

A FANTASIE ORIENTALE DE PAUL FOUCHER, UMA FANTASIA OCIDENTAL*

Carlos Alberto da Fonseca**

Resumo: Com o objetivo de balizar alguns dos parâmetros e categorias do "imaginário", este artigo propõe uma análise da peça *L'Intérieur d'un harem*, de Paul Foucher, uma fantaisie orientale, segundo o próprio autor.

Palavras-chave: Imaginário, século XIX, Índia, Oriente.

1

Com modos, meios e objetivos diferenciados, com graus de êxito diversificados sejam quais forem os pontos de vista considerados, vários países ocidentais fizeram suas malas ditas civilizadoras e aportaram na Índia. Como os portugueses, os holandeses e os ingleses, também os franceses fizeram sua parte na concorrida e prolongada *saison* colonialista levada a efeito em terras das Índias chamadas Orientais. As muitas crônicas dessa etapa da história francesa relatam, nas obras principais de Sonnerat e Tavernier, aquilo que olhos franceses viram *in loco* numa viagem que, transformada em texto, se revela eminentemente descritiva das gentes, das terras, dos costumes dos longes daquelas latitudes. Esse material descritivo

* Este trabalho faz parte de um conjunto de reflexões sobre a constituição de um imaginário francês sobre a Índia no século XIX e integra os produtos resultantes do Projeto "Oriente/Ocidente: Projeções", desenvolvido em 1990 por professores do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP e financiado pelo BID. A segunda parte desta conferência foi proferida em seqüência à leitura dramatizada, pelo *Grupo Giz-en-Scène*, da peça *L'Intérieur d'un harem*, de Paul Foucher, por ocasião do evento *Lua Cheia de Agosto*, no dia 22.08.1991, na Sala de Leituras da Biblioteca de Letras da FFLCH/USP. Na sua íntegra, foi a conferência de encerramento, no dia 05.09.1992, da 7ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), realizada na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Araraquara, também após leitura pelo mesmo grupo.

** O autor é Prof. Dr. do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.

foi aproveitado posteriormente, no século XVIII, antes da Revolução Francesa, principalmente por Voltaire, Diderot e Montesquieu, numa segunda viagem, não mais crônica de fazeres, mas de viéses interpretativos, de fabricação de saberes. Como pediam as cabeças pensantes, tratava-se de “iluminar” as mentes dos que ficavam presos à sua terra, pés e cabeças no chão. Houve, entretanto, uma terceira viagem, que começou no final desse mesmo século XVIII e que ainda não terminou e que se confundiu, se misturou, com uma Revolução Francesa que, no fundo, também ainda não terminou. Essa *trop long voyage*, essa viagem imaginativa se valeu do fundo da bagagem de imagens fixadas nas retinas mentais de “viajantes” que circulavam entre a Boêmia, os *boulevards* e os *salons littéraires*, entre a alta e a baixa literaturas, no espaço que medeia a escrivaninha com seu horizonte sem fim e a obra escrita e impressa com seu poder de ampliar ainda mais esse horizonte – como bem sintetiza o título das memórias de Philarète Chasles: *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres*.

Assim, entre o que realmente viu ou viveu no estrangeiro e aquilo que escreve no seu país, para seu país, aquilo que faz ficar da experiência por que passou diretamente ou por que outros passaram, o cronista-*philosophe* viajante, descritivo ou interpretativo, é ao mesmo tempo produtor/senhor do texto e encenador de sua própria personagem, seja ela uma pessoa física ocupada com comportamentos, seja ela uma cabeça às voltas com pensamentos. O relato de uma viagem ou a reflexão sobre as terras pelas quais se viajou são sempre um recorte da experiência, uma organização pessoal dos dados, é sempre **uma** história – uma “versão dos fatos”. Já dizia Juvenal, na sátira 15, a propósito de Ulisses, que esse modelo de viajante era um “charlatão”, um *aretalogus*. Na *Encyclopédie*, para definir o viajante, seu autor retoma palavras de Estrabão: “para mim todo homem que escreve suas viagens é um mentiroso”.¹

¹ Não se nega aqui um estatuto textual ou discursivo desses relatos – apenas se considera que essa seria uma discussão posterior, ou paralela. O que se problematiza aqui é a natureza da relação mimética que eles mantêm com o que é narrado, o que lhes serviu de fonte e motivo narrativo. Em outros termos, reconhece-se aqui a criação de um efeito de sentido de verdade nesses relatos – mas é aí que se desenha o problema: tidos como verdadeiros, eles se transformam em testemunhos antropológicos...

Qual o estatuto dessa mentira que se oferece como verdade? Por ser assim recortada, personalizada, sujeita aos meandros do contexto histórico do “viajante” ou pensador e de sua equação mental, essa espécie de mentira que é o relato de viagem ou a reflexão sobre ela se apresenta aos que não viajaram com marcas de grande objetividade e com intenções profundas de sinceridade e de autenticidade. Viajar, ir lá, não é mudar de alma ou de espírito, não é procurar por vontade própria um **dépaysement**, não é um exílio mais ou menos voluntário: é ver num Outro o que não se é. Contar essa viagem, então, é estabelecer paralelos e sínteses, fixar quadros – julgar um Outro segundo coordenadas que não são dele, desenhando figuras que não são ele. Quando o Candide de Voltaire desembarca em Lisboa, seu interesse não é outro senão o de sentir o cheiro da fumaça das fogueiras da Inquisição – uma imagem significativa do conhecimento simplificado que a França tinha de Portugal. Dessas simplificações do real se constrói essa mentira. Dizer a Espanha, escrever sobre a Espanha, foi durante muito tempo alinhar obrigatoriamente, programaticamente, seqüências sobre uma hospedaria escura e de má fama, uma cozinha enfumaçada e duvidosa, bandidos à solta em caminhos pedregosos e poeirentos percorridos por cabras. Que o reexemplifique, também, toda a *couleur locale* da Carmen de Mérimée...

