

Postprint of chapter published in HAMMER, Gerd, CARDOSO, Luís, MENDES, Teresa (Orgs.) (2024). *Os labirintos do mal: Ensaio sobre o ódio na literatura e no cinema*. Edições Colibri, Lisboa, pp.109-128. ISBN: 978-989-566-398-9; DL: 530 032/24

## **Paixão – amor e ódio em *Pedro o Cru*, de António Patrício**

Cristiana Vasconcelos Rodrigues (CEComp; Universidade Aberta)

### **Resumo**

A história do Rei D. Pedro e a sua trágica relação com D. Inês de Castro dispensa apresentações, tendo tido uma grande reverberação na literatura e nas artes, não só em Portugal. António Patrício (1878-1930) escreveu o drama *Pedro o Cru* (1918), centrado na exumação do corpo de Inês e sua coroação, na sequência da vingança de Pedro, mandando matar quem a assassinou. O nosso contributo visa reflectir sobre como, neste drama modernista, o ódio e o amor se manifestam, se confundem e de algum modo se temperam no decurso da acção.

Regressamos a *Pedro o Cru*, de António Patrício, no contexto de uma reflexão sobre a presença do ódio na literatura. O nosso primeiro contacto com a obra de Patrício inseriu-se num estudo sobre o drama modernista de princípios do século XX, que resultou numa dissertação de mestrado em estudos comparados, a partir de um *corpus* seleccionado de Patrício e do poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal (Rodrigues, 1997). Este *corpus* era constituído por seis dramas, três de cada autor, cuja análise foi sistematizada num exercício de confronto dois-a-dois, se bem que entre os seis dramas houvesse naturalmente afinidades que foram sendo clarificadas, com o intuito de descrever não só os vários modos da melancolia que habita as figuras centrais dos dramas, mas também a melancolia como modo definidor de uma estética da morte que atravessa a cultura modernista e que deixa um assinalável legado na literatura portuguesa e austríaca da viragem do século XIX para o século XX.

Se na altura nos interessou aferir sobre o discurso melancólico modernista, tentando fixar os traços do drama lírico – bifurcado entre o que então apelidei de drama alegórico em Hofmannsthal e drama elegíaco em Patrício –, hoje preocupa-nos, particularmente em Patrício, tentar isolar um *pathos*, ou paixão, que atravessa as personagens centrais dos seus dramas a propósito da sua experiência/vivência da morte (os termos “experiência” e “vivência” não são a mesma circunstância, remetendo o primeiro para um contacto diferido e

o segundo para um contacto directo com o fenómeno da morte). Esta paixão dá testemunho, nas figuras de D. Pedro (em *Pedro o Cru*), D. Dinis (em *Dinis e Isabel*) e D. João (em *D. João e a máscara*), do modo como encaram a morte, que vivenciam enquanto perda, cunhando, além do mais, o seu comportamento melancólico ambivalente: pelo seu discurso, procuram sobreviver à confrontação com a ausência ou perda que sofrem e que tendem a negar, ao mesmo tempo que vincam mais ainda a perda que pretendem superar, pelo simples gesto de constantemente a nomearem. Pela articulação da linguagem, Pedro e Dinis constróem e habitam o que nos respectivos dramas se vai apelidando de *saudade*, e Dom João como que se projecta na *máscara* com que se confronta.

Poderíamos dizer que os modos da melancolia, então fixados para desenhar uma estética da morte no drama finissecular, apontam para uma intenção de refreamento da paixão, para um gesto de contenção (antes de mais da própria escrita de uma certa tendência literária modernista), que parece contrariar o que aqui nos propomos pensar a propósito de *Pedro o Cru*. Cremos, contudo, tratar-se de um falso problema, embora a alegada contradição entre uma postura apaixonada e uma postura melancólica se afigure pertinente e meritória de reflexão, por potenciar um confronto que poderá ajudar a clarificar os próprios conceitos. Propomo-nos apontar para alguns aspectos deste mesmo *pathos* que norteia o comportamento ambivalente da personagem de Pedro, que habita dois corpos — o corpo do rei e o do amante —, no processo de vingança da morte de Inês (mandando matar dois dos seus três assassinos), de subsequente exumação do corpo de Inês em Coimbra e de realização de um cortejo fúnebre até Alcobaça, que culmina na cerimónia de coroação de Inês.

A lenda de Pedro e Inês habita o imaginário colectivo português, e o drama de Patrício não procura reproduzir a crónica histórica, se bem que algumas das cenas actualizem uma forma de “crónica”, pelo testemunho de algumas das personagens, que tem a função de exposição, seja para caracterizar a personagem de Pedro, seja para narrar episódios passados que contextualizam o presente dramático; esta forma de “crónica” tem ainda uma função temperadora da paixão encenada, estando então os momentos de violência crua ou de manifestação de raiva presentes como narrativas que atenuam a crueza dos eventos ao longo do drama. Como veremos adiante, não deixará de ser altamente sugestiva e plástica esta narrativa, surtindo um inegável efeito literário na imaginação do leitor. A versão de António Patrício constitui uma mitografia, isto é, “uma transfiguração subjectiva do imaginário socializado e da actualização em linguagem das potencialidades vagas e vastas do mito” (Barrento, 1984: 53), de forma a ser, para além de ocasião reflexiva (política, no sentido lato) sobre o seu próprio assunto, também testemunho de uma estética própria.

