

HARVEY L. SHARRER

TEMAS E MOTIVOS MEDIEVAIS EM
O FÍSICO PRODIGIOSO

O próprio Jorge de Sena explica nas «Notas» ao final de *O Físico Prodigioso*¹ que as «fontes» principais da sua novela foram dois «exemplos», ou histórias morais, do *Orto do Esposo*, tratado anónimo português do século XV, e que ele chegou a conhecê-las primeiramente como narrações consecutivas — e daí, segundo Sena, a fusão conceptual dos temas na novela — na *Crestomatia Arcaica*, de J. J. Nunes, e mais tarde nos *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga, e finalmente no seu estado original como exemplos desligados e não relacionados na edição crítica do *Orto do Esposo*, de Bertil Maler. Jorge de Sena informa-nos também que o título da novela provém dos primeiros dois publicadores dos exemplos e que a sugestão lhe foi reforçada pelo auto sacramental *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca. Sena diz-nos além disso que os primeiros sete versos de um dos poemas intercalados (o terceiro poema que começa com o verso «O meu doce amigo», p. 51) são do poeta quinhentista Jorge da Silva. Na «Pequena nota introdutória a uma reedição isolada», escrita em 1977, Sena explica que o primeiro exemplo é «o arranque de apenas parte do início da minha narrativa (logo divergente e endemoninhada)» e o segundo «o suporte de um episódio no desenrolar-se dela» (p. 10). Será bem evidente ao leitor de *O Físico Prodigioso* que havia outras «fontes» medievais. Por exemplo, na composição dos

¹ Todas as referências são à «reedição isolada» de Edições 70, Lisboa, 1977. As «Notas» aparecem nas pp. 131-135.

demais poemas intercalados, e Sena menciona isto na «Pequena nota» de 1977, há uma clara influência da lírica trovadoresca — tal como vemos na imitação da canção de amigo (pp. 19, 51, 130), o uso de paralelismo (pp. 19, 130) e o tema da mal-maridada (p. 73)² — e também do «romance» hispânico novelesco (pp. 23-24) e do «rimance» (pp. 125-126). Para os que têm acesso à edição do *Orto do Esposo*, de Bertil Maler, pode-lhes sugerir ainda a possibilidade que a ideia das narrações paralelas em *O Físico Prodigioso* tivesse modelo no volume II daquela edição — os primeiros dois volumes publicaram-se no Rio de Janeiro em 1956 e Sena escreveu a novela no Brasil, em Araraquara, em 1964 —, nos comentários de Maler sobre versões análogas ou fontes de certos exemplos (não os nossos) com a citação de dois textos diferentes mas semelhantes lado a lado³.

Neste breve estudo proponho-me examinar temas e motivos de *O Físico Prodigioso* que podemos considerar parte do neomedievalismo de Sena. Alguns dos temas vêm-lhe directamente dos dois exemplos do *Orto do Esposo*, mas outros talvez tenham origem nos comentários pertencentes de Maler sobre as fontes do autor do *Orto* — com respeito ao primeiro exemplo, Maler traz à luz relações estreitas com o ciclo bretão, sobretudo com a *Quêste del Saint Graal*, romance em prosa do século XIII, atribuído por muitos críticos à autoria cisterciense, do qual descende a *Demanda do Santo Graal* português. Outros temas (de uma maneira consciente ou não) viriam dos amplos conhecimentos que Sena tinha de literatura clássica, medieval e renascentista e de história da Época Medieval (a Inquisição e a peste, por exemplo); outros, possivelmente, mercê de simples casualidade.

Dos dois exemplos do *Orto do Esposo* (Sena reimprime-os, segundo a leitura de Maler, nas «Notas», pp. 133-135) o primeiro é o mais rico e variado em temas e motivos sugestivos. Trata-se da história de uma senhora de um castelo que receberá cura de uma doença através de sete banhos de sangue, sangue de um filho de rei que há-de ser muito fer-

² Jorge de Sena projectou comigo a preparação de uma nova antologia voluminosa da lírica galego-portuguesa, para Edições 70. Apenas chegámos a seleccionar os poemas quando Sena morreu em 1978.

³ Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. II: Comentário*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, pp. 44-45 et passim.

moso, físico (ou seja, médico) e virgem. O segundo exemplo tem a ver com o velho tema do pacto com o diabo: um homem rico que gosta de beber desperdiça todos os seus bens numa taberna e vende-se ao diabo quando os seus companheiros se cansam dele e lançam-no do lugar. Deste exemplo Sena tirou o tema central e, de uma maneira subtil, entretete-o na trama da novela. Ao tomar temas e certos motivos dos exemplos (sobretudo do primeiro), Sena mantém o tom cavaleresco e ar folclórico das narrações originais, sobretudo na primeira metade da novela (capítulos II-VI).

Sena começa a sua história *in medias res* ao narrar a descida de um cavaleiro andante a um vale selvático. Fora do tema da viagem, tema tão característico e tão essencial dos romances de aventuras, a primeira nota que provoca a nossa curiosidade em busca de elementos neomedievais é a descrição do cavaleiro e a sua roupa quando chega ao rio do vale, onde mata a sede e se despe para tomar um banho (pp. 16-17 e repetida nas pp. 80-81). Entendemos que não se trata de um cavaleiro armado senão de um jovem cavaleiro de «cabelos louros e comidos» que tem botas pontiagudas vermelhas, um cinturão «pregueado de ouro» e uma túnica «de uma alvura que recebia da sombra, em que o sol se filtrava, reflexos alaranjados»; e, o que é mais curioso, usa um gorro que não pode permitir molhar-se. Com as referências às cores simbólicas (o branco, o vermelho e o doirado), temos sugestões do retrato retórico do homem ideal, um cavaleiro novo, provavelmente formoso e casto, qualidades do futuro Físico Prodigioso que serão confirmadas mais tarde no mesmo capítulo. É um lugar comum que os heróis jovens do ciclo bretão — por exemplo, Cligés, Jaufré e Lancelet — tenham os cabelos louros⁴ e às vezes até vestimenta branca com fios doirados — pensamos, por exemplo, na camisa de Alexandre no

⁴ Cf. Chrétien de Troyes, *Cligés*, ed. Alexandre Micha, Les Classiques Français du Moyen Age, 84, Paris, Honoré Champion, 1970, v. 2736: «Si cheval resambient d'or»; Jaufré, in *Les troubadours*: «Jaufré», «*Flamenca*», «*Barlam et Josaphat*», ed. René Lavand e René Nelli, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, v. 532: «E cabells saurs e resplandens»; «*Lancelot do Lac*»: *The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, ed. Elsiebeth Kennedy, Oxford, The Clarendon Press, 1980, I, p. 40: «Si ot les chevoix deliez, et si naturelment blons et luisanz, tant com il fu antes, que de plus bele color ne poissent estre nul chevoli».

romance *Cigés*, de Chrétien de Troyes⁵ — ou armas brancas, como lembraremos a paródia do novel cavaleiro andante em *Dom Quixote* (primeira parte, capítulo II)⁶. O retrato do jovem cavaleiro de *O Físico Prodigioso* concorda bem com o padrão retórico medieval.

Mas de súbito descobrimos que este cavaleiro não é o típico herói cavaleiresco: é sujeito ao poder do Diabo, graças a uma convocação da sua madrinha, a que lhe dera o gorro quando ele era mais moço (pp. 17-18). Como resultado, o jovem cavaleiro tem «poderes imensos», mas é manifesto que o Diabo pode retornar a abraçá-lo apaixonadamente, como fez agora no momento de banhar-se no rio. Para leitores de romances arturianos, haverá aqui diversas associações, se bem que ténues, com a história do Mago Merlin, filho de uma donzela e um incubo, e com a figura de Morgane la Fée, a feiticeira de diversos romances em prosa.