O que quer dizer que a narrativa ou a interpretação de uma viagem é a apropriação, a tomada de posse pela consciência, de um determinado espaço geográfico já ocupado fisicamente e da vida que se vive ali. A apropriação se faz pela palavra: a viagem narrada ou pensada representa a redescoberta do poder da palavra em recriar para os espíritos, *in praesentia*, aquilo que estava fora do alcance de seus olhos, o **exótico**; aquilo que, de notável, o autor pinta para os seus, o **pitoresco**. Muito melhor, no binóculo e na palheta Iluministas, se o foco da descrição e da meditação incidir sobre um Outro que Clio não esqueceu nem destruiu, mas colocou em terras muito distantes e num tempo que parece congelado.

Por outro lado, a viagem imaginativa retoma as imagens da viagem narrada ou refletida e põe em funcionamento as idéias antes apropriadas, propõe a substituição de um mundo conhecido por um percurso de iniciação em outros mundos. A viagem, imaginada, se integra ao romanesco – com a questão paralela, que mereceria longa meditação, da mimetização do

Outro segundo modelos do Mesmo. Em outras palavras, a idéia da ficção romanesca e o conteúdo das narrativas de viagem se alimentam mutuamente. Não há de ser simples coincidência o fato de o viajante como personagem literária e a narrativa da viagem como gênero literário surgirem exatamente no início dos chamados tempos modernos. Não deve ser uma simples coincidência a criação do romance de aventuras, a elaboração do romanesco em si mesmo, como uma exposição de aventuras em terras outras. A viagem romanesca é a garantia de um *stock* ilimitado de aventuras empreendidas pelo herói-viajante: cada ponto de parada (casa, albergue, cidade, floresta), cada encontro (sentimental, cômico, insólito), cada país atravessado com seus usos e costumes são outros tantos momentos, outras tantas ocasiões em que o herói é confrontado com um meio e com personagens estrangeiros e estranhos que contribuirão para a formação moral do herói.

Ou melhor – nossa própria formação moral, na devolução do reflexo do espelho: o herói viaja para nos mostrar a nós mesmos.

Essa formação do herói, por outro lado, é principalmente textual: o relato de suas aventuras, construído conscientemente, é linguagem sobre um Outro elaborada com imagens assumidamente literárias, ou em processo de literarização, com o objetivo de socialização, de difusão para a sociedade. A análise dessa linguagem leva necessariamente ao esclarecimento do funcionamento de uma ideologia, que revela mais sobre quem a produz do que sobre sua base, a cultura olhada, leva à determinação das linhas de força que regem a cultura que olha. A forma de imagem utilizada como instrumento é o **estereótipo**, esse “*prêt-à-porter do espírito*”,² – uma forma massiva de comunicação, redução/sedução extrema da informação, presença obrigatória em toda literatura “fabricada” (folhetim etc.), ponto de encontro entre uma sociedade e uma de suas expressões culturais simplificadas, reduzida a um essencial ao alcance de todos, mensagem que se apoia num atributo a ponto de torná-lo aparentemente uma essência, uma prodigiosa elipse do raciocínio, do espírito discursivo, que é uma perfeita caricatura.

Como bem sintetizam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, que norteiam estas breves observações, num programa literário como

² Cf. Ruth Amossy. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan, 1991, p. 9.

esse, eu “olho” o Outro – mas a imagem do Outro veicula também uma certa imagem de mim mesmo. É impossível evitar que a imagem do Outro, a nível individual (um escritor), colectivo (uma sociedade, um país, uma nação), não surjam também como a negação do Outro, o complemento, o prolongamento do meu próprio corpo ou do meu próprio espaço. Queremos dizer “o Outro” (por imperiosas e complexas razões, quase sempre) e, ao dizer “o Outro” negamo-lo e dizemo-nos a nós próprios. De certo modo, dizemos também o mundo que nos rodeia, dizemos o lugar de onde partiu o “olhar”, o juízo sobre o Outro: a imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo (espaço original e estranho) e eu próprio. A imagem do Outro surge como uma língua segunda, paralela à língua que falamos, coexistindo com ela, sendo, de certo modo, a sua dupla, para dizer outra coisa.³

Esses estereótipos se convertem em palavras, dão-se a conhecer por palavras – harém, eunuco, marajá etc. Mas, de certo modo, não interessa mais uma descrição dita “antropologicamente sincera” de um harém: interessa a imagem estereotipada da coisa, a palavra ressemantizada, aquilo que eu acho que seja a coisa, aquilo que deve ser a coisa no texto que eu fabrico para, falando dela, falar de mim, de nós: aquilo que vocês devem acreditar que seja a coisa. Pouco importa que no próximo século alguém, à frente de um harém falso, diga que eu, ao projetar uma definição narrada mais ou menos exaustiva de um Outro (pelo menos para mim), diga que eu tivesse revelado um universo fantasmático meu ou compartilhado por mim e por alguns com o mesmo objetivo: a mim interessa essa tensão entre a transcrição seletiva daquilo que considero real no meu trabalho e o imperativo estético que orienta minha escrita.

