

ENTRE A FICÇÃO E A POESIA: OBSERVAÇÕES SOBRE *O FÍSICO PRODIGIOSO*, DE JORGE DE SENA.

Orlando Nunes de Amorim

O Físico Prodigioso é uma novela de Jorge de Sena escrita em 1964 e publicada pela primeira vez na coletânea de contos *Novas Andanças do Demônio* (1966), e que só veio a ter uma edição isolada em 1977. É uma narrativa em doze capítulos, de ambientação medieval, que vem entrecortada por poemas, reescrituras de formas líricas medievais, tais como a cantiga paralelística e o “rimance”. A imaginação fantasiosa e a inventividade narrativa, características do gênero novelesco, são largamente observáveis no texto, e isto não passou despercebido ao autor quando das suas preocupações de classificação da própria obra, como se vê na nota à edição isolada: diz ele que é elemento essencial desta novela “[...] a Idade Média ou algo de semelhante, fantástica, em que a situei. 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”. (SENA, 1994, pp. 10-11).

No entanto, não podemos esquecer que a novela seniana é uma obra da segunda metade do século XX: a retomada de elementos medievais por um autor tão consciente, mesmo na criação artística, das implicações histórico-sociológicas da literatura, só seria possível de uma maneira e com intenções bastante singulares. Ou seja, *O Físico Prodigioso* não é, obviamente, uma novela de cavalaria em moldes medievais; o modo particular com que o autor recria as características próprias dessas novelas e certos elementos particula-

res do texto seniano revelam uma elaboração ficcional bastante instigante. Nesse aspecto, os poemas intercalados são parte integrante do texto, desempenham uma função essencial na estrutura da narrativa, chegando mesmo a “contaminar” o resto da obra com modos e efeitos poéticos.

Tais elementos e a singular estrutura da novela nos levam a crer ser possível compreendê-la como uma narrativa poética em prosa, um fenômeno de transição entre o romance e o poema, conforme mostra Jean-Yves Tadiém seu livro *Le Récit Poétique*, de 1978. A narrativa poética mantém a ficção de um romance, com suas categorias básicas (personagens, enredo, tempo, espaço); mas, ao mesmo tempo, os procedimentos da narração remetem ao poema: existe um conflito constante entre a função referencial, com suas marcas de evocação e representação, e a função poética, que atrai a atenção sobre a própria forma da mensagem (TADIÉ, 1978, pp. 07-08). Tais procedimentos transformam consideravelmente as categorias ficcionais, criando um texto com traços característicos e distintos dos gêneros ficcionais clássicos. Por comodidade metodológica, examinaremos na obra de Jorge de Sena certas componentes (personagens, espaço, tempo e estrutura) na tentativa de demonstrar esse modo bastante particular de construção desta novela.

Personagens

A função primordial desempenhada pelo protagonista da narrativa já vem revelada no próprio título da obra, pois ele não só dá nome ao texto, como também vem “adjetivado”: *O Físico Prodigioso*. Com efeito, mesmo uma leitura superficial comprova que todos os elementos do texto lá estão orbitando em torno da figura principal: é o físico o primeiro a surgir, logo nas primeiras linhas; é a sua trajetória, no espaço e no tempo, seguida detalhadamente pelo narrador; mesmo quando preso, e aparentemente em segundo plano, é ele o assunto do discurso de todos os outros personagens, é ele o móvel da ação desses personagens; quando morre, é ele o “responsável” pela revolta do povo; e é um seu “substituto”, um seu outro que surge ao fim da narrativa.

A personagem da narrativa poética possui certas características, derivadas da sua inclusão neste tipo de composição, que a distinguem: no dizer de Tadié, ela pertence antes ao domínio do imaginário do que à vida. Há um enfraquecimento das referências realistas e psicológicas, o que distancia a personagem da narrativa poética da do romance. Ou seja, devido à estrutura em que está presente, ela está mais para o “eu-lírico” de um poema, suporte de uma experiência, do que para um ser-fictício de complexidade “realista” de um romance clássico. Com isso, o protagonista torna-se a figura principal da narrativa, o alvo das atenções do narrador, e reduz as outras personagens a sombras, imagens apenas iluminadas pelo brilho do herói central. Esta importância do personagem principal é destacada por Tadié como traço da narrativa poética: para ele, o que conta é a solidão de um herói cuja massa, sob a forma de uma repe-

tição pronominal obsessiva, presença múltipla, ocorrência incessante, tem como característica essencial ser uma forma vazia, o suporte de uma experiência, não mais agente, mas paciente (1987, p. 18).

