

## Não Still-Life: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou

Aikaterini Delikonstantinidou

Universidade de Patras, Patras, Grécia

E-mail: d.e.katia@hotmail.com

Ísis Arrais Padilha

Universidade de São Paulo/USP, Brasil

E-mail: ziarraisteatro@gmail.com

Sayonara Pereira

Universidade de São Paulo/USP, Brasil

E-mail: sayopessen@gmail.com

---

### Resumo

O ensaio original “Non-Still Life: a Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou” oferece uma vista panorâmica da obra do pintor e coreógrafo grego Dimitris Papaioannou, desde sua iniciação artística até a turnê internacional de Still Life e foi escrito com base na apreciação e análise dos registros disponibilizados pela imprensa, pelo artista ou desenvolvidos pela própria autora. A apresentação que o precede, “O Mosaico-Dimitris de Aikaterini Delikonstantinidou” vem dar apoio à tradução, pontuando aspectos relevantes acerca do seu processo e organização em seis itens. Nas “Noções Preliminares”, desenvolvem-se as figuras de linguagem presentes no título, que reiteram os objetivos da autora. Na “Introdução” são delineadas as conexões entre arte e vida que são aprofundadas no tópico seguinte, “O Corpo no Centro da Narrativa”. Em “Trabalhos de larga escala em eventos esportivos”, expectativas e contradições do artista são discutidas. Em “Coreografias da Existência”, ressalta-se a síntese coreográfica conceitual que vai se desenvolvendo a partir de como o artista encara a recepção das peças e, finalmente, a autora reafirma nas “Notas Conclusivas” a multiplicidade e amplitude da produção do coreógrafo, associando-as a questões filosóficas relativas ao espetáculo do título.

---

### Palavras-chave

Dimitris Papaioannou. Teatro Grego Contemporâneo. Encenação Contemporânea. Coreografia. Teatro Físico.

---

### Abstract

The original review essay “Non-Still Life: a Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou” offers a panoramic view of the work of the greek painter and choreographer Dimitris Papaioannou, from his artistic initiation to the international tour of Still Life, and it was written based on the analysis of materials from the press recording made available by the artist and texts developed by the author herself. The preceding presentation, “The Mosaic-Dimitris by Aikaterini Delikonstantinidou” gives support to the translation by pointing out relevant aspects of its process and organization in six items. In the “Preliminary Notes”, the figures of speech presented in the title are developed, which reiterate the author’s objectives. The “Introduction” draw connections between art and life that will be further explored by the following item, “The Body at the Center of the Narrative”. In “Large-scale work at sports events”, the artist’s expectations and contradictions are discussed. In “Choreographies of Existence”, highlights the conceptual choreographic synthesis that develops from how the artist deals with the reception of his pieces, and finally the author reaffirms in the “Concluding Notes” the multiplicity and breadth of the choreographer’s production, associating them to philosophical questions related to the the piece named in the title.

---

### Keywords

Dimitris Papaioannou; Contemporary Greek Theater; Contemporary Theater Direction; Choreography; Physical Theater.

### ————— Apresentação - O Mosaico-Dimitris de Aikaterini Delikonstantinidou<sup>1</sup>

O espetáculo *Still Life* (2014) foi destaque da programação da IV Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp 2016). A difusão internacional de sua obra motivou a escritura do ensaio “Non-Still Life: a mosaic portrait of Dimitris Papaioannou”, cujo objetivo é oferecer uma visão panorâmica da obra do artista visual e coreógrafo grego, estabelecendo pontes com sua vida pessoal, suas referências artísticas e seu contexto sócio-político, enquanto traz à tona os elementos que se repetem e se transmutam em diferentes trabalhos. A presente tradução pretende colaborar no acesso dos leitores do Brasil e de outros países lusófonos, e esta apresentação tem por referência duas conversas realizadas com a autora a fim de evidenciar a metodologia e dar sentido às figuras e jogos de linguagem presentes desde o título do artigo, e que são tão intraduzíveis quanto a poesia visual de *Still Life*.

Aikaterini Delikonstantinidou é professora adjunta de Artes Aplicadas Departamento de Estudos Museológicos (University of Patras), pós-doutora e pesquisadora grega (National and Kapodistrian University of Athens), que investiga a aplicação do teatro digital baseado em mitos na educação de adultos. Seu doutorado aprovado com distinção em Estudos de Teatro e Performance foi contemplado com bolsa por excelência e teve duas partes, uma desenvolvida na Inglaterra (Oxford University) e outra na Grécia (Aristotle University of Thessaloniki), onde participou na edição do periódico anual “*Gamma - Journal of Theory and Criticism*”, ligado ao Departamento de Inglês.

Após a definição temática dos dois volumes referentes ao ano de 2014 que enfocavam diferentes momentos da história do teatro grego, a avaliação dos artigos para o segundo deles, intitulado “*The Geographies of Greek Contemporary Theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias*” revelou

que a maior parte da produção contemporânea local se tornara familiar, e todas as peças abordadas, de uma maneira ou de outra, já haviam sido reconhecidas, reiteradas e até canonizadas na atualidade.

Tendo entrado em contato com os espetáculos de Papaioannou, a autora notou em sua estética pessoal e singular a sintonia com questões que a arte grega parecia tentar resolver, e esta constatação conduziu forma e conteúdo do ensaio que viria a elaborar a partir da reunião de programas, críticas, resenhas e entrevistas; dos registros das memórias e percepções sobre os espetáculos a que compareceu; do acesso à gravação do espetáculo *Medea* (tema de um capítulo em seu pós-doutorado) e de alguns poucos excertos de peças pregressas.

O resumo do ensaio original e a citação de um trecho de *O Mito de Sísifo de Albert Camus* (que inspirou a criação de *Still Life*) se converteram no primeiro item desta edição, “Noções Preliminares”, em que os objetivos do ensaio são e reiterados pelo jogo estabelecido no título e na expressão “*won't stay still*”, que reforça a ideia de transformação incessante do retrato-mosaico, do artista e de sua obra. Um mosaico se faz de tesselas - pequenos pedaços de vidro ou cerâmica - e dos espaços vazios entre elas, e é preciso estar a certa distância para apreciar uma imagem que se forma. Da mesma maneira, é o espectador/leitor quem vai dar completude à obra, preenchendo as lacunas com suas percepções, aproximando-se para reparar nos detalhes, ou se afastando para enxergar a amplitude configurada pelo conjunto.

Alguns dos cinco itens da publicação receberam novos títulos relativos aos temas abordados, e os originais se apresentam a seguir. Na “Introdução” expõe-se como se deu a fusão entre arte e vida desde o início da trajetória de Papaioannou. Em “O Corpo como Narrativa”, tematizam-se os trabalhos desenvolvidos pela companhia co-fundada pelo artista, nos quais ele aprofunda aspectos de sua vida pessoal e experimenta diferentes maneiras de contar histórias por meio dos corpos.