Neste lugar, Sena intercala o primeiro poema, imitando a versificação e paralelismo da cantiga de amigo galego-portuguesa e fazendo-eco dos seus elementos temáticos e lexicais. Versos intercalados não são comuns nos romances em prosa medievais, mas há exemplos notáveis nos chamados «lais» (canções e cartas líricas), no *Tristan en prose* e no *Roman de Perceforest*, género poético conservado também nos «Lais de Bretanha» galego-portugueses⁷. Na nossa novela três donzelas cantam a cantiga e, numa narração paralela à das donzelas, observamos a dança de três deusas nuas, por pouco valquirias wagnerianas (pp. 20-21). O número três é um dos núme-ros predilectos da Idade Média (as três donzelas já aparecem no pri-

⁵ *Cigés*, ed. Micha, vv. 1145-1160.

⁶ Há uma imitação curiosa portuguesa dos primeiros dois capítulos de *Dom Quixote* na *História notável [...] do animoso cavalleiro andante Lançarote do Lago*, folheto de cordel de António da Silva, Mestre de Gramática, Lisboa, Pedro Ferreira, 1746. Cf. o meu artigo «Two Eighteenth-Century Chapbook Romances of Chivalry by António da Silva. Mestre de Gramática: *Lançarote do Lago* and *Dário Lobondo Alexandrino*», *Hispanic Review*, 46 (1978), 137-146 (pp. 141-142).

⁷ Sobre a relação entre os «lais de Bretanha» e os romances em prosa de Tristão e Lançarote, cf. o meu artigo «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PUP, 1988, pp. 561-569.

meio exemplo do *Otto do Esposo*), tanto como o número sete, que encontramos mais tarde em os sete banhos de sangue, ou o número cinco nos «para cima de quinhentos» ex-vítimas do «exército» de Dona Urraca (p. 74) e os cinco membros do tribunal inquisitorial (p. 89).

Agora o cavaleiro sonhará com deusas, e para conseguir o seu desejo porá o gorro na cabeça (p. 22). Se não o suspeitámos antes, já sabemos que o gorro tem propriedades mágicas: o cavaleiro torna-se invisível, e assim abraça as três donzelas, as deusas do seu sonho. O motivo do gorro mágico que torna invisível o portador forma parte do folclore universal⁸ e também nos lembra a importância geral de objectos mágicos (espadas, anéis, filtros, ervas, pedras, cofres, camas, jogos de xadrez, etc.) em muitos romances medievais.

Enquanto o cavaleiro invisível se veste, as donzelas cantam um cantar narrativo, à maneira de um «romance» tradicional hispânico com rima assonante (pp. 23-24). Trata-se da história de uma típica aventura cavaleiresca: um cavaleiro armado chega a um castelo onde não há ninguém salvo uma princesa, prisioneira na torre, e o cavaleiro sobe com o propósito de libertá-la. Mas o autor afasta-se do desenlace normal feliz. Com a lança na mão em riste, o cavaleiro entra na sala; a princesa, cheia de amor mas cega pelo esplendor da lança, corre aos braços do cavaleiro e, sem quererem, a lança a mata. A narração tem um fim mais característico de uma história trágica de amor de um romance de aventuras: o cavaleiro segue o seu caminho até chegar a um «negro mosteiro / em que pra sempre estaria» — isto nos faz lembrar, por exemplo, o epílogo da *Demandada do Santo Graal*, em que a rainha Genevra morre num mosteiro e o seu amante Lançolot numa ermida⁹. Mas no nosso cantar há também ecos importantes do «romance» espanhol tradicional de Tristão («Herido está don Tristán / de una mala lanzada»). Brota uma

⁸ Para exemplos do motivo no folclore universal, cf. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, II: D1361.14 («Magic hat renders invisible») e D1361.15 («Magic cap renders invisible»).

⁹ *A Demandada do Santo Graal*, ed. Augusto Magne, S. J., II, Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1970, § 687-689 e § 693-698.

roseira da cova onde o cavaleiro enterrou a princesa, e as rosas tem uma qualidade particular:

Mas da cova nascem rosas
que ninguém colher podia
sem que a mão se lhe mirrasse
no ramo que se partia:
rosas de sangue e de leite
que só a terra bebia.

