

# ‘‘Post Tenebras Spero Lucem’’

Texto-vida e alegoria em

‘‘O Físico Prodigioso’’ de Jorge de Sena

HORÁCIO COSTA

*Le faucon est parfois représenté encapuchonné. Il symbolise alors l'espérance en la lumière que nourrit celui qui vit dans les ténèbres (...) Beaucoup d'imprimeurs de la Renaissance choisirent cet emblème du faucon encapuchonné, avec la devise: POST TENEBRAS SPERO LUCEM.*

(Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, verbete "Faucon", vol. II, p. 302)

HORÁCIO COSTA é professor de Literatura Brasileira na Universidade Nacional do México e autor de *Satori* (Editora Iluminuras).

À medida que o Modernismo avança em anos e, de acordo a um considerável número de intelectuais (inoculados, talvez, de algo como uma "loucura taxonômica"), dá lugar a um problemático horizonte *soi-disant* pós-moderno; uns poucos traços distintivos deste processo delineiam-se, em intensidade cada vez maior, aos olhos de um observador menos interessado em identificar umas tantas fáceis oposições entre ambos momentos como definidoras de estados culturais entre si antípodas, que em identificar, ainda que seja de modo tentativo, um mais sutil panorama de mudanças no que tange aos vetores genérico-literários, aos tons diccionais dominantes e, quiçá, mesmo aos valores éticos ou estéticos que se apresentem de modo diferencial na obra literária atual *vis-à-vis* um mutável e não menos problemático "modelo" discursivo modernista. A meu ver, o fenômeno de uma reconsideração crítico-criativa de informações históricas e estéticas pertencentes ao "arquivo" da tradição literária particular, sobre a qual trabalha o escritor, configura, dentro deste panorama de mudanças, um dos mais perceptíveis lineamentos que caracteriza um redirecionamento genérico, diccional e ainda estético-ideológico, no horizonte da produção e do significado da obra literária contemporânea.

Este redirecionamento "para trás", praticado por um significativo número dos melhores criadores contemporâneos em todas as áreas da expressão artística, é escusado dizer que não é nem novo nem original: corresponde a uma constante cultural das mais poderosas no Ocidente, que volta, com o avanço do Modernismo (em cujo seio, também é escusado dizer, sempre esteve latente, basta apontar os famosos ensaios de Elliot ou o apreço a formas tradicionais de muitos Fernando Pessoa) a experimentar um papel protagônico na equação da cultura contemporânea, num momento em que as idéias mesmas de "novidade" e "originalidade" deixam de vigor como noções todo-poderosas.

Esta reativa "historização" multimoda da palavra literária, lamentada por aqueles que manejam uma ótica negativa sobre a contemporaneidade em tanto que manifestação evidenciadora de um pretense estado de inanição da cultura atual, vem freqüentemente vestida com um dos recursos retóricos de mais antigo, ainda que vituperado, *pedigree* (vituperado exatamente por estes mesmos inquisidores a serviço de uma ideal pureza expressiva): a Paródia, já não encarada conceitualmente como um subproduto mal-que-bem humorístico afim da sátira ou da comédia, mas como um procedimento dorsal na

L  
I  
V  
R  
O  
S

Conferência apresentada no "International Colloquium on Jorge de Sena", University of Massachusetts, Amherst, 8/10/1988.

Junho  
Julho  
Agosto  
1991

R E V I S T A  
191

cultura ocidental, que carrega em si uma surpreendentemente elástica capacidade de incorporar formas discursivas diferentes, distantes ou mesmo opostas entre si, numa tessitura semelhante, em termos epistemológicos, à do *bricolage* – isto é, à perpétua reconstrução, com os mesmos materiais, de uma forma nova. Este procedimento, por sua riqueza de fontes e de modalidades nela atuantes, revela-se como profundamente culto e propiciatório à hermenêutica (já que em sua câmara de ecos o esforço de interpretação logra distinguir vozes de múltiplas origens), ademais, claro está, de ser radicalmente “moderno” (já que facilita a experimentação estética e a pluralização de leituras ou interpretações da obra que organiza como tropo preferencial). O caráter “pós-moderno” residiria – para entrar eu também na confraria dos “loucos taxonômicos” antes referida – na exacerbação do uso deste recurso para a obtenção de uma tonalidade de dicção diferencial na obra literária. Trabalhando a partir da *inclusão*, antes que da *exclusão*, a Paródia ajuda a resolver uma das grandes preocupações da estética moderna – que o seria também de uma estética pós-moderna, se a assumirmos como tal –, qual seja a da *disseminação de sentidos* como um dos motores seus mais característicos.

Para atermo-nos ao terreno da narrativa, ao considerar este binômio (“historização” da palavra literária mais dominância da Paródia a nível da textualidade resultante), encontramos-nos equidistantes tanto do subgênero chamado “romance histórico”, matriciado no romantismo decimonônico, quanto do romance de introspecção subjetiva, que deu ensejo a toda uma série de efeitos experimentais, matriciado durante o período de maior vigência do Modernismo internacional. E isso porque o referido binômio propõe a fusão do aspecto de exterioridade presente na narrativa de inspiração histórica tradicional, com a pulsão – ou mesmo *compulsão* – à leitura do eu necessariamente fragmentário que caracteriza o discurso modernista. Ainda, a atuação deste binômio aponta para a subjetivização da história no discurso narrativo, ao facilitar o desprendimento da gama de fatos cuja “realidade objetiva” é indiscutível (por estarem balizados pelo recurso à historiografia) e ao privilegiar a eleição de elementos históricos que se tornam simbólicos para enquadrar a aventura do sujeito no tempo, a meu ver organicamente meta-histórica. Destituídos dos critérios de verossimilhança, porém não dos de representatividade e comunicabilidade que lhes designa a operação textual que deles se utiliza, os ele-

