

DO TEATRO NA LITERATURA INDO-ÁRICA

(Cont. do n.º 3, pág. 375)

O génio mais fulgurante do teatro indiano é o de Calidasa, que viveu na cõrte de Ujaini, cidade da Índia, que florescia em sciências e letras, provavelmente na primeira metade do século v, embora a sua data e mesmo a sua época estejam ainda em franco debate.

Algumas anedotas e as tradições mais consistentes dão-no como galaneando num círculo faustoso e requintado de damas da cõrte de Vicramadítia, nome de Chandragupta II, que reinou até cêrca de 413, e convivendo com espíritos superiores e notabilidades literárias, que constituíam as nove gemas que irradiavam os seus fulgores naquela cõrte, acarinhados e patrocinados pelo soberano. Julga-se que desposou uma princesa, embevecida nos seus méritos de letrado sem rival, amor a que Calidasa correspondia apenas com o respeito devido a uma mãe.

Nas suas obras líricas, dramáticas e épicas não há a menor indicação da sua vida, falham os incidentes e mingnam os acontecimentos notáveis que possam elucidar-nos sôbre a sua terra natal, os anos do nascimento e da morte, a sua genealogia, etc. São problemas que criticos de nomeada, orientais, europeus e americanos, têm procurado solucionar, mas sem conclusão alguma positiva, visto que os seus trabalhos se esteiam apenas em conjecturas e hipóteses, das quais resulta uma amplitude duma dezena de séculos, na

qual a figura do maior dramaturgo indiano se move à vontade, desorientando os seus biógrafos.

Na literatura sânscrita ocupa Calidaça um lugar preeminente, pois primando no drama, cultivou com esmero os géneros lírico e épico. ; Que flagrante paralelo com o maior vulto da nossa literatura, Camões, que semelhantemente se notabilizou nos mesmos três géneros literários! Mas se Camões culminou na epopeia, Calidaça sobrelevou no drama. Embora se lhe não possa assinalar uma supremacia tal como a que Shakespeare manteve no teatro inglês, Calidaça marcará sempre uma nítida superioridade sobre os seus predecessores, contemporâneos e sucessores.

Deixou Calidaça apenas três peças, mas que são três obras primas da dramaturgia sânscrita: *Mālavikāgnimitra*, «Malavica e Agnimitra», *Vikramorvacī*, «Urvaxi ganha pelo valor» e *Çakuntalā*, «Xacuntalá».

«Malavica e Agnimitra» ⁽¹⁾ é uma pequena comédia heróica em cinco actos, peça convencional de harém, uma história de amor e intriga contemporânea. Weber ⁽²⁾ provou infundadas as dúvidas suscitadas por Wilson se de feito Calidaça era seu autor. É incontestavelmente a primeira obra do dramaturgo que no prólogo se apresenta modesto perante os seus antecessores na arte. Embora seja inferior em mérito poético aos outros dois dramas, possui muitas belezas e tem especial interêsse porque o seu assunto não é heróico nem mítico, mas um trecho da vida ordinária das côrtes indianas, no qual se desenrola um bom quadro das condições sociais do tempo.

O herói é um rei histórico da dinastia dos Xungas, Agni-

(1) Foi primeiro editado por O. F. Tullberg, em Bonn, 1840. Está traduzido em oito línguas europeias e quatro indianas.

(2) *Zur Erklärung der Mālavikā*, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 1860, pág. 261.

mitra, que reinou em Vidixa (Bhilsa) no século II a. J. C. A peça descreve os amores deste rei e de Malavica, uma das damas da rainha Dharini, que ciosamente a guarda longe da vista do rei por causa da sua grande formosura, mas ele adrega de topar com uma tela em que Malavica está retratada e apaixona-se por ela, recrescendo a paixão quando a vê cantar e dançar num concurso público de dança. Várias tentativas do monarca para falar a Malavica dão lugar a numerosos pequenos incidentes, no decurso dos quais Agnimitra não aparece como um déspota, mas procede com delicadeza e consideração para os sentimentos da rainha e de outras esposas. Descobre-se finalmente que Malavica era princesa por nascimento, que tinha vindo a ser fámula na côrte de Agnimitra sòmente por ter caído em poder de salteadores. Não havendo, pois, embargo à sua união com o rei e tendo chegado a boa nova das vitórias do príncipe herdeiro Vassumitra, filho de Dharini, esta aplaca a sua cólera, modifica as suas intenções ditadas pelo ciúme e é a primeira a oferecer ao rei a mão da competidora.

Vikramorvaçī ⁽¹⁾ é uma peça em cinco actos, pertence à classe denominada *trotaka* e representa eventos em parte terrestres, em parte celestes, enxertando numa lenda épica muitos incidentes que pertencem propriamente à vida de côrte. A anedota é em poucas palavras a seguinte: O rei Pururavas ouvindo das ninfas celestiais que uma sua companheira, Urvaxi, tinha sido arrebatada pelos demónios, vai libertá-la e transporta-a no seu carro, ficando no trajecto mutuamente enamorados. Urvaxi tem de comparecer diante de Indra para representar o noivado de Lacxmi, mas na turbacão amorosa que a empolgava, desempenhou tão mal o seu

(1) 1.^a ed., Calcutá, 1830. Trad. em nove línguas, europeias e indianas, sendo a 1.^a trad. em inglês, de Wilson, *op. cit.*, vol. I, págs. 183-274.