O texto espanhol, de provável origem francesa, narra a união carnal dos amantes Tristão e a rainha Iseu, depois da lançada do rei, tio de Tristão, e depois da propriedade mágica da *azuçena* ou lírio branco que nasce na cama deles:

llora el uno, llora el otro,
la cama bañan en agua;
allí nace un arboleto
que azucena se llamaba,
cualquier mujer que la come
luego se siente preñada;
comiérala reina Iseo
por la su desdicha mala ¹⁰.

No romance de Sena, também há ecos das cores simbólicas vermelho e branco (para o nosso cavaleiro representam o Demônio, p. 25) que achamos amiúde no romance *Perceval*, de Chrétien de Troyes, e no *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach. O romance que as donzelas cantam préfigura em parte o desenlace da novela, porque Sena volta a incorporar o motivo da cova e a roseira mágica como parte integral da história posterior do Físico Prodigioso e Dona Urraca (pp. 121-122, 129-130).

¹⁰ *Spanish Ballads*, ed. C. Colin Smith, Oxford, Pergamon Press, 1964, p. 187. Sobre variantes do mesmo romance e o motivo do lírio, cf. Pedro F. Campa, «The Spanish *Tristan Ballads*», *Tristania* [Chattanooga, Tennessee], 7 (1981-82), 60-69. O motivo de plantas que brotam de túmbas é corrente no folclore e aparece no romance hispânico do *Conde Olivos*. Cf. Stith Thompson, II, E631 e E631.0.1; e Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 161, n. 9.

Numa conversa com as três donzelas, o cavaleiro consente em acompanhá-las ao castelo de uma senhora viúva doente (Dona Urraca), já que cumpre as três condições necessárias: é formoso, físico e virgem, embora não seja filho de rei (pp. 26-27). Assim acaba o primeiro dos doze capítulos (outro número da predileção medieval) de *O Físico Prodigioso*. No capítulo II as três donzelas, falando entre si, perguntam se o cavaleiro não seria filho de rei «roubado ao nascer, e trocado por outro, como é sabido que, por vinganças, acontece muito a filhos de reis» (p. 38). Não obstante, saberemos pouco depois que é filho de um príncipe (terceiro filho na sucessão real) e da dama de uma condessa que era «quase uma rainha» (p. 39). Que pudesse ser filho de rei roubado ao nascer, etc., recorda um motivo com importantes associações folclóricas que aparece amiúde em poemas épicos e romances medievais (pensamos, por exemplo, nas lendas das mocidades do Rei Artur, Lançarote do Lago, Amadis de Gaula, Carlomano, etc.).

Já vimos, na descrição do cavaleiro, características em comum com o retrato medieval do homem ideal. No capítulo II (e repetido mais adiante, no capítulo VI, p. 80) temos um retrato da senhora do castelo que traz à memória o retrato da mulher ideal, ou neste caso da mulher feia. Trata-se de um retrato da cabeça aos pés, semelhante ao modelo de *amplificatio* em tratados retóricos como a *Poetria Nova*, de Geoffroi de Vinsauf, modelos tão imitados na literatura medieval¹¹:

Só o rosto, de olhos fechados, com os negros cabelos espalhados nos brancos almofadões, sobressaía, como de uma cabeça degolada, emaciada e exangue [...] O cavaleiro debruçou-se para a cabeça, e observou-lhe os longos cílios, os arcos das sobrancelhas, o nariz pequeno e agudo, a boca de lábios pálidos e grossos, o queixo muito redondo, as faces sem cor e sumidas nas olheiras fundas. [...] A sua pele tinha uma cor marfimada, que se destacava na brancura e ao mesmo tempo parecia alastrar-se nela. O pescoco era longo, e magro como os ombros. Mas da cava peitoral das clavículas os seios avançavam fortes, ainda que descaldos, em curva e contracurva. Depois, a cinta era estreita, e as ancas, ossudas e largas, espetavam levemente as pontas de seus ossos, de que a barriga fluía redondamente como que precipitando-se no umbigo que parecia