“Trabalhos de larga escala em eventos esportivos” enfoca sua ascensão ao status de “lenda” após a

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

direção artística das cerimônias olímpicas realizadas em Atenas (2004), bem como as condições de produção, expectativas e contradições discutidas pela imprensa tanto nessa ocasião, como quando dirigiu as cerimônias dos jogos europeus em Baku (2015).

O item “Coreografando a Existência” é rico em detalhes a respeito das obras criadas a partir de 2008 e apresenta uma análise coerente dos caminhos que a investigação de linguagem do coreógrafo percorreu, efetuando sínteses imagéticas que cada vez mais se libertaram de estabelecer conexões narrativas, trabalhando cada vez mais na essência do tempo e espaço na busca de convocar a presença do público. Ao abordar o par fracasso/sucesso, neste ponto da trajetória traçada, a autora abre campo para a reflexão sobre a supervalorização deste critério na avaliação de obras de arte e para os significados disso numa cultura que faz da arte mercadoria. A recepção dos espetáculos importa na medida em que afeta as escolhas do artista, não servindo para definir a qualidade de um trabalho, que sempre resulta de uma combinação de uma série de variantes, como as condições de produção e difusão de que cada sujeito dispõe em seus contextos socioculturais.

Nas “Notas Conclusivas”, a autora enumera os temas dos espetáculos mencionados para retomar a universalidade e vasta gama temática que a obra de Dimitris Papaioannou alcança, tece considerações sobre Papaioannou à luz das questões suscitadas por *Still Life* e finaliza com um arremate filosófico que deixa para o leitor a tarefa de projetar o futuro ao oferecer apenas o presente transitório da personagem-artista sob os holofotes, procedendo tal como ele próprio na emancipação do leitor/espectador.

Aqui, mais um ciclo se completa. E é o leitor quem persiste e recomeça.

---

### Notas preliminares

Ele foi chamado de “um artesão do estúdio de arte”, “um artista de gestos delicados”, e até “artista nacional” da Grécia<sup>2</sup>; foi descrito como artista visual,

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, *iefimerida* (22 de maio de 2014) <<https://cutt.ly/9ztQd7r>>.

bailarino, performer, coreógrafo e diretor: a maioria dos que lhe atribuíram essas várias designações concordariam que Dimitris Papaioannou é um homem de muitas faces e um artista de muitos talentos. Os aspectos destes aparecem em seu trabalho de maneira cada vez mais habilidosa e enfática em seus desdobramentos existencialistas. Na ocasião da turnê mundial de seu aclamado trabalho *Still Life*, que começou em setembro de 2015 em Piraeus, na Grécia e terminou em março de 2016 em Belgrado, na Sérvia, este artigo oferece um retrato-mosaico de Papaioannou feito de tessela - destaques de sua carreira de trinta anos nas artes visuais e cênicas - que, um pouco como o próprio artista, não ficará inerte.

Conforme espero demonstrar, elementos de um trabalho frequentemente se integram/se conjugam com elementos de outros para produzir novos efeitos. Em todo caso, conforme a luz da reavaliação brinca em suas superfícies, ela revela suas multifacetadas e horizontes expandidos – qualidades do trabalho de Papaioannou que raramente receberam o crédito que mereciam pela crítica das artes cênicas contemporâneas locais.

Deixo Sísifo ao pé da montanha. Alguém sempre reencontra seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também conclui que tudo está bem (...). A própria luta em direção às alturas é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 1961, p. 137).

---

### Introdução – Aprendizado com *Tsarouchis e Kontrosol<sup>3</sup> in Chaos*

Nascido em Atenas em 1964, Papaioannou foi aprendiz do famoso pintor grego Yiannis Tsarouchis (1910 – 1989) e mais tarde estudou na Athens School of Fine Arts. As palavras e ações de Tsarouchis mudaram sua vida, como ele mesmo reconheceu (CHATZIGEROGIOU, 2015), e o motivo é bem evidente. Papaioannou era um estudante do ensino médio de dezessete anos e vinha de uma família

---

<sup>3</sup> *Controle no Caos*, em tradução livre (NdT).

grega de classe média baixa quando conheceu o já renomado pintor, se apresentando e mostrando a ele o seu trabalho. Seu aprendizado com Tsarouchis se traduziu na sua entrada em um mundo onde a vida está mergulhada na arte de uma forma que até então lhe era desconhecida. Tsarouchis assumiu uma atitude paternal por ele e logo a casa de Dimitris em Maroussi se tornou o seu segundo lar. O artista fez uma breve consideração metafórica sobre sua experiência como aprendiz de Tsarouchis: “Quando você mergulha em um ambiente, muito entra pelos seus poros, você inspira a atmosfera.” Traços do legado de Tsarouchis, sua “art povera” – a elevação de figuras mundanas a míticas por meio da sua arte visual, uma declaração pública de que há poesia nas ruas, na lama, e no abjeto (DASKAPOULOU; KALOVYRNAS, 2004), podem ser encontradas no trabalho de Papaioannou até hoje, e, talvez mais notável em seus mais recentes trabalhos: *Primal Matter* (2012) e *Still Life* (2014).

É evidente que ele pegou um fio da meada da tradição dos grandes artistas visuais, e ele confessa que herdou deles o “enigma da beleza em relação à verdade (...) que é legada a todos os gregos e que atravessa a nossa civilização (grega)”, em suas palavras. “Este é um grande enigma”, ele continua; “Por que a civilização grega dá expressão ao que nós chamamos de ‘beleza’? Por que a sua verdade se expressa através da beleza?” Papaioannou parece estar lutando contra e se reapaixonando por esse enigma em cada um de seus trabalhos, pelo menos desde os anos 80, quando ele canalizava suas intuições pós-modernas e suas primeiras posições ideológicas nas tirinhas com as quais contribuía (junto a Alexis Bistikas e Pavlos Advouris) para a revista *Kontrol in Chaos*. Poemas visuais, alguns muito parecidos com manifestos pelos direitos dos homossexuais, estes primeiros trabalhos localizavam Papaioannou no circuito cultural urbano alternativo. Naquele ponto da sua carreira, a homossexualidade emergia como uma espécie de combustível para a sua arte, definindo a sua “cor, humor e tom” (DASKALOPOULOU; KALOVYRNAS, 2004).

### — O Corpo no Centro da Narrativa – *Edafos*<sup>4</sup> Dança Teatral (1986-2002)

Papaioannou repetidamente enfatizou que se entende como um artista que está sempre explorando sua conexão pessoal e erótica com a vida em suas obras. Ele explica.

Eu sempre compreendi a vida através do amor. E a qualidade e o tipo da minha vida sexual têm guiado a minha criatividade bem definitivamente. Além disso, é bem sabido que os homossexuais na sociedade se expressam por meio da arte em nome de todos. A Arte é uma espécie de gravidez para os homossexuais. Minha vida amorosa na cidade em que vivo, no tempo em que vivo, vagou por muitas ruas clandestinas antes de desabrochar, e isso me fez ter uma percepção mais completa da vida. Eu sou muito grato à minha natureza por que ela me levou por ruas lamacentas que revelaram muito a mim. (DASKAPOULOU; KALOVYRNAS, 2004).

