ORLANDO NUNES DE AMORIM

À LUZ DO MAR ACESO:

UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA HISTÓRICA EM *SINAIS DE FOGO*, DE JORGE DE SENA

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes

São Paulo

2002

A Silvana e Nuno,

que reinventaram meu mundo

RESUMO

O presente trabalho constitui uma primeira tentativa de aproximação crítica integralmente dedicada ao romance *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, escrito nos anos 1960 e publicado postumamente em 1979. Seu propósito principal é demonstrar como se dão as relações e a interpenetração entre experiência individual e experiência coletiva, entre memória individual e memória histórica, entre a história do protagonista do romance e a História de Portugal no momento em que a primeira se desenrola. Depois de situar *Sinais de fogo* no contexto da obra de ficção de Jorge de Sena, ressaltando o processo rememorativo segundo o qual parte dela é elaborada, e também de apresentar a gênese do romance, o estudo discute as relações entre autobiografia e ficção, que se evidenciam precisamente porque o romance empresta elementos tanto da narrativa autobiográfica quanto do chamado romance de formação, para construir um texto que mescla história individual e história coletiva. Em seguida, acentua que essa autobiografia fictícia, mesmo mantendo laços com o romance psicológico da primeira metade do século XX, apresenta-se como paródia do *Bildungsroman*, justamente porque situa o protagonista em uma situação-limite, em um momento de crise: crise pessoal e crise histórica; termina por tratar da progressiva compreensão da interpenetração das experiências que o protagonista adquire, e o transforma assim em poeta.

SUMMARY:

The present work is a first attempt to a critical approach entirely devoted to the novel *Sinais de Fogo* (*Signs of Fire*), by Jorge de Sena, which was written in the 60's and posthumously published in 1979. The main objective of this study is to show the relations and interpenetration between individual and collective experience, between individual and historical memory, between the history of the character in the novel and the History of Portugal when the former takes place. After locating *Signs of Fire* as fiction in Jorge de Sena's work context, stressing the recollecting process upon which part of the novel is developed, and also after presenting the genesis of the novel, the study discusses the relations between autobiography and fiction which become evident mainly because the novel borrows elements from the autobiographical narrative as well as from the so called « formation-novel » (*Bildungsroman*) in order to build a text that mingles individual and collective history. Furthermore, it emphasizes that this fictitious autobiography, even keeping ties with the psychological novel of the first half of the 20th century, reveals itself as a *Bildungsroman* parody, just because it sets the character in a hedge situation, at a crisis moment: personal and historical crisis. The study ends up dealing with the progressive understanding of the interpenetration of experiences which were acquired by the character, and which turn him into a poet.

PALAVRAS-CHAVE:

Jorge de Sena; Literatura portuguesa contemporânea; romance autobiográfico; *Bildungsroman* ; Literatura e História.

Agradecimentos

A Mécia de Sena, principalmente pela generosidade com que recebe em sua casa e em sua vida todos os que se interessam pela obra de Jorge de Sena, e proporciona-lhes de bom grado todas as fontes essenciais de que precisam.

A Rui Moreira Leite, "anjo da guarda" deste trabalho, pelos preciosos (e numerosos) livros, pela leitura rigorosa, pelas sugestões, pela amizade, interesse e honestidade intelectual raros.

A Jorge Fazenda Lourenço, pela atenção com que me ouviu em um momento tão difícil e pela idéia inicial que resultou nesta tese.

Ao meu orientador, pela confiança, pela paciência e pelo cuidado com que leu estas páginas em um momento em que não dispunha de plenas noites de sono para recompor-se.

A Álvaro Hattnher, Carlos Felipe Moisés, Eugénia Vasques e Jorge Fazenda Lourenço, Fernando Cabral Martins, Francisco Cota Fagundes, Gilda Santos, Maria das Graças Gomes Villa da Silva, Patrícia Dinardo Maas e Paula Gândara, pelos preciosos livros oferecidos e/ou emprestados, e pela atenção e interesse com que sempre me ouviram falar deste trabalho.

Ao IPLB – Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, na pessoa da Drª Lídia Madeira de Abreu, pelo envio de muitos livros fundamentais para a elaboração deste estudo.

A Silvana e Nuno, pela compreensiva aceitação do afastamento de uma convivência apenas iniciada; e à D. Zê, por cuidar tão bem deles durante esse tempo.

E também àqueles de quem eu não deveria esquecer-me, minha sincera gratidão.

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectação estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa da expectação para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em memória, *por causa do que já recitei, e* em expectação, *por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim tanto mais a memória se alonga e a expectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória.*

Santo Agostinho
Confissões, livro XI

SUMÁRIO

Introdução 6

1. – O romance do(s) romance(s):
o projeto *Monte Cativo* e a gênese de *Sinais de fogo* 12

1.1. – Os primórdios: tentativas romanescas 13
1.2. – Um processo rememorativo de composição 16
1.3. – O projeto *Monte Cativo* 25
1.4. – A gênese de *Sinais de fogo* 37
1.5. – As edições de *Sinais de fogo* 65

2. – Sinais de um narrador: memória e invenção 67

2.1. – O romance em primeira pessoa 68
2.2. – Jorge ou Jorge? 79
2.3. – Os duplos *eus* 93
2.4. – O *incipit* e a clausura de *Sinais de fogo* 101
2.5. – Discurso, história e autobiografia 110
2.6. – O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo* 119

3. – Romance e (de)formação:
amor, poesia e o desconcerto dos mundos 139

3.1. – A transformação do romance psicológico 140
3.2. – *Sinais de fogo* como *Bildungsroman* : a recepção crítica 150
3.3. – *Sinais de fogo* como *Bildungsroman* : a relação paródica 157
3.4. – Sinais de uma guerra: memória e História 182

Conclusão 203

Apêndice:
Jorge de Sena e a tradição do romance histórico em Portugal 208

Bibliografia 243

INTRODUÇÃO

PRINCÍPIO E FIM

Nascem versos em nós como se de ervas
surgissem florestas.
Noite ou manhã, que importa, só
conta para a vida haver navios
cavando as suas ondas té ao fundo...

Todas as horas são manhã para quem vai
consigo sem ir só
até ao fim do mundo.

Adolfo Casais Monteiro
Simples canções da terra, 1949

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui uma primeira tentativa de aproximação crítica integralmente dedicada ao romance *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, escrito nos anos 1960 e publicado postumamente em 1979. Sua intenção é estudar aquilo que por muito tempo se chamou a composição da obra, a organização geral do texto; ou, dito de outra forma, atentar para o modo como os *Sinais de fogo* estão construídos, considerando-os basicamente como uma *estrutura de sentido*. Mais especificamente, o propósito principal é demonstrar como se dão as relações e a interpenetração entre experiência individual e experiência coletiva, entre memória individual e memória histórica, entre a história do protagonista do romance e a História de Portugal no momento em que a primeira se desenrola, consideradas como fundamentais para o sentido da obra.

Introdução

Pode-se entender o romance *Sinais de fogo* como a narrativa da aprendizagem (ou desaprendizagem) do narrador, da sua formação (ou deformação) num momento singular, de crise. E a crise se dá em dois estratos, que se interpenetram constantemente: o individual (o ritual de iniciação de Jorge na vida adulta) e o nacional (os reflexos da Guerra de Espanha em Portugal). A ação, por sua vez, desenrola-se fundamentalmente a partir de três eixos: a questão amorosa – os conflitos vividos por Jorge em relação aos seus sentimentos, ao sexo, ao casamento, etc.; a questão política – a necessária, progressiva e inevitável tomada de posição do narrador face aos acontecimentos e a conseqüente participação neles; e a questão poética, ou seja, a « aparição da poesia » para o narrador-protagonista. Esses eixos também se imbricam intrinsecamente. Esse imbricamento das situações dá-se de forma progressiva, conforme ao processo de iniciação do jovem protagonista e ao processo de rememoração do narrador.

O primeiro capítulo deste estudo procura situar *Sinais de fogo* no contexto da obra de ficção de Jorge de Sena, ressaltando o processo rememorativo segundo o qual parte dela é elaborada e os laços que aproximam o primeiro de alguns outros textos ficcionais do autor, e também apresenta a gênese do romance, enfatizando que se trata de uma obra elaborada nos anos 60, e assim deve ser considerada tendo em vista

este horizonte literário (e não o do final dos anos 70, quando da sua publicação). Por isso, no segundo capítulo, o cotejo, ainda que superficial, com obras de autores dessa época (Vergílio Ferreira, Cardoso Pires), que utilizam a forma do romance autobiográfico – no caso de Sena, a transposição para a ficção do seu processo rememorativo de composição –, ressaltando que, por ser um romance, não se deve lê-lo como exposição de fatos da vida do autor (como se fez e ainda se faz); discute portanto as relações entre autobiografia e ficção, que se evidenciam precisamente porque o romance empresta elementos tanto da narrativa autobiográfica quanto do chamado romance de formação, para construir um texto que mescla memória pessoal e memória histórica, história individual e história coletiva. O capítulo 3 acentua que essa autobiografia fictícia, mesmo mantendo laços com o romance psicológico da primeira metade do século XX, apresenta-se como paródia do *Bildungsroman*, justamente porque situa o protagonista em uma situação-limite, em um momento de crise: crise pessoal e crise histórica; termina por tratar da progressiva compreensão da interpenetração das experiências que o protagonista adquire, e o transforma assim em poeta.

A análise desse percurso procura não descuidar do contexto geral em que o romance se insere. A ficção portuguesa contemporânea (que vai ficando menos contemporânea...) tem nos anos

1950 um ponto de viragem, um momento de mudança: a geração de escritores que adquire maturidade por esses anos – Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires – promove, em maior ou menor grau, uma renovação fundamental na prosa de ficção, sobretudo no romance (geralmente assinalada pela publicação, em 1954, de *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís), renovação que se prolongará nos anos seguintes, seja pelas mãos desses mesmos escritores, seja pelas mãos das gerações seguintes, que surgem ou atingem a maturidade nos anos 1960 (Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Almeida Faria), 1970 (António Lobo Antunes, José Saramago, Mário Cláudio) e 1980 (Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Mário de Carvalho). Cronológica e artisticamente falando, Jorge de Sena pertence à geração de escritores de 1950, mas *Sinais de fogo* foi composto nos anos 60, o que significa dizer que a abordagem da obra deve considerar o horizonte da ficção portuguesa dessas décadas.

Esta tese não é ainda o estudo comparativo de *Sinais de fogo* e seus congêneres: era preciso inicialmente uma abordagem mais intrínseca do romance apenas, e também de algumas relações dele com outras obras do autor. Seus desdobramentos, confirmadores ou contestadores do que aqui vai dito, pertencem ao futuro.

No apêndice, um texto preparado para um evento em homenagem ao escritor ocorrido em maio de 2001, há uma abordagem

geral das obras de ficção de Jorge de Sena que promovem a releitura da tradição da literatura histórica em Portugal; a sua importância está em ampliar a perspectiva da abordagem do assunto, complementando o que vai dito no restante da tese sobre as relações internas com o conjunto da obra seniana.

1.

O ROMANCE DO(S) ROMANCE(S): O PROJETO *MONTE CATIVO* E A GÊNESE DE *SINAIS DE FOGO*

E no entanto nunca poderei publicar estas notas – imaginá-las publicáveis mesmo dentro de mil anos, eis uma ilusão. Mas como as ilusões alimentam a vida, continuarei.

Augusto Abelaira
O triunfo da morte

1.1 – Os primórdios: tentativas romanescas

A atenção ao gênero romanesco e as preocupações de um romancista estiveram sempre presentes no espírito de Jorge de Sena, desde a infância e adolescência: leitor contumaz de romances, também traduziu várias obras (sobretudo romances ingleses e americanos)[1] e dedicou-se a escrever sobre romancistas de sua predileção e sobre problemas gerais do gênero[2]. Uma de suas primeiras obras é um fragmento de uma narrativa histórica – *Século XII (D. Fuas Roupinho)* – que talvez viesse a ser uma novela ou um romance; dela existe apenas uma primeira parte, que está datada de agosto de 1936[3]. Ainda na

---

[1] Cf. LOURENÇO, J.F.; WILLIAMS, F.G. *Uma bibliografia cronológica de Jorge de Sena*. Lisboa: INCM, 1994, p. 219-20.

[2] Cf. principalmente os ensaios reunidos em *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70, 1986.

[3] Cf. o apêndice deste trabalho para mais informações sobre esta primeira prosa de ficção.

juventude, deixou também inconcluso um outro romance, *A personagem total*, que começou por ser "Romance vivido", um conto de uma série, *Clarões*; vem transcrito em várias partes, nos volumes 3 e 4 das *Obras* (que são os cadernos nos quais, entre 1938 e 1944, o jovem escritor ia registrando o que compunha[4]), datado de junho de 1938 e « acabado de passar » em setembro de 1940. Teve uma versão datilografada (com 71 páginas), feita mais tarde, que traz na folha de rosto o título e o subtítulo definitivos e a indicação « Lisboa 1940 »; mas consta ainda de fragmentos com datas de junho de 1938, abril de 1939 e agosto de 1940. Quanto à classificação, começou por ser « conto em forma de novela » e acabou « romance em forma de novela ».

A personagem total é a última obra de ficção juvenil de Jorge de Sena, e demonstra uma razoável sintonia de seu autor com a literatura portuguesa da época: é um romance modernista[5], caracterizado por um experimentalismo narrativo de feição especular – ou seja, segue o modelo da narrativa dentro da narrativa, e a(s) trama(s) intencionalmente

---

[4] Para uma descrição detalhada desses cadernos, consulte-se a "Nota de abertura" de *Post-Scriptum-II* (Lisboa: Moraes/INCM, 1985, vol. 1, p. 9-22) e a "Breve nota de introdução" a *Génesis* (Lisboa: Edições 70, 1986, p. 11-13), ambas de Mécia de Sena.

[5] Para J. Fazenda Lourenço, ele seria, se concluído, « um dos poucos romances modernistas portugueses ». "Um convite à efabulação: sobre *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, de Jorge de Sena". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 142, out./dez. 1996, p. 216. É interessante notar que a epígrafe da obra é um excerto do início d'*A montanha mágica*, de Thomas Mann (em tradução francesa), o que indica a admiração nascida desde cedo pelo autor alemão.

mistura(m) e confunde(m) personagens, em um jogo de desdobramentos e indeterminação que põe em causa a própria ficção e o ato da escrita. É um meta-romance, mas também pode ser lido como um romance de aprendizagem, semelhante a outra grande obra modernista portuguesa – *Nome de guerra*, de Almada Negreiros[6], o que o aproxima de *Sinais de fogo*.

Depois destas tentativas juvenis, por longos anos Sena acalentou a idéia de escrever um romance que fosse o retrato artístico de sua geração, chamado *Monte Cativo*, e que se tornou a partir de determinado momento o projeto de um grande ciclo romanesco, com vários volumes, que seria a sua « Comédia Humana », ciclo esse que, conforme diz Mécia de Sena, « a vida e os muitos afazeres dela não lhe permitiram que escrevesse, além de *Sinais de fogo*, senão fragmentariamente ou parcialmente. »[7]

O desenvolvimento desse projeto e a gênese do romance *Sinais de fogo*, que se tornaria o primeiro volume do ciclo, e também o modo como o segundo foi sendo incorporado ao primeiro, podem ser rastreados na correspondência do autor desde 1942 – e principalmente

---

[6] Recorde-se que *Nome de guerra*, escrito em 1925, só veio a público em 1938, ano em que Sena começou a escrever *A personagem total*.

[7] "Introdução", in: *Sinais de fogo*: Monte Cativo – I. Porto: Asa, 1997, p. 9.

na do período de composição do romance, a partir de 1964 e até 1977[8]; e também em outros textos de caráter biográfico e/ou informativo, como os poucos diários que Sena escreveu, algumas entrevistas, certos ensaios e prefácios. Essa « história do romance » contribui para situá-lo no contexto geral seja da obra do escritor, seja da literatura portuguesa de ficção de meados do século XX.

1.2. – Um processo rememorativo de composição

Para fins de estudo, convencionou-se dividir a obra de Jorge de Sena em dois períodos – desde quando, no início dos anos 80, ao dar continuidade à publicação da poesia inédita deixada pelo marido, Mécia de Sena propôs tal divisão: um período de formação, que

---

[8] Grande parte da correspondência seniana ainda continua inédita. Para não sobrecarregar o texto de referências à procedência das cartas, fica aqui previamente registrado que as que forem citadas e se encontram já publicadas (para Taborda de Vasconcelos, Dante Moreira Leite, Eduardo Lourenço, Vergílio Ferreira, José Régio), são-no conforme as indicações feitas na bibliografia; as outras, inéditas (para Luís Amaro, José-Augusto França, António Gedeão, José Rodrigues Miguéis, José Blanc de Portugal, João Sarmento Pimentel, Sophia de Mello Breyner Andresen, Adolfo Casais Monteiro, Vasco Miranda, Fernando Lemos, José Saramago, Eugénio de Andrade, Rui Knopfli), foram consultadas diretamente nos arquivos de Mécia de Sena, em sua casa de Santa Barbara, CA, Estados Unidos, onde essas correspondências se encontram organizadas e à espera de publicação. A Mécia de Sena, pela generosidade com que franqueia sempre seus arquivos e sua casa aos pesquisadores interessados, nunca será demais agradecer.

compreende o que foi escrito entre 1936 e 1942; e o período da maturidade, que se inicia em 1942, ano da publicação do primeiro livro de poesia, *Perseguição*. A escolha do ano divisório é arbitrária, e poderia até ser questionada, se não se tivesse imposto então por necessidade de separação do conjunto de inéditos; tanto é assim que a curadora da obra considera o intervalo entre os anos de 1940 e 1942 como uma espécie de limbo, um período de transição entre a adolescência e a plena vida madura[9]. As considerações de Mécia de Sena valem tanto para a poesia quanto para a prosa de ficção, e nesse caso a divisão está diretamente relacionada às primeiras referências ao projetado ciclo romanesco.

Como uma espécie de pré-história de *Monte Cativo*, merecem destaque duas breves narrativas que Sena escreveu entre 1940 e 1942: "Porto Grande" e "A ilha que perdeu o Equador", publicadas, respectivamente, nos números 98 (de fevereiro de 1942) e 125 (de maio de 1944) da revista *O mundo português*, editada na época pela Agência Geral das Colônias e secretariada pelo escritor José Osório de Oliveira. Os originais destes textos sofreram alterações para a publicação, pois foi preciso eliminar aquilo que continham de denúncia, devido à censura imposta pelo governo salazarista; em 1960, Sena retomou as versões

---

[9] Cf. "Nota introdutória", in: *Visão perpétua*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 11-13, e "Nota de abertura", in: *Post-scriptum-II*, cit., vol. 1, p. 9-11.

publicadas (porque perdera o rastro dos manuscritos originais), ampliou-as e reuniu-as – juntamente com outra narrativa breve, "Atlântico", escrita na ocasião – em um tríptico intitulado "Duas medalhas imperiais, com Atlântico" e incluído no volume de contos *Andanças do demónio* [10].

Essas breves narrativas, apesar de escritas ainda durante o período de formação do autor, já não podem ser consideradas como obras de juventude, não só porque passaram pela revisão indicada acima, e por isso não é mais possível lê-las na sua forma original, mas também porque apresentam certos procedimentos característicos da criação ficcional adulta, sobretudo a que se relaciona com o projeto *Monte Cativo*: as "Medalhas imperiais" são « um perfeito exemplo do encadeamento progressivo em que podia processar-se a escrita de Jorge de Sena. »[11]

"Porto Grande", escrito em 1940, só foi editado dois anos mais tarde, em 1942; essa publicação terá desencadeado a escrita de "A ilha que perdeu o Equador", motivada sem dúvida pelo mesmo processo de rememoração de fatos relacionados à juventude do autor

---

[10] Cf. "Notas (1977)", in: *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 217.

[11] Mécia de Sena, "Introdução", in: *Sinais de fogo*, cit., p. 13. Esse encadeamento já ocorrera, também de forma incompleta, com a primeira série de contos escritos pelo autor, *Génesis*, composta por dois contos, "Paraíso perdido" e "Caim", datados entre 1937 e 1938.

que dera origem ao primeiro texto. A segunda « medalha » também só veio a público dois anos após sua escrita, em 1944, o que, em condições normais, talvez tivesse desencadeado em Jorge de Sena « um novo quadro rememorativo, mas a esta data estava a braços com exames finais do curso de Engenharia e numa situação financeira tão absolutamente penosa que não terá tido tréguas para escrever fosse o que fosse. »[12]

A primeira narrativa refere-se a S. Vicente de Cabo Verde, ou mais especificamente à cidade de Mindelo: descreve as primeiras impressões do autor no contato com o porto e a cidade; "A ilha que perdeu o Equador" refere-se a São Tomé e à estada de um dia do autor na ilha. Os finais de ambos os textos, como que anedotas, fatos aparentemente banais em contraponto à descrição geral, destoam do título geral, "Duas medalhas imperiais", dando-lhe um sentido irônico, como seria intenção do autor.

Em 1960, Sena retomou as narrativas ao organizar as *Andanças do Demónio*, trabalho que talvez presumisse terminado em agosto, data do prefácio escrito para a coletânea; todavia, em 8 de setembro, escreveu "Atlântico": a releitura dos textos dos anos 40 terá sem dúvida desencadeado um novo processo rememorativo – ou

---

[12] Ibid., loc. cit.

melhor, terá despertado o mesmo processo para uma novo texto. A narrativa de 1960 desenvolve-se em torno do diálogo de dois marujos ao leme de um navio, ouvido por um jovem oficial: os marinheiros falam maliciosamente de um outro oficial jovem e da visita que fez a um prostíbulo, orientada e observada pelo marujo mais velho; este, ao sugerir ofensivamente um « trabalho » (de ordem sexual) para o oficial que os ouve, é esmurrado pelo marinheiro mais jovem, que ainda procura desculpá-lo dizendo que o oficial « ainda é novo, e não sabe o que é a raiva dum velho como ele, metido estes dias todos no meio da gente, e a querer sentir-se igual ao que, danado, vê que a gente sente. »[13]

Sena recebeu o volume impresso das *Andanças* em janeiro de 1961, e é certo que o leu para conferir a edição e anotar gralhas; em maio do mesmo ano, compôs "A Grã-Canária", conto cujo conteúdo está intimamente ligado às três narrativas referidas anteriormente (notadamente à última), e cuja escrita também terá sido motivada pela releitura que delas fez no volume de contos. Com efeito, nas notas que acrescentou aos contos do volume de 1960 na reedição conjunta *Antigas e novas andanças do demónio*, de 1978, o autor informa que tanto as três narrativas de "Duas medalhas imperiais, com Atlântico" quanto "A Grã-

---

[13] *Antigas e novas andanças do demónio*, cit., p. 112.

Canária" são frutos do cruzeiro de instrução que realizou, como cadete de Marinha, no navio-escola *Sagres*, entre outubro de 1937 e fevereiro de 1938, visitando Cabo Verde, Brasil, Angola, S. Tomé e Príncipe, Senegal e as ilhas Canárias.[14]

"A Grã-Canária" faz parte de um conjunto de contos ao qual Sena deu o título de *Os grão-capitães*, e que escreveu entre março de 1961 ("As ites e o regulamento") e maio de 1962 ("Choro de criança"), mas que só conseguiria publicar em 1976[15]. Mais do que uma coletânea, a obra é uma seqüência (forma bastante freqüente na poesia e na prosa de ficção do escritor) que registra « algumas amargas experiências de vida lusitana » de modo quase cronológico, cobrindo um período que vai de 1928 até 1961; caracteriza-se por um realismo que pretende tornar os fatos evocados « mais reais que a realidade »[16]: são contos cruéis, crônica amarga de um tempo de repressão e medo. "A Grã-Canária", cuja narrativa é ambientada em 1938, é o último conto da seqüência, e o único que foge da ordenação cronológica (a ser respeitada essa

---

[14] Ibid., p. 217.

