

## AS ROSAS DO DESEJADO: SOBRE *O FÍSICO PRODIGIOSO* DE JORGE DE SENA

Jorge Fazenda Lourenço,  
da Universidade da Califórnia – Santa Bárbara

### 1.

No conhecimento até hoje experimentado de *O Físico Prodigioso*<sup>1</sup> foram-se estabelecendo algumas ordens de fatores, decisivos para a compreensão da novela: antes de mais, todo um conjunto de elementos oferecidos pelo próprio Jorge de Sena<sup>2</sup>; em segundo lugar, as diversas pistas de análise enunciadas por Eduardo Lourenço, Francisco Cota Fagundes, Maria de Fátima Marinho, e alguns outros [ver PS]. Creio então poder ser útil, para o próprio desenvolvimento deste ensaio, sumarizar, tanto quanto possível, alguns daqueles aspectos que julgo essenciais, procedendo de caminho a alguns aditamentos, dividindo-os em duas perspectivas, a da estrutura narrativa e a da estrutura semântica, naturalmente concorrentes de uma mesma estrutura significativa, cuja complexidade obrigaria a uma constante e atenta concatenação de elementos, convergentes e divergentes, impossível de dar aqui em toda a sua extensão, mas que procurarei, ainda assim, indiciar.

Ao nível da construção da novela, os fatos de maior relevo parecem ser a

---

(1) Primeiro integrado na coletânea de contos *Novas Andanças do Demónio* (1966), teve a primeira edição isolada em 1977. As referências e citações são aqui feitas a partir da 4ª ed. (1986), indicando-se os capítulos em romanos e as páginas em árabes, no corpo do texto.

(2) Refiro-me à “Pequena nota introdutória a uma reedição isolada” (1977) e às “Notas” (1966) que acompanham a novela, mas também ao “Prefácio” de *Novas Andanças do Demónio*, hoje em *Antigas e Novas Andanças do Demónio* (1978), e ao “Prefácio” (1971) de *Os Grão-Capitães* (1976).

*mise en abyme* prospectiva, ou seja, o “romance” (I,26-27) que antecipa, em termos simbólicos, o desenrolar da ação da narrativa<sup>1</sup>, e processos como a narração paralela, a repetição variada do texto ou autotextualidade, fenômenos discursivos que evidenciam a circularidade especular, e até caleidoscópica, que rege esta novela, com as suas duplicidades não-disjuntivas, ou desdobramentos complementares. De notar como a primeira narração paralela é antecedida, preparada, por uma cantiga de amigo paralelística, continuando-se todas, pelo corpo uniforme do texto, em uma intersecção paralelística que lentamente se dilui (como em I,22-25) e que marca bem a alteridade de um mundo em constante metamorfose. A reflexividade da narrativa assenta aliás num sistema de equivalências entre aquela *mise en abyme*, o espelho (para o qual o protagonista nunca é invisível), e o sonho; o que, articulado com a especularidade das narrações paralelas, dá toda a complexidade de uma consciência que se observa enquanto objeto de si própria, enquanto espelho-de-mundo e espelho de mundos, e de mundos em constante devir; ou seja, uma reflexão e especulação no espelho-abismo do sujeito desse mundo.

Outro dos aspectos da construção da narrativa, explicitado por Jorge de Sena, diz respeito à relação intertextual com dois “exemplos” do *Orto do Esposo*, “o belo livro moralístico-religioso da literatura portuguesa da primeira metade do século XV” (145). A importância desta relação deriva não só do apoio textual que dá à novela, como da transferência de toda uma carta simbólica, de ordem cristológica, ainda que recriada em novo contexto. O mesmo se pode dizer relativamente à utilização, como ponto de partida, de sete versos do quinhentista Jorge da Silva, de um poema não por acaso “referente à Ascensão de Cristo” (Sena 146). É importa ainda notar a referência do poeta ao facto de um dos “exemplos” do *Orto*, justamente o do “físico”, ter, por sua vez, como fonte textual (de acordo com Bertil Maler), uma das versões da *Quête du Graal*; sobretudo a observação de que “o mito do banho de sangue e dos méritos do sangue virgem é antiquíssimo, e observável nas mais diversas civilizações antigas” (Sena 146), o que constitui um sério aviso contra a fixação hermenêutica a qualquer sistema mítico-simbólico historicamente determinado. No mesmo sentido me parece ir a auto-interrogação com que pontua a sua referência à origem do título da novela:

---

(1) O estudo da *mise en abyme* em *O Físico Prodigioso*, iniciado por Fátima Marinho, poderá revestir-se do maior interesse, tendo sobretudo em conta que o “romance” funciona como *exemplum* para o seu destinatário diegético (o cavaleiro-Físico), ou seja, como *exemplum* de um *exemplum* (a novela), pondo em confronto dois tipos de códigos, literários e simbólicos, que mutuamente se refazem. Complementarmente, fica a pergunta, o “romance”, se caracterizado, na terminologia de Lucien Dällenbach, como *mise en abyme* transcendental (ou reduplicação simbólica que transcende a narrativa), sendo chamado a desvendar um significado último (ou teleologia) determinará ou indeterminará a própria significação do macrotexto em que se encontra embutido?

O título “O Físico Prodigioso”, tomámo-lo dos publicadores anteriores a Bertil Maler, por nos parecer sugestivo, e porque paraleliza o nome de um dos autos sacramentais de Calderón de la Barca, *El Mágico Prodigioso*... Só que, neste belíssimo auto, o mágico afinal será bem outro (?)... (Sena 147).

Ainda, ou já, no plano da estrutura simbólica, Fagundes anotou a divisão da novela em doze capítulos (seis de ascensão e seis de queda com o retorno final de um novo Físico), evidenciando o esquema cíclico da narrativa. O estudo do significado cabalístico de outros números, como o sete, e sobretudo o três, poderá abrir novas possibilidades de interpretação, como foi já notado por Fátima Marinho, ganhando em ser articulado com o sistema triádico Homem-deuses-Deus que Carlo Vittorio Cattaneo vem estudando na obra de Jorge de Sena.

Ao nível do que, globalizadamente, se podem chamar, com Gilbert Durand, “as estruturas antropológicas do imaginário” (mitos, ritos, símbolos, arquétipos), a conjunção e conjugação de pares antitéticos, as *coincidentia oppositorum*, a complementaridade dos contrários, apontam para uma síntese dialética, superadora das antinomias platônicas, a que não é alheia a fusão de mitos clássicos (gregos e latinos), ou mesmo anteriores, com mitos judeo-cristãos, num sincretismo que recupera, recria e reinterpreta “muito do mais profundo da natureza humana (se tal coisa existe), muito do que é parte do inconsciente colectivo e comum a várias civilizações, muito do que é efectivamente ‘popular’ ou o foi (e como tal ainda *significa*)” (Sena 11).