Essa escrita foi praticada nos mais variados suportes. Georges Bizet (o mesmo da “espanhola” Carmen) e Léo Delibes compuseram óperas com temas indianos; Victor Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle e Théophile Gautier serviram a Índia com o uso de seu talento versejador; pintores como Charles-Émile Vacher de Tournemine elaboraram vastos painéis ensolarados (ver Fig. 1).

³ *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 61. Grifo dos autores.

Victor-Joseph-Étienne de Jouy fez estreiar em 1813 uma tragédia em 5 atos intitulada *Tippo-Saeb*, personagem histórico aliado dos franceses contra os ingleses em terras indianas. Em 1770, De Lemierre escrevera *La Veuve du Malabar*, história da viúva hindu (!) de nome Lanassa (que é de origem persa!) [que tinha uma criada também persa chamada Fátima!] que um intrépido Général Montalban salva da fogueira com um pulo no meio da cena no melhor estilo Indiana Jones concluindo a peça com os seguintes versos:

*De costume tão desumano para a total extinção,
Luís, para aboli-lo, se serviu de minha mão:
mostrando-se sensível e tendo nascido justo
o esplendor de seu reino o torna mais augusto.
Outros entre os vencidos trazem a crueldade,
o orgulho, a violência; e ele, a humanidade.⁴*

Em 1821, Casimir Delavigne consegue encenar *Le Paria*, mais uma tragédia em 5 atos, em que um “sumo-sacerdote, chefe da tribo dos brâmanes”, se chama Akebar, corruptela de Akbar, grande governante persa, que tem uma filha chamada Néala, que tem duas amigas Zaïde e Mirza, todas brâmanes e sacerdotisas com nomes que não fazem parte do repertório dos indianos hindus! Com Jean Richepin – em 1883, no teatro da Porte Saint-Martin, com a grande Sarah Bernhardt no papel de Djamma na peça *Nana-Sahib*, em clima de superprodução (26 personagens com falas e uma *foule* de figurantes que deveria encher toda a cena) – a agonia do par central chega ao ponto máximo: Nana-Sahib e Djamma são queimados num templo em chamas. As palavras finais de Djamma:

*Sim, sobe, cresce, chama louca e ardente,
nosso amor contigo aumenta contente.
É entre as canções de teu hino avermelhado
que vamos dormir nosso sonho fanado.
Dessas paredes brilhantes tu descerás*

⁴ Em *Répertoire du théâtre français*, par M. Petitot. Paris: Foucault, 1817, nouvelle édition, p. 160. Tradução do autor.

*e tua carícia suprema nossas cinzas unirá.
Quando tuas línguas de fogo, quando tudo desabar,
aumentarem e tua flor de púrpura e ouro para o céu rumar,
tu nos levarás, fundidos nela, misturados,
dos amores eternos ao paraíso sonhado!⁵*

No setor da pintura, um desenho de Gustave Moreau (ver Fig. 2) exemplifica e tipifica um outro componente dessa redução estereotipada: uma *Salomé* bíblica vestida à indiana – no fundo, “oriental”.

Mas o ano de 1830 tem lugar especial nessa história. Um grupo de *bayadères*, dançarinas indianas, passou por Paris. Théophile Gautier ficou enlouquecido. Seu depoimento, ainda bailando em sua memória, escrito anos depois:

Há alguns anos, numa mansão da allée des Veuves,⁶ transformada momentaneamente em cabana indiana, hospedou-se pequena trupe de bayadères conduzidas por um cornaca [sic] europeu. Toda Paris as viu, no Variétés, executando o malapu, a toalette de Vişnu e outras danças sagradas acompanhadas de cantos litúrgicos. A admirável beleza de Amany, a perfeição de formas de Saundiroum e de Ranzoun só foram compreendidas por pintores, escultores e artistas. O público francês, que admirara e aceitara a Taglioni como o tipo por excelência da bayadère,⁷ o público francês não compreendeu nada da bayadère verdadeira: as túnicas de gaze branca e as malhas verde-claro do Opéra fizeram mais figura que a pantalona rajada de ouro, os braceletes palhetados das bayadères; não se lhes perdoou o serem amarelas como uma folha de tabaco de Havana, ou como as estatuetas de bronze florentino. Seus olhos admiráveis, onde nadavam estrelas de ébano num céu de cristal, seus flancos de ágata polida, seus pés de pequenez fabulosa, seus braços ondulados como asas de vaso antigo não produziram senão uma medíocre impressão. O branco de pérola, o pó de arroz e o ruge vegetal é que foram o máximo. Foi como se Amany, a acobreada [ver Fig. 3], secundasse Taglioni, a branquela [ver Fig. 4].⁸

⁵ Em *Théâtre en vers*, v. 1. Paris: Ernest Flammarion, s. d., p. 128-129. Tradução do autor.

⁶ Atual rue Montaigne.

⁷ Num balé baseado num poema de Goethe – *O deus e a bayadère* – de 1792, também fonte da ópera *Le Dieu et la Bayadère ou La Courtisane Amoureuse*, de Auger, libreto de Scribe, do mesmo 1830.

⁸ Apud. Amina Okada. *L'Inde du XIX^e siècle*. Marseille: AGEF, p. 111.

