



ARQUIVO

CENOGRÁFICO

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

Sumário

Teatro

Vinha D'Alhos
A Maça no Escuro

Exposição

O Presente: Uma Dimensão Infinita

Cenografia e História da Arte

A Importância da skēne na Tragédia Grega

RUI FILIPE LOPES

DESIGN:
ARQUIVO CENOGRÁFICO

ISSN 2839-1616

Toda a correspondência deverá
ser efetuada através do email:
arquivocenografico@gmail.com

www.arquivocenografico.pt

“

Arquivo Cenográfico é um espaço digital dedicado à exploração e exposição de práticas, pensamentos e materiais em torno da cenografia, vistos a partir do olhar e da experiência do cenógrafo. O projeto (no formato de um site/blog) pretende articular reflexão, documentação e criação, valorizando a cenografia como prática artística, campo de investigação e património em permanente construção.

Arquivo Cenográfico



www.arquivocenografico.pt

“VINHA D’ALHOS”

TEATRO



“VINHA D’ALHOS”

(Setembro de 1999)

Lisboa, Teatro da Encarnação

Textos de Maria Velho da Costa

Encenação de Maria Emília Correia

Cenografia e figurinos de Rui Filipe Lopes

Luz de João Paulo Xavier

Assistente de Encenação de Victor Santos

Assistente geral de António Pinto

Operação de Som de Hugo de Sousa

Com: Rita Oliveira; Rogério Vieira; Marcantónio DelCarlo; Sara Cipriano; Lúcia Maria;

Alexandre Ferreira; Maria Emília Correia

Produção: O Vermelho e o Negro, Produções Teatrais, Lda.



Estreada em Setembro de 1999 no Cine-Teatro da Encarnação, em Lisboa “Vinha d’Alhos”, com textos de Maria Velho da Costa e encenação de Maria Emília Correia, inscreve-se num momento de reconfiguração do campo teatral português, em que a centralidade da palavra se confronta com novas dramaturgias do corpo, da imagem e do espaço. A escrita de Maria Velho da Costa, fragmentada e sensorial, encontrou na encenação de Maria Emília Correia um território de risco — um palco que se abria à fisicalidade, à matéria e à memória... Neste contexto, a cena torna-se lugar de experimentação formal e política, em que texto, voz e presença se rearticulam num dispositivo performativo mais aberto e poroso.

A cenografia e os figurinos de Rui Filipe Lopes constroem esse dispositivo como um campo de forças, um espaço de tensão, mais do que como mera moldura visual para a ação. Ao invés de ilustrar o universo textual, o espaço cénico propõe uma geografia de materiais, volumes e superfícies, não como decoração, mas como presença concreta: uma topografia de afetos e resíduos, onde o corpo do ator dialogava com o peso das coisas e das superfícies. O que condiciona o modo como os corpos se movem, se aproximam e se expõem ao olhar do espectador. O ator não habita um cenário neutro; é permanentemente interpelado por uma topografia densa, que inscreve na cena uma memória de gestos, afetos e resíduos do quotidiano. A materialidade da cena torna-se linguagem, convocando o espectador para um lugar híbrido entre o visível e o imaginado.

Neste sentido, Vinha d’Alhos permite pensar o cenógrafo como autor de modos de ver e de estar em cena, e não apenas como responsável por uma “ambientação” funcional. A cenografia emerge como pensamento espacial que organiza ritmos, tensões e relações de poder, convocando o público para uma experiência em que o olhar é também colocado em crise. Ao fazer da matéria – tecidos, objetos, arquiteturas efémeras – um operador dramático, o trabalho de Rui Filipe Lopes antecipa uma conceção de cenografia própria do século XXI: uma prática que pensa criticamente o teatro a partir do espaço, posicionando o cenógrafo como autor de espaços de pensamento interrogando convenções e abrindo lugar a futuros cenográficos possíveis. Em “Vinha d’Alhos”, a cenografia não ilustra; propõe. Faz da cena um campo de experimentação, onde o teatro se pensa e se reconstrói a partir dos vestígios do real.



O cenógrafo como autor de dispositivos de recepção.

Pensar o cenógrafo como autor de dispositivos de recepção implica deslocá-lo da posição tradicional de “decorador” do palco para a de co-autor das condições de experiência do espetáculo. O cenógrafo não organiza apenas volumes, materiais e imagens; define também modos de olhar, distâncias, ritmos de atenção, possibilidades de aproximação e de estranheza do espectador. Ao configurar o espaço, projeta um certo regime de visibilidade e de sensorialidade, tornando a recepção menos passiva e mais situada, implicada e corporal.

Neste sentido, o dispositivo cenográfico pode ser entendido como um campo de forças que atua simultaneamente sobre atores e espectadores, redistribuindo papéis, hierarquias e expectativas. O desenho do espaço, a relação entre plateia e cena, o uso da luz, do som e da imagem constroem um ambiente que orienta não só o que é visto, mas como é visto: se em recolhimento contemplativo, se em distração tátil, se num jogo permanente entre identificação e distância crítica. O cenógrafo torna-se, assim, autor de um “contrato de percepção” que condiciona a forma como o acontecimento teatral é vivido.



A Cenografia como pensamento espacial contemporâneo

Na contemporaneidade, a cenografia pode ser entendida como uma forma específica de pensamento espacial: uma prática que reflete sobre as relações entre corpos, arquiteturas, objetos, afetos e tecnologias, operando tanto no teatro como em territórios expandidos, próximos da instalação, da performance ou da intervenção urbana. Mais do que representar um mundo, a cenografia fabrica situações e ecologias sensoriais em que o espectador é convidado a habitar temporariamente uma outra configuração de espaço-tempo.

Esta perspetiva aproxima a cenografia de discursos contemporâneos sobre o espaço enquanto construção política e sensível, em diálogo com a arquitetura, as artes visuais e os estudos da performance. O cenógrafo trabalha com o que se vê e com o que permanece latente, com o que ocupa o palco e com o que falta, com o que facilita a circulação dos corpos e com o que lhe resiste. Refletir a cenografia como pensamento espacial contemporâneo significa reconhecer que cada decisão de escala, textura ou luz é também uma decisão sobre como o público se relaciona com a memória, com o poder, com o comum.



Fontes

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/peca-de-teatro-vinha-dalhos/>

Cenografia “Uma trança de muitos fios” Joana Margarida Parra Forte Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura (ciclo de estudos integrados) https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/8450/1/5358_10536.pdf

A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7675931.pdf>

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/1850/5/mia_ana_neves_dissertacao1.pdf

A cenografia como espetáculo <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/download/12549/9651>

Peça de teatro “Vinha d’Alhos”

Lisboa, Teatro da Encarnação, peça de teatro “Vinha d’ Alhos”, com textos de Maria Velho da Costa e encenação de Maria Emília Correia. arquivos.rtp.pt

ARQUIVO

CENOGRÁFICO

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

O PRESENTE: UMA DIMENSÃO INFINITA
EXPOSIÇÃO

BESart

Colecção Banco Espírito Santo

“O PRESENTE: UMA DIMENSÃO INFINITA”

**O Presente:
Uma Dimensão Infinita**

O PRESENTE: UMA DIMENSÃO INFINITA

Museu Colecção Berardo

De 24 de Novembro a 25 de Janeiro de 2009.

Comissariada por María de Corral e Lorena Martinez de Corral



A exposição “O Presente: Uma Dimensão Infinita”, que o Museu Berardo apresentou até 25 de Janeiro de 2009, consistia numa mostra de cerca de trezentas fotografias, da colecção BESart do Banco Espírito Santo, com 111 artistas portugueses e estrangeiros que usam a fotografia como meio para se expressarem.

Trata-se da primeira apresentação pública de parte da Colecção, que teve início em 2004 com a aquisição de obras de artistas como Jeff Wall, Cindy Sherman ou Candida Höfer, integrando no seu núcleo também artistas portugueses, entre as mais de 415 obras que constituem o acervo da colecção. A colecção é extremamente diversificada permitindo-nos uma leitura das transformações e avanços realizadas ao longo das ultimas décadas, no que respeita a arte contemporânea, especificamente relacionada com a fotografia.

O título escolhido para a exposição contem um tamanho grau de ambiguidade que nos permite uma série de interpretações, sendo que todas nos conduzem em função do presente. Segundo as comissárias, María de Corral e Lorena Martinez de Corral, o título foi escolhido com base no perfil da própria colecção, “que tem muitos artistas históricos, mas na maioria juntou fotografias actuais”, sendo que artistas de várias gerações estão nela representados.

Afirmam ainda que, “Através desta colecção acedemos a uma pluralidade de olhares que nos convidam a reflectir sobre a nossa realidade, estimuladas por obras que remetem tanto para as marcas do passado, como para diversos aspectos culturais, sociais, económicos e políticos da nossa actualidade.”

A exposição esta dividida em núcleos temáticos: uns de filiação clássica, como as “naturezas”, os “retratos” ou as “arquitecturas”, outros mais consonantes com a contemporaneidade, como os “universos privados”, as “narracões, ficções e realidades” ou a “sociedade e vida urbana”. A divisão da mostra em vários temas pretende captar a atenção do publico para o lado mais fascinante da fotografia, repleto de múltiplas facetas, mas também enfatizar a diversidade e “profundidade do pensamento artístico no campo da fotografia.”

Esta multiplicação por núcleos da área expositiva, apesar de obedecer a uma montagem convencional, é uma ajuda a quem a visita, uma vez que assim permite um maior enquadramento dos diversos temas aqui mostrados, mas também uma linha de orientação que seja comum a toda a exposição.

Da abordagem enigmática do trabalho de Nozolino ao lado do trabalho (hiper-realista) dos espaços fotografados por Cândida Hofer, ou a envolvimento do trabalho de uma artista como Cindy Sherman, a qualidade desta exposição, a par da diversidade estética que apresenta, é em muito superior às que normalmente se observam no parco panorama exposicional que se apresenta em Portugal, salvo raríssimas exceções. Acrescentar a esta qualidade a excelente multiplicidade de nomes, os mais sonantes na fotografia contemporânea.



É nítido em toda a exposição um dialogo de formas distintas de observar e sentir a fotografia. Há um lado sentimentalista que percorre toda a colecção ou pelo menos transparece nesta mostra que nos é dada a conhecer. São inúmeros os exemplos deste sentimentalismo, por exemplo, nas imagens da Adriana Molder, onde este se faz notar através da intervenção efectuada pela luz que vinca a sua presença, permitindo-nos hesitar entre a fotografia e a pintura.

Esta intimidade também se pode ler noutros autores, como Irving Penn (Football Face 2002), ou na força e na presença do palhaço de Cindy Sherman, (sem título - série Clowns, 2004), sendo aqui visível um misto contraditório de realidade e artificialidade em que a artista se transforma e auto-retrata. Em Nan Goldin (Mysty in Sheridan Square, 1991), e nos seus retratos dos travestis de Nova York em que sentimos no olhar do personagem principal uma interacção que nos provoca, olhando-nos directamente nos olhos, marcando a sua presença pela atitude, formas, luz e posicionamento, num contraste com o polícia em segundo plano, que embora de forma diferente, parece também querer dialogar connosco. É clara a cumplicidade e a envolvimento de Nan Goldin com as pessoas que retrata, algo que tem tanto de dificuldade quanto de atingir um estágio superior da expressão artística em fotografia.