Fagundes revelou ainda a importância do mito cristológico, nas suas convergências e, sobretudo, divergências que apontam para “uma satírica transmutação ou inversão de valores religiosos ou transcendentais” (138). Creio, no entanto, que, a este nível, a análise deverá ser alargada a outros referentes mítico-simbólicos, já que a própria mitologia judeo-cristã se funda, em larga medida, nas mitologias que lhe são ou anteriores ou contemporâneas, dando origem a um complexo sistema de sobreposições, e ou correspondências, que Jorge de Sena sobremaneira utiliza.

Um dos casos exemplares deste sincretismo seniano é, para além da personagem do Físico, o das três donzelas, que são, sucessiva ou simultaneamente: as três deusas do sonho (I,23): as três Virtudes cristãs (Fé, Esperança, Caridade): as três Graças: as três Moiras gregas ou Parcas romanas, divindades do Destino (I,26), mais tarde Euménides transformadas em Erínias (Fúrias), ou Ménades, as Bacantes divinas, ou ainda, no imaginário popular cristão, bruxas (IV,60-62). Mas Jorge de Sena vai mais longe, e um dos sinais identificadores do Diabo, aquele “riso casquinado”, é também atributo das donzelas— “As três ruborizaram-se, e casquinaram risinhos com as caras juntas” (I,29) —, como se elas fossem a face tríplice do próprio demo! O que nem sequer constitui uma, legítima, “incongruência”, pois na sua origem romana as Parcas eram m justamente consideradas os demónios do nascimento... Cria bem o poeta, ao dizer que “nunca se fez em português uma *diablerie* tão inescapável”, endiabrando por inteiro qualquer tentativa de compreensão unívoca da novela.

Aliás, a referência à mitologia clássica, sempre enquanto co-perspectiva, terá talvez a vantagem adicional de um maior acordo com o “descarado pan-erotismo” deste Físico prodigioso. As orgias dionisiacas, ou bacanaís, são um exemplo mais dessa articulação dos mais “desvairados” sistemas mítico-simbólicos e da sua complementaridade no corpo do texto. No capítulo XI, por exemplo, está-se em presença, quer de uma cristã, e católica, procissão dos passos, quer de uma pagã procissão dionisiaca, quer ainda de um cortejo adónico, que, em qualquer dos casos, que é todos, antecede o caos primordial, no sentido do apocalipse cristão, ou da festa dionisiaca, ou do carnaval, ou de muitos outros ritos primitivos de regeneração cíclica, onde a morte e a vida, os grandes opostos, se completam.

De qualquer modo, a questão, explícita, do demonismo, e em ambiência medieva, remete insistentemente para a centralidade, ou predominância, da cristologia, abrindo para a discussão do que Eduardo Lourenço chamou de “um relento de catarismo” (59), e que, uma vez mais, ganhará em ser alargada, ao gnosticismo contemporâneo já do cristianismo primitivo, e que, como se sabe, teve seitas divergentes, nalguns aspectos até antagónicas, como refere Jacques Lacarrière, que as divide em duas grandes correntes:

[...] l’ambivalence de toute l’attitude gnostique, cette perpétuelle tentation qui oscille entre l’ascèse rigoureuse e la débauche rigoureuse – puisque toutes deux ont la même valeur sotériologique – [...] se traduit, dans l’évolution historique de la gnose, par les voies opposées du catharisme mystique (pour la première) et du luciférisme magique (pour la seconde). (107)

Creio que uma leitura cuidada da novela de Jorge de Sena fará considerar a segunda corrente em detrimento da primeira, permitindo, do mesmo passo, inquirir do que de Fausto possa haver nesta sede de conhecimento de um Físico (IV,64), também ele, ainda que involuntariamente (I,21-22 e II,39), pactuado com um demónio, que não só o há-de proteger, e que talvez seja a própria amada, Dona Urraca (VI,86), e, por certo, ele mesmo...

## 2.

De todos os aspectos referidos, ater-me-ei sobretudo às questões suscitadas pela parcial focalização mítico-simbólica, centrando-a na personagem principal, o protagonista, herói (ou anti-herói?), que dá o título (que não o nome) a esta “narrativa mítica”, no sentido também de “alinhamento diacrónico de acontecimentos simbólicos no tempo” (Durand). E dois aspectos há, dentro desta área sobre-iluminada, que constituem o fulcro das interrogações desta tentativa de ensaio: a ausência de nome do protagonista e o sincretismo de que ele se encontra investido. Ou seja, a articulação entre mito e identidade, uma vez que se está na presença de uma personagem inominável e plural, ou compósita, de uma *persona* cujo devir se instaura, quer enquanto processo de

desdobramento, de depuração das duplicidades que contém, quer enquanto processo de aglutinação metamórfica da sua própria heteronimização. Efectivamente, o Físico de Sena (que, salve o trocadilho, é mesmo um físico de cena) é uma personagem em constante mutação, que nunca é, sempre está sendo, num processo de construção e desconstrução (“a vida dele nada tinha de inimaginável”, e logo depois, “Não: a sua vida não era igual à dos outros, ou ele não era igual aos outros” – II,41-42) que culmina na urgência de uma morte ritual e propiciatória da sua reencarnação na *persona* de um outro, que não sendo idêntico, é, ainda assim, ele mesmo.

Começarei o exame deste complexo processo de despojamento, de renúncia à posse de si mesmo, pela simples constatação, textual, da ausência e recusa de um nome, num diálogo com Dona Urraca, extremamente rico de implicações (III,53):

– Não sei o teu nome. Como te chamas, meu amado?

– Que adianta o meu nome? Que importa que o meu nome seja este ou aquele? E, na verdade, eu não tenho nome, porque o nome que me deram não é o meu. Além de que eu mudo de nome por cada terra e por cada castelo onde passo. Se eu continuo virgem, não o sendo já, é melhor que eu não tenha outro nome que aquele que me deres. E, quando eu partir, por ele te lembrará sempre de mim; e eu, quando me lembrar de ti, saberei de certeza quem sou, tendo sido para ti esse nome que me deste. Que nome me vais dar?

– Nenhum... Porque entendo que me falas como habituado que estás a partir, deixando atrás de ti um nome que te não pertence mais do que tu pertences àqueles a quem deixas uma memória benéfica e formosa. Mas daqui tu não vais partir. E, se para que fiques é preciso que não tenhas nome, não serei eu quem to dará.

– Mas como poderei eu ficar? [...]

– E como poderás tu partir?... Não tremas. Eu não te vou prender, não te vou perseguir, não te vou enfeitiçar. És inteiramente livre. [...]

Neste diálogo assombroso, de uma trágica beleza, a questão do nome é o móbil da devastante contradição entre a liberdade do amor e o amor da liberdade. Como, no amor, oferecer-se à posse de outro sem ser-se possuído? Porque ter um nome é, afinal, pertencer, a alguém, a um lugar, a si mesmo. Porque ter um nome é ser sujeito e objecto de uma posse, de uma morte.