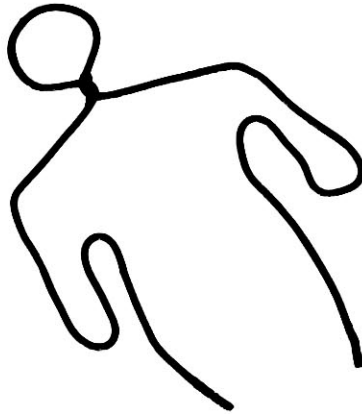
mentos históricos – ou histórico-literários – escolhidos a dedo na tradição sobre a qual se debruça o escritor assumem, dessa forma, uma característica freqüentemente *alegórica*, ao indicializarem a permanência do sujeito no tempo e, o que é talvez mais importante ainda, a do tempo no sujeito. Tanto num caso como noutro, esta permutabilidade se dá em função da vivência profunda do escritor como indivíduo, e de sua identificação, não menos vivida, com o contínuo cultural sobre o qual trabalha.

Assim sendo, o panorama alegórico resultante termina por vigor tanto num plano individual (apto para receber a projeção de quem o opera) como coletivo (ao funcionar como “ponte” entre o operador e o corpo da cultura que lhe fornece o material mesmo da alegoria). Ainda, ao historizar informações existentes no “arquivo” da literatura em questão e resgatar suas latentes possibilidades de comunicação, atua, igualmente, como uma espécie de operação “arqueológica” valha aqui a terminologia foucaultiana –, voltada ao auto-reconhecimento e à autotransformação da cultura de cujo seio extrai seus elementos formativos. De fato, a alegoria, ontem como hoje um privilegiado veículo de cultura, elemento próprio para a dupla operação de ciframento-deciframento de um contínuo cultural, nos termos em que aqui a concebo, associada a uma recuperação de informações de cariz histórico ductilizadas pela estética da paródia, vincula-se à arqueologia: escavação, nomeação, é porém suporte do exercício de uma fantasia sempre virgem, que desde o presente inventa seus métodos para domesticar-se, luz no carvão, à casa da tradição.

Três livros da literatura portuguesa atual podem ilustrar a contento os pontos de vista expostos. Dois deles foram publicados em 1982: *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira, e *Memorial do convento*, de José Saramago. Naquele livro, a inspiração vem de uma obra mística da literatura portuguesa medieval, *O boosco deleitoso*, cujo título parodia e cujo enredo, ao inverter as premissas religioso-morais medievais a um elogio da sensualidade contemporânea, subverte. Ainda, no âmbito da estrutura, o livro de Abelaira parodia seu inspirador medieval, já que este contém uns tantos capítulos iniciais e finais escritos pelo autor ou autores anônimos, separados por um longo *intermezzo* traduzido da obra *De vita solitaria*, de Petrarca. À imagem e semelhança de *O boos-*

co deleitoso, *O bosque harmonioso* se estende em distintos planos narrativos, e inclui enredos de suposta autoria de terceiros. Uma interpretação desta narrativa de narrativas aponta para a problematização da voz autorial desenvolvida desde vários ângulos, como seu núcleo temático mínimo. De fato, uma busca excruciante já seja do autor, quando não da plena assunção da voz autorial do narrador, se dá tanto nos planos narrativos do presente e do relato, como naqueles parodicamente originados no passado, busca essa que só se suspende no contato com a harmonia do “bosque” pélvico feminino. A alegoria da literatura como busca ou perdição, e de subsequente suspensão deste *motto* através da realização sexual, que se desprende de *O bosque harmonioso*, recupera – isto é: historiza, atualiza – a alegoria medieval que ilumina *O bosque deleitoso*, de busca, de parte da alma perdida na floresta de tentações, de seu rincão harmonioso, onde bondade e sabedoria divinas se abrem ao deleite daqueles que as encontram.

Em *Memorial do convento*, José Saramago informa seu relato de matéria histórica por dois ângulos, o mais evidente deles de característica factual (a construção do convento de Mafra e a da “Passarola” de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, além da extensa gama de informações de época, frutos do processo de investigação e seleção característico de toda a narrativa de inspiração histórica). Um outro ângulo de apropriação da matéria histórica ou, se preferirem, de “historização”, diz respeito à tessitura lingüística do relato, que recupera (recria, parodia) abundantes traços estilísticos do barroco portu-



guês, especialmente daquele cunhado pela fluida oração sermônica de Antônio Vieira: além de constituir-se em relato histórico, *Memorial do convento* pode ser visto como uma narrativa sobre a história da língua, como um espaço privilegiado no qual o escritor, independentemente mas em fusão com os planos de conteúdo que desenvolve no enredo, faz o elogio – e a alegoria – das potencialidades criativas que seu instrumento mínimo de trabalho encerra.