Suas experiências nas então chamadas “ruas lamacentas” da capital grega inspiraram seu trabalho com a Edafos Companhia de Dança Teatral [*Ομάδα Εδάφους*], co-fundada pela bailarina e diretora Angeliki Stellatou, quando ele retornou de Nova Iorque, onde estudara no estúdio de dança Erick Hawkins (1986). O artista continuou a flertar com as margens sociais em trabalhos como *The Mountain – Waterproof* [*Το βουνό – Αδιάβροχο*] (1987), *Medea* [*Μήδεια*] (1993), *A Moment of Silence* [*Ενός λεπτού σιγή*] (1995), *Human Thirst* [*Ανθρώπινη δίψα*] (1999), e *Forever* [*Για πάντα*] (2001). Projetos tanto visuais quanto coreográficos e teatrais por natureza, estes primeiros trabalhos viam o corpo como mais uma narrativa. Os bailarinos-performers narravam o encontro do corpo com os seus limites do amor e da morte no palco; tema fundamental e formas e motivos expressivos materializados que gradualmente passaram a caracterizar a *Obra* de Papaioannou, emprestando-lhe seu brilho particular.

*Medea*, projeto comissionado por Spyros Merkouris, irmão de Melina Merkouri, pouco tem-

<sup>4</sup> *Edafos*, em grego, diz respeito à superfície de terra (NdT).

po antes de morte dela<sup>5</sup>, rendeu-lhe o primeiro de vários Prêmios Gregos Nacionais para a Dança (“Melhor Coreografia”); além disso, esta se tornou sua primeira obra popular e marcou a transição da companhia da cena alternativa para o palco do Teatro Nacional da Grécia. Emocionalmente acessível e, ao mesmo tempo, um tanto abstrato, *Medea* conquistou os corações e as mentes dos críticos e de seu público. De acordo com Papaioannou, o sucesso do espetáculo se deu principalmente graças a maneira que a história foi contada:

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, 2016).<sup>6</sup>

Nos anos que se seguiram, o artista se engajou em (adaptações de) mitos gregos trágicos mais duas vezes, dirigindo *Iphigenia at the Bridge of Arta* [Ἰφιγένεια στο γεφύρι της Άρτας] e a *Oresteia* [Ὀρέστεια] de Iannis Xenakis em 1995— esta última com referência direta à produção cênica de *Medea*; ambos os trabalhos, contudo, desfrutaram de muito menos prestígio que a sua *Medea*.

Profundamente interessado na exploração coreográfica da inquietude e da agonia do amor erótico em meio a contextos das artes visuais, Papaioannou

a continuou no seu *A Moment of Silence*, primeiro texto cênico grego a tratar do amor homoerótico e da “condição homossexual”. Dedicado a um amigo próximo de Papaioannou que estava morrendo em decorrência da AIDS, este trabalho respondeu ao medo da morte – provocado por essa crise que devastou uma geração inteira – com uma combinação incomum entre desespero lírico e esperança que exaltava o amor. O *Requiem* de Giorgos Koumentakis – composto para este projeto, a poesia de Ntinos Christianopoulos e a música de Manos Hatzidakis tematizaram o “lado obscuro do amor erótico entre homens, com o desespero da solidão como motivo fundamental” (PAPAIOANNOU *apud* KYRIAKOU, 2008). O conteúdo do espetáculo era trágico, seu elemento principal era o medo e seus movimentos eram lentos, eróticos, quase ritualísticos. O quadro que Papaioannou criou no palco traía suas origens artísticas nas artes visuais: na primeira parte da performance, a imagem dominante, de uma escada gigante com degraus que pareciam navalhas, criava o feito de uma catarata humana de corpos desintegrados, (uma alusão a terrível visão bíblica de Jacó enviada por Deus); na segunda parte, uma massa masculina indiferenciada se personaliza e se transforma em uma composição multidimensional de indivíduos, cujos (agora) robustos corpos se libertaram ao extremo dos desejos sexuais<sup>7</sup>— a ladeira, substituída por uma mesa que serve como doca, beco, calçada e altar de acasalamento. “Se a primeira parte é uma cachoeira, uma tempestade [de morte]”, Papaioannou notou, “a segunda são as gotas de chuva pendendo das folhas quando a tempestade se abateu e os primeiros raios de sol [o primeiro sinal hesitante de vida] aparecem” (KYRIAKOU, 2008). Com este trabalho, o artista performou uma espécie de exorcismo do medo da morte em um tempo em que foi trazido bem literalmente a uma íntima proximidade com esse desejo.

Tanto em *A Moment of Silence* como em seu premiado *Human Thirst* (“Produção do Ano”), Papaioannou

5 Melina Merkouri (1920-1994) foi uma atriz famosa mundialmente e lutava no movimento de resistência contra a junta militar Grega de 1967-1974. Ela foi Ministra da Cultura por oito anos e meio (1981-1989, Outubro de 1993 - Março de 1994) e se tornou uma política distinta. Merkouri foi amada e querida pela maioria do povo Grego. Ela morreu em Nova Iorque e foi enterrada como uma heroína nacional.

6 Ver no website oficial de Papaioannou: <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/medea>.

7 A estética de Tsarouchis é tão evidente quanto a poética de Christianopoulos na representação da beleza masculina na segunda parte da peça.

nou invocou a linguagem dos símbolos míticos e religiosos para materializar experiências vividas, através disso, colocar questões a respeito da natureza e significado do amor (maternal, romântico, erótico, etc.), assim como sobre as neuroses que deles resultam. Em suas próprias consagrações, por meio do uso figurativo, objetos (como a escada bíblica e o lírio branco), e representações (como a virgem Maria e menino Jesus) foram ressignificados de maneira que se tornassem sacrílegos. A poesia comoventemente coreografada de Papaioannou nesta peça refletiu a crescente frustração do artista e a impaciência com o conceito (ou mitema) do amor eterno – a frustração e a impaciência de alguém que ainda quer, mas se vê incapaz de acreditar nele. Se *Human Thirst* pretendia ser 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 of Silence* se transformou na solene e (auto) sarcástica convicção de *Forever*. Esse contraponto irônico torna bem evidente o conflito entre uma verdade fundamental – de que o tempo segue em frente, indiferente e impiedosamente, e de que todos nós morreremos – e a noção humana de que há coisas (como o amor, ou a arte, ou a fama) que duram para sempre. Parece que Papaioannou se envolveu, pela primeira vez, pelo menos artisticamente, na dolorosa tarefa de abandonar tanto a ilusão de “amor para sempre” quanto à relacionada – embaçada na primeira – ilusão de “arte para sempre”.