O herói que abre a narrativa, chegando a um vale solitário, onde não ouve *“qualquer ruído que humano fosse”* (SENA, 1994, p. 20), é um cavaleiro andante cujo destino ele mesmo ignora: *“Depois cearia e dormiria até de madrugada, quando as aves e o frio do alvorecer o acordariam para continuar o caminho. Para onde? E um sorriso de amarga displicência lhe estava estampado nas comissuras das lábios [...]”* (Idem). O seu passado surge em significativos *flashback*: filho de uma dama de condessa, *“quase uma rainha a condessa”, e de um príncipe “que poderia ter sido rei”* (p. 41), foi criado por uma ama distante; *“e depois, quando ele já era mais crescido, aparecera a madrinha dele [...] (e que, é claro, era a mãe disfarçada) e levava-o dali”* (Idem). No entanto, a *“madrinha”, “vendo-o ainda impúbere, mas já com corpo de homem, [...] convocara o demo, que logo se abraçara a ele apaixonado”* (p. 21). Ela entregou-o a um cavaleiro que *“o educou nas grandes ciências deste mundo e do outro”* (p. 41), e o herói partiu pelo mundo a dar seu sangue para curar enfermos.

Nestes capítulos, várias características do protagonista chamam a atenção, definindo-o de modo singular. Inicialmente, tem destaque a sua beleza juvenil fulgurante, que desperta os mais variados “amores”: ao banhar-se no rio, é “assediado” pelo demônio apaixonado, como *“era costume, desde que primeiro se soubera homem e se despia todo, e se estivesse só”* (p. 21); este “assédio” provoca o *flashback* que revela a possível atração incestuosa da madrinha/mãe pela beleza do “afilhado”, que provocara o pacto demoníaco. Após o banho (que, para ele, é momento de inocente felicidade), é a vez das deusas que, sonhadas, envolvem o físico numa “noite ardente” desfeita pelo despertar; depois do sonho, o cavaleiro pode ter a *“certeza triunfante de que era um homem que as deusas poderiam ter”* (p. 25). Em seguida, desejadas pelo herói, as donzelas que surgem no vale, e que admiram maravilhadas seu corpo, substituem as deusas, num envolvimento novamente interrompido. Estas situações com as deusas/donzelas mostram que o personagem é movido por um desejo, uma *“sede de tantos anos”* (p. 25), que conscientemente adia e potencializa, mesmo sem saber exatamente porquê: o olhar das moças era uma *“incomodidade [...] que o enchia de um suave calor, como localizada memória, como um prazer adiado de que cresce água na boca”* (p. 28). Esse desejo, de nítido caráter sexual, parece estar ligado a um destino que o herói, sem saber ao certo como ou onde, deve cumprir. Isto é confirmado no final do primeiro capítulo, quando as donzelas informam o cavaleiro sobre a senhora do castelo, que espera continuamente por um filho de rei, grande físico, formoso e virgem. Ele então diz: *“— Eu sou esse por quem ela espera, que hei todas as condições mui cumpridamente.”* (p. 29). Ele se revela assim o esperado, o desejado, um messias que seguia (e continuará a seguir) um caminho que está além da sua compreensão, mas que é o traçado da sua própria evolução.

O físico possui uma “potencialidade” muito forte: ele é menos do que *poteria ser*. E o que é também são promessas eróticas: um homem “*tão jovem, tão belo, tão sábio, um homem tão extraordinário, que mentia ao dizer que não era filho de rei.*” (p. 40). Além disso, é dotado de “poderes imensos” recebidos através do pacto com o Demônio, que só são plenamente empregados ao longo da narrativa.