O enquadramento simbolista, próprio da escrita de Patrício, propicia um interessante registo que contém e retarda a violência compreendida e manifesta na fábula dramática, deslocando-a para as réplicas, para os gestos, e para as didascálias, constituindo uma retórica do amor e do ódio tão intensa quanto refreada, tão presente quanto ausente. Tivemos já oportunidade de fixar o carácter lírico da escrita dramática de Patrício, que apelidámos de elegíaca (Rodrigues, 1997), em particular no tratamento de assuntos como a narrativa macabra da exumação e coroação D. Inês de Castro, centrada, na sua transfiguração literária, no evento de uma morte que não é, nem pode ser, somente a de Inês:

A opção [...] pelo género dramático, aliada à [...] opção pela catástrofe/morte como campo semântico das fábulas, resulta na génese de um registo dramático que faz convergir o que de mais concreto existe na representação dramática (o corpo, o gesto, a palavra) com uma matéria que não é, que é ausente, que não se vê nem é manifestável (a morte, o que se perde). Os dramas situam-se, desta forma, como espaço anfitrião da impossibilidade crítica sentida pela linguagem em imitar o que não sabe delimitar, ou melhor, em se confrontar com um desejo impossível: o de imitar o que sabe que não pode. Os dramas caem, deste modo, num hibridismo que se assume abertamente, que não carece de classificação genológica rígida, antes pede para se manter imune a ela. [...] Por ‘lírico’ entendemos o fenómeno da subjectivação reflexiva inerente à dramatização das fábulas, a partir do contrasenso estrutural que é dramatizar a ausência pela sua presença possível: a presença daquilo que está em situação de a nomear, a figura da perda. [...] A adopção da categoria do lírico leva igualmente a uma configuração discursiva mais graciosa e estilizada, cuja musicalidade contribui para o distanciamento (reflexão) e a sublimação do que é chocante e desregrado (paixão). [...] As formas híbridas entre o diálogo e o monólogo, as marcas épicas e líricas na prosa dramática, [...] a cisão ou a convergência de palavra e gesto, as fugas à trama principal pela inclusão de meta-narrativas, a palavra referencial e a palavra expressiva, a substituição da acção pela linguagem, a transfiguração dos factos em afectos, os retardamentos ou o estatismo pela repetição/insistência das mesmas ideias, motivos e contextos — todos estes traços são a marca explícita da dupla perda manifestada na representação, pois contribuem para a configuração de um espaço de fronteira onde o físico (dramático) e o meta-físico (lírico) se confundem. (Rodrigues, 1997, pp.245-247)

De facto, a história que sabemos sobre as razões de Estado que imperam à decisão de se assassinar D. Inês de Castro, sobre a revolta de D. Pedro contra o seu pai, D. Afonso IV, sobre a vingança cruel da morte da sua amada (comparável aos actos de crueldade e de raiva que conhecemos desde Homero<sup>1</sup>), exumação e coroação da rainha morta, constitui um episódio da História de Portugal que congrega um conjunto de temas caros à literatura de

---

<sup>1</sup> Cf. BOHRER (2019), NUSSBAUM (2008, pp.393ss., 2016). Privilegiamos no presente trabalho a reflexão sobre o ódio, mas vale a pena considerar a longa reflexão de Martha C. Nussbaum sobre o amor em *Upheavals of Thought* (2008), confrontando-a, nos seus vários matizes, com o trabalho de Patrício sobre a personagem de Pedro.

todos os tempos: desde logo, o conflito que se gera de uma relação de amor que é vista como ameaça à integridade de um estado soberano; depois, o destino trágico de uma mulher inocente, ou a querela entre pai e filho, que corresponde ao confronto entre razões de estado/políticas e razões humanas/afectivas, ou ainda as relações de poder e entre instituições do poder, o exercício do poder e a legitimação dos seus gestos ou decisões — enfim, trata-se de um episódio rico em material transfigurável do ponto de vista literário.

No presente trabalho concentramo-nos em Pedro, a figura central da acção dramática, em particular na confrontação de dois afectos que temperam o seu discurso e que modelam todo o seu agir: o ódio e o amor. Pedro age ao longo de todo o drama movido pelo desejo de se unir eternamente a Inês, tentando superar todas as circunstâncias que os separam, seguindo uma estratégia de confrontação com a sua perda – a morte de Inês – que podemos apelidar de sistemática, baseada em actos compensatórios ou mesmo quase de rasura ou obliteração dessa mesma perda: vingar a sua morte, matando os seus assassinos; exumar a sua amada e coroá-la rainha depois de morta; encontrar em Alcobaça a morada eterna para os dois. A questão do poder em *Pedro o Cru* é uma questão privada, digamos: se a razão de Estado legitima "a decisão suprema" (Patrício, 1982, p.90) de se matar Inês de Castro, são motivos pessoais, os que norteiam a fábula em *Pedro o Cru*, numa reconfiguração intimista da lenda, centrada na paixão de Pedro:

PEDRO, *com um fervor de iluminado*.

Perjuro!... Conheces tu, Afonso, a minha fé?... Como sabes então se perjurei?... Eu vivo pró Amor e prá Justiça. O meu povo... a corte... mesmo tu, só conhecem de mim o justiceiro. Mas para além da Justiça e bem mais alto, há um rei que te fala e não conheces, que é rei de Portugal e anda na Morte, porque é nela que vive o seu amor... O meu Paço Real, o verdadeiro, é uma cova num claustro, em Santa Clara. (*Como em êxtase*) Há mais sol nessa cova que no céu. [...] (*Mais baixo*) ouve: ouve bem e cala o que te digo... (*Como uma expressão beata, transcendente*) vem de longe... de longe... muito longe... O meu reino é maior do que tu pensas. Portugal é uma província apenas. O meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério... (Patrício, 1982, pp.74-75)

Não assistimos a um debate sobre a legitimidade do poder, embora o tema se possa isolar neste drama, a partir de diálogos que poderão ajudar a essa reflexão<sup>2</sup>, mas que, na presença da personagem de Pedro, servem rapidamente a caracterização do seu *pathos*, a

---

<sup>2</sup> Fazemos referência, por exemplo, ao diálogo entre Pedro e os assassinos de Inês de Castro, Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves (Acto Primeiro), defensores da instituição da realeza e conselheiros de D. Afonso IV (Patrício, 1982, pp.87-89); ou ao diálogo que Pedro tem com o Bispo da Guarda, o Corregedor, e o Astrólogo (Acto Terceiro), representantes da ordem eclesiástica, da justiça e do saber, respectivamente (Patrício, 1982, pp.138-141).

