

José Capela, “Uma Índia, ou várias: inventar iconograficamente a identidade do outro”, em Teresa Fradique e Rodrigo Lacerda (eds.), *Modos de Fazer, Modos de Ser: Conexões Parciais entre Antropologia e Arte*. Lisboa: Etnográfica Press (2022), pp. 229-246 [ISBN 978-989-53047-5-2]

## **Uma Índia, ou várias: invenção iconográfica do “exótico”**

Em 2016, fui convidado por Luísa Taveira, diretora artística da Companhia Nacional de Bailado, para conceber a cenografia de *La Bayadère*. Este clássico do ballet estreou na Rússia, em 1877, mas é da autoria do coreógrafo francês Marius Petipa. O título – que designa uma bailarina sagrada hindu – difundiu-se em francês, apesar de derivar da palavra portuguesa “bailadeira”.<sup>1</sup> Este trabalho colocou-me face a uma questão cultural que acabou por tornar-se orientadora de todas as opções que fiz e que pode resumir-se nas perguntas: como aferir, ainda que apenas do ponto de vista da cenografia, uma obra tão culturalmente ambígua na sua própria génese quanto uma mistura de ballet e de Índia?; como posicionar-me no início do século XXI face a uma obra que, na sua origem, se caracterizava pelo recurso a técnicas pictóricas e cénicas notoriamente “ocidentais”<sup>2</sup> para representar a Índia?

Aquilo que poderá ler-se a seguir será mais um testemunho de um processo de trabalho de natureza artística do que um argumento científico. Mas como esse processo assentou na consideração destes temas e as opções cenográficas, ainda que intuitivas, foram tomadas nesse contexto de reflexão, e ainda porque o tempo que entretanto passou me permite ter uma relação mais analítica com aquilo que fiz, proponho-me apresentar aqui esse testemunho de um modo teorizante.

\*

### **PRESSUPOSTOS**

*La Bayadère* estreou em São Petersburgo, a 4 de fevereiro de 1877. Com música de Ludwig Minkus (russo) e coreografia de Marius Petipa (francês, como já referi), contava com cenários de Mikhail Bocharov, Matvei Shishkov, Ivan Andreyev, Heinrich Wagner e Piotr Lambin (Craine e Mackrell 2010: 50-51). Tanto quanto consegui apurar, eram todos pintores e cenógrafos russos, à exceção de Heinrich Wagner, alemão. A única imagem destes cenários que consegui encontrar é relativa ao II Ato – os jardins do palácio do Rajá –, da autoria de Matvei Shishkov. Mas encontrei várias pinturas de Mikhail Bocharov e, do mesmo autor, um dos cenários que fez para *O Lago dos Cisnes*, também em 1877. Do ponto de vista da sua construção e da sua linguagem, todas estas imagens eram perfeitamente consentâneas com a pintura do final do século XIX designada “ocidental” e,

---

<sup>1</sup> Em língua portuguesa, a atual palavra “bailadeira” teve como antecedentes “bayladeira” e “bailhadeira”. Xs francesxs apropriaram-se dela como “bayadère” e, curiosamente, há uma “apropriação da apropriação” que sugere dizer-se, em português, “baiadeira” ou “baiadera” (Machado 1977: 373).

<sup>2</sup> Mesmos sem referir os centralismos geográficos inerentes à categoria “Ocidente”, esta afirmação é ambígua na medida em que, tendo o ballet estreado na Rússia, é habitual referir-se a sua “chegada ao Ocidente” para designar a sua chegada à Europa mais ocidental.

nesse sentido, totalmente alheias à pintura, ou à produção de imagens em geral, da Índia. Bastará comparar as concepções de “espaço” inerentes às imagens dos dois contextos culturais para que fique claro o abismo que os separa. Não consegui obter qualquer informação sobre a cor dos vários cenários, a não ser referências vagas à sua exuberância.