A extraordinária capacidade descritiva de Andreas Gursky (Dior Homme, 2004), que embora possa passar por um trabalho menor no complexo mundo de imagens por ele produzidas, tem toda a importância no contexto desta colecção. Gursky é altamente descritivo nos seus trabalhos e este não é excepção, esta é alias uma das características da fotografia moderna actual, que se baseia em realidades de uma cultura de massas e no quotidiano, do qual muitas vezes nem nos apercebemos, mesmo em relação ao que nos rodeia, de uma forma algo injusta.

Percebemos aqui que nem só nos retratos é sentido este despertar de sentimentos, também na arquitectura como no caso de Thomas Strouch (Shangai Panorama, 2002), sendo esta uma obra internacionalmente conhecida (foi uma das primeiras a integrar esta colecção. Em Stan Douglas (La Casa de la Moneda, 2004), é a vez deste despertar de sentidos ser definido por uma luz extraordinária (em parte provocada pela caixa de luz em que é exposta, comum no trabalho de Douglas), que nos transmite um mistério e uma intimidade únicos. Os espaços paisagísticos teem ainda no trabalho de Mitch Epstein (Amos Coal Power Plant, 2004), uma expressividade cromática e uma realidade que não nos deixa passar indiferentes. É bem notória a influencia que o cinema e o video exercem sobre este artista.



Passando a outro dos núcleos em que se divide a exposição, A Natureza, é mais que notória a contemporaneidade e abrangência interpretativa de uma ideia de paisagem, visível tanto no romantismo de Joshua Cooper (The Azores, 2004), como na manipulação de escala de Gursky (Schnorchler 1998), que nos fazem sentir pequenos no seu universo. Ainda Isaac Julien (Western Union Series nº 2 2007) faz-nos reter o olhar numa reflexão entre a paisagem gélida que elas representam e a nossa presença perante as mesmas, na sala do museu.

Observar no mesmo espaço este vasto conjunto de nomes ligados à contemporaneidade, que trabalham ou já trabalharam com a fotografia, é uma das mais valias desta reunião de fotografias. Outra vantagem é podermos observar artistas portugueses, espalhados pelas vários núcleos, com mais ou menos divulgação nacional e internacional, juntamente com artistas cujo percurso é hoje indiscutível no panorama internacional. Desde Helena Almeida, Augusto Alves da Silva, Duarte Amaral Neto, Daniel Blaufuks, Gérard Castello Lopes, António Júlio Duarte e muitos outros, de uma geração mais recente, todos enquadrados no contexto das várias séries em que a exposição se nos apresenta.



@António Bracons

Esta mostra de imagens permite-nos sem qualquer dúvida reflectir não só sobre o estado da fotografia nacional e internacionalmente, mas também sobre o realismo e a sua constatação na arte.

Ainda referir que o catálogo é um excelente documento de trabalho, que inclui imagens de toda a colecção reunida até aos dias de hoje.

Rui Filipe Lopes, 2008

Fontes:

BESART COLECÇÃO BANCO ESPÍRITO SANTO, O PRESENTE: UMA DIMENSÃO INFINITA, 2008

... AAVV BESart Colecção Banco Espírito Santo. O Presente: Uma Dimensão Infinita Fotografia: de 176 autores, portugueses: Adelina Lopes, A

FASCÍNIO DA FOTOGRAFIA

ARQUIVO

CENOGRÁFICO

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

A MAÇÃ NO ESCURO

TEATRO

“A MAÇÃ NO ESCURO”



A MAÇÃ NO ESCURO

Teatro da Trindade, Lisboa (2000)

Texto Clarice Lispector

Adaptação do texto Maria Emília Correia

Dramaturgia Luis Mourão

Encenação Maria Emília Correia

Cenografia Rui Filipe Lopes

Figurinos Mário Oliveira

Desenho de luz João Paulo Xavier

Assistente de encenação José Pedro Manso

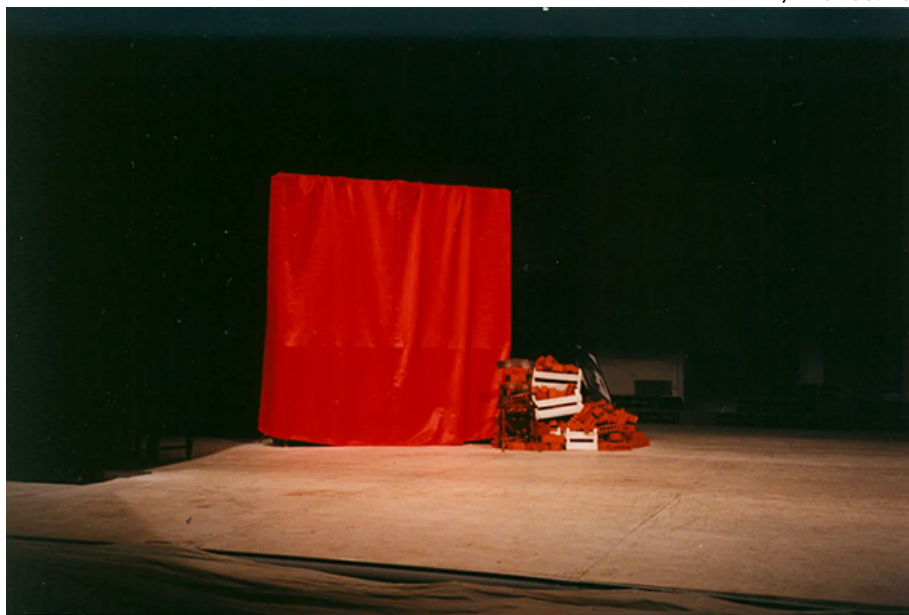
Video e edição de som Hugo de Sousa

Edição de video Cristina Novo

Intérprete, Personagem:

Catarina Furtado, Ermelinda; **Paulo Pires**, Martim; **Maria Emília Correia**, Vitória;
José Manuel Rosado, Francisco / voz do pai; **Eurico Lopes**, investigador; **Rui Sérgio**, professor; **Carlos Costa**, alemão; **Martinho Silva**, filho / garinpeiro / menino; **Carla Galvão**, mulata; **Amilisia Hamelberg**, menina; **César Hamelberg**, polícia; **Carlos Rosa**, polícia.

Produção: O Vermelho e o Negro, Produções Teatrais, Lda.



“A Maçã no Escuro”, estreada no Teatro da Trindade em 2000, afirma-se como um dos momentos em que a literatura de Clarice Lispector encontrou, em Portugal, um corpo cénico à altura da sua opacidade luminosa, através da encenação de Maria Emília Correia e da cenografia de Rui Filipe Lopes, apoiados na luz de João Paulo Xavier, complementados com o vídeo e banda sonora do Hugo de Sousa. Mais do que simples transposição de um romance para a cena, o espetáculo propôs um dispositivo de receção em que o público era convocado a habitar a errância de Martim – aqui corporizada por Paulo Pires, em diálogo com a presença intensa de Catarina Furtado – como um percurso sensorial, ético e histórico.



Contexto literário e histórico

Publicado em 1961, o romance “A Maçã no Escuro” assinala, na obra de Clarice, uma radicalização da escrita do interior, organizando-se em torno da culpa, da suspensão da narrativa e da pergunta sobre o ato de recomeçar. O volume “Clarice Lispector: filosofia e literatura”[1] permite inscrever “A Maçã no Escuro” numa linha de leitura em que a ficção clariceana se aproxima do pensamento filosófico sem nunca se deixar reduzir a ele. Vários ensaios convergem na ideia de que a escrita de Clarice, entendida como “escritura metafórico-metafísica”[2], desloca a função meramente representativa da linguagem, fazendo da narrativa um exercício de pensamento em ato, onde o enredo é menos importante do que a experiência de consciência que se escreve.

1 -
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18786.pdf>

2 - In:
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18786.pdf> (p 10) No livro de Olga de Sá, A Escritura de Clarice Lispector (1979), na verdade uma tese orientada por Haroldo de Campos. Publicada cerca de dois anos após a morte da escritora, já se encontram aí as coordenadas iniciais para elaboração do nosso mapa. Influenciada entre outros pela crítica de Benedito Nunes (mas indo além dela), Olga qualifica a “escritura” de Clarice como “metafórico-metafísica” (Sá, 1979, p. 18).





A montagem portuguesa surge já depois de uma consolidada felicidade crítica clariceana, que lê o romance como fábula metafísica do sujeito moderno, o que permite que a sua chegada ao palco lisboeta, do Teatro da Trindade, dialogue, tanto com a tradição do teatro psicológico como com a cena pós-dramática em formação. No contexto português do final dos anos 1990 e viragem do milénio, a programação do Teatro da Trindade ensaiava cruzamentos entre literatura, música e novas dramaturgias, fazendo desta adaptação um gesto de abertura a um repertório brasileiro que pensava a interioridade em tensão com a história.



“A Maçã no Escuro” é um texto[3] que, no seu formato original, contém escassos diálogos, o que obriga a uma interpretação mais intensa e profunda. A história da peça é simples: Martim (Paulo Pires), a personagem através da qual toda a peça se desenrola, decide partir para uma fazenda no interior do país. A partir da sua ‘estadia’ nessa fazenda, começam a desenrolar-se as mais diversas histórias de sedução e paixão. Martim provoca um desejo devastador em três das mulheres daquele local: Vitória (Maria Emília Correia), a proprietária, Ermelinda (Catarina Furtado), sua prima, e a criada mestiça (Carla Galvão). Lógico que, a partir da disputa por Martim destas três mulheres, os conflitos e os problemas surgem sem qualquer surpresa para todos. Esta peça é um universo de sedução ampla, intensa, em que o desejo é superior a qualquer pseudo-negação do corpo e da vontade do ser. ‘A Maçã no Escuro’ é um texto no qual se cria um ambiente intenso, de posse, ‘fome do corpo’ e de rivalidades extremistas.



3

-
<https://www.mulherportuguesa.com/lazer/fora-de-casa/a-maca-no-escuro/>

Encenação e dramaturgia de Maria Emília Correia

O trabalho de Maria Emília Correia, reconhecido pelo diálogo entre poesia, teatralidade e uma escuta atenta da língua, encontra em Clarice um território natural: a encenadora, que já havia trabalhado textos literários de grande densidade, aborda o romance como uma partitura de respirações, silêncios e deslocamentos mais do que como uma simples sequência de acontecimentos. A encenação organiza o palco como lugar da travessia interior de Martim, fazendo com que a narrativa de culpa, fuga e tentativa de reconstrução do próprio se manifeste em estados de corpo e de luz, aproximando o espetáculo a uma espécie de vigília, onde cada gesto arrisca uma teologia laica da responsabilidade. A relação com o texto clariceano, segundo a crítica literária sobre o romance, privilegia a metáfora da construção – o “construtor de ruínas” da tradução francesa – e traduz essa ambiguidade entre edificar e destruir em opções de direção de atores que expõem tanto a fragilidade como a obstinação das personagens.