legitimação do seu agir e do seu discurso, totalmente tomados pelo desejo de contrariar o curso dos eventos, repondo da forma possível a ordem de ser das coisas. Todas as questões de estado, todos os debates sobre a justiça, sobre os perjúrios, sobre as traições e as relações de fidelidade, a hierarquia política e social, servem para a caracterização da paixão de Pedro, a um ponto tal, que somos confrontados não só com o discurso da violência e do ódio que a determina (e que nos mostram o rei *justiceiro*), como com o macabro e o lúgubre inerentes à exumação de Inês e ao reencontro dos amantes (que nos mostram o rei *coveiro*), num estado febril em que amor e ódio se confundem no caminho de transformação do rei amante em "Rei-Saudade" (Patrício, 1982, p.171). Interessante é a observação de Martha Nussbaum acerca das diferenças fundamentais quanto aos espaços público e privado, no que toca a ira/raiva e a justiça: "The realm of deep personal affection (whether familial or friendly) is distinct from the political realm; it has distinct virtues and norms, where anger and judgment are concerned." (Nussbaum, 2016, p.7)

A trama desenrola-se sobre um evento anterior à fábula – o assassinato de Inês de Castro –, visto como legítimo pelos seus assassinos, alegando razões de Estado, e como ilegítimo por Pedro, mesmo subversivo da própria ordem que subjaz à sua identidade de monarca. Facto é que Pedro perde Inês por causa da sua condição de rei, da sua realeza; e é fazendo uso do seu estatuto de rei, da sua realeza, que Pedro resgata Inês, a coroa e a sepulta em Alcobaça<sup>3</sup>. Na verdade, Pedro gere um interessante conflito entre os dois corpos da realeza que encarna – i) o corpo do rei, que liga o homem à dimensão espiritual e à dignificação da representação política, que o condena à instituição perene da realeza; e ii) o corpo do amante, que liga o homem à sua condição de criatura, sujeito a sucumbir à sua própria finitude temporal, na estrita medida em que ameaça o reino de Portugal. Se Pedro vive este conflito, o mesmo é, antes de mais, sentido e denunciado no seio daqueles que aconselham D. Afonso IV a ordenar o assassinato de D. Inês de Castro, alegando o perigo que constituía a sua relação com D. Pedro para a integridade do reino de Portugal:

PEDRO [*no diálogo com Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves*]

[...] Bem. Conversemos... São negócios de Estado os que tratamos. Porque, não é verdade? – Não sois dois assassinos... Éreis os conselheiros de meu pai... os amigos fiéis de El-Rei meu pai...

[...] Sois dois grandes... dois nobres portugueses. Contai-me, ou antes tu, Pêro Coelho, vais contar-me como viestes, por amor ao reino, com meu pai... (*Pára. Não pode falar: os beiços tremem-lhe*) Porque foi, não é verdade? – para salvar o reino, de Castela...

---

<sup>3</sup> Sobre a personagem de D. Pedro na literatura portuguesa mais recente, veja-se o trabalho de Pedro Jorge Rodrigues (2006).

PÊRO COELHO

Assim o cremos então, e o cremos hoje.

PEDRO

[...] Conta, conta. A traça, já se vê, foi de meu pai...

PÊRO COELHO

Ele pensara-a sem se atrever a dar corpo ao pensamento. Era vosso pai, senhor.

PEDRO

Pai magnânimo!...

PÊRO COELHO

Mais ainda, meu senhor. Um grande rei.

PEDRO

[...] Dizias então que ele pensara...

PÊRO COELHO

...mas que lutou consigo mesmo muito tempo. [...]

PEDRO

Até que veio o instante...

PÊRO COELHO

Até que veio o instante em que o amor ao reino em perigo foi maior que o amor que ele vos tinha.

PEDRO, *rindo*.

O amor que ele me tinha!... Continua. E era bem cogitado, bem pensado. (*Ri de novo*) Foi o que sucedeu... Perdi o reino...

PÊRO COELHO

Não meu senhor, mas D. Inês é morta. Isso vos permitiu serdes bom rei.

PEDRO

Enterrou-se com Ela o meu desvairo. É um cadáver que me escora o trono. [...] (Patrício, 1982, pp.87-89)

Assassinos vs conselheiros; rei vs pai; amor ao reino vs amor ao filho; rei vs amante; Inês vs reino; vida vs morte... estes são os termos em que o conflito dos dois corpos se vai dispondo neste diálogo, mas também ao longo da fábula, sendo este curto diálogo o reflexo da tensão agónica em que a fábula de *Pedro o Cru* se tece, o que nos lembra o contexto da fábula do drama trágico alemão (*Trauerspiel*) estudado por Walter Benjamin:

O plano do estado criatural, o terreno sobre o qual se desenrola o drama trágico, determina também inequivocamente o soberano. Por mais alto que ele se eleve acima dos súbditos e do Estado, o seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é senhor das criaturas, mas não deixa de ser também criatura. (Benjamin, 2004, p.80)

A figura de Pedro constrói-se na ambivalência dos dois corpos que encarna, o do rei e o do amante, usando o estatuto e poder da realeza ao serviço da salvaguarda do amor com

Inês<sup>4</sup>, apesar da sua morte, numa dimensão que se vai tornando mais evidente à medida que a acção progride, e que se apelida de *saudade* de forma programática, diríamos. No final do drama, perante a cena de prostração de Pedro junto da sua rainha morta, após um longo e final monólogo de reencontro dos amantes, apesar da morte, o escudeiro Afonso diz: “Este que está aqui, é o Rei-Saudade... Mas ninguém o conhece... ninguém sabe...” (Patrício, 1982, p.171).