Para além deste escasso conjunto de dados sobre a cenografia original do espetáculo, pude considerar também dados históricos mais gerais: o espetáculo estreou numa Rússia ainda czarista, com uma narrativa evocadora da cultura indiana, numa altura em que, à Índia, eram musculadamente impostos modelos produtivos e políticos britânicos. E não é difícil inscrever *La Bayadère* no gosto pelo “exótico” característico do século XIX europeu – um gosto que refletia quer o alargamento cultural da burguesia a referências disruptivas em relação à ortodoxia da tradição classicista,<sup>3</sup> quer o alargamento do conhecimento científico a outras culturas que esteve associado, entre outros fenómenos, ao nascimento da antropologia e, designadamente, da antropologia cultural. Vivia-se o século em que o olhar “ocidental” sobre as colónias se sofisticava ao ponto de se equacionar o relativismo cultural (Dall e Boas 1887), ao mesmo tempo que, no continente americano, se iniciava o processo sistemático de independência das colónias europeias (que, no século XX, viria a verificar-se também em África, na Ásia e na Oceânia).

No que se refere especificamente à atração pelas *bayadères*, é comumente referida como tendo sido determinante a primeira incursão de um grupo dessas bailarinas pela Europa, em 1838. Por iniciativa do empresário E. C. Tardival, essas mulheres foram levadas da região de Puducherry, no sul da Índia, até Paris, tendo-se depois apresentado também em Viena, Antuérpia, Bruxelas, Londres e Brighton (sítio de *The Marius Petipa Society*). A impressão que as bailarinas terão causado pode ser imaginada a partir do que, sobre elas, escreveu Théophile Gautier (1893: 2, 28):

Só a própria palavra “bayadère” evoca nas mentes mais prosaicas e mais burguesas uma ideia de sol, de perfume e de beleza [...]; a imaginação entra em ação, sonha-se com pagodes recortados, ídolos monstruosos de jade ou pórfiro, lagoas transparentes com rampas de mármore, caldeiras com telhado de bambu, palanquins envoltos em redes mosquiteiras e elefantes brancos carregados de torres encarnadas; sentimos uma espécie de encadeamento e vemos passar, através do pálido fumo de incenso a arder, aquelas estranhas silhuetas do Oriente. [...] Até agora, as bayadères continuavam a ser tão misteriosamente poéticas como as húrís [virgens reservadas aos virtuosos] do paraíso de Maomé.<sup>4</sup>

Contudo, mais do que estes dados de natureza histórica, interessou-me o território de equívocos e desvios em que a representação deste “exótico” operava, designadamente no que respeita à construção de imagens – ou seja, interessou-me a invenção de identidades iconográficas para “o outro”, entre o entusiasmo romântico por

---

<sup>3</sup> Referindo-se à arquitetura e às artes decorativas, Peter Collins associa o nascimento do modernismo aos desvios de gosto operados a partir do final do século XVIII em relação à ortodoxia classicista (Collins 1965).

<sup>4</sup> Le seul mot de bayadère éveille dans les cerveaux les plus prosaïques et les plus bourgeois une idée de soleil, de parfum et de beauté [...]; l'imagination se met en travail, l'on rêve de pagodes découpées à jour, d'idoles monstrueuses de jade ou de porphyre, de viviers transparents aux rampes de marbre, de chaudières au toit de bambou, de palanquins enveloppés de moustiquaires et d'éléphants blancs chargés de tours vermeilles ; l'on sent comme une espèce d'éblouissement lumineux, et l'on voit passer à travers la blonde fumée des cassolettes les étranges silhouettes de l'Orient. [...] Jusqu'à présent les bayadères étaient restées pour nous aussi mystérieusement poétiques que les houris du ciel de Mahomet.