É o encontro com D. Urraca, a senhora do castelo, que desencadeia essas potencialidades. O primeiro contato já é, por si, singular: repetindo o processo de cura ao qual está mais do que acostumado, o físico sente que algo é novo, diferente do que era. Quando olha D. Urraca nua, sente “*como se estivesse vendo pela primeira vez uma mulher despida, e de súbito pensou que, antes do seu sonho, era como se nunca tivesse visto nenhuma: ele que, nem sabia porquê, às mulheres como aos homens a que aplicava depois a sua cura, sempre exigia que se lhe mostrassem primeiro assim.*” (p. 38). Este período é bastante revelador da situação do físico enquanto personagem da narrativa: percebe-se que há algo de revelação nos acontecimentos, algo inesperado e misterioso. Ao chegar ao vale e sonhar com as deusas, o herói já não é o mesmo de antes, transforma-se em sujeito de uma nova experiência: todavia, esta nova experiência só é possível porque ele cumpre o ritual de sempre — de desnudar seus clientes, um ritual cujo motivo desconhece mas que desencadeia a descoberta do corpo feminino que, para ele, habituado a vê-lo constantemente, é agora completamente inusitado. Entre um destino pré-determinado que paira sobre o físico e é impingido a ele contra sua vontade (ou na sua ignorância) e um outro que ele mesmo vai criando com seus atos, a personagem localiza-se na confluência de ambos, o que possibilita tanto suas dúvidas quanto sua evolução. Para Sena, entre um destino superior que nos consola dos fracassos e outro que fazemos nós mesmos e também nos consola de nossos atos, “o pior [...] é que o destino simultaneamente existe e fazêmo-lo nós. Por destino, é-nos dado escolher. Porque fazemos o destino, escolhemos. E porque o destino nos é anterior, é tudo o que antes de nós foi escolhido — nunca sabemos, senão depois, quando não há remédio, o que de facto tínhamos escolhido. Às vezes, é até nessa altura que ficamos a saber que havíamos feito uma escolha.” (Comentário ao filme *Os Mistérios da Vida em SENA*, 1988, p. 107).

Essas informações já permitem dizer que o físico da narrativa seniana é uma personagem bastante singular: ela não possui uma complexidade psicológica, mas também não é uma personagem-tipo, sem profundidade; sua significação é de outro nível. Ao seguir o seu caminho, entregue a uma busca existencial que está além da sua compreensão, o herói seniano aproxima-se das figuras míticas: o caráter simbólico da sua constituição e do seu destino possibilitam um “diálogo” com os grandes mitos do desejo, trazidos para dentro da narrativa e recriados para uma nova significação.

Espaço

A narrativa de Jorge de Sena se abre com a descrição do primeiro espaço importante na novela: como já referimos, é a chegada do herói a um vale solitário. A apresentação desse vale é feita em termos idílicos, através de processos retóricos da literatura bucólica: “*O manso ruído de águas entre seixos e o suave dançar das folhas do arvoredo ao sopro de uma brisa tênue [...]*”, “[...] *os pequenos animais que esvoaçavam, corriam, rastejavam, ou se ficavam suspensos, sem temor [...]*” (p. 19). Essa descrição bucólica, criando um clássico *locus amoenus*, transforma o vale num Jardim do Éden bíblico, o que é confirmado por outros elementos: o físico, ao chegar, não ouve nenhum ruído humano, está só, tal qual um Adão; e também encontra-se em estado de inocência, como revela a sua alegria infantil ao banhar-se — “*Era assim que se sentia perfeitamente feliz: pulando, saltando, deitando-se a sentir correr o líquido por si, e esfregando-se violentamente, e atirando água à sua volta*” (p. 22).