Para Tiago Bartolomeu Costa[4] foi com Maria Emília Correia que aprendemos a olhar para o potencial e dimensão dramática de Paulo Pires e Catarina Furtado, em “A Maçã no Escuro”, construindo com eles corpos e voz que enfrentavam os preconceitos, tal como fez com tantos atores que, nos seus espetáculos e pela sua mão, assumiam uma tragicidade - e uma liberdade - que falta sempre ao teatro português.

4 - Ver Tiago
Bartolomeu Costa

O lugar no percurso de Maria Emília Correia e da cena portuguesa

Na trajetória de Maria Emília Correia, a montagem de “A Maçã no Escuro” articula-se com outros trabalhos que cruzam literatura e cena, reafirmando a encenadora como figura central de uma certa ideia de teatro de atores, de palavras e de imagens que recusam a mera ilustração do texto. A colaboração com Rui Filipe Lopes e com um elenco que inclui, além de Paulo Pires e Catarina Furtado, outros intérpretes que têm trabalhado em produções de referência, inscreve a peça num tecido de cumplicidades artísticas que marcaram a viragem do século nos palcos lisboetas.

Vista retroativamente, esta “Maçã no Escuro” participa na lenta consolidação de um olhar sobre a literatura de língua portuguesa – aqui brasileira – como território de experimentação cênica, antecipando debates contemporâneos sobre autoria partilhada, dramaturgia de adaptação e cenografia enquanto pensamento crítico do espaço.

Atores e a figuração da culpa

Paulo Pires, cuja trajetória inclui vários trabalhos sob a direção de Maria Emília Correia, assume aqui o papel de Martim como figura de um masculino em crise, dividido entre a violência de um ato irrepresentável e o desejo de se renomear. A presença de Catarina Furtado, já então figura amplamente reconhecida pelo grande público, introduz no dispositivo uma tensão produtiva entre o rosto mediático e a personagem ficcional, permitindo que o espetáculo trabalhe também a questão da visibilidade, do julgamento e da exposição. A crítica de então sublinhou esta fricção: parte dos textos publicados em jornais e revistas destacavam a surpresa da entrega física e emocional dos atores, contrariando expectativas de mera “vedetização” e insistindo na coerência entre a direção de atores e a densidade filosófica da obra.

Cenografia como pensamento espacial

A cenografia de Rui Filipe Lopes, concebida para a sala do Trindade, não funciona como mera ilustração do espaço rural onde Martim se refugia, mas como dispositivo abstrato, quase diagramático, que traduz a geografia moral do romance. As superfícies, volumes e possíveis percursos desenhavam uma topologia da suspensão: escadas que parecem não chegar a lado nenhum, planos inclinados e limiares sugerem a instabilidade do chão ético sobre o qual a personagem se tenta reerguer. Em diálogo com a luz e com a proximidade do público, o cenário cria aquilo que a crítica clariceana reconhece como “jardins virtuais” e espaços de interioridade projetada, fazendo da sala de teatro um prolongamento da paisagem mental do protagonista.

Inserção na possibilidade crítica de Clarice em cena

Os estudos sobre Clarice Lispector e o teatro, assim como leituras ecocríticas[5] e filosóficas de “A Maçã no Escuro”, permitem hoje reler a produção do Trindade como uma das primeiras tentativas consistentes, em Portugal, de pensar Clarice em cena e não apenas como literatura adaptada. A peça aproxima-se de outras experiências internacionais que trabalham o romance como meditação sobre o corpo, o espaço e a relação com o outro, mas acrescenta a especificidade de um contexto teatral português em transição, entre as heranças do teatro de repertório e a emergência de práticas mais conceptuais. Neste sentido, “A Maçã no Escuro” no Teatro da Trindade pode ser lida como ensaio de uma teatralidade clariceana em Portugal, abrindo caminho a posteriores leituras, leituras encenadas e retornos ao universo da autora em diferentes palcos.



5 - Nayar 2009, p. 329. Ecocriticism is a branch of literary theory contemporary focused on the study of cultural texts and the way they produce notions of 'nature', 'animality' and 'materiality', among others, through representations, that consequently influence concrete practices. in: Nayar, Pramod K. (2009). Contemporary literary and cultural theory: From structuralism to ecocriticism. [S.l.]: Pearson Education India

O Trindade como lugar de passagem

A história do Teatro da Trindade, atravessando o teatro de revista, a ópera, ou dramaturgias contemporâneas e experiências com novas tecnologias, confere ao edifício o estatuto de palimpsesto onde “A Maçã no Escuro” se inscreve como capítulo de uma política de autores e de textos de risco. Ao lado de títulos como: “O Homem que Confundiu a Sua Mulher com um Chapéu”, encenado por Jorge Listopad ou “Nefertiti” de José Júlio Lopes e Luís Carmelo, uma ópera-teatro com recurso a novas tecnologias digitais; a presença de Clarice Lispector sublinha uma linha curatorial que aposta na articulação entre a literatura de complexidade filosófica e uma cena acessível, mas não complacente. Assim, a peça participa na redefinição da imagem pública do Trindade, que regressa à produção própria com um claro investimento em obras que interrogam a percepção e a identidade.

Ecos na crítica e na imprensa

A estreia de “A Maçã no Escuro” foi acompanhada por uma cobertura significativa na imprensa generalista e especializada, que viu na presença conjunta de Clarice Lispector, Maria Emília Correia, Paulo Pires e Catarina Furtado um acontecimento mediático e artístico. Os artigos sublinhavam, recorrendo muitas vezes à metáfora da “maçã” como núcleo duro e indecifrável, a dificuldade de “explicar” o espetáculo, reconhecendo, no entanto, a coerência entre a opacidade poética do texto e a opção cénica por um ritmo contemplativo, por vezes hipnótico. Várias críticas insistiam na ideia de que a adaptação não procurava simplificar Clarice, antes oferecia aos espectadores um pacto: aceitar a lentidão, a fragmentação e a incerteza como parte integrante da experiência teatral, o que, no panorama português da época, era lido como gesto de rara exigência.

ARQUIVO

CENOGRÁFICO

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

**A IMPORTÂNCIA DA SKËNE NA TRAGÉDIA
GREGA E A SUA REPERCUSSÃO NA
HISTÓRIA DA CENOGRAFIA TENDO COMO
PONTO DE PARTIDA “FILOCTETES” DE
SÓFOCLES.**

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

A IMPORTÂNCIA DA SKĒNE NA TRAGÉDIA GREGA



A sua repercussão na História da Cenografia tendo como ponto de partida “Filoctetes” de Sófocles.

Resumo

O teatro grego antigo tinha uma relação fundamental entre espectadores e performers, sublinhada pelo termo (Θέατρον) “Theatron”, que significa “lugar para olhar” em grego. A cenografia no século V a.C. era limitada por estruturas fixas de palco, e tinha áreas designadas para os intervenientes no espetáculo, principalmente para o coro, que deveria ter um destaque do resto dos figurantes. No entanto, em comparação, as produções contemporâneas utilizam cenografias dinâmicas, iluminação avançada e técnicas modernas de projeção para aumentar as possibilidades de flexibilidade dos atores e a inovação do espaço cénico. Este artigo explora como a cenografia é interpretada e adaptada em representações modernas da peça “Filoctetes” de Sófocles, encenada por este em Atenas em 409[1] a.C. As produções contemporâneas reinterpretam os cenários da peça, como a praia, o penhasco e a gruta, para ressoar com o público moderno, mantendo, ao mesmo tempo, a essência temática original. Os encenadores atuais frequentemente empregam novas tecnologias para recriar a atmosfera isolada, sombria e claustrofóbica essencial à narrativa. Embora algumas críticas apontem que certas adaptações perdem o contexto histórico e cultural da peça, uma abordagem equilibrada, que respeite o original enquanto integra elementos contemporâneos, é crucial. Este estudo avalia produções notáveis, incluindo as de André Gide[2].

[1] Data apontada por Santos (2019) “...Filoctetes, composto por Sófocles, e encenado em Atenas em 409 a.C.” (p. 85)

[2] <https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-a-z/76-p/326-philoctete>

A sua repercussão na História da Cenografia tendo como ponto de partida “Filoctetes” de Sófocles.

Resumo

Heiner Müller[3], colocando o foco em particular na do Teatro da Cornucópia[4], em Lisboa, mostrando como estas adaptações abordam temas atuais, como guerra, exílio, sofrimento e identidade. Esta análise ressalta a importância da cenografia na preservação da autenticidade e relevância de “Filoctetes”, garantindo que a sua essência trágica e significância cultural sejam efetivamente transmitidas ao público moderno.

Palavras chave:

Tragédia; “Filoctetes” de Sófocles; Cenografia.



Teatro de Epidauro – O teatro de Epidauro, construído no século IV a. C. (c. 350 a. C.), é um belo exemplar deste tipo de construção grega.

[3] “Philoctetes”, written in 1958/1964 and premiered in 1968 at the Munich Residenztheater, is one of the author’s best known and most important plays. “The Greek and German versions of Philoctetes’ tragic life clearly show that language is the partner of death. You hear it as a dark musical blaze in the epic from which the ensemble of the great Greek tragedies emerges. You also hear it, not only in his Philoctetes, in the ensemble of Müller’s plays. When it is not a comedy, theater is an act of killing - like bullfighting. The instrument, the tool of this killing is the word. Nowhere is this power shown so radically, so clinically, as in these two works.”
<https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/sup/tea/20604195.html>

[4] <https://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEZakuVypIIQKNwggA.shtml>

A sua repercussão na História da Cenografia tendo como ponto de partida “Filoctetes” de Sófocles.

Abstract

Ancient Greek theater had a fundamental relationship between spectators and performers, underlined by the term (Θέατρον) “Theatron”, which means “place to look at” in Greek. Scenography in the 5th century BC was limited by fixed stage structures, and had designated areas for those involved in the show, mainly for the choir, which should have stood out from the rest of the extras. However, in comparison, contemporary productions use dynamic scenography, advanced lighting and modern projection techniques to increase the flexibility of actors and the innovation of the stage space. This article explores how scenography is interpreted and adapted in modern representations of Sophocles’ play “Philoctetes”, staged by him in Athens in 409[5] BC..

[5] Data apontada por Santos (2019) “...Filoctetes, composto por Sófocles, e encenado em Atenas em 409 a.C.” (p. 85)

[6] <https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-a-z/76-p/326-philoctete>

Contemporary productions reinterpret the play’s settings, such as the beach, cliff and cave, to resonate with modern audiences while maintaining the original thematic essence. Today’s directors often employ new technologies to recreate the isolated, gloomy, and claustrophobic atmosphere essential to storytelling. Although some critics point out that certain adaptations lose the historical and cultural context of the play, a balanced approach, which respects the original while integrating contemporary elements, is crucial. This study evaluates notable productions, including those by André Gide[6].