*Pedro o Cru* trata, portanto, da paixão de Pedro, e todos os elementos que constituem o drama concorrem para este desígnio, a começar pelo texto didascálico, que descreve um ambiente crepuscular, impressivo, como que contaminado pela paixão da figura central do drama, assumindo uma linguagem sinestésica, que não se resume a um registo funcional, que contenha todas as indicações cénicas e gestuais pensadas pelo autor para a leitura ou representação do drama. Damos a ler a didascália com que abre o Acto Primeiro, assim como duas curtas didascálias do mesmo acto, a título de exemplo do que vemos ao longo de todo o drama:

*O Paço de Coimbra. Noite. Uma sala de abóbada alta e fria. As tapeçarias das paredes estão comidas de sol, em gamas mortas. Ao fundo, duas janelas de poiais de pedra. Os vitrais dormitam na penumbra. A lareira sem lume, entre as janelas, tem ramos frescos de choupo e de salgueiro, que só podem aquecer num serão de almas. De cada lado, em argolas de ferro, arde um tocheiro. À esquerda, uma porta exterior, larga e baixa. À direita, uma porta interior. A sala não tem móveis: uma nudez de desconforto, lúgubre. Só ao pé da lareira há um escano rude, e esquecida no chão, uma viola.* (Patrício, 1982, p.61)

*Ouvem-se distintamente as longas, num sonido de prata e de saudade. [...] Ouvem-se de novo as longas. Vão a correr às janelas. Reflexos de archotes acordam os vitrais. Vozearia.* (Patrício, 1982, p.64-65)

De resto, o texto didascálico que se refere a indicações gestuais e de entoação mantém o mesmo registo de coloração da paixão, dando os sinais de manifestação e temperamento dos afectos de ódio e/ou amor, alegria e/ou tristeza. Veja-se as didascálias abaixo, retiradas do Acto Primeiro, num momento caracterizador de Pedro justiceiro e vingativo, ouvindo o desespero de um velho pastor:

---

<sup>4</sup> "É em nome de El-Rei: é El-Rei que manda. (*Quase gritando*) Dizei à Madre-Abadessa. Abri, abri. (*Batem de novo*). [...] É em nome de El-Rei: venho do Paço. Foi El-Rei que ordenou ao senhor Bispo. Obedecei a El-Rei: abri, abri. [...] Abri depressa. Ou preferis que El-Rei vos force as portas?" (Acto Segundo, réplica de um escudeiro junto do Mosteiro de Santa Clara; Patrício, 1982, pp.103-104); "Soubemos às dez horas, que a execução seria no terreiro. A essa hora começaram os pregões pela cidade: «Justiça que manda El-Rei D. Pedro...»" (Acto Segundo, o mesmo escudeiro narrando a condenação à morte dos assassinos de Inês; *ibidem*, pp.106-107); " (*Pausa*) Esperávamos todos, – a corte e povo. A corte dir-se-ia que fora condenada; e vestida de gala, – El-Rei o quis – tinha um ar de espanto, um ar funéreo." (Acto Segundo, ainda a narrativa do mesmo escudeiro; *ibidem*, pp.107-108).

PEDRO, *olhando em torno*

É tarde. Vá! Quem quer justiça?

UM VELHO. *É um pastor, vestido de estamena esfarrapada*

Eu, meu senhor.

*Cai aos pés de Pedro, de joelhos. [...]*

O VELHO, *aos haustos, como se a comoção o estrangulasse [...]*

PEDRO. *Levanta-se: uma mão contracturada no azorrague [...]*

PEDRO, *com a voz presa, num rir feroz [...]*

O VELHO, *lavado em lágrimas, sorrindo* (Patrício, 1982, p.65-67)

A perda de Inês traduz-se, em Pedro, numa experiência de morte, sendo a morte em *Pedro o Cru* na verdade uma morte plural: "[...] partindo da violência operada pela morte física, da morte como evento/fenómeno, o discurso sobre a mesma vai muito além dela, transfigurando-se em discurso de perda, de ausência sofrida, vivida única e exclusivamente pelo sujeito que a denuncia. A morte é também, e ainda, do sujeito do enunciado, e não só porque perde, mas porque verbaliza a perda." (Rodrigues, 1997, p.6) Antes de mais, o evento da morte de Inês é actualizado na fábula do drama não só pela presença de dois dos seus assassinos, que narram como executaram "a decisão suprema" (Patrício, 1982, p.90) (Acto Primeiro), como pela presença do seu cadáver (Actos Segundo e Terceiro), cristalizando-se em ícone de uma morte plural e da perda vivida por Pedro, sendo também símbolo da trajectória compensatória de sobrevivência à morte. Partindo da morte de Inês, a fábula dá-nos a ver a contingência da morte dos amantes no reino de Portugal, para que perdurem amantes no reino da *Saudade*. Pedro resgata Inês da contingência da perda, para a erguer rainha no *reino do amor*. Pedro reivindica para si o cadáver de Inês, assumindo ser o rei *justiceiro* (Acto Primeiro), depois o rei *coveiro* (Acto Segundo), para renascer *Rei-Saudade* (Acto Terceiro) da sua própria morte, habitando a sua profunda melancolia: "O príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o facto de também ele estar sujeito a ela." (Benjamin, 2004, p.149)

De facto, *Pedro o Cru* mostra-nos como actuam, na paixão de Pedro, os três afectos que o filósofo Espinosa apelida de "primários" (2020, p.212): o desejo, a alegria e a tristeza (Et III, 6-11; 2020, pp.209-212). Na sua *Ética*, disposta, não por acaso, "segundo a ordem geométrica" (como lemos no subtítulo; 2020, p.105), Espinosa defende que o homem é essencialmente um ser de desejo, radicado no que descreve como sendo o *conatus*, ou o *esforço de perseverar no próprio ser* (Et III, 6; 2020, p.209). No seu tributo a Espinosa, António Damásio define o *conatus* nos seguintes termos:

O *conatus* diz respeito não só ao ímpeto de auto-preservação, mas também ao conjunto de actos de auto-preservação que mantêm a integridade de um corpo. Apesar de todas as

transformações por que um corpo vivo passa, à medida que se desenvolve, substitui as suas partes constitutivas e envelhece, o *conatus* encarrega-se de respeitar o *mesmo* plano estrutural em todas essas operações e, deste modo, de manter o *mesmo* indivíduo. (Damásio, 2003, p.53)

Espinosa propõe um itinerário rumo à "Liberdade Humana" (como lemos no título da Parte V; 2020, p.333), que implica a passagem da *paixão* à *acção* humanas<sup>5</sup>, sendo a primeira fonte de sofrimento e de uma percepção não adequada da "vida presente" (2020, p.350) e a segunda abertura à "suprema alegria" (2020, p.355), que advém da capacidade do homem existir na proximidade de uma certa "forma da eternidade" (2020, p.211), concebida fora do tempo ou da duração:

Esta ideia que exprime a essência do corpo sob a forma da eternidade é, como dissemos, um certo modo de pensar que pertence à essência da mente e que é necessariamente eterno. Não pode, contudo, acontecer recordarmo-nos de ter existido antes do corpo, porquanto não só não se podem dar vestígios disso no corpo, como também a eternidade não pode ser definida pelo tempo, nem ter com ele alguma relação. E, não obstante, sentimos e experimentamos que somos eternos. (Et V, 23, esc.; 2020, p.211)

Sob pena de nos desviarmos do nosso assunto, não nos vamos demorar com a teoria espinosiana dos "géneros de conhecimento" (Et II, 40, esc.2; 2020, pp.184-185), primeiramente esboçada a propósito dos "modos de percepção" no seu *Tratado da Reforma do Entendimento* (parágrafos 19, 22, 23 e 24; 1987, pp.32-26), mas é importante entender que a passagem da *paixão* à *acção* humanas se dispõe num caminho que parte do *afecto*, passa à *razão* e termina na *intuição*, sendo que este processo se liga intimamente à noção de que o desejo humano, que advém do *conatus*, está na base de toda a inteligência humana, decidindo sobre a utilidade e sobre a bondade (e seus contrários) das coisas na vida: "[...] nós não nos esforçamos por coisa alguma, não a queremos, não temos apetite dela, nem a desejamos, por julgarmos que ela é boa; pelo contrário, julgamos que uma coisa é boa porque nos esforçamos por ela, porque a queremos, temos apetite dela e a desejamos." (Et III, 9, esc.; 2020, p.211). Diogo Pires Aurélio, na introdução à sua recente tradução da *Ética*, explica de forma muito certa a estreita relação entre um fenómeno tão comum como o *conatus* e a importância da sua adequada percepção pelo homem, numa realidade que o filósofo encara como perfeita:

A *Ética* de Espinosa, como, aliás, a sua política, descredibiliza, por irrealista, qualquer projecto de salvação que não tenha em conta a verdadeira natureza das coisas. E a natureza é o outro nome de Deus. É por isso que ele invoca uma ciência intuitiva, o terceiro género de conhecimento, como forma, não de abandonar, mas de suprir as limitações da inferência

---

<sup>5</sup> Não é aqui ocasião de trabalhar as noções espinosianas de *afecção* e *afecto*, ou de *paixão* e *acção*, sob pena de nos distrairmos da aproximação ao nosso objecto de estudo. Ressalvamos, no entanto, que em Espinosa é claro que, se uma *afecção* tem, no seu sujeito, a causa dita *adequada*, o *afecto* é uma *acção*; se uma *afecção* tem, no seu sujeito, uma causa *parcial* ou *inadequada*, o *afecto* é uma *paixão* (cf. Et III, def. 1, 2 e 3; 2020, pp.202-203).

racional e entender verdadeiramente cada uma das coisas singulares, a começar pelo conatus individual, na sua condição de partícula da potência infinita, intrinsecamente associada a todas as outras, com tudo o que isso tem quer de limitação e possível conflito, quer de entreajuda e possível incremento da felicidade. (Espinosa, 2020, p.91)

Os afectos da alegria e da tristeza, e, com eles, o desejo, não são lugares de manifestação da imperfeição; pelo contrário, Espinosa descreve o que considera ser inegavelmente perfeito<sup>6</sup>, mesmo no que toca a alegria e a tristeza:

O meu raciocínio, porém, é este: nada acontece na natureza que possa atribuir-se a um vício seu. A natureza, de facto, é sempre a mesma, tal como a sua virtude e potência de agir é uma e a mesma em toda a parte, isto é, as leis e as regras da natureza, segundo as quais todas as coisas se fazem e mudam de umas formas para outras, são em toda parte e sempre as mesmas e, por isso, deve também ser um só e o mesmo o modo de entender a natureza das coisas, quaisquer que elas sejam, a saber, pelas leis e regras universais da natureza. Assim, os afectos de ódio, ira, inveja, etc., considerados em si, seguem-se da mesma necessidade e virtude da natureza que as outras coisas singulares e, por conseguinte, admitem certas causas pelas quais são entendidos e têm certas propriedades tão dignas do nosso conhecimento como as propriedades de qualquer outra coisa à simples contemplação da qual nos deleitamos. (Et III, pref.; 2020, p.202)

Vemos, assim, que a mente pode sofrer grandes modificações e passar a uma perfeição ora maior, ora menor, paixões estas que nos explicam os afectos de alegria e de tristeza. Assim, por *alegria*, entenderei seguidamente *uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior*. Por *tristeza*, pelo contrário, entenderei *uma paixão pela qual ela passa a uma perfeição menor*. Além disso, ao *afecto de alegria, quando referido à mente e ao corpo em simultâneo*, chamo *excitação* ou *contentamento*; ao de *tristeza*, chamo *dor* ou *melancolia*. (Et III, 11, esc.; 2020, pp.211-212)

A proposta de Espinosa é a de que se possibilite, pela *ciência intuitiva*, a integração destes afectos primários da vida humana num entendimento adequado que os veja como *necessários* e assim os liberte da sua *contingência* (Et II, 44):

É da natureza da razão perceber as coisas sob uma certa forma de eternidade. (Et II, 44, cor.2; 2020, p.188)

---

<sup>6</sup> Um enunciado lapidar do optimismo de Espinosa é o seguinte: "Por realidade e perfeição, entendo o mesmo" (Et II, def. 7; 2020, p.150). A *Ética* constitui um testemunho sistemático do eudemonismo espinosano que norteia a sua aturada descrição do sofrimento humano, assim como do modo de se lidar com o mesmo. Contudo, esta noção de perfeição está para lá de uma representação arquetípica da realidade, e situa-se fora de qualquer concepção finalista ou transcendental — a perfeição não é um ideal, nem uma finalidade transcendente, mas sim idêntica à natureza. Neste sentido, para Espinosa, perfeição ou imperfeição constituem "apenas modos de pensar, a saber, noções que costumamos forjar a partir do facto de compararmos entre si indivíduos da mesma espécie, ou do mesmo género. [...] o bem e o mal não] são senão modos de pensar, ou noções que nós formamos em virtude de compararmos as coisas umas com as outras." (Et IV, pref.; 2020, p.269). Falar de "perfeição" ou de "imperfeição", de "bem" ou de "mal", é, portanto, sempre uma redução da realidade a que se reportam tais termos.