O terceiro livro é aquele que me trouxe à escritura destas notas e que pode ser considerado como o predecessor dos dois romances referidos, no âmbito da literatura portuguesa – predecessor no sentido de que foi escrito antes, mas também (digo-o sem nenhum juízo de valor) no sentido de nele observamos a fusão dos dois aspectos alegóricos que mencionamos em relação aos livros anteriores, num mesmo texto – Jorge de Sena publica *O Físico Prodigioso* primeiramente com os contos de *Novas andanças do demônio* em 1966; a partir de 1977 o livro passa a receber uma edição independente, obedecendo a um desejo expresso do autor, que alentava por este livro (e seu personagem) um especial carinho. Em *O Físico Prodigioso*, como veremos, Jorge de Sena, trabalhando sobre uma base textual de alegorias medievais, as desmonta de modo a afirmar um complexo processo de alegorização, do qual aqui estudaremos dois momentos complementários e exemplares de um totalizador impulso de construção textual que insemna todos os níveis da obra. Se neste primeiro momento observaremos antes que a conse-

cução de uma alegoria precisa – no que seria uma remontagem do material desmontado – a afirmação do processo de alegorização *como princípio*, num segundo momento veremos desenhar-se uma interpretação alegórica que, por sua vez, também é complementária do momento anterior, porém não no sentido redutivo e sim antes no sentido de manutenção de uma relação especular e até certo ponto independente do mesmo. Se no primeiro momento nos referiremos à busca – e à afirmação – da plurissignificação da parte do escritor como horizonte privilegiado de leitura da obra, no segundo momento esboçarei, como leitor, uma interpretação alegórica que, na sua mesma constituição conceitual, se remontará à abertura de significados frisada no momento anterior. Quando atingirmos o final deste duplo movimento de leitura, espero que terá ficado clara a abrangência, devido à sua amplitude dificilmente redutível a uma formalização teórica estreita ou a uma leitura que se queira definitiva, deste processo de alegorização alentado por Jorge de Sena, no qual, como numa câmara de espelhos, reflexos se multiplicam e se recortam, parecendo todos, em sua pluralidade, afirmar o que o título deste trabalho indica: a visão de interpenetração mútua dos hemisférios da obra literária e do impulso vital que a ela leva, a unificação do texto e da vida num mesmo motor que se produz e se reproduz, formalizando e borrando, ao mesmo tempo, suas fórmulas de interpretação e suas áreas de silêncio.

Quanto ao primeiro momento, num primeiro nível operativo, relaciona-se diretamente aos pontos teóricos acima assinalados e diz respeito ao funcionamento estrutural do relato. Como expressa em suas esclarecedoras “Notas” finais ao livro, em *O Físico Prodigioso* Jorge de Sena incorporou dois relatos medievais de *O orto do esposo*, livro apócrifo de “exemplos” morais da literatura portuguesa do séc. XV, utilizando-se da Edição Maler (Rio de Janeiro, 1956). Nestas “Notas”, Sena transcreve para seus leitores as duas passagens do *Orto* (Livro III, cap. I e Livro IV, cap. IX) que “serviram de mero ponto de partida ao autor”, como adverte expressamente *en passant*, quero assinalar que este gesto revela tanto o cuidado de Sena para possibilitar uma melhor legibilidade de seus textos junto a seu público como, por outro lado, não menos marca o limite mínimo do que ele parece propor como exercício crítico, uma vez superado, através de seu mesmo gesto, o jogo interpretativo mais tradicional e cômodo, de mera identificação de fontes. Analogamente àquele de Marguerite Yourcenar em *Memórias de Adriano*, seu gesto propõe tanto uma leitura documentada como uma crítica criativa: uma leitura para além do simples gozo e uma crítica para além do conhecido ramerrão escolar. Sena exerce sua autoridade “de autor” – com o perdão pela redundância – inclusive no espaço marginal da obra, qual seja o das notas e, criador multiforme e crítico protético, sugere assim que o horizonte hermenêutico privilegiado para sua obra é aquele que possa superar a dicotomia da leitura e da crítica, num mesmo espaço interpretativo.

Como poderíamos avaliar o interesse destas passagens d’*O orto do esposo* para *O Físico Prodigioso*? Creio que nos sentidos que já esbocei referindo-me a *O bosque harmonioso* e a *Memorial do convento*. A primeira instância de alegorização que quero mencionar, portanto, inclui as duas operações já apontadas.

Antes de mais nada, a transposição temática dos dois exemplos morais fornece a andamiagem básica à obra de Jorge de Sena; em termos das subdivisões da Retórica Clás-

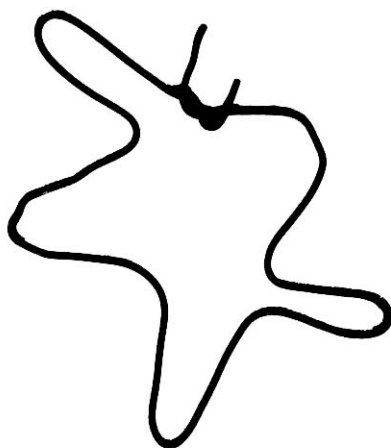
sica, poder-se-ia dizer que neles repousa a “*inventio*”, a concepção geral do enredo do livro. Sendo assim, ao primeiro trecho mencionado de *O orto do esposo*, no qual se relata a história do “físico” propriamente dita – o encontro às margens de um rio do jovem *sans gêne et sans tâche* com as três donzelas que o levam a um castelo onde curará, com seu sangue, uma dama enferma – organiza os primeiros seis capítulos (ou seja, a primeira metade) de *O Físico Prodigioso*, enquanto que o segundo trecho da obra medieval – a história um tanto faustiana de um bêbado agenciador de almas para o demônio, que impedirá que se complete seu enforcamento decretado pelo Poder – inspirará o motivo mais dramático da segunda metade do livro, dando ensejo ao desenvolvimento final da história, no qual o Físico, liberado por seus impotentes algozes, encontra a morte, e a história mesma, com o aparecimento de um segundo Físico, se abre a um sem-número de possibilidades interpretativas para o leitor.