Já em poemas anteriores a 1964, data da novela, a questão do nome aparecia ligada ao problema da divindade. E de um modo bem esclarecedor em “Homenagem à Grécia”, de 1961, publicado em *Peregrinatio ad loca infecta* (Poesia-III 47):

[...] Os deuses  
eram confusos. Com nomes  
que variavam, lugares  
em que mudavam  
de vida. [...]

A ausência de nome em *O Físico Prodigioso* está significativamente ligada à ausência de alma (IX,112) e à permanência do estado de virgindade, revelando assim a natureza divina do protagonista. Se por um lado o amor é alienação, perda da liberdade, e, como consequência desse desejo de fusão absoluta, perda da própria individualidade, já no plano simbólico o nome e a alma surgem como equivalentes, para além de os nomes dos deuses, e do diabo, serem frequentemente objecto de interdição (como nos Dez Mandamentos ou nos rituais de bruxaria), sendo substituídos por nomes secretos e “seguros”, em geral, o Inefável. Mas o Físico nega também o nome que lhe deram (que, por protecção, mantém secreto), por não ser o dele, ou seja, recusa a sua própria origem divina.

Tudo isto poderia conduzir, só por si, à discussão, aqui protelada, de possíveis ecos, nalgumas páginas da novela, da questão dos universais discutida pela escolástica medieval: entre o platonismo dos realistas ou idealistas, o neo-aristotelismo dos nominalistas, e as tentativas de síntese dos conceptualistas.

Sobretudo se se evocar o exemplo do neo-platónico (platónico-aristotélico) e admirável soneto de Luís de Camões, “Transforma-se o amador na cousa amada”, bem como os *Dialoghi di Amore* de Leão Hebreu<sup>1</sup>.

É justamente aquela contradição da sua dupla natureza (a contradição entre uma humanidade a superar, e uma divindade que se rejeita, por igualmente limitativas) que o leva a desejar a morte. E sem querer insistir nas bem conhecidas virtudes regeneradoras e redentoras do sangue, haverá no entanto que referi-lo a esta inexistência de alma, e, logo, de nome, pois como ensina o *Levítico* (XVII,10-11), “a alma da carne está no sangue”...

Embora carecido de nome, o protagonista de Jorge de Sena vai sendo designado, ou vai-se-nos identificando, no decorrer da narrativa, de acordo com os códigos da situação em que (textualmente) existe, e segundo uma ordem que se segue, precisamente, aquele dúplice movimento de desdobramento (o uno que se multiplica) e de aglutinação (o múltiplo que se unifica), processo antitético que, em seu extremado desgarramento, aponta para a síntese de um despojamento final.

Assim, o sempre solitário herói, começa por ser apresentado como “cavaleiro” andante, sendo, sucessiva e cumulativamente, mago, e, se não “filho de rei”, pelo menos “mui formoso”, “virgem”, e “grande físico” (imediatamente

---

(1) Ao comentar o soneto de Camões, o esquecidíssimo Teófilo Braga observara já como Leão Hebreu que “conseguiu conciliar as doutrinas de Platão sobre o amor com o *systema philosophico* de Aristóteles, em que todas as energias da natureza tendiam para a harmonia suprema, sendo por tanto o *desejo a transição para chegar à sua forma perfeita do Amor*” (27-28, grifo meu).

se estabelecendo, com o ruborizar das donzelas, a conotação erótica de corpófico), ou seja, médico, e verosimilmente, alquimista, já que “sábio” (II,41 e 43), e “bruxo”, acabando, na primeira parte da novela (I-VI), por ser venerado como um “deus”, muito embora ele se reivindique humano como os outros (ou porque os outros não se sabem divinos?). É todo um itinerário, interior, ascensional, que culmina na angústia existencial, porque espelha-abismo da totalidade do ser (angústia de não ser-se nem inteiramente humano nem inteiramente divino), e no desejo de morrer-se, de produzir-se outro.

Creio, antes de mais, ser importante relevar esta ligação entre a errância física, do cavaleiro, para a qual concorre o simbolismo do cavalo (que é também a montada quer de Deus quer do Diabo), e a errância metafísica, do sábio alquimista, ambas sincretizadas na do cavaleiro da *mise en abyme* do já aludido rimance (I,26):

Ao castelo o cavaleiro  
vinha vindo sua via,  
sem saber que procurava,  
sem saber que encontraria.

Esta tópica da errância, das andanças, ou da peregrinação, central em Jorge de Sena, percorre, atravessa, constantemente a narrativa, desde aquele plano cinematográfico do início, em que cavalo e cavaleiro, balanceando-se, formam “uma mole imensa e caminhante” (I,19), passando pela citada predição oracular do seu próprio destino, até àquele final cíclico (ou em espiral?), sagrado pelo simbolismo do carro e da roseira que no vento vai rolando (XII,140-41). Um errar iniciático de um cavaleiro sem outro destino que o de haver destino; de um cavaleiro do amor, da liberdade, e do saber (“[...] que procurava, / [...] que encontraria.”); de um mediador entre as naturezas humana e divina. Uma caminhada que é uma busca do tempo perdido na morte que todo o tempo transporta.

Já na segunda parte da narrativa (VII-XII), que é uma queda ritual, propiciadora de um retorno, o *alter-ego* de Jorge de Sena passa a ser designado por “principal criminoso” (VII,93), “prisioneiro” e “réu” (VII,95), ou tão-somente por uma impessoal terceira pessoa do singular (“ele”); e, fato altamente significativo, a partir da fusão amorosa, nas masmorras do Santo Ofício, “dele” com Dona Urraca, adquirindo esta (como depois todos os outros, frades e arcebispo) o seu rosto (“os longos cabelos estavam louros, e as feições defuntas eram as dele” – VII,98), o protagonista passa a ser designado, exclusivamente, pelo substantivo “corpo”, o que ocorre desde aquele passo até XI,130, altura em que a nova fusão ou trans-substanciação de ambos, na aberta sepultura, realiza a divinização reconquistada pela morte sacrificial, passando de novo, como no final da primeira parte, a ser designado por “deus”: “Era como um deus, quando todos viram que expirara” (XI,130-31). O capítulo XII, e último, é já o do retorno, o do anúncio de que a caminhada é sem fim.