A sua repercussão na História da Cenografia tendo como ponto de partida “Filoctetes” de Sófocles.

Abstract

Heiner Müller[7], focusing in particular on that of Teatro da Cornucópia[8], in Lisbon, showing how these adaptations address current themes, such as war, exile, suffering and identity. This analysis highlights the importance of scenography in preserving the authenticity and relevance of “Philoctetes”, ensuring that its tragic essence and cultural significance are effectively conveyed to modern audiences.

Keywords:

Tragedy; Philoctetes by Sophocles; Scenography.



Tentativa de limpar as feridas de Filoctetes. Caneca em prata. 1º século A.c. Assinada: Cheirisophos. Museu Nacional da Dinamarca <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-early-iron-age/the-chieftains-grave-from-hoby/the-silver-cups-from-hoby/>

[7] “Philoctetes”, written in 1958/1964 and premiered in 1968 at the Munich Residenztheater, is one of the author’s best known and most important plays. “The Greek and German versions of Philoctetes’ tragic life clearly show that language is the partner of death. You hear it as a dark musical blaze in the epic from which the ensemble of the great Greek tragedies emerges. You also hear it, not only in his Philoctetes, in the ensemble of Müller’s plays. When it is not a comedy, theater is an act of killing - like bullfighting. The instrument, the tool of this killing is the word. Nowhere is this power shown so radically, so clinically, as in these two works.”

<https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/sup/tea/20604195.html>

[8] <https://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/contenudos/EEZakuVypIIQKNwggA.shtml>

Introdução

Como afirma Ricci[9] (1928, pp 231 – 232) “O primeiro palco grego[10] não era nada mais do que uma plataforma mais larga do que profunda e elevada cerca de dois metros acima do nível ocupado pelo público; o fundo não passava de uma tela que avançava pelas laterais e por cima, formando uma espécie de dossel. Na plataforma é colocado apenas o objeto essencial à ação. Desta forma foram produzidas as primeiras quatro tragédias de Ésquilo: o cenário original era um altar para os Suplicantes, um túmulo para os Persas, um altar talvez entre duas torres para os Sete contra Tebas e o topo de uma montanha para Prometeu. Estes objetos consistiam principalmente em telas pintadas com as mesmas propriedades das modernas; imitavam fielmente a realidade e eram feitos de materiais sólidos, principalmente madeira. O pano de fundo não estava de forma alguma relacionado com estes objetos, mas dez anos após a realização dessas primeiras tragédias, e, precisamente, para a grande trilogia de Orestes em 458 a.C., Ésquilo decidiu que palco e objetos deveriam tornar-se uma unidade. Vitruvius deixa entender que Agatarchos de Samos desenhou o primeiro cenário, precisamente para Ésquilo, mas Aristóteles afirma que o primeiro cenário pintado foi usado para as tragédias de Sófocles. É possível que esses dados não sejam contraditórios. Agatarchos de Samos pode ter pintado cenários para ambos os escritores, visto que Sófocles tinha quarenta anos quando Ésquilo morreu”.



Filoctetes e Ulisses. Caneca em prata, Roma, 1º século A.C. Assinada: Cheirispophos. Museu Nacional da Dinamarca - <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-early-iron-age/the-chieftains-grave-from-hoby/the-silver-cups-from-hoby/>

[9] The first Greek stage was nothing but a platform more wide than deep and raised about two meters above the level occupied by the audience; the background was nothing but a canvas coming forward at the sides and above, forming a kind of canopy. On the platform was placed only the object essential to the action. In this manner Aeschylus' first four tragedies were produced: the whole original setting was an altar for the Suppliants, a tomb for the Persians, an altar perhaps between two towers for the Seven against Thebes, and a mountain top for Prometheus. Nor did these objects consist mostly of painted canvas like modern properties; they sincerely imitated reality and were made out of solid materials, chiefly wood. The back drop was in no way connected with these objects, but ten years after the performance of those first tragedies, and, precisely, for the great Orestes trilogy in 458 B. C.



Filoctetes mordido pela serpente. Figuras vermelhas. Stamnos. (Cerca de 450. 2º quart. V século a.C.) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010270265#>

Aeschylus decided that stage and properties should become a unity. We learn from Vitruvius that Agatharcus of Samos designed his scenery, but Aristotele states that the first painted scenery was used for Sophocles' tragedies. It is possible that these data are not contradictory.

Agatharcus of Samos may have painted scenery for both writers, seeing that Sophocles was forty when Aeschylus died.

In:
<https://www.jstor.org/stable/3050731>

[10] Tradução livre.

Contextualização da tragédia grega e sua importância histórica e cultural.

O palco teatral grego era constituído por uma espécie de tribuna, aqui se questionava a imagem dos deuses olímpicos, fustigavam-se as suposições populares, e refletia sobre as instituições e leis cívicas do momento ou criticava-se a soberba de determinados homens no poder. Flacellière (196?) “... os teatros gregos eram instalados ao ar livre, geralmente nas vertentes duma colina que sustentava os degraus do teatron, os quais fechavam a orquestra circular, onde o coro evoluía em torno do altar de Díonísio, diante do proscénio, que se destacava da esquene (esta fora originariamente uma simples tenda onde os coreutas e os actores se vestiam).” (p. 228)

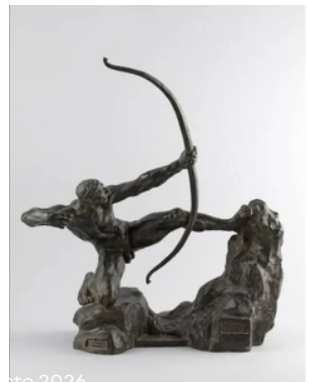
Apesar de haver quem afirme que o edifício onde se realizava o teatro grego era inserido na natureza, embora um dos exemplos que nos chegaram até hoje refere-se ao teatro de Dionísio que se situa junto da Acrópole demonstrando assim o seu contrário ou pelo menos que este não é um espetáculo particularmente natural. Pelo contrário este mostra que o teatro grego se edifica no coração do centro cívico da urbe. De fato as representações teatrais fazem parte das festas da primavera designadas pelas Dionisiacas Urbanas. Flacelière (s.d.) “A propósito das <dionisiacas Agrárias e das Grandes Dionisiacas Urbanas, já fizemos alusão às representações dramáticas. O teatro é, como um estádio, o monumento característico de todas as cidades gregas de certa importância, e sabe-se que na Ática, além do teatro situado no flanco sul da Acrópole, no santuário de Dionísio Eleutério, havia igualmente, teatros nos numerosos demos, sobretudo no Pireu, em Coitos, em Salamina, em Eleusis, em Toricos, em Ramnonte, teatros que serviam para as representações das Dionisiacas Agrárias.” (p.227-228) Estas festas, que eram iniciadas com um ritual religioso em honra de Dionísio, duravam vários dias. Era no segundo dia que se iniciavam os concursos teatrais e estes duravam três dias, em cada um destes dias cada poeta poderia apresentar três peças trágicas e uma peça satírica, ou uma comédia. Toda a cidade assistia a estes festejos. Era o próprio estado que se encarregava de pagar as entradas aos espetadores. Estes espetáculos estão próximos do que entendemos como sendo hoje uma ópera, uma vez que eram compostos por canto, diálogos e acompanhamento musical. No entanto, a afluência a estes eventos era em larga escala: devemos pensar esta multidão, como atualmente acontece, com os jogos de futebol e não nas audiências típicas de teatro do mundo moderno.

Não era permitido às mulheres que participassem, Flacelière (s.d.) “Nenhuma mulher entrava na comédia ou tragédia; todos os papéis femininos eram desempenhados por homens, o que tornava menos estranho o uso da máscara.” (p. 229); por isso os papéis femininos são sempre interpretados por homens travestidos. Estes tinham o corpo normalmente tapado com túnicas deixando à vista apenas as mãos. Importa aqui salientar os adereços que eram o que permitiam ao público reconhecer os personagens, assim, uma espada representava um guerreiro ou um cetro que era próprio de um rei. Um dos elementos fundamentais do teatro grego era a máscara que era colocada à frente do rosto e que pode revelar a figura, mas também o carácter da mesma. Moussinac (1957) “O actor impõe-se ao público por uma atitude hierática, por uma plástica apropriada, erguido sobre os seus altos coturnos de várias solas, que lhe dão uma estatura anormal, e envergando um fato pomposo, concebido especialmente para o teatro: mangas amplas, túnica longa, colorida e bordada, de cintura subida para engrandecer a figura, sobressaindo no conjunto as cores açafrão, ocre, púrpura e branca. O actor traz ainda uma máscara de testa aumentada algumas vezes com peruca e barba. Esta máscara, originalmente, não apresentava qualquer deformação essencial da silhueta humana na tragédia, nem no drama satírico da dos reis, princesas ou divindades; apenas as máscaras cómicas eram caricaturais.” (p. 47) A máscara, é assim, um elemento verdadeiramente diferenciador do teatro grego em relação ao teatro contemporâneo. Calame (1986) “The tragic mask is, at least in iconography, the operator of a confrontation, a confrontation with the spectator of the action being played out on the stage, as well as the wearer of the mask. It is not surprising that such a reversal can occur only in the cults of divinities that, at the margin of the civilized world bring about a passage from interior to exterior and from the self the other.” (p. 134)

No geral, as melhores peças e performances, as que pelo menos nos chegaram até hoje, devem ter oferecido ao público uma grande carga de energia e emoção: o ensejo de ver um grupo de coristas dançando e cantando numa sequência com diferentes disfarces, como jovens donzelas, velhas conselheiras, bacantes extasiadas e sátiros exuberantes; assistir a cenas em que seres sobrenaturais – deuses, fúrias, fantasmas – entram em contato com seres humanos; ouvir debates intensos e ouvir os gritos sangrentos fora do palco que anunciavam a chegada de um mensageiro com um relato de atos aterrorizantes dentro de si e, em seguida, ver os corpos trazidos para fora e testemunhar as lamentações.

A peça “Filoctetes” de Sófocles não é apenas uma obra-prima da tragédia grega, é como afirma Lourenço (2006), (...) “...uma obra-prima da maturidade de Sófocles; uma tragédia da última década do século V a.C., que põe em causa a própria tragédia; a mais moderna de todas as peças gregas, na sua austeridade, no seu despojamento, na confiança absoluta na Palavra (em detrimento da acção).” É também um testemunho vívido da importância da cenografia na representação teatral, revelando como a criação de um ambiente cuidadosamente construído pode enriquecer a narrativa e provocar reflexões sobre a condição humana.