Como bem assinalou Francisco Cota Fagundes em seu ensaio “O artista com um malho: uma leitura d’*O Físico Prodigioso*”, referindo-se ao primeiro dos trechos mencionados de *O orto do esposo* e utilizando-se da interpretação que dele faz Mário Martins no livro *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*,

Jorge de Sena “vai reinterpretar e parodiar esta alegoria, substituindo o seu sentido figurativo por um sentido literal, e traduzindo o amor divino para termos totalmente eróticos”<sup>(1)</sup>. Poder-se-ia argumentar, outrossim, que a substituição, se não de um sentido figurativo, ao menos do sentido exemplar (medieval, moral), por um literal, ocorre também no que tange ao segundo trecho do *Orto*. Vale assinalar aqui que este processo de *literalização* é sem dúvida, e algo paradoxalmente, um processo de *literatização*, já que opera no vetor que acima mencionei, de historização da palavra literária em termos paródicos (ou ainda, como disse antes, de *bricolage*). Para que esta mecânica de desmontagem-remontagem da pulsação alegórica encetada por Jorge de Sena em direção à *desliteralização literatizadora* fique mais clara, parece-me interessante lançar mão da classificação da alegoria esboçada por Northrop Frye, em seu já clássico *Anatomy of Criticism*<sup>(2)</sup>, que é retomada e desenvolvida de acordo a uma tipologia por Graham Hough em seu “Prefácio” a uma edição de *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser<sup>(3)</sup>.

Northrop Frye distingue quatro estágios em que se manifesta a alegoria, que vão de um maior para um menor grau de explicitação. O primeiro deles – o de “alegoria ingênua” (“*naive allegory*”) associa-se à alegoria medieval, ou seja, exatamente àquela que será “desmontada” por Jorge de Sena. Segundo Frye, a alegoria ingênua a bem dizer tende a elidir-se enquanto criação literária, já que se apresenta “*so anxious to make its own allegorical points that it has no real literary or hypothetical center*”<sup>(4)</sup>. Por outro lado, consoante à tipologização de Hough, na alegoria ingênua encontramos a constante “tema” como dominante, ao passo que a “imagem” – a segunda das duas constantes cuja variação organiza sua tipologização – é tão somente “*a rhetorical convenience with no life of its own*”, além de ser usualmente descrita “*in the terms which anti-allegorical critics use of allegory in general – a picture writing to transcribe preconceived ideas*”<sup>(5)</sup>. Como vemos, na remontagem do universo alegórico medieval que informa os trechos de *O orto do esposo*, o caminho de Jorge de Sena teria necessariamente que se dar em direção a uma maior complexidade literária.

A meu ver, a posição que implica a maior complexidade literária na esquematização de Frye-Hough é aquela em que o impulso alegórico se associa ao “simbolismo”, o que ocorre no quarto estágio da tipologização feita por Hough – subsequente à inventada categoria da “incarnação” (segundo estágio, onde o “tema” é simples e a “imagem” complexa) e a do “realismo” (terceiro estágio, no qual a “imagem” é dominante) –, que passo a sumarizar. No simbolismo – não nos esqueçamos aqui que esta nomenclatura não se refere às escolas estético-literárias que atendem por Realismo ou Simbolismo, e



antes a modalidades discursivas tomadas *em função* do impulso de alegorização –, o “tema” é complexo – mais do que a “imagem” –, porém, apesar de tema e imagem apresentarem o mesmo peso, de estarem ambas constantes igualmente presentes, a unidade entre elas nunca se completa: ao contrário do que ocorre na incarnação, onde tema e imagem são equivalentes e correlatos, no simbolismo a única unidade presente é a “de tensão” entre ambas constantes<sup>(6)</sup>. Por sua vez, Frye, reconhecendo que há mudanças na qualidade de imagem entre os diferentes estágios que mencionamos, dirá que “*the cen-*

1 Francisco Cota Fagundes, “O artista com um malho: uma leitura d’*O Físico Prodigioso*”, in: *Studies on Jorge de Sena* (ed. Harvey Sharrer e Frederick G. Williams), Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1981; pp. 133-141, p. 135.

2 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1957.

3 Graham Hough, *A Preface to The Faerie Queene*. Londres, 1962. Cf. Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California Press, 1968, pp. 4-5.

4 Northrop Frye, op. cit., p. 91.

5 G. Hough, op. cit., p. 5.

6 G. Hough, op. cit.: “*At nine o'clock*” – Hough dispõe sua tipologização graficamente sob forma de um relógio, no qual a cada três horas encontramos um dos pólos de seu esquema (às três, “Encarnação”, às seis horas, “Realismo”, às nove, “Simbolismo” – “*We find symbolism, like incarnation a form in which theme and image have equal weight, but opposed to incarnation because the relation between the two elements is different. In symbolism there is none of the harmonic wholeness of incarnational literature. Theme and image are equally present, they assert their unity, but the unity is never achieved, or if it is, it is only a unity of tension.*”

tral emblematic image which comes most readily to mind when we think of the word 'symbol' in modern literature (...) is in a paradoxical and ironic relation to both narrative and meaning. As a unit of meaning, it arrests the narrative; as a unit of narrative, it perplexes the meaning". Agrega, ainda, que esta imagem "combines the qualities of Carlyle's intrinsic symbol with significance in itself, and the extrinsic symbol which points quizzically to something else"<sup>7</sup> – o que, em poucas palavras, retoma em outros termos a noção da "unidade apenas na tensão" entre tema e imagem, mencionada por Hough.

