



Storyca

«Uma Idade Média de fantasia». Figurações do fantástico no relato medievalista português¹

ANA RITA GONÇALVES SOARES
Universidad Complutense de Madrid

1. Imaginários mágicos

«E Deus não é chamado para aqui» (Helder 2015: 120).

Durante um breve instante, o inverosímil irrompe no verossímil. Cria-se uma Idade Média de fantasia, múltipla e heterogénea, presa num passado sem signos de identidade com carácter referencial explícito.² Trata-se de uma época tão longínqua no tempo, que o/a leitor/a contemporâneo/a admite a presença de bruxas, maldições, metamorfoses animais e pactos com o diabo. Prescindindo das expressões introdutórias típicas da literatura infantojuvenil – «Era uma vez...», «Há muito, muito tempo...», «Num país distante...» –, as narrativas que são objeto deste estudo, tal como os contos de fadas, propõem um



1. Este artigo é desenvolvido no âmbito de um projeto de tese de doutoramento financiado pelo *Ministério de Educación, Cultura y Deporte* de Espanha, segundo a resolução de dia 5 de agosto de 2016, através de um contrato de investigação pré-doutoral FPU com a *Universidad Complutense de Madrid*.
2. «The zone», nas palavras de Brian McHale (1987: 44).

«mundo medieval possível» cuja veracidade nunca será nem negada nem afirmada e cujas proposições são simultaneamente falsas e verdadeiras. É uma «Idade Média de fantasia (não mais de fantasia que essa época era capaz de ver em si própria) (Sena, 1966a: 259)».

O *remorso de baltazar serapião* (2006) de Valter Hugo Mãe, *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra* (2004), de Hélia Correia, e *O Físico Prodigioso* (1966), de Jorge de Sena, criam universos ficcionais ontologicamente instáveis: começam por imitar a imagem construída pelas fontes medievais, para depois a desconstruir – em diferentes níveis – utilizando os mecanismos típicos do género fantástico, ao qual aliam a ironia pós-moderna.³ Deste modo, a ficção «histórica» contemporânea expõe as dúvidas articuladas pela Pós-modernidade em relação aos enunciados historiográficos e à sua insuficiência/ parcialidade, tecendo críticas às estruturas de poder patriarcais que permanecem até à atualidade. A Idade Média não é representada com a nostalgia romântica nem com o detalhismo realista, mas sim com a intenção de apresentar uma alternativa complementar, subversiva, a-histórica ou anacrónica das fontes originais.

2. As bruxas de o remorso de baltazar serapião⁴

estás delirada dessas fantasias que dão às mulheres. se achas que sou bruxa, pergunto, porque bruxa sendo não haveria de te dar medo. és uma bruxa muito falhada, queimada de humilhação tão grande, fugida de amores que deixas, como dizes, que diabo de bruxa hás-de ser. tens razão, mas pelo facto de não ser bruxa se explica. fartas-me com a tua loucura, sê silenciosa. ao invés da pele, haviam de te ter queimado a língua (Mãe, 2006: 108).

Para manter o/a leitor/a na «ilusão de estarmos ao tempo de uma idade média tardia» (Mãe, 2013: s/p), anunciada na contracapa de *O remorso de baltazar serapião* (2006), Valter Hugo Mãe inclui várias personagens e tópicos que contribuem para a configuração do universo medieval e que permitem alicerçar a experiência leitora na Idade Média.⁵ Valter Hugo Mãe evoca, por um lado, um dos principais tópicos das recriações medievalizantes – o próprio

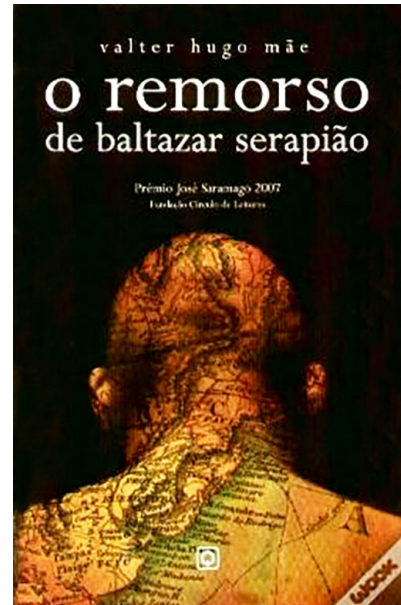
3. O uso de expedientes do género fantástico não é um procedimento exclusivo da narrativa contemporânea, posto que, como se poderá ler no capítulo «As mulheres da periferia profana em *Fascinação*», a narrativa histórica tradicional já os adotava (desde Walter Scott a Benito Pérez Galdós ou Alexandre Herculano). A novidade reside em que, na novela contemporânea, «tendremos que esforzarnos en no dejarnos engañar por el supuesto tradicionalismo de sus fórmulas para darnos cuenta de que esa tradición no está en estado puro, sino ironizada, parodiada, subvertida y, en fin, desconstruida» (Lozano Mijares 2007: 197).

4. Este capítulo tem origem num artigo anterior, intitulado «O medievalismo na atualidade: o caso de o *remorso de baltazar serapião*», datado de 2016, e publicado no oitavo número da revista *Estrema - Revista interdisciplinar de humanidades*.