Em *Forever*, ele experimentou, também pela primeira vez, abordagens não narrativas ao conteúdo, à estrutura e à técnica, bem como a interação consciente com a plateia. Curiosamente, seus *tableaux vivants* foram claramente extraídos do imaginário arrojado e provocativo dos quadrinhos e dos seus primeiros trabalhos nas artes visuais. O conceito ou imagem organizadora era a queda na direção do vento, e o espetáculo falava na “vitória da

gravidade sobre os humanos” (PAPAIOANOU *apud* KYRIAKOU, 2008). O vento representa os anos passando; os corpos resistindo a sua força, caindo e então voltando a se levantar. Uma espécie de curva descendente marcava a coreografia enquanto atualizava o triângulo: tempo – peso – queda. O elemento de suspensão servia para trazer ao primeiro plano a fugacidade do tempo, muito mais enfaticamente do que em *A Moment of Silence* (ou do que em seu *Dracula* [Δρά-κουλας] (1997)) – Como um pêndulo no palco que, a cada balanço, nos traz para mais perto do fim. Nessa performance, a dança, arte do efêmero, faz um tributo à efemeridade do corpo, seu próprio meio de existência. O tempo entre o nascimento e a morte foi concebido como um ciclo ou círculo cujo centro é o amor, e a narrativa em espiral foi acompanhada por uma rápida montagem de imagens que confere um senso de fluidez aos componentes da performance, de tal modo que a beleza, a poesia das imagens parecesse quase acidental. Os símbolos mítico-religiosos e as imagens de trabalhos anteriores foram substituídos por materiais cotidianos e baratos (como cadeiras brancas de plástico, sacos de lixo pretos<sup>8</sup>, músicas populares gregas, etc.) e figuras famosas do show business (como Marilyn Monroe). Estes emergiram regenerados através de seus novos usos e fortalecidos pelo humor borbulhante e intensidade ironicamente dramática da performance, realçando, mais tarde, o seu ar de cinismo, amargura e auto-ridicularização. (KYRIAKOU, 2008). A trágica teatralidade do Epitáfio, última parte do espetáculo, finaliza esta paródia sombria de amor e perda com corpos (o corpo de Papaioannou incluso) e lixo sendo enterrados em uma cena muito emotiva, em que a arte se manifesta na constante batalha contra o perecimento, ao mesmo tempo destrutiva e afirmadora da vida, e ainda o único recurso humano contra as devastações do tempo – por mais que o seu conforto possa ser imperfeito e provisório.

<sup>8</sup> Ao longo do espetáculo, os sacos de lixo pretos operam como signos multifuncionais, fazendo referência ao *Fim de Jogo* de Samuel Beckett.

Como se fosse para acrescentar uma reviravolta irônica à peça, esse projeto seria o último que a Edafos Dança Teatral montaria. Enquanto os membros da Edafos Dance Theater estavam trabalhando em *Forever*, fissuras na relação entre os seus co-fundadores, Papaioannou e Stella-tou, levaram ao final de sua colaboração; os dois artistas seguiram caminhos distintos e a companhia se desmantelou oficialmente em 2002.

————— **Trabalhos de larga escala em eventos esportivos – “Atenas 2004” e os primeiros jogos europeus**

Em 2001, Papaioannou enviou sua proposta para o desenho artístico e a direção das cerimônias de abertura e fechamento dos Jogos Olímpicos de Verão em Atenas 2004 (Jogos da XXVIII Olimpíada). Sua proposta foi aceita, ele foi designado diretor artístico das celebrações e, junta à sua equipe de produção, assumiu o desafio de trabalhar em um projeto de grande escala, algo que a Grécia não conhecia até então.

Suas conquistas artísticas não só receberam resenhas ditirâmicas tanto da imprensa nacional como internacional – embora não faltassem vozes criticando ambas as cerimônias a respeito de suas bases estéticas e ideológicas – , mas também lhe renderam a gratidão de toda uma nação. Papaioannou foi premiado com a Cruz Dourada de Honra ao Mérito pelo então presidente da República Helênica, Konstantinos Stephanopoulos; ele recebeu a alcunha de “Artista Nacional da Grécia”, e foi colocado, pelo menos por algum tempo, no rarefeito reino das lendas.

O artista alegou que “as duas cerimônias foram desenhadas para se contraporem: uma abertura apolínea e um fechamento dionisíaco; o espírito e a carne”. A respeito da cerimônia de fechamento, em particular, seu objetivo era “de encená-la como uma celebração da música e dança popular grega – elemento que, na Grécia, tem raízes nos ritos báquicos da antiguidade”. Mais tarde, contudo, ele lamentou o fato de não ter levado o fechamento ao extremo, focando nos aspectos e formas “mais selvagens” da tradição grega, por conta do medo de que elas prova-

velmente pareceriam totalmente estranhas, sem ressonância e/ou lógica, para o público não grego: “Eu sonhava com um fechamento muito mais orgânico, festivo e caótico, mas o resultado flertava com o que normalmente é de se esperar”, ele confessou e adicionou, com uma pitada de estoicismo tenso: “acho que não se pode ter tudo” (PAPAIOANNOU,[s.d.])<sup>9</sup>. No entanto, em retrospecto, sua escolha provou ser a correta – mais adequada do que a alternativa, em todo caso, dada a heterogeneidade do público das Olimpíadas, e já que a maioria das pessoas fora da Grécia tem dificuldade em decifrar até mesmo o simbolismo da cerimônia de abertura e suas referências à história grega. De toda forma, ela “preencheu os requisitos para apresentar uma narrativa politicamente correta”, segundo Roy Panagiotopoulou (2010, p. 244), o que foi, no fim das contas, o que Papaioannou foi incumbido de realizar, ciente desde o início de que teria de trabalhar dentro de um conjunto específico de convenções e tradições Olímpicas.

Seguindo o então chamado modelo de “autor”, 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. O desafio das cerimônias, como Panagiotopoulou resume, era duplo: por um lado, “reviver a ‘cansada’ narrativa olímpica, que havia sido posta em questão devido a escândalos organizacionais anteriores (...), intensiva comercialização e gigantismo, ao se referir simultaneamente a valores e ideais antigos”; e, por outro lado, “apresentar a história de uma nação intimamente relacionada ao evento e ao mesmo tempo torná-la popular, compreensível e interessante para estrangeiros, sem fazer dela trivial para os nacionais, o que corria o risco de ofender

<sup>9</sup> Ver: <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/profile/47-productions/2004-closing-%20ceremony/284-closing-ceremony>.

o orgulho nacional” (241)<sup>10</sup>. Foi um desafio que Papaioannou reconhecidamente cumpriu com sucesso.

Em uma nota um pouco mais leve, e antes de prosseguir com uma breve discussão sobre a contribuição de Papaioannou para os Primeiros Jogos Europeus, vale a pena considerar o que John Gill, em seu relato de “Atenas 2004”, tinha a dizer sobre o trabalho do artista. O jornalista escreve em um tom bastante sarcástico:

Tomando emprestados alguns truques do livro de encenação minimalista de Robert Wilson, Papaioannou e a equipe de produção de 435 pessoas mobilizaram cerca de 2482 voluntários do outro lado de um mar artificial em um quadro vivo da história Grega, com criaturas míticas, figuras lendárias (incluindo uma princesa minoica em topless cujos seios tiveram de ser pixelados para o tímido público televisivo dos EUA), Frisos do Parthenon e ícones bizantinos vivos, uma cabeça de estatueta Cicládica gigante que se abria para revelar um homem escalando um cubo pitagórico, projeções de laser, esculturas de água, e aquele jovem garoto a bordo daquele Wilsoniano barco de papel gigante. O próprio Wilson teria matado por este tipo de orçamento e logística (GILL, 2016, n. pag. (SIC)).