¹¹ Cf. Ernest A. Gallo, *The «Poetria nova» and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, The Hague, Mouton, 1971, pp. 183-187.

aquele buraquinho a meio de uma água que se esgota. E, numa onda que se encurvava, o ventre descia para uma altura cuja outra encostava um negro matagal cobrta, sumindo-se no fino vale das coxas unidas. Os braços vinham magros até ali, terminados por longos dedos de compridas unhas. As coxas, então afunilavam-se para os joelhos aguçados, e as canelas eram magras, com a barriga pousada ao lado. Mas os tornozelos eram de todo frágeis, e só os pés se alicavam tensos, os dedos entreabertos e recurvos (pp. 33-34).

Este retrato descreve feições não só de uma senhora doente, magra, emaciada, etc., mas também feições simétricas, presságios de mal: «negros cabelos», «olheiras fundas», «mamilos crespos, largos e escuros», «um negro matagal» (nos textos medievais o recato do autor sói fazer-lhe saltar as partes escondidas) e «compridas unhas».

O nome da senhora, Dona Urraca de Biscaya, também pode evocar a ideia de mal. Durante os séculos XI a XIV, em Castela e Leão e em Portugal, *Urraca* é nome frequente de mulher¹², até de várias infantas e rainhas, mas em castelhana chegou mais tarde a ser apodo de alcoviteira, como nos revela Juan Ruiz, autor do *Libro de Buen Amor*, do século XIV. Hoje, em português, é castelhanismo por *pega*, ave de plumagem preta e branca e símbolo de mulher feia. Que Dona Urraca seja de Biscaya também pode evocar a associação popular das províncias bascas com a bruxaria e a feiticaria¹³. Sena inserirá o tema da bruxaria nos capítulos II e IV. Quando os médicos do castelo perguntam se o jovem cavaleiro usa as «medicinas» da ciência deles — «imbigio de menino», «corda de enforcado», «olho mirrado do gato preto», etc. (a lista lembra-nos outra mais comprida em *Celestina*, de Fernando de Rojas) — o cavaleiro responde que são «bruxedos». Logo um dos médicos declara que «a fronteira entre a medicina e a bruxaria é só a da virtude e a da fé» (p. 32). Depois, quando as três donzelas e Dona Urraca mandam que o Físico Prodigioso reverdeça uma floresta devastada, evidentemente por um incêndio, o jovem cavaleiro conclui que as mulheres são bruxas (p. 58); logo uma voz lhe diz que ele também é bruxo (p. 59).

¹² Joan Corominas e José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, V, Madrid, Editorial Gredos, 1983, pp. 722-723.

¹³ Cf. Julio Caro Baroja, *Brujería vasca*, San Sebastián, Editorial Txertoa, 1975.

Através da novela Sena opta por nomes simbólicos ou nomes que recordam o passado medieval — as Cruzadas, as guerras peninsulares da Reconquista, a Inquisição, nomes de trovadores, famílias célebres, etc.: por exemplo, o nome do marido de Dona Urraca, Dom Gundisalvo Matamoros do Pendão (p. 29), e o pai dela, Dom Torrozoendo Ermiges, o *Batalhador* (p. 33), ou o marquês de Monferrato (p. 32), etc. E tais nomes aparecem também na enumeração do «exército» de ex-vítimas de Dona Urraca:

O cavaleiro da Arménia [...] o senhor de La Marche. O trovador Péro de Cornualha. O outro trovador que se chamava Tebaldo. Os dois irmãos de França. O príncipe Turidante. Afonso Gonçalves das Astúrias. Nepoleno de Tripoli. Aquele que se dizia duque de Bre-tanha. O conde de Béarn. O cavaleiro Estêvão de Giscar. O mercador paduano. O bando de ladrões chefiado por Carlos de Lorena. O próprio Carlos de Lorena. O senhor de Trebizonda [...] (p. 74).

Esta espécie de enumeração é outro lugar comum da retórica medieval. Lembra-nos os catálogos de exercícios na poesia épica e nos romances as listas compridas de cavaleiros que participam em torneios, festas da corte, etc., ou também a enumeração dos cavaleiros da Mesa Redonda que vão em busca do Santo Graal, etc.