Mas a natureza divina do protagonista vinha-se tornando, desde as primeiras linhas, cada vez mais evidente, quer com a descrição física do cavaleiro, que Fagundes aproximou já da de Cristo, quer, sobretudo, com a notícia do seu

batismo demoníaco (I,21) e da decorrente invisibilidade (com excepção para os espelhos, isto é, para a consciência de si próprio) que lhe é conferida pelo gorro mágico, oferta de uma madrinha conluída com o demo. E o final do primeiro capítulo, no diálogo com as três donzelas, se não atesta, de imediato, a natureza divina do Físico, identifica-o, sem dúvida, enquanto personagem fora do comum terreno. Com efeito, apesar da suspeita quanto à sua filiação real (divina), o cavaleiro responde às três condições postas pelas três donzelas – ser “mui formoso”, “grande físico”, e “virgem” – de uma forma cabal, até peremptória, e com palavras que remetem de novo para a cristologia:

– Eu sou esse por quem ela espera, que hei todas as condições mui compridamente. (I,29)

O primeiro sintagma será ainda repetido duas vezes (num total de três, como numa invocação da divindade). Quando o Físico a repete, como única resposta, já no interior do castelo, à curiosidade “melíflua” do capelão (II,33):

– Eu sou aquele que a Senhora espera. (II,33)

E uma última vez, pela voz dos outros dois físicos (médicos), impotentes, por não possuírem aquelas três condições divinas, para curarem a Senhora<sup>1</sup>:

– Sois vós tudo isso, para que sejais aquele que ela diz que espera? (II,35)

Esta notável conversão da subjetividade em objetualidade, num processo de distanciamento de si próprio (“esse por quem ela”, “aquele que a Senhora”, “aquele que ela diz”), dá a ler este Físico enquanto corpo (literal) de desejo, de desejo feito corpo, de desejo há muito desejado, sendo ele, o Desejado, mais que sujeito, objecto de desejo.

É este corpo de desejo (ou desejo objetualizado), capaz dos maiores milagres, que vai ser “venerado como um deus” (VI,81) – “corpo glorioso” e glorificado, como, por outras, ou semelhantes, razões, o corpo de Cristo. E este corpo de desejo é ainda aquele, do poema “Missa Solene, Op. 123, de Beethoven” (*Poesia-II* 187).

desejo ansioso de que um *Agnus Dei*  
se interponha (ao contrário da morte) mediador e humano

---

(1) Dona Urraca “sofre de dor’s de mal maridada” (V,68-75 e também II,34). Talvez não seja descabido lembrar que para os físicos gregos e, depois, para os árabes, era corrente discutir-se o amor enquanto doença física: os males de amor, mais tarde espiritualizados no “amor cortês” medieval. O qual, diga-se de passagem, está bastante diluído na novela, surgindo sobretudo nas cantigas que a integram. De facto, as alusões estão lá, mas o corpo-a-corpo do Físico com Dona Urraca e as três “donzelas” é bem pouco “cortês”.



Mas ser deus equivale ao seu contrário; equivale a(o) não-ser. A visão de deus, em si mesmo, ao espelho, é a visão de um abismo devastador, é a própria visão do nada. E ao recusar a sua condição divina-retrogradando no tempo, deixando-se finalmente possuir pelo demônio, assumindo, em exclusivo, a sua condição humana, e, logo, uma alma –, o Físico torna-se vulnerável à corrupção do mundo, que contraditoriamente desejara (VI,83-86).

Se a ausência de nome (de alma) era o que lhe conferia uma total disponibilidade para ser, para ser paradoxalmente todos e ninguém, homem e deus, será essa mesma falta, ao impedi-lo de partir e de continuar a sua errância, fixando-o a um lugar, ainda que lugar de amor, quando ficar é morrer(-se), quando viver(-se) é partir, o que o consagra enquanto ser para a morte.

A vontade de morte do Físico prodigioso (VI,83) é esse desejo de subtrair-se ao tempo. Ela não é senão um desejo de imortalidade, de um morrer para (mais) viver(-se), conforme aliás com a determinação expressa pelo “Príncipe das Trevas”, “Senhor do Mal”, “Dispensador da Glória”, e “Guardião das Almas”, seu duplo (IX,112). A passagem do Desejado pelo Hades terreno, que é o Santo Ofício, é então uma morte iniciática, um sacrifício redentor, um matar a morte com a morte. *Via Crucis, Via Lucis...*

### 3.

Deixei em suspenso, até agora, propositadamente, aqueles “episódios” da novela que, do ponto de vista mítico-simbólico aqui perseguido, me parecem os mais identificadores deste protagonista de Jorge de Sena: os que dizem respeito ao seu nascimento, educação e partida para o mundo (II,40 e I,21-22, principalmente), e os que dizem respeito à sua morte (XI,127-31), após o processo de degradação sofrido nas celas da Inquisição.

Começarei por observar os primeiros, tentando reconstituí-los o mais dia-cronicamente possível:

Interrogavam-se (as três donzelas) sobre quem ele seria, tão belo, tão sábio, um homem tão extraordinário, que mentia ao dizer que não era filho de rei. Provavelmente havia sido roubado ao nascer, e trocado por outro, como é sabido que, por vinganças, acontece muito a filhos de reis. E uma das donzelas [...] contou às outras numerosos casos conhecidos ou suspeitados, o que as fez lembrarem-se de mais casos, que gravemente examinavam, concluindo por [...] ser mais que certo que ele era um filho de rei. Ou, como a terceira aventou [...], filho de rainha, hipótese que as seduziu mais seriamente. A rainha pecara com um pajem, enquanto o rei estava longe, na Terra Santa; [...]

(II,40)

Tudo aquilo era verdade assim. Só que sua mãe não pecara com um pajem, mas com um príncipe que podia ter sido rei, se tivessem sido mortos dois que estavam à frente dele na sucessão real; e sua mãe não era

rainha, nem duquesa, mas uma dama da condessa (aliás quase uma rainha a condessa), e a condessa não admitia que as suas damas casassem ou que pensassem em homens, quando ela lhes concedia a ternura do seu coração.  
(II,40)

[...] e, para que se não soubesse do seu adultério, dera a criança a criar a uma ama distante; e a ama, tinham-lhe trazido o formoso menino, nem imaginava quem estava criando; e, depois, quando ele já era mais crescido, aparecera a madrinha dele, uma dama que se dizia a madrinha (e que, é claro, era a mãe disfarçada) e levava-o dali; no caminho, esperava-os um cavaleiro, [...]  
(II,40)

E á verdade é que [...], vendo-o ainda impúbere, mas já com corpo de homem, sua madrinha (que lhe dera o gorro) convocara o demo, que logo se abraçara a ele apaixonado.  
(I,21)

[...] que tomou o moço consigo e o educou nas grandes ciências deste mundo e do outro; [...]  
(II,40)

Em troca, recebera poderes imensos [...]  
(I,22)

[...] e, quando ele morreu, o jovem vendera tudo e fora correr o mundo de que sabia as ciências; e a ciência principal era dar o seu sangue para salvar os moribundos.  
(II,40)

Apesar de naturalmente enigmática, ou por isso mesmo, e com o seu quê de lúdico (aspecto que não é demais sublinhar nesta novela), esta retrospectiva do passado do Físico, fugidia e ambivalente, enunciada, no texto, já depois de confirmados os seus poderes mágicos, senão divinos, fez-me lembrar, como às três donzelas, outros casos conhecidos, que passo a examinar com a gravidade que convém. É que, parece-me, a interpretação cristológica não esgota a riqueza referencial contida no enunciado, sobretudo se se tiver em conta o evidente paganismo desta prodigiosa personagem. Um outro referente hipotético, e que é uma das bases da cristologia, é o mito de Adônis.