Exageros a parte, esta é realmente uma demonstração interessante de previsão da parte de Hill e não se pode deixar de pensar se ele havia antecipado que, uma década após as Olimpíadas de Atenas, Robert Wilson realmente convidaria Papaioannou a apresentar o primeiro capítulo de seu *Still Life*, “Sisyphus” [“Σί-συφος”] - sobre o qual ainda falaremos – no Baile Beneficente de Verão do Watermill Center em 2014<sup>11</sup>.

Onze anos após as Olimpíadas de Atenas, em 2015, e apesar de Papaioannou ter se prometido que

não mais se engajaria em projetos similares, a Cerimônia dos Primeiros Jogos Europeus foi realizada sob sua direção artística em Baku, Azerbaijão. O artista concordou em empreender o projeto por motivos financeiros, como ele admitiu. Quase metade de seus trabalhos da última década, como veremos, foram bem recebidos, mas com pouco sucesso financeiro e, como a crise se aprofundava na Grécia, Papaioannou sentiu que era hora de redefinir sua arte com o mínimo de meios possível. Para fazê-lo, ao mesmo tempo em que evitava produzir trabalhos personalizados, ele adotou o que considerou “uma proposta muito interessante, tanto financeira quanto profissionalmente, de Baku”, que lhe permitiria trabalhar sem compromissos nos próximos anos:

Então eu tomei a decisão de voltar a participar dos Jogos para poder fazer o trabalho que eu quero sem a preocupação com a sobrevivência econômica”. Ele se apressou em esclarecer, contudo, que não pretende que o que fez em Baku se torne uma prática comum. (LOVERDOU, 2015).

Apesar das justificadas preocupações do artista acerca do tipo e da qualidade de projetos como o de Baku a respeito da sua visão artística, a cerimônia de abertura que ele concebeu e dirigiu evoluiu para um “espetáculo fascinante”, “um rito de imagens e sons”, que acrescentou mais um triunfo em seu já impressionante histórico (TSAKIRAGLOU, 2015). Em Baku, Papaioannou empregou alguns dos “truques” que havia descoberto/inventado enquanto trabalhava na celebração Olímpica de Atenas, insistindo no uso astuto de avanços tecnológicos e evitando as armadilhas do sensacionalismo – consistentemente seguindo o ideal grego de “moderação em todas as coisas”.

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 antropocêntrico. O artista combinou aspectos da tradição local

10 Para uma discussão acerca do XXVIII Jogos Olímpicos em Atenas, ver também Panagiotopoulou (2009) p. 145-162.

11 Papaioannou havia trabalhado com Robert Wilson como membro da equipe de produção dos recentes *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* (1990) – co-criados por Wilson, Tom Waits, e William S. Burroughs, e da produção de Orlando (1989).

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.

A estonteante cerimônia de abertura e o seu impacto, contudo, não foram capazes de reverter a imagem negativa que o atual governo do Azerbaijão havia conquistado graças às deportações coletivas e prisão de dissidentes que aconteceram sob essa administração. O jornal *The Guardian* relata:

Os Jogos Europeus no Azerbaijão foram envoltos em controvérsia desde o início, entre questões sobre se um país com um histórico tão pobre de direitos humanos deveria receber um evento esportivo internacional. No período que antecedeu os jogos, o governo do presidente Ilham Aliyev reprimiu as vozes dissidentes, prendendo jornalistas e ativistas numa escala sem precedentes na era pós-soviética, de acordo com o Observatório de Direitos Humanos. A Anistia Internacional foi proibida de visitar o país, e diversos meios de comunicação, incluindo o *The Guardian*, tiveram a permissão negada para reportar sobre os Jogos. (SHEARLAW; JONES, 2015).

Dado o estado das coisas, seria difícil crer nas palavras do Presidente do Comitê Olímpico Europeu, Patrick Hickey, de que os primeiros Jogos Europeus aproximam ainda mais os cinco continentes do Movimento Olímpico (citado em “Baku”). De sua parte, Papaioannou notou que estava profundamente preocupado com a situação política do Azerbaijão e que se os jogos não fossem organizados pelo Comitê Olímpico Europeu ele teria pensado duas vezes antes de participar (LOVERDOU, 2015). Aqui, é claro, não é o lugar de explicar qual teria sido sua decisão nesse caso hipotético, e nem seria justo. Além do mais, Papaioannou deixou claro que as suas razões para assumir o projeto foram principalmente financeiras. E, do jeito que as coisas estão na Grécia, colocar os princípios ideológicos ante da sobrevivência (econômica) é um preço que poucos artistas estão dispostos ou são capazes de pagar totalmente.

### — Coreografias da Existência – De 2 a *Medea*<sup>2</sup> e a *Still Life* (2008-2016)

Nos anos entre os Jogos Olímpicos em Atenas de 2004 e os Primeiros Jogos Europeus em 2015, Papaioannou fez a curadoria<sup>12</sup> do trabalho *Before* [Πριν] (2005), um concerto de Giorgos Koumentakis; apresentou *Black Box* (2005), uma performance em discurso solo, e com 2 (2006) voltou ao campo de sua expressão pessoal, “explorando furiosamente a estrutura multi-dimensional e não narrativa” que havia desenvolvido em *Forever* [Για πάντα]. Foi o seu primeiro trabalho sem a Edafos Dança Teatral e Angeliki Stellatou, financiado exclusivamente pelo setor privado. O artista compôs 2 como uma “balada para os rapazes” pop e poética, uma imersão no mundo dos homens na qual ele abordou “a questão da natureza masculina com compreensão, afeto, e o cinismo necessário” (PAPAIOANNOU, [s.d.])<sup>13</sup>. Neste trabalho, sugestivamente penetrado por memórias fragmentadas de seus primeiros trabalhos com a Edafos Dança Teatral, o encontro fugaz entre dois estranhos, cujos caminhos se cruzam apenas acidentalmente, parece desencadear um fluxo de eventos inesperados que se desenrolam como quadrinhos populados com híbridos de homens e outros humanoides. Papaioannou empregou os efeitos de transição cinematográficos do *fondue enchaîné* para re-produzir, como em uma sequência de sonhos, a experiência de uma maturidade desconexa dentro dos ritmos mecanizados da condição pós-moderna. Com 2, ele consegue criar uma para-tragédia como um espelho honesto de nossa sociedade disfuncional e falocrática que anseia por intimidade e afeto mas, por falta de bravura, permanece presa entre a pena e o medo enquanto adia perpetuamente a esperança de catarse.<sup>14</sup>

Dois anos mais tarde, em 2008, Papaioannou

<sup>12</sup> O concerto foi uma espécie de compêndio das obras musicais de Koumentakis acompanhado de partes de espetáculos de Papaioannou (NdT).

