

MISTICISMO E TRANSCENDÊNCIA NO DRAMA SIMBOLISTA: *PEDRO, O CRU DE ANTÓNIO PATRÍCIO*¹

*Le réel est une ombre
Et le corps un manteau*
Sâr Péladan

1. A recuperação do sagrado

Em Portugal, as últimas décadas do século XIX são fortemente marcadas pelo Simbolismo francês, o que provoca uma viragem decisiva nas concepções estéticas e estilísticas que até então vigoravam. Apesar do domínio naturalista, alguns dos poetas que defendiam uma arte idealista e intuitiva, encontraram na literatura dramática um modo de expressão dos novos valores poéticos. Foi, precisamente, através da poesia que estes novos valores chegaram até ao teatro, e, como já tinha acontecido em França ou na Bélgica, os melhores dramaturgos portugueses da estética simbolista, ou que, não sendo considerados propriamente simbolistas, escreveram dramas com base nesta estética, foram essencialmente poetas; vejam-se os casos de Eugénio de Castro, de António Patrício ou de Fernando Pessoa.

No teatro simbolista, e em particular na obra objecto do nosso estudo, as imagens poéticas assumem uma importância idêntica, ou mesmo superior, à das imagens teatrais. O símbolo impõe-se como código de acesso a uma *realidade invisível*, pelo que, no palco, deverá surgir um universo de símbolos que permita ao espectador descobrir e aceder a essa mesma *realidade*.

Neste sentido, um teatro que se pretende idealista e que, ao recorrer, continuamente, ao poder sugestivo do símbolo, procura abolir as categorias tradicionais de “tempo” e de “espaço”, facilmente tenderia a enveredar por percursos míticos e lendários, rodeados de mistério. Conduzidos por uma enorme curiosidade em relação ao oculto, ao desconhecido, ou ainda a imaginários longínquos e exóticos, como seria o caso do imaginário oriental, os simbolistas procuram restituir ao teatro a sua dimensão litúrgica e a sua dignidade de cerimonial, que o mimetismo naturalista tinha votado ao esquecimento.

A tentativa de restaurar o sagrado no domínio das artes, tendo por princípio a união do mito, da arte e da religião, tinha sido largamente explorada por Wagner, tanto nas suas teorizações sobre a concepção de “drama musical”, como também na prática cénica que desenvolveu ao longo de várias décadas². Não será difícil encontrar testemunhos da influência exercida pelo misticismo wagneriano nas concepções dramáticas dos simbolistas franceses; veja-se o caso de Dujardin³ ou de Shuré que, em 1912, escreveu uma obra dedicada ao

compositor alemão⁴, na qual defende a união de todas as artes, numa síntese ascética, que simbolizaria a «régénération intime de l'homme (...) qui cherche à se ressaisir dans l'harmonie de son corps, de son âme et de sa pensée»⁵. Segundo o mesmo autor, este novo conceito de arte ultrapassaria os limites do livro, para atingir «ce sentiment profond, sûr et irrégurable de l'âme qui nous révèle au-dessus de notre raison même une harmonie divine du monde»⁶. Neste sentido, só o teatro, enquanto *arte total*, tornava possível esta elevação do humano em direcção ao divino: «(...) l'art (...) ne pourrait-il aujourd'hui (...) s'élever à la hauteur d'une religion?»⁷, questiona Shuré. Talvez possamos adivinhar aqui o desejo, e mesmo a necessidade, de preencher o vazio espiritual que, em certa medida, continuava a dominar o pensamento e as inquietações mais secretas dos intelectuais simbolistas.

Com efeito, a vaga de misticismo que, nas duas últimas décadas do século XIX, invadiu todos os domínios artísticos, traduzia-se numa necessidade latente de alargamento do conceito de realidade, que conduziria à busca permanente de sentidos ocultos e misteriosos, incluindo, não raras vezes, participações em rituais esotéricos.