No capítulo II aparece o tema antigo do narcisismo: o cavaleiro debruça-se numa celha, o banho de Dona Urraca, e contempla nela a sua reflexão na água:

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. E era por isso que tanto gostava de banhar-se nos rios, como se mergulhar neles e agitar-se nas águas fosse a maneira de unir-se àquela imagem fascinante que nunca, senão assim quebrada por ele mesmo, era invisível e unida a ele (pp. 42-43).

Até aqui o tema é o que estabeleceu Ovídio no terceiro livro de *Metamorfoses*: um mancebo que persiste na aspiração impossível de unir-se com o seu reflexo. Não temos a interpretação moral de textos medievais que tratam o tema como uma condenação do pecado mor-

tal do orgulho. Mas depois, numa cena prefigurativa, o cavaleiro considera o que sucederia se entrasse no seu próprio banho de sangue: acabaria velho, cego, surdo, etc. Tais pensamentos desagradáveis provocam-lhe o cuspir na água e esta torna-se magicamente em torvelinho com nuvens de vapor. Com a condensação do vapor a celha fica novamente cheia de água e o cavaleiro pode ver-se reflectido nela outra vez (p. 43). Volta à câmara de Dona Urraca e esta, estando ele invisível, sedu-lo num frenesi carnal. O mancoço perde a sua virgindade (p. 44). Depois o cavaleiro torna a pensar no seu reflexo na água; mas Dona Urraca repreende-o ao dizer que, se ele tivesse prestado tanta atenção à sua virgindade como fazia com a sua imagem reflectida, não teria perdido essa virgindade (p. 47).

Neste momento, na narração entra um motivo principal de muitos romances de aventuras medievais: a questão de identidade¹⁴. O leitor da novela já sabe que o cavaleiro é filho bastardo de um príncipe, mas aparentemente Dona Urraca não sabe isso, e nem o leitor nem ela sabem ainda o nome dele. Dona Urraca pergunta-lhe: «— Não sei o teu nome. Como te chamas, meu-amado?» (p. 49). Em romances medievais é frequente que um herói ignore a sua origem e busque a sua identidade e procure renome através de uma viagem e de uma longa série de aventuras. Também é um lugar comum que o nome de um cavaleiro fique ignorado até ao fim de uma aventura ou justa, torneio, etc. No caso do nosso cavaleiro, o problema da identidade é, em parte, questão do seu nome — prefere não o revelar a Dona Urraca — mas, principalmente, é questão da busca da identidade de si mesmo e, daí, a sua viagem de terra em terra, castelo em castelo:

— 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 de cada terra e por cada castelo onde passo. Deixa-me assim sem nome, como me desvirgaste sem o saber. 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 lembra-

rás sempre de mim; e eu, quando me lembrar de ti, saberei de certeza quem sou, tendo sido para ti esse nome que me deste. [...] (pp. 49-50).

No castelo há somente mulheres; isto devido a uma série de experiências desagradáveis que Dona Urraca narra em duas versões variantes paralelas (pp. 64-67). Os homens que passaram no castelo (lembramos a enumeração parcial deles) todos morreram. Esta ordem de coisas recorda as histórias antigas e medievais do povo fabuloso das Amazonas mas também muitos romances em que os viajantes passando num castelo perecem ou ficam prisioneiros até que chegue o cavaleiro des-tinado a matar o malfeitor.