5. A narrativa é construída integralmente em letras minúsculas incluindo, por exemplo, o início das frases e os nomes próprios (baltazar serapião, dom afonso, brunilde, ermesinda...). O autor recorre também unicamente a vírgulas e pontos finais, não utilizando travessões ou aspas, para indicar os diálogos, nem pontos de exclamação ou interrogação. Esta estratégia – abandonada em 2011, com a narrativa O

sistema feudal, integrado num universo temático criado com os elementos que constituem o «museu imaginário» atual sobre a Idade Média – e, por outro lado, a representação de tópicos atemporais que permitem dar visibilidade ficcional à questão da violência de género. A estas juntam-se outras estratégias como a materialização de uma visão eminentemente retrógrada, ignorante e rude, além da utilização de uma linguagem que (não o sendo) evoca «um português antigo» (Mãe 2013: s/p).

A estratégia de revisão ficcional de um período histórico percebido na atualidade como eminentemente misógino permite, portanto, retratar de forma credível a vulnerabilidade social que caracteriza as personagens femininas e a crueldade de que são objeto. Exposto com uma brutalidade desconcertante graças à voz narrativa de Baltazar, Valter Hugo Mãe apresenta assim um cenário estranhamente incivilizado, onde a narração da violência de género está confinada a um conjunto de regras que, em última instância, provocam o descrédito e a reprovação da instância leitora. Nesse sentido, uma das estratégias utilizadas é a brutalização das personagens, construídos de modo a provocar no/a leitor/a um distanciamento irónico ou até uma acentuada animadversão. Para esse objetivo contribui ainda a representação grotesca, satírica, denegridora ou até cómica da sociedade medieval, explorando a capacidade de o/a leitor/a se aproximar e se distanciar dos personagens e do universo narrado. Gertrudes, por exemplo, representa a insubmissão à autoridade masculina e aos preceitos medievais, uma postura patente em ambos os seus epítetos: *bruxa* e *mulher queimada*. A primeira menção a Gertrudes coincide com a narração da sua condenação à fogueira, evento no qual se reuniam os habitantes das terras de dom Afonso. Este episódio introduz no romance o tema do impiedoso sistema judicial, ampliando as referências no romance a estereótipos medievais. Este enquadramento contribui também para a criação de empatia entre o/a leitor/a e a velha que se intui ser (mais) uma vítima de uma sociedade machista e retrograda:



O remorso de baltazar serapião
Valter Hugo Mãe

mulher em fogo corria pela praça [...] estava como tocha a ganhar em círculos, e tentada a fugir lhe fechavam os caminhos. mas algo se mudou em algum momento [...] nós vimos uma mulher em fogo correr campo abaixo em direção à paisagem, e arrepiámos. que uma mulher a morrer é dor de muito grito e, sem saber quem seria, podíamos acreditar que fosse culpada ou não. uma dúvida poderia parecer razoável, que estivesse o povo errado e a pobre velha não (Mãe, 2006: 69).

filho de mil homens – não é exclusiva deste romance, mas sim um traço distintivo das quatro primeiras obras de Valter Hugo Mãe.

Descontextualizando o tema da violência de género para um cenário medieval, o autor evoca, por um lado, um dos principais tópicos das recriações medievalizantes – o próprio sistema feudal, com as regras, a justiça, as hierarquias e os tiranos que o caracterizam – e, por outro, a representação da mulher que, neste contexto, «must be content [...] to have patriarchy itself as her adventure» (Tolmie, 2006: 157). A caracterização da velha gertrudes apresentada pelo narrador salienta o seu carácter medonho, sendo descrita como «bicho, coisa mais feia que pesadelo» (Mãe, 2006: 85). O/A leitor/a atual, contudo, não adere à imagem apresentada pelo protagonista. Condenada a uma vida de fugitiva depois de escapar da fogueira, gertrudes vagueia por propriedades abandonadas até que baltazar e aldegundes serapião aceitam levá-la «para a largar em lonjura que lhe baste» (Mãe, 2006: 98). Assim, os dois irmãos serapião e a mulher queimada partem em direção à residência de dom dinis a convite do próprio rei. Pelo caminho, sucedem-se as bifurcações e os encontros casuais com desconhecidos, elementos típicos da configuração do motivo da viagem:

terra batida levava-nos caminho até caminho novo constante. e entre cada bifurcação muito se pensava e aguardava por decisão acertada. por vezes atendíamos por alguém que aparecesse com informação que nos desenganasse e estávamos como se não nos tivéssemos perdido, e por isso estávamos satisfeitos e céleres conforme podíamos. mas muito nos atrasaria a viagem, coisas grandes que viriam para nosso encontro em surpresa e perigo (Mãe, 2006: 110).

Durante a viagem, a bruxa confessa ter sido condenada por ter assassinado os seus maridos. Perante a incredulidade de baltazar, gertrudes explica: «porque me deram todos dores de mau grado, coisa de me terem desrespeito e ódio, postos em mim como bichos a toda a hora [...] recuso ser de homem, nada quero que homem algum me toque» (Mãe, 2006: 99). O arquétipo da bruxa, representado por gertrudes, materializa assim uma das principais estratégias narrativas utilizadas pelo autor: o paradoxo que se estabelece ao manipular a perceção antagónica do «insólito» para o narrador (medieval) e para a instância leitora (contemporânea). As opiniões de gertrudes são percebidas como erróneas, e conseqüentemente, são condenadas pelas personagens da narrativa. O/A leitor/a contemporâneo/a, pelo contrário, empatiza imediatamente com a velha e chega a legitimar o homicídio dos seus maridos como ato de autodefesa, depois de cenas repetidas de agressão e violação.

