

Tradição e reescrita em *O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena*

Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

*A História não é mais do que um
imenso poema paralelístico, às vezes até
com idêntico refrão.*

Joaquim-Francisco Coelho

Poucos textos de ficção de Jorge de Sena terão constituído pretexto para uma tão assídua revisitação crítica como a novela *O Físico Prodigioso*, inicialmente publicada na colectânea *Novas Andanças do Demónio* (1966) e, posteriormente, em volume autónomo (1977), reconquistando, por fim, segundo o autor, a sua vocação genológica original. Talvez a justificação desta perplexidade hermenêutica— traduzida na proliferação de estudos filiados nas mais diversas profissões de fé teóricas—, como notou Maria Alzira Seixo, reside no «(...) excesso que a escassez de uma novela de cento e poucas páginas contém»¹ As reflexões que a seguir se apresentam não derivaram, num primeiro momento, da leitura do texto seniano, mas decorrem antes de um itinerário de sentido inverso (e, portanto, análogo ao do autor) que partiu do conhecimento do intertexto maior da novela, constituído por dois *exempla* insertos no *Orto do Esposo*, obra anónima, de feição didáctico-teológica, redigida na transição do século XIV para o século XV. A novela, como se sabe, agrega duas micronarrativas a que Jorge de Sena teve primeiramente acesso por meio da *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes² e das quais, só em data posterior, após a edição crítica do texto por Bertil Maler, em 1956, conheceu a versão integral. A colagem aleatória dos dois pré-textos medievais (ela própria intencionalmente divergente e endemoninhada, quando cotejada com a lição original) servia o propósito, nas palavras de Jorge de Sena, de um «(...) estudo imaginativo da comunicação subconsciente e de algumas coisas mais, e também para experiências correlatas de técnica narrativa.»³ A rejeição do epíteto de *clássico*, atribuído à novela por Melo e Castro na sua *Antologia do Conto Fantástico*

* Esta comunicação foi patrocinada pelo Instituto Camões e pela Fundação da Ciência e Tecnologia através do Programa Lusitânia.

¹ Maria Alzira Seixo, “O Corpo e os Signos”, *O Corpo e os Signos. Ensaios sobre O Físico Prodigioso de Jorge de Sena* (coord. de M^a Alzira Seixo), Lisboa, Editorial Comunicação, p.22.

² Os *exempla*, com os títulos “Um físico prodigioso” e “O bebereão” da responsabilidade do editor, aparecem transcritos nas páginas 59 e 60. Cf. José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1981, 8^a ed.

Português,⁴ fundamenta-se no destaque concedido a essa vertente de ineditismo técnico-narrativo deliberado, assim como na falência das grandes «máquinas realísticas» e na conseqüente eleição das estratégias de representação do «realismo fantástico» ou do «historicismo imaginoso». Estes registos encontram-se, na novela, intrinsecamente subordinados a uma ancoragem pseudo-histórica, cuja reconfiguração ficcional, partindo da mobilização de uma aparente familiaridade mimética, procede à sua desmontagem recriadora, apta a desocultar a «fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado».⁵

O expediente do neo-medievalismo permitiu ao autor explorar o efeito de estranhamento temporal, veiculando, em concomitância, a essencial perenidade do questionamento erótico e das suas manifestas ou insuspeitadas relações com a liberdade individual e com a demanda, de contornos quase épicos, da identidade do sujeito: «Esta ‘época’, dando-me uma distância ‘pseudo-histórica’, permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do ‘físico’, podia ser usado para tudo.»⁶ Para além das evidentes projecções proféticas, ao serviço do aprofundamento das virtualidades da sátira política— lembremo-nos do processo inquisitorial movido ao físico, do seu encarceramento e tortura subsequentes, assim como do relato burlesco da sofisticada teológica dos inquisidores, e a sua translação histórica para o terrorismo persecutório e a retórica do Estado Novo— que este processo de destemporalização possibilita, a opção pela cenografia desta medievalidade tardia parece igualmente corresponder à necessidade de recuperar, expondo com despudor o necessário gesto narrativo anacrónico, uma época definida pela subversão carnavalesca ou, nas palavras de Bakhtine, pelo apogeu do «realismo grotesco»⁷. Para Aron Gurevich, comentador de Bakhtine, o carácter excepcional da cultura medieval radica na estranha convivialidade de pólos opostos: céu e terra, espírito e corpo, melancolia e humor, vida e morte⁸. Este sincretismo ético, frequentemente expresso por uma radical inversão axiológica e por antevisões— de teor goliardesco ou apocalíptico— do mundo ao revés, parece ter

³ Jorge de Sena, “Notas”, *O Físico Prodigioso*, Porto, Livraria Asa, 1995, 5ª ed., p.121. Todas as citações seguem esta edição.