Todavia, à descrição vai se enredando uma série de imagens que, com o desenrolar da narrativa, percebe-se estarem ligadas a uma pluralidade de outras significações. Na verdade, os próprios elementos espaciais vão tornando-se imagens, orientando o texto em outra direção. Como diz Tadié sobre as narrativas surrealistas, a imagem capta, narra e simboliza: ela conta horizontalmente (é a narrativa) e verticalmente (é o mito) (1978, p. 55). Narrativa e descrição se fundem no espaço do texto e, graças ao surgimento constante de imagens espaciais, permitem incessantemente a ampliação dos diferentes cenários aí representados. Assim, outros significados podem ser encontrados nas descrições da narrativa poética, e cuja recorrência exprime um sentido oculto que é preciso decifrar. Os lugares descritos têm um nome e, por trás dele, um significado simbólico. À imagem está ligado o tema da busca, da procura da realização do desejo — alcançado, mas sempre novamente perdido, desfeito.

No vale, a presença do feminino é marcante, sobretudo pela referência recorrente à água, símbolo de múltiplos significados, ligado ao inconsciente e ao lado feminino da natureza humana. Mas é de se notar que a descrição do vale adquire um caráter especial porque surgirá paralela à descoberta do corpo de D. Urraca. Com efeito, a descrição da mulher é feita nos mesmos termos da do vale: “*E, numa onda que se encurvava, o ventre descia para uma altura cuja outra encosta um negro matagal cobria, sumindo-se no fino vale das coxas unidas.*” (p. 37). Dessa forma, a chegada do físico ao vale prenuncia fatos fundamentais da sua evolução na narrativa, e precisa ser lida simbolicamente.

O vale, ao longo do primeiro capítulo, vai sendo sistematicamente invadido pela presença feminina: inicialmente, as deusas sonhadas pelo físico; em seguida, as donzelas desejadas por ele. Esse elemento feminino será o responsável pela perda da inocência inicial, pela descoberta do amor pelo físico. É interessante notar neste percurso a simbologia do banho do herói logo no co-

meço da narrativa: além de purificador e regenerador, o que está de acordo não só com a inocência do protagonista mas também com o começo de uma nova fase na sua vida, espécie de preparação para uma nova experiência (ritual iniciático), não podemos nos esquecer de que, na literatura medieval europeia, o banho estava íntima e simbolicamente associado ao encontro amoroso, à realização sexual por parte dos amantes. E é imediatamente após seu banho que o físico sonha com as deusas; e também é após o banho de D. Urraca no sangue do físico que ocorre o primeiro encontro entre eles.

Ainda com relação ao espaço, sua sucessão é marcada por uma bipolaridade que caracteriza toda a narrativa. De um espaço aberto e natural, marcado pela inocência/virgindade do protagonista, passamos para um outro fechado e cultural, o castelo, onde esta mesma inocência será perdida: concretamente, no fim da virgindade, simbolicamente, na revelação do amor, da mulher, enfim, na descoberta do seu outro pelo físico. A figura simbólica do castelo está ligada ao tema da busca, do caminho, do encontro inesperado, encontro de um segredo conservado em um lugar fechado, inacessível: perdido, nos dois sentidos da palavra (TADIÉ, 1978, p. 58). Mas é também a conjunção dos desejos, já que é nos castelos que belas jovens esperam ser despertadas por seus príncipes, ou onde estes aguardam suas perdidas damas para serem protegidas (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1986, p. 216). Assim, a narrativa do encontro do físico com D. Urraca refaz um percurso simbólico, recupera um processo narrativo dos tempos mais antigos. E é também o espaço que, poeticamente, "(re)conta" esta história.

A primeira parte da narrativa (que corresponde aos seis primeiros capítulos) se alterna entre estes dois espaços, balizando o crescimento do herói. No castelo, D. Urraca revela a um físico aturdido seus verdadeiros poderes: mais do que o banho de sangue, é o seu amor que cura a amada, que a resgata de uma espécie de inferno, de um passado amargurado para a felicidade amorosa. Depois do encontro, há uma volta ao vale, por desejo da personagem feminina, e este está devastado, queimado pelo Diabo (por ciúmes?), e um retorno ao castelo. Neste vai-e-vem, os poderes do físico vão sendo revelados a ele mesmo: reverdecer o vale, voltar no tempo, satisfazer sexualmente todas as donzelas, ressuscitar os mortos. O castelo, lugar de encontro, é também lugar de realização, de um destino completado, da totalidade e da perfeição; no final do capítulo V, D. Urraca diz ao físico: "*És um deus, és um deus, és um deus*" (p. 78).