É, com efeito, da natureza da razão contemplar as coisas como necessárias e não como contingentes. E a razão percebe esta necessidade das coisas verdadeiramente, isto é, tal como ela é em si. Ora, esta necessidade das coisas é a própria necessidade da natureza eterna de Deus. Logo, é da natureza da razão contemplar as coisas sob esta forma de eternidade. Acresce que os fundamentos da razão são noções que explicam aquilo que é comum a tudo e não explicam a essência de nenhuma coisa singular, devendo, por conseguinte, ser concebidos sem nenhuma relação com o tempo, e sob uma certa forma de eternidade. Q. E. D. (Et II, 44, dem.; 2020, p.188)

Interessante é, que Espinosa parta para a sua rigorosa e aturada definição dos afectos centrando-se, antes de mais, no Amor e no Ódio, a partir de uma descrição da afecção de alegria ou de tristeza por simpatia ou antipatia, tendo no seu horizonte desta perspectivação a fenomenologia do corpo e da mente, disposta em Et II, 13. Na verdade, na citação que fazemos acima a propósito da perfeição, retirada do prefácio à Parte III, lemos que as coisas singulares são entendidas a partir das suas causas, dentro de uma noção de *necessidade* e de *causalidade* que determinam a maior ou menor potência de agir do homem e de todas as coisas da natureza, levando-nos a pensar que, em Espinosa, se alguém sente, por exemplo, ódio, é porque é determinado a senti-lo, e não porque é intrinsecamente mal-intencionado. Daqui, não admira que Espinosa venha de seguida a definir com toda a clareza o Amor e o Ódio do seguinte modo:

Por aqui se entende claramente o que seja o amor e o que seja o ódio. O amor não é senão a *alegria acompanhada pela ideia de uma causa exterior*, e o ódio não é senão a *tristeza acompanhada pela ideia de uma causa exterior*. Vemos, além disso, que quem ama esforça-se necessariamente por ter presente e conservar a coisa que ama; pelo contrário, quem odeia esforça-se por afastar e destruir a coisa a que tem ódio. [...] (Et III, 13, esc.; 2020, p.213)

O amor e o ódio serão, então, na nota de Robert Misrahi ao passa que acabamos de citar, "modalités concrètes fondamentales de la Joie et de la Tristesse, c'est-à-dire les deux formes du Désir" (Spinoza 2005, p.412). Pedro – e, naturalmente, as outras personagens no drama –, à luz da dinâmica espinosiana de mútua afecção dos corpos (Et II, 13), age passionalmente, numa mesma dinâmica de alegria e de tristeza, de amor e de ódio, que vemos aturadamente descrita por Espinosa, em formulações como:

Quem imagina aquilo que ama a ser destruído, entristecer-se-á; se, porém, o imagina a ser conservado, alegrar-se-á. [...] (Et III, 19; 2020, p.218)

Quem imagina aquilo a que tem ódio a ser destruído alegrar-se-á. [...] (Et III, 20; 2020, p.218)

Se imaginamos que alguém afecta de alegria a coisa que amamos, seremos afectados de amor para com ele. Se, pelo contrário, imaginamos que a afecta de tristeza, seremos também

afectados de ódio contra ele. (Et III, 22; 2020, p.218)

A narrativa do assassinato de Inês, por Pêro Coelho (Acto Primeiro), enquadra subtilmente, como que em tom de provocação, o assalto de D. Afonso IV e os seus conselheiros à privacidade de D. Inês e dos seus filhos com a ida de D. Pedro à caça nessa madrugada; é interessante como, no instante que se segue a esta narrativa, num momento de manifesta violência e raiva recíproca entre Pedro e Pêro Coelho, Pedro condena violentamente os dois assassinos de Inês à morte servindo-se metaforicamente da montaria e da caça como manifestação da sua ira e causticidade, fazendo uso público do seu estatuto e dispondo do seu poder real para vingar a morte da sua amada:

PÊRO COELHO

*(Pausa)* Eu desnudei então a minha espada. Avancei para ela. Nem fugiu. Estava sem alma já. Estava convosco. *(Ouvem-se trompas de monteiros fora)* Depois... não sei... Fez-se uma névoa em mim. Lembro-me que a vi cair ensanguentada, e que ouvi, gelado de estupor, a vossa trompa de caça muito ao longe, num halali que me soou em dobre...

[...]

PEDRO

[...] *(A Pêro Coelho)* Acaba. Estou a ouvir-te. *(Vendo-o hesitante)* Tinhas salvado o reino... Ela caíra...

PÊRO COELHO

Nada mais. Ah! Uma coisa ainda... Senti uma dor na mão que tinha a espada. Fora o Infante D. Dinis que ma mordera. Lembrei-me dos meus filhos. Pobre Infante!... Tive vontade de chorar e de beijá-lo.

*Pedro arranca o azorrague bruscamente. chicoteia-o na cara, como doido.*

PÊRO COELHO, *ensandecido pela dor, mais perto dele.*

Continua, covarde!... É o teu Salado... Da coroa de teu pai resta um chicote. Anda!... Té que a boca te espume de luxúria... *(Para um segundo)* Quem o serviu como eu, vê-te com asco. Vá!... Continua... Nem sei que és mais: farsante ou carniceiro...