⁴ E.M. Melo e Castro (org.), *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Edições Afrodite, 1974.

⁵ Jorge de Sena, “Prefácio a *Novas Andanças do Demónio*”, *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Edições 70, 1984, 5ªed., p.219.

⁶ Jorge de Sena, “Pequena nota introdutória a uma reedição isolada”, *O Físico Prodigioso*, p.11-12.

⁷ Mikhail M.Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge/Massachsetts, The MIT Press, 1968.

modelado a configuração da novela, tanto no plano do programa de escrita que corporiza, como na ambivalência ideológica que rege o universo narrativo representado.

A livre textualização da pseudo-referencialidade de uma Idade Média imaginosa assenta, em primeiro lugar, na convocação dialogante de modelos textuais filiados nessa tradição, desvelando, contudo a sua dupla e paradoxal historicidade. Se, por um lado, a herança lírica da cantiga de amigo, do *exemplum*, do romanceiro, da novela de cavalaria ou da narrativa hagiográfica instauram um simulacro de provisória veridicção, por outro, em virtude de modulações sémico-formais mais ou menos desfiguradoras, a transgressão da sua integridade genológica instala a subversão carnavalesca no próprio espaço da escrita.

A reescrita da micronarrativa exemplar “O Físico Prodigioso” que radica na génese da novela testemunha este procedimento. Após a inserção directa do *exemplum*, isto é, a apresentação do seu nível narrativo, o anónimo do *Orto do Esposo*, através de um comentário interpretativo de feição alegórica, procede à inferência do preceito moral nele encerrado: «E per este edificio tam nobre se entende a sancta jgreya, que he ajuntamento dos fiees (...). O qual castello da sancta jgreya estan arredor delle tres donzellas, que som tres virtudes theologicas, comvem a saber fe e speranza e caridade. E estas choravã polla linhagem humanal, que era enferma de morte ante a viinda de Jhesu.»⁹ Este fechamento de sentido, precludindo a instabilidade polissémica do subtexto mítico-folclórico¹⁰ e rasurando a sua plurivocidade, consubstancia o acto de fideísmo interpretativo que o *exemplum* medieval reclama: a inteligibilidade da lição assenta na crença e, deste modo, a sua incorporação deve instigar o leitor-crente à sua ilustração prática por via da benfeitoria. Ora, na novela, embora este metadiscurso alegórico seja refutado e até subvertido, por meio da sua recondução a um imaginário

⁸ Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, Cambridge Studies in Oral and Literature Culture, 1988, p.135

⁹ *Orto do Esposo* (Edição crítica com introdução, anotações e glossário de Bertil Maler), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, p.38-39.

¹⁰ Cf. a este propósito a estimulante análise que Jessie Weston apresenta sobre a figura do físico, médico ou curandeiro nos rituais de fertilidade pagãos, posteriormente assimilada à figura do Redentor e de que Galvão representa, segundo a autora o sucedâneo no ciclo do Graal: «(...) the mise-en-scène of the Grail story was originally a loan from a ritual actually performed, and familiar to those who first told the tale. This ritual, in its earlier stages comparatively simple and objective in form, under the process of insistence upon the inner and spiritual significance, took upon itself a more complex and esoteric character, the rite became a Mystery, and with this change the rôle of the principal actors became of heightened significance. That of the Healer could no longer be adequately fulfilled by the administration of a medicinal remedy; the relation of Body and Soul became of cardinal importance for the Drama, the,