Todavia, dentro do processo ambivalente de construção do texto, nesta ascensão do físico também está contida sua queda: à angustia de sentir-se um deus, sucedem-se a sua prisão e o seu martírio pelos inquisidores. Aqui também se observa um contraponto espacial dos espaços iluminados (o vale invadido pelo sol) e altos (o castelo branco), o físico passa para uma masmorra subterrânea e escura, seu próprio inferno, do qual só sairá, de certa forma,

graças ao demônio, para recuperar o espaço aberto, a amada e a sua condição divina, antes de morrer. Esta sucessão de espaços não é aleatória, antes trata-se de um itinerário orientado, com uma finalidade específica: há uma oposição de espaços benéficos e espaços maléficos. O percurso espacial representa uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e desta a uma outra viagem, que poderíamos chamar de poética, e que nos arrasta com ela.

Tempo

Na narrativa poética, mostra Tadié, o tempo reproduz a estrutura do espaço, está mesmo subordinado a ele. A lugares benéficos e maléficos se contra-põem momentos felizes e infelizes; como há lugares privilegiados, há também momentos privilegiados. O espaço fragmentado da narrativa, que o personagem percorre em sua busca, acarreta também um tempo descontínuo, reflexo de seu mundo interior projetado na realidade. N' *O Físico Prodigioso*, esta descontinuidade do tempo revela-se no desacordo entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, uma aparente linearidade da narrativa escamoteia uma série de modificações da progressão cronológica dos fatos, tais como analepses e prolepses, momentos especiais acelerados ou alongados no tempo, tentativas de criar uma simultaneidade, retomadas literais de partes do texto.

Do início da narrativa até a glorificação do físico por D. Urraca (final do capítulo V), o tempo é bastante concentrado, os fatos sucedem-se de uma forma vertiginosa, espantosa até para o próprio físico: “[...] *eu nunca fiz tantas coisas, e tão grandes, em tão pouco tempo*” (p. 77). Tal sucessão vem entrecortada por analepses: os *flashbacks* já citados, nos capítulos I e II, que revelam o passado do físico; e uma outra, no capítulo V, que é duplamente reveladora, pois a narração do passado de D. Urraca surge em duas colunas, uma que traz o que ela conta e outra, o que o físico ouve internamente. Aqui confluem a analepse e a tentativa de simultaneidade narrativa, o que desestrutura significativamente a linearidade da narrativa, criando diferentes níveis de entendimento ao mesmo tempo e propondo uma leitura paralela que remete às possibilidades simbólicas do texto.

Um outro procedimento são as viagens no tempo realizadas pelo herói, nos capítulos IV e VI. É interessante notar que ambas as viagens são uma volta no tempo (nunca um avanço), procurando refazer um percurso que parecia não ter dado certo. Na primeira delas, para fugir do ataque das mulheres do castelo, possuídas por uma fúria sexual causada pelos impulsos vitais da clareira “*intensa de viço e de colorido que doía nos olhos, nos braços e nas pernas, com um quebranto de antegoço*” (p. 61), o físico volta ao momento em que a fizera reverdecer para ter a revelação, através do Diabo, de que é “*um homem como não há*” (p. 63), pois será capaz de satisfazer a fome e sede de amor das mulheres do castelo. A segunda é mais significativa no desenrolar da narrativa: o capítulo VI é o ponto culminante da ascensão do físico, e também o seu mo-