“Filoctetes” é resultado dum mito que corria na Grécia Antiga e estava ligado à guerra de Troia. Hamilton (1983) no seu livro *Mythology* aborda assim esta lenda: “Consultado o profeta grego Calcas, este declarou que não tinha a transmitir-lhes nenhuma mensagem dos deuses; sabia, no entanto, que entre os Troianos, havia um homem chamado Heleno que previa o futuro. Se conseguissem capturá-lo, poderiam ficar a saber, por seu intermédio, as medidas que deviam ser tomadas. Foi Odisseu quem o prendeu. Heleno confiou aos Gregos que Troia não cairia enquanto não houvesse alguém que lutasse contra os Troianos com o arco e as flechas de Hércules. Havia sido dadas, após a morte do herói, ao príncipe Filoctetes, o jovem que acendera a pira fúnebre de Hércules e que posteriormente, se tinha junto às hostes gregas, quando navegavam a caminho de Troia. Durante a viagem, os Gregos pararam numa ilha para oferecer um sacrifício, e Filoctetes fora, então, mordido por uma serpente, que lhe provocara ferimentos muitíssimo graves. Não tinha cura; era impossível levá-lo para Troia naquele estado; por outro lado, o exército não podia esperar. Acabaram por deixá-lo em Lemnos, na altura uma ilha desabitada, embora anteriormente, os heróis da Demanda do Velo de Oiro lá tivessem encontrado muitas mulheres.” (pp. 287-288)



Hércules e o Arco. Antoine Bourdelle, 1909. Museu Emile-Antoine Bourdelle.
<https://www.bourdelle.paris.fr/en/oeuvre/hercules-archer>

Artistas posteriores foram inspirados por esta estética e incorporaram elementos cenográficos semelhantes nas suas próprias obras, demonstrando assim a influência duradoura da tragédia grega, em geral, na arte ocidental, explorando a relação entre o ambiente físico e as emoções humanas, demonstrando a atemporalidade e a relevância da arte teatral, ou da cenografia, também na história da arte.

A relevância da cenografia em “Filoctetes” estende-se além do palco grego, atingindo também a história da arte. A representação meticulosa da paisagem rochosa e árida da ilha onde se passa a história exemplifica a atenção aos detalhes que caracteriza muitas das obras de arte grega.

Neste artigo, iremos explorar como é que a cenografia pode desempenhar um papel crucial na tragédia grega e como é que a mesma pode manter a sua influência, ainda hoje, nas representações contemporâneas da mesma obra. Para isso, é fundamental compreender a função da cenografia na tragédia grega clássica.



Neoptolemos/Pyrros holding the helmet of Achilles as he receives the armor of Achilles from Odysseus. 490-480 BCE, by the painter Douris. Vienna, Kunsthistorisches Museum

A importância da cenografia na tragédia grega, com foco no “Filoctetes” de Sófocles.

Esta arte cênica, que continua tão viva nos nossos dias, nasce nos finais do século V a.C., Segal (1991) “Embora as origens da tragédia continuem a ser obscuras e controversas, a relação que Aristóteles estabeleceu entre ela e o ditirambo (Poética, 4. 1449a) é largamente aceite.” (p.188), em tempos de tirania, ainda assim vai alcançando o seu esplendor ao longo deste século ao mesmo tempo que nasce o regime democrático e se desenvolve. Neste século que é também o século de Péricles, as peças teatrais impõem-se como sendo o género literário da democracia ateniense. (Pereira, 2012) “Os grandes problemas das relações dos homens com os deuses e dos homens com os homens, ou seja, da *ευσέβεια* (piedade), da *ὑβρις* (insolência para com a divindade) e da *δικη* (justiça), são equacionados perante os milhares de espetadores que assistem todos os anos às Grandes Dionisias.” (p. 392)

No que respeita à cenografia também podemos aceitar a referência que Aristóteles nos dá na (Poética, 4. 1449º) “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três actores e a cenografia.” Podemos considerar que o teatro grego encenou a essência dialogante do sistema democrático que lhe era contemporâneo. Os protagonistas destas peças eram heróis e heroínas de epopeias antigas que literalmente se materializavam em palco para confrontar os seus valores passados com as novas leis aprovadas na Assembleia Popular Ateniense. Assim o teatro grego é resultado do contexto histórico que o gera, para nós é a consequência de um tempo remoto no qual os rituais formavam parte das práticas cívicas e nas quais os deuses ainda velavam pela atividade política propriamente dita. Pereira (2006) “Pode afirmar-se que o primeiro esboço de definição de tragédia se encontra em Platão, em cuja obra se alinham já as noções principais: as matérias não podiam ser de pouca monta;

as falas deviam ser apropriadas às circunstâncias, de modo a produzir «a combinação harmoniosa desses elementos entre si e de cada um deles com o todo».”^[11] Ainda assim o teatro grego é muito simples na sua estrutura, por isso há tantas descrições ao longo da peça, também em termos cénicos é sempre muito minimalista e descobre-se na maioria das vezes através das falas dos personagens.

[11] Fedro 268c-d, na trad. De José Ribeiro Ferreira, Platão. Fedro (Lisboa, 1997)

Mas também no mundo contemporâneo as representações, deste teatro grego, têm servido para criar alertas junto do público para problemas que se vão relevando como problemáticos muito parecidos com os que no século V a.C., já faziam parte do plano social e político de Atenas e dos gregos em geral. Macintosh (1997) dá-nos conta destas representações, principalmente no início do século XX quando rebenta a Segunda Guerra Mundial, mas também nos anos 70 quando Muller, por exemplo, reescreve e apresenta Filoctetes: “By turning to Greek tragedy in order to explore the ideological polarities in Europe attendant on the outcome of the Second World War, Stein was doing what his colleagues in the East had been doing for some time. In Eastern Europe, with Brecht’s 1948 version of the Antigone (in which Creon was equated with Adolf Hitler) as the obvious paradigm, playwrights and directors frequently turned to Greek tragedies as a safe vehicle for exploring forbidden ideas closer to home.

The East German playwright Heiner Muller, for example, wrote versions of Philoctetes and the Medea in the 1960s and 1970s. And when the Polish director Andrej Wajda set his 1984 production of Antigone in a Gdansk shipyard and aligned Antigone’s cause with that of Solidarity, he too was following the Brechtian example”. (p. 318)

Também no cinema e televisão se continuam a usar as tragédias gregas para ilustrar e criticar acontecimentos relevantes para os quais diversos autores pretendem chamar atenção. Como exemplifica Burien (1997) “Through film and television, Greek tragedy is becoming part of a new global culture, and its adaptations to the new media show that a tradition begun so locally in the Theatre of Dionysus has a broad appeal and need no longer be the exclusive property of a Western elite. In the end, the question of whether and in what ways this inheritance from fifth-century Athens can remain part of a living tradition depends not so much on the toil of scholars as on the discovery by playwrights and public of ways in which tragedy can speak to their own lives. There are many signs that this is continuing to happen.

Consider, for example, the frequent revivals of Euripides’ Trojan Women. The major translations and adaptations are closely connected to the sense that this drama speaks to the horrors of war in our own time as well as its own. Thus, Franz WerfePs *Die Troerinnen* (1915) was produced amidst the horrors of World War I; Sartre wrote his adaptation, *Les Troyennes* (1964), in response to the French war in Algeria; Cacoyannis made his striking film version (following on an enormously successful stage run of over 650 performances in New York) during the Vietnam War. A more recent instance is Seamus Heaney’s splendid version of Sophocles’ *Philoctetes*, *The Cure at Troy*, first performed in Derry in 1990 and clearly crafted to urge reconciliation between the warring sides in Ireland”. (pp. 281-282)



Philoctetes asleep in Heaney's 'Cure at Troy'; Jean Cocteau Repertory production, New York, 1997.

Affleck, J. (2001). Sophocles - Philoctetes. Cambridge University Press. (p. 105)

Em “Filoctetes[12]”, de Sófocles, peça escrita no século V a.C., somos transportados para o mundo da tragédia grega. Santos (2019) “Filoctetes de Sófocles, encenado em Atenas em 409 a. C., propõe um debate ainda aberto nas sociedades modernas do ocidente ao tratar de como a “natureza intrínseca” (phýsis) do jovem Neoptólemo, filho de Aquiles, poderia ser moldada (ou não) ao “saber” (sophía) veiculado pelo astuto Odisseu.” (pp. 85-86) “Esta peça não só destaca a jornada emocional e moral do herói, explorando temas como o isolamento, o sofrimento e a redenção do protagonista homónimo, mas é um exemplo que ilustra a ascendência da cenografia e o seu papel, fundamental, na criação da atmosfera e na imersão do espectador. Neste contexto, a cenografia desempenha um papel fundamental na construção da atmosfera e na transmissão da mensagem central da obra. A ação desenrola-se em Lemnos, uma ilha deserta, com uma total ausência da presença humana, onde Filoctetes foi abandonado pelos seus companheiros devido a uma ferida incurável e fétida num pé provocada por uma serpente. Santos (2019) acrescenta, depois de nos informar que outros poetas, como Ésquilo e Eurípides, escreveram e levaram a cena também eles a sua versão de “Filoctetes”: “Em sua versão do mito, Sófocles mantém uma estrutura básica que é a relação de Filoctetes com a morte de Hércules e consequentemente a herança de suas armas sagradas: o arco e as flechas que, por sua vez, foram herdadas por Hércules de Apolo.

[12] Hamilton (1983) no seu livro *Mythology* apresenta-nos assim Filoctetes na sequência da morte de Hércules: “Ordenou aos que o rodeavam que lhe erguessem uma pira no monte Eta e o conduzissem até lá, pois sabia que chegara finalmente a sua hora e regozijava-se por morrer. «É tudo o que me resta – afirmou. – É o fim!» Quando o soergueram para o depositar na pira, Hércules deixou-se ficar imóvel, calmo como se estivesse junto da mesa do banquete reclinado num sofá. Pediu ao seu sequaz Filoctetes que fosse ele o portador da tocha com que deitariam fogo à madeira e ofereceu-lhe o seu arco e as flechas que, ainda mais uma vez, haviam de se tornar também celeberrimas, em Troia, nas mãos desse jovem.”

Outro tema recorrente ao mito é a ferida na sua perna/pé que, segundo algumas versões, foi originada por Filoctetes ter revelado o túmulo de Hércules e, por isso, teria sido atingido com suas próprias flechas e, noutras versões, picado por uma serpente guardiã do recinto sagrado.” (pp. 87-88)

A peça começa com uma praia, uma falésia e uma gruta como elementos que compõem o fundo cénico da ação, que se desenvolve ao redor destes elementos. Estes três componentes vão manter-se invariáveis ao longo da cena e em conjunto vão compor todo o aparato do drama. A criação do ambiente da peça, e a configuração do palco, com a representação da caverna, isolada, onde Filoctetes vive, reflete não apenas o alienamento físico do personagem, mas também o estado absorto emocional e espiritual, proporcionando ainda um espaço simbólico onde as lutas internas do protagonista se desenrolam perante os olhos do público. Como nos diz Cintra (2006) “No Filoctetes encontramos uma tragédia especial, uma especial depuração da violência trágica. Não há acções violentas, não corre o sangue, a violência é interior, não traz espectáculo, a tragédia põe a nu a sua essência, a violência é a dos conflitos morais. Tudo parte de um pressuposto: o Homem será o que for a responsabilidade moral de cada um”. (p. 3) A gruta onde Filoctetes se abriga é um elemento cenográfico crucial. Ela representa o seu exílio forçado, a sua separação da sociedade e o seu sofrimento solitário.