mítico pagão primordial— assim respondendo às solicitações do «pan-erotismo» advogado pelo autor— e pela proposta implícita de uma essencial amoralidade, o autor perpetua a ambígua homologia entre o físico e Cristo, em particular na encenação narrativa dos episódios reminiscentes da Paixão, incluídos na segunda parte da novela. Como, num excelente estudo, concluiu Cota Fagundes, «(...) Jorge de Sena vai reinterpretar e parodiar esta alegoria, substituindo o seu sentido figurativo por um sentido literal, e traduzindo o amor divino em termos totalmente eróticos.»¹¹ Ressalve-se, no entanto, que a coincidência figural entre o físico e o Messias Redentor que resgata a *humana linhagem*, já prevista no pré-texto original, vai igualmente ser adoptada por Jorge de Sena. À despromoção do corpo-matéria postulada pelo dualismo antropológico de matriz cristã, sobrepõe-se a sacralização do corpo como lugar de libertação e de realização plena do obsceno, na acepção do « (...) sexual não como ‘indecente’ e ‘impuro’ ou ‘pecaminoso’, mas como o ‘secreto’, o ‘iniciático’, o ‘orgiástico’, o ‘sagrado’ ou ‘natural’ enquanto poder imprevisível e contagioso».¹² No poema “To be or not to be”, com lúcida ironia, diz-se que «Falam dos deuses os que fingem ter/ uma alma em vez de um corpo inteligente».¹³ Penso que a esta luz se deverá interpretar a segunda cópula (voluntária e, por isso, enigmática) do físico com o Diabo, como, de modo perspicaz, este mesmo explica:

 Não. Ele é imortal por desejo vosso. Não compreendes que eu teria a sua alma, logo, se fosse a alma dele o que eu quisesse? Mas eu não quero essa alma. E sabes porquê? *Porque ele não a tem*. Como posso eu querer o que não existe? Eu só quero as coisas, ou aquilo que se torna coisa. O que não existe não é comigo. (...) Sabes acaso como foi que puderam prendê-lo? Quando, por momentos, ele se cansou, e começou a ter alma ou isso a que chamam alma e eu me entretenho a devorar.¹⁴

Este elogio da fisicalidade do corpo parece escorar-se numa concepção da alma como artilharia artificiosa ou estratégia censória colectiva, assinalando a tirania castradora de um super-ego comunitário inibidor da expressão erótica do sujeito. Contrapondo ao abstracto imperativo da alma a indesmentível precedência do corpo, a novela patenteia

the Medicine Man gave place to the Redeemer.», Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, New York, Doubleday Anchor Books, 1957, p. 109-10.

¹¹ Francisco Cota Fagundes, “O artista com um malho: uma leitura d’ *O Físico Prodigioso*”, *Studies on Jorge de Sena* (ed. de Harvey L. Sharrer e Frederick G. Williams), Santa Barbara, Bandanna Books, 1981, p.135.

¹² Jorge de Sena, “Amor”, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p.37.

¹³ Jorge de Sena, “To be or not to be”, *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.89.

¹⁴ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.94.

repetidamente o fenómeno implicado pela derrisão carnavalesca que Bakhtine designa por degradação¹⁵, traduzido pela função simbólica agregadora dos fluidos corporais como o sangue, o sémen ou a urina. Consegue-se, de resto, eficácia retórica acrescida quando o texto subverte estilemas e motivos atinentes a essa fisiologia consignados pela tradição hagiográfica. Na verdade, o trajecto diegético do físico, decalcado do arquétipo crístico, é, parcialmente, análogo ao do santo, quando se reverbera, por exemplo, a sua beleza incorruptível ou a sua placidez contumaz em face do martírio:

E ele ficava de pé, encostado às pedras da parede, coberto de sujeira, com os pés humildemente postos nos dejectos nauseabundos que eram também crostas secas, no seu corpo, de deitar-se ou sentar-se neles. Mas, apesar de tudo isso, os membros do tribunal verificavam, pessoalmente e colectivamente, que a beleza, e a juventude eram inalteravelmente as mesmas. (...)

Não só a beleza e a juventude resistiam. Algo mais. (...) a verdade é que a sua humildade e o seu arrependimento evidentes encobriam uma outra evidência: o propósito de resistir pela submissão.¹⁶

O relato do milagre *post mortem* (tematicamente antecipado por meio da *mise en abyme* que o rimance representa) das rosas de leite e sangue¹⁷, numa clara inversão do *topos* hagiográfico do odor de santidade, corrobora essa espécie de teofania erótica:

Eram rosas enormes, redondas, rosadas, cujo perfume entontecia. Era um perfume estranho, não bem de rosa: não...um perfume de...Frei Antão atirou-se à planta e tentou arrancá-la. Apenas quebrou um galho, de cuja quebra escorriam dois fios líquidos. Um, de resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha.¹⁸

A figuração diabólica, sugerida pelo segundo *exemplum* extraído do *Orto do Esposo* revela-se, em grande parte, tributária da sua codificação na literatura teológica e penitencial medieval e, em particular, dos relatos de tentação bíblicos, patrísticos e hagiográficos: a sua ubiquidade, as suas máscaras dissimuladoras (quando, por exemplo, se metamorfoseia em Frei Antão), a sua imiscuição punitiva na esfera terrena

¹⁵ «The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity...». Note-se que este ímpeto destrutivo e contestário não exclui, mas pelo contrário catalisa, a ressurreição regeneradora: «Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one.» Cf. Mikhail Bakhtin, *op.cit.*, p.47.