Uma pela outra? Perder a cabeça é mergulhar de cabeça. O verdadeiro é falso, o falso é que é verdadeiro: uma Taglioni-*bayadère* renascentista – uma Amany com marrons de Havana e bronzes de Florença!

Também fisicamente a cidade de Paris assumia marcas indianas. Na place de la Bastille existe hoje um obelisco, uma coluna de quatro faces, que tem na face norte os nomes dos mortos em 1789 e, na face sul, os dos mortos em 1830. Mas a praça, extremamente significativa para o francês que ainda tentava se ajeitar nas conseqüências de 1789, para essa praça M. Alavoine, inspetor arquitetônico de Paris, projetou em 1814, por força de um decreto de 2 de fevereiro de 1810, com escultura executada por Bridan, e segundo vontade expressa de Napoléon, uma fonte monumental com um pedestal de 30 pés de comprimento, 45 de altura, com fontes de 3 metros em sua base e uma escada que passava por dentro dele e levava a um mirante. E ali foi erigido o monumento, no lado sudeste da praça.

Um elefante [ver Fig. 5]. Indiano.

Mas depois vieram os dias de 1830 e seus mártires e a França dispensou o imaginário e imaginou uma homenagem aos seus mortos.⁹

2

Entretanto, em 1831, Paul Foucher publica sua *fantaisie orientale*.

Paul Foucher, jornalista a partir de 1848 e, após 1865, crítico teatral, foi também autor dramático, e extremamente prolífico. Antes dessa *fantaisie*

⁹ Maiores esclarecimentos: Fernand Bourmon. *La Bastille. Histoire et description des bâtiments. Administration. Régime de la prison. Événements historiques.* Paris: Imprimerie Nationale, 1893. Feito em gesso, o “elefante da Bastilha” foi levado, durante a Restauração, para as proximidades da atual estação de Vincennes. Victor Hugo o tornou célebre: era dentro dele que morava o pequeno Gavroche de seu *Les Misérables*: “A larga fronte do colosso, sua tromba, suas presas, sua torre, sua garupa enorme, suas quatro patas semelhantes a colunas compunham, à noite, sob o céu estrelado, uma silhueta surpreendente e terrível”. Foi demolido em 1846. Consta que o escritor levou para casa um pedaço da obra para seus filhos se divertirem...

– que, na verdade, se intitula *L'Intérieur d'un harem*¹⁰ –, escreveu para o Théâtre de l'Odéon, com seu cunhado Victor Hugo, um drama em prosa em 5 atos (*Amy Robsart*); depois, em 1830, para o mesmo teatro, um drama em versos em 4 atos, *Yseult Raimbaud*. Dizem as crônicas de sua vida que a partir de então não parou mais de trabalhar, combatendo violentamente, na medida de seus meios, para fazer triunfar a causa do Romantismo. Publicou, até 1834, 4 volumes de prosa, bandeando-se, logo após, de vez para os textos teatrais, compondo dramas em versos, dramas em prosa, óperas cômicas, *vaudevilles*, libretos de ópera e de balés-pantomimas, num total de pelo menos 29 obras em 35 anos, entre as quais se inclui uma adaptação para o palco (1850) do *Notre-Dame de Paris* de seu então famosíssimo cunhado Victor.

Atualmente, Paul Foucher não é mais lembrado, mas o sucesso de seus textos pode ser intuído na razão mesma de sua quantidade. Não há tempo aqui para uma análise mesmo sumária dessas peças, mas seria preciso, para bem compreender nossa *fantaisie*, para melhor amarrar essa *fantaisie* à literatura imaginativa/estereotipada de que se falou acima, bastaria lembrar que as histórias se passam na Alemanha, na Itália, na Rússia, na Palestina, na Espanha, em Messina, em Portugal, na Inglaterra, no Canadá, etc. etc. – sempre longe de Paris e da França.

Suas peças foram acolhidas, além dos locais já citados, também pela Comédie Française e pelo Opéra – mas seus textos freqüentaram, principalmente, os mais conhecidos teatros dos *boulevards*. Além do já citado Théâtre de la Porte Saint-Martin, também foram parar no Ambigu-Comique, no Gaîté(-Montparnasse), no Opéra-Comique, no Vaudeville, no Beaumarchais, etc.

Essa presença contínua nos cartazes dos teatros dos *boulevards* marca indelevelmente o caráter até certo ponto marginal de sua arte dramática, ou melhor, seu lugar em segundo plano na literatura francesa. A despeito de sua *Notre-Dame de Paris* e do sucesso colhido nos teatros nacionais (Odéon e Comédie), a quase totalidade da obra dramática de Paul Foucher, como a

¹⁰ L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts. Paris, 1^{re} série, tome 1^{er}, 1831, p. 130-159.

de tantos outros autores boulevardianos, viveu exatamente aquilo que, ronsardianamente, vive uma rosa: alguns dias – entre a produção urgente para o palco, sua apresentação e talvez alguns comentários numa ou noutra revista especializada. Sua enorme produção tem exatamente essas qualidades: ela se encaixa à perfeição naquela literatura apressada, de ocasião, de circunstância, no calor da hora, massificante, estereotipada, ligeira, irresponsável, que mais precisava preencher temporadas e alimentar o prazer cortesão e boulevardiano do que ser pensada como algo cujos valores estéticos perdurassem ao longo do tempo. Mas com competência, com uma esperta manipulação da linguagem segunda. A essas urgência e competência deve ser aliada, evidentemente, sua decidida inclinação para o Romantismo, que alimenta suas peças com personagens nórdicas, portuguesas, inglesas, espanholas, italianas, canadenses, russas, alemãs etc. – e “indianas”, como neste *Harém* supostamente visto do seu interior.