No caso deste estágio da alegorização que estamos contemplando teremos como resultante um panorama de multiplicação, ou ainda de *fragmentação*, de sentidos, no qual (incorrendo numa analogia um tanto humorística) a alegoria (como *koiné*) reina, mas não governa, pois quem governa é o impulso alegórico (como *tekné*), espalhado por todo o discurso literário. Assim sendo, a remontagem de Jorge de Sena –, a submissão retórica da "invento" pela "dispositio" – aponta menos para um desenho alegórico preciso (que exigem aqueles antialegoristas que, como dizia Hough, não conseguem reconhecer o princípio alegórico em ação para além de seu estágio "ingênuo") do que para a reiteração do impulso alegórico ele-mesmo, como veículo para lograr a pluralidade de sentidos (ou temas) a partir de um número bastante grande, porém não ilimitado, de referentes (ou imagens), através da maximização da tensão entre tema e imagem e da exacerbação do tropo da paródia como organizador preferencial do relato. E mesmo diria mais: considerando os pontos de vista de Jorge de Sena que abaixo transcreverei, isto o faz o autor de *O Físico Prodigioso* de forma programática.

Não caiba a menor dúvida que os aspectos teóricos que aqui estamos abordando não eram alheios às preocupações estéticas, ou ainda existenciais, de Jorge de Sena. No "Prefácio" a *Novas andanças do demônio*, de 1966 – que, como assinalai, incluía *O Físico Prodigioso* – nosso autor, discutindo o estatuto da obra literária na época contemporânea, insurge-se contra "as grandes máquinas realísticas", dizendo que as considera "impossíveis e falsas, se não forem feitas da fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado" e avançando que "o que sobretudo importa é que a estrutura estética em que essa fragmentação seja organizada se não nos apresente como a estrutura de

uma realidade social que reputamos falsa"<sup>8</sup>. Ou seja, num mesmo arranque Jorge de Sena descarta a miragem da consecução de uma obra literária totalizadora que encapsule uma visão de mundo irradiada a partir de uma positividade central, que repouse no confortável edifício da mimese – ou, *mutatis mutandis*, no de uma representação alegórica precisa –, ao mesmo tempo que elige a perspectiva da fragmentariedade como a única possível para devolver ao esforço literário algo de significação real *vis-à-vis* a experiência da contemporaneidade. Neste desmascaramento (sim, porque disso se trata) das bases éticas profundas da palavra literária, podemos observar o espírito de Jorge de Sena *at his best*, caracterizado por uma audácia poucas vezes vista no âmbito das literaturas escritas em língua portuguesa. Parafraseando Murilo Mendes a propósito de Jorge Luís Borges, diria que, "operador de metáforas e de mitos", Jorge de Sena, devido à acuidade de seu espírito crítico e à profunda compactação sensorial entre texto e vida, encontra-se "libre de la metáfora y del mito"<sup>9</sup>.

Até aqui viemos levados pelo desejo de avaliar o interesse das fontes medievais na tessitura de *O Físico Prodigioso*. O segundo sentido em que elas se imprimem no texto é, antes que estrutural, mais exclusivamente lingüístico, ou ainda, estilístico. Tratamos, portanto, da terceira divisão retórica, a da "Elocutio". Neste contexto, a historização da palavra, tomada em sentido figurado como o fizemos até agora, torna-se pragmática, ou seja, carrega-se de matéria verbal proveniente do passado do idioma que trabalha e cuja história alegoriza. Esta vinculação da obra que estudamos como o "arquivo" lingüístico se dá, em primeiro lugar, através da explícita inserção no relato de formas poéticas antigas. São disso exemplos os cinco poemas medievalizantes intercalados na narrativa – que, como diz Jorge de Sena nas "Notas" a *O Físico Prodigioso*, são "todos originais, à exceção dos primeiros sete versos do que começa 'O meu doce amigo'", sacados que foram de um poema do quinhentista Jorge da Silva<sup>10</sup> – e constituem "autênticas obras-primas do gênero", como bem assinalou Francisco Cota Fagundes no ensaio mencionado. Um outro nível desta vinculação é menos explícito que o imediatamente apontado, embora nem por isso seja menos determinante no plano da textualidade que ajuda a forjar. Trata-se da aplicação de toda uma sensibilidade para com a língua

7 Northrop Frye, op. cit., p. 92.

8 Jorge de Sena, *Antigas e novas andanças do demônio* (Contos), Lisboa, Edições 70, op. 221-2.

9 Murilo Mendes, *Retratos relâmpago* (1ª série, 1965/66), São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973, p. 41 ("Jorge Luís Borges").

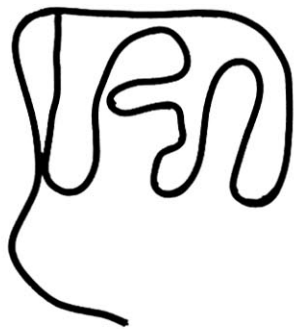
10 Jorge de Sena, *O físico prodigioso* (Novela), Lisboa, Edições 70, 1979, p. 146.

11 Idem, *ibidem*, p. 53

que inclui, mas não se limita, à utilização de arcaísmos ou giros vocabulares, chegando mesmo a sugerir (para dar um exemplo) certo diapasão da voz do narrador que, descrevendo as aventuras do Físico em terceira pessoa, em inúmeras passagens parece contar a seríssima e endemoniada história a partir do neutro, senão infantil, tom de efabulação que começa com o clássico “era uma vez...” Aos olhos do leitor, uma apropriação lingüística e uns traços estilísticos que tais só fazem aumentar a tensão entre a “imagem” do relato (aqui tomada como sua aparência, que por momentos se assemelha à de um conto tradicional) e os temas que nele se desenvolvem.