mento de maior angústia, pois sentir que é um deus, para ele, é como estar caindo num abismo sem fim, e deixa-o indeciso, sem ação, desejando a morte. Para tentar remediar isso, é D. Urraca que sugere a ele: “*Pede para voltar ao momento em que as minhas donzelas ainda te não tinham visto. E que elas não te encontrem.*” (p. 83). Esta volta no tempo surge na retomada literal do texto de abertura da narrativa: o caminho do físico passa a ser, palavra por palavra, refeito. O período que começa “*Pousou o gorro cuidadosamente a seu lado [...]*” (p. 20), tal qual um refrão, retorna neste capítulo (p. 84); e, como esperava o físico, vai se transformando em outro, a partir de determinado ponto, criando uma nova narrativa. Mas este novo caminho é bastante singular: primeiramente, o físico não é inocente/ignorante em matéria amoroso/sexual como antes — ele se entrega ao Demônio; e, se não encontra as donzelas, é sua própria curiosidade que o conduz para o castelo, onde D. Urraca o espera. E então ele mesmo constata: “*Nunca sai certo o momento a que se volta...*” (pp. 85-86).

Mais do que revelar um fracasso do físico em modificar a própria vida, esse fato indica um *leitmotiv* da narrativa: o eterno retorno, e sua relação com o cumprimento do destino já referido. É o tema da busca, da procura da realização do desejo, que é alcançado, mas novamente perdido para continuar a ser procurado e ser reencontrado em um outro ponto, e assim por diante.

Estrutura

A narrativa poética, enquanto narrativa, é uma relação de acontecimentos contados e ligados entre si. A significação tem, pois, aqui papel considerável e a estrutura é por isso primeiramente linear, prosaica. Mas a aventura que é relatada, a do herói, é única, é projeção de um imaginário e o que a caracteriza não são os detalhes ou os excessos dos feitos desse herói; ao contrário, o que é mostrado pela narrativa é a permanência do desejo inicial, a repetição de uma busca, a recorrência dos mesmos atos e palavras; daí sua proximidade da poesia, que suscitará então uma leitura vertical, a fim de distinguir as significações que nascem da superposição de palavras, de segmentos, de metáforas. N’ *O Físico Prodigioso*, encontramos um intrincado de repetições, de formações paralelas e de oposições, como refrães, ecos que soam aqui e ali, de forma diferente, através do texto. O leitor é então chamado a participar do processo de composição da obra, trabalhando sua forma, dando-lhe um sentido.

A estrutura da narrativa seniana é circular: dos doze capítulos, os seis primeiros representam, como vimos, a ascensão do físico; o sexto capítulo já prenuncia a queda que começa no sétimo; os seis últimos, então, são a descida aos infernos do herói, até sua morte. Mas o final é também um recomeço: no último capítulo, após a morte do físico, uma violenta revolta popular explode, e desemboca, no nível do enunciado, em outra narração em duas colunas — uma que se passa no palácio inquisitorial, e outra no vale do início. Da sequência da primeira, surge um novo “físico”, que toma o gorro do anterior, ficando invisí-

vel; da segunda, uma mulher que passa por situação semelhante à de D. Urraca (ela é violada por homens saídos do castelo desta última); e o encontro entre eles se dá em termos de ternura amorosa. Assim, o final recobre o início: recupera os espaços e as personagens da história, a narrativa dobra-se sobre si mesma, e convida o leitor a recomeçar a leitura continuamente.

Mas o que mais chama a atenção no que tange à estrutura da narrativa é a inclusão, como já referimos inicialmente, dos poemas ao longo do texto. O papel desses poemas é fundamental na leitura vertical e na “poetização” da narrativa. Eles comentam-na, revelam ou antecipam fatos, iluminam e são iluminados por ela, num jogo de paralelismos e oposições bastante complexo.

Tomemos, para demonstrar o que vai dito, a barcarola que surge no capítulo I, “Ao rio perguntei por meu amigo”, cantada pelas donzelas que se aproximam do vale. Aparente cantiga paralelística tradicional, composta de dísticos seguidos do refrão, em que se observa até mesmo a alternância vocálica típica, o poema na verdade vai apresentando uma série de “transgressões” ao modelo que revelam o procedimento de recuperação da Idade Média realizado pelo autor. No entanto, o que nos interessa é a posição, o “papel estrutural” desempenhado pelo poema na narrativa.