[15] Menos dois, que foram publicados anteriormente na revista *O Tempo e o Modo*: "Homenagem ao papagaio verde", no n° 41, de setembro de 1966; e "O bom pastor", no n° 59, de abril de 1968 (número especial dedicado ao autor), este último bastante cortado pela censura. Houve ainda o projeto de uma edição brasileira que não se concretizou, e do qual restaram apenas fragmentos de um prefácio (Cf. *infra*, cap. 2, p. 88, nota 32).

[16] *Os grão-capitães*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 9 e 16.

ordenação, deveria vir logo após o primeiro conto, "Homenagem ao papagaio verde", que é ambientado em 1928; mas, por vários motivos, forma com este último o enquadramento de todos os outros, e por isso está deslocado).

Trata-se basicamente da narrativa de um encontro amoroso que se dá entre um jovem marinheiro, cadete em um navio que faz uma viagem de instrução, e uma prostituta da mesma idade dele; o encontro ocorre em Las Palmas, em um ambiente acentuadamente fascista, seja do lado espanhol, já que a ilha é controlada pelos nacionalistas rebeldes (o momento histórico é a Guerra Civil de Espanha), seja do lado português, representado pelo comandante do navio (entusiasta do governo de Salazar). O que merece atenção é a progressiva mudança de perspectiva narrativa que ocorre entre os quatro textos considerados até aqui. Nos dois primeiros (as « duas medalhas imperiais »), percebe-se uma hesitação entre memória pessoal e ficção, pois são mesmo lembranças do próprio Jorge de Sena, e não de um narrador que sequer chega a estabelecer-se como instância narrativa, dadas as dimensões diminutas da narração: seriam, formalmente, muito mais poemas em prosa do que contos. Em "Atlântico", há uma mudança significativa: a narrativa é heterodiegética, a identificação entre o *eu*

responsável pela enunciação e o escritor real desaparece, e a única aproximação possível seria ver no jovem oficial que é o protagonista da história uma transposição de acontecimentos vividos pelo próprio Sena, mas que agora são completamente ficcionalizados.

"A Grã-Canária" realiza, dentro do encadeamento que vem sendo analisado, a última e mais completa passagem da memória pessoal para a ficcionalização dessa memória[17]: a narração do conto é autodiegética, o que significa dizer que não só os fatos vividos pelo escritor são transpostos para a ficção, mas também o próprio processo de rememoração desses fatos, agora transferido para um narrador imbuído do seu papel de doador do texto, tal como acontece em *Sinais de fogo*. O conto não é mais a recriação de um tempo perdido na memória do escritor, nem pode ser considerado absolutamente autobiográfico, porque possui uma estrutura rigorosamente construída: a narrativa é dividida em cinco partes (e o romance também será); nas duas primeiras, a narração é quase impessoal, camuflada/imiscuída em um *nós* que irmana todos os jovens marinheiros (e que pode ser interpretado como uma espécie de « espírito de corpo » que se forma tanto na Marinha como no Exército, é que será reflexo da própria experiência do autor); na

---

[17] Essa passagem já ocorrera também em outro texto, mas que não participa desse encadeamento de que estou tratando (Cf. *infra* o que é dito sobre "A Campanha da Rússia", p. 29).

terceira parte, esse *nós* passa a envolver apenas o protagonista e dois amigos; é na parte IV que são narrados fatos relacionados exclusivamente ao herói, e é nesta parte também que ele ouve a história da jovem prostituta, o cerne do conto; a parte V reúne novamente os cadetes, não mais sob um *nós* unificador, mas individualizados, devido às experiências particulares que viveram.

Além disso, a história da prostituta, neste último conto, se participa, por um lado, do mesmo contexto geral de « vida de marinheiros » do conto anterior (e há mesmo nele um « camarada detestado » que faz insinuações ofensivas ao herói, e é surrado no final, tal como acontece em "Atlântico"), por outro amplia a perspectiva, sobretudo porque estabelece a mesma imbricação da temática erótica e da temática política que aparecerá em *Sinais de fogo*[18]: a Guerra Civil de Espanha surge na narrativa como a manipulação política que deforma e destrói a vida dos indivíduos, que os condena ao isolamento (à falta de encontro, até mesmo o amoroso, que só se realiza momentaneamente, para aquele que está « ilhado », com o outro que vem de fora), e o narrador torna-se a testemunha e a voz denunciante do mundo de

---

[18] O conto poderia até ser visto como uma espécie de continuação do romance (não fossem as particularidades de cada narrador-personagem que não vem ao caso expor), seja porque acrescenta novos dados relacionados à Guerra Civil de Espanha, seja porque desdobra a problemática amorosa.

opressão da guerra e da(s) ditadura(s).[18] Tanto um aspecto como outro, contudo, não são exclusivos de "A Grã-Canária": compõem, em maior ou menor grau, todos os outros contos do livro e também o romance escrito pouco tempo depois deles. Tem-se a impressão de que, assim como *A personagem total* começou por ser um conto de uma série antes de converter-se em romance, também *Sinais de fogo* nasceu, de forma completamente inconsciente por parte de seu autor, desse processo rememorativo de composição que deu origem a vários contos, e tomou-se como que um corolário e encerramento de toda uma seqüência de obras de ficção que começou a ser pensada como *Monte Cativo*.

1.3. – O projeto *Monte Cativo*

Depois das "Duas medalhas imperiais", só em 1944 surgiu uma nova obra de ficção de Jorge de Sena, o conto "Razão de o

---

[18] Além disso, o conto possui uma configuração alegórica, baseada sobretudo nos motivos da ilha e do navio português: por causa deles, "A Grã-Canária" apresenta-se como uma paródia moderna da Ilha dos Amores camoniana. A análise de "A Grã-Canária" segundo essa perspectiva escapa dos limites deste trabalho; por isso, remeto o leitor interessado aos ensaios dedicados a esse conto, de Helder Macedo ("A Grã-Canária e a ilha do Amor", in PICCHIO, L. S. *Jorge de Sena*, n. esp. de *Quaderni portoghesi*, n. 13/14, 1983, p. 167-74) e de Francisco Cota Fagundes ("Eros na ilha de fascistas: 'A Grã-Canária' como paródia da ilha dos amores de Camões". In: ———. *Metamorfoses do amor*. Lisboa: Salamandra, 1999, p. 149-82).

Pai Natal ter barbas brancas", publicado em *Acção*, em 28 de dezembro daquele ano, que pode ser considerado como a verdadeira estréia editorial do autor no campo da prosa de ficção (e que também foi incluído posteriormente nas *Andanças* de 1960). No entanto, é justamente de 1942, a data limite da divisão do conjunto da obra e início do período da maturidade, a mais antiga referência ao romance *Monte Cativo* : em um caderno de rascunhos, entre dois poemas datados de fevereiro de 1942 ("Ode a um reformador do mundo") e maio do mesmo ano ("Tangente"), está anotado « Monte Cativo »[19], nome de uma rua da cidade do Porto. Apenas um nome, mas também já uma idéia que levou o escritor a anotá-lo.

Dois anos depois, em 1944, surge mais uma referência ao romance, esta mais consistente. Em outro caderno de rascunhos, Sena fez o seguinte apontamento:

> Casos e tipos para Monte Cativo – *Revolucionário de Taberna*: Amor da neta; história de Portugal em verso; fazedor de versos e não poeta; filho no Conde Ferreira para não ir para o Tarrafal; antigo secretário de finanças; teve um jornal: O melro, preso várias vezes; amigo de pessoas em evidência que lhe dão dinheiro; pera tosquiada; olhos expressivos diluídos em álcool.[20]

---

[19] Cf. Mécia de Sena, "Notas bibliográficas", in: *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 175.

[20] Cit. por Mécia de Sena, loc. cit.

O caso e o tipo não chegaram a ser aproveitados em *Monte Cativo* – isto é, não surgem em nenhum dos fragmentos do romance que se conservaram –, mas podem ser encontrados em um poema, "Armistício da moda", escrito em 28 de outubro de 1944:

> Fui ao cinema ver uma fita em que a morte é vulgar,
> como lhe convém; chorei.
>
> Estou lendo um livro de suaves versos,
> chorei.
>
> Um bêbado, ontem, falou-me com heroísmo,
> do filho que dera como doido,
> para não ver preso muitos anos,
> e chorei.
>
> [...]
>
> Se esta guerra, meu Deus, não acaba nunca,
> fico ébrio
> para sempre.[21]

O poema é nitidamente de circunstância, já que explicita as marcas do momento da enunciação, evidenciadas pelos anafóricos *ontem* e *esta guerra*: a compreensão destes elementos passa necessariamente pela data de composição do texto poético. Foi enviado a José Blanc de Portugal em uma carta escrita no mesmo dia, carta esta que esclarece os elementos biográficos aproveitados (a fita cinematográfica, o livro de versos, a guerra). O que caracteriza este poema é o fato de que

---

[21] *Visão perpétua*, cit., p. 61.

ele assume o seu caráter circunstancial, o que poderia levar o leitor a considerá-lo de interesse limitado, preso a condicionamentos biográficos e de época. Entretanto, é precisamente o contrário que merece atenção: até certo ponto, o poema revela que é a sua circunstância que o torna feixe de significados literários e culturais diversos – algo que reconheceram vários poetas e estudiosos ao longo do século XX: se toda circunstância é poetizável, como preconizava Goethe, então, na verdade, todo poema é « de circunstância », porque compreendido em um espaço de trocas textuais que o situam na História.

Algum tempo depois da anotação sobre o « revolucionário de taverna », Sena fez o seguinte registro em um diário (datado de 1 de março de 1946):

> De cada vez que penso no « 503 », lembro-me que tenho de começar a escrever o *Monte Cativo*, e que a primeira coisa será o fim: a fuga de madrugada, na terça de Carnaval, aos « espíritos ». Entro no « Café da Universidade ». Só uma lâmpada. Dois velhos e uma mesa. Cinco horas. O criado ao balcão, aquecendo-me o café. E um dos velhos, encostado à parede (falavam da campanha da Rússia), dizia mansamente: – E a neve? A neve? Tanto material perdido, enterrado na neve... Saí. O único sinal da manhã era o apagarem-se os candeeiros, por sectores, à medida que eu avançava, deixando atrás de mim uma escuridão, a que procurei fugir, correndo, para acompanhar o ritmo do electricista que, lá longe, não sei onde, ia de comutador em comutador. Tanto material perdido, enterrado na neve... enferrujando... perdido...[22]

---

[22] Jorge de Sena, *Diários*, obra preparada por Mécia de Sena para publicação, ainda inédita.

Este final de *Monte Cativo* realmente foi escrito, ainda em 1946, aproveitando o episódio referido, e depois foi transformado em conto: "A Campanha da Rússia". Como as narrativas de "Duas medalhas imperiais", foi revisto em 1960 e incluído nas *Andanças do demónio*. A nota do autor, em *Antigas e novas andanças do demónio*, indica que há relações do conteúdo do conto com o de vários poemas escritos à época dos fatos narrados, 1942-43, ou da sua escrita, 1946 (publicados em *Perseguição*, *Coroa da Terra* e *Fidelidade*), e também com "Choro de criança", o derradeiro conto escrito, em maio de 1962, para a seqüência d'*Os grão-capitães*.

"A Campanha da Rússia" é mais um texto que participa do referido processo rememorativo de composição que começou com as narrativas breves de 1940 e 42: tal como acontece com "A Grã-Canária", a narração é autodiegética, e constitui-se como recordação de fatos passados da vida do narrador – isso fica claro desde a abertura: « Quando fui morar para aquela casa da Rua de Cedofeita [...], eu sabia, é claro, que os 'espíritos' do Porto eram oficialmente invocados numa rua vizinha [...], mas não sabia que o mesmo se produzia no andar térreo daquela casa, cujos inquilinos eram assíduos e domésticos praticantes de iguais

experiências. Eu vivia, nesse tempo, em petição de miséria [...]. »[23] Este primeiro parágrafo termina com uma meditação que envolve tanto o passado da diegese quanto o presente da narração:

> Se os meus amigos me estimaram e estimam, não é de uma intimidade que sempre me constrangeu, e que eu próprio não sou capaz de retribuir, mas de uma lealdade e uma franqueza, ou melhor, uma ingenuidade que, ciente e experiente de tudo o que a vida tenha de terrível e de sórdido, não menos é, ferida e dolorida, a surpresa constante de que a amargura se faz.[24]

Por causa da vida miserável que levava e dos amigos que, por troça ou outro motivo, queriam assustá-lo com fantasmas (os « espíritos » nos quais não acredita, mas dos quais tem medo), o herói passava as noites perambulando pelas ruas, presenciando uma série de situações de miséria humana, que parecem mais perturbadoras na noite de Carnaval, (re)vivida como num delírio. Os dois últimos parágrafos do conto retomam quase literalmente o registro feito no diário, que, inserido nesse novo contexto, assume outros sentidos além do inicial. É novamente o testemunho individual que reapresenta criticamente a História: a desumanização que a guerra provoca corporifica-se no

---

[23] *Antigas e novas andanças do demónio*, cit., p. 115.

[24] Ibid, p. 115-16.

comentário do velho, que lastima as perdas materiais da campanha de Hitler para invadir a Rússia, e não as perdas humanas.

Dois anos após "A Campanha da Rússia", em uma carta a Mécia de Sena, de 17 de fevereiro de 1948, o autor das *Andanças* se referia assim ao romance que tencionava escrever:

> Quando começarei o romance?... Olha, lê tudo o que está aí para trás. E depois, repara: o « Prior » [a tragédia em moldes clássicos *O indesejado (António, rei)*] é grande demais, não se atrevem a pô-lo; o "Amparo de Mãe", estou certo de que a censura teatral a cortava, e prefiro esperar oportunidade de publicar, o que depois de cortada não poderia fazer; e o romance, esse, medito-o tão áspero, tão fantástico e violentamente realista, que nenhum editor se atreverá a pegar-lhe, e talvez só o Sousa Pinto (o dos Livros do Brasil) lhe possa pegar para publicá-lo no Brasil. E, mesmo assim, não teria ilusões; mesmo publicado lá, seria uma catástrofe, gritariam que eu enxovalhava o berço da nacionalidade, que lá não havia só gente sem caráter, viciosos, ladrões, prostitutas, tuberculosos, etc., que será 50% da população do romance, que pretende dar a decomposição desorientada de um povo e a opressão da juventude. Tu mesma me condenarás: ser-te-á insuportável que eu estadeie tão secretas misérias em termos que nunca até hoje se ousaram. Admitirás que uma das cenas mais importantes se passe numa clínica popular e coletiva de doenças, etc., etc., não sei se me entendes? Aceitarás que uma das figuras significativas seja « patroa » de uma « certa » casa e mãe de um estudante da Faculdade, que, ao partir, miliciano, para os Açores, lhe deixou em depósito a sua prostituta predileta? Não aceitarás, e é verdade, existiu, vi. Aceitarás que uma figura da alta sociedade rapte, de automóvel, jovens, e os adormeça com drogas? Soube-o, com provas. E isto é a décima parte do "Monte Cativo" que começa assim: « Quando nasci, meu pai inclinou-se sobre a cama de minha mãe, e disse: – Estás segura ». Ou faço uma coisa nunca vista, ou não farei. As cenas, as figuras, a composição geral, fragmentos, tudo me perpassa na cabeça; mas quereria ter tempo para construi-lo, e escrevê-lo cuidadosamente.

> Subitamente, parei... – e escrevi três páginas e meia, a abertura tão sonhada do "Monte Cativo". Pode ser que não continue, emperre... – Alea jacta est.[25]

A escrita do romance não progrediu mesmo para além das três páginas e meia do fragmento inicial[26], e não progrediria mais senão de forma bastante fragmentária. Mas as palavras de Sena na carta são elucidativas de alguns aspectos importantes a serem considerados em relação a *Sinais de fogo*. A descrição que o autor faz da planejada obra é, *mutatis mutandis*, a que se pode fazer do romance iniciado em 1964: há mesmo no primeiro volume do ciclo personagens como a « 'patroa' de uma 'certa' casa » (a « Ti Mariana », dona da casa em Buarcos) ou a « figura da alta sociedade » que rapta jovens (a sogra do tio Justino). Além disso, nele também se encontra (como está igualmente n'*Os grão-capitães*) a exposição das « secretas misérias » de uma realidade social decadente, « em termos que nunca até hoje se ousaram ».

Por outro lado, o que Sena diz na carta tem direta relação com o seu processo de criação, em dois sentidos. Primeiramente, o fato de a criação – entendida de forma geral, e não apenas restrita à prosa de

---

[25] SENA, M.; SENA, J. *Isto tudo que nos rodeia*. Lisboa: INCM, 1982, p. 154-55. Em relação ao que foi explicado na nota 5 deste capítulo, a correspondência do escritor com Mécia de Sena é a única exceção, por estar apenas parcialmente publicada; as cartas que forem citadas e ainda estiverem inéditas não apresentarão indicação bibliográfica.

[26] Cf. "Monte Cativo", in: *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 141-44.

ficção – ser um processo mental, de elaboração interior contínua: « tudo me perpassa na cabeça ». Para o poeta,

> A expressão poética é um domínio, uma disciplina, uma orientação. [...]
>
> Domínio, disciplina, orientação exercidas sôbre o nosso espírito a todas as horas, como uma preparação constante, implacável, humilde e atenta daquele momento em que o poema aparece. E ele então, surgindo súbito, sem que saibamos o que vai dizer, *dirá.*[28]

Dirá o poema – e dirá também o conto, a novela, o romance: em se tratando da obra seniana, na qual as relações entre os diferentes gêneros são freqüentes, pode-se afirmar que, neste caso, o que vale para a poesia vale também para a prosa de ficção. Assim se explica o fato de o autor ter sido por tanto tempo fiel ao projeto inicial e de existir uma certa continuidade entre os vários fragmentos deixados; mais do que isso, permite compreender como foi possível a ele começar a escrever *Monte Cativo* pelo fim (o fragmento de 1946, transformado em conto): é que Sena convivia mentalmente com a « composição geral » da obra, sem no entanto ter tempo de construí-la senão aos poucos –

---

[28] "Do intelectualismo", in: *O reino da estupidez-I*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 50. Esse processo mental de composição, e o caráter repentino da criação poética, também são ficcionalizados em *Sinais de fogo*, quando o protagonista começa a escrever poemas, sem no entanto ser uma reprodução da « aparição da poesia » para o próprio Sena (Cf. *infra*, cap. 2. p. 101-102).

apenas os fragmentos lhe « surgiam súbito », mas sempre como parte do conjunto mentalmente elaborado[28].

O segundo aspecto do processo de criação seniano a ser considerado é a já referida questão da transmutação de experiências autobiográficas em elementos ficcionais. Por duas vezes, Sena insiste no caráter verídico de elementos da trama romanesca: « Não aceitarás, e é verdade, existiu, vi. [...] Soube-o, com provas. » É como se, para ele, a aspereza e o extremo realismo do romance só se justificassem se fossem a transposição rigorosa de fatos vividos e/ou testemunhados: a crueldade está no mundo, e não na literatura; por outro lado, esta não pode fantasiar aquele senão revelando fielmente o que ele é – cruel.

O fragmento inicial de *Monte Cativo* escrito em 1948 também pode ser analisado dentro do processo de composição que transita entre a memória do vivido e a sua transposição artística. Tal como acontecerá com "Atlântico", a narrativa deste fragmento é heterodiegética (o que o distingue formalmente de "A Campanha da

---

[28] J. Fazenda Lourenço lembra-se de aproximar o processo criativo de Sena ao de Mozart, para quem a criação também era *cosa mentale*: « Mozart escreveu a abertura do *Don Giovanni* numa só noite, porque ela já se lhe estava estruturando nele, por inteiro, ao correr do tempo. A composição musical era-lhe um processo mental, interior, permanente, e por isso aparentemente espontâneo. Quando já não podia como que sustê-la por mais tempo, acontecia-lhe. De igual modo, Jorge de Sena pode afirmar que 'nunca concebi nada, antes de começar a escrever', e, simultaneamente, 'nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre'. » *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: INCM, 1987, p. 18.

Rússia", escrito dois anos antes); no entanto, há uma sobreposição das vozes do narrador (ausente da diegese) e do protagonista, desde o *incipit*:

> Quando nasci, meu pai inclinou-se sobre a cama de minha mãe, e disse « Estás segura ». Não sei se terá dito o mesmo, por ocasião dos meus anteriores irmãos frustrados. Calara-se. Vira passar nos olhos do amigo um sorriso entre compreensivo e irónico. Não, não devia ter contado aquilo; não devia ter contado assim. Ele não vivera a sua vida, apenas superficialmente ouvira confissões discretas.[29]

A narrativa inicia-se com a voz do protagonista, mas, devido à ausência de marcadores gráficos, o leitor só saberá disso na seqüência do texto (e mesmo pode instalar-se a dúvida sobre o sujeito de « Calara-se »: quem, o pai que fala com a mãe, ambos rememorados pelo *eu*, ou o personagem, que falara na primeira pessoa até aquele momento?); depois, incorpora o discurso indireto livre, que dará lugar, paulatinamente e em todo o resto do fragmento, a um tipo de fluxo da consciência do personagem, fundindo a viagem de trem contada pelo narrador ausente e outra viagem rememorada pelo protagonista.

Foi durante os anos 60 que o projeto do *Monte Cativo* se ampliou consideravelmente, e que Sena passou a cogitar na hipótese de escrever uma « suma romanesca », da qual, segundo hipótese de Mécia de Sena, o romance *Monte Cativo* seria o segundo volume: em carta para Luís

---

[29] "Monte Cativo", in: *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 141.

Amaro, de 20 de janeiro de 1965, Sena fala de um « vasto romance cíclico há muito registrado com o nome de 'Monte Cativo' ». Em 1963, surgiu um outro fragmento, que poderia vir a ser o final do terceiro volume[30]. Há ainda, sem indicação de data, mas que é também provavelmente da primeira metade da década de 60, aquilo que seria o início do quarto volume, um fragmento intitulado "Os Corvos de Minerva" [31].

Em fins de 1964, após a preparação e as provas da livre-docência que realizou em Araraquara, Sena começou a dedicar-se exaustivamente aos *Sinais de fogo*, que se tornariam o primeiro volume do ciclo; até junho de 1965, tinha cerca de 300 páginas datilografadas; por várias razões, inclusive a mudança para os Estados Unidos, a escrita foi interrompida, e só retomada em 1967, para ficar depois no ponto em que hoje se lê o texto.

---

[30] Cf. "Monte Cativo", in: Ibid., p. 145-47.

[31] Cf. "Os corvos de Minerva", in: Ibid., p. 157-63.