papel que, sendo interpelada em scena sôbre quem tinha pôsto o seu coração, nomeou Pururavas, em lugar de Purushotama, isto é, Vixnu. É, por isso, amaldiçoada por seu mestre Bhárata, mas perdoada por Indra, que lhe consente viver com Pururavas até ao momento em que êste veja seu filho. Certo dia, irritada com o espôso por qualquer motivo fútil, Urvaxi entra na floresta de Cumara, deus da guerra, onde nenhuma mulher pode ingressar e, em consequência da maldição de Bhárata, é imediatamente transformada em uma trepadeira. O rei desolado procura-a por tôda a parte e, finalmente, sob a influência de uma pedra mágica que possui, abraça-se a uma trepadeira que se transforma em Urvaxi nos seus braços. Depois de muitos anos, Pururavas encontra acidentalmente seu filho Aius, que Urvaxi tinha dado à luz secretamente e feito criar em um eremitério. A alegria de Pururavas contrasta com as lágrimas de Urvaxi, que vê o seu apartamento próximo e inevitável, com o regresso forçado ao céu, mas Indra em recompensa dos serviços do rei contra os demónios faz nova concessão, permitindo que a ninfa viva para sempre com êle.

«Xacuntalá»⁽¹⁾ é a peça mestra da imaginação e inteligência de Calidaça, aquela em que o dramaturgo toca o auge da perfeição dramática e poética e que lhe careia consideração e renome universal. Foi a primeira obra sânscrita dada a conhecer às letras europeias e a embaixatriz duma civilização antiga e desconhecida, saúdada com entusiasmo pelo mundo ocidental, que entrou a admitir com pasmo e admiração a riqueza e a magnitude da sua literatura e a orgânica incomparável da sua lingua. Lassen, Goethe, Herder, Schlegel, Humboldt, Lamartine, Paul de S.^t Victor, Fauche,

(1) A sua 1.^a ed. foi feita em Calcutá em 1761 e a 1.^a trad. em inglês, deve-se a William Jones, sôbre a recensão bengalina, publicada também em Calcutá, em 1789.

Foucaux, Bergaigne, Jones, M. Williams⁽¹⁾ e tantos outros teceram os mais rasgados encômios à peça e enramaram de lauréis o nome do seu autor.

Tem sete actos e é o exemplar mais completo e aperfeiçoado das comédias heróicas. O contexto é extraído do 1.º livro do *Mahābhārata*. O protagonista é o rei Duxianta que, estando numa caçada, se transvia na floresta, indo dar no eremitério de Cánua, onde fortuitamente logra contemplar a radiosa formosura de Xacuntalá, filha da ninfa Menacá e do sábio Vixuamitra. Súbita e violenta paixão atrai os dois corações e Xacuntalá, perplexa e hesitante, inibida de acolher-se ao conselho paternal e judicioso de seu tutor, ausente numa peregrinação, e induzida pelas suas fiéis e queridas companheiras, entrega-se ao monarca, confiando na sua palavra, confirmada pela dádiva de um anel com as armas reais. Consumada a união, que, longe de ser uma violação ou um estupro, é um matrimónio do rito *gandharva*⁽²⁾, volve o soberano à côrte, onde breve se lhe deve juntar a nova espôsa. Regressado da piedosa romagem, Cánua, sciente do ocorrido, apressa-se a enviar a tutelada ao real senhor. Xacuntalá, embevecida no seu amor, alheia do que se passa de roda, absorvida unicamente nos preparativos da partida, descursa os deveres de hospitalidade para com um asceta extremamente irritável, que lha implorava e que pune a negligência com a maldição, incompreendida por Xacuntalá, de ela não ser reconhecida pelo rei, senão à vista do anel com que fôra prendada. De caminho à capital do reino de Duxianta, Xacuntalá perde o régio presente, enquanto abluía nas sacras águas

(1) Cf. Mons. Dalgado, Introdução à trad. de «Xacuntalá», no *Boletim da Segunda Classe*, da Academia das Ciências de Lisboa, vol. XI.

(2) Mútuo consenso das partes, sem a sanção dos pais ou tutores, nem qualquer formalidade - *Manusmṛti*, «Código de Manu», liv. III, v. 32, e *Yājñavalkyasmṛti*, «Código de Iajnaválquia», liv. I, v. 61.

dum lago, e chegada à cõrte é públicamente repudiada pelo rei, totalmente olvidado da sua galante aventura no eremitério de Cândia, pruído de desconfianças, martirizado em frenéticas dúvidas, não disposto em todo o caso a reconhecer Xacuntalá como sua legítima espõsa. Entretanto, o anel é achado por um pescador no ventre de uma carpa. Com vê-lo, Duxianta recupera imediatamente a memória, todo o passado se lhe antolha nas mais pequenas minúcias, achaca-se de profunda melancolia, triste, soturno e enfadoso, desdenhando as blandícias das favoritas, impassível aos gracejos do bôbo, desinteressado dos negócios do reino, num estado de doentia inércia, a que vem arrancá-lo o cocheiro de Indra, que reclama o seu valioso auxílio contra os demónios. Duxianta parte célere no maravilhoso carro divino, dá batalha aos inimigos celestiais e após batalhas sem conto, regressa através os espaços e encontra Xacuntalá e seu filho no eremitério de Maricha, que abençoa a reconciliação dos dois amantes.

