada pela cozinha e saída pela cama. Coordena-se o momento entre esses dois grupos de performers para entrar e sair, de modo que se produz um ritmo específico.

Se a música se faz de som e silêncio, a composição rítmica visual se faz de movimento e pausa: A imagem do apartamento vazio retorna diversas vezes, com maior ou menor duração. Da mesma maneira, gênero e aparência também constituem ritmos, uma vez que são sistemas aplicados em cena.

A luz no apartamento, o cenário na varanda e a trilha sonora também vão compor as suas tramas neste processo. Ao longo do espetáculo há pelo menos 30 projeções distintas na varanda com suas respectivas trilhas sonoras. Como o nosso foco está no coro de performers, esse detalhamento não necessariamente será realizado na pesquisa, mas a proposta permite que isso seja empreendido e pode vir a contribuir para uma ampliação dos estudos sobre o ritmo e dinâmica da encenação teatral, mediante seu aprimoramento segundo critérios que estão sendo identificados, a fim de que possa ser aplicado a diversos tipos de eventos que se desenvolvem no tempo.

O emergir de coreografias e corralidades em meio às ações cotidianas por meio do encontro dos corpos ao mesmo tempo, parece nos recordar da arte que emerge dos encontros e do cotidiano e podendo entrar a qualquer momento, o público teria também sempre uma ideia diferente do que é novo, com base no que encontrasse ao chegar.

O Ritmo “toca a sensibilidade do corpo movente (...) para criar um espaço vinculante entre atores e espectadores.” (FUENMAYOR, 2020: 49. Tradução nossa) e esse espaço vinculante seria, então, uma nova condição de presença gerada pelo ritmo, que pode ou não produzir um sucesso, dependendo das expectativas de um contexto cultural. De toda maneira, é preciso encarar estes cruzamentos sem reduzi-los nem tratá-los de forma superficial se desejamos “explorar criticamente o trabalho de artistas que estão trabalhando com muitas disciplinas ao mesmo tempo”(GILPIN, 2016:ddd)

Assim, concluímos que uma abordagem complexa do ritmo poderá nos dizer mais sobre como nossa cultura opera. O Ritmo segue impossível de capturar: está sempre em movimento. Mas pode-se entrevê-lo em tudo que se organiza em ciclos e retornos e em todo jogo que se estabelece, porque o jogo é também um sistema. Cabe a nós, então, aprender com ele como estar presente e ressignificar os nossos encontros.

Referências Bibliográficas

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 29.04.2021.*

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

FUENMAYOR, V. Lo que adviene al ser en Ritmo In *Ritmidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca...* [et al.]; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020. P.43-65.

GAZZANIGA, M. *Ciência Psicológica*. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

GILPIN, H. Formando Espaços Críticos - Questões da Dramaturgia da Performance de Movimento In *Dança e Dramaturgia(S)*. ALDAS, P; GADELHA, E.(org). Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. P.137-147.

LEHMANN, H-T. - Teatro Pós-dramático, doze anos depois IN *Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n3/2237-2660-rbep-3-03-00859.pdf>. Acesso em 29.04.2021.*

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 In Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca...* [et al.]; 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.

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.

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 Dança e Dramaturgia(S)*. CALDAS, P; GADELHA, E.(org). Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. P.25-59.