1.4. – A gênese de *Sinais de fogo*

A primeira menção significativa relacionada ao início da elaboração dos *Sinais de fogo* aparece em uma carta a Vergílio Ferreira. Em 30 de novembro de 1964, Sena refere-se assim à obra que começara a escrever pouco tempo antes:

> Neste momento, e porque as coisas comigo alternam, saltei do cansaço do concurso camoniano, para a redação de uma longa novela planejada há anos: será, através da investigação ocasional de um caso escandaloso que inclui poucas vergonhas e espíritos, um panorama oblíquo dos nossos anos 30 e 40. Será, porém, publicável? Eu não posso omitir a guerra de Espanha, decisiva para nós; nem o amoralismo hipócrita que foi o da nossa geração. [...] Se chamo ao livro «longa novela» é porque, para meu uso pessoal [...], o romance exige um enquadramento sócio-histórico, visível ou não, enquanto uma novela pode inseri-lo como acidente apenas. Para o meu magno *Monte Cativo,* tudo isto são ensaios e preparativos e, dele, de resto, o conto *A Campanha da Rússia,* das *Andanças,* é um capítulo.

O «concurso camoniano» é o de livre-docência, que se realizou nos dias 28-29 de outubro de 1964, na Faculdade de Araraquara. Portanto, um mês depois, o escritor já estaria razoavelmente avançado na composição de uma «longa novela», que abordaria «um caso escandaloso» da vida portuguesa dos anos 30 e 40. Não seria ainda o planejado *Monte Cativo* porque este deveria (conforme foi dito a Mécia de Sena em 1948) «dar a decomposição desorientada de um povo e a

opressão da juventude ». Por isso a novela em curso era ainda ensaio e preparativo para o romance: ensaio e preparativo, pensaria talvez o escritor, entendido como forma de « aparelhar-se » tecnicamente para depois dedicar-se a outra obra de maior fôlego. Não é possível determinar com precisão e segurança o que essa novela seria, se tivesse sido concluída tal como indicam as palavras a Vergílio Ferreira – o que evidentemente não ocorreu, porque a obra se converteu progressivamente em um romance de proporções maiores. Mas é possível elaborar conjeturas plausíveis para as mudanças que a obra sofreu durante a sua gestação.

O referido caso escandaloso pode perfeitamente ser o episódio do casal de açorianos que é contado aos poucos nos capítulos II, III e IV do romance (e é citado esporadicamente nos ulteriores): uma mulher casada vai a Lisboa para encontrar-se com amantes, e em uma das ocasiões decide regressar às ilhas com um deles, o que desagrada ao marido; ela então vai viver para o continente, e o marido quer que ela volte para ele de qualquer maneira, mesmo que seja em companhia de outro homem. Essa história já havia sido iniciada anteriormente, ou pelo menos planejada por Jorge de Sena: há um texto inconcluso, ou abandonado, escrito provavelmente em 1962 ou 63, que conta de forma

resumida a mesma trama, e chama-se "O Paço das Freiras" (que é o nome do palacete em que morava o casal nos Açores)[32]. O primeiro parágrafo é como que uma apresentação do açoriano e da única vez em que o narrador o encontrou; esse encontro vem relatado no segundo parágrafo do texto, e é, em essência, o que também aparece nos referidos capítulos de *Sinais de fogo*.

A impressão que se tem, ao confrontar "O Paço das Freiras" com a primeira parte do romance, é de que o primeiro texto apresenta uma espécie de projeto desenvolvido ou esquema mais detalhado do que deveria ser depois ampliado e transformado na novela: não se lê propriamente uma narrativa dos acontecimentos, mas um resumo de cada etapa da trama – como se fosse um preâmbulo em que o narrador (neste caso, também autodiegético) informa o leitor de como ficou sabendo dos fatos antes de transformá-los em uma narrativa mais elaborada. Entendido desse modo, "O Paço das Freiras" pode ser comparado com um outro plano para a composição da novela (conservado no espólio do autor), este bem mais reduzido, em que constam apenas os nomes das partes que ela teria – dez partes, quase todas designadas por uma indicação espacial presente também no texto

---

[32] Cf. "O Paço das Freiras", in: *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 151-56. E também Mécia de Sena, "Introdução", in: *Sinais de fogo*, cit., p. 17.

incompleto: « Lisboa » (os fatos anotados no segundo e terceiro parágrafos do texto), « Outra Lisboa » (quarto parágrafo), « Lisboa ainda » (quinto), « Correspondência das Ilhas » (sexto), « O Boletim », « Visita ao Paço » (sétimo), « Viseu » (oitavo), « Correspondência do Gerez » (nono), « Lisboa » (décimo) e finalmente « Outra Lisboa » (décimo-primeiro parágrafo).

Todos esses dados podem explicar o fato de Sena dizer a Vergílio Ferreira que começara a escrever « uma longa novela planejada há anos »: a história dos açorianos era mesmo uma obra planejada havia pelo menos dois anos. Se admitirmos então que *Sinais de fogo* começou por ser a novela *O Paço das Freiras*, a análise das páginas iniciais do manuscrito do romance pode revelar como esta foi gradativamente se transformando naquele.

O manuscrito é composto por 369 compactas páginas datilografadas, praticamente sem margens; o texto é um fluxo contínuo, quase sem correções. A primeira particularidade que chama a atenção é o fato de a primeira página do manuscrito trazer o número 4 escrito à mão, no canto superior direito, e as duas páginas seguintes trazerem os números 2 e 3, respectivamente, escritos à máquina, sobre os quais está anotado à mão os números 5 e 6; a partir da página 7, a numeração é

regular, à máquina. Isto significa que Sena começou a datilografar o texto de forma regular, numerando as páginas, e, ao chegar à terceira, mudou a paginação: terá mudado porque resolvera acrescentar três páginas antes da primeira. Se a obra começou por ser *O Paço das Freiras*, então as páginas acrescidas são três folhas datilografadas (também conservadas no espólio do autor), que trazem no alto da primeira, anotada à mão, a indicação: « Prólogo (a suprimir ou alterar) ». É possível que Sena, logo depois de começar a obra, tenha achado que ela deveria ter um prólogo; interrompeu-a e escreveu-o; mudou a paginação das primeiras folhas em função do prólogo, e continuou a escrever a planejada novela.

Este prólogo é curioso em vários aspectos. Primeiramente porque se inicia retomando uma reflexão que havia sido esboçada nos últimos parágrafos do primeiro texto dedicado a "O Paço das Freiras": a partir da metáfora do *puzzle*, ambos desenvolvem basicamente as mesmas idéias sobre o modo de contar uma história de que se teve notícia (e mesmo de que se foi participante, ainda que secundário). A seqüência do prólogo é um resumo dos tais fatos, em inúmeros aspectos, e mesmo na escolha de palavras e frases, igual ao do fragmento de 1962/63. No entanto, não parece ser cópia ou adaptação dele, seja porque a história certamente « assombrava » o escritor a ponto

de já ser uma *cosa mentale* passível de ser vazada em textos semelhantes, mesmo que separados no tempo; seja porque não só suprime certos detalhes como também acrescenta outros significativos[33].

Mas a questão mais significativa aqui talvez seja esta: quem é o *eu* que se expressa no prólogo? O próprio Jorge de Sena, ou um narrador autodiegético que, antes de fazer sua narração (isto é, de cumprir o seu papel tradicional), resolve expor-se diante do leitor, revelando o seu método de trabalho e questionando a sua eficácia e alcance? E isso porque seu texto resulta não de invenção, mas « de fatos e de memórias que, dos cantos vários de espaço, tempo, e pessoas, [...] chegam tão fragmentados e variados pela distância, como pela visão dos que se recordam deles. » Em desespero de causa, o narrador (ou Jorge de Sena?) deixa que a imaginação aja « por conta própria », e dispõe-se a contar o que vai contar « à fé do que li e ouvi, ou do que eu próprio vi ou senti. O mais – que não é ponto de fé – cabe à imaginação: à minha, à dos outros, à do leitor também. » Ora, deixar que a imaginação trabalhe por conta própria não será transformar em ficção aquilo que foi, um dia, realidade? E haverá outra forma de não perder definitivamente aquilo que se viveu? O prólogo da falhada novela *O Paço das Freiras* parece ser,

---

[33] O mais importante deles é, sem dúvida, o que justifica a parte intitulada « O Boletim » na divisão em partes da novela, e que não constava do primeiro "Paço das Freiras".

afinal, tão fictício quanto verdadeira é pretensamente a história que conta...[34]

Um outro aspecto que pode ajudar a confirmar a suposição de que se tratava inicialmente de *O Paço das Freiras* é que, na página 4 (a primeira do manuscrito), a designação « Parte primeira » surge ao alto, à máquina; logo abaixo, também centralizado, está riscado « Lisboa. »; por fim, o número do capítulo I está escrito à mão. Se levarmos em conta o plano das partes da novela, elas apresentariam as indicações espaciais e não haveria divisão em capítulos, que só passou a ser feita com a escrita já em curso. Outros detalhes do manuscrito parecem revelar a progressiva mudança que a obra foi sofrendo. Na página 13, o número do capítulo II está à máquina, o que, aliado ao fato do número do capítulo I estar escrito à mão, parece confirmar que, inicialmente, a narrativa só seria dividida em partes, sem subdivisão em capítulos. Na página 20, o número do capítulo III está anotado à mão, entre parágrafos sem separação; na página 27, o número do capítulo IV já aparece à máquina; na página 30, a designação « Parte segunda » está anotada à mão, ao fim do capítulo IV, e o número do capítulo V vem à máquina. Será muito difícil determinar a partir de que momento Sena

---

[34] Este prólogo apareceu na primeira edição do romance (Lisboa: Edições 70, 1979, p. 17-21), mas foi suprimido nas seguintes, porque, afinal, realmente não pertence aos *Sinais de fogo*.

percebeu que a narrativa afinal se desviava do projeto inicial, mas isso deve ter ocorrido logo de início, quando a história da crise do narrador assumiu um destaque maior. Já em 20 de janeiro de 1965, Sena dizia para Luís Amaro:

> A verdade é que se me desencadeou um romance que creio estará terminado lá para Abril ou Maio (e que não é ainda o vasto romance cíclico há muito registado com o nome de *Monte Cativo*). Trata da minha geração nos anos 30 e 40 [...]. Não é autobiográfico, mas toda a gente vai julgar que é. A hora da minha autobiografia ainda não soou.

Pouco tempo depois, em uma entrevista concedida a Alexandre Eulálio e publicada n'*O Globo* de 16 de fevereiro, a declaração do escritor acrescenta novas informações:

> [...] estou trabalhando neste momento num magno romance sobre a evolução política e moral da minha geração, que começa com a Guerra de Espanha e termina com a bomba atômica. Já estou à página 200, mas penso que só agora atingi a metade do livro, que pretende ser ao mesmo tempo testemunho e documentário de uma geração, além do levantamento moral e ambiental de uma consciência em situação.

Fica claro que as férias de verão de 1964-65 foram dedicadas exaustivamente à escrita do romance: se, das 369 páginas do manuscrito, 200 já estavam escritas (e esse número será certamente um arredondamento), então Sena já saberia que não escrevia mais uma « longa novela », mas um « magno romance ». É o que também aparece em cartas para José-Augusto França, de 3 de março de 1965: « estou

escrevendo um magno romance que pretende ser o retrato da minha geração, desde 1936 a 1959 (é uma das coisas que também agora me rouba tempo, pois que todos os dias escrevo umas páginas dele). »; e de 29 do mesmo mês e ano:

> O meu romance já vai em 200 páginas como esta, e ainda não saiu do rebentar da guerra espanhola. De resto, este volume terminará com o desfile grandioso da MP [Mocidade Portuguesa], em Lisboa, no ano de 1937. Não sei se poderei publicá-lo. Aí [em Portugal], por certo, será impossível (até certo ponto). Aqui [no Brasil], [...] é demasiado local (embora o não seja nos dramas individuais – além do narrador, neste volume agitam-se, em primeiro plano ou quase, umas trinta personagens).

Em outra carta a Vergílio Ferreira, de 4 de julho do mesmo ano, Sena já fala em 300 páginas, o que indica que a escrita do romance avançou consideravelmente durante o primeiro semestre de 65: « O meu romance já orça pelas trezentas páginas como esta, e falta-lhe só a última parte (mais uma metade daquilo). Este primeiro volume trata da vida portuguesa, vista através de um narrador (que todo o mundo vai dizer que sou eu e não sou), desde o estalar da guerra de Espanha até ao grande desfile de 28 de Maio de 1937. »

A conformação definitiva que o romance possui foi progressivamente se estabelecendo como que à revelia das intenções, iniciais ou posteriores, do autor : por certo a narrativa foi passando por uma espécie de « concentração temporal » durante sua composição,

sobretudo nas partes centrais, e Sena percebia que a narrativa não avançaria até 1959, como dissera a José-Augusto França, e nem até 1945, como havia afirmado a Alexandre Eulálio; ao menos não avançaria dentro dos limites de apenas um romance, ainda que volumoso: em julho, *Sinais de fogo* já é um « infindável romance » (carta para António Gedeão, 10 de julho de 1965), uma saga que seu autor já pensa em repartir por diversos volumes.

No princípio de outubro, Jorge de Sena transferiu-se de Araraquara para Madison, nos Estados Unidos, onde foi ser *visiting professor* na Universidade do Wisconsin (em 1967, seria nomeado *full professor with tenure*). É evidente que uma mudança transcontinental de uma família de onze pessoas, além das novas e várias obrigações que o escritor e professor assumia, teria como conseqüência a suspensão de um ou mais trabalhos: foi o que aconteceu com o romance. No final do ano, diz ao amigo José Blanc de Portugal: « Estou à espera de repouso para prosseguir na composição do meu terrífico romance » (12 de novembro de 1965).

Não podemos esquecer que, com a mudança para a América do Norte em outubro, Sena passou um ano e meio sem férias de verão, que eram fundamentalmente o período do ano em que podia

dedicar-se com mais tempo à escrita do romance. De fato, durante o primeiro semestre de 1966 tudo ficou suspenso: « Todo o tempo livre tem sido para o meu trabalho pessoal (ainda não tive tempo de pegar no meu romance, calcule), as provas dos livros, algumas leituras, uma carta inadiável de negócios. » (Carta para Sarmento Pimentel, 9 de abril de 1966); « sinto-me muito cansado, e muito frustrado de falta de tempo para obra própria, no que à frente está o meu romance dificilmente publicável [...], cujo primeiro volume está à espera de que eu lhe faça a terceira e última parte. » (Carta para Sophia de Mello Breyner Andresen, 21 de maio de 1966). Foi só em julho que pôde retomá-lo: « Recebi o livro do Faure da Rosa. Mas, assoberbado com o trabalho escolar do curso de verão, com a prosa do Colóquio, a do Ocidente, e com o meu romance que enfim recomecei, não estou de apetite para leituras por enquanto. » (Carta para Adolfo Casais Monteiro, 17 de julho de 1966)

A referência ao romance na carta para Sophia de Mello Breyner Andresen traz uma curiosa confusão do escritor: a última parte do romance não é a terceira, mas a quinta, e é pouco provável que o manuscrito estivesse interrompido ao final da « Parte segunda », o que daria menos de um terço da obra, longe das 300 páginas já escritas em 1965 (Cf. carta para José Rodrigues Miguéis, 13 de setembro de 1965:

« E aqui comigo ainda tenho mais um livro de contos [...], dois volumes de poemas, um de teatro, outro de ensaios e trezentas páginas de um quilométrico romance »).

Segundo Mécia de Sena, o que ajuda a perceber em que ponto Sena parou a escrita do romance em Araraquara, antes de retomá-la no Wisconsin, é o tamanho do papel que usava: folhas grandes no Brasil, folhas menores nos Estados Unidos. No manuscrito, as folhas grandes vão até a página 301. Mas há uma particularidade interessante: as primeiras páginas do manuscrito que se encontra em Santa Barbara[35] estão manchadas no alto (um pouco à esquerda, um pouco no centro, mais à direita), manchas que vão desaparecendo e praticamente somem a partir da página 25; volta a aparecer na página 265, e acentuam-se até a 289, que é o fim do capítulo XXXVI e da « Parte quarta »; a página 290 (início da « Parte quinta ») já não apresenta mancha nenhuma. Além disso, as folhas das páginas 290 a 301 são ligeiramente maiores do que as anteriores. Na falta de dados concretos sobre a continuação da escrita, podemos imaginar algumas hipóteses para o estado do manuscrito e a interrupção da escrita:

---

[35] Na verdade, trata-se de uma fotocópia do manuscrito, pois os originais de obras já publicadas são sistematicamente enviados por Mécia de Sena para a Fundação Calouste Gulbenkian, que é a depositária oficial de todo o espólio de Jorge de Sena.

1. Sena teria interrompido o romance no final da « Parte quarta », e retomado depois para iniciar a « Parte quinta »; o manuscrito levado do Brasil teria 289 páginas (pouco mais ou menos), que se teriam manchado devido a algum imprevisto, entre os muitos que certamente devem ter ocorrido durante a mudança da família e dos seus respectivos pertences, entre os quais constavam uma imensa biblioteca e incontáveis papéis avulsos.

2. Mas também é plausível pensar que o manuscrito levado do Brasil chegava até a página 301, e que as últimas precisaram ser refeitas[36], seja porque estivessem muito manchadas, seja porque a interrupção tenha sido muito abrupta, e para retomar o fluxo narrativo Sena precisasse recuar um pouco.

3. E ainda há que se considerar o fato de Sena ter emprestado a cópia do manuscrito a Adolfo Casais Monteiro antes de ir para os Estados Unidos, e ter levado consigo apenas o original[37]; essa cópia só retornou

---

[36] Mécia de Sena fala no « refazimento de duas meias páginas », quando afirma que a escrita ficara suspensa na página 301 ("Introdução", in: *Sinais de fogo*, cit., p. 19).

[37] Desde 1962, quando não pôde mais contar com a esposa para secretariá-lo, Sena escrevia diretamente à máquina praticamente tudo o que não fosse poesia, sempre em duas vias (original e cópia). Mécia de Sena fez um divertido histórico deste fato, em carta para mim de 3 de janeiro de 2002: « realmente eu não podia já secretariar o meu marido e por isso... lhe comprei, com imenso sacrifício, uma máquina a que ele teve de habituar-se. Levou uma semana de quase murros na pobre coitada, mas ao fim dela escrevia mais rapidamente e mais correctamente do que eu jamais escrevera... Mas nesses oito dias... chamou nomes feios a tudo e a todos; e nunca, por exemplo, foi capaz de mudar a fita ou resolver qualquer probleminha mecânico... No fundo, era pretexto para me chamar e ocupar, estou convencida. »

às mãos do escritor em 1975. É possível que o manuscrito manchado seja a cópia, e que as últimas páginas tenham sido datilografadas novamente antes que ele fosse remontado com o que entretanto havia sido escrito.

Seja qual for a explicação, a interrupção deve ter-se dado por volta da página 300 do manuscrito, como indica a carta a Vergílio Ferreira de 4 de julho de 1965, o que significa dizer que cerca de 80% do romance foi escrito em Araraquara. Ou seja, é o início do capítulo XXXVIII, o segundo da « Parte quinta », que talvez tenha sido abruptamente interrompido e depois refeito. Se foi realmente isso que aconteceu, então a confusão na carta para Sophia de Mello Breyner Andresen é perfeitamente compreensível: apesar de estruturado em cinco partes, *Sinais de fogo* se apresenta nitidamente como um tríptico, ou melhor um duplo tríptico, em *mise en abyme*, pois as três partes centrais (segunda, terceira e quarta) formam um conjunto – os dias na Figueira da Foz – em vários aspectos separado da primeira e da última, que se passam predominantemente em Lisboa; dessa forma, a estrutura pode ser entendida como tripartite, com a parte central também dividida em três.

Assim, em julho de 1966, Sena retoma o manuscrito, interrompido talvez no início da « Parte quinta », para concluir essa última parte. Um esquema manuscrito das três partes centrais, que se encontra no espólio do autor, pode ter sido feito já nos Estados Unidos, quando Sena foi retomar a escrita: releu e esquematizou o que já estava escrito, depois de um ano e meio de interrupção, para poder continuar a escrita do romance com mais segurança. Mas é possível que o verão de 1966 não tenha sido muito proveitoso, devido às inúmeras atividades desgastantes que o escritor desenvolveu no segundo semestre, e que várias cartas descrevem, como, por exemplo, uma de 17 de agosto, para Taborda de Vasconcelos:

> Quero que compreenda que o meu silêncio agora nada mais significou do que a minha vida dos últimos anos: aulas, trabalho de pesquisa, viagens, a adaptação de uma família numerosa como a minha a um país cuja cultura e língua lhe não eram familiares [...], livros e artigos, provas de exame e tipografia, e, nos últimos dois anos, uma saúde precária sem tempo nem dinheiro para o luxo de ser tratada.

Por outro lado, o final do romance não parecia próximo, e a sua continuação em outros volumes já era certa – é o que foi dito a José Rodrigues Miguéis, em 8 de janeiro de 1967:

> [...] eu tenho dois livros de poemas para publicar, um livro de contos [...], um romance de 300 páginas (que quero acabar agora com mais umas 200, calculo, e que será o primeiro volume de uma série – só que não é possível publicá-lo em Lisboa, pois que, pelos padrões de reticência

> realista e política locais, e mesmo não-locais, é de uma violência tremenda) [...].

É para Eduardo Lourenço, em carta de 8 de junho de 1967, que pela primeira vez Sena nomeia o romance que está escrevendo: « Pior será se eu publicar o romance que estou concluindo (um primeiro volume), em que historio romanescamente a nossa evolução espiritual e política desde 1936 a 1959. Não sei se terei vida para concluir esse plano gigantesco. Mas espero concluir neste Verão aquele volume, *Sinais de Fogo*, que é só 1936 e a guerra de Espanha. »

O verão de 1967 parece ter sido seguramente o período em que Sena pôde retomar um pouco mais longamente a escrita do romance. Em 2 de agosto, escreve para Luís Amaro:

> E, quando me preparava para retomar as pesquisas [...] em curso, desabou-me violentamente em cima o romance que estava quieto havia séculos, e afinal à espera de uma aberta por onde enfiar-se – estou, neste momento em que tirei da máquina uma página pronta, para pôr esta carta, no comício do Campo Pequeno, cuja data exata em tempos V. fez o favor de descobrir-me e que acerta perfeita com o desenvolver da ação do romance. « Estou no comício » é uma maneira de dizer, porque nem eu nem as minhas personagens põem os pés nessas coisas...

No romance, a referência ao comício é feita no início do capítulo XL, que corresponde à página 314 do manuscrito: desde que chegara aos Estados Unidos, quase dois anos antes, Sena teria escrito

pouco mais de 10 ou 15 páginas, o que é bastante exíguo se comparado à « avalanche » de 300 páginas escritas no Brasil.