Como todos os mitos, o de Adônis tem versões diversas, pelo que tentarei fornecer aqui uma *súmula*<sup>1</sup>, destacando os elementos que dele podem, eventualmente, contribuir para enriquecer o conhecimento da personagem mítica de Jorge de Sena.

---

(1) Com base em Frazer (376-403), Grimal (11-13), Ovídio (189-96), e Lemprière (9).

Adônís, o jovem amado de Afrodite (a quem Jorge de Sena dedica uns quatro sonetos), símbolo da beleza masculina, deus da vegetação e da fertilidade, é, na sua origem babilônica e síria, o deus Tammuz. É aliás sob os nomes de Osíris, Tammuz, Adônís, e Atis (que Sena estudou a propósito de Mauriac), que os povos do Egito e do Próximo Oriente representam os ciclos de decadência e rejuvenescimento da natureza, personificando-os assim num deus que anualmente morre e renasce. O nome de Adônís, apelido fenício para Tammuz, provém do semita “Adon”, que significa “o Senhor”, tendo sido este título honorífico convertido pelos gregos em nome próprio. O culto do deus estende-se ao mundo mediterrâneo na época helenística, mas a sua lenda figura já nos espelhos etruscos, havendo notícia também do seu culto, a partir do século V a.C., em Chipre, de onde passou a Atenas, chegando a ser identificado com Eros. Hesíodo faz-lhe alusão, e uma das principais fixações do mito encontra-se nas *Metamorfoses* de Ovídio.

De acordo com uma das versões do mito, Adônís é filho da união incestuosa de Cinyras, rei de Chipre<sup>1</sup>, com sua filha Mirra, união que terá sido instigada por Afrodite, como vingança contra o fato de a rainha, mãe de Mirra, ter proclamado a sua filha mais bela que a deusa. Apesar da vingança, Afrodite impede que o recém-nascido seja morto pelo pai-avô, raptando-o, recolhendo-o num cesto (como sucederá ao profeta Moisés), e confiando-o, temporária e secretamente, a Perséfone, para que o educasse. Mas esta, deslumbrada com a beleza dele, recusa-se a restituí-lo, já rapaz, a Afrodite. Aberta a contenda entre as deusas da morte e do amor, Zeus decide que o jovem Adônís deverá passar metade do ano na terra, com Afrodite, e a outra metade no reino inferior de Perséfone (outra versão refere um terço com uma, outro terço com outra, e o restante terço à escolha do jovem, que invariavelmente se decide pela companhia de Afrodite)<sup>2</sup>.

Antes de passar à descrição da morte e dos rituais de Adônís, creio ser útil uma breve paragem, para destacar alguns elementos no confronto que se está procurando entre o nascimento de Adônís e o não menos mítico nascimento do cavaleiro-físico. Em primeiro lugar, a extrema beleza de ambos (que o mito cristológico também assimilará de Adônís), e os seus destinos erráticos, e cíclicos, entre o reino do amor e o reino da morte. Mas mais importante me parece ser a analogia existente entre as circunstâncias do nascimento e educação de um e outro. Repare-se que, no caso de Adônís, se Mirra é sua mãe, não o é menos Afrodite, que o salva depois de se ter feito substituir por ela, assumindo o duplo papel de mãe e amante (e, por interposição, amante também do pai dele e pai de sua mãe). Perséfone, por sua vez, é, obviamente, o duplo de Afrodite

---

(1) “Note-se que o rei Cinyras era não só um rei, mas o lendário primeiro sacerdote que Afrodite tivera na Ilha de Pafos, uma das suas moradas” (Sena, *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas* 309).

(2) Dos estudiosos consultados, Lemprière é o único que refere ter Adônís sido amado também por Apolo e por Baco (Dionisos).

na antinomia Amor-Morte (permanecendo o desejo coincidente em Adônis, da parte de tão opostas deusas, como um dos mais fortes arquétipos humanos). Já no caso do Físico, a madrinha, que é a mãe disfarçada, entrega-o a uma ama distante (qual Perséfone), e, depois, a um cavaleiro que o educa, e que afinal é o Diabo, senhor do reino inferior, na mitologia cristã, como Perséfone (Prosérpina), na mitologia grega (romana). Por seu lado, a luta de Afrodite (Vénus) e de Perséfone (Prosérpina) pelo amor (e posse) de Adônis tem um quase paralelo na luta de Dona Urraca e do Diabo pelo amor do Físico (VI,86). É até esta revelação que conduz à suspeita da identificação de Dona Urraca com o Diabo. E, no plano meramente interpretativo, não ficará a suspeita da identificação com a madrinha-mãe do protagonista, assumindo também ela, a exemplo de Afrodite, o papel de mãe e amante? E no que respeita às aludidas temporadas na terra e no “inferno”, talvez não seja abusivo contrapô-las às duas partes da narrativa, a primeira solar (afrodisíaca), a segunda dominada pela “noite inquisitorial”, a que se sucede um final também solar, de ressurgimento.

Regressando, porém, às origens do mito de Adônis, e prosseguindo depois até aos rituais da sua morte:

Na literatura religiosa da Babilônia, Tammuz é o jovem esposo ou amante de Ishtar (a Astarte fenícia, a Afrodite grega, e a Vénus romana), a grande deusa-mãe. Todos os anos se acreditava que o jovem deus morria, passando para o reino inferior das sombras, onde a sua divina amante o ia resgatar. A ausência de Ishtar correspondia então ao período de decadência da natureza: o próprio amor cessava e toda a vida ficava ameaçada de extinção. Os hinos babilônicos conservaram os lamentos pela partida de Tammuz, lamentos que também Ovídio refere a Afrodite, quando da inopinada morte de Adônis. Uma morte que tem versões diversas, nomeadamente quanto aos agentes e motivos, mas que é sempre concebida, e transmitida, em termos de catástrofe.

Da morte de Adônis interessa fixar aqui três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar (a ordem não é valorativa), o fato de tingir, anualmente, com o seu sangue, o rio Adônis (atual Litani), junto a Biblos, cidade que lhe prestava um culto especial.