A gruta, apresenta três questões: a sua situação (localização), a sua forma e seu uso ou significado na ação. Situa-se numa elevação considerável acima da praia, e sua entrada é invisível para Ulisses enquanto ele está na praia. É Neoptólemo quem sobe para examinar a gruta e avista a caverna um pouco acima dele. É dele que vamos ouvir as primeiras descrições do aspeto exterior e interior da gruta. O conteúdo da gruta começa a ser descrito por Neoptólemo, quando este chegado à entrada vai descrevendo o que vê, aqui ele encontra um copo de madeira rude e certas coisas que lhe parecem inflamáveis. Descobre também um monte de folhas que lhe parece ser bastante evidente terem sido usadas recentemente como cama. Descreve ainda a gruta como sendo um local isolado e sombrio, com ventos tempestuosos que podem fazer entrar a chuva e pulverizar os recantos mais íntimos.

Estas características da gruta e ainda a sua localização ajudam a compreensão da ação da peça. Esta acaba por representar um local de isolamento e sofrimento onde Filoctetes foi deixado em situação de abandono, ferido criando um ambiente que reflete a emoção e a situação do personagem. Podemos assim relacionar esta tragédia à discussão que se levanta sobre a representação dramática vivida no teatro ateniense do século V a.C. e como a localização e a forma podem influenciar essa discussão.

O fato da caverna poder ter uma representação realista, com pedras e uma entrada escura, ou de maneira mais simbólica, utilizando-se de jogos de luz e sombra para criar uma atmosfera opressiva e angustiante e se acrescentarmos ao espaço cênico elementos que nos remetem à natureza selvagem da ilha, que Sófocles quer passar ao público, apontando a uma vegetação esparsa, rochosa e um céu amplo, faz com que de fato todos estes elementos ajudem a reforçar esta ideia de isolamento e abandono contrastando com o estado debilitado de Filoctetes.

Ao longo da peça, outros personagens, como Ulisses e Neoptólemo, chegam à ilha para tentar convencer Filoctetes a retornar à batalha de Troia. Também aqui a cenografia uma vez mais é chamada a incluir elementos que ajudem a complementar a sua chegada bem como a intenção da sua vinda. Apesar de termos a informação que a tragédia grega, e esta não seria uma exceção, é minimalista na utilização de elementos em palco, permitindo que o foco recaia inteiramente sobre os personagens e seu intenso drama psicológico. Sem distrações visuais elaboradas, a atenção do público foca-se nas complexas interações entre Filoctetes, Neoptólemo e Ulisses e nos conflitos emocionais e dilemas morais que agitam a peça trágica de Sófocles.

De referir ainda o destaque que deve ser dado ao arco e flechas de Hércules, objeto de máxima importância no desenrolar da obra e principal motivo usado por Ulisses para desenvolver todo este plano, ressaltando o papel destes adereços que se revela crucial no destino de Filoctetes e no desfecho da história.

Em suma, a cenografia em “Filoctetes” de Sófocles é essencial para criar uma atmosfera de isolamento, que reforça o ambiente de desolação, sofrimento e redenção que permeia a obra. Por meio de elementos como a caverna e a utilização de adereços e detalhes realistas, incluindo os objetos cotidianos na caverna, a natureza selvagem com a paisagem árida e rochosa e os objetos simbólicos, a cenografia adiciona profundidade à narrativa e permite uma identificação mais íntima com o personagem, contribuindo para a imersão do público na jornada emocional do protagonista e na exploração dos temas universais propostos pelo autor.

O papel da cenografia na representação teatral antiga e sua influência na história da arte e na interpretação contemporânea.

[13] Porto Editora – teatro no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora

Theatron[13] é a palavra que está na origem de “teatro” é uma palavra grega que significa, conforme as interpretações, “lugar para olhar” ou “o lugar de onde se vê”. Ou seja, teatro é a relação entre as aqueles que veem e aqueles que, no palco, são vistos.

.Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/teatro>

A cenografia original de qualquer peça grega é limitada pela estrutura do palco e do próprio teatro grego, com a cena fixa e o coro posicionado no local que lhe é destinado neste contexto. Atualmente as adaptações contemporâneas já não estão limitadas a estes cânones e os atores podem, por isso, deslocar-se por todo o espaço cénico. A cenografia é móvel, o uso da luz permite criar espaços assim como o uso de técnicas modernas como as projeções e assim tornar a obra mais flexível e inovadora.

É igualmente fascinante explorar como é que a cenografia é interpretada e adaptada em representações contemporâneas de “Filoctetes”. A cenografia original inclui a praia, a falésia e a gruta, as representações contemporâneas adaptam estes elementos de forma mais flexível para criar os mesmos ambientes que Sófocles idealizou na sua época.

Neste caso de “Filoctetes” a gruta, por exemplo, representa um espaço de sofrimento e isolamento e é um elemento crucial na peça, por isso a sua posição e a maneira como é descrita complementa a ação. É de suma importância a sua presença na representação grega desta tragédia. Em produções teatrais modernas, os encenadores muitas vezes reinterpretem o ambiente da peça, utilizando tecnologias avançadas e abordagens inovadoras para criar uma atmosfera que ressoe com o público contemporâneo utilizando os meios que existem à disposição será muito mais simples recriar este ambiente sombrio, claustrofóbico, de maneira mais simples e eficaz. Ao examinarmos como a cenografia é interpretada nas representações contemporâneas desta obra clássica, podemos apreciar plenamente a sua riqueza e versatilidade, bem como a sua capacidade de transcender as fronteiras temporais e culturais. Estas representações contemporâneas não apenas mantêm viva a tradição da tragédia grega, mas também demonstram a sua relevância contínua na sociedade atual. A construção do espaço cênico mostra-se assim fundamental para a representação de “Filoctetes”. Também no teatro grego o coro era um elemento crucial, ocupando um lugar de destaque, a orquestra, em toda a construção cênica da representação a que o público está a assistir. No teatro contemporâneo, é o corpo de atores que assume o papel mais importante.

Apesar do cuidado que se espera existir na adaptação e produção duma peça que teve a sua criação original no século V a.C. como no caso de “Filoctetes” que estamos a tratar neste artigo acontece muitas vezes não se lhe dar a devida atenção e é nesse contexto que surgem diversas críticas tais como o fato de algumas destas adaptações modernas acabarem por perder a essência da peça original concluindo a sua transformação numa obra que deixa de refletir a essência da tragédia, não apenas na própria, mas também na tragédia grega em geral, levando à perda de autenticidade e significado.

Algumas críticas argumentam que as adaptações modernas ignoram o contexto histórico e cultural em que a peça foi escrita o que leva na maior parte dos casos a uma interpretação errada da obra, mas tal não acontece apenas visualmente, também a adaptação da linguagem que muitas das vezes não capta a essência da linguagem original acabando por não transmitir a mensagem de forma eficaz. Torna-se assim imperativo que a adaptação duma peça como “Filoctetes” seja fiel à sua essência respeitando a tradição, que compreenda o seu contexto histórico sem que deixe de se atualizar e se torne perceptível para o público contemporâneo.

Visão geral das abordagens modernas à cenografia na encenação de “Filoctetes”.

Desde o século V a.C. data da criação de “Filoctetes” por Sófocles que muitos foram os cenógrafos e encenadores que se deixaram seduzir pela peça e quiseram levar a cena esta tragédia. Santos (2019) descreve-nos que: “...no final do século XIX André Gide, em 1899, publica o seu Philoctète, certamente a partir da leitura do texto de Sófocles. André Gide declara que: «Filoctetes não foi escrito para teatro. É um tratado de moral, que reúne a estes outros tratados para melhor mostrar a ausência de pretensões cênicas.»” (p. 88) Esta peça é vista em geral como uma inovação na própria história da tragédia grega, não apenas em termos de representação do logos sofisticado onde o sofrimento físico impede o uso do discurso e reduz Filoctetes à condição de selvagem. Sófocles apresenta-nos um Filoctetes que se recusa a conviver com os valores e discursos civilizacionais e citadinos que neste caso estão aqui representados por Ulisses. André Gide e Heiner Müller foram apenas dois dos muitos encenadores que levaram a cena esta tragédia de Sófocles. Santos (2019) “...Heiner Müller anula o debate filosófico de André Gide e atualiza a mensagem política legada por Sófocles.” (p. 88) Em Portugal, entre outros, focamos a nossa pesquisa na produção realizada pelo Teatro da Cornucópia com a adaptação do texto por Frederico Lourenço, encenação de Luís Miguel Cintra e cenário por Cristina Reis.

Todos estes autores adaptaram a história de Filoctetes ao seu próprio estilo, contextualizando a peça para abranger temas, temas seus contemporâneos, que julgavam relevantes no seu período, desafiando os limites da peça mas também os seus próprios limites artísticos tentando compreender e transmitir ao público o paradoxo de uma ferida ser também a pulsão para criar, e a solidão e o espaço onde se descreve este acontecimento ser ele próprio um espelho do mundo que o rodeia ecoando de certa forma o ambiente e a figura de Filoctetes.

O mito de Filoctetes é assim recontextualizado para que se conecte com os temas relevantes da cultura atual como por exemplo a guerra, o exílio, o sofrimento ou a identidade. É fundamental que os atores se apropriem do texto e o transformem em linguagem corporal que seja entendível para o público que os observa. As técnicas contemporâneas de improvisação física permitem que os atores adaptem as suas performances fazendo-a ressoar com a sensibilidade cultural do público. O mesmo se espera que aconteça com a cenografia que vá de encontro à encenação e que inclua na sua realização elementos rituais e simbólicos que provoquem uma experiência coletiva catártica para quem observa. No teatro grego o espaço cênico era limitado pelo uso do coro. As adaptações contemporâneas podem fazer uso duma panóplia de técnicas contemporâneas que vão seguramente facilitar a representação de ambientes flexíveis e inovadores. Um dos elementos mais importantes no contexto da peça é por exemplo a gruta onde Filoctetes se encontra a viver desde que foi abandonado, não só pelo simbolismo que esta representa mas também pela identificação do lugar onde a ação decorre. Esta gruta é acima de tudo o símbolo máximo do isolamento de Filoctetes.

São diversos os desafios que implicam a realização de uma peça como o Filoctetes no contexto atual. A adaptação à contemporaneidade não pode deixar de manter a essência da obra de Sófocles, evitando assim interpretações erróneas, mas deve ao mesmo tempo encontrar um equilíbrio que espelhe a inovação sem que exista por este motivo uma perda de autenticidade e significado. Estas apropriações contemporâneas incluem na sua maioria uma mudança não apenas do mito “Filoctetes”, mas também da época, ou mesmo dos personagens da história para que no limite se realcem as questões contemporâneas de cada sociedade.