Este regresso ao espiritualismo acabaria por exercer uma influência importante na renovação da arte teatral. E. Shuré, na obra *Théâtre de l'âme*⁸, defende um «Théâtre de rêve», «Hautement et profondément religieux»; Maeterlinck, por seu lado, procurará reunir, nos seus dramas, as dimensões trágica, ritual e sagrada, criando um novo tipo de trágico, íntimo e silencioso, que ele designa por *tragique quotidien*:

*«Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu.»*⁹

Este novo conceito de "trágico" vai determinar a natureza da acção dramática. A manifestação do sobrenatural elimina o recurso constante à acção movimentada, que caracterizava o teatro naturalista e o teatro de "boulevard". Por outro lado, os mistérios que envolvem a existência quotidiana vão sendo sugeridos através de um elemento fundamental: o silêncio; «(...) au théâtre», afirma Teresa Rita Lopes, «le silence ne se réduit pas forcément à l'absence de la parole: il peut y avoir une place active, y devenir présence de l'absence»¹⁰. A autora salienta, ainda, os três papéis fundamentais que o silêncio poderia desempenhar no teatro simbolista. Em primeiro lugar, o silêncio cria uma densidade no palco, que se revela propícia ao desenvolvimento da atmosfera onírica, implícita não só na maioria dos textos simbolistas, como também nas respectivas realizações teatrais; por outro lado, «le silence tisserait une trame

invisible»¹¹, paralela aos diálogos normais entre as personagens, assumindo-se como um eco que prolonga as palavras e os seus múltiplos sentidos; finalmente, ao silêncio caberia a criação da *personagem sublime*; «l'Inconnu», na expressão de Maeterlinck, com quem as outras personagens, colocadas em circunstâncias normais e humanamente possíveis, se relacionam de modo quase imperceptível. Esta intervenção do *mistério* transformar-se-á no suporte da progressão dramática; inicialmente difusa na atmosfera, a *personagem sublime* vai sendo lentamente pressentida, graças ao aumento da angústia das personagens.

Daqui resulta, também, a criação de um *teatro estático*; importará, contudo, estabelecermos uma distinção entre este conceito e um outro, relativamente próximo - o de *drama estático*. No primeiro caso, falaríamos de *teatralidade estática*, o que não significa que não haja progressão dramática do texto; no segundo, diríamos que o estatismo se verifica não só ao nível da teatralidade, como também ao nível da dramaticidade, por outras palavras, não existe qualquer tipo de evolução, nem dramática, nem teatral. Neste sentido, parece-nos que o teatro simbolista poderá ser considerado um *teatro estático*. Com efeito, apesar do lirismo que normalmente o caracteriza e que permite a criação de determinadas cenas estáticas no plano teatral, e/ou no plano dramático, a verdade é que não podemos negar a existência de uma progressão dramática elíptica que advém, frequentemente, da relação que as personagens mantêm com o *além*, ou se quisermos, com o *destino*. Trata-se de um conflito existencial que, não sendo imediatamente explícito, vai sendo sugerido através do laconismo dos diálogos e da solenidade dos silêncios, «pleins de rumeurs profondes»¹². Segundo Jeannine Paque¹³, trata-se de um teatro no qual a acção quotidiana é, geralmente, subordinada à intervenção de forças ocultas. Logo, a progressão dramática, por mínima que seja, far-se-á de acordo com a conjugação de dois movimentos distintos: o do enunciado, que pressupõe uma acção «mais sonhada do que vivida»¹⁴, ou seja, verbalizada, e o movimento, invisível mas contínuo, de *algo* que permanece subentendido.

De salientar, no entanto, que a definição de *teatro estático*, sugerida por Maeterlinck, pressupunha a total imobilidade do drama, facto que, como refere Teresa Rita Lopes, acabaria por não se concretizar na prática, à excepção de algumas peças curtas do dramaturgo belga, nomeadamente *L'Intruse* e *Les Aveugles*: «Ils ne sont parvenus (...), qu'à imaginer des suites de moments statiques, des tableaux vivants d'idées allégorisées»¹⁵.