O que assegura a Calidaça um lugar de primeira plana entre os dramaturgos é a fecundidade da sua imaginação psicológica e a rara habilidade de exteriorizar humanamente, sem exageros descabidos, os sentimentos amorosos. A sua arte é sentimental, afectiva, fala ao coração. Nada de horrendo perturba a harmonia do conjunto, nenhuma violência rompe a unidade moral; esbatem-se as paixões sem se enfraquecer, o ardor amoroso não ultrapassa as raias da estética, achanam-se os arrebatamentos do ciúme, conjuram-se as explosões de ódio destemperado e os tormentos da pena, eivados de funda melancolia, têm o linimento de tocante resignação.

Em «*Malavica e Agnimitra*», a peça da juventude de Calidaça, o tema é banal, o conflito amoroso desenvolve-se nas condições dos dramas desta espécie, o seu nexa está de antemão regulado. Há, porém, variedade nos acessórios: os incidentes, os retratos físicos e morais, o diálogo que dá a

conhecer os sentimentos recíprocos dos amantes, os empecilhos que delongam a sua união, as circunstâncias que amansam os ciúmes da rainha e a levam a reconhecer a princesa ignorada.

Vikramorvaçī, cuja anedota é antiqüíssima, figurando num dos hinos do «Rigveda», revela acentuada melhoria do autor na criação dos caracteres e na pintura dos sentimentos, embora o maravilhoso esteja entretecido com o que é humano. Se o amor materno, tão intenso, natural e normal numa mulher, é na protagonista sobrepujado pela afeição que vota a seu espôso, é porque ela pode perdê-lo, em vista da maldição divina. Pururavas corresponde à paixão da ninfa com igual dedicação e ternura. Quando ela se transforma em trepadeira, a desolação do rei atinge o ápice do lirismo e do patético; êle julga a nuvem um demónio que a raptou, interpela os animais da floresta, o pavão, o cuco, o flamingo, as abelhas, o elefante, o javali, o antílope, sôbre a sorte da bem-amada; imagina-a transformada na corrente, cujas ondas simulam o movimento das suas sobranceiras e as revoadas das aves são o seu cinto; êle dança, canta, desfalece na sua loucura, ou escuta o eco que lhe responde.

Em «Xacuntalá», Calidasa repete-se em muitas cenas, traças e incidentes das outras duas peças, mas nem por isso os seus méritos ficam apoucados. O carácter da protagonista é delineado com rigor e habilidade; a sua união com o rei consuma-se sem deixar no auditório a mais pequena nota desagradável. As emoções do amor, desde que êle desabrocha na alma virginal de Xacuntalá até culminar no desejo de se unir ao rei, são pintadas pelo autor com côres adequadas. A sua negligência em cumprir os deveres de hospitalidade, originada no arroubamento do primeiro amor, dá lugar ao infortúnio transitório de ser repudiada pelo rei, perante o qual ela mantém certo aprumo, dignidade e extrema resignação. Com requintada ternura ela despede-se

de seu tutor, das queridas companheiras, dos animais e das plantas do eremitério, scenas repassadas de intenso pantheísmo e evocando profundo sentimento patético.

Duxianta tem por seu turno tôdas as qualidades inerentes à sua categoria. Irrepreensível a sua conduta perante Xacuntalá, que a-pesar-de formosa, não logra convencer o rei de que é sua espôsa. Competindo-lhe dar o exemplo das suas virtudes domésticas e sociais e zelar a moralidade das suas funções e dos seus paços, não aceita a mulher que se lhe oferece como legítima, indo ao ponto de consultar o seu capelão sôbre a atitude a tomar.

As restantes personagens são igualmente bem caracterizadas. O bôbo procura dar relêvo às suas funções cômicas e satisfação aos seus apetites da mesa; quando fora da côrte, acompanhando o rei nas suas caçadas, anseia pelo regresso, pelo conforto e remanso da vida palaciana. As espôsas do rei manifestam, como sempre, a rivalidade e os zelos que as inimizam, mas as suas figuras são secundárias, apagadas, muito menos destacantes do que as companheiras de Xacuntalá, que, contrastando em temperamentos, Anaçuiá séria e sensível, Prianvadá alegre e faladora, consubstanciam a amizade e dedicação femininas. Insinuante o eremita Cánua, humilde, virtuoso, resignado com o apartamento da pupila querida, a quem ministra conselhos e sãos ensinamentos de vida futura, na côrte do espôso. Muito diferentes são o asceta Durvassas, arrogante e altivo, exagerado na praga que impreca contra Xacuntalá, e Maricha, solene na sua majestade divina, renunciando os bens terrenos e feliz no eremitério celeste.

Reconhecida a prioridade de Bhaça sôbre Calidaça, fácil se torna verificar a influência que aquele exerceu no segundo, exemplificada nos numerosos passos dos dois dramaturgos que se aproximam, nos caracteres que se assemelham, nos tipos que se confundem nas suas paixões, nos seus gostos,

no seu temperamento, o que não é de admirar porque se desenvolvem ao contacto dos mesmos incidentes da vida e evoluem num meio e em condições sempre idênticas. Assim, enquanto Xacuntalá, trajando o hábito monacal de cortiça, está ocupada em regar e à sua despedida do eremitério as plantas e os animais partilham da tristeza geral e o veado, seu filho adoptivo, se agarra ao seu vestuário, como que a manifestar o seu desgosto, vemos em «O drama da estátua» Sitá com igual hábito de cortiça e a idea da rega das plantas como um acto de penitência; Rama convida Sitá a despedir-se dos montes e das trepadeiras, das corças e das plantas, suas filhas adoptivas. Em «Vassavadata em sonhos», o rei Udaiana perde a sua lira, como Xacuntalá fica sem o anel, caído nas águas do lago. A praga de Durvassas, que condena Xacuntalá a um repúdio temporário, encontra o seu paralelo na maldição de Chandabhárgava, que reduz Avimáraca a uma casta inferior. Em «Xacuntalá» os amantes reconciliam-se no eremitério celeste de Maricha e em «Avimáraca» eles vêm a unir-se na habitação do sábio Nárada.