Esta peça não consta de nenhuma das listas que se pôde consultar e que enumeram as peças de autoria de Paul Foucher que chegaram a subir aos palcos parisienses. Sua própria extensão, brevíssima, parece dizer que se trata antes de um drama para ser lido, não para ser visto. Além disso, não estava nos propósitos de *L'ARTISTE*, a revista que a publicou, acolher textos que subissem ou pudessem subir aos palcos – estes eram encaminhados, preferentemente, para as páginas da *REVUE DE PARIS*.

Entretanto, a peça é preciosa.

Começemos pela lista de personagens. Existe ali uma **Xacuntalá**, uma das mulheres do Harém, um nome sobejamente conhecido na Europa por causa das já várias traduções feitas por William Jones, G. Forster etc. da peça *Abhijñānaçakuntalam* (“Xacuntalá reconhecida”) do poeta-dramaturgo indiano *Kālidāsa*, do século V d.C., e, principalmente em terras de França, por causa da tradução francesa de Léonard de Chézy (intitulada *La Reconnaissance de Shakountala*) que vinha de ser publicada exatamente no ano anterior – 1830, o ano das *bayadères*... –, o que quer dizer que esse nome feminino e de certa maneira emblemático de toda mulher indiana (e, com esse nome, obrigatoriamente hindu) amorosa-e-fiel-e-sedutora como que estava no ar. Mas, alguém diria, a Xacuntalá dessa *fantaisie* é uma assassina-ciu-menta-intrigante-orgulhosa, em nada parecida à heroína de *Kālidāsa*.

Há um “marajá indiano”, um “rajah indien”, chamado **Madhavia**, nome também retirado da lista de *dramatis personae* da mesma peça, na qual um certo Mādhavya é o Bufão. Digamos que o nome de uma personagem que, na lista dos tipos característicos do teatro indiano antigo/clássico, quase beira o ridículo é aqui transplantado para um governante, sejamos sinceros, completamente ridículo.

Há, também, **Matali**, o chefe dos eunucos do marajá e guardião do tal harém, nome também retirado da mesma peça de Kālidāsa, na qual um certo Mātali é o auriga do deus Indra. Agora, um viril desvirilizado.

Há, ainda, **Mantami**, palavra inexistente, nome inventado, com um quê de palavra sânscrita, dado como um dos escravos do marajá, na verdade apenas um serviçal jardineiro.

Existe, ainda, **Mamia**, nome também inventado, também com um quê de palavra sânscrita, dado à amada do jardineiro, estranhamente referida na lista de personagens como “esposa de Tippo”, na certa o “Tippo-Sahib” a que se referiu anteriormente e que não tem nada a ver com esta peça. Apenas uma pseudo-ancoragem histórica?

Existe outra mulher do harém do marajá, chamada **Dharma**, palavra sânscrita, mas masculina, pouquíssimas vezes utilizada como segundo elemento de nome próprio composto, mas aqui aproveitada como nome próprio feminino, como palavra também sobejamente conhecida, participante que é da terminologia jurídico-religioso-filosófica de todas as doutrinas indianas. Essa palavra significa, entre outras coisas, “justiça” – e, sob certo ângulo, é a personagem mais injustiçada da peça.

Existe, finalmente, além de vários eunucos e várias outras mulheres do harém, todos sem nome, alguém que em francês é denominado um **Santón**, termo que, nos dicionários de língua francesa, designa um “religioso **muçulmano** conhecedor das leis” – leis, aliás, cujos objetos sobre os quais devem incidir podem ser perfeitamente manipulados.

Há vários grãos de sal nessa história; alguns podem estar no propriamente *kitsch* das falas (“reconheço a caligrafia do marajá”) ou no mau-jeito de algumas situações (o marajá escrevendo seu testamento com sangue na areia). Mas os principais problemas são outros.

Xacuntalá, Madhavia, Matali, Mantami, Dharma e Mamia – não importa serem seus nomes tomados de personagens de outra peça ou inventados: importa verificar sua constituição como personagens, como imagens postas em funcionamento dramático, para se tentar chegar aos modelos (não às personagens de mesmos nomes, mas aos estereótipos) que lhes deram origem. E, nesse sentido, esse harém não existe. Mamia, por exemplo, esposa de jardineiro, função servil, jamais teria lugar num harém hindu, por mais bela que fosse, porque seria mulher de casta baixa, impura para uma relação com o marajá, por mais libertino que este fosse. Do mesmo modo, a ultra-romântica figura de Dharma, uma francesa casada, em terras de França, com um certo Gabriel e depois raptada por piratas e vendida ao harém, não é, com toda esta violência, e também por ser estrangeira, figura típica e provável de um harém hindu: seu caráter se define, de antemão, como impuro, por estrangeiro, *feringhi*, e, por mais bandido que fosse um arregimentador de mulheres, ela jamais poria os pés num cenário desses.

Quanto ao eunuco, um bom eunuco hindu – isto é, um eunuco consciente de seu lugar, de sua função e de suas possibilidades, seus direitos e seus deveres – jamais se queixaria da perda de suas partes, jamais (pelo fato de isso contrariar as características de sua casta) faria um drama, como o que se vê em seu longo monólogo da cena 5, jamais se apaixonaria pela mulher que o marajá deseja – mesmo porque o amor hindu (que não é o Amor Romântico ocidental) tem sua sede bem abaixo do coração, exatamente no ali vazio do eunuco: o *kāma*, para um indiano hindu, é puro “desejo carnal”.