aquilo que estava longe e, por outro lado, o desencontro colonialista entre o quadro de valores e técnicas em que se processa a representação e o quadro de valores e técnicas próprio do objeto da representação. Neste sentido, decidi operar deliberadamente no território do equívoco, e conduzi-lo até ao limiar da sua evidência. Digo apenas “limiar” porque não foi minha intenção deixar de produzir o efeito de “orientalismo” de que este clássico do ballet vive, mas limitar-me a acentuar o *artificialismo* do retrato,<sup>5</sup> situado entre duas considerações:

- (1) Por definição, um retrato não é a coisa retratada (“Ceci n’est pas une pipe”) e pode dizer-se que um retrato diz mais sobre quem retrata do que sobre quem é retratado. Se as ciências sociais têm de se confrontar com esse facto, entendendo-o como um limite da sua capacidade de análise, na arte não é assim. Arte é, antes de mais, invenção; eventualmente, a invenção toma como ponto de partida uma coisa que existe, e *representa-a*, mas a fidelidade ao referente, em si mesma, não é matéria de ordem artística.
- (2) Como tenho vindo a referir, os retratos do “exótico” refletem ou consubstanciam a geopolítica do seu tempo e a cenografia que eu concebesse iria ter necessariamente uma dimensão política.

\*

## CENÁRIOS

Partindo destes pressupostos, passarei a descrever os vários cenários, ou os diferentes modos como o equívoco da representação foi variadamente produzido. O trabalho foi realizado com edição de imagem de António MV e com assistência de cenografia de Bárbara Falcão Fernandes.

### I Acto . Cena 1 . Defronte do templo

Solor encontra-se com Nikiya, a sua amada. Pede-lhe para fugirem e ela aceita, na condição de ele jurar fidelidade diante do fogo sagrado. Depois de ter visto o seu amor rejeitado por Nikiya, o sacerdote Brâmane surpreende a conversa dos dois apaixonados e promete vingança.<sup>6</sup>

Optei por representar o templo com uma imagem da mesquita Sahan Jehan, a primeira a ser construída em Inglaterra, em 1889, na cidade de Woking, a sudoeste de Londres. A mesquita foi projetada pelo arquiteto William Isaac Chambers em estilo indo-sarraceno – uma apropriação da arquitetura indiana (ela própria resultado de complexos processos de apropriação e miscigenação) por parte de arquitetos britânicos do século XIX. Das múltiplas imagens que encontrei, escolhi um postal da década de 1900 com uma fotografia aguarelada, para ser impressa num telão com a largura do palco do Teatro Camões (imagens 3 e 4).

O POSTAL FOI AMPLIADO 95 VEZES.

A imagem do templo foi manipulada:

---

<sup>5</sup> Sobre o conceito de “orientalismo”, as suas diversas fases, aceções e mecanismos de produção, e também sobre a sua função instrumental para o “Ocidente”, é fundamental a obra *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, de Edward W. Said, originalmente publicada em 1997 (Said 2004).

<sup>6</sup> Como irei explicar adiante, escrevi estes resumos das várias cenas para serem projetados no próprio espetáculo.

- Retirámos-lhe a cor, devolvendo a fotografia ao universo do preto-e-branco, e remetendo a cor para o desenho de luz do espetáculo. Como a cena decorre ao anoitecer, a proposta que fiz ao iluminador Paulo Graça foi que a luz mudasse expressando essa circunstância.
- O minarete do edifício que se encontra em primeiro plano na fotografia foi apagado no Photoshop e substituído por uma representação volumétrica, em contraste com a bidimensionalidade do telão.
- A porta de entrada do templo foi efetivamente aberta no telão para a passagem das bailarinas (que são bailarinas não apenas fora, mas também dentro da narrativa). A escada necessária a que elas descessem da cota da porta na imagem para a cota do palco foi igualmente revestida com a imagem do postal, numa aproximação lúdica à ideia de “camuflagem”.

Como a aparência nostálgica que a imagem do postal possui ao nosso olhar contemporâneo não tem que ver com o novo contexto cénico para onde ela estava a ser transportada – o palco do Teatro Camões – nem com a ideia desta cenografia – que recorre a imagens do passado, mas não pretende recriar um qualquer passado –, contrapús-lhe um fogo sagrado, no exterior do tempo, com uma linguagem pop.