Nem de leve, porém, estas coincidências deslustram a arte dramática e o talento poético de Calidaça. Confinando a composição das suas peças às normas rígidas dos tratadistas, era-lhe impossível sair do âmbito estreito e limitado da acção, do tempo e do espaço, versando, por exemplo, os grandes problemas da vida humana e do seu destino sobre a terra. Não obstante, deixou uma obra de perdurável mérito, unânimemente gabada pela crítica europeia, e que levou William Jones a cognominar Calidaça, de Shakespeare da Índia.

*

À primeira metade do século VII pertencem os três dramas, *Ratnāvalī*, «Ratnavali», *Priyadarçikā*, «Priadarxicá», e *Nāgānanda*, «O júbilo das serpentes», atribuídos ao céle-

no seu temperamento, o que não é de admirar porque se desenvolvem ao contacto dos mesmos incidentes da vida e evoluem num meio e em condições sempre idênticas. Assim, enquanto Xacuntalá, trajando o hábito monacal de cortiça, está ocupada em regar e à sua despedida do eremitério as plantas e os animais partilham da tristeza geral e o veado, seu filho adoptivo, se agarra ao seu vestuário, como que a manifestar o seu desgosto, vemos em «O drama da estátua» Sitá com igual hábito de cortiça e a idea da rega das plantas como um acto de penitência; Rama convida Sitá a despedir-se dos montes e das trepadeiras, das corças e das plantas, suas filhas adoptivas. Em «Vassavadata em sonhos», o rei Udaiana perde a sua lira, como Xacuntalá fica sem o anel, caído nas águas do lago. A praga de Durvassas, que condena Xacuntalá a um repúdio temporário, encontra o seu paralelo na maldição de Chandabhárgava, que reduz Avimáraca a uma casta inferior. Em «Xacuntalá» os amantes reconciliam-se no eremitério celeste de Maricha e em «Avimáraca» eles vêm a unir-se na habitação do sábio Nárada.

Nem de leve, porém, estas coincidências deslustram a arte dramática e o talento poético de Calidaça. Confinando a composição das suas peças às normas rígidas dos tratadistas, era-lhe impossível sair do âmbito estreito e limitado da acção, do tempo e do espaço, versando, por exemplo, os grandes problemas da vida humana e do seu destino sobre a terra. Não obstante, deixou uma obra de perdurável mérito, unânimemente gabada pela crítica europeia, e que levou William Jones a cognominar Calidaça, de Shakespeare da Índia.

*

À primeira metade do século VII pertencem os três dramas, *Ratnāvalī*, «Ratnavali», *Priyadarçikā*, «Priadarxicá», e *Nāgānanda*, «O júbilo das serpentes», atribuídos ao céle-

das serpentes», de fonte búdica, plena de ideias e sentimentos búdicos, que abre por uma homenagem a Buda, enquanto as outras duas se iniciam com uma prece a Xiva, deus bramânico. Que as três peças foram compostas pela mesma pessoa, certifica-nos a sua absoluta similaridade de tom e de estilo. Seja ele o autor real ou simplesmente o Mecenas dos poetas e dramaturgos, Harsha comprazia-se em lhes colher a glória, gostando de rodeiar-se dêsses Banas e Dhávacas aos quais outras tradições conferem a autoria das peças.

«Ratnavali» e «Priadarxicá» têm íntimo parentesco quanto ao objecto e quanto à forma: são pequenas comédias heróicas, em quatro actos, tendo por protagonista comum o rei Udaiana, já dramatizado por Bhaça, e por tema uma das suas conquistas amorosas.

«Ratnavali» ⁽¹⁾ tem muita analogia com «Vassavadata em sonhos», de Bhaça, e «Malavica e Agnimitra», de Calidaça, que provavelmente sugeriram a traça. O ministro Iaugandharáiana do rei de Vatsa, desejoso de promover o aumento do poderio de seu amo, negoceia o seu casamento com a filha do rei de Ceilão. Esta com a sua comitiva naufraga em pleno mar e depois de várias peripécias vem parar à côrte de Vatsa, onde entra como dignitária da rainha, que, em vista da sua formosura, procura ocultá-la das vistas de seu inconstante esposo. Após muitos incidentes em que se manifesta o amor de Sagaricá, a nova dama de honor, pelo rei e dêste por aquela, e em que transluzem os zelos da rainha Vassavadata, chega-se a descobrir, por um colar de pérolas (*ratnāvalī*), que a protagonista usa, que ela é Ratnavali, princesa de Ceilão, com a qual Udaiana vem a casar, com assentimento de Vassavadata, que reconhece na nova aliança o alargamento do reino do espôso.

(1) 1.^a ed., Calcutá, 1832; a 1.^a trad. é a inglesa, de Wilson, *ob. cit.*, II, pág. 255-319.