Outro espaço analítico que não o deste ensaio, dedicado exclusivamente ao aspecto lingüístico-comparativo, seria necessário para tratar com maior propriedade os tópicos acima mencionados. No entanto, cabe-me explicitar o segundo momento do processo de alegorização que, em meu ponto de vista, caracteriza a escritura de *O Físico Prodigioso* e que, como disse anteriormente, é tão complementar quanto especular e quanto independente ao que acabo de referir. Se até agora falei basicamente sobre a estrutura formal ou lingüístico-estilística da novela que estudamos, daqui para a frente o objeto de minha atenção será a figura do personagem principal do relato, o Físico Prodigioso ele mesmo – que me parece constituir, em sua problemática concepção, a unidade mínima de significação de todo o edifício textual construído por Jorge de Sena no relato que protagoniza como ator, como espelho e, permita-se-me o jogo, como desconstrutor.

A idéia que preside a concepção do Físico é a da ambigüidade ou, se preferirmos, a de *coincidentia oppositorum*. A lista de pares polares que nele incidem simultaneizados é bastante grande e tende a aumentar consoante às tentativas de identificação de uma qualquer hipotética linha de positivities que processe o leitor. O Físico é senhor e ca-



tivo de seus poderes: controla-os, mas é por eles controlado. Bafejado pelos dons da divindade e do satânico, é redentor, mas faustiano. Como o Augusto Matraga, de Guimarães Rosa, é “Santo” e “Pecador”. Além disso, é virgem e não-virgem; sua castidade se preserva mesmo depois de seus atos sexuais. Ainda, é ativo e passivo, e sua sexualidade é homo e heterossexual. Seu sangue, mezinha de conotações tão profundamente cristãs, cura e queima, esta forma indiferenciando a natureza do remédio daquela do veneno. Sua beleza, que apazigua quando observada pelos outros em seu rosto perfeito, tortura, quando transferida para os demais, como categoria universal. Tudo nele joga com a natureza da significação enquanto positividade: o fato de que o Físico transite constantemente de Visibilidade à Invisibilidade (borrando os limites da presença e da ausência, da consciência e da inconsciência) durante a primeira metade do livro, e que sua morte se processe como uma semi-ressurreição (digo “semi” porque não sabemos se é o Físico quem passa a habitar, transumante, o novo usuário de seu gorro mágico), indiferenciando vida e morte, no final do livro, apenas afirmam seu cariz dual, ou ainda, relativo.

Além disso, não nos esqueçamos que o personagem central do livro não tem nome próprio: para o leitor, ele é simplesmente o “Físico Prodigioso”, para Dona Urraca, ele é o “amado”, para os inquisidores, ele é tão-somente o “réu” ou, de forma ainda mais sucinta, “ele”. Num diálogo com Dona Urraca que lhe pergunta qual o seu nome, o Físico responde: “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 do que, eu mudo de nome por cada terra e por cada castelo onde passo<sup>(11)</sup>. Nesta

fala simples e direta, percebemos a inaplicabilidade da noção de conflito à personagem do Físico, já que para ele sua condição inominável e dual entre ser e não-ser – ou entre ser algo e seu oposto simultaneamente – não se apresenta como conflitividade neurótica e sim como algo constitutivo, aceito talqualmente, antípoda da moralidade e mesmo da psicologia burguesas. Em poucas palavras, ao contrário das personagens romanescas usuais, nostálgicas da unidade perdida, que dramatizam a *mise-en-abîme* do eu, o Físico assume e goza a sua fragmentaridade que é, em si, sua identidade. Uma identidade dada pela coexistência de pares opostos multiplicantes, ou, se se preferir, pela subversão do significado vigente do termo identidade, associado à singularidade, à indivisibilidade, à unidade. Sua identidade – como no caso da fada madrinha Paródia, antes mencionada – vem antes pela inclusividade que pela exclusividade, pela adição antes que pela subtração. Ele é seu próprio duplo, o “outro” de seu “mesmo”. Neste ponto, o “louco taxonômico” se regozija, pois que nessa não-conflitividade observa um traço pós-moderno: ao contrário da rosiana dupla Diadorim-Riobaldo, que associa ambigüidade ao conflito, ou ao Fernando Pessoa que, por detrás da máscara, depara-se com outra máscara colada a suas feições a selar o seu abismo, o Físico despidoradamente priueteia sua *clivage*,

orgulhoso de sua histórico-paródica natureza fragmentária.

De forma análoga ao que expressei anteriormente, Maria de Fátima Marinho, em seu ensaio “*O Físico Prodigioso: o outro e o mesmo*”<sup>(12)</sup>, aponta, utilizando-se da Kristeva de *Le texte du Roman* – que distingue o ideograma da “não-conjunção” como atinente ao universo da epopéia em contra do ideograma da “não-disjunção” enquanto definidor da atividade romanesca – que “é exatamente o princípio da não-disjunção que está presente na novela de Jorge de Sena”<sup>(13)</sup>. Agrega, ainda, que “o Físico é o personagem não-disjuntivo por excelência”, entre outras coisas porque é “dele e seu poder que decorre a duplicidade de todos os outros”<sup>(14)</sup>. Desta forma, Marinho chama atenção para a relação de complementaridade (ou, mesmo, como a leitura de seu ensaio permite inferir, de espelhamento) que existe entre personagem principal e obra que o abriga, a nível de uma concepção estrutural bi-dirigida que enfatiza a duplicidade e a ambigüidade tanto no que tange ao Físico como ao texto da novela que nomeia (ponto de vista que, por tudo o que disse anteriormente, avalizo).