A carta em que Luís Amaro informa Jorge de Sena sobre a data do comício no Campo Pequeno (ocorrido em 28 de agosto de 1936), entre outros dados históricos, é de 26 de dezembro de 1965, a que o escritor agradece a 14 de fevereiro de 1966, dizendo que « para o [seu] romance [...], a data da tourada-comício era decisiva. » Isso demonstra mais uma vez como o seniano processo mental de composição se dava: a elaboração interior contínua não o afastava do que era historicamente significativo para sua obra (e como isso « acerta[va] perfeita com o desenvolver da ação do romance »), e sempre tinha o seu devido tempo de maturação, conforme é dito para Dante Moreira Leite (21 de agosto de 1967): « Quanto a trabalho meu, o romance tem continuado animadamente, e apenas o suspendi em crise de consciência (e também porque cheguei a um passo que quero que amadureça no subconsciente primeiro ou lá onde é que isso acontece) para tratar do padre António Vieira [...]. »

Com o início do ano letivo (1967-68), o romance sofreu nova interrupção, até as férias seguintes: « Pressionado pelo meu volume (o 2°) daqueles estudos intermináveis que estou publicando em Lisboa,

[...] não posso por enquanto retomar de novo o romance, em que, se não deponho esperanças, deponho pelo menos o gosto de escrevê-lo, o que já não é mau. » (Carta para Dante Moreira Leite, 18 de novembro de 1967);

> O romance (outro que não o projetado e iniciado há muitos anos) que estou a escrever há três anos (e que está neste momento parado a p. 400 do original, por falta de tempo livre para retomá-lo desde o verão) [...] começa por analisar os efeitos da guerra civil espanhola na minha geração, além de ser a coisa moralmente e sexualmente mais franca e brutal que já se escreveu em português... (Carta para Vasco Miranda, 4 de janeiro de 1968)

As 400 páginas referidas na carta a Vasco Miranda são sem dúvida um número arredondado, mas podem indicar que durante o verão de 1967 Sena tenha escrito mais do que as 10 ou 15 páginas sugeridas acima. Em todo caso, a escrita é evidentemente lenta: para Fernando Lemos, Sena diz que sonha « com algum tempo para continuar a escrever » e informa que « o romance, com a falta de tempo, tem marchado a passo de boi » (carta de 4 de abril de 1968).

Mas nesse momento, parece já estar delineado o plano geral tanto do volume como de todo o ciclo romanesco, faltando apenas a identificação com o planejado *Monte Cativo*, que se dará um pouco mais adiante. A organização do ciclo (que será a incompletamente definitiva)

vem explicitada na entrevista que Sena concedeu a Arnaldo Saraiva em 1968:

> Quanto à ficção, estou absorvido com a conclusão de um romance, *Sinais de fogo*, primeira parte de um vasto ciclo que não sei se chegarei a escrever. Este volume, de que estão escritas 400 páginas, trata apenas de alguns meses de 1936; e o plano geral do ciclo pretende cobrir, através das experiências de um narrador, a vida portuguesa desde 1936 a 1959. [...] é, como os contos inéditos de *Os grão-capitães*, um livro de uma franqueza total que não recua perante coisa alguma. Não é, porém, nem ainda, as minhas « confissões de Jean Jacques Rousseau ».[38]

Essa entrevista foi publicada em um número especial da revista *O Tempo e o Modo*, dedicado quase integralmente ao autor. Para ilustrar a sua produção literária, Sena escolheu, entre outros textos, trechos do romance, especificamente aqueles em que Jorge escreve poemas, que receberam o título geral de "Aparição da poesia": são partes dos capítulos X, XXXVII, XXXVIII e XLI (no caso deste último, o trecho escolhido vai até o final do capítulo). Isso permite dizer com segurança que, no início de 1968 (o número da revista é de abril), o manuscrito já havia chegado à página 352, faltando apenas 17 páginas para ficar definitivamente suspenso.

---

[38] "Falando com Jorge de Sena", in: COSTA, J. B. (ed.). *Jorge de Sena*. Nº esp. de *O Tempo e o Modo* (Lisboa), n. 59, abril de 1968, p. 424. Em outra entrevista, de janeiro de 1969, o autor parece transferir o título do romance para o ciclo: « estou a concluir (já vai em 600 páginas) o 1º volume de uma vasta suma romanesca: *Sinais de fogo* » (*Jornal de Notícias*, Porto, 23/01/1969), mas deve ser apenas problema de construção sintática. Ao falar em 600 páginas, Sena certamente estaria pensando no livro já editado.

Em 1968, as referências à retomada do romance são escassas e ambíguas, como nessa carta a Eduardo Lourenço, de 29 de junho: « o supracitado romance, [...] não sei se lhe disse, se passa todo em alguns meses de 1936 (precisamente neste momento estou, após centenas e centenas de páginas, à beira da revolta dita dos barcos, em Setembro desse ano). » Não é possível determinar se o manuscrito estava interrompido neste ponto desde o ano anterior, ou se a escrita prosseguira por essa época. A referência explícita à « revolta dos barcos » aparece no último capítulo (XLIII), mas já se anuncia desde o capítulo XLI (que certamente estava concluído). Se o escritor avançara até o capítulo XL em 1967, terá escrito em torno de 20 páginas em 1968.

Além disso, as férias deste ano terão sido de preparação para a primeira viagem de regresso à Europa depois de nove anos de exílio, realizada entre setembro de 1968 e fevereiro de 1969: graças a uma bolsa da Fundação Gulbenkian e a uma licença da Universidade do Wisconsin, Sena pode fazer investigações e conferências em vários países europeus (Inglaterra, Escócia, Holanda, Bélgica, Dinamarca, Suécia, Alemanha, França, Áustria, Suíça, Itália, Espanha) e finalmente retornar a Portugal.

Nas férias de 1969, retomou (e talvez pela última vez) a escrita do romance: « Após concluir aqueles trabalhos, voltei às minhas pesquisas camonianas e circunvizinhas, ao meu romance, e afanosamente, na maior parte do dia, à preparação da edição revista das *Líricas Portuguesas* » (carta a Eugénio de Andrade, 16 de junho); « Tenho revisto também os meus contos inéditos, do volume *Os grão-capitães*, e retomei o romance interrompido » (carta para Eduardo Lourenço, 18 de junho).

Alguns dias depois, Sena escreveu para Luís Amaro (carta de 6 de julho de 1969), pedindo novamente informações necessárias ao desenrolar da ação do romance:

> E um outro favor lhe peço, de que depende agora o avanço do meu romance, com que às vezes me repouso do cansaço e da exaustão em que vivo, sem poder nem saber parar. Ponha nisso a sua paciência e a sua boa vontade. *No dia 8 de setembro de 1936*, houve a chamada « revolta dos barcos » que foram afundados. Isso aconteceu de noite e numa madrugada – *na de 7 para 8, ou na de 8 para 9*? Quais foram os barcos que se revoltaram? Quais foram afundados ou semi-destruídos? O que é que os jornais disseram? *E em que dia*? Uma fotocópia de um Século ou de uma Notícia seria o ideal, para eu poder usar frases da notícia.

Isso significa que Sena estaria, nesse momento, a escrever ou terminar o capítulo XLII, ou até a iniciar o capítulo XLIII, que ficou sendo o derradeiro. Luís Amaro enviou-lhe as informações uma semana

depois[40]. Acabadas as férias, o romance ficou novamente em estado de suspensão: « E não andam outros estudos que tenho em mãos nem o romance que nunca mais acabo. » (carta a José Blanc de Portugal, 28 de novembro de 1969).

As férias do ano seguinte (1970) foram ocupadas com a mudança para Santa Barbara, Califórnia, ocorrida em agosto. As variadas ocupações e a falta de tempo continuavam a angustiar o escritor: « Parece-me que, desta vez, me deixo submeter à pressão editorial para publicar os meus contos de *Os grão-capitães* (menos um par impossível...), dois dos quais apareceram em *O Tempo e o Modo* [Cf. *supra*, nota 15]. Mas, de tudo isto, e do mais que tenho pendente, o que eu queria era tempo para acabar de uma vez o meu romance. » (Carta para Rui Knopfli, 4 de janeiro de 1971)

A impossibilidade em obter as informações de que precisava também era um empecilho para a continuação da obra: « O meu [romance], que avançou mais um pedaço, está parado, porque preciso de ver – e não tive tempo em Lisboa há dois anos – os jornais

---

[40] Cf. carta de Luís Amaro, de 16 de julho: « Ontem escrevi-lhe a enviar o que pude 'investigar', rapidamente (só os títulos) sobre o caso da revolta da Marinha. Se dispusesse da tarde inteira, poderia ter copiado mais coisas. » A folha com os títulos dos jornais e outros dados encontra-se no espólio do escritor, em uma pasta dedicada ao material relativo a *Sinais de fogo*. É de referir que Sena, no último capítulo, aproveita literalmente um parágrafo do que Luís Amaro copiou do *Diário de Notícias* (Cf. *infra*, cap. 3, p. 199, nota 59).

daquele tempo, para dar uma atmosfera exacta para as seqüências finais. » (Carta para Adolfo Casais Monteiro, 18 de março de 1971).

De fato, na segunda viagem à Europa, realizada entre junho e setembro de 1971, Sena aproveitou para fazer pesquisas na Biblioteca Nacional. No espólio do escritor, estão conservados dois blocos de apontamentos, inteiramente preenchidos com notas manuscritas de informações históricas, pesquisadas no *Diário de Notícias* de Lisboa. A primeira página do primeiro bloco começa no dia 2 de agosto (de 1936), a última do segundo acaba em 31 de dezembro.

Arnaldo Saraiva, na introdução que fez para a 1ª edição de *Sinais de fogo*, diz que essas notas foram feitas quando da viagem de 1968-69, e parte do princípio de que as informações colhidas por Luís Amaro na folha solta que está na pasta do espólio dedicada ao romance são anteriores a esta pesquisa[40]. Mas, como ficou demonstrado, a folha de Amaro é de 15 de julho de 1969, e Sena não pediria as informações que pede se tivesse os apontamentos desses blocos. Foram feitos, portanto, posteriormente.

Durante a viagem à Europa em 1971, Sena esteve durante o mês de agosto e o início de setembro em Lisboa (chegou no

---

[40] Cf. "História de um romance (im)perfeito", in *Sinais de fogo*, 1979, cit., p. 11.

dia 1º, partiu no dia 25 para o Porto, com rápido retorno no dia 29 e nova partida para o Porto e Salamanca; voltou no dia 5 de setembro e partiu definitivamente no dia 13, para Madrid e depois Paris e Londres, de onde retornou aos Estados Unidos). As cartas a Mécia de Sena documentam detalhadamente o que ele fez nesse período. Em carta de Lisboa, datada de 6-7-8-9 de agosto de 1971, lê-se: « Reatei a carta, depois de ter saído de manhã para encontrar-me com o Amaro na B. Nacional [...], aonde depois o apresentei ao Cattaneo. Comecei já a repassar os jornais de 36-37, por causa do final do meu romance [...]. » E em outra carta, ainda de Lisboa, datada de 11 de agosto: « São 5 e meia da tarde, trabalhei desde que deitei carta ao correio para ti, depois de ter tirado a radiografia, até às 3 da tarde, na B. Nacional (o *D. Not.* de 36 por causa do romance está espiolhado já) [...]. » Depois desse dia, não há mais referências a pesquisas na Biblioteca Nacional, Sena talvez não tenha voltado lá devido a uma série de (des)encontros e contratempos. Isso quer dizer que os apontamentos foram feitos nos dias 7 e 11 de agosto de 1971, mas não terão tido a utilidade esperada, já que, ao regressar aos Estados Unidos em setembro, o escritor precisou retomar suas atividades na Universidade.

Em 1972, ano do IV centenário d'*Os Lusíadas*, além de dirigir o Programa de Literatura Comparada da UCSB, Sena dedicou-se a várias conferências sobre Camões, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (duas viagens, em março e entre junho e setembro) e na África (onde esteve entre julho e agosto); em 1973 e 1974, fez novas viagens longas à Europa. Em 1975, ensinou Literatura Portuguesa na UCLA, durante o segundo *quarter* (ou seja, o segundo trimestre letivo, que começava em janeiro, isso porque a Universidade da Califórnia, nessa altura, funcionava em regime trimestral), acumulando com as aulas em Santa Barbara, em virtude do falecimento do professor titular, Machado da Rosa; e passou a dirigir, no final do terceiro *quarter* (a partir de junho), o Departamento de Espanhol e Português da UCSB e o Programa Interdepartamental de Literatura Comparada. Em março de 1976, sofreu um ataque cardíaco, mas pôde ainda viajar a Portugal e Itália, em setembro, e também no primeiro semestre do ano seguinte.

Durante todo este período, não aparecem na correspondência novas referências ao romance, o que pode indicar que Sena não teve mais tempo para retomá-lo. Em 1976, em entrevista concedida a Valentim Lemos e publicada no jornal lisboeta *O Dia* de 20 de setembro, a preocupação em terminar *Sinais de fogo* ainda é evidente:

« Falando de novos trabalhos, tenho vários. [...] Estou também a ver se termino um romance, um romance bastante vasto (*Sinais de fogo*) que já há muito tempo estou a escrever. » E em outra entrevista, concedida a Ignácio Moneo e publicada em um jornal de Salamanca, *El Adelanto*, de 21 de maio de 1977, o final do romance parece premonitoriamente distante e impossível: « Estou escrevendo há muitos anos um vasto romance, que não sei quando acabará, creio que não acabará nunca. » E não acabou, porque pouco mais de um ano depois, a 4 de junho de 1978, Jorge de Sena morria.

Mas o escritor ainda teve tempo de apontar o vínculo entre *Sinais de fogo* e o projeto do ciclo romanesco *Monte Cativo*. Em 1977, ao preparar as notas aos contos de *Andanças do demónio* a serem incluídas na reedição conjunta *Antigas e novas andanças do demónio*, lembrou-se de dizer, referindo-se a "A Campanha da Rússia": « Este texto de 1946, revisto em 1960, havia sido concebido como um dos finais de volume da imensa 'suma' romanesca, *Monte Cativo*, cujo primeiro tomo, *Sinais de fogo* (extratos do qual apareceram em *O Tempo e o Modo*, nº 59, Abril de 1968), se encontra em vias de conclusão. »[41]

---

[41] *Antigas e novas andanças do demónio*, cit., p. 218.

Em suma, a composição de *Sinais de fogo* estende-se de 1964 a, no máximo, 1970, sendo que 80% da obra foi escrito entre novembro de 1964 e julho de 1965. Durante esse período, a dedicação do escritor ao romance foi intensa, e deve ter absorvido consideravelmente sua capacidade de criação[42] – é sintomático o fato de Sena não ter escrito, no primeiro semestre de 1965, senão os *Sete sonetos da visão perpétua*, o primeiro no dia 24, os outros no dia 25 de fevereiro; antes, escrevera apenas dois poemas, em dezembro de 1964, inspirados por Debussy: " 'Festas', de Debussy" (no dia 6) e " 'La cathédrale engloutie', de Debussy" (no dia 31), este motivado certamente pela « aparição da poesia » no romance; e um poema, em novembro: "Missa solene op. 123, de Beethoven" (no dia 2).

Isto tudo quer dizer que a abordagem de *Sinais de fogo* deve sempre levar em conta a « decalagem » entre o momento da escrita (anos 1960) e o momento da publicação (1979), consideração que, se desprezada, pode provocar (como já provocou) alguns desvios de interpretação. Nesse sentido, acontece com *Sinais de fogo* o mesmo que aconteceu com *Nome de guerra*, cuja inovação, relacionada com o

---

[42] Cf.: « No fim de 1964, comecei a escrever o romance *Sinais de fogo*, em que no ano seguinte, toda a minha capacidade de ficção se concentrou. » "Prefácio (1971)", in: *Os grão-capitães*, cit., p. 16.

momento da escrita (1925), passou praticamente despercebida no momento da publicação (1938), época já das disputas entre presencistas e neo-realistas. *Sinais de fogo* deve ser analisado como romance dos anos 1960, e considerado em relação a outras obras dessa época.

E também como *Nome de guerra* e *A personagem total*, *Sinais de fogo* são um « romance de aprendizagem », segundo a tipologia de Lukács. Da mesma forma que no romance de Almada essa aprendizagem é um « desvelamento do herói, feito através da descoberta da própria intimidade »[43], também o romance de Sena promove um desvelamento da realidade – mas, neste caso, uma realidade tanto individual quanto coletiva, uma luta incessante na busca de um *sentido* possível para uma realidade sem-sentido, feita de mentiras, de convenções, de velhos preceitos e preconceitos que precisam ser denunciados (semelhantes àqueles contra os quais Antunes, o protagonista da obra de Almada, tem de bater-se).

---

[43] GOMES, A. C. "A aprendizagem de desaprender". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 149/150, jul.-dez. 1998, p. 127.

1.5. – As edições de *Sinais de fogo*

A primeira edição dos *Sinais de fogo* é póstuma, de 1979, apresentava como subtítulo apenas « romance », e trazia uma introdução de Arnaldo Saraiva, "História de um romance (im)perfeito" [44]. O ensaio de Saraiva é aquilo que seu título anuncia, uma espécie de pequena história da composição da obra, ainda bastante incompleta (e em alguns pontos imprecisa): toma como ponto de partida os textos ficcionais do autor, sobretudo aqueles escritos e publicados nos anos 60, e procura situar as preocupações senianas com a criação do romance; ainda refere a publicação de fragmentos da obra na revista *O Tempo e o Modo*, para encerrar com breves informações sobre o seu contexto histórico. Calcado em informações colhidas em algumas entrevistas, cartas e textos inéditos (anotações de Sena, por exemplo, dos blocos de apontamentos feitos em 1971 e referidos acima), além de outras, fornecidas por Mécia de Sena (que também terá franqueado a Arnaldo Saraiva os papéis a que ele se refere), o ensaio é simples, essencialmente informativo, sem nenhum juízo crítico (o próprio autor afirma que « não há que fazer aqui

---

[44] *Sinais de fogo*, 1979, cit., p. 7-15.

e agora a análise possível de *Sinais de fogo* »[45]). Procura ser uma imitação dos prefácios de Sena[46], que habitualmente faziam a história do livro que se publicava.

A segunda edição da obra (1981) foi revista por Mécia de Sena, que corrigiu o subtítulo – passou a ser « Monte Cativo-I » – e suprimiu o « Prólogo » que Saraiva publicara na primeira edição, e que é o referido texto introdutório da falhada novela *O Pão das Feiras*. Na terceira edição do romance (1985), o ensaio de Saraiva foi substituído por uma introdução feita por Mécia de Sena, que supera largamente aquela outra, no tocante às informações e sugestões de paralelos do romance com outras obras do autor (e não só as de ficção), e que passou a acompanhar o romance desde então[47].

---

[45] Ibid., p. 14.

[46] Saraiva diz que não fará a « análise possível » do romance « para respeitarmos a tradição dos 'inevitáveis prefácios' do autor » (Ibid., loc. cit.).

[47] Cf. *Sinais de fogo*, 1997, cit., p. 5-26.

2.

SINAIS DE UM NARRADOR: MEMORIA E INVENÇÃO

É a presença do autor como principal personagem – ainda que oculta – que distingue o verdadeiro, o mais puro romance; a mais bela arte é sempre autobiográfica.

Adolfo Casais Monteiro
"Sobre Eça de Queirós", *presença* 17, dez. 1928

Retirar-se tanto quanto possível da sua obra é ainda talvez para o escritor a melhor maneira de nela deixar o melhor que tem.

José Bacelar
"72 anotações à margem da vida quotidiana", *presença* 52, jul. 1938

2.1. – O romance em primeira pessoa

Um romance é sempre uma obra de ficção: não o seria se não *fingisse* o mundo – ou um mundo. É o que nos lembra, por exemplo, Michel Raimond, quando diz que o romance « é uma obra de má fé: o romancista apresenta como verdadeiro aquilo que deliberadamente sabe ser falso; e o leitor finge tomar por verdadeiro aquilo que nunca deixa de saber fictício. »[1] No entanto, esse preceito aparentemente elementar que desde o início esteve e está na base de qualquer obra de ficção foi progressivamente convertendo-se em uma questão mais complexa e problematizada (quando não se tornou mesmo problemática), sobretudo no que se refere a romances em primeira pessoa que, por um lado,

---

[1] RAIMOND, M. *Le roman*. Paris: Armand Colin, 1989, p. 6.

aproveitam fatos da vida do seu autor e, por outro, mimetizam a escrita autobiográfica.

Isso se deve ao fato de a autobiografia, enquanto gênero ou subgênero da escrita literária, ser uma forma híbrida de expressão, porque essencialmente destinada ao registro de fatos verídicos; ela pode ser um discurso documental, testemunhal ou ficcional[2]. Sendo assim, é caracterizada fundamentalmente por um dualismo: aproxima-se ou afasta-se seja da ficção, seja da realidade histórica, dependendo da situação. Por isso, « quanto mais a autobiografia tender para a 'verdade' do relato mais se afasta do universo literário para se avizinhar da História ou nela se integrar. E, inversamente, quanto mais se inclinar para a ficção, mais se aproxima da literatura »[3]. De qualquer forma, o que marca o *eu* do texto autobiográfico é o seu caráter « real », segundo o desejo do escritor de « oferecer um retrato do seu *ego* (civil, autêntico) e não de um 'eu' imaginário, em que se transformasse ou que constituísse o eixo de suas projeções. »[4]

---

[2] Cf. JOSEF, Bella. " '(Auto)biografia': os territórios da memória e da História". In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (ed.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998, p. 295 e ss.

[3] MOISÉS, M. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 164.

[4] Ibid., p. 163.

É nesse sentido que Philippe Lejeune define a autobiografia: « Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando põe o acento em sua vida individual, particularmente na história de sua personalidade. »[5] Para o estudioso francês, é essa identidade autor/narrador/personagem a condição fundamental para a autobiografia: os fatos podem ser deturpados e questionados na sua veracidade histórica, mas é certo que o *eu* do texto coincide com a individualidade do autor.

Romances que adotam a forma do relato autobiográfico parecem situar-se, por isso mesmo, nessa mesma espécie de zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre memória e invenção, entre autor empírico e narrador textual[6]. Se na autobiografia verídica a identificação autor/narrador/personagem é assumida (e a indefinição de fronteiras, quando existe, é quase sempre involuntária), no romance autobiográfico a identificação não se afirma: ao contrário, o que o romance faz é separar autor e narrador/personagem, e busca justamente aquela indefinição, porque interessa à obra inverter a

---

[5] *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 14.

[6] Massaud Moisés lembra ainda que na autobiografia, « o 'eu' que se historia é praticamente tão construído quanto o do poeta. Trata-se porém, de uma auto-invenção quase à revelia, ou que se realiza sem o concurso da vontade, como se a fictividade se instalasse parasitariamente no perímetro do 'eu' real, sem respeito às volições do escritor. » (Op. cit., p. 163)

polaridade da expressão: na autobiografia, a ficção invade a subjetividade do eu não-ficcional contra sua vontade, e pode levar o leitor a tentar identificar os erros e enganos cometidos pelo autobiógrafo; no romance, essa subjetividade é trazida para a ficção, como forma de inserir na ficção da obra a realidade histórica de que participam escritor e leitor, que busca então estabelecer as similitudes entre a realidade histórica e o mundo ficcional. Essa ambigüidade que caracteriza as relações entre autobiografia e romance continua a ser ponto de discussão, obrigando o leitor a um exercício constante de desautomatização. Por um lado, não há mais o conforto de uma narrativa em que a separação entre a vida das personagens romanescas e a vida do autor e das pessoas com quem conviveu seja total: afinal, até que ponto o protagonista e narrador de *À la recherche du temps perdu* é e/ou não é Marcel Proust? Até que ponto o Jorge personagem-narrador de *Sinais de fogo* é e/ou não é Jorge de Sena? Por outro lado, explicita-se a clássica questão sobre a liberdade de criação artística: afinal, quais são os limites entre as reminiscências do autor aproveitadas na ficção e a invenção pura? E até que ponto devemos levar tal fato em consideração para o entendimento da obra? Ou ainda: por serem baseados em eventos acontecidos ao escritor,

podemos nos valer de elementos de um romance para refazer e entender a sua vida?