### **I Ato . Cena 2 . No Palácio do Rajá**

Contente com o presente de Solor, o Rajá oferece-lhe a mão da sua filha Gamzatti. Encantado com a sua beleza, Solor esquece os votos que fez a Nikiya. NiYkia visita Gamzatti e pede-lhe que deixe Solor. Gamzatti tenta comprar Nikiya. Nikiya ameaça Gamzatti e, apavorada com o que fez, foge.

Com a mesma liberdade, procurei uma imagem para representar o Palácio do Rajá que não se relacionasse com a verdade histórica no sentido imediato. Optei por uma gravura dos ingleses Thomas e William Daniell (tio e sobrinho), cujo trabalho, no século XVIII, em muito contribuiu para a difusão do património arquitetónico da Índia e para os revivalismos nele inspirados. Como me interessava que a imagem tivesse vários planos de representação e permitisse, por isso, ser dividida em vários planos de cenário, a gravura escolhida foi *Tremal Naig's Choultry*, de 1798, que representa um albergue de peregrinos na cidade indiana de Madurai. Comprámo-la, digitalizada em alta resolução, a The British Museum.

A GRAVURA FOI AMPLIADA 83 VEZES.

Para além da divisão da imagem em vários planos, as figuras humanas que habitam o espaço representado na gravura foram repetidas no palco, em tamanho real e recortadas. A taça de fruta junta a elas foi repetida com elementos tridimensionais, com uma aparência real.

### **II Acto . Nos jardins do Palácio do Rajá**

Durante o casamento de Solor e Gamzatti, Nikiya vê-se obrigada a dançar. Recebe uma cesta de flores com uma cobra venenosa e é picada. Brâmane promete salvá-la em troca do seu amor, mas quando ela vê que Solor se mantém fiel a Gamzatti, prefere a morte.

O cenário para o casamento visou mais a evocação do fausto que a cerimónia implicaria do que a representação figurativa dos jardins do Palácio do Rajá. Vi uma imagem da porta dos pavões do Palácio da Cidade de Jaipur (a porta que representa o outono, de um conjunto de quatro portas de um mesmo pátio que aludem, cada uma

delas, a uma das estações do ano) e pareceram-me os pavões – exuberantes e nativos da Índia – um motivo iconograficamente propício a esse fausto. Na pesquisa, cheguei a dois elementos que, para além da sua eficácia iconográfica, contrastam no que respeita aos processos culturais na sua origem: um selo efetivamente de Jaipur, de 1931, integralmente ocupado por um pavão; e o pavão do trono de Luís II da Baviera, executado em Paris por Le Blanc-Granger em 1877, para o Pavilhão Árabe do Palácio de Linderhoff. Na sua origem, o primeiro pavão foi escolhido na Índia, ou especificamente no Rajastão, para ser disseminado sobre pequenos pedaços de papel a que chamávamos “selos”. O segundo pavão foi usado no século XIX numa luxuosa recriação neoárabe que, não tendo nada que ver com a Índia, me permitia insistir nos equívocos de identidade cultural através da imagem. Introduzi, contudo, ainda uma outra camada de apropriação, adotando a imagem da caixa de um puzzle circular intitulado *Peacock Throne*, produzido pela americana Springbok Editions em 1973, e na qual figura o pavão do trono. Trata-se, portanto, de um produto americano com a imagem de um trono executado em Paris e instalado na Alemanha para recriar um ambiente árabe (imagens 5, 6 e 7).

O SELO FOI AMPLIADO 116 VEZES, incluindo a capa de proteção, em grande parte transparente, dentro da qual ele me foi enviado pelo *ebay*. E esse processo foi repetido uma segunda vez, alterando-se a cor do selo para que parecesse que estavam a ser usados dois selos diferentes de uma mesma série.