Nesta concepção de teatro, as personagens, pouco definidas (não existem traços de individualização, muitas vezes não têm nome, não há qualquer indicação quanto ao vestuário), transformam-se em instrumentos que, gradualmente, vão sendo manipulados pelas intervenções metafísicas, como se não tivessem vontade própria, ou como se essa vontade se revelasse inútil face à superioridade do *mistério*. Esta imagem *estática* das personagens completa não só o espaço difuso, como também a atmosfera estranha e pesada que

sugere a presença do desconhecido. O próprio diálogo entre as personagens indicia a intervenção de fenómenos ocultos através, não só de réplicas monossilábicas, muitas vezes algo incoerentes e interrompidas pelo silêncio, como também da abundância de exclamações, de repetições e de reticências, sendo ainda frequente o diálogo *inútil* e a ausência de ligações lógicas entre as frases. Note-se, ainda, que estas alterações discursivas constituem uma inovação do ponto de vista dramático, com consequências importantes em quase todo o teatro do século XX. De referir, também, a intervenção inesperada ou violenta de determinados fenómenos da natureza, como, por exemplo, a chuva, o vento, ou a neve, os quais contribuem para a criação de uma atmosfera instável, soturna e misteriosa, simbolizando, frequentemente, a presença do desconhecido.

O símbolo deveria conservar um certo mistério, prestando-se, deste modo, a múltiplas significações. As concepções dramáticas de Maclair ou de Saint-Pol-Roux repousavam precisamente nesta ideia; defensores de um teatro *múltiplo*, ou seja, de um teatro que poderia ter múltiplos sentidos, estes autores consideram que «le Drame sera le développement de l'Idée voilée derrière une "fable" accessible à la foule des spectateurs»¹⁶. Em oposição ao carácter eterno da Ideia, em torno da qual se desenvolve a acção dramática, surgem as personagens que a incarnam, ou seja, os heróis e seres superiores, que, de uma forma geral, terão uma vida tão curta quanto possível. Com efeito, o diálogo constante com a *personagem sublime* revela-se, quase sempre, fatal.

António Patrício, no drama *Pedro, o Cru*, viria, no entanto, a dar um tratamento algo diferente - e original - não só à *personagem sublime*, como também à relação que esta vai, gradualmente, estabelecendo com Pedro (personagem superior/herói). É o que procuraremos demonstrar na segunda parte do nosso estudo.

2. Transcendência e Personagem Sublime em Pedro, o Cru de António Patrício

A Poesia e o silêncio criam a *personagem sublime*, fazendo-nos sentir a presença e a força invisível do mistério, «comme une toile d'invisibles araignées que l'on sent grandir sous les paroles»¹⁷. De facto, à medida que vamos (re)constituindo a personagem de Pedro e a estrutura narrativa do texto, vamos também, constatando que as acções do monarca e os seus comportamentos são conduzidos por *algo* independente e exterior à sua vontade. Pressentimos um diálogo que não lemos, nem ouvimos, e que, por esta razão, assume um carácter misterioso e profundo: trata-se de descobrir *o que se passa*, para além do que é dito, de identificar a «structure iconique» de que fala Patrice Pavis¹⁸.

O *drama metafísico* faz apelo à intervenção da *transcendência*, a qual poderá assumir, no contexto do teatro simbolista, várias conotações, em particular, a da Morte, do Amor, do Destino, ou de Deus. Maeterlinck chamou-

lhe, como referimos, «*l'Inconnu*». Segundo Henri Gouhier, sempre que numa obra dramática se verifica a intervenção da *transcendência*, esta última terá de assumir uma forma poética, pela simples razão de que «ce qui est transcendant ne tombe pas sous les sens»¹⁹; mas os signos que simbolizam a *transcendência*, esses sim, podem ser percepcionados. Por isso mesmo, em **Pedro, O Cru**, a presença da *personagem sublime* vai sendo transmitida, fundamentalmente, através de imagens poéticas que evocam a intervenção das forças da natureza. No texto didascálico, essas evocações são uma constante; contudo, é no diálogo e nos monólogos que as personagens vão deixando transparecer, gradualmente, a percepção de “algo” misterioso, a que chamam “Amor”, “Morte”, “Saudade”, por vezes “Destino”; por vezes, muito simplesmente, não lhe atribuem qualquer designação: «Havia um não sei quê que nos transia» (p.43).