Priadarxicá, a protagonista que dá o nome à segunda peça⁽¹⁾, é filha do rei Dridhavarman e destina-se para esposa de Udaiana, a-pesar-de pedida em casamento pelo rei de Calinga, que, em vindicta, ataca e derrota aquele monarca. Entrementes, Priadarxicá refugia-se em casa dum amigo de seu pai, que, malquistando-se também com Udaiana, é atacado por um dos seus generais e morto. A infeliz Priadarxicá é feita prisioneira e levada à côrte de Udaiana, onde entra ao serviço da rainha com o nome de Araniacá. Esta e o rei enamoram-se mutuamente. Depois dos costumados incidentes, em que há apenas a originalidade da representação duma peça, em que são actores principais o rei e Araniacá, verifica-se nesta a sua estirpe real e realizam-se as suas núpcias com o rei.

«O júbilo das serpentes»⁽²⁾ é uma comédia heróica em cinco actos. Tem, como já dissemos, colorido búdico, o protagonista é budista e ao tema normal das peças desta espécie, os amores de Jimutavahana, filho do rei dos génios chamados Vidiadharas, e de Malaiavati, princesa dos Sidhas, sobrepõe-se uma lenda búdica edificante narrada na «Grande história», de Gunadhia: o jovem herói sacrifica-se para salvar a vida da serpente mítica que deve servir de repasto a Garuda, a ave divina. A sua dedicação é, porém, recompensada: não só volve à vida, como o cruel tributo pago pelas serpentes é desde então interrompido e extinto.

A arte de Harsa peca pela falta de originalidade nos dois primeiros dramas, que, compostos em linhas convencionais e sobre modelos já existentes e de muito maior valia, reve-

(1) 1.^a ed., por J. Vidyaságára, Calcutá, 1874. Traduzido pela primeira vez, em francês, por G. Strehly, Paris, 1888.

(2) Foi primeiro editado em Calcutá, 1864. A 1.^a trad. é a inglesa, de Palmer Boyd, com uma introdução do Prof. Cowell, Londres, 1872

lam certa ingenuidade no desenvolvimento da acção e na feitura dos incidentes. Só ressaí como uma *trouvaille* feliz a comédia inserida em «Priadarxicá», cujo desempenho por parte do rei e da protagonista patenteia à rainha o próximo triunfo da sua nova rival.

«O júbilo das serpentes» é sob certos aspectos uma peça única, em que o conflito amoroso e a tentativa de suicídio da protagonista, ficam na penumbra, ofuscados pelo sacrifício do herói, um dos mais altos ideais do budismo. É precária a harmonia entre a anedota amorosa e a lenda búdica e dá-se inevitável a intervenção do maravilhoso na pessoa da deusa Gauri, que resolve a dificuldade de fazer ressuscitar o sacrificado.

Se a arte de Harsa falece em originalidade de assunto e de forma, o seu poder descritivo é assaz apreciável; nos seus versos aborda os mais variados temas: a tarde, o meio-dia, o parque, o eremitério, os jardins, as fontes, as florestas, os montes, o palácio, as festividades, etc. Possui o grande mérito da simplicidade de expressão e pensamento. A elocução é precisa e adequada e o emprêgo das figuras de estilo restrito e apropriado.

*

Possuímos três dramas do insigne poeta e dramaturgo Bhavabhúti, brâmane como Calidaça e protegido de Iaxovarman, que reinou em Caniacubja na primeira metade do século VIII. Contrastam em dois ou três pontos com as obras dos dramaturgos anteriores. A falta da personagem do bôbo é uma das suas peculiaridades, sendo o elemento cómico e arguto muito módico. E enquanto os outros poetas se entretêm nas belezas delicadas e brandas da natureza, Bhavabhúti compraz-se em pintar os seus aspectos grandiosos e sublimes, devido sem dúvida à influência que no seu espírito

exerceram as montanhas meridionais da sua terra natal Vidarbha.

A mais popular das peças de Bhavabhūti é *Mālatīmādhava* ⁽¹⁾, «Malati e Mádhava», comédia burguesa em dez actos. A scena decorre em Ujaini e o assunto, já versado na literatura novelesca, é a história dos amores de Malatī, filha de Bhurivassu, ministro do rei de Padmavati, e Mádhava, filho de Devarata, ministro do rei de Vidarbha, o qual estuda na cidade. Malatī e Mádhava encontram-se e amam-se, mas o rei determina que a heroína case com o seu favorito Nandana, que ela detesta. Êste plano é frustrado por Macaranda, amigo de Mádhava, o qual se faz passar por Malatī na cerimónia nupcial, dando assim tempo aos dois amantes para fugirem, ajudados por duas freiras budistas, Avalokitá e Saudamini, pupilas de Camandaqui. De regresso, Malati e Mádhava, depois de triunfarem dos seus perseguidores e salva Malati da morte a que fôra condenada pelos sacerdotes do templo de Xiva, chegam finalmente a unir-se, com prévio perdão e aprovação do monarca.

Os outros dois dramas de Bhavabhūti representam sucessos do herói nacional, Rama. Não constitui um mero episódio a anedota de *Mahāvīracarita* ⁽²⁾, Biografia do grande herói, é uma epopeia inteira, uma síntese do monumental *Rāmāyaṇa*. A peça divide-se em sete actos e conclui com a coroação de Rama. O último acto representa a viagem de Rama, que leva Sitá em triunfo de Ceilão para Aiodhiá, em um carro aéreo, do cimo do qual vai descrevendo as paisagens, as perspectivas e os lugares que atravessam.