Em segundo lugar, as festividades em sua honra, com os seus cortejos fúnebres e lamentações, precedidos por vezes por casamentos rituais, como no caso, por exemplo, de Alexandria, em que se transportavam as imagens de Afrodite e de Adônis, tendo um dos ritos mais importantes, o dos “jardins de Adônis”, vindo mesmo a coincidir, na Sardenha, na Sicília, e noutros lugares, com as festas populares religiosas do São João, no mês de junho, para além da notabilíssima coincidência dos rituais da morte de Adônis e sua ressurreição com as cerimónias da Páscoa, também na Sicília, nomeadamente a sobreposição de cristianismo e paganismo na procissão da Sexta-feira Santa, a do Enterro do Senhor (Frazer 396-403).

E em terceiro lugar a lenda das “rosas” vermelhas. Numa das versões do mito, Afrodite, correndo em socorro do seu amado, fere-se numa roseira de rosas brancas, que o seu sangue sagrado torna para sempre vermelhas. Mas importa sobremaneira aqui a versão de Ovídio (aqui na tradução de Sainz de Robles):

Apenas terminó de hablar Venus, marchó a su carroza de viento arrastrada por cisnes. Adonis no atendió los consejos de su amante, y como sus perros hubieran sacado del bosque a un jabalí feroz, le disparó um flechazo. Enfurecida la bestia, persiguió a Adonis. Gritó, se descompuso el audaz... Al fin fue alcanzado y privado de la vida. Venus, que aún no había llegado a Chipre, pareció escuchar los gritos de su amado; los cisnes mismos revolviéron el rumbo.

Y la diosa llegó a tiempo de lamentarse, abrazada a él: “No, no morirás ni en mi memoria ni en la memoria de nadie! Por el dolor de tu pasión y muerte, por el dolor de mi pasión y pena, de tu sangre nacerá una flor! Proserpina cambió a Menta en una flor que llevó su nombre... y yo haré el mismo prodigio en favor de mi amante!”

Dicho esto, Venus extendió un néctar sobre la sangre de Adonis, y de las gotas de ésta nacieron pequeños pétalos rojos. Esta flor, desde entonces, dura poco tiempo, porque los mismos vientos que la hacen brillar la hacen mustiarse.

(195-96)

Comece-se por reparar como o próprio estado de extrema debilidade de Dona Urraca figura aquele estado de perecimento geral, inclusivamente amoroso, provocado pela ausência de Tammuz-Adônís, ou seja, no caso da novela, pela ausência de “aquele que ela diz que espera”<sup>1</sup>.

Mas o confronto com o mito de Adônís, e suas sobrevivências, é particularmente impressionante no final da novela. Todo o capítulo XI, o do rito fúnebre de ressurreição do Físico, é, como só o primeiro, explicitamente solar (XI,127). O símbolo da cruz, da cruz que se carrega, aparece por instantes na sombra dos três frades pesando sobre “o corpo”. E o que se segue pode ser lido como uma verdadeira Procissão dos Passos, em Sexta-feira Santa, a que não falta sequer a figura de Verônica. Mas se Cristo ainda haveria de ser pregado na cruz e de noite enterrado, o Enterro do Senhor da novela é bem pagão e à luz do dia, terminando quando “o Sol já alto iluminava” (XI,130), remetendo, também, para os cortejos de Adônís, que persistem nos ritos que celebram a morte e ressurreição de Cristo.

O notável sincretismo deste capítulo, e de toda a novela, que é uma das características do humanismo seniano, na sua utilização, criativa e única, de elementos da tradição cristã e da tradição pagã que lhe subjaz, prossegue ainda nas lamentações, que eram de Afrodite ou dos fiéis do culto de Adônís, e que são aqui “a boca hiante”, os “gemidos e soluços”, “o choro” e “os gritos”, de um corpo solitário, que no desespero de morrer-se ascende à humana divindade,

---

(1) Também na lenda do Graal o herói chega a uma terra erma e devastada, como lembra Curtius, e a analogia com o mito de Adônís não lhe passa despercebida. “Parece que os antigos cultos da vegetação se fundiram, no fim da Antiguidade, com o simbolismo da eucaristia, sobrevivendo, esotericamente, até à Idade Média. Esse complexo passou, depois, à lenda do rei Artur e aos romances cortesãos [de amor cortês]” (117-18)

resgatando consigo a sua *anima*, quando num abraço que é só um tocar de mãos, de “uma das mãos” (como em Michelangelo?), Dona Urraca readquire a sua “espantosa beleza”, e ele “os traços perdidos” (XI,130-31). Um gesto, que não sendo o do mítico Abelardo, é o mesmíssimo desejo de Heloísa:

Selon une légende tardive, elle avait, quand à son tour elle mourut, en 1164, demandé à être ensevelie dans le même tombeau qu’Abélard: lorsqu’on y déposa son corps, le cadavre d’Abelard tendit les deux bras pour la recevoir. (Zumthor 39-40)

No fundo, o abraço de Afrodite ao seu defundo amado, Adônis, significando a fusão dos amantes para além da morte. Ou aquele “amplexo em que foram um só corpo”, do “Romeu e Julieta”, de Tchaikowsky”, poema que Jorge de Sena escreveu em “24 Maio 64”... com a novela, e que depois recolheu, em 1968, em *Arte de Música (Poesia-II 200-01)*.

Atinge-se então, na novela, o ponto máximo de analogia com o mito de Adônis (XI,131):

E, com efeito, no lugar que seria aquele em que jaziam, começou a brotar uma pequenina erva que, a olhos vistos, crescia. Teria já uma vara de altura, quando, por sua vez, os botões se abriram, saudados por um grande clamor da multidão. 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 uma resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha.

Estas “rosas de sangue e de leite, que só a terra bebia. Ou o demônio” (I,27-28)<sup>1</sup>, e que poderiam até nem ser exactamente rosas, são aquela flor de Adônis, o Desejado, que algumas versões do mito referem como sendo a anémoma. Seja como for, rosas, “de uma resina esbranquiçada”, o néctar de Afrodite, e “de uma seiva vermelha”, o sangue de Adônis. E tal como diz Ovídio, flor que “dura pouco tempo, porque os mesmos ventos que a fazem viçosa a emurhecem”. Assim as rosas do desejo (XII,140-41):

As rosas principiaram a desfolhar-se na brisa e foi depois a vez dos ramos mais frágeis, que se desprendiam. [...] O próprio arbusto, que se ressequira, soltou-se do chão e foi rolando pelos campos fora, levado no vento que assobiava agora.

---

(1) Com “um perfume de...”, para Frei Antão, de enxofre?...

Mas evidentemente, a roseira de Jorge de Sena não é cópia de nenhuma, para mais ressequida por um gesto de irreverência (XII,140), sendo a urina um símbolo elemental do princípio criador (Neumann 291), de quem não se ilude em suas próprias transcendências, mantendo-se fiel ao seu endiabrado registro de duplicidades.<sup>1</sup>

Então “o arbusto que rolava seco no vento [...] parou enganchado noutro à beira do caminho” (XII,140), fechando-se, definitivamente, o ciclo. A mesma cantiga de amigo paralelística do início da narrativa (XII,141 e I.22). O novo Físico. O carro que passa, ou seja, o recomeço da viagem, da demanda, das andanças. E de novo aquele vento que tudo faz e desfaz: o tempo.