Além disso, jardineiro algum economizaria tostão por tostão (ou pagode por pagode, como diz o texto chamar-se a moeda local) de seu soldo para comprar sua liberdade: em primeiro lugar, porque um jardineiro hindu não é um escravo; em segundo, porque não se compra um lugar numa outra casta.

A corte dessa *fantasia*, em suma, não existe – é pura imaginação, invenção, fantasia mesmo, construída a partir de estereótipos manipulados com o objetivo primeiro de sensacionalismo: pretende-se que os motivos que alicerçam os contatos humanos, que as emoções que neles se originem sejam quentes, densas, reveladoras. Talvez o modelo mais próximo desse

harém dado como hindu fosse, na verdade, um serralho muçulmano; talvez estivesse logo ali do outro lado do Mediterrâneo, e não no outro lado do deserto do Rajastão (ou mais longe ainda, como se verá). Esse harém, aliás, (ver Fig. 6) é um dos temas mais intrigantes (junto com o da pira crematória, de que se falará em seguida). Por duas razões. Primeira: qual o estatuto dessas mulheres? Nenhuma delas é *esposa* do marajá, todas são suas concubinas. E elas são apenas 30, monotonamente 30, como afirma o marajá – número inimaginável para um harém hindu – que, na realidade histórica, nunca existiu dessa maneira, não tinha referente no mundo concreto e cotidiano de um verdadeiro marajá indiano e nem possui palavra hindu (vá lá o termo) que o diga. Segunda razão, mesmo que fossem 30 as mulheres. A poligamia causa espécie na tradição judaico-cristã, que sempre a proibiu. O verdadeiro interior de um harém, entretanto, é coisa jamais imaginada sensatamente pelos Ocidentais, incapazes de compreender os códigos silenciosos de imposição e aceitação de vontades e desejos, o comportamento humano marcado por coordenadas morais desconhecidas e insuspeitadas. É claro que um homem da cultura do *boulevard* faz uma distinção bastante clara entre quem é “mulher legal”, mulher do lar, e quem é cortesã, “mulher do mundo”. Só que, nesse harém, no harém, as mulheres, todas elas “mulheres legais”, são confundidas com cortesãs, “mulheres do mundo”, e para elas são transferidos todos os jogos das vaidades e dos interesses jogados pelas cortesãs dos *boulevards* – e aí o harém vira mesmo uma zona (em dois sentidos, se se permite a palavra).

Se se pensar que exista aí um exagero, basta recordar, um entre múltiplos exemplos, o que diz o personagem George Marest, no romance *Uma estréia na vida*, de Balzac, numa história que teria ocorrido em 1823, mas concluída pelo autor em fevereiro de 1842. George está cortejando a Marquesa de las Florentinas y Cabiroles – na verdade a cortesã Agata-Florentine Cabirole, primeira dançarina do Théâtre de la Gaîté e amiga das dançarinas do Théâtre de la Porte Saint-Martin. Em certa ocasião, relata ele uma série de lorotas e bravatas que o teriam levado à Rússia, à Prússia, à Sardenha, a Waterloo, ao Egito, à Grécia e ao Levante. A certa altura alguém lhe pergunta: “O senhor teve um serralho?” George responde: “Não creia que um serralho seja uma coisa do outro mundo: vale tanto como ter um rebanho de

cabras. Aquelas mulheres são muito estúpidas, e prefiro, cem vezes mais, as *grisettes* da Chaumière,¹¹ em Montparnasse. [...] O paxá] Ali deu-me cinco mulheres legítimas e dez escravas. Isso, em Janina, é como se eu não tivesse nada. No Oriente, fiquem sabendo, ter mulheres é coisa destoante, a gente apenas as tem. [...] lá, o bonito é ser ciumento. Cosem uma mulher dentro de um saco e atiram-na à água por uma simples suspeita, de acordo com um artigo do código deles”. Alguém lhe pergunta: “O senhor atirou alguma?” Responde-lhe nosso George, “torcendo e revirando os bigodes, tomando um ar sonhador”: “Eu? Que idéia! Eu, um francês! Amei-as, somente”.¹²

Ah esse George! um passado completamente falso de viagens aventurosas por um Oriente que jamais viu e um presente de aventuras pelos *boulevards* com uma falsa Marquesa!

E a pira crematória? Não se neguem aqui os poucos registros da cerimônia da morte da mulher viva na fogueira em que arde o cadáver do marido morto (ver Fig. 7). Mas isto era uma cerimônia típica e exclusivamente hindu, e não um ritual muçulmano – e muçulmanos são esse harém e essa corte, a despeito do marajá e das personagens hindus. Estamos no avesso do avesso. Não se pode deixar de ressaltar aqui que esse costume, marginal, raramente concretizado, era e é proibido oficialmente (se, apesar da proibição, chegou a ser praticado, e por quê, isto entra numa outra ordem de considerações). Acontece que essa cerimônia é, sem dúvida alguma, chocante para nossos olhos “ocidentais”, embora, por outras razões, os ocidentais já tivessem mandado muita gente para certas fogueiras... Acontece, também, que ela é chocante também para os olhos indianos – impiedosa, cruel, implacável, selvagem, desumana, violenta etc. – e por essa razão, pela sua qualidade e não pela sua quantidade, chamou a atenção de viajantes europeus, que a relataram mais por ouvir dizer do que por ver. É importante

¹¹ *Grisette*: a palavra designava uma espécie de tecido leve e barato, de cor acinzentada, passando depois a designar as pessoas que a usavam, em particular as costureirinhas de costumes ditos fáceis. *Chaumière*: antigo salão de baile parisiense, no bairro de Montparnasse, que existiu até 1860.