<sup>13</sup> Ver: <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/2>.

<sup>14</sup> Para discussões sobre 2, ver também: resenha por Dio Kangelari (2006), no livreto que acompanha a versão DVD de 2, e Kostas Georgousopoulos (2007).

se comprometeu novamente com a tragédia: ele recriou sua *Medea* de 1993 a pedido do Ministério da Cultura Grego, para o “Ano Cultural da Grécia na China”. O Artista retrabalhou *Medea* à luz de 15 anos de experiência e o resultado foi “uma obra-prima de visão extra-sensorial” (DIMADI, 2008) que seduziu crítica e público à terra de encantos de Papaioannou. Resistente no tempo, agora mais nítido, simples e mais refinado, o cerebral e profundamente penetrante tratamento/interpretação livre do mito da eterna Medeia pelo artista deixou a plateia estupefata que saiu do teatro, nas palavras de Evgenia Tzirtzilaki (2008), existencialmente aliviada. A performance ultrapassou, ou melhor, remapeou e reconfigurou os limites da narrativa silenciosa: A dramaturgia de dança teatral “leu” com clareza o substrato sociopolítico do mito. Ileana Dimadi, ao reassistir o espetáculo, escreveu:

Parafraseando o que Heiner Müller disse do teatro de Robert Wilson em 1986, diríamos que, com a sabedoria dos contos de fada, Papaioannou articulou a questão dos nossos tempos: guerra de todas as classes, e raças, e espécies, e gêneros; uma guerra civil em todos os sentidos possíveis. (DIMADI, 2008)<sup>15</sup>.

A *Medea* monumental de Papaioannou simbolizou no palco a biografia desta guerra. Além disso, fez mais uma coisa:

devolveu o artista Papaioannou à órbita de uma arte rigorosa que antes convencia e chocava maníacos e iniciados e agora, graças a popularidade do inspirador, pode perturbar outros estagnados e viciados em água de entrada de esgotos, para não dizer lama. (GEORGEUSOPOULOS, 2008)<sup>16</sup>.

Ela, provavelmente, poderia fazer isso também. Mas, infelizmente, o público de Papaioannou não estava constituído, ao menos não sua maior parte, pelos “receptores sensíveis” dos quais Kostas Georgousopoulos falou na sua resenha sobre *Medea*.

Portanto, apesar do sucesso das performances, os trabalhos de Papaioannou que se seguiram a esse não foram recebidos com entusiasmo pelo público; aparentemente, os “receptores” não estavam sintonizados com as nuances da visão do artista.

A primeira fissura na relação entre Papaioannou e o público (Grego), veio com *Nowhere* [Πουθενά] (2009): o muito esperado trabalho que inaugurou o novo Palco Principal do Teatro Nacional Grego e contrariou as expectativas, não se tornando um sucesso. A performance em *site-specific* – desenhada para ser produzida exclusivamente no Palco Principal, que estava desnudo de qualquer efeitos ilusionistas (como o cenário) trazia vinte e seis performers que mediam e eram medidos contra as dimensões e possibilidades de um espaço que se tornou, por fim, um não espaço, porque se tornou qualquer-espaço, um (não) espaço cuja presença não foi marcada mas completamente definido pela presença humana. Foi nessa performance que Papaioannou implementou pela primeira vez seu “sistema corpo mecânico”<sup>17</sup>, que mais tarde seria implementado por Akram Khan em seu próprio *Dust*.<sup>18</sup> Apesar da ingenuidade da performance, o público não respondeu a seus apelos. Papaioannou foi para Nova Iorque com uma bolsa de estudos integral e, dois anos mais tarde, como se tentasse exorcizar o fracasso de *Nowhere* por meio de uma irônica invenção de tipos, ele criou *Inside* [Μέσα] (2011), o trabalho que evidenciou uma segunda e mais profunda fissura na relação entre o artista e o público.

A mudança de ênfase da dimensão temporal nos primeiros trabalhos de Papaioannou (*A Moment of Silence* e *Forever*) para a dimensão espacial nos que vieram muito mais tarde se tornou evidente com *Inside*. O artista estava determinado a explorar e experimentar mais corporalmente com as várias funções que o teatro (palco) pode performar e com o próprio modo do teatro de operar. Ao longo da performance de seis horas, os espectadores podiam se

15 Ver aba “Reviews” em <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/medea2> (NdT).

16 Ibidem.

17 O artista utiliza esse termo, sem, contudo, teorizá-lo (NdT).

18 Ver: <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/>.

juntar aos performers nos pequenos espaços teatrais que aqueles estavam ocupando e através do qual se moviam, se envolvendo nas mesmas tarefas que Papaioannou chama de “as funções básicas do retorno ao ninho.” Com essa obra, o artista transformou o teatro em um lugar de encontro; a performance foi pensada para ser “uma imagem monumentalizada e espiritualizada do que todos nós fazemos no fim do dia ou durante uma pausa”, e um meio para a abolição da fronteira entre o público e o privado (esfera e eu) (KRYOU, 2011). “Com este trabalho, ele argumentou, em algum lugar, “eu tentei usar a ampla plataforma que me foi dada para fazer uma grande experiência de natureza artística pura; eu queria investir o impulso que eu havia ganho em algo subversivo e cheio de energia (IOANNOU, 2014). Contudo, a premissa do experimento e seus resultados não foram comunicados ao público como Papaioannou esperava que fossem. O artista achou difícil de lidar com o fracasso de bilheteria de *Inside* e percebeu que seu sonho de projetos experimentais de larga escala havia terminado. Foi então que ele apostou consigo mesmo que criaria seus próximos trabalhos com o mínimo possível, e parte da sua escolha foi também implicar-se neles. (CHARAMI, 2015) Tanto seu *Primal Matter* quanto seu *Still Life* podem ser pensados como trabalhos feitos nessa direção.