Quando o carro acabou de passar, a roseira ressequida desprende-se, e foi rolando no vento. (XII,141)

Mas fecha-se ou... abre-se então, definitivamente, o ciclo? Eterno retorno ou espiral do tempo? A resposta talvez surja de um estudo dos modos de articulação entre a horizontalidade dos símbolos cíclicos e a verticalidade dos símbolos ascensionais da narrativa. Pois como noutro contexto diz Jorge de Sena:

Certas condições criam situações semelhantes, que nem sequer pressupõem condições idênticas. A consciência de evolução, iluminada pela consciência de repetição, é que possibilita, se a dialética é inadequada, uma visão de eterno retorno. A representar-se graficamente a história humana, deveríamos usar uma espiral, sobre cujos raios se encontrariam os pontos correspondentes a situações análogas. O eterno retorno seria apenas um erro de visão, de perspectiva, pelo qual a espiral seria vista como circunferência. (*Estudos de Literatura Portuguesa-III* 221)

#### 4.

Este laborioso confronto do mito de Adônis com a criação mítica de Jorge de Sena seria, a final, escasso (e sê-lo-á por certo), se se ficasse por uma simples, ainda que complexa, verificação do sincretismo a que me tenho referido insistentemente, e que me parece expressar, nesta sua novela, um extremado desejo de imortalidade.

De fato tudo parece convergir para a confirmação do regime cíclico (ainda que espiralado) do imaginário da novela, fortemente dinamizado pelo referente Adônis (que, para além do de Cristo, haveria que articular com o mito de Dionisos)<sup>2</sup>, aliado a um desejo de errância, justificado pela própria ausência de

---

(1) De notar, por exemplo, que o motivo das “rosas de sangue e leite” ocorre em dois “cantares” de significação bem diversa: no fim do “romance” inicial (I,26-27) e, como refrão, no “rimance” final (XII,136-37), feito cantiga de escárneo ou “espécie de hino da revolta geral dos povos”.

(2) “That Dionysus has affinities with the orgiastic worship of the Great Mother and with her son-lovers, Osiris, Adonis, Tammuz, etc., is well known.” (Neumann 90)

nome, que é esse desejo de uma eterna idade de amor, protagonizado por um Físico, corpo material, corpo literal e textual, que Jorge de Sena criou para seu *alter-ego* (10-11).

Todo o sistema de dualidades que se complementam e completam, visando assim a integração do “negativo” e do “outro”, assenta sobre uma vasta isotopia de símbolos cíclicos, ou seja, símbolos da totalidade temporal e do recomeço. O próprio tempo da narrativa, ao tomar a figura de um espaço circular, num círculo perfeito de doze capítulos, institui-se enquanto “gigantesco princípio de identidade aplicado à redução do diverso da existência humana” (Gusdorf 71), configurando o uno através do múltiplo. Quer dizer, o tempo espacializado em círculo elide a própria distinção entre tempo e espaço, operando um apaziguamento quanto à incerteza do devir e conduzindo à “abolição do destino enquanto cega fatalidade” (Durand 324).

Este persistente desejo de um recomeçar manifesta-se através dos ritos orgiásticos que, com os seus desregramentos e excessos, simbolizam o caos primordial que antecede a nova vida. De novo, a analogia com o culto de Adônis se faz precisa. É aliás o próprio Jorge de Sena quem chama a atenção para um aspecto relativo às festividades do amado de Afrodite, nem sempre tido em devida conta:

Considerar Adônis apenas um deus estival, quando o seu nome significa “o Senhor”, e ver na sua morte o declínio da natureza, que ressurge na sua ressurreição, é reduzi-lo a um dos seus aspectos de grande deus de origem síria (no sentido amplo e helénico do termo). Os seus festivais, que se difundiram por todo o Império Romano, eram festivais de licencioso erotismo, e as mulheres ou procuravam o seu cadáver pelos bosques, trazendo-o em grande pompa para o enterro e a ressurreição, ou, como em Alexandria, lançavam ao mar (de que Afrodite nasceu) o seu caixão, ou consagravam a ele pequenos jardins privados (os famosos “jardins de Adônis”), ou sacrificavam-lhe os seus cabelos – e esses jardins eram, e ainda hoje são na tópica poética ou no calão de muitos povos, o “pente” dos cabelos que escondem e indicam as partes pudendas. [...] Adônis é o terreno e divino amor da Afrodite-Urania suprema, como da Vênus-Dione mais licenciosa, o objeto do amor divino; é a morte e ressurreição do gênero humano pelo Amor, como é também o orgasmo erótico masculino que cresce e se esgota e volta a desejar. E o caráter, ao mesmo tempo de sublimação e de licença erótica do seu culto, é simbolizado no fato de ele não ter gerado filhos nem em Afrodite, nem em Perséfone, e de ser ele mesmo o fruto de um incesto protegido pelos deuses [...] *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas* 309)

As duas orgias da novela (IV,60-62 e XII,135-40), de conotação também dionisiaca, se referidas à mitologia grega, ou demoníaca e carnavalesca se referidas à cristologia, têm naturalmente aquela dupla função, apocalíptica e epifânica, embora com uma significativa diferença face à tradição cristã. En-



quanto nesta as festas carnavalescas precedem a quaresma purificadora que culmina com a ressurreição de Cristo, na novela, esta sequência, excesso-ascese-renascimento, encontra-se significativamente subvertida, fazendo coincidir o par antitético excesso-ascese, em ambas as bacanais. O que indica que o excesso é entendido como uma ascese, ou seja, que o excesso é a própria ascese, ou, de outro modo ainda, que o excesso tem (também) um sentido soteriológico, de redenção.

Esta observação parece-me de grande importância para o entendimento do papel do erotismo, em Jorge de Sena, como via de ascensão (pagã) à divindade, ou seja, àquela imortalidade mítica da primeva humanidade. O que, por sua vez, pode aproximar de novo o problema do gnosticismo subliminar deste Físico Prodigioso, que, uma vez mais, se filia àquele “luciferismo mágico” a que atrás se fez referência, que praticava a ascese erótica, isto é, que concebia a licenciosidade enquanto ascese ascensional e libertadora, de acesso ao divino. Práticas como a união livre, a sedução, o incesto, e todo o tipo de violações – e na novela (XII,140-41) é a jovem violada que é redimida pelo amor do novo Físico –, enquanto práticas conscientes, voluntárias e rituais, fazem transparecer

la certitude – luciférienne sans nul doute – pour le gnostique de se savoir indestructible, inaccessible aux corruptions du monde, et ce culte évident de la femme, du sexe, de l’Eros, qui sera la part essentielle de leur vie, la voi royale qui vainc les entreprises de la mort. (Lacarrière 83)

Aliás, a reversão de valores levada a cabo por estas luciferinas seitas estendia-se ainda à prática da nudez ritual (aspecto importantíssimo nesta novela), à reabilitação de Caim (como no conto homônimo de Jorge de Sena, em *Génésis*), à positividade da serpente (na novela, no demônio), à recusa do casamento e da procriação, à omofagia (como na primeira bacanal da novela)<sup>1</sup>, inversões estas que têm, para quem, como os gnósticos, vive num mundo de incompletude, fragmentado e inconcluso, obra de um falso deus ou demiurgo, um sentido comum de

essayer de reconstituer l’unité originelle du monde, de retrouver ce temps où rien encore n’était séparé, de posséder à nouveau l’innocence édénique. (Lacarrière 101).