¹² Balzac, Honoré de. *Uma estréia na vida*. São Paulo: Globo, 1989, p. 60-61. Tradução de Vidal de Oliveira.

anotar que, nesse século XIX, morreram na pira crematória juntamente com seus maridos mais personagens nesse teatro, na França e na Inglaterra, noites a fio, enquanto estavam em cartaz, do que mulheres na Índia. No caso desta *fantasia oriental*, há um agravante – com certeza não sentido como tal, mas sim como “elevador da tensão dramática”: nesse harém de fantasia, sobem à fogueira, juntamente com o cadáver do marajá, uma mulher que nunca foi sua (esposa ou não) e um homem que nunca poderia ter uma esposa!

Bem, onde acontece tudo isso? Qual o cenário geográfico dessa fantasia?

Diz o autor, laconicamente, sem datar os acontecimentos imaginados: Málaca.

Onde fica isso?

Na Federação da Malaísia, na parte sul da península Malaia, com uma capital chamada Kuala Lumpur, próxima da qual está uma cidade chamada Málaca, a poucas horas, hoje, de avião de Cingapura.

Ali nunca foi Índia. Oriente? Com certeza – e com uma história de camadas sucessivas. É certo que os primeiros que colonizaram essa região foram indianos, mas budistas, no século II a.C. – que deixaram ali uma influência que perdurou até o ano de 1403, quando Palembang, príncipe indonésio casado com uma javanesa, fundou aí o reino de Málaca. Em 1445 chegaram os árabes e o Islamismo; em 1511, o português Afonso de Albuquerque passou Málaca para a coroa de Portugal e aí se introduziu o Cristianismo. Em 1641 a região é perdida para os holandeses, que a perdem para os ingleses em 1824. E talvez aí esteja a chave, talvez principal, da história: os ingleses, aliados na Índia aos muçulmanos, são ali inimigos dos franceses. Aos franceses é necessário dizer em 1831, mesmo que pela rama, com as armas da linguagem ligeira, chapada, como que num sussurro, é preciso relatar o mal que os ingleses continuam permitindo na Índia, onde a França não mais está. Pode até ser que Paul Foucher conhecesse todos esses dados históricos a respeito de Málaca – e, se o Oriente para além das areias para depois do Mediterrâneo era um grande desconhecido, essa Málaca budista-muçulmana-cristã-portuguesa-holandesa-inglesa há de ser mesmo algo in-

compreensível à distância. E se coloque distância nisso: Málaca é quase o ponto do Oriente mais distante do *boulevard* de fins de tarde e de todas as noites. Málaca é um ponto definido, mas ao mesmo tempo o mais indefinido de todos os pontos geográficos da terra – aquele ponto onde uma realidade mal-conhecida, mal-discernível, se mistura a uma vontade ou necessidade de Romanticamente falar dos outros, mas principalmente falar de si mesmo.

E nem precisaria ser o Oriente. Numa adaptação do *Fausto* de Goethe, preparada em 1827, Etienne Jouy, Philarète Chasles e Clemence de Presle elaboraram um segundo ato em que o balé do Opéra se encarregaria de configurar a tentação de Fausto por Mefistófeles: corpos insinuantes de amazonas, odaliscas e... *bayadères*.

Como dirá um poeta do século XX, Jacques Prevert, também francês, mas de outras imagens: “Chacun son cirque”.

Résumé: Ayant à l'horizon l'intention d'établir quelques bornes pour les paramètres et les catégories de "l'imaginaire", cet article propose une analyse du drame L'Intérieur d'un harem, de Paul Foucher, une fantasia orientale, selon l'auteur.

Mots-clés: Imaginaire, XIX^e Siècle, Inde, Orient.