A *personagem sublime* é sentida, negativamente, pelas personagens que rodeiam Pedro, como se se tratasse de um adversário contra o qual o herói tem de lutar. No entanto, para o monarca *ela* é, fundamentalmente, aquela que o acompanha e que o conduz: «Vês bem o meu destino: como eu... Tem as mãos nos ombros do teu rei... e leva-o, leva-o como o vento no mar, as minhas naus.» (p.11); mas é também aquela com quem Pedro estabelece um diálogo íntimo e silencioso. No primeiro acto, é a *personagem sublime* que anuncia ao Rei a proximidade dos assassinos de Inês; há uma agitação contínua dos elementos da natureza, até ao momento em que a lua reflecte a face da Rainha Morta: «E entendeste, entendeste o signo? Estão perto... quer dizer que eles estão perto» (p.16). Na altura precisa em que chegam Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves, «O luar esmaece» (p.18), ou seja, a presença da *personagem sublime* torna-se ainda mais discreta, como se assistisse e controlasse, de longe, o encontro entre o Rei e os dois mancebos: «*Há uma claridade dúbia que preguiça. Um murmurinho de vento acorda os choupos. Ouve-se o gallo a cantar. Pedro estremece*» (p.21), para depois regressar, quando o Rei decide dar prosseguimento à execução. Note-se que, da mesma forma que a natureza se agita, Pedro vai tendo reacções físicas concretas, nos momentos em que a *entidade metafísica* comunica com ele: «(...) está a levantar-se a lua (...). Faz-me mais sede do que o sol de Agosto (...) Faz-me sede... sede de sangue... sangue deles...» (p.11). A sede de Pedro vai aumentando, à medida que a lua deixa de estar mais “loira” e passa a reflectir o rosto de Inês: «Estão perto (...) A minha sede cresce... cresce... tenho os beiços como folhas secas» (p.16).

É, de facto, a *Saudade* de Inês que conduz todas as atitudes e comportamentos de Pedro. No primeiro acto, a *Saudade* confunde-se com o Amor; o que sobressai é o Amor do Rei pela Rainha Morta, fazendo com que o desejo de vingança do primeiro assuma um carácter obsessivo.

No segundo acto, a *personagem sublime* é evocada ao longo da história das duas freiras, voltando a estar presente a partir do momento em que Pedro chega ao convento:

«(...) Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é só ela. (p.49). Mas é nos monólogos de Pedro que a influência da *personagem sublime* se torna mais evidente. A *Saudade*, que neste acto se confunde não só com o Amor, mas também com a Morte, constantemente evocada durante a exumação do cadáver de Inês, quase não se manifesta através das forças da natureza, para se centrar em Pedro, fazendo-o agir e, simultaneamente, tomando forma no discurso poético do Rei. Com efeito, Pedro fala da Morte com grande familiaridade, tal como fala do Amor. Veja-se a reacção do monarca ao aproximar-se do túmulo de Inês:

«PEDRO, olhando a pedra em êxtase - A porta do meu Paço... Esta pedra pr'a mim é transparente. O meu amor atravessa-a como o vento o corpo vão das nuvens» (p.49)

Note-se que a aliteração sublinha a ideia de "movimento invisível" que a imagem do "vento a atravessar as nuvens" pressupõe; da mesma forma, como sugere a comparação, o Amor de Pedro atravessa o túmulo de Inês, tal como a Saudade atravessara o "corpo vão" de Pedro, iluminando-lhe o espírito: é «Com os olhos que não dormem, da saudade» (p.67) que o Rei vê a sua Rainha. Neste sentido, se por vezes a *personagem sublime* surge como uma entidade exterior ao monarca, outras parece materializar-se no corpo de Pedro, cujo discurso e atitudes indiciam um estado de "delírio de possessão". Não são apenas os olhos que estão iluminados, mas sim o corpo todo: «Os meus dedos eram cegos, mas agora veem... veem-te»(p.53). Por isso, quando as tábuas do caixão se abrem, Pedro contempla, em êxtase, o cadáver de Inês, não só com os olhos, mas com todos os sentidos dominados pelo Amor e pela Morte, ou seja, pela *Saudade*:

«Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... (...)».
(p.55)

«Estou certo de que os vermes mesmo se arrastam no teu corpo com doçura...» (p.56)

*«Oh! Como os teus cabelos têm mais oiro (...)Nem lhes buliu a Morte. Guardou-os de amuleto,
sempre vivos. Guardou-os como jóias (...) São as jóias da Morte os teus cabelos...» (p.57)*

No terceiro acto, voltamos a ter uma construção e uma intervenção da *personagem sublime* semelhantes às do primeiro, sendo as do quarto acto equivalentes às do segundo, ou seja, a presença da *entidade oculta* é sugerida, essencialmente, através das forças da Natureza (primeiro e terceiro actos), para depois se tornar mais evidente através do discurso poético de Pedro (segundo e quarto actos). Por conseguinte, no terceiro acto, a intervenção metafísica é

sugerida pelas forças da Natureza e é pressentida pelas personagens. O povo, que espera o saimento e observa, vai intuindo a presença da Morte no souto; é *Ela* que acompanha o cortejo: «É o bafo da Morte. Não chegam a Alcobaça (...)» (p.71). A Natureza assume a figuração cadavérica de Inês, à excepção do cedro que protege a Rainha Morta: «as árvores ficam como ossadas...» (p.70; «só o cedro, umbella de veludo, conserva um ar de scisma tutelar» (p.73). De uma forma ou de de outra, a Natureza é cúmplice da acção da Saudade, identificando-se com Inês e servindo-lhe de protecção, tal como o Povo se solidariza com a acção do monarca: «*Todos correm a buscar círios, encostados aos troncos, sobre pedras, nos degraus, em toda a parte.*» (p.69). Da mesma forma, a natureza assiste e acompanha o saimento:

«(...) os olivais que nos cruzaram, ajoelhavam... Havia nuvens no ar que nos seguiam... o vento (...) acompanhou-nos, veio deitado nas nuvens a rezar... os corvos(...) seguiram-nos também (...) e voavam entre elles as andorinhas (...) o ar, todo o ar cheirava a urze» (p.84)

«Quando os círios tremiam, o pinhal reflectido tremulava; (...) já não havia terra: - só espelhos (...)» (p.101)

Neste sentido, o silêncio absoluto do Povo, no momento em que passa o saimento, poderá ser comparado ao da Natureza, aquando da presença da *personagem sublime*, com uma diferença - o segundo diz muito mais do que o primeiro: «Nós calamo-nos todos e ainda é pouco. Mas se se cala a noite, o vento, o rio... Não sei que é que nos gela. Vem o destino bater à nossa porta... » (p.75).

Contudo, não há vida, nem nas pessoas nem na Natureza. A *Saudade-Morte* domina tudo e todos, incarnando em Pedro: «(...) uma corte de espectros, levando o meu amor n'aquellas andas, por as estradas d'um planeta morto... (...) entre flores que bruxuleiam... atrás de mim - fantasma de mim mesmo» (p.85). Por isso, Pedro assume-se como «o rei-Saudade», aquele que vive na e com a *Saudade*.