A CAIXA DO PUZZLE FOI AMPLIADA 8 VEZES, sendo fotografada em posições diferentes. A presença das caixas no palco, nas diferentes posições, era bastante ilusionista, podendo acreditar-se que eram de facto tridimensionais.

O cenário para o casamento incluía ainda duas liteiras para a chegada dos noivos e vários bancos para convidados.

As liteiras tinham a forma do maior *ex-libris* patrimonial e turístico da Índia: o Taj-Mahal. Tendo como referência a intenção do imperador Saha Jahan de construir na outra margem do rio Yamuna um segundo mausoléu, igual ao do da sua esposa preferida Aryumand Banu Begam mas em mármore preto, uma das liteiras matrimoniais de *La Bayadère* era branca e a outra preta. Cumpriu-se ficcionalmente o empreendimento não concretizado no século XVII. Para obter a imagem do edifício preto, recorreu-se a um simples processo fotográfico de inversão claro/escuro. Dramaturgicamente, as miniaturas dos túmulos, que ficavam presentes no palco até ao final deste II Ato, evocavam premonitoriamente a morte, que pouco depois iria opor-se ao amor de Solor e Nikiya um pelo outro (imagem 8).

Os bancos eram cubos aparentemente revestidos com escamas de madrepérola, semelhantes às escamas dos pequenos cofres produzidos em Gajarate que se tornaram moda na Europa nos séculos XVI e XVII, e que eram em grande parte encomendados por portugueses. Este era o único elemento na cenografia do espetáculo que fazia uma alusão específica à relação entre o contexto de apresentação do espetáculo – Portugal – e a Índia.

### **III Acto . Cena 1 . Na tenda de Solor**

### **III Acto . Cena 2 . No Reino das Sombras**

Desgostoso, Solor fuma ópio e começa a ter visões de Nikiya entre sombras de bailadeiras mortas.

Novamente juntos, relembram a dança à volta do fogo sagrado e as promessas de amor eterno, renovadas agora pelo perdão de Nikiya.

Para Solor fumar ópio, o cenário era apenas um tapete, quebrado de modo pouco realista para conformar uma espécie de sofá. Para esse efeito, usou-se um tapete de casa de bonecas de gosto oriental, digitalizado num scanner em alta resolução.

#### O TAPETE FOI AMPLIADO 13 VEZES

Após esta cena curta, em que apenas Solor reclinado no tapete se encontrava iluminado, revelava-se o cenário do Reino das Sombras: a recriação de um cenário de Giovanni Gali Bibiena, de 1755. A Ópera do Tejo, acabada de construir em Lisboa apenas sete meses antes do terramoto de 1755 que a destruiu, está associada ao nome de Bibiena por ele ser o autor tanto do projeto do edifício como dos cenários da ópera inaugural, intitulada *Alessandro nell'Indie* (de Davide Terez e libreto de Pietro Metastasio). Trata-se de uma história simultaneamente de guerra e de amor, no contexto da campanha de Alexandre, o Grande, na Índia entre 327 e 325 a.C. e, mais concretamente, no contexto da sua guerra com Poro, rei do Punjab, outra das personagens da ópera (Metastasio 1755). A narrativa termina exaltando a conduta honrosa de Alexandre, mesmo perante um inimigo – um declarado elogio à figura de um *conquistador*. As gravuras que representam os vários cenários desta ópera, do gravador Giovanni Berardi, encontram-se na Biblioteca Nacional que, amavelmente, nos cedeu uma digitalização. Uma vez mais, trata-se de uma apropriação de uma apropriação, remontando esta última, contudo, a um tempo anterior a *La Bayadère* (imagens 9 e 10).