Estas instigações devem refletir a necessidade de uma adaptação que seja fiel à essência da peça original que respeite a tradição, compreenda o contexto histórico e cultural do tempo em que a peça foi escrita e que a saiba traduzir à luz dos valores dos desafios do tempo atual. A atenção dada à linguagem é igualmente de extrema importância, é preciso que esta seja atualizada, o texto vai falar para um público moderno que precisa de entender e descodificar de imediato a mensagem, a sua transmissão tem que ser eficaz.

Este espetáculo[14]

Para este artigo usaremos a versão original da peça, na tradução[15] que se conhece, bem como a recriação poética feita por Frederico Lourenço para o Teatro da Cornucópia em Lisboa, onde foi encenada por Luís Miguel Cintra. Esteve em cena entre 19 de Outubro a 26 de Novembro 2006.

Para o ajudar a recriar esta tragédia Luís Miguel Cintra vai unir-se, além de Frederico Lourenço, a Cristina Reis, cenógrafa do Teatro da Cornucópia em praticamente todas as obras que aí foram representadas, para dar vida ao ambiente necessário para complementar o drama que a obra de Sófocles necessita. Cintra (2006) “Queríamos o contacto mais próximo possível do público de hoje com actores encarnando estes problemas em desuso, ao ponto de poder provocar rejeição. Sem “cenografia” nem “decoração”. Mas a pedir um espaço. Partimos da ideia de um espaço pequeno e tão concentrador da atenção como o lugar dos actores no grande anfiteatro grego, e tão vazio e reduzido à abstracção como uma página em branco, para que nele se dispusessem as figuras com os seus corpos e palavras. Resultou disso este espaço branco não figurativo, este “laboratório” que é também memória de antigas arquitecturas e que tem no centro um espelho que nos faz ver os actores e o espaço quebrados em múltiplas refracções e pontos de vista e que integra nele a presença fundamental do espectador. E uma mancha negra no lugar do excesso.” Este é o espaço onde Cristina Reis irá fazer deambular os personagens que constroem esta tragédia. Um espaço que pretende ser um espelho da realidade que em que Filoctetes vive, através da representação, mesmo que abstrata da gruta, decorada com o mínimo possível de elementos, mas também o espaço com que os visitantes de Filoctetes se deparam quando chegam à ilha. Cintra (2006) “Quisemos um espectáculo cru, artificialmente, eu sei, despojado de enfeites e acessórios. Perto das palavras.”

[14] Título dado, em todos os programas do Teatro da Cornucópia, por Luís Miguel Cintra no texto introdutório que escrevia para apresentar todos os espetáculos, que aqui adotamos.

[15] Ferreira, J. R. (2013). Filoctetes de Sófocles. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao contrário duma “mimesis”, como nos aponta Aristóteles[16] na sua Poética (vv 1449b 24-28), do que poderia ser a criação de Cristina Reis em “Filoctetes”, a cenógrafa vai criar um universo muito particular a partir da sua própria imaginação. Complementando a ideia do próprio encenador. Reis parte para este projeto com as indicações dadas por Sófocles ao longo da ação do texto, não só através de didascálias, mas mais importante do que isso, a partir da descrição das personagens que narram não apenas o que diz respeito ao assunto que os leva aquele lugar, mas também feita através da enumeração dos objetos que vão encontrando. E€#

[16] Seguindo a tradução de Valente (2018) “A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem (ἡδυσμένος) embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” (pp. 47-48)

Em Santos (2019) “Se Sófocles mantém uma estrutura básica do mito de Filoctetes encontrada nas diversas manifestações artísticas anteriores, em sua versão vai criar uma ambientação cênica, sobre a qual a ação dramática se desenvolve de modo absolutamente inovador e desconcertante. Nas peças restantes de Sófocles, a ambientação cênica dá-se em espaços em que, de alguma forma, há um fluxo de vida doméstica ou social: a frente do palácio em Antígona e em Édipo Rei.”(p. 88)

Ainda antes de entrarmos no texto é nos apresentada a ilha onde a história desta tragédia se passa, “A cena decorre na ilha de Lemnos que nesta peça se supõe desabitada. Breve plataforma na falésia frente à boca de uma gruta que tem, invisível, uma segunda abertura para a parte interior da ilha.” A gruta onde Filoctetes viveu durante dez anos, que foi a única testemunha do sofrimento e da solidão deste herói. Esta gruta é assinalada por Neoptólemo e pelo nosso herói.

Neoptólemo caracteriza o lugar habitado pelo triste Filoctetes como tendo folhagem calcada (v. 33) “Sim, folhagem calcada por alguém que aí passe a noite.”, um copo tosco de madeira obra de artesão desajeitado e ainda com que fazer fogo (vv. 35-36) “Sim, um copo tosco de madeira, obra de artesão desajeitado; e ainda com que fazer fogo.” e farrapos a secar, cheios de pus repugnante (vv. 38-39) “Uh! uh! Estão aqui mais uns farrapos a secar, cheios de pus repugnante.” Filoctetes descreve a gruta pela primeira vez (vv. 954-956) dizendo que a gruta era rochosa com dupla entrada, sem defesa e privado de alimento. “Ó gruta rochosa de dupla entrada, eis que de novo retorno para ti, sem defesa e privado de alimento. Nesta caverna me vou definhando, só, sem poder caçar as aves aladas e as feras das 955 montanhas com o meu arco.” Mais à frente (vv. 1081-1094), descreve a gruta de côncava entrada como sendo abrasadora e gelada e como única testemunha da sua morte. “Ó gruta de côncava rocha, abrasadora e gelada! Assim estava condenado - que infeliz eu sou! - a não te deixar jamais. Da minha morte tu serás a única testemunha.” Na hora da partida o herói despede-se da sua antiga morada (vv. 1453-1454) dizendo que esta fora a sua única companhia. “Adeus, gruta que foste a minha companhia, Ninfas das húmidas pradarias e marulho forte do mar nos rochedos!” Descreve ainda a existência de fontes e nascentes, que o ajudaram a viver naquele lugar de isolamento. (vv. 1460-1461) “E agora, ó nascentes e fontes de Apolo Lício, vou deixar-vos, deixar-vos já, o que eu nunca chegara a acreditar.” Assim sendo, podemos afirmar que o herói vivia enquadrado num cenário que denunciava o primitivismo do seu *modus vivendi*. O trágico para Filoctetes não é somente ter sido abandonado em Lemnos.

Reis assimila esta informação e transforma-a. Estamos em 2006, o mundo mudou, passaram 2500 anos, praticamente. O próprio Frederico Lourenço no texto que é incluído no programa nos diz: “...a tragédia grega é intraduzível, se o que está em causa é levar à cena um espectáculo que possa ser apreciado por um público moderno.”, esperamos por isso que toda a encenação, cenografia incluída, siga esta premissa de não querer levar a cena uma recriação literal dum espectáculo que foi criado originalmente no século V a.C.

Devemos contextualizar o período em que estamos a representar esta peça agora, 2006, e o modo de pensar e agir de Cristina Reis para que possamos entender melhor as escolhas cénicas da cenógrafa. Reis faz parte dum movimento importante que nos anos 70, do século XX, se desenvolveu em Portugal e que cruza o design, a arquitetura e mesmo a pintura com o teatro. Como nos explicam Soares, Almendra, Aparo e Moreira da Silva[17] (2019) “...at the Cornucopia Theatre in Lisbon, the designer Cristina Reis uses an open process, crossing opinions and interventions from professionals ranging from actors and directors to designers, dressmakers and carpenters.” (p. 226) Ou seja Reis trabalha ao mesmo tempo com um grupo alargado de pessoas nas áreas mais diversificadas o que a torna uma artista interdisciplinar. Ela vai aplicar esta interdisciplinaridade no seu trabalho com a Cornucópia.

É neste sentido que tem vindo a desenvolver as suas criações e a cenografia para o “Filoctetes” não foge a essa regra. Luís Miguel Cintra[18] (2000), o director desta companhia e encenador acrescenta, sobre o trabalho de Reis (...) “...when Cristina Reis designs, she creates characters with life as if they were people with a life of their own, remarking that the designer’s first work was to photograph the actors as they rehearsed. Cristina Reis communicated her ideas through drawing and painting.” “...the designer draws and paints as a way of doing theatre, with no luxury, with human dimension materials and always artisanal.” Para Carvalho (2003) “...the sheets of paper where the scenic and costume designer from the Cornucopia prepares the space and clothes that will give shape to the company’s spectacles often seemed endless landscapes, where the possibilities of figuration multiply in a seemingly uncontrolled fashion.”

[17] Como nos explicam Soares, Almendra, Aparo e Moreira da Silva[17] (2019) “...no Teatro da Cornucópia em Lisboa, a cenógrafa Cristina Reis utiliza um processo aberto, cruzando opiniões e permitindo intervenções de diversos profissionais que passa pelos atores, encenadores, costureiras ou carpinteiros.” (p. 226)

[18] Luís Miguel Cintra (2000), o director desta companhia e encenador acrescenta, sobre o trabalho de Reis “...quando Cristina Reis desenha, cria personagens com vida como se estes fossem pessoas com uma vida própria, de realçar que Reis começou a trabalhar em teatro tirando fotografias aos atores enquanto estes ensaiavam. Cristina Reis Comunica as suas ideias através de desenhos e pinturas.” (...) “a designer pinta e desenha como forma de fazer teatro, sem luxos, com materiais de dimensão humana e sempre numa forma artesanal.”

Ao utilizar este método de trabalho Reis revela, com a mesma invenção e inteligência, uma relevante responsabilidade social, mas também inova e é sustentável ao mesmo tempo. Com esta posição interdisciplinar o que Reis faz é oferecer uma oportunidade de trabalho a atividades que correm o risco de desaparecer se não forem inseridas nesta nova forma de construir. Em suma, a autora consegue através do seu trabalho, mas também com mestria e sensibilidade desenvolver estruturas cénicas aparentemente simples, mas não só. Reis coloca como objetivo a valorização de cada elemento cénico e para isso vai utilizar um processo de construção manual, criando objetos naturais, sem adornos, enfeites ou artifícios que procuram envolver o espetador numa vivência específica presencial e emotiva. Coutinho[19] (2020) “Ano após ano, Cristina Reis foi reinventando a caixa vazia do Teatro da Cornucópia, recuperando uma série de práticas ancestrais de teatralização e repensando, em cada novo espetáculo, a relação palco-plateia/ ator-público/ corpo-vestes/ imagem-palavra/ dramaturgia-cenografia.” Regressemos, entretanto, à cenografia de “Filoctetes” Martins (2006) descreve-a assim no “Jornal o Público”: “Um espelho ao fundo da cena reproduz os espectadores, reflecte os seus olhares, coloca cada indivíduo no centro de uma tragédia em que se confrontam pontos de vista, princípios, normas. O artifício, além de desarmante, espelha como os sujeitos facilmente se põem, dispõem, sobrepõem, na lógica volátil da ética”. Este espelho é o centro desta cenografia, tal como o era na versão de Sófocles a gruta onde se escondia Filoctetes. Tudo se passa à volta deste espelho. As entradas e saídas dos personagens, principalmente Filoctetes, mas também de (vv.30-31) Ulisses: “Vê lá que não esteja na gruta a dormir.” (Neoptólemo aproxima-se da porta da gruta.) Neoptólemo: “Vejo a habitação vazia. Não há viva alma.” Martins (2006) continua a descrever: “No espaço cénico depurado e neutro (branco, pontualmente cortado por azul), circunscrito por linhas geométricas, desenvolvem-se os conflitos das personagens.