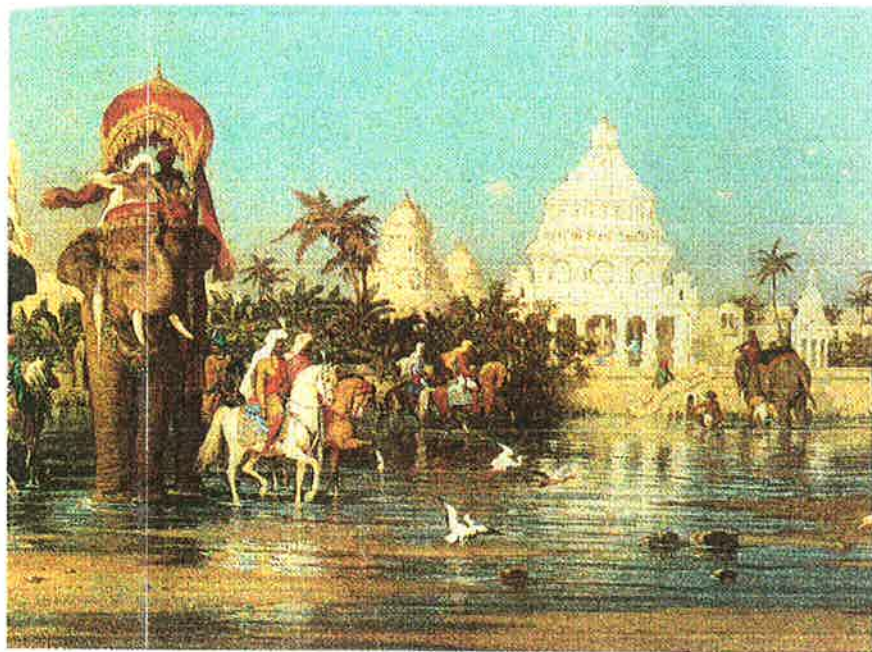


FIGURA 1

Une fête dans l'Inde - Le Lac Sacré d'Oudeypour (detalhe). Óleo sobre tela, 1870. Toulon, Musée des Beaux-Arts. Apud Amina Okada [L'Inde du XIX^e siècle. Voyage aux sources de l'imaginaire. Marseille, AGEF, 1991], p. 17-19: "L'Inde chimérique et somptueuse [...] où ne manque aucun des éléments du rêve indien reconstitué par l'artiste, s'inscrit de tout l'éclat de son ciel pur et en vertu de l'étrange beauté des monuments, dans la mystique du 'rêve de l'Orient' chère aux peintres et aux écrivains romantiques du siècle dernier".



FIGURA 2

Salomé, de Gustave Moreau. Desenho, c. 1876. Paris, Musée Gustave Moreau. Apud Amina Okada, p. 22-23: “les Salomé de Gustave Moreau ne sont pas sans révéler l’éclectique et subtile inspiration indienne de l’artiste”.



FIGURA 3

A bayadère Amany, d’après uma estatueta de Auguste Barre. Gravura, séc. XIX. Nantes, Musée Thomas Dobrée. Apud Amina Okada, p. 108. Também em *Magasin Pittoresque*, 40 (1838): 313.



FIGURA 4

Le Dieu et la Bayadère, de Mathieu Barathier. Pastel, 1849. Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire. *Apud* Amina Okada, p. 103.

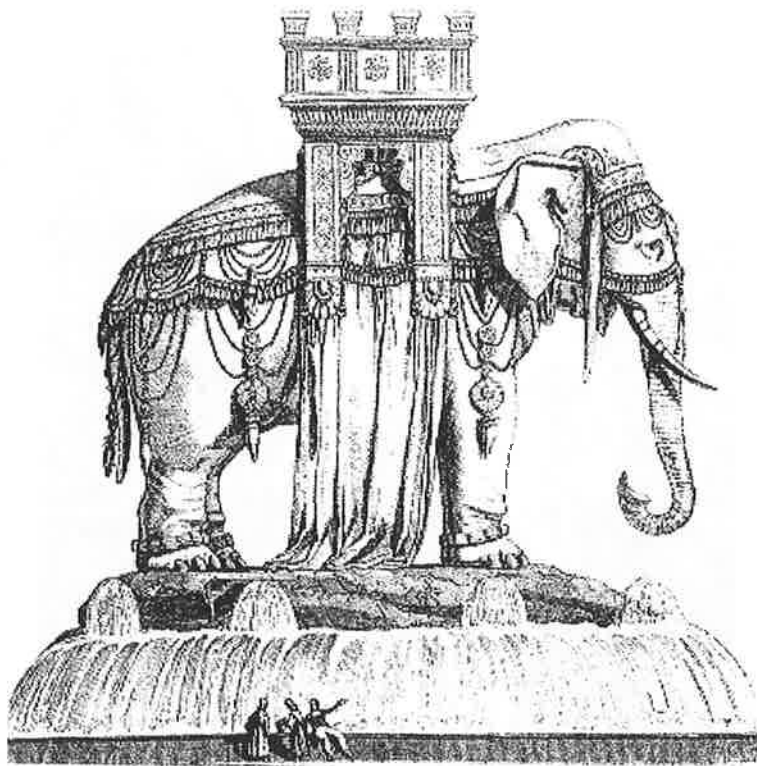


FIGURA 5

*Desenho do elefante que deveria ornamentar a praça da Bastilha: "la machine hydraulique destinée à alimenter la fontaine aurait été établie dans la tour que portait l'animal, et au sommet de laquelle on devait pénétrer au moyen d'un escalier pratiqué dans l'une des jambes". *Magasin Pittoresque*, 14 (1854): 160.*



FIGURA 6

Harém: “si l’on en croit les témoignages des voyageurs occidentaux - lesquels, et pour cause, n’avaient pas accès aux harems princiers -, la vie dans les *zenânas* de l’Inde s’écoulait dans un luxe ostentatoire, nourri d’indolence et de lascivité. L’ennui, néanmoins, dominait l’existence des femmes recluses dans le *zenâna* et les rendait enclines aux préoccupations futiles ou malveillantes”. Gravura extraída de *Inde*, de A. Dubois de Jancigny e X. Raymond. Paris, 1865. Apud. Amina Okada, p. 98. Até mesmo esse harém da ilustração tem sua percepção enviesada: trata-se de um harém indiano, mas de uma corte não-hindu...



FIGURA 7

Brâmanes conduzindo uma viúva para a pira funerária de seu esposo. Desenho extraído de L'Inde française, de E. Burnouf e E. Jacquet. Paris, s.d. Apud Amina Okada, p. 93.