#### A GRAVURA FOI AMPLIADA 54 VEZES.

Seguindo a sua construção, a imagem foi dividida em três planos a diferentes profundidades de campo, sendo a primeira uma cercadura de nuvens. Foi esse o motivo dramático para a sua escolha: na mais famosa cena deste ballet, as bailarinas integralmente de branco – *almas* de tutu branco –, e perfeitamente coordenadas, entravam em cena descendo uma longa rampa e atravessando essa cercadura que, num evidente desvio cultural, evocava o imaginário do “Céu”.

#### **Pano de boca**

Num espetáculo com vários cenários, é habitual que a cortina feche para que as mudanças não sejam feitas à vista do público, alimentando-se a ilusão. Apenas no século XX esse tipo de manobras passou a poder fazer parte do léxico dramático e, aqui, não me pareceu necessário utilizá-lo. Em vez de utilizar a cortina do teatro, propus produzir um telão especificamente concebido para este espetáculo a partir do mesmo objeto utilizado no primeiro dos cenários que descrevi: o postal. Para este efeito, foi o verso do postal que foi voltado para o público. Apagou-se aquilo que estava efetivamente lá escrito através de mais um ação virtuosa de Photoshop e, recorrendo a projeção vídeo, usou-se o espaço destinado a texto para apresentar um pequeníssimo resumo da cena que se ia seguir – os resumos que tenho vindo a utilizar neste texto – e o espaço da morada para explicitar os materiais a partir dos quais se produziu cada cenário. Um pano de boca que era dispositivo de legendagem (imagens 1 e 2).

\*

## DIMENSÃO CRÍTICA (OU A SUA POSSIBILIDADE)

Julgo que a repetida presença de um postal (ao qual poderão associar-se também os selos) colocava o espetáculo no plano explícito de uma aproximação a um lugar outro. Escrevem-se, ou escreviam-se, postais porque se está em viagem ou longe; escrevem-se para dar notícia de lugares; e essa era também a situação que o espetáculo criava em Lisboa: dar notícia da Índia. Mas a situação era, na verdade, menos simples. Para além de se dar notícia genérica da Índia, dava-se notícia de uma Índia supostamente histórica e, como comecei por referir, dava-se notícia de uma peça de dança que, no século XIX, produzia uma representação da Índia e das suas tradições.

Por outro lado, o postal – que começava por surgir como pano de boca, com o verso voltado para o público – é também um dispositivo iconográfico. Os postais têm como razão de ser não apenas servirem de suporte a imagens como veicularem essas imagens muitas vezes até lugares distantes daqueles que são representados. Produzem-se imagens com características específicas para serem impressas nos postais, e eles constituem, por direito próprio, um universo iconográfico com as suas especificidades.

Portanto, julgo poder afirmar que o pano de boca de *La Bayadère* constituía um dispositivo de explicitação, quer da *distância* do que estava a ser representado, quer da *vertente iconográfica* da construção dessa representação.

Num certo sentido, estes elementos poderiam inscrever-se na tradição brechtiana de *chamada de atenção do público para os mecanismos de representação que costumam ser utilizados para o imergir num ambiente ficcional*, até porque a legendagem era um dos recursos cénicos que Bertolt Brecht e Caspar Neher utilizavam para evidenciar a natureza ficcional das narrativas dos espetáculos e dos próprios espetáculos.<sup>7</sup> Mas as ficções que Brecht e Neher perseguiram não eram iconográficas e, por outro lado, não foi minha intenção evidenciar a mecânica de construção da ilusão cénica, em detrimento do efeito que essa mecânica pudesse surtir, como é característico do distanciamento brechtiano. Pelo contrário, a minha intenção foi jogar o jogo do “exótico” (ou seja, aceitar criar um ambiente de maravilhamento através da referência a uma cultura distante), mas conduzi-lo até um nível exacerbado de ficcionalização – *o nível em que a ficção iconográfica é tão excessiva nos seus processos que contraria a possibilidade da sua verosimilhança*.