O *Uttararāmacarita* ⁽³⁾, «Biografia ulterior de Rama»,

(1) 1.^a ed., Calcutá, 1830; 1.^a trad., a inglesa, de Wilson, *ob. cit.*, v. II, p. 1-123.

(2) Ed. 1.^o por F. H. Trithen, Londres, 1848 e trad. em prosa inglesa por John Pickford, Londres, 1871.

(3) 1.^a ed., Calcutá, 1831; 1.^a trad., a inglesa de Wilson, *ob. cit.*, vol. I, p. 275-384.

baseia-se no último livro do *Rāmāyaṇa* e é uma peça romântica com muito belos passos. Devido contudo à falta de acção é mais um poema dramático do que peça teatral. A descrição do terno amor de Rama e Sitá, purificado pela dor, apresenta sentimentalidade mais genuína do que talvez qualquer outro drama indiano. A peça começa com o exílio de Sitá e termina com a sua restituição ao trono de Aiodhiá, no meio de exclamações populares. Seus dois filhos, Cuxa e Lava, nascidos durante o exílio e criados no deserto por Valmique, sem nenhum conhecimento da sua descendência real, ministram um paralelo frisante com os dois príncipes Guiderius e Arviragus, criados pelo eremita Belarius, nas montanhas de Gales, e que figuram em *Cymbeline*, de Shakespeare.

A obra de Bhavabhúti distingue-se pelo seu sentimento e grande beleza poética, versos refinados e estilo polido, mas de poder dramático moderado. Tõda a gama dos sentimentos, desde o amoroso até ao de horror, perpassa nos seus dramas, dando graça e ternura, energia e heroísmo aos caracteres que encarnam o princípio do bem e provocando repulsa e antipatia pelos que consubstanciam as trevas e o mal. A ausência do elemento cómico, que indubitavelmente concorre para diminuir os recursos dramáticos, é compensada pelos incidentes de terror, aliados ao sobrenatural.

«Malati e Mádhava», rivaliza, guardadas as proporções, com «O carrinho de barro», de Xúdraca, na pintura dos costumes e desenho dos caracteres. Todo o drama é uma série de situações contrastantes, primeiro de amor e depois de encantamentos dos terríveis sacerdotes da deusa Durgá, que têm o mérito de excitar o interêsse dos espectadores. A peça é uma espécie de *Romeu e Julieta*, com feliz desenlace, sendo a parte desempenhada pela freira Camandaqui análoga à de Frei Lourenço no drama de Shakespeare. A influência de Calidaça nota-se na personagem de Mádhava,

que procura a bem-amada por tôda a parte, apostrofando os montes, as plantas, os animais, tal como o desolado Purravas à cata de Urvaxi. Mádhava pretende mandar uma mensagem por intermédio duma nuvem para o seu amor que considera perdido, idea que Bhavabhúti foi buscar a *Megha-dūta*, «A nuvem mensageira», poema lírico de Calidaça.

Os dramas inspirados no *Rāmāyaṇa* não possuem propriamente acção dramática; a caracterização é fraca; os monólogos são longas tiradas narrativas e os diálogos manquejam em vigor e interêsse. Só ressaem os sentimentos e as descrições dos vários aspectos da natureza, florestas, montanhas, rios, a denotarem um intenso panteismo no autor.

*

Bhata Naráiana supõe-se ter vivido em meados do século VIII e na côrte dos Guptas, de Mágadha. Deve o seu renome a uma peça em seis actos *Veṇṭsaṁhāra* ⁽¹⁾, «O enlçamento das tranças do cabelo», que tem por tema um episódio do 2.º livro (*sabhā-parvan*, «livro da assembleia») do *Mahābhārata*, em que Dráupadi, esposa dos cinco príncipes Pândavas, é arrastada pelos cabelos perante a assembleia dos Cúrus, por Duxassana, irmão de Duriোধana. Dráupadi jura nunca mais entrançar o seu cabelo, enquanto não for vingada, o que vem a suceder a final.

A peça tem pouco valor poético, a acção dramática é minimizada por longas narrativas, o interêsse é anulado pela profusão das mímicas, mas o estilo é claro e vigoroso e a sua popularidade filia-se nas propensões que manifesta ao culto de Crixna e no facto de ter sido composta com a estrita observância das regras dos tratadistas.

(1) 1.ª ed. com um prefácio em inglês por Mukṭaram Vidyabágish, Calcutá, 1885. Trad. em inglês por S. M. Tagore, Calcutá, 1880.



Entre as obras dramáticas da literatura sânscrita merece especial menção, por causa do seu carácter singular *Mudrā-rākṣasa* ⁽¹⁾, «O selo de Racxassa», comédia heróica em sete actos, de Vixacadata. Pouco ou nada se sabe dêste autor e a sua época também não saiu do domínio das conjecturas e hipóteses. Jacobi identifica o eclipse a que se faz referência na peça com o de 2 de dezembro de 860, supondo-se daí que o autor tivesse vivido no reinado do Chandragupta que reinou em Caxemira de 855 a 883.