PEDRO, *como um possesso, em gritos de delírio.*

O uchão!... Ide chamar-me o uchão!... Vinagre e azeite já para este coelho! *(O carrasco, vestido de escarlata, surge à porta. Pedro aponta-lho)* Ei-lo – o teu cozinheiro!... E cor de sangue. O teu não lhe põe nódoa. Vai em paz. *(Ao carrasco que avança)* Aqui os tens, Tristão, mira-mos bem... *(Num rir convulso)* Com molho de vilão... Vianda rica... E montaria feita pela noite!... *(Entra uma luz como de prata fluida. Pedro recua um pouco, estonteado. A Pêro Coelho)* Nem sei que me pareces na luz de alva!... Nunca vi gamo assim. E maravilha. Que dizes tu, Tristão? Gamo ou javardo!... Sai, sai. Fica Tristão comigo. É o milagre maior de Santo Humberto... (Patrício, 1982, pp.92-93)

Outro momento do drama onde a raiva ou ira é manifesta surge com o relato de um escudeiro, que assistiu à cena da vingança da morte de Inês, junto da madre Abadessa e das freiras do convento de Santa Clara, em Coimbra, onde está sepultada Inês de Castro (Acto

Segundo):

O ESCUDEIRO

[...] Duma vez El-Rei disse: – «Ouves os sinos, Pêro Coelho? São os meus cinco bobos os sineiros. Ouves os dobres? São por ti; por tua alma... Depois *requiem* de corpos e pitança!...» E Pêro Coelho olhando-o em face, disse: – «Ressuscitasse ela com mil vidas, que por amor deste ar e desta terra, havia de tirar-lhas uma a uma!...» Naquele instante, garrotado por cordas, semi-nu, tinha mais olhos de rei do que El-Rei mesmo. Ao ver tanta coragem, o ódio de El-Rei meu senhor, ensandeceu-o. Açulava Tristão como um mastim. «Eh! Eh! Carrasco!... Arranca... arranca, ou vou eu mesmo... Corta... Corta...» Nem eu posso contarvos... Tremo ainda. Tristão partia-lhe as costelas uma a uma... Só se ouvia aquilo no terreiro. Um som... assim... como de galhos secos que alguém quebra... Pêro Coelho então gritou-lhe ainda: – «É o coração que queres!? Procura-o bem, que é um coração leal como um cavalo e forte como um touro...» Todos estavam varados de terror. Tristão por fim meteu-lhe a mão no peito... Tinha a faca na outra... ainda cortou... E todos vimos, mudos como pedras, o coração jorrando sangue quente. Ofereceu-o a El-Rei, ajoelhado. E El-Rei meu senhor, ante nós todos, por duas vezes o mordeu...

AS FREIRAS

Oh!...

O ESCUDEIRO

...cravou-lhe duas vezes os dentes de lobo, muito brancos...

[...]

Puseram então os corpos sobre a lenha, e as mãos vermelhas de Tristão lá a acenderam. Foi nesse instante, que El-Rei se levantou para ver de perto. O fogo pegou mal, demorou muito. El-Rei impacientava-se: os carrascos tremiam como vimes. Tristão olhava-lhe o chicote como um cão. Mas nisto ouviu-se a lenha crepitar. Houve mais vento. E El-Rei pôde sorrir às labaredas. Chegou-se tanto, que lhe caíam fálhas no cabelo. Nem sei dizer quanto tempo esteve assim. Em todo o terreiro, no ar doirado, só se ouvia a carne a rechinar. Depois voltou-se, e os que estavam perto, ouviram-no dizer: – «Aleluia!», com uma voz de quem reza, os olhos doces. Acenou a Afonso, e todos compreendemos que partia. [...] (Patrício, 1982, pp.108-109)

Se quisermos procurar, nos passos que acabamos de citar, elementos que se liguem de algum modo à dinâmica de afecção entre a tristeza e a alegria, decerto que os encontramos sem dificuldades de maior. Tanto Pêro Coelho como Pedro protagonizam uma reacção extrema a algo que sofrem e que, na sua percepção, está errado, é injusto e cruel. A partir desta percepção, ambos agem em defesa da integridade ou ordem que defendem como justa e correcta, comportando-se de forma intolerante face ao que os agride, manifestando raiva, ou ira, seja pela palavra, seja pelo gesto, para horror de quem testemunha o episódio do seu confronto. Note-se que Pêro Coelho exprime também o nojo ou repúdio perante a figura de Pedro, o que se pode entender como uma provocação no intenso momento agónico que as duas figuras atravessam, mas também, e ostensivamente, como um gesto de separação, de

marcação de alteridade, em linha com o conflito de perspectivas antagónicas que subjaz a esta fábula.

Neste ponto da nossa reflexão, convocamos a ponderação de Martha Nussbaum sobre esta matéria, antes de mais porque a manifestação de ódio na literatura se traduz, numa primeira aproximação ao fenómeno, num comportamento como o que acabamos de mostrar em *Pedro o Cru*, denotando raiva ou ira: "[...] anger includes, conceptually, not only the idea of a serious wrong done to someone or something of significance, but also the idea that it would be a good thing if the wrongdoer suffered some bad consequences somehow." (2016, p.5). Nussbaum acrescenta, oportunamente, que a raiva/ira é uma manifestação complexa, na medida em que envolve a dor e o prazer, numa dinâmica compensatória; ou seja, à dor provocada pela agressão sofrida corresponde um desejo de retribuição que, uma vez satisfeito, causa prazer (2016, pp.14ss.<sup>7</sup>). Sublinha a estudiosa, além do mais, que a manifestação de raiva ou de ira não é, em si, forçosamente negativa, podendo ser também um acto construtivo, de reparação e de superação, portanto, face a uma situação de grande sofrimento (2016, pp.35ss.). Nussbaum refere, fnalmente, que, embora o alvo da raiva/ira seja tipicamente uma pessoa, a sua concretização é um acto/gesto/evento, pelo qual a mesma raiva/ira fica satisfeita (2016, pp.46ss.), digamos – e, de facto, após o seu acto vingativo para com os assassinos de Inês, a voz, o olhar e os gestos de Pedro alteram-se, segundo o escudeiro: "[...] uma voz de quem reza, os olhos doces. [...] Caminhava devagar, com grande calma. [...] Olhei-o com espanto: era já outro... Tinha um olhar que trespassava a gente... e que ia muito longe... Deus sabe onde!... E um ar de mistério, quase humilde. Ia jurar que tudo lhe esquecerá." (Patrício, 1982, p.109). Por seu turno, segundo Nussbaum, o ódio centra-se numa pessoa, não num gesto ou num acto (2016, p.50) – de facto, as palavras de Pêro Coelho, se mostram uma imensa raiva e nojo para com Pedro, dirigem o seu sentimento de ódio sobretudo a Inês: o simples facto de Inês viver é, para Pêro Coelho, razão suficiente para que tudo se deva fazer de forma a que não viva mais... da mesma maneira, o discurso e os gestos enraivecidos de Pedro, relatados pelo escudeiro, são como que a faceta mais evidente de um sentimento de ódio face aos assassinos de Inês.