Podem ainda referir-se como integrando esta estratégia:

- *a acumulação de camadas de representação;*

---

<sup>7</sup> Bertolt Brecht e o cenógrafo Caspar Neher inventaram um conjunto de recursos que visavam manter o público alerta para o facto de estar perante um espetáculo de teatro, e não perante um pedaço de realidade. Opunham-se assim ao tipo de teatro que tentava, e continua a tentar, criar uma empatia emocional com o público que o faça esquecer-se da “falsidade” do que está a ver. Promoviam um processo de consciencialização relativamente à condição ficcional do espetáculo paralelo ao processo de consciencialização política que os espetáculos ambicionavam produzir. Com esse objetivo: introduziam interrupções na ação para evitar que se ficasse “preso à história”; impediam os atores de terem um desempenho realista; deixavam a plateia com alguma luz para que o público não se esquecesse que estava numa sala de teatro; acusavam a falsidade dos cenários; não escondiam a maquinaria de cena; inseriam informações verbais na cena; etc. A esta estratégia simultaneamente dramática e cénica chama-se “distanciamento” ou “estranhamento” brechtiano (Jameson 1999; Mumford 2009).

Quase sempre, o que víamos não eram imagens em primeira mão, mas sim imagens de objetos – um postal, uma gravura, um selo, a caixa de um puzzle, um tapete de casas de bonecas e a gravura de um cenário – que haviam sido produzidos noutros contextos para servirem de suporte/veículo a imagens. O que chegava ao palco eram “representações de representações”. Podia ver-se (1) os conteúdos das representações originais e (2) os suportes de comunicação para os quais essas representações tinham sido originalmente produzidas.

- *a manipulação de escala;*

Se as representações já tinham uma existência prévia, a deslocação para a cena dessas representações promovia também a sua desnaturalização através dos diversos “erros de escala” que foram sendo aqui referidos. Todos os objetos eram ampliados, muitas vezes tornando evidentes as suas características materiais, tais como a textura dos suportes, técnicas de impressão, imperfeições de execução, sinais de desgaste, etc. Excetuava-se o Taj-Mahal que não só não partia de um objeto (apenas de uma imagem digital) como era miniaturizado.

- *ambiguidades perspéticas;*

Como também foi sendo descrito, várias imagens foram decompostas em planos de profundidade diversos e em elementos com uma presença autónoma em cena. Este é o único aspeto desta cenografia que obedece a um propósito metateatral. É uma recriação lúdica dos mecanismos de ilusão utilizados na época de *La Bayadère*: a criação de uma aparente tridimensionalidade recorrendo à combinação de elementos bidimensionais, e a criação de uma aparente continuidade entre aquilo que se encontra pintado no telão ao fundo (o bidimensional) e os elementos que se encontram efetivamente no palco e com os quais o corpo dos performers pode interagir (o tridimensional).

Esta cenografia produzia, portanto, um discurso – um discurso constituído por imagens e, subsidiariamente a essas imagens, pela escassa informação verbal sobre os materiais apropriados, projetada no pano de boca (com a imagem do verso do postal) que descia para cada mudança de cena. Considerando que se pretendia que esse discurso cenográfico tivesse uma dimensão crítica, gostaria de terminar este texto perguntando: onde residia exatamente essa dimensão crítica? Julgo que ela se encontrava na relação que pode ser estabelecida entre, por um lado, os processos de construção da identidade do “exótico” no contexto de origem de *La Bayadère* (ou, indutivamente, de outros) e, por outro lado, os processos especificamente iconográficos que deram origem aos cenários deste *La Bayadère* de 2016. Mas não se trata de uma relação unívoca. Seria unívoco um discurso crítico sobre a invenção do “exótico” construído através do tipo de argumentação verbal e objetiva que se tenta usar por exemplo neste texto que agora escrevo, mas a minha cenografia de *La Bayadère* para a CNB, apesar de *objetivamente* referenciada nos desvios dos retratos do “exótico”, constituía um discurso *especulativo*. A cenografia não era crítica em si; era crítica, sim, através do *paralelismo* (que implica uma determinada distância entre os elementos considerados paralelos – que nunca se encontram) estabelecido entre os seus processos de invenção e os processos de invenção do “exótico” no século XIX. E, mesmo assim, julgo que esta cenografia de 2016 escapava tanto aos aspetos negativos da relação colonial com o “exótico” (porque não os replicava) como ao negativismo por definição inerente ao discurso crítico, e designadamente ao atual discurso anticolonial. Em