«O selo de Racxassa» é uma das poucas peças históricas da Índia e das de maior relêvo, embora o seu valor não tenha sido por muito tempo devidamente apreciado, por não se conformar com a técnica dos tratadistas. Pois diferindo dos outros dramas até agora analisados, a peça versa um assunto político e é além disto composta com muito talento dramático, plena de vida, acção e interêsse contínuo. Decorre na época de Chandragupta I, que, logo depois da invasão de Alexandre, fundou uma nova dinastia em Pataliputra, depondo o último rei da família dos Nandas, Sarvarthasidhi, que retira para um eremitério. Racxassa, ministro dêste monarca, recusa reconhecer o usurpador e procura vingar-se da ruína de seu amo, traçando planos de morte de Chandragupta, que ficam sempre frustrados. Em contrapartida o brâmane Chanáquia, ministro de Chandragupta, admitindo o enorme valor intelectual do seu adversário, quer captá-lo para a causa e o serviço de seu rei, empregando para êsse efeito todos os esforços e alguns estratagemas, entre os quais figura uma carta, escrita por um dos secretários do nobre

⁽¹⁾ 1.^a ed., Calcutá, 1831; 1.^a trad., a inglesa, de Wilson, *ob. cit.*, vol. II, p. 125-254.

Racxassa e selada com o seu sêlo, de que por acaso Chanáquia veio apoderar-se. Dos planos de Chanáquia, que são concebidos com astúcia e recheiados de ardís, resulta a sua vitória, logrando afinal impor a Racxassa a aceitação do lugar de ministro do novo soberano.

«O sêlo de Racxassa» é uma pintura notável das condições políticas da época em que o autor faz decorrer a acção, alguns séculos antes da sua; o seu carácter, em parte marcial, reflecte-se na clareza e na rapidez do estilo, na ausência de longos compostos e no pouco uso das comparações, imagens e metáforas.

*

O nome de Murári é mencionado como dramaturgo pelo poeta caxemirense Ratnacara (cêrca de 850) no seu poema épico *Haravijaya* ⁽¹⁾, «A vitória de Xiva». Por outro lado Murári cita a última peça de Bhavabhúti, o que leva a crer que vivesse de 750 a 850.

No prólogo do seu drama em sete actos *Anargharāghava* ⁽²⁾, «O inestimável Rama», afirma o autor que o seu objectivo é agradar a um público, cansado do sobrenatural e dos sentimentos de terror, violência e horror, com uma composição elevada e heróica, para o que defende a escolha do seu tema, a vida de Rama, que confere certa importância e encanto à obra do poeta. O assunto é banal, popular de facto, mas já intensivamente dramatizado por Bhavabhúti; daí os deméritos da peça, que não modifica a narrativa, nem cria caracteres, que se mantêm os mesmos da epopeia, nem produz sentimentalidade nova. O valor do drama reside apenas na habilidade com que o autor maneja a língua sânscrita, usando

⁽¹⁾ Tem 50 cantos e 4.000 estâncias. Ed. na *Kāvya-mālā Series*, Bombaim, 1890.

⁽²⁾ Ed. com notas por P. Tarkavagisa, Calcutá, 1860.

nos seus versos o trocadilho e frases de grande eufonia, ilustrando magníficos conceitos e avigorando o poder de expressão.

*

Rajaxêcara deixou quatro dramas, um deles em dois actos, *Bālabhārata* ou *Pracandapāṇḍava* ⁽¹⁾, «Os impetuosos Pândavas», inacabado, devido naturalmente à morte do autor; começara a compô-lo a pedido de Mahipala, que entrou a reinar em Caniacubja em 914. A sua primeira peça é provavelmente *Karpūramañjarī*, «Carpuramanjari», em que o autor se intitula mestre do rei Mahendrapala, antecessor daquele. Foi para educar o seu régio pupilo que Rajaxêcara escreveu *Bālarāmāyaṇā*, «As aventuras de Rama», na qual fala de seis das suas obras, não se contando nelas os dois dramas posteriores, *Viddhaçālabhañjikā*, «A dama da estátua», composto na côrte do rei de Tripura, e o incompleto *Bālabhārata*.

«Carpuramanjari» ⁽²⁾ é uma pequena comédia heróica em quatro actos, que a dramaturgia classifica de *sattaka*, só por ser inteiramente composta em prácrito. O tema é o de sempre: os amores do rei Chandapala por uma dama da rainha, que não é outra pessoa senão a princesa Carpuramanjari, com a qual vem a matrimoniarse.

O mesmo motivo repete-se nos quatro actos de «A dama da estátua» ⁽³⁾. O protagonista vê a sua futura consorte, primeiro em sonhos, na forma de uma estátua, e depois em

(1) Ed. por Carl Cappeller, Strasburg, 1885. Analisado por Wilson, *ob. cit.*, vol. II, p. 361-362.

(2) Ed. por Vamanacharya, Benares, 1872-73. Trad. em inglês por C. R. Lanman com uma Introdução sobre a vida e escritos do poeta, por Sten Konow, Cambridge, Mass., 1901, na *Harvard Oriental Series*, v. 4.

(3) Ed. por Vamanacharya, Benares, 1872-73. Trad. em inglês, por Louis H. Gray in *Journal of the American Oriental Society*, 27, 1906.

carne e osso, mas travestida de rapaz e ao serviço da corte. A rainha, ignorando o seu verdadeiro sexo, arranja-lhe uma noiva de sangue real. Quando, após vários incidentes, tudo se descobre, o rei toma para esposas as duas princesas.