No quarto acto, a *personagem sublime* volta a manifestar-se através do luar, iluminando a estátua do túmulo de Inês, na Igreja de Alcobaça, provocando o espanto de Mestre António e do Prior: «*Olham maravilhados, sem falar*» (p.92). Mais tarde, já depois da chegada do saimento, é o vento que abre a porta, apaga as luzes e «*arrasta pelas lages folhas secas*». No entanto, só Pedro compreende o que se passa; trata-se do primeiro beija-mão, o da Natureza, que antecede o dos Homens:

«Oh!Oh!... O vento! O vento!...(...). Despertou ao chegar, desceu

*das nuvens, e vestido de noite, entrou também (...). E as folhas -
olhai - as folhas secas!... É o beija-mão das árvores, do Outono!...(.)
As amigas de Inez antes da corte...» (p.100)*

No longo monólogo de Pedro, após a chegada do saimento, a *personagem sublime* é apenas pressentida no lirismo do discurso do Rei, enquanto evocação do amor de Pedro e de Inês: «É o primeiro serão da eternidade. Lembro a face da terra em que te amei. Vejo os campos de Coimbra a luzir d'alve... (...). O último beijo que me deste em vida, foi n'uma hora assim... (...）」 (p.104). Se compararmos com o monólogo do segundo acto, durante a exumação do cadáver da Rainha, trata-se, no caso presente, de um momento de maior intimidade e de maior serenidade. Tudo se passa como se a *Saudade*, através de Pedro, tivesse cumprido a sua tarefa e, de alguma forma, quisesse compensar aquele que levava por diante o seu plano até ao fim, ainda que essa compensação pudesse ser efémera. A poesia é assumida como a única passagem para o "Além" e é através da linguagem poética e da evocação das *forças invisíveis*, que Pedro conseguirá comunicar mais intimamente com a sua amada.

A igreja, enquanto lugar sagrado, apresenta-se como o espaço privilegiado para o encontro dos dois amantes, protegidos pela *personagem sublime*. Pela primeira vez, a *Saudade* torna-se no meio de chegar a "Deus": «Esta é a casa de Deus. Deus está connosco. (...) Só a *Saudade* revela, sabe a Deus» (pp.104-105). Com efeito, a *Saudade* é a única forma de viver e de sentir Deus, ou seja, o Absoluto.

Na evocação que Pedro faz do passado, existe o "antes" e o "depois" da morte de Inês: «Foi nessa hora que eu nasci pr'a dor» (p.104). A «dor» não é mais do que a *Saudade* de Inês, como refere o primeiro Velho, no terceiro acto: «A dor de El-Rei era a Saudade» (p.67). E foi a partir desse momento, que Pedro passou a ser conduzido e atormentado por *forças superiores*:

*«Toda a terra viveu a endoidecer-me. As árvores, na sombra,
cochichavam: vinham fechar-me em rondas de conjura: cresciam
contra mim, que as amei sempre...» (p.108)*

Mas a *Saudade* de Inês, transforma-se também na *própria Inês*. Vimos que a figuração da Natureza se aproximava, não raras vezes, da imagem da Rainha; do mesmo modo, a *Saudade* materializa-se, "faz-se Inês" através de Pedro, símbolo da união total dos dois amantes: «E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue: fez-se Inez» (p.106). Por outro lado, as manifestações da Natureza eram também Inês a manifestar-se, uma vez que a Terra recebeu o corpo da Rainha: «Mas Coimbra foi como uma mãe. Como se o húmus recebesse a tua carne, floriu todo em saudades - campo e montes... Terra de comunhão, carne de Inez» (p.107).

Note-se que contrariamente ao que acontece no acto anterior, onde a *Saudade* se confunde com a Morte, neste acto a *personagem sublime* volta a metamorfosear-se, confundindo-se, uma vez mais, com o Amor; o que sobressai do monólogo de Pedro são as imagens de Vida e de plenitude associadas aos dois amantes. Todas as evocações do Amor que unia Pedro e Inês, conduzem ao momento de êxtase total, individual - viagem extática - (por oposição ao êxtase colectivo do terceiro acto), quando Pedro “parte” para se encontrar com a amada: «Asas... asas... dêem-me asas!... É um turbilhão de estrelas... Inês!... Inês!...(...). Sinto o vento de luz da eternidade» (p.109), ou da *Saudade*.