Já mencionámos acima que Bertil Maler mostrou a importante relação que tem a história da cura da dama doente com um episódio da *Quête del Saint Graal*, episódio em que uma leprosa, senhora de um castelo, procura curar-se com o sangue de uma donzela virgem, preferivelmente filha de reis e irmã de Perceval, o *Casto (Orto do Espóso*, II, 27). Mas, na história de Dona Urraca, Sena vai muito além, convertendo a dona do castelo numa mulher fatal, senhora de feias e sinistras qualidades mas também sedutora. Tanto a mulher como o homem seduzido mergulham num mundo endemoninhado, se bem que o jovem cavaleiro, na conversa preliminar com os médicos de Dona Urraca, professe a sua fé cristã (p. 36). Na literatura medieval, a mulher fatal soi ser uma figura sobrenatural (como a célebre Mélusina, ou uma fada celta, uma feiticeira, etc.) que procura a alma e a salvação na união carnal com um homem cristão. Dona Urraca não é a única do castelo excitada sexualmente pela presença do jovem cavaleiro. No capítulo V, as três donzelas, a principal delas com os seios tessos, começam a assaltá-lo, pedindo-lhe que as salvasse. Só o gorro mágico impede que o não despedacem e matem (pp. 70-71). Esta cena lembra-nos a violência agressiva das Amazonas e também a de um grupo de mulheres que se vingam de três médicos que bateram na heroína Fenice, em *Cligés*, de Chrétien de Troyes, ou a tortura e assassinio por mulheres de Pere Torrellas, poeta misógino aragões do século XV, no romance sentimental castelhano *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores.

¹⁴ Cf. o estudo do tema de Elspeth Kennedy no seu livro *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose «Lancelot»*, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 10-48.

Ao observarem o efeito salúífero do banho de sangue que toma Dona Urraca, dois dos seus médicos (provavelmente os mesmos que não faziam distinção importante entre a medicina e a bruxaria), e também o capelão (outra vez o número três), buscam uma fonte de rejuvenescimento no mesmo banho. Mas o cavaleiro descobre-os imersos na celha, e eles, envergonhados, vão contar tudo às autoridades eclesiásticas (pp. 42, 69-70). Cedo voltará o capelão com forças armadas (pp. 83-84) e assim acaba a primeira metade da novela e a parte mais imbuída de temas e motivos literários medievais.

Na segunda parte, nos capítulos VII e VIII, temos a história do processo inquisitorial contra o Físico Prodigioso, as torturas que lhe fazem e a tentativa fracassada de o enforcar, eviscerar e queimar. No capítulo IX, quando o tribunal não consegue a sua morte, um dos cinco membros, Frei Antão de Salzburgo, conjunta Satanás e este lhe explica que o cavaleiro não morreu porque o Diabo não queria levá-lo (pp. 101-104). Chegam a um acordo. O cavaleiro será libertado mas com a cabeça posta num «saco com buracos, como os que se dão aos leprosos», símbolo de infâmia (p. 107).

Depois, nos últimos três capítulos, o narrador dá-nos pormenores grotescos do estado físico do cavaleiro (pp. 115, 120), descrições da multidão de gente na rua e a sua conduta tumultuosa, orgiaca e atarrada (pp. 118-119, 123-124), com alusões à peste (pp. 118, 123-124). Com mais significado para nós, Sena continua nesta secção final o motivo da cova e das rosas que nascem dela. O corpo do Físico Prodigioso fica estendido e descomposto numa vala, exposta ao público. Quando o corpo começa a gemer e solçar, vários homens saltam a escavar a cova. Descubre-se um cadáver. O corpo do Físico Prodigioso toca-o com as mãos: é uma senhora formosa de cabelos pretos. Ao vê-la, o Físico Prodigioso volta a ser o cavaleiro formoso «como um deus» e logo expira (pp. 121-122). Depois, sobre a cova brota uma roseira com rosas «cujo perfume entontecia». Frei Antão tenta arrancá-la:

Apenas quebrou um galho, de cuja quebra escorriam dois fios líquidos. Um, de uma resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha. Frei Antão ficou olhando, tão desvairado, que nem notou que a sua mão, ainda estendida, enegrecia e mirrava (p. 122).

Com esta repetição do motivo da roseira do «romance» cantado pelas donzelas, Sena acentua o simbolismo da pureza do cavaleiro andante, as qualidades revigoradoras do seu sangue e os efeitos injuriosos que tem a planta para os que tentam destruir tudo aquilo. A narração que segue no último capítulo serve para reforçar o motivo. Na cidade, formam-se procissões para visitar a roseira; incendiam-se o palácio arquiepiscopal e outros prédios. São dias de tumulto: o mundo às avessas (outro tema frequente na literatura medieval). Logo a cidade fica despovoada pela peste, também os castelos e palácios distantes, incluindo um castelo ocupado pelos soldados do Santo Ofício. Mas a roseira fica bem: é já «quase uma pequena árvore resescente» (pp. 123-124).