Em *Primal Matter*, como o nome do espetáculo indica, o artista utilizou os materiais mais básicos, a fim de dar uma qualidade erótica fundamental a preocupações existenciais e lidar com a nudez da condição humana com sensibilidade calibrada. A performance híbrida (em termos de desenho e conteúdo) trazia dois performers homens (um era Papaioannou) cuja dança (re)traçou o curso do corpo humano no campo das artes e ela se mostrou ser tão pura quanto matéria não elaborada, capaz de ser reconstituída de novo e de novo, como matéria dividida, controlador e controlado. No primeiro caso, o corpo pré-lapsariano, o *homo naturalis*, ou *kouros*, ou matéria prima, denunciava a falsidade das categorias criadas pelo homem, consentia em ser rasga-

da no processo de sofrer *sparagmos* [σπαραγμός]<sup>19</sup> e se tornar uma carcaça no altar da arte. No segundo caso, por contraste, o pós-lapsariano, corpo vestido de preto de Papaioannou, o *homo modernus*, ou cidadão, ou artista performava a ruptura: uma série de profanações e criativas revisões/inversões que tratavam os ideais de harmonia e balanço de maneira iconoclástica, com a qual, num primeiro momento, parecia um total desrespeito, mas se revelou como a tentativa do artista de recuperá-las para uma nova em que dis e zombar da grandeza tornou-se um hábito. No curso da performance, os dois corpos se abriam à possibilidade – e à realidade – de sua violenta interpretação quando ambos concordaram em oferecer partes deles mesmos enquanto se esforçam dolorosamente para se reconciliar (ou comprometer?) um com o outro. Ambos, eventualmente, configuraram uma unidade plural forçada, mas necessária. Eles deram à luz uma nova identidade. (Contudo, pode-se questionar se é com “identidade” que essa performance presenteia o público e não um tipo de diálogo inconclusivo e frustrado entre o sagrado do corpo humano cheio de possibilidades e a profano do seu *alter ego*, o “eu” moderno. Como um estrategista habilidoso, Papaioannou tratou o corpo humano como matéria a ser moldada entre as forças da brutalidade e do amor, da luz e da escuridão, para então emergir (um) novo e totalmente diferente, ainda que o mesmo, na outra ponta do espectro da existência. O artista havia dito sobre seu trabalho: “eu concebo o corpo humano como um campo de batalha: Estou tentando quebrá-lo e remontá-lo.” (PAPAIOANNOU *apud* GUATTERINI, 2015); ainda assim, quando ele terminou de remonta-lo, não se podia deixar de suspeitar que não era o corpo humano que havia se transformado completamente, mas o mundo sombrio que o hospedava. Foi assim que Papaioannou escolheu aprofundar - em vez de soletrar - sua intervenção cáustica, reflexiva e politicamente modulada à atual situação histórica da Grécia. Ele também lembrou o público grego, saturado

19 No culto dionisíaco, consiste em rasgar, desmembrar, desfigurar o ser sacrificado (NdT).

com mas ainda não exausto do sensacionalismo e da trivialidade, de que o corpo humano, operando em uma certa condição de espectador pode e será suficiente – para dizer o mínimo – como material primário (ou matéria-prima) para performar uma única ideia “nua” como elemento estrutural de um evento de arte performativa. A “volta ao lar” de *In* eventualmente fez sentido quando, primeiro imaginando e, então, agindo sobre o presente de um passado futuro, ele se voltou para as fundações desse lar.

Também se pode dizer de *Primal Matter* que preparou as condições de produção e recepção do trabalho seguinte de Papaioannou, *Still Life*. Último de uma série de trabalhos (*Nowhere, In, Primal Matter*) no qual o artista redefine o uso de materiais cênicos básicos, este trabalho se refere, de acordo com o seu criador, à “história das artes visuais, da sobrevivência humana, e de um tipo de evento cênico onde movimento e estase se conversam (LOVERDOU, 2015). Aqui, Papaioannou trata o mito de Sísifo, ou, melhor dizendo, a interpretação da condição humana que Albert Camus faz por meio desse mito, através da lente da sua experiência acumulada e nos termos da metáfora e das duas faculdades opostas da gravidade e da leveza (ou materialidade e espiritualidade). *Still Life*, ele comentou, “levita entre o peso e a leveza”, e ele passou a definir “leveza” como “um desejo de espiritualidade, um desejo de sentido, um desejo de significado, um desejo de sintonia do homem com alguma razão de existência na Terra enquanto sua vida curta durar”. (CHATZIEGEOURGIU, 2015). Como em *Primal Matter*, aqui novamente o artista perfoma uma dissecação de emoções e questões identitárias, mas, principalmente, ele traz uma pausa no tempo e enquanto ela dura, numa condição de suspense, ele orquestra uma estranha e trágica antropogenia. Sob a ameaça de um firmamento/cosmos furioso e sufocante que parece prestes a colidir com os humanos em luta a qualquer momento, oito performers, incluindo Papaioannou, passam com perseverança por uma série de transformações: de deidades gregas antigas, a esculturas, a templos vivos, a criaturas híbridas e hermafroditas nascidas de um útero-parede de gesso,

cujo equilíbrio precário eles foram encarregados de manter por toda a vida. As lutas entre eles e com a carga/ruínas de pedra (da esperança de significado?) em seus esforços compulsivos para (re)constituir um corpo humano/si-mesmo estranho, uma espécie de Frankenstein, dramatizam o paradoxo, ou mesmo o absurdo da condição humana. Eles performam e, ao mesmo tempo, resistem ao trabalho agonizante, sem esperança, porém vivos, apesar da invalidação perpétua, por causa de suas vontades indomáveis. No final, os Sísifos de Papaioannou não parecem felizes nem infelizes; o público, no entanto, foi habilitado a imaginar que eles poderiam ser felizes (e não porque ele *deve* imaginá-lo). No aqui e agora da performance, nem tudo está bem quando não acaba bem, mas algumas coisas estão – Papaioannou garante que nós saibamos isso ao fim; então nós perseveramos. Densa no significado e nas alusões inconfundíveis ao estado atual peculiar da Grécia, o espetáculo ressoou profundamente com o público grego. Um estudo extraordinário da essência da existência humana, a turnê de *Still Life* segue transmitindo a visão artística e filosófica de Papaioannou em outras partes do mundo, provando que Papaioannou não é apenas a pessoa que transformou a dança moderna e dança teatral gregas, levando ambas a outro patamar, mas também um artista cujas criações constituem produtos exportáveis capazes de atravessar a insularidade da cultura grega contemporânea e de mostrar que a Grécia é mais do que e diferente de seu glorioso passado e inglório presente em crise.

---

#### Notas conclusivas

A consciência da perecibilidade da matéria (incluído a matéria humana), a experiência de degeneração ao longo do tempo, a condição de suspensão ambivalente entre dois (ou mais) estados de ser opostos, as bênçãos e desafios da mortalidade, a interação entre materialidade e espiritualidade, *eros* e *thanatos*, a problemática do amor, e a realidade da perseverança são todos elementos constituintes da paleta temática de Papaioannou, tão ampla quanto sua tela multimídia. Cuidadosa e habilido-

samente, o artista conseguiu alterar radicalmente o horizonte das artes cênicas na Grécia, trabalhando na cúspide entre as artes visuais e cênicas, revelando quão fértil é o terreno de sua intersecção.

Depois de trinta anos de trabalho duro, marcados por explosões de fronteiras e revelações de diversos tipos (genéricas, midiáticas, conceituais, ideológicas, etc.), Papaioannou admite que está cansado: “Meu corpo não aguenta mais e essa é uma experiência com a qual eu convivo todos os dias. Mas não estou com medo; eu invoco o argumento de “um pouco mais “ e finjo que não entendo” (CHARAMI, 2015). E não é que ele se recuse a ver e conhecer a realidade; é que ele ainda não desistiu de sua “alquimia”, como ele chama, seu “modo de vida”.