No século XX, a transformação do romance clássico oitocentista deu-se pela assunção de tal problemática ao primeiro plano, e a obra que inaugurou essa via foi *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, cujo primeiro volume (*Du côté de chez Swann*) foi publicado em 1913[7]. Isso não quer dizer que a preocupação com as formas de articulação da memória com a invenção artística tenham sido primazia de Proust: certamente outros autores já haviam demonstrado tal preocupação antes dele. O que vale considerar é que foi na obra do escritor francês que os aspectos mais relevantes dessas formas de articulação se tornaram mais explícitos e assumiram grande significação, abrindo uma senda largamente percorrida por escritores do século passado.

---

[7] Cf.: « É principalmente em *À la recherche du temps perdu* que se realizou a metamorfose do gênero romanesco. Proust tinha uma viva consciência da singularidade de seu empreendimento: em uma de suas cartas, declarava procurar um editor capaz de fazer seus leitores aceitarem 'um livro que, na verdade, não se assemelhava ao romance clássico'. » (RAIMOND, op. cit., p. 74-75); « Com Proust e os anglo-saxões [Virginia Woolf, Lawrence Durrell], o século XX tinha descoberto que a realidade romanesca, aliás como o mundo físico, não é uniforme e não obedece às mesmas leis em todos os lugares. [...] tudo depende do 'corte' que se decide fazer nela, dos instrumentos que se emprega para explorá-la e interpretá-la. O 'ponto de vista' do observador – ou do artista – é *mais importante que a realidade objetiva que ele observa.* » (ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962, p. 207. Grifo do autor.)

A partir da obra de Proust, desenvolveu-se uma verdadeira tradição em que o romance passou a ser paulatinamente concebido como uma forma de testemunho de uma experiência singular, assumiu de forma acentuada a primeira pessoa de um narrador-personagem e deixou-se contaminar por elementos da narrativa confessional: tornou-se enfim uma espécie de romance-autobiografia. Em um ensaio sobre a situação do romance europeu no século XX, escrito na primeira metade dos anos 1960, Vergílio Ferreira observa que « a primeira pessoal real domina a recente produção romanesca dos vários autores », e procura explicar esse fato pelo « desejo intenso de tais autores se implicarem no que contam e a isso forçarem também os leitores. Não serão pois tais leitores meros assistentes a um espetáculo que diante deles se desenrola, mas sim comparticipantes, vivendo em si próprios o problema proposto. »[8] Surgido de uma forma moderna de consciência histórica, esse desejo de implicação do autor no que escreve ocorre de forma mais evidente quando se está diante da narrativa autobiográfica, seja ela verídica (aquela que assume explicitamente a referencialidade do texto e dos fatos) ou literária (em que a

---

[8] "Situação actual do romance". In: ABRAHAM, P. *et al. Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Presença, 1966, p. 225. Este ensaio fora publicado anteriormente em *Espaço do invisível*, de 1965.

referencialidade dá lugar à ficção). Não se pode deixar de reconhecer também que o interesse por esse tipo de romance é uma tendência que se fortaleceu ao longo do século: o gosto pela leitura de biografias e autobiografias parece haver crescido, e muitos leitores (sejam eles comuns ou críticos), talvez levados igualmente pelo desejo de co-participação naquilo que lêem, apreciam escritores que fazem do romance um lugar em que a sua experiência singular de vida é transposta, em que o autor promove um « acerto de contas » com seu passado ou com o mundo. E essa confissão pode aparecer mais bem realizada ou ser mais eficaz no romance, porque o escritor não se sente constrangido pelas obrigações do chamado « pacto autobiográfico », não está tolhido por questões de ordem referencial e está dessa forma desimpedido para dar livre curso aos seus devaneios, às suas preocupações íntimas, à sua imaginação.[9]

Dito de outra maneira, pode-se reconhecer que o romance segundo o modelo proustiano, ao dar lugar à exposição de uma experiência singular que tematiza a memória, o tempo e o conhecimento do mundo e de si-mesmo segundo uma ótica subjetiva, não tem compromissos com a verdade histórica da confissão convencional – é

---

[9] Sobre o romance-autobiografia na literatura francesa, cf. RAIMOND, op. cit., p. 76 e ss.

uma autobiografia fictícia. Por outro lado, a ficção pode permitir a interpenetração da experiência individual (do escritor, transmudada e reinventada na experiência do narrador-protagonista) e da experiência coletiva, ressaltando as similitudes possíveis entre memória individual e memória histórica.

No que se refere especificamente à Literatura Portuguesa, a renovação da forma romanesca e uma conseqüente dedicação dos autores ao romance em primeira pessoa só começaram a ser mais representativas a partir de meados dos anos 1950: afora certas obras de destaque (e de exceção), como *Páscoa feliz* (1932), de José Rodrigues Miguéis, ou *Jogo da cabra cega* (1934), de José Régio, por exemplo[10], foi sem dúvida a força que o romance de linhagem realista-naturalista (de feitura clássica do ponto de vista formal) conservou no meio literário português que retardou as mudanças nesse campo da literatura. Em 1954, no prefácio à sua tradução de *Adeus às armas*, de Ernest Hemingway, Adolfo Casais Monteiro, ao situar a evolução do romance moderno, lembra que escritores como Joyce, Proust, Kafka e o próprio Hemingway « sentiram a necessidade de uma renovação e,

---

[10] E ainda assim é preciso lembrar que a primeira edição do romance de Régio foi proibida e retirada de mercado, e que a 2ª edição só veio a público em 1963.

embora seguindo os mais diversos caminhos, todos eles procuraram encontrar uma resposta ao dramático desajustamento que impôs essa evolução »[11]. Uma renovação e um desajustamento desse tipo estão relacionados a uma crise que pode envolver e revolver toda uma geração de escritores, pois a crise pode dar lugar a um rompimento com certos laços de continuidade da tradição e ao surgimento de uma literatura nova. Mas ao referir-se à Literatura Portuguesa da época, Casais Monteiro reconhece que

> o nosso « realismo », ou melhor, o interesse pela realidade manifestado pelo nosso romance, não ultrapassou ainda uma fase marcadamente « literária », na qual ao escritor não é possível atrever-se a uma expressão, digamos assim, violenta e agressiva, que ponha de parte os clássicos artifícios da ficção romanesca, tais como ainda eram de regra na literatura do princípio do século – regra que continua válida para os romancistas portugueses do presente.[12]

---

[11] "Hemingway e o *Adeus às armas*". In: ———. *O romance (teoria e crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 149.

[12] Ibid., p. 148. Sena, por sua vez, lembra que, paralelamente às atividades do grupo do *Orpheu*, « a literatura 'política' (ou de autores 'políticos') continuaria, não propriamente 'vanguardista' (ainda que, por vezes, tocada de experiências técnicas, ou do sensacionalismo jornalístico que será a tradução 'popular' do Vanguardismo), mas na linhagem realista-naturalista que ao público aburguesado ou pequeno burguês se dirigia: e é o que explica o sucesso de Aquilino Ribeiro, de Ferreira de Castro, de alguns autores menores, e , mais tarde, o do Neo-Realismo que, com outro conteúdo ideológico, se inseriu na mesma tradição de protesto humanitário e de regionalismo (e muito poucos vieram a ser os neo-realistas que adoptaram o experimentalismo de vanguarda nas suas obras de ficção). » "Antigos e modernos", in: *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 111-112.

Foi somente com romances de Vergílio Ferreira, como *Manhã submersa*, publicado em 1955, e principalmente a trilogia *Aparição* (1959), *Estrela polar* (1962) e *Alegria breve* (1965), que um autor-narrador começou a (a)firmar-se na prosa portuguesa de ficção. O aparecimento de escritores como Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís, por exemplo, que alcançaram a maturidade de suas obras em meados dos anos 1950 (o primeiro com *Manhã submersa*, a segunda com *A sibila*), representou uma verdadeira revolução para o romance português[13]; todavia, no que se refere à posição do narrador, Agustina Bessa-Luís ainda emprega a forma realista tradicional, com um narrador que é mais « historiador » do que romancista[14]. Para Roxana Eminescu, é sobretudo nos anos 1960 que o « narrador presente » se estabelece com força na ficção portuguesa: « Pouco a pouco, a suspeita, senão da própria presença do autor, pelo menos do ato da escrita, da narrativa como 'obra', como o seu próprio

---

[13] Cf. GOMES, A. C. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 31. Aniceta de Mendonça, por sua vez, afirma que *Aparição* « estabelece não apenas a fase adulta do seu autor, mas a fase adulta do romance português contemporâneo. » *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. Assis/São Paulo: ILHPA/HUCITEC, 1978, p. 5.

[14] Segundo Roxana Eminescu, « a escrita de Agustina Bessa-Luís é uma das mais tradicionais na literatura portuguesa contemporânea » (*Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: ICLP, 1983, p. 20), o que não lhe retira a importância no amadurecimento da prosa portuguesa de ficção. Não será demais dizer que afirmações como as que venho fazendo ou citando não servem para uma hierarquização valorativa dos romances referidos (nem seria possível, por tratar-se apenas de algumas obras exemplificativas), mas tão somente para constatações relacionadas às transformações sofridas pela forma romanesca no contexto português em que *Sinais de fogo* está inserido, e segundo uma das formas que essa renovação assumiu.

objeto, insinua-se nos romances publicados por volta dos anos 68, data que nos parece ser (com todo o relativismo necessário) também um momento crucial para as letras portuguesas. »[15]

Como exemplo maior desse momento crucial, Eminescu apresenta *O delfim*, de José Cardoso Pires, para concluir que « do ponto de vista do estatuto do narrador é [a situação d'*O delfim*] que, nos anos ulteriores, [...] se tornará a mais freqüente na prosa portuguesa: o narrador como autor e personagem. »[16] Ainda nos anos 1960, além das obras de Vergílio Ferreira e Cardoso Pires, é igualmente exemplo dessa transformação o romance *Bolor*, de Augusto Abelaira, publicado também em 1968, além de alguns outros. *Sinais de fogo*, escrito majoritariamente entre 1964 e 1965, comunga nessa tradição que se afirma em Portugal quando da sua composição, e seu significado precisa ser estudado e compreendido dentro desse contexto de renovação do romance português.

---

[15] Ibid., p. 23.

[16] Ibid., p. 25.

2.2. – Jorge ou Jorge?

A primeira resenha que o romance de Jorge de Sena recebeu foi de Júlio Conrado, publicada no suplemento *Letras e Artes* do *Diário Popular* de 20 de dezembro de 1979[17]. É uma tentativa de análise do romance, e o resenhista usou como suporte teórico a tipologia literária proposta pelo próprio Sena em 1959-60[18]. Reconhecendo as limitações que a brevidade de um comentário dessa natureza impõe à interpretação de uma obra como a que aborda, Conrado escolhe alguns « planos fundamentais de análise estética » estabelecidos na referida tipologia[19], sobretudo o da emoção, para expor suas observações críticas.

---

[17] In: LISBOA, E. (ed.). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: INCM, 1984, p. 368-71.

[18] O "Ensaio de uma tipologia literária", amplificação escrita de aulas proferidas na Faculdade de Assis (SP), em outubro-novembro de 1959, foi apresentado como comunicação no 1° Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado no Recife, em agosto de 1960, e publicado no primeiro número da *Revista de Letras* (Assis, 1960, p. 201-36). Foi incluído na coletânea *Dialécticas da Literatura* (Lisboa: Edições 70, 1973, p. 15-96), reeditada posteriormente como *Dialécticas Teóricas da Literatura* (Lisboa: Edições 70, 1977, p. 23-106).

[19] Segundo o ensaio de Sena, « a organização teorética dos elementos analiticamente (e pragmaticamente) discerníveis nas atividades humanas implica o reconhecimento de *planos* diversos, em torno dos quais se articularão, numa gama extremamente variável de graduações sucessivas, aspectos diversos daquelas virtuosidades probabilísticas típicas (aspectos que teoreticamente elas *assumem*, segundo os *planos de análise* da atividade em observação). » *Dialécticas teóricas da literatura*, cit., p. 32. Grifos do autor.

Segundo a tipologia proposta por Sena, ao plano da emoção corresponde uma oposição entre uma atitude romântica e uma atitude clássica. Mas é preciso atentar que a emoção é considerada como dinamicamente estruturada na obra concluída, e não potencialmente considerada no autor (o que já corresponderia a um outro plano de análise, o da correlação criadora). Nesse sentido, o romântico é aquele que « usa a emoção como *intensificadora* da sua visão de mundo » e o clássico, o que « a usa como *contenção* da sua visão peculiar »[20]. Assumindo esse princípio como ponto de partida para sua análise, Conrado estranha que um romance como *Sinais de fogo* seja clássico quanto à emoção. É como se esperasse que um romance com focalização autodiegética, em que o narrador adulto traça a sua vida de adolescente, devesse ser romântico, ou seja, que a narrativa apresentasse uma visão de mundo intensificada pela emoção vivida em cada caso e em cada momento do percurso (as emoções típicas da situação conflituosa do adolescente, ou aquelas motivadas pelo embate do sujeito adulto com os seus atos passados, e as conseqüências presentes deles); ainda que tal atitude possa ser considerada recorrente nesse tipo de narrativa, isso não quer dizer que necessariamente deva ser tomada como regra geral. Na

---

[20] Ibid., p. 41. Grifos do autor.

verdade, o que se vê em *Sinais de fogo* é um uso ambivalente da emoção: ora ocorre sua intensificação, sobretudo nos momentos em que a narrativa concentra-se na experiência mais íntima do protagonista; ora ela aparece mais contida, quando essa experiência surge mais evidentemente associada à experiência coletiva.

Nesse caso, o que é « estranheza » para Júlio Conrado mostra-se como um dos aspectos distintivos do romance: « *Sinais de fogo* não é um ajuste de contas – é a *memória* de alguém que não sentiu a necessidade de se julgar por pertencer e se mover à vontade num meio caracterizadamente burguês »[21]. Ora, só seria estranheza se admitíssemos que o narrador (ou será que Conrado estaria pensando já no próprio Jorge de Sena?) passou por um processo de conscientização político-social, ou algo semelhante, que o obrigou a « ajustar contas » com seu passado burguês. O que não exime o narrador de valer-se da ironia como mediadora das suas relações com seu próprio passado, já que ela não implica necessariamente um « ajuste de contas » (entendido como conflito): pode apenas assinalar a distância entre narrador e personagem.

A ação do romance *Sinais de fogo* tem como eixo referencial a eclosão da Guerra Civil de Espanha, suas repercussões

---

[21] In: LISBOA, op. cit., p. 369. Grifo do autor.

imediatas em Portugal e na vida do protagonista. Num discurso rememorativo, Jorge, o narrador, apresenta basicamente as tramas em que se viu envolvido, na juventude, durante o verão de 1936, quando de suas férias na Figueira da Foz (e também aquilo que se sucedeu imediatamente antes e depois). Mas essa *memória* deve ser entendida dentro da estruturação dinâmica da emoção na obra, e o resenhista o faz, na seqüência do seu comentário, já no plano da correlação criadora. Em outras palavras, Conrado admite que o protagonista (o jovem Jorge) é duplo do autor Jorge de Sena, e não do narrador do romance (o mesmo Jorge adulto, já outro, mas ainda instância do discurso narrativo); o crítico esquece momentaneamente que *Sinais de fogo* é um romance, e que a memória está implicada em uma estrutura de ficção.

Essa confusão leva Conrado a supor que « o autor evita distanciar-se criticamente em relação ao arquétipo social observado, decerto porque a sua explícita presença no romance obriga ainda a guardar algum pudor no trato literário dos parentes. »[22] Se desconsiderarmos a questão do pudor, que não é possível determinar

---

[22] Ibid., p. 370.

qual seja, em um romance tão ousado em certos aspectos[23], é possível perceber que o resenhista confundiu o Jorge (de Sena, autor *ausente* do romance) que viveu o ano de 1936 de uma forma que está limitadamente fora do nosso alcance, e o Jorge (narrador e protagonista *presente* no texto) que se lembra do que viveu em 1936, conforme foi imaginado por *um* Jorge de Sena, nos anos 1960. Enfim, em seu comentário, Conrado mesclou e tornou indistintos autor empírico e autor textual.

Sinais de fogo é, certo, um *roman à clef*, e praticamente todas as personagens tiveram como modelo pessoas que pertenciam a um meio no qual viveu o homem que o escreveu; é explicitamente baseado em suas experiências pessoais, conforme o próprio Sena deixou claro em cartas e outros textos de cunho autobiográfico, e também conforme testemunha Mécia de Sena:

> Tudo era elaborado mentalmente, as figuras iam-lhe surgindo da sua « experiência pessoal (real ou virtual) », como diz numa crítica a José Régio, tal como as conhecera ou imaginara, na transformação do seu conceito de realismo absoluto e dentro das situações que ele mesmo vivera, ou, por essa « transformação ou criação estética da realidade », passara a viver. E tanto quanto posso reconhecer ou me foi dito, para mais de metade dos participantes deste romance, eles jamais foram, apesar disso, retratados no que fizeram ou poderiam ter feito, tão fielmente quanto aqui o estão para a posteridade. A chave do reconhecimento de todos, ou pelo menos dos que posso identificar [...],

---

[23] E sobretudo no aspecto sexual, em que o romance, na esteira do *Jogo da cabra cega* e de outras poucas obras, é de um « impudor » raro na literatura portuguesa, seja a da época em que foi escrita, seja a da época em que foi publicada.

está na inicial do nome, que foi mantida. E é impossível que os vivos se não reconheçam, gostem ou não de reconhecer-se.[24]

Assim, Ramon Puigmal e Mesquita, por exemplo, que dominam a primeira parte da narrativa, tiveram como modelos na vida real dois amigos de adolescência de Jorge de Sena, Filipe Palet e Carlos de Magalhães[25]; o tio Justino, em cuja casa na Figueira da Foz Jorge passa as férias de 1936, e que é figura fundamental nas partes centrais da obra, foi construído com base em Jaime Teles Grilo, tio em cuja casa da Figueira o jovem escritor realmente passava as férias de verão (ao menos lá passou as de 1935[26]); Luís Macedo, irmão mais novo de um amigo de Jorge e que segue com ele para Lisboa, apresenta traços que podem ser do próprio Sena; o comandante Abreu, figura secundária que aparece na última parte do romance, é em alguns aspectos um retrato do pai do escritor, Augusto Raposo de Sena. E por causa do esquema de iniciais dos nomes próprios, Mécia de Sena sente a necessidade de fazer a ressalva de que não teria servido de modelo para a personagem de Mercedes, porque « a [sua] entrada na vida de Jorge de Sena foi, com papel mínimo, em fins de 1940, e como 'prima-dona' no fim de 1944.

---

[24] "Introdução", in: *Sinais de fogo*, 1997, cit., p. 22.

[25] Informação dada por Mécia de Sena a António Gedeão em carta de 28 de outubro de 1982.

[26] Cf. "Vita brevis", in: *Antologia poética*. Porto: Asa, 1999, p. 267.

Em romance que se queria tão rigorosamente biográfico, seria excessiva extrapolação do tempo, local e acontecimentos.»[27] O modelo para Mercedes terá sido outra mulher que, coincidentemente, também tinha um nome com a mesma inicial; essa duplicação ocorre da mesma forma na intriga romanesca: a namorada deixada por Jorge em Lisboa, antes de seguir para a Figueira da Foz, chama-se Maria Helena. Coincidência e duplicação contribuem para a zona de indefinição dos limites entre a vida e a obra de que falei acima; e não parecem querer indicar que, em essência, um homem acaba sempre por apaixonar-se pela mesma mulher? É a uma conclusão semelhante a essa que chega Jorge, em uma de suas amargas meditações sobre a paixão: « A Mercedes tornava-se, na minha vida, uma 'mulher fatal'. Mas quem a criara assim, e à fatalidade que inundava e manchava tudo, havia sido eu mesmo. Se eu a perdesse, procurá-la-ia em todas as mulheres; se a ganhasse de vez, perdê-la-ia dentro de mim. » [250][28]

Não é meu interesse neste estudo realizar um trabalho de exegese, e com isso revelar todas as chaves interpretativas das

---

[27] "Introdução", in: *Sinais de fogo*, 1997, cit., p. 26.

[28] Para não sobrecarregar o texto com mais notas de rodapé, as referências de páginas do romance serão indicadas deste momento em diante imediatamente após as citações, entre parênteses retos, conforme a edição de *Sinais de fogo* já indicada (7ª ed., 1997).

personagens e dos modelos reais que a elas deram origem. É preciso levar em conta que, em muitos casos, vários modelos podem ter motivado a criação de uma só personagem, e que um mesmo modelo pode ter fornecido características a personagens diferentes. Por outro lado, não há maneira de afirmar com toda a certeza que as personagens agem exatamente como agiam as pessoas reais em que foram baseadas, o que ultrapassa os limites de qualquer análise literária. Além disso, há um princípio básico fundamental na abordagem desse aspecto, e que foi exposto por Jorge de Sena no ensaio de que se valeu Júlio Conrado para sua resenha: « É em função da obra literária que o autor importa; e, ainda quando ele pareça ou tenha sido maior pessoalmente do que o que deixou escrito (o que revelaria da *história cultural*), o estudo literário à obra terá de cingir-se. »[29]

Com os devidos cuidados, e imaginando que podemos considerar como « analisável » as correlações que possam existir entre a criação literária e a vida do seu criador, será sempre possível promover uma abordagem biográfica da obra de um escritor, partindo de sua obra, tal como fez Michelle Giudicelli na sua tese de doutorado intitulada *Jorge de Sena, l'insurgé*. Para a estudiosa, há nos vários escritos de Jorge de Sena

---

[29] *Dialécticas teóricas da literatura*, cit., p. 33. Grifo do autor.

um discurso biográfico disperso, mas suficientemente constante para que possamos nos dedicar a ele « como a uma fonte confiável, tal como pode sê-lo um auto-discurso que tem por função primeira construir ou propagar uma representação pessoal de sua própria vida. »[30]

No entanto, uma questão não pode deixar de ser observada neste caso, e precisa ser exposta o mais claramente possível: um trabalho como o empreendido pela tradutora de Sena para o francês é de grande importância para a compreensão do homem que foi Jorge de Sena, mas revela (nas palavras do próprio escritor) da história cultural, e não propriamente dos estudos literários, porque examina as obras literárias enquanto repositórios de elementos da vida do autor[31], e não é esta, a meu ver, a orientação que deve seguir um estudioso que se

---

[30] GIUDICELLI, M. *Jorge de Sena, l'insurgé*. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 22.

[31] Cf.: « tanto no romance [*Sinais de fogo*] quanto nos contos [d'*Os grão-capitães*], alguns elementos, principalmente a intriga, podem ser fictícios, mas [...] outros remetem a uma realidade profundamente, e até diretamente, vivida, e podem, quando eles se interseccionam com outros ou entre eles, permitir retraçar, em parte, o percurso do escritor, assim como tornam diretamente legíveis os traços marcantes de um retrato manifesto presente em toda uma obra que ele enforma em profundidade. » Ibid., p. 31. Para apoiar a sua tese, Giudicelli recorre a várias afirmações do escritor sobre o caráter biográfico dos seus escritos – por exemplo, aquela em que diz, na nota ao conto "A campanha da Rússia", que « as vivências, experiências ou observações do autor, e a sua criação em verso ou prosa estão intimamente ligadas » (*Antigas e novas andanças do demónio*, cit., p. 218) – contudo reconhece prudentemente que, mesmo intimamente ligadas, as primeiras e a última não se confundem, ou não devem confundir-se para o estudioso.

pretenda compreender uma obra como *Sinais de fogo* em suas especificidades literárias.