Numa espécie de remate, Sena intercala outro poema, um «rimance das rosas de sangue e leite», que canta o coro dos assaltantes do castelo do Santo Ofício ao dançarem «de roda em volta da fogueira, com as cabeças dos soldados espetadas nos chucços». Esta última imagem das cabeças empaladas é outro motivo folclórico encontrado frequentemente em romances do ciclo bretão¹⁵. Para o refrão do rimance — «Ai rosas de leite e sangue, / que só a terra bebia!» — Sena toma os últimos dois versos do romance novelesco do capítulo I. Os distícos, de rima assonante, trazem à memória as danças macabras medievais com a figura da Morte, niveladora dos estratos sociais. No rimance, os primeiros na lista para morrer são o bispo, o papa, a clerezia, frades e freiras, o rei, o conde e toda a fidalguia; mas na ordem decrescente, cabe toda a gente. O último verso («vivan povo e rebeldia») pode interpretar-se como uma chamada para uma nova ordem social e política.

Antes do fim da novela encontramos outras duas narrações paralelas que narram a chegada de dois grupos às ruínas de um castelo e de uma cidade, com ecos da história da primeira parte da novela: a celha para tomar banho, a floresta queimada, o despir-se para tomar

¹⁵ Suth Thompson, V: Q421.1 («Heads on stakes»); S139.2.2.1 («Heads of slain enemies impaled upon stakes»). Também cf. Harvey L. Sharrer (ed.), *The Legendary History of Britain in Lope Garcia de Salazar's «Libro de las bienandanzas e fortunas»*, Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1977, pp. 71, 125.

banho no rio, e um trapo que parece ter sido um gorro, levado por um homem que «desapareceu como fumo» (pp. 126-127). A novela com gorro que está à frente de um carro — recordamos a carreta, sinal de desonra e ignomínia, no *Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes — com uma jovem que a multidão ataca e viola. O velho do gorro dá com a roseira. Pergunta se a planta será invisível como ele, e decide-se regá-la de urina. O arbusto seca e rola no vento e pára, «enganchado noutro à beira do caminho» (p. 129). Do carro, puxado ainda pelo velho, vem um cheiro como o da roseira. A jovem deitada no carro canta a canção de amigo do capítulo I, e depois ela sente as carícias de um corpo encostado ao seu lado. Então o narrador diz que a «roseira ressequida desprendeu-se, e foi rolando no vento» (p. 130). Deste modo se sumariam os temas principais da novela — o amor e a opressão —, temas permeados de motivos e tópicos antigos, mormente medievais, que Jorge de Sena embrulha numa história de fantasia cheia de conexões literárias e pessoais e de implicações importantes para o público contemporâneo.

O FÍSICO PRODIGIOSO — UMA BIBLIOGRAFIA

1 — Texto

- «O Físico Prodigioso», em *Novas Andanças do Demónio* (contos), de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Editora, 1966, pp. 61-147.
- «O Físico Prodigioso», em *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2.ª edição, com revisão, notas e introdução de E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afródite, 1974, pp. 451-537.
- O Físico Prodigioso* (novela), Lisboa, Edições 70, 1977; 2.ª ed., 1980; 3.ª ed., 1983; 4.ª ed., 1986.
- Le Physicien Prodigeux*, trad. Michelle Giudicelli, prefácio de Luciana Stegagno Picchio, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1985.
- The Wondrous Physician*, trad. Mary Fitton, London-Melbourne, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1986.
- Il Medico Prodigioso*, trad. e prefácio de Luciana Stegagno Picchio, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1987.
- El Físico Prodigioso*, trad. (castelhana) Sara Cide Cabido e A. R. Reixa, com desenhos de Maria Manuela de Sena, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1987.