Neste contexto, como já disse, a alegoria que mencionarei em seguida *poderia* apresentar-se como uma forma redutiva da alegorização genérica referida. Não quero, no entanto, proceder a um *tour-de-force*; avanço com cautela por não querer vetorizar numa única interpretação o que, como vimos, se observa como direção à fragmentação e à pluralização de sentidos, à afirmação da alegoria como um princípio aberto que solicita não vincular-se a um desenho exclusivo. Além disso, sei que minha interpretação é em si alegórica; não me esqueço aqui da advertência do mesmo Northrop Frye, implícita quando diz que “*it is not often realized that all commentary is allegorical interpretation, an attaching of ideas to the structure of poetic imagery*”<sup>(15)</sup>. Assim sendo, esta visão do Físico Prodigioso (personagem e texto) enquanto espaço de atuação da noção platônica de *pharmakon* (que, com base a um brilhante ensaio de Jacques Derrida, explico em seguida), tomado como definidor de sua constituição, e como encarnação alegórica do mito de Thot, o deus da escritura, pode ser considerada, em si, como uma alegoria.

Antes de chegar a discutir a figura de Thot, começo por referir-me à sua problemática identidade que, de forma análoga à do Físico, recusa qualquer nomeação e só encontra um termo equivalente na noção de *pharmakon* que opera, ela também, antes por inclusão que por exclusão. No ensaio “*La Pharmacie de Platon*”<sup>(16)</sup>, Jacques Derrida discute a acepção deste termo grego, que Platão utiliza no *Fedro* e que gerações de comentaristas e tradutores teriam simplificado de maneira aberrante, traduzindo “*par gauchissement*” o que o filósofo francês considera um não-filosofema a filosofema(s). Esta prática mutilatória de tradução teria levado aos extremos de *indeterminação* ou de *so-bredeterminação* do(s) sentido(s) que a palavra assumiria, segundo Derrida, no texto grego, implicando na limitação de uma noção eminentemente polissêmica à camisa-de-força de termos tais como “remédio”, “veneno”, “droga”, “filtro”. A palavra *pharmakon* seria “*à la fois remède et poison*” e “*une substance (...) de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous en devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même: ce qui résiste à tout philosophe, l'excédent indéfiniment comme non-identité, non-essence,*

12 Maria de Fátima Marinho, “*O Físico Prodigioso: O outro e o mesmo*”, in: *Studies on Jorge de Sena* (clt), op. cit., pp. 142-51.

13 Idem, *Ibidem*.

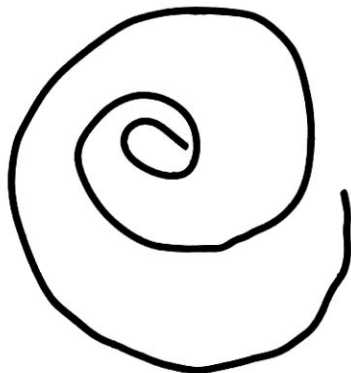
14 Idem, *Ibidem*, p. 146.

15 Northrop Frye, op. cit., p. 89.



*non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond*"<sup>(17)</sup>.

A consideração da visão platônica da escritura como um *pharmakon*, como algo simultaneamente curativo e intoxicativo, é o tema de "La Pharmacie de Platon". "*L'écriture ne vaut pas mieux, selon Platon*" – diz Derrida – "*comme remède que comme poison*"<sup>(18)</sup>. Para chegar a esta afirmação, o raciocínio de Derrida segue, em seu ensaio, duas observações de Sócrates expostas no *Fedro*: neste diálogo, em primeiro lugar, Só-



crates é quem associará ao *pharmakon* os textos de Lísias que lhe apresenta Fedro (lançando, dessa forma, uma dúvida moral e irônica sobre a natureza mesma da escritura, colocando em discussão sua propriedade como veículo do pensamento e frisando sua inescapável condição de "suplemento" da palavra viva, única possível portadora do *logos*). Em segundo lugar, Sócrates é quem fará a associação com o Mito, com Thot (de quem o filósofo – diga-se de passagem – subtrai o atributo de divindade, apresentando-o como um funcionário de Amon-Rá, o deus-rei, a quem caberá em última instância designar o valor do invento recente), dessa forma explicitando que o caráter absolutamente ambíguo da escritura encontraria uma equivalência mitológica na figura de seu mesmo deus-inventor, Thot.

Ao contrário da versão grega, na mitologia egípcia (sigo de perto a argumentação de Derrida), Thot se apresenta como o filho mais velho de Rá. É o substituto de seu pai divino, seu "suplente" (*Le dieu de l'écriture devient (...) le suppléant de Rê, s'ajoutant à lui et en le remplaçant en son absence et essentielle disparition*) mas um suplente enganoso e infiel, capaz de "*doubler le roi, le père, le soleil, la parole*" para "*le supplanter totalement et s'approprié de tous ses attributs*"<sup>(19)</sup> e, mesmo, de tráf-lo a favor de seu meio-irmão Hórus, de cujo projeto criador será o mensageiro, o "*porte-parole*" (no que equivaleria a Hermes, na mitologia grega). A partir desta idéia de suplência, Derrida vê em Thot – que "*s'oppose à son autre (...) mais en le suppléant*" – uma figura que "*tient sa forme de cela même à quoi elle résiste à la fois et se substitue*" e que "*s'oppose dès lors à elle-même*", de molde a identificar em Thot "*le dieu du passage absolu entre les opposés*", constituindo-se deveras o "pai" de seu próprio *logos*, que não se assemelha, claro está, ao *logos* de seu pai, dessa forma atuando como se fosse pai e filho, *logos* original e suplente, ao mesmo tempo. Discutindo esta característica ambígua de Thot, Derrida aponta que "*s'il avait une identité – mais précisément il est lieu de la non-identité – il serait cette coincidentia oppositorum (...) Il ne se laisse pas assigner une place fixe dans le jeu des différences. Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi ni un valet; une sorte de joker pluri-tôt, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu*"<sup>(20)</sup>.