Por isso, todo e qualquer elemento autobiográfico identificável no romance deve ser entendido, na sua abordagem enquanto obra romanesca, como parte integrante de uma ficção, ou seja, trata-se de literatura, e não da realidade viva, ou vivida pelo homem que o escreveu, o que significa dizer (e remontamos assim a Aristóteles) que o romance, como qualquer obra literária, é transposição e criação estética da realidade, feitas da forma mais *fiel* possível – fidelidade à vida e à literatura: « A representação não é o duplo da apresentação, mas a transposição da realidade viva em uma outra esfera de realidade, dotada de características próprias e de modo algum insignificante, ao contrário. »[32] Por ter sido integrado em uma obra de ficção, o que as

---

[32] GUSDORF, G. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991, p. 14 Num fragmento ainda inédito, Sena diz: « A literatura é transposição e criação estética de realidade. Essas transposição e criação não podem continuar a fazer-se em obediência aos pressupostos monstruosos de angelização, com o seu cortejo de inibições e de repressões. É preciso que, para transformar-se o mundo, tudo isso que, mesmo na maior violência, ficava *de fora*, deixando em liberdade nas consciências e na vida os mais sinistros conluios repressivos, entre na literatura enquanto tal. [...] A literatura tem sido *menos* do que vida. Mas se ela é uma criação que se acrescenta à vida, englobando-a e superando-a, é preciso que, sendo *mais* do que ela, a compreenda toda, em todos os seus aspectos, especialmente naqueles que, por malditos, por terríveis, por apavorantes, não podem nem devem continuar fora do alcance da visão estética. » Este fragmento e vários outros, escritos por volta de 1962, destinavam-se a ser o prefácio de uma edição d'*Os grão-capitães*, e constam de *Sobre teoria, história e crítica literária*, obra preparada por Mécia de Sena para publicação, ainda inédita. É de notar-se como estas afirmações de Sena relacionam-se com o « impudor » da obra, como justificam-no em um romance como *Sinais de fogo*.

personagens possuíam de real, inspirado em pessoas reais, desviou-se em menor ou maior grau do que lhe serviu de inspiração, para que as personagens se conservassem fiéis ao que se iam tornando com o desenrolar da trama romanesca.

Um outro escritor português, Almeida Faria, que também empregou a forma do romance autobiográfico em seu *O conquistador*, de 1990, diz em uma entrevista a Álvaro Cardoso Gomes que « as autênticas ficções nunca são autobiográficas em sentido imediato. Partem da fantasia, da observação ou da experiência para criarem um mundo próprio, semelhante mas autônomo em relação àqueles mundos em que vivemos. »[33] Parece não haver mais dificuldade em aceitar que um escritor tem como matéria básica daquilo que escreve a sua experiência de vida – e que por isso toda escrita literária é, no primeiro instante, escrita do eu, e nela o escritor acaba por ser a primeira personagem[34]. No entanto, uma obra absolutamente fantasiosa pode ser bem mais autobiográfica, isto é, expressar o que de mais profundo possui o *eu* íntimo do seu criador (de que, afinal, as criações artísticas são feitas), do que uma narrativa em que haja muito do *eu* exterior, observável e

---

[33] GOMES, *A voz itinerante*, cit., p. 135.

[34] Cf. GUSDORF, op. cit., p. 15.

verificável, desse mesmo indivíduo. Refletindo sobre sua própria obra, foi o que Jorge de Sena procurou dizer ao responder a um inquérito (realizado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos, e publicado em 1968) em que se perguntava a alguns escritores, dentre outras coisas, se lhes acontecia de serem a sua Madame Bovary quando escreviam um romance:

> depende de diversas circunstâncias íntimas que as personagens ou alguma delas sejam a minha Madame Bovary, ou, mais exatamente em relação ao dito de Flaubert, eu me sinta ela. É que uma personagem pode ser muitíssimo distante de nós (no tempo, no espaço, nos acidentes da sua vida), tão distante que pertença inteiramente à fantasia, e no entanto representar alguma das nossas tendências mais fundas, simbolizar muito das nossas frustrações ou dos anseios mais desvairados, possuir transpostamente (numa transposição que vai muito para além da realística, porque pertence ao domínio em que se concretizam coisas que em nós mesmos não são figuradas nem em palavras) muito de « autobiográfico » sim biografia nenhuma. E pode inversamente acontecer que uma narrativa na primeira pessoa, e carregada de incidentes totalmente autobiográficos, tenha muito pouco que ver conosco, e sejamos capazes de observá-la e construí-la com uma isenção que, para aquela outra inteiramente fantástica, não se verifica.[35]

Em sua resposta, Sena refere-se implicitamente a duas de suas principais obras de ficção, distinguindo-as quanto ao fato de « sentir-se nelas » ou em suas personagens: afirma ter revelado muito mais de si próprio na novela *O físico prodigioso*, de 1964, que é, segundo E.

---

[35] In: DIONÍSIO, E.; FARIA, A.; MATOS, L. S. (ed.). *Situação da arte*; inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses. Porto: Publ. Europa-América, 1968, p. 132.

M. de Melo e Castro, « modelo superlativo do conto fantástico português »[36], do que no romance que escrevia então, *Sinais de fogo*. Ao valer-se da sua experiência de vida, de incidentes dela, o escritor opera uma série de combinações, amalgamas, mutações e transmutações responsáveis tanto pela « ficcionalização » da matéria biográfica quanto pelo estabelecimento da analogia entre os mundos sem a qual a literatura não adquire sentido. *Sinais de fogo*, como autêntica ficção, é antes de mais nada o retrato de um modo de vida particular, de uma vivência afetiva, social, política e histórica, artisticamente estruturada. « Tudo aconteceu », diz Jorge de Sena, referindo aos contos d'*Os grão-capitães* (com os quais, como vimos, o romance mantém significativos laços formais e temáticos),

> ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria [...] é direta ou indiretamente autobiográfica – com que amargura às vezes –, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção.[37]

A distância que há entre os fatos da vida real e os fatos da ficção é estabelecida basicamente pela diferença entre matéria e

---

[36] In: *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa: Afrodite. 1974, p. 451. Cf. o que é dito sobre *O físico prodigioso* no apêndice (*infra*, p. 235 e ss.).

[37] "Prefácio", in: *Os grão-capitães*, cit., p. 17. Grifos do autor.

forma: é a estrutura de sentido dada à matéria romanesca que interessa. O que há de memória nos *Sinais de fogo* não faz dele uma autobiografia romanceada, justamente porque o escritor desconfia dos mecanismos organizadores da memória, que é capaz de compor um conjunto harmônico a partir de fatos diversos – se não desconfiasse, talvez tivesse escrito as suas « *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau », e não um romance. Este estrutura-se numa seqüência ocasional e ilógica, rigorosamente cronológica, conforme os fatos chegam (ou chegaram) ao conhecimento do narrador quando jovem, e retornam à lembrança do narrador.

Por outro lado, « a vida de qualquer pessoa que haja vivido alguma coisa envolve tantas outras pessoas, e sobretudo envolvê-las-á em muitas circunstâncias que não teremos o direito de revelar identificando-as – o que, na ficção, pode ser feito a uma extensão que será impossível na confissão memorialística. »[38] Em outras palavras, o

---

[38] Ibid., p. 17-18. Essa impossibilidade de transmitir diretamente uma experiência pessoal e a conseqüente necessidade da transposição literária para sua expressão também constituíam um princípio central da estética de Goethe, poeta e romancista (e também autor de uma autobiografia, *Poesia e verdade*) muito admirado por Jorge de Sena (Cf. *infra*, cap. 3, p. 153, nota 21): « Como muita coisa na nossa experiência não pode ser pronunciada de forma acabada e nem comunicada diretamente, assim há muito que escolhi o procedimento de, através de imagens contrapostas umas às outras e ao mesmo tempo se refletindo umas nas outras, revelar o sentido mais profundo à pessoa atenta ». (Carta a Iken, de 27 de setembro de 1827, apud MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia: Ateliê, 1999, p. 81)

romance autobiográfico não está sujeito às obrigações do pacto autobiográfico: a estrutura do romance, ao abandonar o discurso monológico da confissão memorialística, torna-se dialógica, porque pretende refazer artisticamente a vida que « envolve tantas outras pessoas ».

Segundo a conhecida hipérbole de E. M. Forster, « se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício »[39]. Não precisamos chegar a tanto; basta dizer que, no caso de *Sinais de fogo*, ao (es)colher na sua memória elementos para compor seu romance, Jorge de Sena ficcionaliza seu passado, torna-o fictício, e assim o leitor precisa considerá-lo, sob pena de fazer uma leitura restritiva da obra e não resistir à tentação de ver em Jorge seu criador. E mais: é graças ao caráter fictício de Jorge que podemos saber mais sobre ele, podemos conhecê-lo de forma mais íntima do que jamais conheceremos Jorge de Sena ou qualquer outra pessoa com quem conviveu, « porque seu criador e narrador são um só »[40].

---

[39] *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 43.

[40] Ibid., loc. cit.

2.3. – Os duplos *eus*

Sinais de fogo é, da primeira à última frase, um romance em primeira pessoa, um romance do *eu* [38]; para empregar uma terminologia mais precisa, trata-se de um romance com narrador autodiegético, pois ele é co-referencial com o protagonista da diegese, é agente do mundo diegético e responsável pela focalização (que, neste caso, é interna e restritiva)[39]. Esta constatação, longe de esclarecer como se processa a narração, obriga o leitor a perceber que está diante de um duplo *eu*, que por sua vez pode ser entendido como transposição ou transmutação de outro duplo *eu*, o que estabelece uma rede de relações entre quatro diferentes « pessoas »; além disso, é preciso ter claro que essas pessoas não são entendidas no seu sentido comum, mas como instâncias do discurso, ou dos discursos envolvidos no processo.

O ponto de partida para essa compreensão é, sem dúvida, a existência de um indivíduo, o homem Jorge de Sena, autor real

---

[38] Mas tanto em uma como na outra, esse *eu* não surge em primeiro plano, como sujeito de uma oração: cede lugar, temporariamente, a um *outro*, ou *outros*, conforme veremos mais adiante.

[39] Essa terminologia foi proposta por Gérard Genette e vem detalhada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva no capítulo da sua *Teoria da literatura* dedicado ao romance. Cf. AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 671-786.

de vários livros, com biografia própria, etc., e que, como qualquer indivíduo, é detentor de uma vivência singular (o que não quer dizer exemplar) que pode converter-se em testemunho (entendido aqui na sua forma mais simples: a exposição que alguém faz de acontecimentos do seu passado). Esse escritor, em dado momento da vida, de fato recorda ou revive uma experiência pessoal anterior, que decide transmudar em ficção – ou, como ele costumava dizer, essa ficção lhe « surge súbito ». Nesse instante, constitui-se em autor específico de um romance; mas, para que a narrativa se faça, esse autor textual, ser tão puro e abstrato quanto o outro é concreto e « infecto », delega a um narrador especial (porque leva o mesmo nome do escritor, Jorge) o domínio do discurso, que se fará sobre a experiência passada desse mesmo narrador – ou seja, ele se torna herói de uma aventura.

O momento em questão é particularmente especial, o do exílio experimentado desde 1959, quando Sena deixou Portugal para viver no Brasil. E mais especificamente, experimentava, nos últimos meses de 1964, quando começou a escrever o romance, a angústia de presenciar o início da ditadura militar no Brasil, « uma coisa extensa, profunda, e terrível » (carta a José Régio, de 7 de junho de 1964), que transformava o Brasil em « uma caricatura desse Portugal que já era uma

caricatura de si mesmo » (carta a Vergílio Ferreira, de 20 de outubro de 1964) e acabava por ser « o espetáculo deprimente de uma segunda edição correta e aumentada do que durante décadas havíamos conhecido em Portugal » (carta a Eduardo Lourenço, de 8 de junho de 1967). Ou seja, uma das motivações subjacentes à escrita do romance é histórico-política: são acontecimentos políticos recentes que despertam tanto a memória de outros acontecimentos semelhantes (o início de governos ditatoriais) quanto o processo rememorativo de composição que lhes dá forma. Essa motivação permaneceu firme, e renovada, ao longo dos anos seguintes: em 1968, por exemplo, já nos Estados Unidos, o assassinato de Martin Luther King fez o escritor reviver novamente a mesma experiência, como no romance que ainda escrevia naquele momento: « estamos sob o choque do assassinato de Luther King, como o país está [...]. O país está em pânico, *como se fosse a Espanha de 1936*, com medo da reação incontrolável dos negros, e da contra-reação dos brancos racistas que podem tentar um golpe de estado » (carta a Adolfo Casais Monteiro, de 6 de abril de 1968. Grifo meu).

Entre Sena e Jorge, há um evidente jogo de analogias, de duplicações: por um lado, Sena adulto/Sena jovem; por outro, Jorge adulto (narrador)/Jorge jovem (herói); e ainda há que se considerar as

correlações entre Sena autor e Jorge narrador: um autor empírico que, ao converter-se em autor textual, delega noutra instância enunciadora a produção do discurso narrativo[40]. Autor empírico, autor textual, narrador e herói são quatro *eus* que interagem na realização do romance. Mas o primeiro não tem lugar no texto (dele só importa a matéria bruta da sua experiência de vida), e o segundo cala-se intencionalmente; apenas ficam *evidentes* os dois últimos, porque instâncias diretas do discurso romanesco. Por isso mesmo, é preciso cuidado ao tratar dessas relações, para não cair nos psicologismos redutores, ou para não confundir os quatro *eus*.

Um texto autobiográfico verídico – aquele em que o autor empírico se faz presente – é, por exemplo, a carta de 16 de fevereiro de 1947 em que Sena expõe a José Régio dados de sua biografia. O trecho em que apresenta a sua situação durante os anos em que se passa a ação do romance (1934-36) ajuda a perceber a « decalagem » que existe entre a sua vida e a do protagonista do romance:

> De súbito, meu Pai [...] sofreu um desastre, e foi-lhe cortada uma perna. [...] Eu estava, então, no 5° ano do Liceu, muito próxima já a miragem da Escola Naval. À custa de muitos sacrifícios e de eu ser aluno brilhante [...], concorri e entrei. Era o chefe do curso, tinha 17 anos, vivera em sonhos, e como sonhando embarquei. Foram cerca de seis meses de mar,

---

[40] Autor empírico e autor textual são designações empregadas por Aguiar e Silva, ibid., p. 695-97.

> Brasil, África, num veleiro que jamais esquecerei [...] A viagem, por artes de um instrutor diabólico, foi um inferno; e havia ordem ministerial de sacrificar alguém para prestigiar o novo regulamento que entrava em vigor. No regresso, foram sacrificados quatro, um deles eu [...]. Eis que, em pior situação, recomeçava a vida, inteiramente de novo, e sem esperanças de espécie alguma, marcado [...] por uma demissão, que abatia o astro invejado que eu fora até ali. Estive muito mal, quase doido, durante alguns meses; valeu-me, é o termo, a poesia, em que, pouco a pouco, se haviam transformado as peças de teatro da minha infância.

O acidente do pai ocorreu em 1933, Sena freqüentava o Liceu Camões; começou o 6° ano em 1934, com 14 anos, e passou as férias de 1935 na Figueira da Foz; terminou os estudos liceais em 16 de julho de 1936, aos 16 anos. Em outubro, entrou para a Faculdade de Ciências para fazer os estudos preparatórios para a Escola Naval, onde ingressou em setembro de 1937, com 17 anos. A viagem de instrução no navio-escola *Sagres* começou no mês seguinte e estendeu-se até fevereiro de 1938; pouco depois (14 de março), Sena foi excluído da Marinha de Guerra.

No romance, os fatos transcorrem *quase* assim: Jorge conhece Puigmal no 6° ano liceal, mas não há nenhuma data. Nos capítulos da primeira parte, as indicações temporais são vagas, em consonância com as lembranças que ficaram na memória de forma mais ou menos aleatória: « Uma vez » [29], « Um dia » [32], « Uma tarde » [41 e 58], « Dias se passaram », « uma noite » [60], « naquela noite » [61]. O

capítulo I e o início do II (« Durante muito tempo... » [41]) sugerem a passagem do tempo, de acordo com a consolidação da amizade entre Jorge, Mesquita e Ramon; quando o narrador diz, no capítulo II, que « O fim do ano lectivo, que já era então o último do liceu, aproximava-se, e com ele os exames finais » [41], refere-se certamente ao ano seguinte, isto é, ao 7° ano escolar[41]. Ou seja, entre o primeiro e o segundo capítulos passa-se aproximadamente um ano: a referência às férias de verão (Cf. p. 50) insiste na oposição entre a rotina do liceu (a passagem do tempo tem importância relativa) e a nova vida universitária, e também prepara o grande contraste, entre as lembranças esparsas da juventude e o tempo concentrado do momento de crise (o período de pouco mais de uma semana em que Jorge esteve na Figueira da Foz).

Contudo, a datação dos anos pode ser feita retrospectivamente a partir do capítulo IV: neste, Jorge parte novamente de férias para a Figueira da Foz no dia em que os jornais noticiam que eclodia « em Espanha uma Revolução que o jornal, em grandes letras, chamava Nacional » [64]. Esta é a primeira e mais importante data, ainda que implícita: 19 de julho de 1936. O anúncio pelos jornais portugueses

---

[41] O liceu, na altura em que Sena o freqüentou (e conseqüentemente em que Jorge o freqüenta), dividia-se em três ciclos, compostos por dois anos o primeiro, três o segundo e dois o terceiro (o último ciclo dividido já em Letras e Ciências); conseqüentemente, o último ano era o 7°.

certamente foi feito no dia seguinte à revolta de Franco nas ilhas Canárias, dia 18, considerado geralmente como o início da Guerra Civil de Espanha.

Sendo assim, pode-se estabelecer a seguinte cronologia: a fusão das turmas de Jorge e Ramon se dá no 6° ano, que transcorre entre 1933 e 1934; o último ciclo do liceu termina em 1935; vem as férias e o reencontro em outubro, já na faculdade: o primeiro ano de faculdade vai de outubro de 1935 a julho de 1936. Isso revela que, se Sena avançou dois anos na idade de Jorge em relação à sua, por outro lado atrasou um ano em relação à vida escolar: Jorge termina o liceu em 35, com 17 anos (no ano seguinte, 36, tem 18, e já é um « universitário »); Sena termina o liceu em 36, com 16 anos (e faz 18 durante a viagem de instrução na *Sagres*, entre 37 e 38).

Esse deslocamento da idade do protagonista em relação à idade do escritor não é um desvio casual. Ao contrário, acentua a interpenetração do tempo individual e do tempo histórico: Jorge, o herói, nasceu em 1917, sob o signo da guerra (a Primeira Guerra Mundial), e é marcado pelo mesmo estigma que irá recordar-se no seu relato autobiográfico. Por outro lado, o deslocamento permite que o escritor faça do caso de amor vivido em 1936 a experiência transformadora de

Jorge, vivida simultaneamente à grande transformação social provocada pela guerra; isso afasta a crise de Jorge da maior e mais traumática experiência vivida pelo jovem Sena, a expulsão da Marinha, que se deu em 1938.[45] A grande coincidência, e talvez a mais importante nos dois casos, é menos biográfica e mais poética: a poesia « apareceu » para o escritor também em 1936[46], mas em outras circunstâncias; é ela que os « salva » a ambos, escritor e personagem, de suas respectivas crises. E é curioso notar que aquilo que mais aproximaria o escritor e sua criação, o fato de serem ambos poetas, é justamente o que se mantém de forma mais acentuada na zona de indefinição, de ambigüidade das relações, porque afinal Jorge se torna poeta em uma situação específica e única, aquela a que a trama romanesca dá forma, e portanto absolutamente ficcional. Mesmo Jorge de Sena reconheceu essa distinção, em carta a Eduardo Lourenço, de 29 de junho de 1968:

> Se usei a minha experiência, todavia, para escrever dessa « aparição » [da poesia], ela é, quanto a mim pessoalmente, totalmente imaginária, e dependente de numerosos acontecimentos, imaginários também, que

---

[45] Mas uma correlação permanece entre os fatos: o rigor do novo regulamento que entrava em vigor quando da viagem da *Sagres* (e que é a justificativa da expulsão) foi motivado pela chamada « revolta dos barcos ». ocorrida em setembro de 1936, que é evocada nos últimos capítulos do romance (Cf. *infra*, cap. 3. p. 198).

[46] O mais antigo poema de Jorge de Sena de que se tem notícia (o que não significa que tenha sido o primeiro a ser escrito) é "Desengano", e data de 11 de junho de 1936 (Cf. *Post-Scriptum II*. cit., p. 25); na linha do tempo. o herói do romance escreve seu primeiro poema pouco mais de um mês depois.

> constituem a trama do romance. Escrito na primeira pessoa, a distância entre o narrador e eu mesmo é ainda maior que entre Proust e o seu Marcel, apesar da vibração de vida vivida diretamente que procurei que o romance tenha, com uma ação muito dramática e acidentada que não me aconteceu assim nem nada que se pareça. Eu diria que aquela « aparição » é como podia ter sido, se eu tivesse sido a personagem narradora do meu romance. As personagens dele, ainda que muito diversificadas, e em contextos de diferente ação, é que são quase todas reais e identificáveis – como o costumam ser as dos meus contos « realistas ». [...] A « aparição da poesia », portanto, deve ser entendida como uma reconstrução romanesca dessa « aparição », e da poesia em geral, através da experiência de um poeta muito lúcido e algo lido na experiência dos outros.

A aparição da poesia para Jorge é « como podia ter sido » para Sena, se ele tivesse sido a personagem do seu romance – mas não é, pois são as diferentes circunstâncias de vida de cada um que os distinguem irremediavelmente, e se a circunstância de Jorge é tão particular que não se confunde com a de Sena, também única, então não é possível identificar Sena em Jorge (ou vice-versa). Ficamos assim apenas com as outras personagens – mas estas, afinal, que importância tem enquanto pessoas « reais e identificáveis »?

2.4. – O *incipit* e a clausura de *Sinais de fogo*

Uma análise do *incipit* e da clausura do romance (isto é, das frases iniciais e das frases finais do texto) fornece alguns dados úteis

e relevantes para a compreensão da obra no que se refere à figura do narrador e ao propósito geral deste estudo. O *incipit*, enquanto limiar que separa do mundo em que transcorre a vida cotidiana o mundo da ficção, destina-se basicamente a manifestar a existência de uma *posição* tanto do interlocutor em relação ao universo representado quanto do enunciador em relação ao discurso; trata-se de estabelecer a distância entre o universo da narrativa e o mundo exterior, mas também entre o narrador, enquanto enunciador de um discurso, e o seu objeto.[44] A clausura, por sua vez, como limiar oposto, momento em que o leitor abandona o universo em que esteve durante todo o tempo da leitura, pode indicar até que ponto a situação inicial foi modificada, ampliada ou subvertida.