¹⁶ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.79-80.

¹⁷ Terá Jorge de Sena colhido o símbolo das rosas no milagre da virgem Dorothea e do escolástico letrado Theofilo? O *exemplum* aparece transcrito na edição de José Joaquim Nunes, precedendo o do físico prodigioso.

¹⁸ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p 109-10.

(durante o diálogo com o frade, o diabo «(...) pôs-lhe no ombro uma mão de fogo, que crestava a estopa da camisa»¹⁹) e a sua voracidade libidinal transgressora²⁰ compõem uma *descriptio* tópica do Maligno. Encontramo-nos, contudo, nos antípodas da demonologia exemplar, sobretudo pela patética consciência que o diabo de Sena revela quando interpreta os obstáculos da paixão impossível que alimenta pelo físico, ou quando se confessa administrador absoluto da justiça divina: «Pois que julgas tu que está no teu corpo e no teu espírito, quando exerces a justiça, por mais justa que seja? Eu.»²¹ Esta derrogação de uma teodiceia, ou seja, de uma dialéctica de justiça retributiva divinamente regulada e a sua substituição pela arbitrariedade diabólica certifica a impossibilidade de constituição de uma ética. E, neste sentido, parece ser lícito considerar este diabo também como um demónio íntimo, uma projecção visível da solidão do homem perante a sua consciência individual.

Análoga presciência em relação ao amor e à liberdade revela Dona Urraca. O jogo especular entre esta personagem e o diabo é, de resto, admitido pelo próprio texto num comentário marginal do físico:

Estavam abraçados os dois. E ela ainda disse:—Sabes de uma coisa? Tenho tido pena dele. E assim também ele sabe, agora, como tu me fazes feliz. Não quererá perder-te tal como és, esta maravilha, esta delícia que me doura a vida, como se a vida fosse da cor dos teus cabelos. E...sim...se for preciso, há-de proteger-te, em vez de aproveitar-se da tua hora.

Para o ouvido dela, muito baixo, ele ciciou a pergunta:— E como sabes e como pensas tudo isso? Só porque me amas? Ou porque tu és ele mesmo?²²

O vínculo relacional que une a personagem feminina e o físico, caracterizado por uma evidente clivagem em termos de conhecimento, assemelha-se à do mestre e discípulo, enunciando aquela uma espécie de didáctica do amor— e exactamente por isso o discurso de Dona Urraca, quando explana a sua pessoalíssima arte amatória (em que opõe à convencional *prison d'amor* a sua inelutável liberdade), adopta frequentemente a

¹⁹ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.95.

²⁰ A figura do diabo sodomítico, relativamente frequente nos *exempla* inspirados no folclore monástico, ocorre num relato contido no *Orto do Esposo*. Cf. ed. cit., p.222. A associação entre o fantástico diabólico e a *perversitas* do erotismo desviante (e.g.masturbação, homoerotismo, incesto), corrente na Idade Média, justifica-se, com base num critério de racionalidade moral, por se tratar de condutas julgadas imundas, isto é, *fora do mundo*, e por esse facto da esfera do desregramento e do caótico. Cf. Jacques Voisenet, “Perversions sexuelles et repression au Haut Moyen Age”, *Les perversions sexuelles au Moyen Age*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 207-19.

²¹ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.95.

²² Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.74-75.

mesma tonalidade axiomática do *ensenhamen* ou a intuição luminosa das *trobairitz*. Esta sageza promana do reconhecimento da sacralidade do corpo feminino e da sua diabolização. Dona Urraca, apodada pelo protagonista de bruxa, já foi, com propriedade, inscrita na genealogia de Melusina, em particular pela sua natureza feérica tornada manifesta no ritual antropofágico que é precedido de um sintomático casquinar demoníaco:

Um riso casquinou a seu lado. (...) Dona Urraca emergiu do monte de nádegas com um pedaço a escorrer sangue, que ela trincava. Várias outras se afastavam assim. E ele fechou os olhos quando as três donzelas vieram aonde Dona Urraca estava, trazendo-lhe uma parte que o gelou de horror, e que ela trincou raivosa, enquanto o resto do bando se aproximava ensanguentado e lhe fazia uma roda de aclamações.