Ao assumir figurações diferentes, a *personagem sublime* parece evoluir segundo uma construção espiralar: Saudade-Amor/ Saudade-Morte/ Saudade-Morte/ Saudade Amor (Absoluto), provocando, no último acto, a elevação do herói. O movimento invisível e contínuo da *personagem sublime* provoca e controla a acção de Pedro, o que implica a conjugação de dois movimentos distintos na progressão dramática da obra. Verifica-se, assim, uma complementaridade entre o *drama histórico* e o *drama metafísico*, donde resultará o *drama simbolista*. Contudo, e contrariamente ao que sucede em grande parte das obras simbolistas, no texto de António Patrício, a manipulação que a entidade metafísica desenvolve relativamente à personagem de Pedro, não é sentida como algo de exterior ou superior à vontade do herói; com efeito, Pedro impõe-se, ao longo de toda a obra, como uma personagem cuja grandeza em tudo se aproxima da da *personagem sublime*: tudo se passa como se se conhecessem desde sempre e, através de um diálogo inefável chegassem a conclusões semelhantes; ou, ainda, como se os seus desejos se confundissem e resultassem numa acção de cumplicidade. Assim acontecem a “ressureição” de Inês e a viagem extática de Pedro, como se se tratasse de um plano comum.

No entanto, o herói não poderá libertar-se da *Saudade*. Apesar do “encontro” de Pedro e Inês, a Rainha continuará morta, e o Amor dos dois não voltará a ser possível na Terra. O espírito poderá, contudo, viver o Absoluto e a Eternidade, se alcançar a *outra realidade*, autêntica e superior. Para tal, será necessário ouvir a voz do *Destino* e com ele seguir um percurso ascético - o mesmo percurso que o poeta faz quando procura a voz da Poesia: «Le désir de cette élévation, de cette “ascèse”, (...) tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s’observe dans tous les participants authentiques de ce Symbolisme encore sans nom»²⁰.

Alexandra Moreira da Silva
Universidade do Porto

1. Este estudo resulta da adaptação de uma parte da minha tese de mestrado *Poesia e Teatralidade - Pedro, O Cru de António Patrício* (dissertação policopiada), defendida na Faculdade de Letras do Porto em Março de 1997.

2. Cf. Richard WAGNER, *A Arte e a Revolução*, Lisboa, Antígona, 1990.

3. Edouard DUJARDIN fundou, com Teodor WYZEWA, *La Revue wagnérienne*, em 1885, a qual foi publicada mensalmente durante os anos de 1885, 1886 e 1887, tendo surgido ainda um último número em Julho de 1888.

4. E. SHURÉ, *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Librairie Académique, Paris, 1912.

5. *Ibidem*, p.315.

6. *Ibidem*, p.316.

7. *Ibidem*, p.315.

8. Cf. Michel LIOURE, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1963, p.73.

9. Cf. M. MAETERLINCK, *Le Trésor des humbles* in Paul-Louis MIGNON, *Panorama du théâtre au Xxe siècle*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 290-291.

10. Cf. Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame Symboliste - Héritage et Création*, Paris, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 14.

11. *Ibidem*.

12. ZYROMSKY citado por Guy MICHAUD, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, p. 17.

13. Jeannine PAQUE, "Les genres", *Le Symbolisme Belge*, Bruxelles, Ed. Labor, 1989, pp. 41-59.

14. L.F. REBELLO, *O teatro simbolista e modernista*, Biblioteca Breve, Vol.40, Lisboa, ILCP, 1979, p.43.

15. Cf. Teresa Rita LOPES, *op. cit.*, p.17.

16. Cf. J. ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre - Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris 1957, pp. 26-27.

17. Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste - Héritage et Création*, Paris, Gulbenkian, 1977, p.14.

18. «Superficiellement, la structure événementielle, à base d'indices, fait penser à un drame historique; mais cette structure s'intègre au niveau profond, à la structure ciculaire et iconique d'un drame métaphysique», P. PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1976, p.112.

19. H. GOUIER, *op.cit.*, p.61.

20. Paul VALÉRY, "Existence du Symbolisme", *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p.691.