Por outro lado, o motivo da viagem descrita contribui para a caracterização de um espaço onde a magia e o insólito adquirem razoabilidade para o protagonista.⁶ Efetivamente, como contexto propenso a «surpresa e perigo» (Mãe, 2006: 110), é durante a viagem que baltazar e aldegundes são amaldiçoados pela bruxa gertrudes, ação que potencia o desenlace da história. Durante o caminho até ao castelo d'el-rei, baltazar e aldegundes

6. Apoiando-se maioritariamente nos relatos de viagens de Marco Polo, Jean Verdon (2003: 280–85) confirma que, tendo em conta o imaginário da época, «nothing was more natural than the supernatural», uma vez que, num contexto caracterizado pelo desconhecido como o que as viagens propiciam, os/as viajantes medievais estariam mais permeáveis a acreditar em justificações sobrenaturais para eventos vulgares.

escapam enquanto gertrudes dorme, incumprindo a promessa de a levarem até terras distantes. Quanto começam a sentir um calor intenso, os irmãos serapião acreditam terem sido amaldiçoados pela bruxa e condenados a morrer. Ao encontrarem um aldeão pelo caminho e confessarem-lhe o seu sofrimento, são conduzidos até à casa da bruxa orlandina que lhes solicita uma moeda de prata em troca do antídoto: água da chuva. Os irmãos devem assim manter permanentemente uma das mãos dentro de um cântaro de água, caso contrário morrerão:

mão uma no cântaro, mão outra a segurá-lo, era nossa figura perante el-rei. vossa majestade nos perdoe, feitiço nos deitaram, coisa de passagem, que tarda nada estamos bons mas antes disso se a mão nos foge ou água se entorna, ardemos como madeira seca [...] que vem nesse cântaro, perguntou el-rei afastando-se consideravelmente. água da chuva, majestade (Mãe, 2006: 122–23).

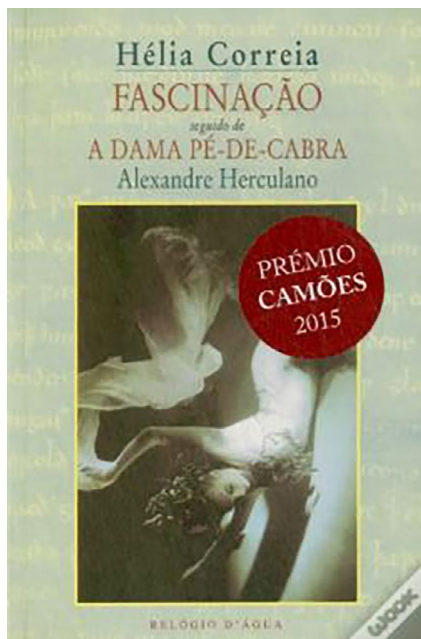
Parece possível inferir que a comicidade inerente ao fragmento anterior está relacionada com uma estratégia de «laughing at the Middle Ages» (D’Arcens, 2014: 10), materializada na representação de uma Idade Média risível «either for its ludicrously self-serious authoritarianism, its benighted superstitiousness or its unself-conscious vulgarity». O cómico da situação resulta da aceitação inquestionada por parte de todos os personagens, incluindo o rei, da existência da maldição e da validade do antídoto, representações da ingénua credulidade e superstição medievais. Ao apresentarem-se como bruxas, tanto gertrudes como orlandina têm a oportunidade de subverter o sistema, aproveitando-se da ingenuidade e do medo dos personagens. Deste modo, ainda que o contexto medieval proporcione um universo onde (dentro do pacto ficcional) o fantástico é verosímil, as «maldições» de gertrudes e as «curas» de orlandina parecem resultar da astúcia de ambas mulheres que, graças a esta caracterização, obtêm o respeito (e, principalmente, o receio) dos demais personagens.

3. As mulheres da periferia profana em *Fascinação*

Vós os que não crêdes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentae-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a historia de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia (Herculano, 1858: 5).

Fascinação seguida de A Dama Pé-de-Cabra (2004) de Hélia Correia amplia o relato oitocentista «A Dama Pé de Cabra: Rimance de um Jogral (Século XI)» (1858), de Alexandre Herculano que, por sua vez, retoma a lenda fundacional da família biscainha dos Haros, descrita no medieval *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos*.⁷

7. Embora o texto original remeta aparentemente para o século XII, somente se conserva este relato no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos*, datado aproximadamente do período entre 1340 e 1344.



Fascinação seguida de A Dama Pé-de-Cabra, Hélia Correia

Na «Trova Primeira» de «A Dama Pé de Cabra: Rimance de um Jogral (Século XI)», o narrador começa por convidar os/as ouvintes a que se sentem junto a ele, à lareira. Corroborando a veracidade do narrado, esclarece imediatamente que «se a conto é porque a li n'um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro velho leu-a algures, ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares» (Herculano, 1858: 5). Pede silêncio, e começa a contar a história de D. Diego Lopez e da sua misteriosa amada.