Além desta caracterologia que nos remete de maneira direta à personagem do Físico Prodigioso – como Thot, o Físico (que é filho de um pai *ausente e incarcaterístico*) está fundado sobre seu próprio *logos*, um *logos* que se firma pela coexistência de opostos, pela ambivalência instável e se relaciona de maneira ambígua com aquele da paternidade, vista como origem da vida e da razão – um último nível de correspondência explí-

16 Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon" – Parte I, Paris, *Tel Quel* n° 33 (pp. 3-48), 1968 (Parte II, *Tel Quel* n° 34; pp. 18-59).

17 Idem, *ibidem*.

18 Idem, *ibidem*, p. 31.

19 Idem, *ibidem*, p. 24.

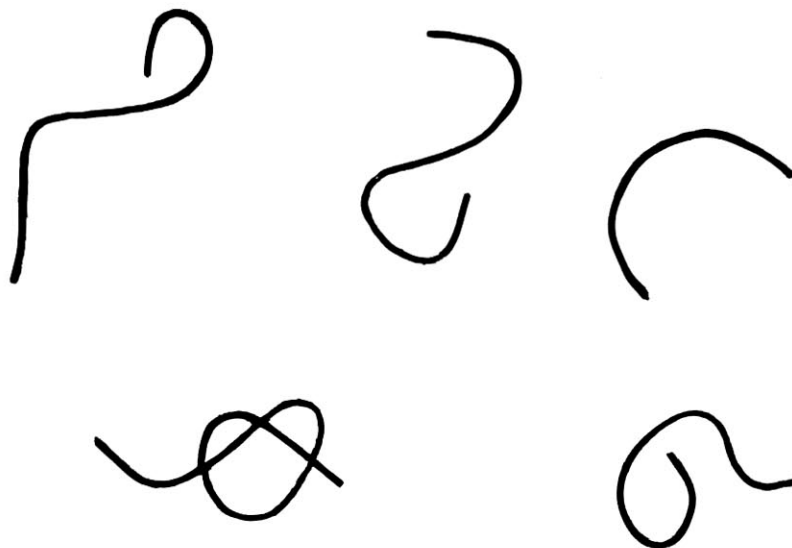
20 Idem, *ibidem*, p. 26.

21 Idem, *ibidem*, p. 27-8.

cita se delinea de maneira decisiva entre o deus da escritura e o personagem criado por Jorge de Sena. Derrida aponta que “*la médecine devait constituer le domaine privilégié de Thot (...) Le dieu de l’écriture, qui sait mettre fin à la vie, guérit aussi les malades. Et même les morts. Le dieu de l’écriture est donc un dieu de la médecine. De la ‘médecine’: à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l’écriture est le dieu du pharmakon*”<sup>(21)</sup>.

Até aqui as semelhanças. Naturalmente, a maior diferença para um amalgamento total da figura de Thot à do Físico é a que este último não escreve: ele parece pertencer a “*l’atmosphère magique et stupéfiante d’un monde où ‘rien n’est encore advenu’*”, como bem assinalou Luciana Stegagno-Picchio no posfácio à edição francesa de *O Físico Prodigioso*<sup>(22)</sup>. Entretanto, esta dissimilitude maior não só não apaga o nível de correspondência alegórica delineado como, por outro lado, através da proibição implícita que lança para concebermos uma alegorização enquanto *literalidade*, impede que a tratemos como uma “alegoria ingênua”. Obviamente, o Físico *não é*, apesar das semelhanças evidentes, Thot ou Hermes com roupagem arturiana; pensar nestes termos seria nada menos que grotesco. Jorge de Sena, bem pouco *naïf* que era, não teria desmontado as alegorias medievais para remontá-las *exatamente* como mito. Uma hipótese *exclusiva* de leitura que tal pecaria justamente por uma *naïvete* dificilmente crítica. Apenas se assumirmos o Físico prodigioso, personagem e texto especulares, como lugares em que a escritura de um autor complexo exerce o seu *pharmakon* (“seu” no sentido da escritura como também no dele, autor), remetendo-nos à origem do mesmo ato de escrever como o fabricar de signos em revolução calidoscópica e problematizando-se enquanto escritura e espelho de escritura, (problematizando-se como “arquivo” e remédio, “arquivo” e veneno, remédio e veneno e espelho que nos devolve o “outro” de nós mesmos que somos nós mesmos, projeção e fusão e memória e ação e texto e vida), sem no entanto deixar de radicar, escritura-viva e escritura-vida, na experiência desse mesmo autor enquanto ser histórico que existe em e para sua língua e cultura, apenas assim as duas operações alegóricas referidas e complementárias ainda que independentes – uma direcionada à disseminação como tensão e possibilidade constante, outra direcionada a uma configuração que implica um referente onde o sentido de integração disseminante é uma constante – poderão ser-nos úteis e ter algo de vigência, e poderão, *in nuce* ou em effigie, transformar-se em pedagogia, “arqueologia”, conhecimento, cumprindo assim o seu desígnio.

Um panorama de irredutibilidade e de irredenção vincula personagem, texto e autor de *O Físico Prodigioso*. Jorge de Sena escreveu um dos textos mais surpreendentes escritos em português (pós)moderno. Ainda que à beira-mar plantada, *O Físico Prodigioso* é flor de sua própria primavera, cujo odor mental nos desafia os sentidos nos ares do jardim. Tal e como a idéia de escritura que o Thot socrático apresenta à apreciação do rei no Fedro, “*avec une humilité inquiétante comme le défi*”<sup>(23)</sup>.



22 Luciana Stegagno-Picchio, “Au nom du diable” (posfácio à tradução francesa de *O Físico Prodigioso*), Paris, A. M. Métailié, 1985 (pp. 119-24), p. 124.

23 J. Derrida, *op. cit.*, p.28.