vez disso, tentava tornar-se a invenção do “outro” numa ação *positiva* – assumidamente artificial e, nessa medida, livre. É esse o potencial do contexto cénico (ou artístico em geral). Como afirma Erika Fischer-Lichte (2005: 77) a propósito da performance,

[u]ma performance não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é a performance que produz os significados que surgem no seu decurso.

Como qualquer prática artística, é prerrogativa da cenografia inventar os seus significados, ou seja, é sua prerrogativa escapar àquilo que é equacionável de um modo que já se conhece. Senão, não será arte. E digo isto num tempo em que a arte tende a ser equivocadamente praticada e aferida como se tivesse de ter uma pertinência objetiva; como se tivesse de ser lida a partir da objetividade própria de outras áreas, designadamente das ciências sociais; como se a arte tivesse voltado ao positivismo (que as próprias ciências sociais já não praticam). Cada época terá os seus equívocos.

\*

Dediquei este trabalho de cenografia em torno da Índia a Paulo Varela Gomes.

## **Bibliografia**

- DALL, William Healey, e Franz BOAS, 1887, "Museums of Ethnology and Their Classification", *Science*, 9 (228): 587-589, em [https://www.jstor.org/stable/1762958?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1762958?seq=1#metadata_info_tab_contents) (consultado em 04.08.2020).
- COLLINS, Peter, 1965, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Londres e Montreal, McGill University Press.
- CRAINE, Debra, e MACKRELL, Judith, 2010, *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford, Oxford University Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005, "A cultura como performance: desenvolver um conceito", *Sinais de Cena*, 4.
- GAUTIER, Théophile, 1893, *L'Orient*. Paris, Fasquelle.
- JAMESON, Frederic, 1999, *Brecht and Method*. Londres e Nova Iorque, Verso.
- MACHADO, José Pedro, 1977, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3.ª edição, Primeiro Volume. Lisboa, Livros Horizonte.
- METASTASIO, Pietro, 1755, *Allessandro nell'Indie, dramma per musica da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona*. Lisboa, Regia Stamperia Sylviana/Accademia Reale, em <https://operadotejo.org/wp-content/uploads/2010/11/Allessandro-nell-Indie.pdf> (consultado em 1.10.2019).
- Transcrição e resumos de Salomé Pais Matos em <https://operadotejo.org/wp-content/uploads/2010/11/Allessandro-nell-Indie.pdf> (consultado em 1.10.2019).
- MUMFORD, Meg, 2009, *Bertolt Brecht*. Londres e Nova Iorque, Routledge.
- SAID, Edward W., 2004, *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa, Livros Cotovia.
- The Marius Petipa Society: <https://petipasociety.com/la-bayadere/> (consultado em 1.10.2019).

## **legendas das imagens**

- imagem 1: I Ato . Cena 1 (fotografia de José Carlos Duarte)
- imagem 2: I Ato . Cena 1 . postal
- imagem 3: I Ato . Cena 2 (fotografia de José Carlos Duarte)
- imagem 4: I Ato . Cena 2 . gravura
- imagem 5: II Ato (fotografia de José Carlos Duarte)
- imagem 6: II Ato . selo
- imagem 7: II Ato . puzzle
- imagem 8: II Ato . liteiras (fotografias de José Carlos Duarte)
- imagem 9: III Ato . Cena 1 . tapete
- imagem 10: III Ato . Cena 2 (fotografia de José Carlos Duarte)
- imagem 11: III Ato . Cena 2 . gravura