Durante uma caçada, o jovem Diego Lopez apaixona-se por uma bela dama que canta no topo de um rochedo. Sabendo que ela provém de uma alta linhagem, prontamente lhe propõe matrimónio. A dama aceita com uma insólita condição: que ele nunca se persigne. Apesar de perplexo com a imposição, o nobre acede, e leva-a para o seu castelo. Só à noite se apercebe que a dama tem os pés forcados, como uma cabra. Essa descoberta, contudo, não afeta a harmonia em que ambos vivem durante os anos que se seguem. Como conta Alexandre Herculano (1858: 11), «por annos a dama e o cavalleiro viveram em boa paz e união. Dous argumentos vivos havia d'isso: D. Inigo Guerra e Dona Sol».⁸ Certo dia, comiam todos juntos um javali recém-caçado, rodeados dos seus fiéis animais de estimação: um manso alão, pertencente a D. Diego, e uma pequena podenga negra, da Dama. D. Diego decide atirar um osso na direção do seu pachorrento alão, mas a podenga não hesita e lança-se à garganta do animal, deixando o cão a agonizar no chão.⁹ Apavorado com a reação da cadela, o nobre benze-se, incumprindo a promessa feita à sua esposa. Nesse instante, a Dama sofre uma surpreendente transfiguração – «olhos brilhantes, as faces negras, a bôca torcida e os cabelos eriçados» (Herculano, 1858: 13) – e, num impulso, agarra as duas crianças e foge a voar pela janela. D. Diego move-se rapidamente e consegue agarrar o filho, enquanto a esposa e Dona Sol se afastam do castelo, desaparecendo em direção às montanhas.

Hélia Correia retoma a narrativa de Alexandre Herculano neste ponto, indagando sobre o destino da pequena Dona Sol. Aparentemente, não teria herdado a terrível condição materna, ainda que a paixão incestuosa pelo seu irmão Inigo – «Enheguez», segundo o *Livro de Linhagens* – demonstre que esconde uma faceta «um tanto diabólica também» (Correia, 2004: 17). Este é

8. Dona Sol é o nome que Alexandre Herculano atribuiu à filha da Dama Pé-de-Cabra e de Diego Lopez. No *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos, não há referência ao nome da criança.

9. O ataque feroz da podenga, apanhando quase desprevenido o alão foi interpretada, por um lado, como metáfora da luta entre o cristianismo e as forças pagãs (Soares 2011) e, por outro lado, como representação da luta entre o masculino e o feminino (Pereira 2008).

o tema central de *Fascinação*: o amor incestuoso de Dona Sol pelo seu irmão Inigo, um tópico que já tinha sido insinuado na versão herculiana.¹⁰

«De Inigo Guerra muita história é conhecida [...] episódios de aberta fantasia, como tê-lo ajudado sua mãe a libertar o pai das prisões mouras, circulavam, sem emenda, a seu respeito. O que até hoje permanece omissa, ainda que o soubesse eu, não vos diria» (Correia, 2004: 15–16), comenta ironicamente a sarcástica narradora de *Fascinação*. Deste modo, a novela manifesta-se conhecedora dos relatos que a precedem, questionando-os com o objetivo de desmistificar a importância concedida, até aqui, a certos elementos. A edição de 2004 inclui, aliás, *A Dama Pé de Cabra: Rimance de um Jogral (Século XI)* de Alexandre Herculano, convidando a uma leitura comparada que expõe o caráter parcelar e lacunar do texto oitocentista. Neste contexto, destaca-se a perspectiva eminentemente masculina do relato, que concede protagonismo a Inigo e Diego, relegando para segundo plano a Dama e a sua filha.

No conto romântico, a Dama é convertida em bruxa e entidade demoníaca, invertendo o nobre papel de fundadora da linhagem dos Haros relatado no manuscrito medieval.¹¹ Na versão contemporânea, tanto a Dama como a sua filha são entidades híbridas, *queer*, nem plenamente humanas nem plenamente divinas.¹² Tal como o físico de Jorge de Sena, que se analisará em seguida, as personagens femininas de Hélia Correia apresentam-se como vítimas de algum pacto diabólico que lhes outorga poder na mesma medida em que as condena e, em ambos os casos, essa condição profana assume-se como plural e fértil. Inevitavelmente, no entanto, gera tensões irresolúveis. Em *Fascinação*, essa tensão expressa-se no amor incestuoso que a protagonista sente por Inigo. A concretização deste amor, adversa «às convenções da cristandade» (Correia, 2004: 17), é impedida constantemente por uma força divina que interpõe barreiras sobrenaturais entre os dois irmãos, iniciando o que Paulo Pereira (2008: 53) denomina «um despique titânico entre Deus e a Dama».

Deus impedia o encontro dos irmãos que, a suceder, os amantizaria. Estavam às vezes próximos, tão próximos nas suas correrias pelos bosques que os seus cavalos se empinavam e riscavam com as patas da frente no vazio. E digo bem: vazio. Pois o Senhor mandava a sua legião dos anjos rarefazer os ares com as suas asas, tornando o sítio terra de ninguém. Às vezes, a mais grossa escuridão caía entre eles e, no entanto, era meio-dia. Muito à distância, a Dama Pé-de-Cabra esticava os negros beiços e uivava. Porém, não conseguia competir (Correia, 2004: 21).