Ora, as ideias de Nussbaum ajudam-nos a avaliar os passos citados acima, na medida em que não se afigura simples o isolamento, em *Pedro o Cru*, do afecto do ódio como tal, senão que pela observação rigorosa dos termos em que amor e ódio, alegria e tristeza se

---

<sup>7</sup> Em *Anger and Forgiveness*, Martha Nussbaum (2016) faz uma análise muito aturada dos afectos e dos conceitos aqui em causa, sendo decerto meritório um cruzamento mais sistemático desta mesma reflexão com este e outros casos literários, onde se isole o discurso do ódio.

afectam mutuamente, no necessário *comércio* contingente entre o corpo, a mente e o que lhes é exterior, tal como Espinosa o configura:

[...] não podemos jamais fazer com que não careçamos de nada exterior a nós para conservar o nosso ser, e que vivamos de tal maneira que não tenhamos nenhum comércio com as coisas que são exteriores a nós. Se, além disso, olharmos para a nossa mente, sem dúvida que o nosso entendimento seria mais imperfeito se ela estivesse sozinha e não entendesse coisa alguma além de si mesma. Dão-se, portanto, fora de nós muitas coisas que nos são úteis e que, por isso, são de apetecer. (Et IV, 18, esc.; 2020, p.282)

É talvez mais rigoroso falarmos de *efeito do ódio*, pedindo emprestado o termo a Karl Heinz Bohrer, que também muito oportunamente reflecte sobre esta matéria (2019): a questão é procurarmos entender como se concretiza, na literatura, o afecto do ódio, pois este pertence à pessoa que o sofre ou o possui e à pessoa a quem se dirige, digamos; de facto, a expressão (literária) do ódio será um seu "efeito", concretizado em imagens de violência extrema como as que citamos acima, onde a raiva ou a ira são efectivamente verbalizáveis na sua mais imediata concretude. Bohrer centra a questão da sua reflexão no poder da própria expressão literária, e sobretudo depois no efeito desse mesmo poder na recepção do texto literário; naturalmente que a plasticidade literária das cenas de violência (também muito cultivada em outras artes, a começar pela pintura e a terminar no cinema) estimula a imaginação do leitor, e *Pedro o Cru* é um caso exemplar desta mesma plasticidade, dada a matriz simbolista da sua escrita.

Também os momentos monológicos de Pedro junto da sua rainha morta (Acto Terceiro) merecem ser analisados sob a luz deste quadro conceptual, dado que ódio e amor se misturam de forma particularmente complexa no desenho patriciano da personagem de Pedro. A fábula constrói-se na gradual deslocação para um ambiente estático, no Acto Terceiro, que parece contrapor-se a todo o dinamismo dramático e agónico da fábula dos actos anteriores – todo o drama, de resto, faz contracenar, com momentos de mútua reciprocidade ou neutralização, os afectos do ódio e do amor, concretizados com um grau de plasticidade que acabamos de tentar descrever quanto ao ódio, mas que também se constata a propósito do amor. A plasticidade as palavras e dos gestos, a sugestão das indicações cénicas e das didascálias estimulam a imaginação do leitor, quanto ao modo como se descreve Pedro a contracenar com o cadáver da sua amada Inês, num retrato do triste rei amante, ou do alegre *rei-saudade*, que se vai desenhando a partir da violência do macabro, da adoração de um corpo desfigurado, mas cujos traços se suavizam gradualmente pelo discurso de Pedro, no caminho de construção de um lugar (místico?) de superação da sua condição criatural. É caso para, com Espinosa, dizermos que "ninguém [...] determinou a natureza e as forças dos

afectos, nem o que, em contrapartida, a mente pode com vista a regrá-los.” (Et III, pref.; 2020, p.201)

## REFERÊNCIAS

- Barrento, João (1984). “Fausto: Um Homem do Renascimento ou um mito da Reforma?”. *Fausto na Literatura Europeia*. org. por João Barrento. Lisboa: Apáginastantas, pp.47-58.
- Bohrer, Karl Heinz (2019). *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin: Suhrkamp.
- Damásio, António (2003). *Ao encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Espinosa, Baruch de (2020). *Ética* [1675]. trad., introd. e notas de Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Espinosa, Bento de (1987). *Tratado da Reforma do Entendimento* [1661]. ed. bilingue. trad. Abílio Queirós. col. Textos Filosóficos. Lisboa: Ed. 70.
- Spinoza (2005). *Éthique, démontrée selon l'ordre géométrique et divisée en cinq parties*. introd., trad., notas e comentários, índice remissivo de Robert Misrahi. Paris / Tel-Aviv: Éditions de l'éclat.
- Nussbaum, Martha C. (2008). *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha C. (2016). *Anger and Forgiveness. Resentment, Generosity, Justice*. Oxford University Press.
- Patrício, António (1982). «Pedro o Cru. Drama em 4 Actos» [1918]. *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp.54-173.
- Rodrigues, Cristiana Vasconcelos (1997). *Modos da Melancolia. Para uma estética da morte em António Patrício e Hugo von Hofmannsthal*. diss. de mestrado em Estudos Literários Comparados. F.C.S.H. - Universidade Nova de Lisboa.
- Rodrigues, Pedro Jorge (2006), *A personagem de D. Pedro na narrativa portuguesa do dealbar do século XXI*, diss. mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares. Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/600>