O leitor só sabe que a barcarola é cantada pelas donzelas depois do seu fim: ela surge na sequência do banho do físico e antes do narrador informar, através do recurso à narração paralela, a presença das mulheres/deusas. Sendo assim, e pelo seu conteúdo, a cantiga estabelece uma rede de relações com outros elementos da narrativa: o “eu-lírico” (que nada no poema indica ser feminino, apenas a sua filiação à forma medieval) pergunta ao rio pelo amigo/amado que partiu e está longe, e procura saber pelo rio “*u se lavou de dormir comigo*” (v. 14, p. 19). Ora, o protagonista acabara de se banhar no rio, e havia sido antes assediado pelo diabo — estando o diabo saciado, sente o físico a necessidade de se lavar. Dessa forma, pode-se ler a cantiga como o lamento do diabo apaixonado, já que o “amigo” se lava do “pecado” no rio. Mas é justamente a referência ao banhar-se que faz do poema um repositório de imagens dispersas ao longo da narrativa: se há um primeiro banho, do físico, há também um outro, agora de D. Urraca, no sangue do físico (cap. II). Como já vimos, o banho tem uma significação amorosa, uma conotação erótica que é intensamente explorada pelo texto: não é apenas o mergulho no sangue do físico, mas o seu amor que salva D. Urraca. Os banhos referidos, então, prenunciam a relação do casal.

Dessa perspectiva, a barcarola é uma espécie de prolepse, antecipação de acontecimentos futuros, ou *mise en abyme*, já que reflete, como numa redução especular, fatos da narrativa. Senão, vejamos: na narrativa, o físico surge pela primeira vez junto ao rio, segue para o castelo onde vive um idílio amoroso com a castelã e, em seguida, é preso pela inquisição e afastado incondicionalmente da mulher; na cantiga, o “eu-lírico” apaixonado pergunta ao rio do paradeiro do amigo que “*há tanto é longado*” (v. 10, p. 19), ao rio onde ele se lavou

do pecado de ambos. Dois versos são particularmente interessantes: o v. 8, "*u lavou triste seu corpo velido*", que apresenta claramente a associação amigo-físico pela referência à beleza corporal; e sobretudo o verso 20, "*e seu retrato foi nas águas vivo*", verso que se destaca nitidamente dos outros, pelas intrincadas relações que estabelece.

Podemos perceber, inicialmente, um paralelo entre este verso e uma outra situação vivida pelo protagonista no capítulo II: ao tomar as providências devidas com a água do banho de D. Urraca, o físico "*viu-se reflectido nela. Foi com ternura que se observou, numa carinhosa piedade por si mesmo. Para os espelhos nunca era invisível e, diante dos espelhos, achava-se belo e triste, solitário e pobre, sem nada nem ninguém, tendo apenas por companhia a sua imagem*" (p. 44). Revela-se, assim, uma questão fundamental do texto: a reflexividade da narrativa, o motivo do espelho e, conseqüentemente, a referência ao mito de Narciso. Observemos como isso se dá: a cantiga é paralelística, ou seja, os versos se refletem uns nos outros, como imagens especulares. No entanto, tal paralelismo não é rigoroso, pelo contrário: o esquema de paralelismo dos versos não segue o padrão da cantiga convencional; as imagens são antes distorcidas, dando lugar a uma imagem que, sendo a mesma, já é outra. Logo em seguida, surge a primeira narração paralela, recurso empregado outras vezes ao longo da novela, em que a aproximação das donzelas surge lado a lado com a chegada das deusas; ou seja, de novo a relação especular, as narrativas que se refletem, mas de forma distorcida. A narração paralela termina na retomada do corpo uniforme do texto, como ocorre também nos capítulos V e XII, referidos anteriormente.