O paralelismo entre este gnosticismo primevo e este Físico de um Jorge de Sena prodigioso, parece estreitar-se. É que, como diz Lacarrière,

---

(1) De notar que a omofagia, ou canibalismo, enquanto prática ritual, visa, tal como na eucaristia cristã, a apropriação das virtudes do morto, que é precisamente o significado de que se reveste a cena em que as damas da novela devoram o sexo do cavalo, ou seja, por substituição, do seu dono, o próprio Físico.

dès ses origines, la gnose, chez un Valentin, un Carpocrate, un Basilide, se voulut surtout une attitude non religieuse ou a-religieuse, soucieuse de dépasser l'absurde antinomie de la foi et de la connaissance, du sacré opposé au profane. Car le sacré, comme le profane, est vicié par le mal et la solution ne saurait consister à opposer le premier au second, mais à les dépasser l'un et l'autre et à se libérer des faux dilemmes auxquels ils nous contraignent. [...]

Cette position, je la définirai comme un retour à l'interrogation fondamentale, virginale de l'homme face aux problèmes de sa vie, un besoin d'échapper aux carcans des systèmes et d'atteindre en toute circonstance, pour reprendre une expression commune, le degré zéro de la connaissance. (142-43)

Luciferismo gnóstico, demonismo seniano... a questão permanecerá por certo em aberto. Não queria, porém, abandoná-la sem primeiro referir o papel iniciático atribuído pelos gnósticos ao ato sexual, o que, creio, é evidente para a obra de Jorge de Sena, com a diferença de os primeiros atribuírem à mulher, na sexualidade, uma missão redentora e regeneradora (o que, note-se, subverte o mito Mariano), missão essa assumida, na novela, por um Físico, isto é, pelo corpo, já que, vendo melhor, o cavaleiro e Dona Urraca são como que o *animus* e a *anima* de uma mesma entidade dual, o que poderia conduzir, com algumas observações anteriores, à discussão do problema da androginia em *O Físico Prodigioso*, questão que deixarei em suspenso, referindo apenas, porque importante para o caso da novela, que a idéia do andrógino foi retomada pela alquimia e a tradição hermética enquanto símbolo de união, de unificação dos contrários, estando também ligada à reabilitação do satanismo e do demonismo, que não era senão a recusa do dualismo maniqueísta entre o bem e o mal, recusa que foi uma das obsessões do romantismo, do simbolismo, de muito modernismo, e, claro, do surrealismo. E, repare-se, está-se de novo em pleno confronto com o mito de Fausto...

Mas voltando aos dramas míticos de morte e renascimento, de renascimento através da morte, eles visam, justamente, em seus esquemas cíclicos, o controle do tempo, o domínio da morte aproximando o ser dessa porta estreita que é a eternidade. E esse caminho (já) só é possível através do mito e da sua (re)criação na linguagem. Só assim é possível, como bem sabia Jorge de Sena, “viver ou morrer (para mais viver)” (13), ao transformar o seu *Físico* (o seu corpo) em amorosa *alma do mundo*.

Talvez, afinal, *O Físico Prodigioso* haja sido para o poeta esse desejado túmulo de linguagem, feito roseira de sílabas, ao vento, rolando, ou, o que é o mesmo, “lugar escuso para encontros”, em “azinhaga escura de arrabalde”, tal qual a do poema, “O Desejado Túmulo” (Visão Perpétua 125), escrito em 1970, por sinal a 25 de Dezembro!

Santa Barbara, Califórnia,  
Primavera (Verão) de 1988.

PS, Julho 1990

Este ensaio foi escrito no desconhecimento total da tese de doutoramento de Gilda da Conceição Santos, “Uma alquimia de ressonâncias: *O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena” (U. Federal do Rio de Janeiro, 1989), e é, evidentemente, anterior à publicação de *O Corpo e os Signos: Ensaio sobre O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*, ed. Maria Alzira Seixo (Lisboa: Comunicação, 1990).

## BIBLIOGRAFIA

- Braga, Teófilo. *Camões, A Obra Lyrica e Épica*. Porto: Chardron, 1911.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*. 4ª ed. Paris: Bordas, 1973.
- Fagundes, Francisco Cota. “O Artista com um malho: Uma leitura d’*O Físico Prodigioso*.” *Studies on Jorge de Sena*. Ed. Frederick G. Williams e Harvey L. Sharrer. Santa Barbara: Bandanna, 1981. 133-41.
- Frazer, J. G. *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*. New York: Macmillan, 1963.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 4ª ed. Paris: P.U.F., 1969.
- Gusdorf, Georges. *Mythe et métaphysique*. Paris: Flammarion, 1953.
- Lacarrière, Jacques. *Les gnostiques*. Paris: Gallimard, 1973.
- Lourenço, Eduardo. “Jorge de Sena e o demoníaco”. *Estudos sobre Jorge de Sena*. Ed. Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. 49-59.
- Marinho, Maria de Fátima. *O Físico Prodigioso: O outro e o mesmo*.” *Studies on Jorge de Sena* 142-51.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Trad. R. F. C. Hull.: Princeton UP, 1970.
- Ovídio (Publio Ovidius Naso). *Les metamorfosis*. Trad. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Sena, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O Físico Prodigioso*. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Génesis*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. Prefácio (1966). *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70 1978. 255-61.
- \_\_\_\_\_. Prefácio (1971). *Os Grão-Capitães*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1982. 15-21.
- \_\_\_\_\_. *Poesia-II*. Lisboa: Moraes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Poesia-III*. Lisboa Moraes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Visão Perpétua*. Lisboa: Moraes/Imprensa Nacional, 1982.
- Wright, F. A., ed. *Lempriere's Classical Dictionary of Proper Names Mentioned in Ancient Authors*. London: Routledge, 1949.
- Zumthor, Paul, ed. e trad. “Abélard et Héloïse.” *Correspondence*. De Abélard e Héloïse. Col. 10/18. Paris: U.G.E., 1977. 7-40.