Aquelas mulheres eram bruxas.²³

Esta estratégia de intersecção indistinta de elementos convencionais de géneros lírico-narrativos medievais e ulterior subversão da sua substância ou forma de expressão encontra-se exemplarmente ilustrada pelo cantar de amigo paralelístico entoado pelas três donzelas, e novamente recuperado no final da narrativa. Como referiu Luciana Stegagno Picchio, a estratégia carnavalesca afecta o *engenderment* do texto, isto é, inverte a tradição retórica do modelo poético da *chanson de femme* e o panegírico tópico nela incluído, porque, de facto, «(...) quem tem corpo velido na lírica galego-portuguesa não é o donzel, mas a donzela, ou a dona, a *fremosa* ou a *fremosinha*. Assim como quem se lava na fonte fria, no rio, nas ondas amorosas do mar não são eles, ocupados na hoste ou em cas d'el-rei, eles ausentes e alongados, mas *elas*, as *irmanas* do jogo de amor.»²⁴ Para a permutabilidade masculino/feminino concorre também a atitude de *voyeurismo* expectante das cantoras, evocativa da do cavaleiro-poeta que, por exemplo, na pastorela de Ayra Nunez adopta análoga timidez contemplativa. Acresce que o próprio motivo do banho de amor, presente, por exemplo, nos cancioneiros de Martin Codax ou de Estevam Coelho, se encontra agora ironicamente privado da sua

²³ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.51-52. Segundo Gilda Santos, a figura de Dona Urraca terá sido inspirada pelos relatos mítico-lendários da Dama do Pé de Cabra e da Dona Marinha, incluídas no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro. Como observou Orlando Nunes de Amorim, estas histórias sucedem-se na *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes, facto que explicará a sua justaposição na concepção da personagem. Cf. Orlando Nunes de Amorim, *O Físico Prodigioso, a novela poética de Jorge de Sena*, Araraquara, UNESP- Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, 1996, p.49-51.

²⁴ Luciana Stegagno Picchio, “Poesia e Tradição: variações sobre uma cantiga de amigo de Jorge de Sena”, *Estudos sobre Jorge de Sena* (org. de Eugénio Lisboa), Lisboa, IN-CM, 1984, p.234.

funcionalidade primária de metaforização erótica ou de «expectativa núbil»²⁵. Trata-se aqui de um banho pós-coital, de purificação libertadora, após a sodomização do físico pelo diabo:

Ao rio perguntei por meu amigo
E u se lavou de dormir comigo,
E por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amado
E u se lavou de nosso pecado,
E por quem morro, ai!²⁶

Com efeito, como observa Orlando Amorim, «(...) pode-se ler a cantiga como o lamento do diabo apaixonado».²⁷ A ambiguidade plurivocal que a inserção abrupta do cantar promove, instaura, desde o início, a refracção constante da linguagem, em que o outro não é senão a outra face do mesmo.²⁸

A presença fantasmática de uma complexa memória intertextual—coadjuvada igualmente por outros procedimentos narrativos como a sintaxe iterativa, o narcisismo auto-reflexivo do texto ou a recorrência da focalização múltipla—alia-se, n’*O Físico Prodigioso*, a um universo de sempiternas interrogações que intentam perscrutar a liberdade do amor, mas têm consciência da sua infinita complexidade. Talvez porque, sendo a história de todos e de cada um um imenso poema paralelístico, parafraseando as palavras deste físico, nunca é rigorosamente o mesmo o momento a que se volta.

²⁵ A expressão é de Helder Macedo. Cf. “Uma cantiga de D. Dinis”, *Do Cancioneiro de Amigo* (Stephen Reckert e Helder Macedo), Lisboa, Assírio e Alvim, 1976, 2ª ed., p.57. Para um repertório e interpretação simbólica dos textos galego-portugueses em que se glosa o motivo do banho de amor, vd. Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p.211-13.

²⁶ Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.19.

²⁷ Orlando Nunes de Amorim, *op.cit.*, p.87.

²⁸ Cf. Maria de Fátima Marinho, “*O Físico Prodigioso: o outro e o mesmo*”, *Studies on Jorge de Sena* (Harvey L. Sharrer e Frederick G. Williams), Santa Barbara, Bandanna Books, p.142-51.