O espelho, é sabido, está intimamente ligado ao mito de Narciso, e é revelador da oscilação entre a atração pelo Mesmo, pelo Eu, pela própria imagem, e o desejo do Outro, o encontro do Contrário: é o meio de se chegar à complementaridade dos opostos, à síntese dialética das antinomias, enfim, é a busca de um Mesmo-Outro, onde o dentro e o fora se resolvem em semelhança e diferença. Nesse sentido, *O Físico Prodigioso* articula elementos formais e temáticos para dar "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" (LOURENÇO, 1992, p. 110). Assim, podemos dizer dos poemas inseridos n' *O Físico Prodigioso* o que Dällenbach diz das obras inseridas em *L'Emploi du temps*, de Michel Butor: exercem antes de mais nada uma função poética, pois são "nós" simbólicos, pontos de origem e de convergência de várias seqüências narrativas — introduzem zonas metafóricas na narrativa, contribuindo de maneira decisiva na sua especialização; ao entrar em correlação com outros momentos da narrativa, acumulam as significações, revelam possibilidades inéditas, multiplicam as imagens, dão significado a objetos e fatos integrados então numa infinita correspondência (DÄLLENBACH, 1972, p. 17).

Como vimos, *O Físico Prodigioso* cria um sistema de símbolos que dá um caráter mítico à obra, enquanto estruturação de uma visão de mundo, e que pede uma leitura particular do texto. Ele não recria o mundo de forma convencional, não capta a realidade imediata do mundo que nos cerca: ele cria uma realidade própria, uma espécie de microcosmos, paralelo ao mundo real, mas que possibilita a representação simbólica de “muito do mais profundo da natureza humana” (e nisto revela-se poético).

Sendo assim, o físico pode ser visto como *o eterno masculino*, empenhado numa errância cuja essência é a conquista do eterno feminino e a busca da própria identidade. Com efeito, o físico e Urraca, nas palavras de Ana Sofia Laranjinha, “repetem a união que precedeu a criação do mundo, situando-se, como em todos os ritos e em todos os mitos, no tempo das origens.” (1993, p. 245). O encontro de Urraca com o físico configura-se numa conjugação necessária e simbólica entre opostos, ou seja, o masculino e o feminino: o que Urraca espera, o que lhe falta e ela encontra no físico, é a masculinidade necessária ao elemento feminino que ela é para a realização vital plena; é, enfim, a manifestação da Ordem Universal. Ela será, ao longo da narrativa, o Eterno Feminino buscado pelo Eterno Masculino, justamente para que o físico “se faça” (homem). Sendo assim, ela será, para o físico, “instrumento de autognose” (SANTOS, 1994, p. 63): por ela e com ela, o físico irá descobrir os seus poderes, os seus limites (ou a ausência deles), enfim, irá conhecer-se plenamente, e seguirá na busca que constitui o seu destino. O primeiro poder do físico é dar a vida, e é esta vida que ele restitui a Urraca; esta, por sua vez, dá-lhe a conhecer a vida, aquela que ele busca.

Nota: Este ensaio apresenta de forma sumária vários aspectos da análise que realizamos em nossa dissertação de mestrado (*O Físico Prodigioso, a Novela Poética de Jorge de Sena*, 1996).

Referências Bibliográficas

- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Éd. revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986.
- DÄLLENBACH, I. *Le Livre et Ses Miroirs dans l'Oeuvre Romanesque de Michel Butor*. Paris, Archives des Lettres Modernes n^o 135, 1972.
- LARANJINHA, A. S. “O eterno retorno em *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena”. Intercâmbio (Revista do Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto), 4: 234-248, Porto, 1993.
- LOURENÇO, J. F. “As rosas do desejado: sobre *O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena”. *Convergência Lusitana* 9: 109-127. Rio de Janeiro, 1992.
- SANTOS, G. “Sena e(m) Llansol: tramas que o feminino cria (algumas digressões de uma primeira abordagem)”. In: Atas do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Porto Alegre, Edipuers, 1994, pp. 57-65.
- SENA, J. *O Físico Prodigioso*. 5^a ed. Porto, Edições Asa, 1994.
- _____. *Sobre Cinema*. Org. e intr. de Mécia de Sena. Co-org. e notas de M. S. Fonseca. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988.
- TADIÉ, J. Y. *Le Récit Poétique*. Paris, P.U.F., 1978.