Note-se que, sobretudo a partir da Idade Média, a imagem feminina da Virgem Maria contrabalança o ícone masculino, autoritário, de um Deus-Pai-

10. Este tema também foi retomado por Amadeu Lopes Sabino, no conto «O Livro de Mortos», incluído na coletânea *O Retrato de Rubens* (1985), onde destaca não o amor entre irmãos, mas sim entre mãe e filho.

11. Um elemento que distancia o texto medieval da recriação romântica é a caracterização física da dama, que neste último não possui apenas um pé forçado, mas ambos, aludindo à representação satânica do bode.

12. Utiliza-se aqui «queen» como referência à configuração ambígua das personagens, tirando partido da amplitude semântica do termo. Neste caso, não se refere ao seu uso convencional, relacionado com a sexualidade e o género, mas com outras conotações que são objeto dos *Queer Studies*, como a natureza híbrida, ambivalente, inclassificável e limiar dos personagens.

Todo-Poderoso. Não existe, contudo, equilíbrio de poderes entre os dois polos, já que a Virgem é caracterizada pelo patriarcado como uma figura submissa e passiva; poderosa apenas no seu papel de progenitora, de intermediária. A Dama é aqui relegada, em certa medida, para o mesmo espaço: poderosa mas, ainda assim, mulher. O desenlace deste «despique titânico» aponta necessariamente para uma crítica à moral católica e ao controlo que (ainda hoje) pretende exercer sobre as mulheres e a sexualidade feminina.¹³

No cenário, parece pairar constantemente uma névoa. A utilização do folclore e da literatura tradicional com elementos mágicos é usada portanto por Hélia Correia para expor os mecanismos de controlo existentes na sociedade patriarcal, por um lado, e a importância de repensar que espaço ocupam as mulheres dentro desse sistema, por outro. Expressa-se também a tensão insolúvel entre a necessidade de reprimir a sexualidade feminina e a impossibilidade de a suprimir totalmente. Dessa tensão resulta a condenação da protagonista. No final, também Dona Sol partilha o destino da mãe, sentenciada a viver na periferia profana:

- Só te acharás junta com ele, filha [...] se te mudares em Dama Pé de Cabra [...]

- E que esperais para me mudar mãezinha? [...]

Uma mulher cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava para os pés como como se já tivesse endoidecido (Correia, 2004: 21–22).

4. O Diabo e outras divindades plurais em *O Físico Prodigioso*

Aquelas mulheres eram bruxas. Ele tinha dormido com uma bruxa. Eram tudo bruxas de um castelo infernal. Ele tinha amado uma bruxa. Uma bruxa amava-o ternamente (Sena, 1966b: 95).

O Físico Prodigioso é uma novela escrita por Jorge de Sena em 1964 e incluída, dois anos depois, na coletânea de contos *Novas Andanças do Demónio*.¹⁴ Dividida em doze capítulos, a história do jovem físico «é desenvolvimento muito ampliado e, se quiserem, muito deturpado de dois «exemplos» do Orto do Esposo, o belo livro moralístico-religioso da literatura portuguesa da primeira metade do século XV» (Sena, 1966: 121): o exemplo do capítulo I do livro III – que serve de inspiração à primeira parte da história – narra como um homem com poderes mágicos cura a senhora de um castelo com o seu sangue e ressuscita os seus cavaleiros; o exemplo do capítulo XI do livro IV – que se reconhece claramente na segunda parte da obra de Jorge de Sena – relata a salvação de um homem que não pôde ser enforcado graças a um pacto com o Diabo.

13. Na opinião de Ana Maria Soares (2011: 28), o objetivo principal do texto de Alexandre Herculano é criticar os hábitos da nobreza e, principalmente, tal como na obra de Hélia Correia, a propaganda clerical, fomentadora de uma cultura voltada para o medo, para a culpa e para a perseguição religiosa.

14. A novela será publicada autonomamente em 1977.

Além da confessada intertextualidade medieval, intui-se claramente a representação de uma época distante graças, por exemplo, à inclusão de cantigas de amigo – inventadas pelo autor –, para além de alusões a um imaginário mágico relacionado com práticas, crenças e superstições religiosas populares da Idade Média. No entanto, apesar de incluir elementos que localizam a experiência leitora no mundo medieval, não se trata de uma recriação histórica com pretensão realista. Numa «Pequena nota introdutória a uma reedição isolada», datada de 1977, Jorge de Sena (1977: 12) esclarece que «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». A liberdade que a «distância pseudo-histórica» possibilita ao autor evidencia a rutura com as convenções oitocentistas tradicionais que regulavam a representação do passado. No que se refere às «implicações eróticas e revolucionárias», os mecanismos do género fantástico permitem a Jorge de Sena expressar *livremente* a vivência do impulso sexual, o homoerotismo e a «voracidade libidinal» (Pereira, 1999:



O Físico Prodigioso
Jorge de Sena

6). Pode-se somar a esta lista ainda o incesto, tema central de *Fascinação* de Hélia Correia, ou o sadismo, a violação e a violência machista extrema, que se encontram em *o remorso de baltazar serapião* de Valter Hugo Mãe. Graças à distância cronológica, os/as autores/as contemporâneos/as podem assim expressar hiperbolicamente a experiência da sexualidade e dos corpos, projetando temas atuais através do «uso auto-expressivo» do universo medieval; uma estratégia semelhante à utilizada por escritores/as da época vitoriana que consiste na utilização de um entorno medieval como «protective veil, behind which writers could explore psychological, sexual and subjective matters that might otherwise have seemed outrageous» (Arnell 1999: 26). Como acrescenta Paulo Pereira (1999: 2), este processo de destemporalização «parece igualmente corresponder à necessidade de recuperar, expondo com despudor o necessário gesto narrativo anacrónico, uma época definida pela subversão carnavalesca ou, nas palavras de Bakhtine, pelo apogeu do *realismo grotesco*». No que se refere concretamente ao conto de Jorge de Sena, convém ainda sublinhar que a alegoria medievalizante camufla uma crítica aos mecanismos repressivos do regime do Estado Novo. Apesar do conteúdo escandaloso e provocante, a estratégia de deslocação temporal – assim como a sua publicação como parte de uma coletânea (Bernardino, 2014: 29)–, permitem evadir a «censura rigidamente moralística» (Sena, 1977: 8) que vigora em Portugal à data da primeira publicação.¹⁵

15. Note-se que Jorge de Sena foi forçado a exilar-se por motivos políticos duas vezes durante o período da ditadura em Portugal: em 1959 parte para o Brasil e em 1965 para os Estados Unidos da América.

Nesta *diablerie*, Jorge de Sena recorre à fórmula típica do romance de cavalaria medieval – um cavaleiro, uma donzela, um impedimento amoroso, a luta e o seu desenlace –, mas atribui aos protagonistas características *queer*, invertendo em larga medida os papéis tradicionais: é a beleza masculina do físico a geradora do conflito inicial. A primeira parte da história inicia-se com a apresentação do protagonista, através do qual Jorge de Sena explora as dificuldades de uma existência híbrida, oscilante entre uma divindade indesejada e uma humanidade incompleta, promovendo uma reflexão sobre os limites de ambas as condições. O belo físico é um cavaleiro jovem de longos cabelos loiros, dotado de poderes mágicos (entre os quais a invisibilidade) graças a um gorro. Atraído pelo seu corpo, o Diabo persegue-o «desde que primeiro se soubera homem», cortejando-o sempre que este se despe e insinuando o seu desejo de o possuir, ao qual o físico se entrega «num abandono indiferente»:¹⁶

Com paciência, num abandono indiferente, com a cabeça pousada nos braços, deixou que o Diabo se desesperasse invisível sobre o seu corpo. Carícias prolongadas que leves lhe corriam pela pele, beijos sussurrados que o mordiam pelo corpo adiante, mãos que se obstinavam no seu sexo, durezas que se encostavam nele tentando penetrá-lo... - era o costume, desde que primeiro se soubera homem e se despia todo, e se estivesse só (Sena, 1966b: 65).

Exausto depois do encontro com o Diabo, o físico toma banho no rio e adormece na margem. O texto bifurca-se, então, em duas colunas em paralelo, que narram duas versões da cena que se segue, ambas evidenciando a relação mística e erótica que um grupo de três damas estabelece com o protagonista. À esquerda, as três donzelas apresentam-se de acordo com os estereótipos medievais das virtudes cristãs. Revelam-se fascinadas com a beleza do jovem, mas mantêm o pudor que a sua condição de castidade impõe. A coluna da direita, no entanto, apresenta uma alternativa de contornos pagãos da mesma cena, começando por descrever as três donzelas como deusas voluptuosas que admiram a beleza do físico sem indícios de vergonha.

O físico acorda e, finalmente, as três donzelas enunciam os seus propósitos: procuram um homem que seja filho de rei, nobre, formoso, virgem e grande físico, que possa curar a Dona Urraca do estado de estupor em que se encontra. Segundo lhe explicam, aquele que fosse capaz de a satisfazer sexualmente poderia curá-la dos seus males e reavivar os seus poderes encantatórios. O físico, apesar de não ser filho de rei, aceita acompanhar as damas até ao castelo. Para a curar, começa por verter o seu sangue virgem para uma tina onde Dona Urraca se mergulha.¹⁷ Só depois podem entregar-se plenamente um ao outro e quebrar o encantamento. O encontro amoroso, contudo,

16. Aqui inverte-se novamente o cânone, rompendo com as expectativas da entidade leitora: «é o Diabo quem é tentado pelo humano, por aquilo que o físico tem de humano, o seu corpo, ao contrário da habitual tentação do homem pelo Diabo. As características divinas são assim subalternizadas. O físico cura milagrosamente, ressuscita mortos e até consegue retroverter o tempo: é um ser divino. No entanto, nada disso atrai o Diabo» (Bernardino, 2014: 62).

17. Note-se que é o homem que faz o sacrifício de sangue e não a mulher, como habitualmente acontece na tradição mítica medieval.

estabelece-se entre os três amantes – Urraca, o físico e o Diabo – numa cena onde a ambiguidade sexual não é vivida como perdição, mas sim como geradora de prazer e gozo para os seus intervenientes. Na novela, não há êxtase ante o divino, mas perante o desejo erótico, carnal.