No manuscrito de *Sinais de fogo*, a primeira linha do texto já é uma correção: ele começava, pelo que se pode ler por baixo do que está rasurado, por « Quando eu frequentava o 6° ano dos liceus, o meu amigo », e continuava diretamente pelo que é atualmente o início do romance, « Ramon Berenguer de Cabanellas y Puigmal já era célebre », que se completou com uma variante do princípio abandonado: « quando, por fusão de duas turmas, passou a ser meu colega no 6° ano dos liceus. » [29] O *incipit* explicitamente centrado no narrador, tal como é

---

[44] Cf. MORHANGE, J.-L. "Incipit narratifs". *Poétique* (Paris), n. 104, nov. 1995, p. 390-91.

habitual em romances de focalização autodiegética[45] – o pronome pessoal sujeito *eu*, que é a segunda palavra da oração, seguido pouco depois pelo possessivo *meu* – foi substituído por outro (ao que parece, quase imediatamente após ser escrito), em que o narrador aparece de forma oblíqua, bem mais sutil – somente o possessivo *meu*, adjetivando *colega*, que surge quase no fim do período. Isso inaugura a posição que será a do narrador, ao menos, de forma mais evidente, na primeira parte: uma posição reservada, de modo a dar lugar e destaque a outras personagens, Ramon Puigmal e Mesquita. Terá relação, talvez, com o projeto inicial de escrever a novela *O Paço das Freiras*, sobretudo se o

---

[45] Apenas a título de exemplo, eis colhidos um pouco ao acaso alguns *incipit* de romances portugueses do século XX, escritos em primeira pessoa: « Por 1895, não *sei* bem como, *achei-me* estudando direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. » (SÁ-CARNEIRO, M. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1968, p. 19); « O gosto de vaguear de noite, a horas mortas, era agora o mais querido dos *meus* prazeres melancólicos. Desde muito novo *desenvolvo* reais qualidades inventivas em tal gênero de prazeres » (RÉGIO, J. *Jogo da cabra cega*. Porto: Brasília, 1982, p. 9). O início de *Manhã submersa* estabelece a diferenciação entre autor empírico e autor textual, nominalmente designado: « Para o fim de certo livro seu, diz Vergílio Ferreira que talvez *eu, António Borralho (A. Santos Lopes, de lei)* viesse um dia a escrever a nossa história. » (FERREIRA, V. *Manhã submersa*. Lisboa: Portugália, s.d., p. 11). Já a primeira linha de *Aparição* torna explícito o próprio ato de enunciação: « *Sento-me* aqui nesta sala vazia e *relembro*. » (FERREIRA, V. *Aparição*. Lisboa: Bertrand, 1992, p. 9); o mesmo acontece em *Bolor*: « *Olho* para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas apreensivo, apesar de tudo. Que *vou eu* escrever – *eu*, a quem nada neste mundo obriga a escrever? » (ABELAIRA, A. *Bolor*. Lisboa: Bertrand, 1974, p. 9). No caso d'*O delfim*, surge uma situação semelhante à que se observa em *Sinais de fogo* (o outro de quem o narrador vai falar declinado em seu nome completo), mas ainda assim com a precedência do narrador: « Cá *estou*. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, *me instalei* na *minha* primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, *fui* anotando as *minhas* conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. » (PIRES, J. C. *O delfim*. Lisboa: Moraes, 1971, p. 9). Todos os grifos são meus.

procedimento narrativo que seria empregado na sua composição (e que predomina na primeira parte) fosse o mesmo do romance juvenil *A personagem total* e do conto "Os salteadores", d'*Os grão-capitães* : o narrador trata de uma personagem de quem ouvirá um testemunho, uma história que será o *plot* da narrativa.

Mas certamente esse procedimento dá um lugar de destaque ao *outro*, ou outros, à experiência dos outros, ao modo de ver a vida dos outros que percorrerá toda a narrativa e é parte essencial da (de)formação do protagonista. Se considerado tendo em vista todo o romance que se vai ler, as primeiras frases do texto antecipam e anunciam o modo de encenação da enunciação (o ato de narrar os acontecimentos) no enunciado (a própria narrativa), ou, dito de outra forma, preparam o leitor para o processo de (des)aprendizagem e apreensão do mundo que se dará ao longo da narrativa.

O *incipit* de *Sinais de fogo* institui a posição do narrador em relação ao universo representado, posição que marca a referida distância: ao dizer que Ramon Puigmal « já era célebre », o narrador estabelece o afastamento entre a enunciação (o « presente da fala » em que ele próprio se situa) e o enunciado (a narrativa passada, acabada – a segunda oração traz um pretérito perfeito, « passou a ser » –, da qual são personagens

Ramon e o narrador *quando jovem*). Nesse sentido, é o advérbio *já* que desempenha um papel de maior destaque: entendido como equívoco (isto é, na acepção retórica de palavra que tem mais de um significado), ele tanto indica a distância temporal entre enunciação e enunciado, porque pode ser sinônimo de « então, naquele tempo », como instaura uma narrativa que se inicia *in media res*, já que pode indicar que a celebridade de Ramon era anterior à narração, e assim fica estabelecido desde o início que ela (a narração) será memorialística e recorrerá sempre que necessário a anacronias.

A posição do narrador só fica definida de forma mais marcante no início do segundo parágrafo (já passamos o *incipit* e estamos em pleno universo romanesco): « Não foi, a princípio, uma amizade fácil, e creio mesmo que o não foi nunca. » [31] Com o verbo *crer* no presente do indicativo, o leitor deixa momentaneamente o passado do que é contado para encontrar a instância narrativa enunciadora do discurso; e a oração também explicita a situação narrativa: o narrador que rememora seu passado e as pessoas com as quais conviveu, e que ainda fazem parte da sua vida, no presente. Além disso, o verbo *crer* também serve como índice que mostra a aproximação entre passado e presente, que se faz por meio da dúvida: por não saber se a amizade com Ramon foi ou não

alguma vez fácil, Jorge continua a vivê-la, ela não chegou a ser experiência completamente vivida, mas ainda é, em parte, experiência que se vive.

Por outro lado, a entrada em cena de Puigmal e a do narrador acontecem de forma desigual. O primeiro é explicitamente apresentado ao leitor, e a intencionalidade é clara na enunciação do seu nome completo: a declinação assim feita de prenome e apelidos de uma personagem parece sugerir a importância que os nomes terão na narrativa – desde o caráter especial do nome do narrador-personagem até a variação de formas de tratamento[46]. Além disso, enquanto personagem, porque vem anunciado de forma tão elevada e é o assunto de todo o resto do parágrafo, percebe-se que Ramon é « oferecido » ao leitor, como se fosse um « presente »; e por ser personagem do passado, surge re(a)presentado, isto é, passa por um processo de recriação, uma operação que o torna presente (ele é « presentificado ») mais uma vez, agora no discurso do narrador.

---

[46] Por exemplo, a maioria dos rapazes é quase sempre referida pelo sobrenome (Mesquita, Rodrigues, Macedo, Ramos, Oliveira, Matos, Carvalho, Almeida), apenas duas mulheres apresentam nome próprio (Maria Helena e Mercedes, além da « Ti Mariana », cuja designação parece não exercer outra função que não a de defini-la como alcoviteira), as outras são apenas a « tia », a « mãe », etc.

Este último, ao contrário, não é apresentado (ou não se apresenta) ao leitor : o eu-sujeito lingüístico do discurso só adquire estatuto de personagem presente (ou melhor, « presentificada ») aos poucos, obliquamente. Todo o primeiro parágrafo é sintomático nesse sentido: depois do possessivo *meu* na segunda oração, a primeira pessoa do singular só reaparece no final do parágrafo, quase três páginas depois; entre um e outro, o que existe como marcação de pessoa do discurso é um *nós*, que iguala o narrador aos colegas de liceu: « demonstrámos » [29], « repetíamos », « nossas cabeças » [30], « Todos estávamos » [31]. E mesmo quando o *eu* aparece, é apenas para momentaneamente reduzir o âmbito do *nós*, de todos os alunos para o narrador e um outro amigo: « Eu e o Mesquita costumávamos voltar para casa juntos, porque morávamos perto um do outro, e eu era como que o confidente das suas proezas. » [31] O narrador, enquanto personagem, é quase um figurante: apenas testemunha das excentricidades de Ramon, ou confidente das proezas sexuais de Mesquita.

É evidente que essa posição se altera ao longo da narrativa, e o narrador torna-se protagonista de direito daquilo que conta; mas essa posição observadora, testemunhal, que reconhece e aceita a alteridade, conservar-se-á como uma marca: é a presença dos

outros que desencadeia as mudanças por que passa Jorge, é a memória dos outros, tanto quanto de si mesmo, que alimenta a narração; é por causa dos outros (Puigmal e Mesquita, mas também e sobretudo Rodrigues, Macedo, José Ramos, Mercedes) que Jorge começa a dar-se conta da situação política, é graças a eles que descobre traumaticamente o amor e a morte; é com eles e por eles que se torna poeta. E assim acontece até a clausura.

Não é possível abordar a conclusão do romance da mesmo forma como se pode fazer com a abertura, já que *Sinais de fogo* é um romance inacabado: o último parágrafo só se tornou sua clausura devido às contingências da vida, que impediram Jorge de Sena de terminar a obra. Todavia, como o fim pretendido permanecerá um segredo inviolável, não temos outra saída senão tomar o derradeiro parágrafo como a conclusão final, forçados, conforme vai dito no próprio desfecho, « pela necessidade de compensar o que nem [sabemos] haver perdido ou abandonado. » [530] E como clausura, esse parágrafo não só se aproxima do primeiro como também amplia seu alcance: é novamente o *eu* que ocupa uma posição discreta, para dar relevo a outros; mas, agora, esses outros não são apenas os colegas da escola, mas as pessoas que Jorge vê na rua, de quem procura entender as atitudes. A

enunciação ainda se pauta por uma certa indefinição: aqui, é a repetição do *talvez* (« Talvez em tudo um ar de acontecimento [...] seria talvez impressão minha » [529]). E a identificação do protagonista com uma coletividade maior do que a que surgia no *incipit* encerra nas últimas páginas uma superposição da história individual do protagonista e da história coletiva de um país, ambas em curso: « Subitamente, senti que a solidão que era a minha, a de saber que sabia e não sabia o quanto sabia, não era senão um caso particular de outra solidão maior que se abatera sub-reptícia sobre tudo e todos, e a que todos se sujeitavam sub-repticiamente. » [529] O *eu* percebido e refletido no *outro* é o indício da memória coletiva que se resgata por meio da memória individual.

Por outro lado, o último período parece insinuar novamente a presença do narrador e o momento da enunciação, ou ao menos a proximidade entre o momento *que* se narra e o instante *em que* se narra: « Ainda que se entusiasmassem umas às outras, seria sempre um entusiasmo triste, como forçado pela necessidade de compensar o que nem saberiam haver perdido ou abandonado. » [530] Neste caso, é o advérbio *sempre* que promove uma sobreposição de sentidos para a frase: entendido como « em qualquer ocasião », enfatiza o fato de o « entusiasmo triste » estender-se a toda e qualquer pessoa naquela

situação e naquele momento; entendido como « continuadamente, constantemente », pode sinalizar com a possibilidade da situação ter-se mantido desta forma no futuro dela – e ter-se alargado e continuado não apenas de uma pessoa para outra, mas ao longo do tempo, até o presente da enunciação.

2.5. – Discurso, história e autobiografia

A focalização autodiegética, ou o « eu como protagonista », segundo a tipologia de Friedman[47], permite algumas modulações importantes, que podem ser reunidas, *grosso modo*, em dois grandes grupos: os romances que adotam a forma do diário íntimo e os que adotam a forma da autobiografia em primeira pessoa. Em ambos os casos ocorre a duplicação do *eu* referida acima: há um eu-instância narrativa, responsável pela enunciação, e um eu-agente diegético, que participa dos eventos narrados.

---

[47] Cf. LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989, p. 43-47, e ROSSUM-GUYON, F. V. "Ponto de vista ou perspectiva narrativa". In: ———; HAMON, P.; SALLENAVE, D. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d., p. 29-30.

No caso dos romances que assumem a forma de diário, o distanciamento temporal (e seus desdobramentos psicológicos, ideológicos, etc.) entre o eu-narrador e o eu-narrado é mínimo, pois a narração é feita enquanto os fatos são vividos, ou imediatamente em seguida, ainda sob o impacto que causaram, sem que se possa avaliar com clareza suas conseqüências – seja para o desenrolar da ação, seja para a psicologia do narrador. É claro que essa coincidência entre o eu-narrador e o eu-narrado pode variar de obra para obra, mas se a distância entre eles tende a alargar-se, então o texto começa a afastar-se do diário íntimo e a aproximar-se das memórias, ou da autobiografia.

Em romances que assumem essa forma – e é este o caso de *Sinais de fogo* –, entre a instância narrativa e o agente diegético « pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética... »[48] Instauram-se então relações complexas entre o eu-narrador e o eu-narrado, que podem ir da ruptura à continuidade – da narração que enfatiza a distância, rompe com a identidade entre as partes e assume uma atitude irônica (que pode muitas vezes revelar uma espécie de « condenação » por parte do

---

[48] AGUIAR E SILVA, op. cit., p. 770.

narrador de atos seus passados) à evocação que aproxima o sujeito do que ele foi, insiste na identidade entre eles e na compreensão que pode nascer desse (re)encontro.

Todavia, uma constatação é evidente nesse tipo de romance: o narrador sempre sabe mais, no momento em que conta, do que sabia no momento em que viveu os acontecimentos (o que não significa dizer que ele saiba *tudo*). O que pode acarretar duas atitudes distintas: ou o narrador insiste sobre esse saber presente, fazendo revelações, minimizando situações de suspense, enfim, explicitando a narração como interpretação do passado; ou o narrador transporta-se para o passado, procura captar os seus sentimentos e as suas reações tal como se passaram na época evocada, seguindo a ordem das suas descobertas, sem antecipar os fatos, a não ser de forma mais ou menos elíptica.

Em *Sinais de fogo*, essa última atitude assume uma configuração bastante singular, sobretudo se considerarmos que um dos seus temas principais (senão o principal) é a « aparição da poesia », o nascimento do poeta: o jovem Jorge não é ainda um poeta, ele *vai* escrever poesia, em um momento futuro da narrativa que o coloca na ordem da existência, não na da palavra; o narrador adulto, por outro

lado, já é não só poeta (é de considerar-se que, depois de haver « aparecido » para ele na juventude, a poesia continuou a aparecer-lhe pela vida fora), como também escritor de memórias: existe, no contexto do romance, apenas na ordem da palavra, a sua existência é a da instância enunciadora do discurso. Paralelamente, enquanto a personagem se debate com as categorias do comportamento, o narrador permanece em uma situação intermediária: tanto participa da luta que se trava no seu passado e na sua memória como também precisa dar conta de outras categorias, as da linguagem.[49] Nesse sentido é que ele pode ser visto como *alter ego* do autor, que também precisa munir-se de uma técnica, porque escreve um romance. E a técnica que Sena emprega majoritariamente é a do desvio autobiográfico.

Jean Starobinski, ao estudar o estilo da autobiografia, chama a atenção para a questão da identidade que a forma institui entre narrador e herói da narração (e não da narrativa), isso porque « à autoreferência explícita da própria narração, o estilo acrescenta o valor autoreferencial implícito de um modo singular de elocução. »[50] Para desenvolver suas idéias (considerando a definição de estilo como *écart*,

---

[49] Cf. BARTHES, R. "Proust et les noms". In: ———. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994, t. II, p. 1370.

[50] "Le style de l'autobiographie". *Poétique* (Paris), n. 3, 1970, p. 257.

desvio), o ensaísta vale-se da clássica distinção estabelecida por Émile Benveniste entre o plano da enunciação da história e o plano da enunciação do discurso. Para o lingüista francês, a enunciação histórica é « a narrativa dos acontecimentos passados », a apresentação de fatos ocorridos em determinado momento do tempo, feita sem qualquer interferência do enunciador na narrativa: nela, « ninguém fala [...]; os acontecimentos parecem contar-se a si mesmos »[51]: ela se faz sem que se recorra a um *eu-aqui-agora*, sem que o momento da enunciação interfira na significação do texto, por isso é definida como o modo de enunciação que exclui qualquer forma lingüística autobiográfica, e utiliza as formas da terceira pessoa e predominantemente o *passé simple* (que Benveniste designa como aoristo, tempo do verbo grego que corresponde a um passado indeterminado e sem conexão com o presente).

O plano do discurso, por sua vez, é a enunciação que supõe « um locutor e um ouvinte, e no primeiro a intenção de influenciar de algum modo o outro »[52]: emprega todas as formas pessoais do verbo, sempre marcadas pela oposição *eu : tu*, e todos os tempos verbais (presente, futuro e perfeito), evitando o aoristo em favor do *passé composé*.

---

[51] "Les relations de temps dans le verbe français", in: ———. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1982, p. 241.

[52] Ibid., p. 242.

Para Benveniste, é possível distinguir claramente o plano da história e o plano do discurso, e para tanto apresenta fragmentos de textos que constituem, na sua opinião, formas exemplares do discurso histórico em que os fatos « se contam a si mesmos ». Essa oposição dos planos enunciativos teve considerável difusão nos estudos literários. Gérard Genette, por exemplo, retomou-a para demonstrar, utilizando os próprios exemplos do lingüista, que « quase sempre há uma certa proporção de narrativa no discurso, uma certa dose de discurso na narrativa. »[53] Starobinski, por sua vez, vai mais longe ao pretender que a forma autobiográfica – discurso por excelência – pode ser um tipo misto de enunciação, uma espécie de discurso-história, já que coexistem em certas autobiografias características de ambos os planos (narrativa em terceira pessoa, em que a identidade entre narrador e herói é extrínseca; emprego simultâneo do *eu* e do aoristo). Dessa forma, a enunciação autobiográfica promoveria, por um lado, a identificação ou aproximação/afastamento entre herói e narrador, que são ao mesmo tempo sujeito e objeto do discurso; por outro, afirmaria a importância do *eu* atual em relação ao *eu* passado: o narrador conta o que viveu em outro tempo também para mostrar como, sendo outro, tornou-se o que é.

---

[53] "Frontières du récit". In: ———. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 65.

Sendo assim, a reflexão autobiográfica estabelece um duplo desvio, temporal e de identidade; mas, ao nível da linguagem, só o primeiro é identificável, pois o *eu* permanece o índice tanto do narrador quanto do herói, o que se revela ambíguo, já que o primeiro é diferente do segundo: « A narração-confissão, assumindo o desvio de identidade, renega os erros passados, mas não declina com isso uma responsabilidade afirmada permanentemente pelo mesmo sujeito. »[54]

O crítico refere-se à autobiografia verídica, mas as suas conclusões são também pertinentes quando aplicadas à autobiografia literária, e é exatamente o que se observa em *Sinais de fogo*, com a diferença de que no texto em português a percepção do desvio acaba sendo ainda mais sutil, porque não existe a distinção *passé simple/passé composé*: essa distinção só pode ser observada explicitamente em um texto em francês; no caso de *Sinais de fogo*, o desvio precisa ser buscado em outros elementos lingüísticos ou formais. Mas antes de passar a essas observações, vejamos rapidamente o que acontece na tradução francesa do romance, em que a distinção verbal pode ser percebida.

---

[54] STAROBINSKI, op. cit., p. 262.

A primeira frase, rasurada, do manuscrito de *Sinais de fogo* (já referida anteriormente) apresenta um interessante paralelo com o célebre *incipit* de *À la recherche du temps perdu* de Proust:

conjunção/ advérbio temporal	pronome pessoal sujeito	verbo no passado	expressão temporal
Quando	eu	frequentava	o 6° ano dos liceus
Longtemps,	*je me*	*suis couché*	*de bonne heure.*

Terá Jorge de Sena percebido a semelhança assim que escreveu a frase, e mudado intencionalmente, a par da necessidade que sentiu de « sutilizar » a presença do narrador?[58] Essa aproximação dos romances tem sua razão de ser: por um lado, como vimos, a *Recherche* inaugura, no século XX, a tradição romanesca na qual *Sinais de fogo* se insere; por outro, Jorge de Sena sempre devotou uma grande admiração pelo romance de Proust, desde a juventude[59], conforme pode-se ver, por exemplo, nessas anotações de um diário de 1953/54: « De vez em quando, meto o nariz no *Du coté de chez Swann* que a Mécia vai lendo. E

---

[58] Lembremos que, na carta para Eduardo Lourenço citada *supra* (p. 101), Sena insiste que « a distância entre o narrador e eu mesmo é ainda maior que entre Proust e o seu Marcel ».

[59] Sabe-se, pela reconstituição da biblioteca juvenil de Sena realizada por J. Fazenda Lourenço, que o escritor comprou *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, segundo volume da *Recherche*, em abril de 1939 (Cf. "Para um retrato de Jorge de Sena enquanto jovem leitor." In: FAGUNDES, F. C.; GÂNDARA, P. (ed.). *"Para emergir nascemos..."*. Lisboa: Salamandra, 2000, p. 79); é possível que tivesse adquirido o primeiro volume (*Du côté de chez Swann*) antes disso, e que ele tenha sido perdido por algum motivo e substituído por aquele que se encontra atualmente na biblioteca (que é uma edição de 1944).

sempre descubro mais que não lembrava ao fim das três vezes que já li aquilo tudo até ao último volume. » (1 de outubro de 1953); « Leitura de Kafka e, no *Figaro Littéraire*, dois inéditos de Proust sobre Sainte-Beuve e Baudelaire, que são uma obra prima inexcedível de comovido estilo e puríssima inteligência, como tudo o que ele escreveu. Cada vez mais tenho para mim que nunca a inteligência artística teve um coração maior que o de Proust. » (14 de Março de 1954)[60]

Todavia, tal paralelo contribui para refletir sobre a referida distinção entre discurso e história. Na *Recherche*, o primeiro impõe-se desde o início: a narração principia com o *passé composé* («*je me suis couché*»), e assim os eventos são presentificados pela enunciação. Na tradução para o francês de *Sinais de fogo*, Michelle Giudicelli escolheu o *passé simple* para o pretérito perfeito do texto em português : « *Ramon Berenguer de Cabanellas y Puigmal était déjà célèbre lorsque, grâce à la fusion de deux classes, il* devint *mon condisciple en terminale.* »[61] Por que não o *passé composé* escolhido por Proust, já que a *Recherche* está na base da tradição romanesca em que se insere o romance de Sena? Ora, simplesmente porque se tratava de uma escolha incontornável: a tradutora preferiu

---

60 Jorge de Sena, *Diários*, obra preparada por Mécia de Sena para publicação, ainda inédita.

61 *Signes de feu*. Paris: Métailié, 1999, p. 17. Grifo meu.

enfatizar mais a distância do que a aproximação entre o eu-narrador e o eu-narrado, acrescentando ao *eu* o coeficiente de alteridade de que fala Starobinski; e neste aspecto, a tradução revela-se necessariamente uma interpretação do que se lê.

2.6 – O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*

Tanto Starobinski quanto Gusdorf reconhecem que a autobiografia, ao estabelecer uma espécie de tensão entre o presente e o passado, enfatiza a presença do *eu* que anuncia e enuncia o seu texto. Tal como o protagonista-narrador de *Aparição*, Jorge implicitamente também parece sentar-se em uma sala vazia e escutar « o sinal obscuro de uma memória de origens »[62], ou os sinais dessa memória, dos quais surge a história que se propõe narrar. É o Jorge adulto, narrador de *Sinais de fogo*, que importa, tanto quanto o Jorge adolescente, ainda que indefinido enquanto personagem: nas palavras de Roxana Eminescu, « o autor-narrador [...], por ser tópico da narrativa portuguesa dos últimos anos,

---

[62] FERREIRA, V. *Aparição*, cit., p. 9.

tem sempre, afirmada ou subentendida, a idade da plena maturidade masculina. »[63]

Como o desvio temporal em português não pode ser percebido por meio dos tempos verbais, é preciso encontrar outros elementos que evidenciem o afastamento ou a aproximação que a reflexão autobiográfica promove entre passado e presente, entre o herói e o narrador, entre o *eu* que foi e o *eu* que é. Alguns momentos significativos de *Sinais de fogo* possibilitam um entendimento da tensão existente entre esses dois pólos por toda a narrativa.