[19]

https://www.mude.pt/artigos/cristina-reis-lisboa-1945_3.html

Apenas uma mancha negra no chão fende o equilíbrio, assinalando inquietação e desassossego”. Se regressarmos por momentos ao que Sófocles nos descreve no texto original, percebemos que não faz sentido na atualidade voltar ao realismo de que os gregos necessitavam para entender este mito. As referências são outras, o texto, neste caso com a adaptação de Frederico Lourenço, atualizou-se, e o gosto artístico aprumou-se, adaptou-se à realidade atual. No que, segundo Martins (2006) o encenador nos pretende fazer refletir com este espetáculo passa pela afirmação: “Por mais desusados que pareçam os substantivos - honra e vergonha -, vale a pena perguntarmo-nos pelo seu significado, percebermos se ainda conseguimos distingui-los”. Reis tem aqui toda a liberdade possível para criar uma cenografia que represente tudo o que lhe compete, cumpre-lhe fazer, também a ela, uma tradução para o atual, sendo que não é a realidade que interessa.

[20]
<https://criticaartistica.blogspot.com/2006/11/filoctetes-de-sfocles.html>

Segundo o Ensaio – Crítica Artista[20] “... um cenário brilhante, conceptualmente minimalista, com o intuito de nos aproximar das palavras...” Reis alinha na perfeição com a ideia de Frederico Lourenço, através da adaptação do texto, mas mais ainda com Luís Miguel Cintra na criação de uma imagem forte e coesa que transmita essa realidade crua com que esta tragédia nos confronta, sem que para isso seja necessário recorrer a artefactos ou decorações demasiado próximas da realidade.

Conclusão

A montagem de “Filoctetes” pelo Teatro da Cornucópia em 2006 é um exemplo notável de como a tradição clássica pode ser reinterpretada de forma inovadora para instigar públicos contemporâneos. A tradução e adaptação de Frederico Lourenço, juntamente com a cenografia inovadora, minimalista e conceptual de Cristina Reis e a direção de Luís Miguel Cintra, demonstram um profundo respeito pela obra original de Sófocles enquanto a transportam e atualizam para o presente. A escolha de um espaço cenográfico minimalista e abstrato, centrado num espelho que reflete não só os atores, mas também o público, cria uma ligação direta e emotiva entre a tragédia grega e as preocupações modernas. Este projeto interdisciplinar, que envolve a colaboração estreita entre diversas áreas artísticas, reflete uma abordagem contemporânea que valoriza a simplicidade e a autenticidade. O trabalho de Cristina Reis, em particular, destaca-se pela sua capacidade de transformar as diretrizes clássicas em elementos cenográficos que, apesar de despojados, carregam um profundo significado simbólico e emocional, o uso do processo de construção, manual e natural, de conceção de objetos acrescenta ao espetador um valor de pertença e reconhecimento do lugar onde se encontra.



Filoctetes – Sófocles – Teatro da Cornucópia – 2006

Cenografia: Cristina Reis

Fotos de ensaio: Cristina Reis e Luís Santos

Assim, a recriação de “Filoctetes” pelo Teatro da Cornucópia não apenas revitaliza uma obra antiga, mas também desafia e enriquece a compreensão do público atual sobre os temas eternos de sofrimento, isolamento e honra. Reis reforça o conflito interno dos personagens usando para isso o elemento do espelho, mas também através da mancha negra no chão, mas também obriga o público a refletir sobre o significado destes valores caídos em desuso nos nossos dias. Em suma, levar a cena uma tragédia como a “Filoctetes” pelo Teatro da Cornucópia em 2006, ou como outras companhias[21] que o continuam a representar atualmente, é um exemplo notável de como a tradição clássica pode ser reinterpretada de forma inovadora e relevante para um público moderno, também ajudado pela colaboração interdisciplinar de artistas como Frederico Lourenço, Cristina Reis e Luís Miguel Cintra.

[21] Filoctetes continua a ser representado, atualmente, por todo mundo. Veja-se por exemplo:

<https://www.e-cultura.pt/evento/35493>
“Filoctetes - A Condição do Guerreiro” estreou no Espaço Cultural O Forno, em Setembro de 2023. Estreia este sábado, e fica em cena de 16 de setembro a 15 de outubro no FORNO, novo espaço cultural em Rio de Mouro, Sintra

https://aefestival.gr/festival_events/filoktitis/?lang=en Por: Sarantos Georgios Zervoulakos
“Philoctetes Inspired by Sophocles’ Philoctetes” at Little Theatre of Ancient Epidaurus, from: 28/07 until 29/07/2023



Filoctetes – Sófocles – Teatro da Cornucópia – 2006
Cenografia: Cristina Reis
Fotos de ensaio: Cristina Reis e Luís Santos

<https://www.theatre-odeon.eu/en/philoctetes>
s dans le Theatre Odeon.
Por: Jean-Pierre Siméon, a free adaptation from Sophocle directed by Christian Schiaretti.
September 24th - October 18th, 2009

Bibliografia

- Affleck, J.** (2001). *Sophocles - Philoctetes*. Cambridge University Press.
- Aristóteles.** (2010). *Poética* (8ª ed.). (E. d. Sousa, Trans.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles.** (2018). *Poética* (6ª ed.). (A. M. Valente, Trans.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arnott, P. D.** (2010). *Public and Performance in the Greek Theater*. London: Routledge.
- Barriga, A., Reis, C., Teixeira, L., Barreto, L., & Cintra, L.** (2006). *Filictetes de Sófocles*. Filoctetes de Sófocles. Lisboa: Teatro da Cornucópia .
- Barriga, A., Reis, C., Teixeira, L., Barreto, L., & Cintra, L. M.** (2006). *Filoctetes de Sófocles (Folha de Sala)*. Teatro da Cornucópia.
- Burian, P.** (1997). *Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present*. In P. E. Easterling, *The Cambridge Companion To Greek Tragedy* (pp. 228-283). Cambridge University Press.
- Calame, C.** (1986, Novembro 2). *Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece*. *History of Religions*, 26, pp. 125-142.
- Carvalho, P. E.** (2003, Março/ Abril). *Dentro do Tempo*. *Vértice*, 110 - IIª Série, 118-127.
- Cintra, L. M.** (2006). *Filoctetes - Folha de Sala / Este espectáculo*. Lisboa: Teatro da Cornucópia.
- Easterling, P.** (1978). "Philoctetes" and Modern Criticism. *Illinois Classical Studies*, (<http://www.jstor.org/stable/23062605>), 3(Philoctetes), pp. 27-39.
- Ferreira, J. R.** (2013). *Filoctetes de Sófocles*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Flacelière, R. (S.D.). *La vie quotidienne en Grece.* (V. Motta, Trans.) Livros do Brasil, Lisboa.

Gardner, P. (1899). *The Scenery of the Greek Stage.* *The Journal of Hellenic Studies*, 19, pp. 252-264.

Hamilton, E. (1983). *Mythology.* (M. L. Pinheiro, Trans.) Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lourenço, F. (2006). *Filoctetes.* Lisboa: Edições Cotovia.

Macintosh, F. (1997). *Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions.* In P. E. Easterling, *The Cambridge Companion To Greek Tragedy* (pp. 284-323). Cambridge University Press.

Marques, P. (2006). *Filoctetes na Cornucopia.* Retrieved from Rua de Baixo: <https://www.ruadebaixo.com/filoctetes-na-cornucopia.html>

Martins, R. (2006, Outubro 25). *Uma tragédia com final feliz.* *Jornal Público.*

Moussinac, L. (1957). *História do Teatro - Das origens aos nossos dias.* (M. Jacques, Trans.) Editora Bertrand.

Pereira, M. H. (2006). *Estudos de História da Cultura Clássica* (11ª ed., Vols. 1 - Cultura Grega). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rehm, R. (2002). *The play of space : spatial transformation in Greek tragedy .* Princeton : Princeton University Press.

Ricci, C. (1928). *The Art of Scenography.* *The Art Bulletin* (<https://doi.org/10.2307/3050731>), 10 (3), 231-257.

Santos, F. B. (2019). *Phýsis e civilização em cena: Filoctetes de Sófocles.* In M. d. Silva, M. d. Augusto, & M. d. Fialho, *Casas, Património, Civilização: Nomus Versus Pýsis no Pensamento Grego* (pp. 85-97). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Segal, C. (1991). O Ouvinte e o Espectador. In J.-P. Vernant, O Homem Grego (M. J. Figueiredo, Trans., 1 ed., pp. 174-198). Editorial Presença.

Soares, L., Almendra, R., Aparo, E., & Moreira da Silva, F. (2019). Design skills and craftwork culture in scenic design for theatre. In M. S. Kong, & M. d. Monteiro, Intelligence, Creativity and Fantasy (pp. 223-228). London: London: Taylor & Francis Group. CRC Press.

Sófocles. (2006). Filoctetes (1 ed.). (F. Lourenço, Trans.) Lisboa: Cotovia.

Sófocles. (2007). Filoctetes. (J. R. Ferreira, Trans.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sófocles. (2008). Filoctetes (1 ed.). (F. B. Santos, Trans.) São Paulo: Odysseus Editora Ltda.

Wiles, D. (2005). Greek Theatre Performance: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.

Woodhouse, W. J. (1912). The Scenic Arrangements of the Philoktetes of Sophocles. . The Journal of Hellenic Studies, 32, pp. 239-249.



ARQUIVO CENOGRÁFICO É UM ESPAÇO DIGITAL DEDICADO À EXPLORAÇÃO E EXPOSIÇÃO DE PRÁTICAS, PENSAMENTOS E MATERIAIS EM TORNO DA CENOGRAFIA, VISTOS A PARTIR DO OLHAR E DA EXPERIÊNCIA DO CENÓGRAFO. O PROJETO PRETENDE ARTICULAR REFLEXÃO, DOCUMENTAÇÃO E CRIAÇÃO, VALORIZANDO A CENOGRAFIA COMO PRÁTICA ARTÍSTICA, CAMPO DE INVESTIGAÇÃO E PATRIMÓNIO EM PERMANENTE CONSTRUÇÃO.

Arquivo Cenográfico.

email: arquivocenografico@gmail.com

www.arquivocenografico.pt

<https://arquivocenografico.substack.com/>

<https://www.instagram.com/arquivocenografico/>

ARQUIVO

CENOGRÁFICO

CENOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

ISSN 2839-1616