Cumprido o seu desígnio, o físico começa a desconfiar que «aquelas mulheres eram bruxas. Ele tinha dormido com uma bruxa. Eram tudo bruxas de um castelo infernal» (Sena, 1966b: 95). Este receio do físico – e, por extensão, neste caso, do patriarcado – é resultado da constatação de que as donzelas vivem com Urraca no castelo, sem rasto da presença de homens, desfrutando de uma espécie de «ginossocialidade». O físico descobre que, depois de saciarem o seu desejo sexual, as damas matam todos os homens que chegam ao castelo, de cujos restos mortais jazem numa grande vala.¹⁸ Decidido a abandoná-las, as donzelas-deusas-bruxas tentam impedi-lo despedaçando e comendo o seu cavalo – entendido como duplo do cavaleiro – numa cena onde volta a emergir a relação entre o êxtase místico-erótico e os rituais pagãos. Com claras implicações freudianas, depois de morto o cavalo, Urraca lambe deleitada o que será seguramente o pénis do animal (Sena, 1966b: 52). O falo, símbolo lacaniano do poder masculino, é devorado.¹⁹ Invertem-se novamente as dinâmicas tradicionais de poder dos romances medievais, outorgando às damas um apetite sexual associado ao canibalismo – aqui, literalmente figuradas como *man-eaters* (Atkin, 2015: 23) – um estado que contrasta com o de «bela adormecida» no qual se encontrava a senhora do castelo antes da chegada do protagonista. Neste e noutros episódios do romance, Jorge de Sena propõe uma rutura com a representação das mulheres como seres sexuais passivos, reconfigurando as convenções literárias tradicionais. As implicações desta cena, contudo, não se circunscrevem à subversão dos papéis arquetípicos femininos. Retomando algumas considerações iniciais, também o físico corresponde a um entendimento sumamente amplo do conceito de herói medieval. O personagem constrói-se com uma divindade incompleta, uma masculinidade *queer*, um carácter inseguro e uma visão frequentemente preconceituosa da realidade. Não é, nem pretende ser, um tipo.

A segunda parte da novela centra-se no julgamento absurdo do físico promovido pela Inquisição, acusado de «assassinatos, vampirismo, sodomia, toda a escala de pecados contra-natura, e uma rede imensa de propaganda subversiva, em que se incluíam crimes como curar doenças, ressuscitar defuntos, e retrogradar no tempo decorrido» (Sena, 1966b: 115).²⁰ Sucedem-se interrogatórios, contrainterrogatórios, apuramento dos factos, alegações descabidas e tortura, com a clara intenção de condenar o jovem físico e a Dona Urraca. O tom satírico com que Jorge de Sena descreve o processo inquisitorial e as práticas eclesiásticas evidencia a denúncia do abuso de

18. Urraca, contudo, nega esta versão, explicando ao físico que os homens morreram naturalmente devido à exaustão depois de manterem relações sexuais com as donzelas (Sena 1966b: 61).

19. Convém sublinhar que o falo, codificado socialmente como parte do poder do masculino, não é exclusivo dos homens.

20. Ainda que se descrevam processos de condenação de bruxas e hereges empreendidos pela Inquisição, é manifesta uma crítica velada à prática da justiça durante o Estado Novo, regime fascista que, como se disse, vigorava em Portugal no momento de publicação da novela.

poder daqueles que reivindicam o estatuto de porta-vozes da palavra e vontade de Deus:

O processo durou anos, com os interrogatórios dos acusados principais, dos acusados secundários, dos cúmplices, dos enfeitiçados e portanto só indiretamente responsáveis, das testemunhas, dos declarantes, dos peritos, dos teólogos. Depois, com os contra-interrogatórios dos acusados principais, dos acusados secundários, dos cúmplices, dos enfeitiçados e portanto só indiretamente responsáveis, das testemunhas, dos declarantes, dos peritos, dos teólogos [...] Em seguida, porque essas duas fases haviam sido destinadas à apuração dos factos e das responsabilidades, e para a necessária separação de todos os implicados conforme aquelas classes que seriam diferentemente julgadas, recomeçou de novo, para determinação exata da extensão das culpas de cada um, e da relativa importância das confissões, dos testemunhos, das declarações, das peritagens, dos pontos aplicáveis de teologia e de cânones [...] Foi nesse momento do processo que o Santo Ofício descobriu, por mero acidente, que o que parecia ser um simples caso de feitiçaria e pacto com o demónio, envolvendo endemoninhamentos coletivos, mas restritos a eventual comunicação com o Mundo, era, na verdade, uma gigantesca conspiração do Demónio contra a ordem estabelecida (Sena, 1966b: 115).

Quando finalmente decidem condenar o físico, constatam que ele não sucumbe, apesar de vários anos de tortura. A sua beleza e juventude resistem. Frei Antão decide convocar Satanás para apurar o motivo desta resistência sobrenatural à morte.²¹ O Diabo, assumindo a forma de Frei Antão, prontamente esclarece: «Porque o amo perdidamente, desde que primeiro o vi. E não consinto que ele seja destruído. Longamente, durante estes anos, eu vos quis provar que não consentiria» (Sena, 1966b: 127). Evocando o texto do exemplo medieval, o Diabo manifesta-se, assim, como adjuvante do protagonista, corroborando talvez a leitura que faz Rhian Atkin (2015: 26): «Urraca may in fact be the devil in another guise». Independentemente da aparência adotada, o diabo, o físico e a bruxa simbolizam uma resistência *estranha* e plural, que se reproduz frente às formas de poder patriarcais. Aqui, tal como em *Fascinação*, o divino multiplica-se e assume formas inesperadas.