Bālarāmāyaṇa ⁽¹⁾ é uma comédia heróica em dez actos sobre o estafado tema das aventuras de Rama. Ao grande número de actos que tem e à extensão de cada um dêles, há que acrescentar o prólogo que por si só poderia constituir também um acto, tal o seu desenvolvimento. Só se destaca como feição dominante, distinguindo-se assim dos outros dramaturgos que trataram o mesmo assunto, o intenso amor de Ravana por Sitá, que o faz incluir no número dos grandes amorosos da dramaturgia sânscrita.

Os méritos de Rajaxêcara são meramente lingüísticos. A falta de originalidade que se nota na urdidura das peças, nos personagens e nos sentimentos é amplamente resgatada pela facilidade e elegância de dicção, pela perfeição e harmonia da sua métrica e pelos abundantes conceitos e frases sentenciosas que se deparam nos seus versos. É mais poeta do que dramaturgo, foca melhor os aspectos das coisas do que cria caracteres, tem mais poder de expressão do que imaginação criadora.

*

Na legião enorme dos dramaturgos posteriores, que continuaram sem soluções, até ao século XVIII, a história da literatura dramática, compondo e escrevendo peças nos acanhados moldes da dramaturgia, as quais na sua grande maioria carecem de interesse e acção, só nos referiremos a Cxemi-xuara, Damodara Mixra e Crixna Mixra. O declínio do drama sânscrito, que se entremostra com Murári e Rajaxêcara, acentuou-se francamente com a invasão maometana,

(1) Ed. por G. D. Xástri, Benares, 1869.

VOL. 76.º, N.º 4 — 1928.

iniciada aos primeiros alvares do século xi, acabando com os Mecenas indus, fomentando o desenvolvimento dos dialectos vernáculos, que começam a revestir forma literária, dificultando a composição em sânscrito, que seria incompreendido pela maioria dos espectadores.

Cxemixuara viveu no século x, no reinado de Mahipala, de Caniacubja, patrono de Rajaxêcara. Compôs dois dramas: *Naiṣadhānanda*, «A felicidade de Nixadha», ainda inédito, mencionado por Aufrecht no *Catalogus Catalogorum*, parte I, pág. 306, em sete actos e tendo por tema a lenda de Nala, rei de Nixadha; e *Caṇḍakauṣika* ⁽¹⁾, «Cauxica irado», em cinco actos. Esta peça apresenta uma viva pintura dos efeitos duma praga imprecada pelo irascível asceta Cauxica contra um rei justiceiro, Harichandra, que ofendera aquele censurando-o por aceitar o sacrifício de uma donzela no fogo. O rei perde o reino, a esposa é reduzida à condição de escrava e o filho morre. Experimentado pelas mais rudes provações, a sua paciência e resignação, porém, nunca o desamparam, até que a mulher, o filho e o reino lhe são restituídos por intervenção divina.

No século xi, Damodara Mixra compôs uma peça-monstro, *Mahānāṭaka* ⁽²⁾, «O grande drama», em catorze actos, de que se conserva uma outra recensão, tida por mais moderna, em dez actos, atribuída a Madhussudana. A tradição refere que a peça fôra composta por Hanuman, rei dos macacos, e aliado de Rama na sua expedição a Ceilão, donde o intitular-se também *Hanumannāṭaka*, «O drama de Hanuman», que o autor teria lançado ao mar, ficando gravado nas rochas, para comprazer com Valmique e a fim de não eclipsar a grande epopeia *Rāmāyaṇa*. A peça que drama-

(1) 1.^a ed. em Bombaim, 1860, e trad. em alemão por Ludwig Fritze, Leipzig, 1882.

(2) Ed. por Xivadata e Parab na *Kāvyaṃālā Series*, n.º 53, Bombaim, 1895.

tiza as aventuras de Rama, viola a regra que prescreve que o número de actos não deve ser superior a dez, possui pouco mérito e o seu interesse deriva apenas da curiosidade que desperta tamanha monstruosidade dramática.

Do fim do século XI data um drama alegórico, em seis actos, de Crixna Mixra, denominado *Probodhacandrodaya*⁽¹⁾, «O raiar da lua do conhecimento», um dos mais notáveis produtos da literatura dramática indiana. Não obstante o seu carácter de alegoria teológico-fisiológica, em que se apresentam como personagens noções abstractas e figuras simbólicas, como nas velhas Moralidades inglesas, é uma obra muito conspícua pela sua vida e vigor dramático. Tem em mira glorificar o bramanismo ortodoxo no sentido vixnuita, como as peças alegóricas do poeta espanhol Calderon visavam a exaltar a fé católica.

O dramaturgo indiano levou a efeito a difícil empresa de criar um drama atraente com abstracções como a Revelação, a Vontade, a Razão, a Religião personificando-as, transformando-as em seres vivos. O mau rei Erro aparece em scena, como soberano de Benares, a chave do mundo, rodeado de seus ministros fieis, as Loucuras e os Vícios, enquanto a Religião e a Razão, acompanhadas de tôdas as Virtudes, foram banidas. Há, porém, uma profecia de que a Razão se unirá um dia com a Revelação e o fruto da união será o Verdadeiro conhecimento, que destruirá o reino do Erro. A luta para essa união e a sua consumação, seguidas do triunfo final do bom partido, formam o enredo da peça.

Lisboa, 14 de Novembro de 1927.

Bernardino Gracias

(1) Ed. em Calcutá, 1832 e trad. em inglês, francês, alemão, holandês e russo e nas línguas indianas bengali e hindustani. A 1.ª trad., inglesa, deve-se a J. Taylor, Bombaim, 1812.