Como a criatura híbrida sísifa que ele performa em *Still Life*, Papaioannou reflete sobre o seu destino (humano), tentando dar-lhe sentido, e a cada trabalho ele renova este compromisso. Ao contrário dessa criatura sísifa, parece que ele coloca, no poder de sua “alquimia” transcendente, a esperança de algum dia ter sucesso ao lidar com os mistérios indescritíveis do destino. Enquanto isso, ele saboreia sua arte do efêmero antes do seu sempre necessário desfazimento. É preciso imaginar que Dimitris Papaioannou é feliz.

#### Referências

CAMUS, A. *The Myth of Sisyphus*. New York: Vintage Books, 1961.

CHARAMI, S. Entrevista por Stella Charami. *to spirito.net*, 16 de set. de 2015. Link inativo. Acesso em: 17 de jan. de 2016.

CHATZIGEORGIOU, Yiannis. Entrevista. “Dimitris Papaioannou Speaks of the Performance ‘Still Life,’ his Present and Past.” [«Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου μιλά για την παράσταση «Still life», το παρελθόν και το παρόν του.»] *O Fileleftheros* [Ο Φιλελεύθερος]. 30 de set. de 2015. Disponível em: <https://archive.philenews.com/el-gr/politismos-anthropoi/389/278807/o-dimitris-papaioannou-mila-gia-tin-parastasi-still-life-to-parelthon-kai-to-paron-tou>. Acesso em: 13 de jan. de 2016.

DASKALOPOULOU, N; KALOVYRNAS, L. Entrevista por Ntina Daskalopoulou e Lyo Kalovyernas. *10% 6* (Out./Nov. de 2004). Disponível em: <https://www.10percent.gr/old/issues/200410/01.htm>!. Acesso em: 14 de jan. de 2016.

DIMADI, I. *Athinorama* [Αθηνόραμα], 27 de nov. de 2008. Impresso.

GEORGEUSOPOULOS, K. *Asodyo: A Bitter Parody*. [Ασόδου: Μια πικρή παρωδία.] *Ta Nea* [Τα Νέα], 23 de mar. de 2007. Impresso.

\_\_\_\_\_. *Unburnt Bush* [Άκαυτη Βάτος.] *Ta Nea* [Τα Νέα], 21 de jun. de 2008.

GILL, J. *Athens*. Oxford: Signal Books Limited, 2011. Innercities Cultural Guides.

GUATTERINI, M. *Il transformatore di corpi. // Sole 24 Ore*, 18 de out. de 2015. Disponível em: <https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2015-12-26/il-trasformatore-corpi-143945.shtml?uuid=ACDX5swB&p=2>. Acesso em: 17 de jan. de 2016.

IOANNOU, M. Dimitris Papaioannou: *Still Alive*. [Δημήτρης Παπαϊωάννου: Still Alive.] *Popaganda*, 23 de mai. de 2014. Disponível em: <https://popaganda.gr/art/dimitris-papaioannou-still-alive/>. Acesso em: 17 de jan. de 2016.

KANGELARI, D. Contribuição especial para o livreto do DVD de 2. DVD. Atenas, 2006. Impresso.

KYRIAKOU, Konstantino. *Life Giving Wound: For Dimitris Papaioannou’s Edafos Dance Theatre*. [Ζωοδόχου πληγής: Για την ‘Ομάδα εδάφους’ του Δημήτρη Παπαϊωάννου.] *Camera Stylo*. 2 de Abri. de 2008. Disponível em: <https://camerastylogreekmagazine.wordpress.com/2008/04/02/papaioannou/>. Acesso em: 16 de jan. de 2016.

KRYOU, M. Entrevista por Maria Kryou. *Athinorama*, Athinorama [Αθηνόραμα], 29 de abril de 2011. Disponível em: [https://www.athinorama.gr/theatre/article/sunenteuksi\\_dimitris\\_papaioannou-10378.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/sunenteuksi_dimitris_papaioannou-10378.html). Acesso em 17 de jan. de 2016.

LOVERDOU, M. Entrevista por Myrto Loverdou. Dimitris Papaioannou: 'Today's political speech is verbal bullying.' [«Δημήτρης Παπαϊωάννου: «Ο πολιτικός λόγος είναι σήμερα λεκτικό μπούλινγκ».] *To Vima*. To Vima [Το Βήμα], 13 de set. de 2015. Disponível em: <https://www.tovima.gr/2015/09/12/culture/dimitris-papaiwannoy-o-politikos-logos-einai-simera-lektiko-mpoylingk/>. Acesso em: 14 de jan. de 2016.

PANAGIOTOPOULOU, R. Sports Events: *The Olympics in Greece. Media Events in a Global Age*. Ed. Nick Couldry, Andreas Hepp, and Friedrich Krotz. London: Routledge, 2010. Impresso.

PAPAIANOANNOU, D. The 28th Olympic Games in Athens 2004. *Olympic Cities: 2012 and the Re-making of London*. Ed. Gavin Poynter and Iain MacRury. Farnham: Ashgate, 2009. Impresso.

\_\_\_\_\_. Website Oficial. Disponível em: <http://www.dimitris.papaioannou.com/gr/>. Acesso em: 12 de jan. de 2016.

SHEARLAW, M; JONES, C. From Political Prisoners to Media Bans: Baku's European Games in Numbers. *The Guardian*. The Guardian, 29 de Jun. de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2015/jun/29/azerbaijan-european-games-numbers-political-prisoners>. Acesso em 16 de jan. de 2016.

TSAKIROGLOU, V. European Games in Azerbaijan: Magic by Dimitris Papaioannou. [«Ευρωπαϊκοί αγώνες στο Αζερμπαϊτζάν: Μαγεία από τον Δημήτρη Παπαϊωάννου».] *Protothema*. Proto Thema [Πρώτο Θέμα], 13 de jun. de 2015. Disponível em: <http://www.protothema.gr/sports/article/484305/euro-paikoi-a>

gones-mageia-apo-ton-dimitri-papaiannou-sto-azerbaitzan-diethneis-enstaseis-gia-ta-anthropina-dikaio-mata/. Acesso: 16 de jan. de 2016.

TZIRTIZILAKI, E. *EΦ [EF]*, 5 de Junho de 2008. Impresso. Baku Opens European Games with Fabulous '\$100mn' Ceremony. *RT*, 14 de jun. de 2015. <https://www.rt.com/news/267022-azerbaijan-european-games-ceremony/>. Acesso em: 16 de jan. de 2016.

“‘I want your presence, your existence’ – Glances Behind the Scenes and the Rehearsals of Dimitris Papaioannou's New Project.” [«Θέλω την παρουσία σου, την ύπαρξή σου’ – Ματιές στα παρασκήνια και τις πρόβες του νέου έργου του Δημήτρη Παπαϊωάννου».] *iefimerida*, 22 de mai. de 2014. Disponível em: <https://bityli.com/lbp5U>. Acesso em: 13 de jan. de 2016.

---

Recebido: 07/07/2020

Aceito: 10/03/2021

Aprovado para publicação: 11/04/2021

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.