A estrutura da novela expõe, assim, sete sequências de quatro elementos, metáfora do Eterno Retorno, com as suas fases de ascensão, decadência e reinício do ciclo: Infertilidade/Morte – Sacrifício – União – Fertilidade/ Vida (Laranjinha, 1993: 235). No último capítulo, Jorge de Sena descreve a violação de uma jovem e o seu encontro com um rapaz invisível.²² Reinicia-se o ciclo.

No final, os amantes morrem. A magia, contudo, não. Permanece.

21. Ao evocar o Demónio, aponta-se novamente para a crítica à falsidade da ortodoxia católica, responsabilizando os clérigos pelo fomento de um imaginário povoado por demónios, almas penadas, bruxas e rituais satânicos com o objetivo de promover a suspeição e o medo, assim como os comportamentos persecutórios em relação a todas as práticas que pusessem em causa a moral cristã. Como se constata, no entanto, os seus principais representantes não parecem respeitar a doutrina que querem impor.

22. A cena evoca claramente a descrição que Urraca faz da sua relação com o marido Gundisalvo, e o seu posterior encontro com o físico.

Bibliografia

- ARNELL, Carla Ann (1999), «Medieval Illuminations: Patterns of Medievalism in the Fiction of Jeanette Winterson, Iris Murdoch, and John Fowles», Northwestern University.
- ATKIN, Rhian (2015) «Narratives of Power and Resistance in Jorge de Sena's *O Físico Prodigioso*», *Journal of Lusophone Studies*, n. 13.
- BERNARDINO, Lígia Maria (2014), «Limiares do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares», Porto, Universidade do Porto.
- CORREIA, Hélia (2004), *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, Lisboa, Relógio d'Água.
- D'ARCENS, Louise (2014), *Comic medievalism: laughing at the Middle Ages*, Cambridge, D.S. Brewer.
- HELDER, Herberto (2015), «Teorema», em *Os Passos em Volta*, 12.ª ed., Porto, Porto Editora, 113–20.
- HERCULANO, Alexandre (1858), «*A Dama Pé de Cabra: Rimance de um Jogral (Século XI)*», em *Lendas e narrativas*, 2.ª ed., n. 2, Lisboa, Casa da Viúva Bertrand, pp. 5–53.
- LARANJINHA, Ana Sofia (1993), «*O eterno retorno em O Físico Prodigioso, de Jorge de Sena*», em *Intercâmbio. Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, n. 4, Porto. 234-248.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- MÃE, Valter Hugo (2006), *O remorso de baltazar serapião*, 1.ª ed. Matosinhos, Quidnovi.
- MÃE, Valter Hugo (2013), *O remorso de baltazar serapião*, 9.ª ed. Lisboa, Alfaguara.
- MCHALE, Brian, (1987), *Postmodernist fiction*, London/ New York, Routledge.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2008), «*Medieval, romântica, pós-moderna: transcontextualização e metamorfose na lenda da Dama Pé-de-Cabra*», *Revista de poética medieval*, 21, 13-56.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (1999), «*Tradição e reescrita em O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*», em *Actas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Rio de Janeiro, pp. 1-8.
- SENA, Jorge de (1966a), «*Novas Andanças do Demónio. Notas finais*», em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Portugália Editora.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (1966b), «*O Físico Prodigioso*», em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Portugália Editora.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (1977), «*Pequena Nota Introdutória a Uma Reedição Isolada*», em *O Físico Prodigioso*, Lisboa, Edições 70.
- SOARES, Ana Maria (2011), «*A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano*», *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 5, 7-30.
- TOLMIE, Jane (2006), «*Medievalism and the Fantasy Heroine*», *Journal of Gender Studies*.
- VERDON, Jean (2003), *Travel in the Middle Ages*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame.

GONÇALVES SOARES, Ana Rita, «“Uma Idade Média de fantasia”. Figurações do fantástico no relato medievalista português», *Aula Medieval Monografías - Edición Storyca 3* (2019), pp. 65-78.

Resumo

A partir da análise de um conjunto representativo de três narrativas contemporâneas – *O remorso de Baltazar Serapião* (2006) de Valter Hugo Mãe, *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra* (2004) de Hélia Correia e *O Físico Prodigioso* (1966) de Jorge de Sena – este estudo pretende dar uma perspetiva panorâmica da ficção «histórica» portuguesa de tema medieval, em particular no que se refere à representação de alguns temas e personagens característicos do género fantástico.

Palavras-chave

Medievalismo
Fantástico
Hélia Correia
Valter Hugo Mãe
Jorge de Sena

Resumen

A partir del análisis de un conjunto representativo de tres narraciones contemporáneas – *O remorso de Baltazar Serapião* (2006) de Valter Hugo Mãe, *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra* (2004) de Hélia Correia y *O Físico Prodigioso* (1966) de Jorge de Sena – este estudio pretende ofrecer una perspectiva panorámica de la ficción «histórica» portuguesa de temática medieval, en particular en lo que se refiere a la representación de algunos temas y personajes característicos del género fantástico.

Palabras clave

Medievalismo
Fantástico
Hélia Correia
Valter Hugo Mãe
Jorge de Sena