O capítulo III, ainda na primeira parte, constitui uma espécie de preparação do que acontecerá nas partes seguintes. Nele o narrador rememora o primeiro ano na faculdade, que transcorreu entre outubro de 1935 e julho de 1936. O discurso mescla narração e meditação sobre a vida universitária, com alguma ênfase na presença de alunas e as relações dos rapazes com elas; neste ponto, o narrador afirma que « naquele tempo, entre nós e as nossas colegas, não havia naturalidade de relações: ou eram tornadas inacessíveis pelo consenso geral, ou eram comodamente dessexuadas pela nossa timidez. » [53] A locução *naquele tempo*, que surge também em outros momentos desses

---

[63] Op. cit., p. 26.

primeiros capítulos, insiste na diferença entre o Jorge adulto e o Jorge adolescente, segundo um dos eixos constitutivos da trama: a questão erótica. O afastamento entre o indivíduo adulto e o adolescente que ainda não viveu os dias do verão de 1936 é marcante em relação à traumática experiência amorosa vivida na Figueira da Foz.

Na seqüência, o texto « desliza » de assuntos eróticos (presença feminina na faculdade) para assuntos políticos, marcados por lembranças do conservadorismo familiar, e retoma posteriormente ao assunto erótico. Esse imbricamento dos eixos erótico e político percorre toda a narrativa, e torna-se mesmo fundamental no desenvolvimento da crise vivida por Jorge.

A pouca ou nenhuma vida acadêmica na faculdade (que já não havia no liceu) deve-se ao fato de que « de política, nenhum de nós sabia nada. » [53] É novamente o *nós* inicial que pluraliza a situação do protagonista; é o reconhecimento de uma memória individual que pode ser a de uma geração. As reflexões históricas que o narrador faz não só reforçam a distância entre narrador e personagem, mas também contribuem para a configuração da imagem do narrador:

> Claro que, ainda no liceu, o « Anschluss » fora discutido e a Guerra da Etiópia também. Mas a ascensão de Hitler, cujo nome começava a ser conhecido, não aparecia, mesmo no noticiário dos jornais, como uma ameaça às democracias, mas sim como uma perturbação da « ordem »

> estabelecida pelos « Aliados » na Primeira Grande Guerra. E Mussolini era muito louvado oficialmente, ainda que com discreção, pela sua autoritária organização do progresso da Itália. Todavia, a guerra da Etiópia não era o mesmo que o Anschluss... Que se unissem povos da mesma língua e da mesma raça, não nos parecia coisa por aí além. Que se atacassem o Negus e os « ráses », que o noticiário apresentava habilmente na contradição de serem uns selvagens quase antropófagos, que se recusavam às delícias do progresso, em nome de uma independência que datava desde Salomão e a Rainha de Sabá (e todos nós conhecíamos, de nome, muito mais a Etiópia do que a Áustria, já que esse país figurara nas pompas onomásticas dos reis de Portugal, que sabíamos de cor desde a escola primária), eis o que era, sem dúvida, uma agressão. Não o eram, é claro, as campanhas de ocupação africana, que andavam então na moda oficial: os italianos não tinham sido, na verdade, os descobridores da Etiópia, como *nós* havíamos sido de tudo e da Etiópia também. Era, de resto, nestes termos de passado histórico que tudo era avaliado; e, a tal ponto as coisas nos eram distanciadas, que a república fôra proclamada em Espanha, sem que déssemos por isso. [55. Grifo do autor]

Tais reflexões evidenciam sutilmente no romance um contraponto (que aparece também em outros momentos) entre a perspectiva do narrador adulto, consciente e crítica dos fatos históricos, e a perspectiva do jovem estudante, anódina e ignorante deles: para este último, como para seus colegas de liceu e para a grande maioria dos portugueses, o pouco conhecimento a que tem acesso é o da « moda oficial », aquele que é divulgado e interpretado pelo « noticiário » (e percebe-se nisso uma primeira insinuação de uma situação política controlada por um governo repressivo, como ficará evidente depois da eclosão da Guerra em Espanha). Por outro lado, o narrador apresenta esse conhecimento de forma irônica, o que se nota seja pela introdução

de pequenos comentários que relativizam as informações (Hitler não era, na altura, « ameaça às democracias », mas tornou-se, e o narrador adulto sabe disso), seja pela atenta escolha de certos termos que relevam o plano da enunciação: a *autoritária* organização do progresso da Itália, louvada *discretamente* por um governo que também não deixa de ser fascista (e que se fascistizou consideravelmente ao longo dos anos 30); a *habilidade* do noticiário em defender a invasão da Etiópia, onde os nativos se recusavam às *delícias* do progresso, o que aproxima a situação no nordeste da África do que acontecia no resto do continente, sobretudo nas colônias portuguesas, onde o governo português também realizava um eminente « serviço civilizatório » (o que legitimava o sistema colonial); o itálico que enfatiza um patriótico *nós*, agora ampliado à concepção oficial do povo português, historicamente grandioso; e por fim a naturalidade do *é claro* que « comenta » as campanhas de ocupação africana.

Mas o desvio maior neste fragmento está fundado em uma inexatidão: se, como vimos mais acima, Jorge termina o liceu ao final do ano letivo de 1934/35, então só poderia ter discutido « ainda no liceu » os preparativos (na verdade longos) para a invasão da Etiópia pela Itália fascista, que ocorreu efetivamente em outubro de 1935, e não a

própria Guerra, que durou até maio do ano seguinte; e também não poderia ter discutido o *Anschluss*, que foi a anexação da Áustria pela Alemanha realizada por Hitler em março de 1938. No entanto, essa imprecisão temporal não constitui um problema, já que a narrativa autobiográfica não se limita à narração exata dos fatos, ao contrário: preocupa-se em revelar o sentido de uma vida, na plenitude da sua permanente atualidade[64]. Nesse sentido, a referência à Guerra da Etiópia e ao *Anschluss* logo na primeira parte do romance, ainda que deslocados no tempo da narrativa[65], reveste-se de grande relevo no que se refere ao aspecto sócio-político da trama.

A Etiópia foi a primeira vítima estrangeira do fascismo italiano, assim como a Áustria foi do nazismo alemão. A invasão da primeira pelas tropas de Mussolini provocou grande indignação internacional, e revelou a impotência da Liga das Nações frente ao avanço das ditaduras nazi-fascistas[66]: se a Guerra Civil de Espanha foi o antecedente imediato da Segunda Grande Guerra, a Guerra da Etiópia

---

[64] Cf. GUSDORF, op. cit., p. 11.

[65] E afinal, se esses acontecimentos foram discutidos « ainda no liceu » ou talvez já na faculdade, é de menor importância: o que conta é que apareçam, no processo de rememoração e no contexto da obra, antes do início da Guerra Civil de Espanha.

[66] Cf. ADU BOAHEN, A. (ed.). *História geral da África*: VII. A África sob dominação colonial, 1880-1935. São Paulo: Ática/Unesco, 1991, p. 743-748.

também foi uma espécie de primeiro ensaio. O *Anschluss*, a união da Alemanha e da Áustria em nome da « autodeterminação dos povos », fora expressamente proibido pela Liga das Nações quando do fim da Primeira Guerra e do desmantelamento do império austro-húngaro, e tornou-se o primeiro passo dado pelo *Führer* em direção à guerra que se iniciaria em 1939 (o que não se percebia, ou não se deixava perceber, na época).

Além disso, as invasões perpetradas pela Itália e pela Alemanha evidenciam o grande interesse que os governos de Hitler e de Mussolini tinham em relação ao continente africano, e a orientação expansionista do imperialismo dos dois regimes; esse interesse e essa orientação representavam um perigo, particularmente para Portugal. É por isso que a reflexão de Jorge aparece ambígua, porque ambígua era a atitude do regime salazarista: Mussolini é louvado oficialmente, mas a invasão da Etiópia é vista como agressão. Segundo Iva Delgado, « nem sempre os meios situacionistas [portugueses] se dão conta da temeridade da inclinação gratuita pelos regimes de tendência imperialista, nem do perigo que essa política expansionista representava para Portugal – um

país pequeno com um patrimônio colonial desmesurado para as suas forças. »[67]

Essas conexões gerais dos acontecimentos históricos são significativas para o narrador, mas não para a personagem: o adolescente, segundo uma orientação oficial, fazia a avaliação disso tudo « em termos de passado histórico », o que significa dizer que eles não interfeririam nem direta nem indiretamente na vida cotidiana das pessoas; para o narrador, essa interferência é efetiva e indiscutível, e a Etiópia importa não porque figure nas « pompas onomásticas dos reis de Portugal », mas porque se enquadra no contexto geral de guerra que dominava e dominaria o mundo nos anos subseqüentes, e do qual não há escapatória para ninguém. Enfim, é todo o desconcerto do mundo ocidental que se anuncia na meditação do narrador, vivido em uma aparentemente pacata cidade de veraneio.

O envolvimento de Jorge (e de todos que o cercam) nos fatos políticos torna-se mais marcante e dramático no cruzamento dos eixos político e amoroso da trama, nas partes centrais do romance. No dia seguinte à sua chegada à Figueira da Foz (capítulo X), Jorge fica sabendo que Mercedes, irmã de um « amigo das férias », José Ramos, vai

---

[67] *Portugal e a guerra civil de Espanha.* Lisboa: Europa-América. 1980. p. 28.

se casar; nesse momento, reconhece que vinha com a intenção de namorar Mercedes: « Era a Mercedes. Eu levantei-me para cumprimentá-la; e, numa trémula perturbação de vê-la, que me abria em sorrisos, senti que, afinal, era por causa dela que eu lá fôra. » [111] Na tarde seguinte, ambos conversam e declaram o amor mútuo; Jorge passa então a sonhar com uma vida a dois. No entanto, José Ramos revela que Mercedes não é mais virgem, que já se entregou ao noivo, Almeida, o qual deve dirigir o barco que levará Ramos, Macedo (também amigo de Jorge) e outros para combater em Espanha. É novamente a política e o amor interdependentes: desta vez, a ligação é fundamental no desenvolvimento da trama, pois coloca Jorge em situação profundamente conflituosa. Por isso, ele acaba exigindo de Mercedes que se lhe entregue, e marcam um encontro.

Como reação ao diálogo com José Ramos, Jorge procura separar os « casos », mas acaba percebendo que isso não é possível:

> Na noite anterior, tentando conciliar o sono, eu, na perplexidade que só aumentara depois que me separara do Zé Ramos, evitara analisar a situação, separando-a totalmente em dois casos diversos: o meu com a Mercedes, que me dizia respeito, e a fuga para Espanha, que dizia respeito aos espanhóis. Agora, a hesitação deles [os espanhóis escondidos na casa dos tios] e de meu tio [...], pondo em causa a fuga, projectava-se em mim mesmo, pondo em causa, por reflexo, a minha situação com a Mercedes. [162]

Essa comparação e essa compreensão final da situação geral explicam, de certa forma, uma inversão bastante significativa em uma narrativa acentuada e detalhadamente cronológica como a de *Sinais de fogo* nas suas partes centrais: a elipse temporal que ocorre entre os capítulos XVI e XVII, e a analepse que inicia este último. No final do cap. XVI, acontece a chegada de Jorge e Mercedes à casa de Buarcos (cuja proprietária, a « Ti Mariana », aluga quartos para encontros amorosos); no início do capítulo seguinte, eles deixam o lugar e despedem-se. O narrador não conta o que aconteceu entre ele e Mercedes na casa, o encontro é apenas rememorado pelo jovem, enleado de grande felicidade:

> Tinha sido tão extraordinário! E tão simples também. Eu nunca imaginara, nem mesmo em sonhos, que o amor pudesse ser uma plenitude tal. Nunca sentira, nem mesmo nos momentos de maior satisfação, nada de semelhante à sensação de total domínio, que fôra a minha ao possuí-la. E tinha sido, ao senti-la estremecer e gemer comigo, como se a virgindade dela se tivesse refeito, precisamente quando e porque eu a possuía. Confiança, orgulho, ternura, contentamento, um quebranto de cansaço e também um desejo reacendido só de pensar nela e não de pensar no que fizera com ela: tudo isso eu sentia, me dava um andar leve, quase dançado, e era inteiramente novo. Eu já sentira, noutras ocasiões, um pouco disto ou daquilo; não sentira, porém, tudo e tão intensamente, sem recapitular, ainda que vagamente, na imaginação, o que se passara. E era o que agora eu não precisava fazer. Mesmo mais: era o que nem conseguia fazer, como se fosse parte de tamanha felicidade, que tudo mergulhasse e se diluísse em mim, na minha carne, no meu sangue, no fundo do meu desejo que, todavia, só de não poder recapitular palpitava docemente pelo corpo todo. Era como se, na vida, nós, de vez em quando, após uma experiência nova, descobríssemos que ainda crescíamos, que ainda não tínhamos deixado de ser crianças. E que havia, dentro de nós, possibilidades infinitas de plenitude. Até a sensação

> de fome, que repentinamente comecei a sentir, e me fez lembrar que eu não comera pràticamente nada o dia inteiro, se acrescentava à minha alegria. Mas não era que deixássemos muitas vezes de ser crianças, não. Nem a uma experiência nova. Não tinha sido afinal uma experiência nova. Tinha sido, pelo contrário, a mesma experiência de sempre, como nova. E nisso estava toda a diferença. Nisso estava que eu me sentisse tão plenamente um homem. E, se me parecia que deixara de ser uma criança, era porque, de cada vez que acontecia uma experiência destas, era como se um novo grau de consciência e de sensação nos relegasse a uma memória distante e imprestável tudo o que, antes, igual experiência tivesse sido. Todavia, distante e imprestável, não por inútil, e sim por superada. Mesmo esta capacidade acrescida para eu analisar o que se passava em mim, tão lúcidamente, era coisa nova. Apesar de ser, também, um entusiasmo cego que se comprazia em contemplar-se. [178-79]

O amor para Jorge é uma realização suprema dos sentidos, uma plenitude física: o primeiro encontro com Mercedes é único, e a experiência completamente nova. Mas paradoxalmente ela não é nova porque diferente em tudo daquilo que Jorge já experimentara, mas porque tinha sido « a mesma experiência de sempre, como nova ». Ao chegar à Figueira da Foz, o herói já não é o mesmo de antes (já é um universitário, torna-se mais atento aos eventos políticos), transforma-se então em sujeito preparado para uma nova experiência. Todavia, esta nova experiência só é possível porque ele age como sempre agiu, repete

os mesmo gestos de amor (que afinal são sempre os mesmos[68]), mas que se convertem em uma fruição plena do desejo completamente inusitada.

É por isso que Jorge sente « como se a virgindade [de Mercedes] se tivesse refeito » : na verdade, ambos voltam simbolicamente a ser virgens, apesar de terem pertencido a outros antes, porque, tal como crianças, descobrem todas as infinitas possibilidades da plenitude, ao realizarem uma união que supre todas as fomes (mesmo a que Jorge sente naquele momento), uma conjunção primordial entre opostos, ou seja, o masculino e o feminino: o que falta ao herói e ele encontra em Mercedes é a confiança, o orgulho, a ternura, o contentamento necessários para a realização vital plena. O amor surge assim com instrumento de autoconhecimento, é « um novo grau de consciência », como parte do aprendizado: por ela e com ela, Jorge irá descobrir o mundo.

Mas também é parte de um desaprendizado: à obsessão do desejo que momentaneamente deixa Jorge tomado de imensa felicidade, contrapõe-se uma espécie de obsessão da pureza que

---

[68] Ou, dito de outra forma, pelo próprio poeta: os atos de amor « são tanto actos de amor quanto são actos/ de actores ocasionais para ele feitos/ que todos somos desde que ele se faça. » "Filmes pornográficos". In: *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 211.

prejudica insidiosamente essa mesma felicidade. Antes do encontro, preocupa-o o problema do lugar onde irá ocorrer:

> Mas onde a levaria eu? E fiquei recapitulando, na memória, os lugares possíveis que eu conhecia. De súbito, senti uma repugnância extrema em pensar neles. A que estava eu a reduzi-la, imaginando-a nesses lugares? Vendo-a nua nessas camas? Vendo-me nu com ela dentro dessas paredes? Que importância tinha isso? Sim, o lugar não importava afinal. Um lugar era uma necessidade absoluta. A diferença estava toda em como se ia a esse lugar, em que disposição de espírito e de corpo. [172-73]

A memória de Jorge dos lugares para encontros amorosos aproxima Mercedes das prostitutas com quem já estivera nesses mesmos lugares[69], o que lhe é repugnante: para ele, o encontro com Mercedes não é simples satisfação sexual do desejo, mas precisa acontecer como se fosse. Mesmo reconhecendo que o lugar não tem importância, ele não consegue livrar-se da impressão de que se trata de um aviltamento: pouco antes do segundo encontro, ao ver sair um pederasta da casa em que estará com Mercedes, Jorge sente « como se toda a sordidez da vida desabasse sobre ela e sobre o nosso amor. Desejei esperar ali que ela chegasse, para levá-la para muito longe, tão longe que ninguém nos visse, que ninguém nos tocasse, que nenhum

---

[69] Logo que chega à Figueira da Foz, e antes de reconhecer para si mesmo que queria namorar Mercedes, Jorge sonha com ela, « vestida como se fosse a Odette » [81], uma prostituta com que o rapaz estivera nas férias anteriores.

objecto tivesse servido fosse a quem fosse. » [210] Além disso, a situação que envolve a todos também compõe esse quadro de « sordidez »: o amor dos jovens é constantemente « conspurcado » pela necessidade de conservar o compromisso de noivado dela com Almeida, como garantia da partida do barco para Espanha; por outro lado, a teimosia de Rodrigues em não ceder aos caprichos da sogra do tio Justino, conservando a « pureza » do seu amor pela tia de Jorge, exaspera o herói, que conspira contra essa pureza.

Do ponto de vista da enunciação, a longa meditação que se segue ao primeiro encontro parece sobrepor a memória recente (em relação ao herói) do que Jorge sentiu enquanto esteve com Mercedes e a memória mais remota que alimenta a sensação revivida por ele no instante da escrita; nesse sentido, adquirem importância alguns termos empregados pelo narrador. Na frase « E era o que agora eu não precisava fazer », o advérbio *agora* (usado no lugar de *naquele momento*) atualiza as reminiscências de Jorge: depois de deixar Mercedes, ele não precisa recordar tudo o que sentiu, porque a experiência amorosa o penetrou profundamente, diluiu-se nele, passou a integrar definitivamente sua vida. Ora, se assim é, então o mesmo se dá com o narrador, ao rememorar seu passado: ele não consegue recapitular o seu primeiro

encontro com Mercedes (por isso a elipse), e nem precisa, basta entregar-se novamente à memória (uma memória « distante e imprestável ») para sentir mais uma vez o desejo « palpitar docemente pelo corpo todo ». A repetição do verbo *recapitular* (que aparece imediatamente antes e depois do advérbio *agora*) também é significativa: ambíguo, o termo pode englobar tanto o sentido de rememorar, relembrar, repetir, quanto o de render-se novamente, sujeitar-se mais uma vez – no caso, à plenitude do amor e do desejo.[70]

---

[70] O contraste entre o lugar envilecido do encontro amoroso e o esplendor da sua realização, a plenitude erótica do indivíduo, a ressurreição das mesmas sensações no momento da escrita, tudo isso apresenta uma interessante analogia com um poema de Constantino Cavafy, "Uma noite", que foi traduzido por Jorge de Sena, talvez um pouco antes de começar a dedicar-se ao romance (em 1962), talvez no período mesmo em que o escrevia (em 1968-69):

> O quarto era ordinário, miserável,
> escondido por cima da taberna dúbia,
> e o beco via-se, estreito e sujo,
> pelo postigo. Lá de baixo
> as vozes vinham de alguns operários
> jogando às cartas e bebendo.
>
> Aí, na enxerga reles, tão usada,
> tive o corpo do amor, eu tive os lábios,
> os sensuais lábios tintos de um prazer
> tão embriagador, que neste instante,
> ao escrever aqui, depois de tantos anos,
> na solitária casa, ébrio estou outra vez.
> (CAVAFY, C. *90 e mais quatro poemas*. Coimbra: Centelha, 1986, p. 68)

Assim como Cavafy, em certos momentos do seu romance Sena também « decanta ou sublima meditações momentâneas em que uma determinada experiência se condensa, através de um narrador que, ou é ele, ou ele transpostamente », o que faz lembrar o autor de *À la recherche du temps perdu*: « Proust usara do artifício de um narrador na primeira pessoa, que, chamando-se Marcel, é e não é ele. » (SENA, J. "Prefácio". In: Ibid., p. 22) Vale lembrar que Cavafy é uma presença tutelar na atmosfera da Alexandria (cidade natal e mítica do poeta) recriada por Lawrence

Além disso, segundo Gusdorf, recapitular o vivido realiza uma dupla modificação: modifica a experiência trazida do passado, porque assenta principalmente na memória, o que implica tanto lembrar e esquecer quanto inventar (e por isso exigir exatidão no que se conta não tem razão de ser no relato de Jorge); mas modifica também o *eu* da experiência: ao resgatar o *eu* que ficou para trás, Jorge reconhece-se nele e também reconhece-o nas marcas do *eu* presente.[71] Na ficção romanesca de Jorge de Sena, essa intencionalidade que o relato autobiográfico apresenta revela-se um modo bastante adequado para a elaboração de uma visão de mundo que tem no tempo e na História um « co-responsável » pela escrita.

O mesmo acontece de certa forma com a questão da poesia, mas em outros termos. Curiosamente, a poesia « aparece » para Jorge pela primeira vez no segundo dia de sua estada na Figueira, no mesmo lugar em que, na tarde seguinte, ele e Mercedes declaram-se

---

Durrell no *Quarteto de Alexandria*, uma seqüência romanesca publicada entre 1957 e 1960 e na qual a problemática do narrador e da perspectiva narrativa é flagrante, dentre outros aspectos significativos (Cf. *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Cotovia, 1989, p. 408-09).

[71] É o que também pode ser notado em *Manhã submersa*, de Vergílio Ferreira, quando o narrador diz que sente ainda no presente a agressão que sofreu na infância: « Desisto definitivamente de me iludir com a minha força de adulto sobre o peso de uma amargura infantil. Exatamente porque toda a vida que tive, sempre se me representa investida da importância que em cada momento teve, *como se eu jamais tivesse envelhecido*. Exatamente porque só é fútil e ingênua a infância dos outros – quando se não é já criança. » (Op. cit., p. 58. Grifo meu)

apaixonados: seriam os « sinais de fogo » indícios da emergência da experiência erótica na vida de Jorge? Mas o que surge nesse momento é apenas um verso, que deixa o jovem perturbado:

> E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: « Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias ». Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase? Tentei repeti-la para mim mesmo: Sinais de fogo... Mas esquecera-me do resto. Com esforço, reconstituía a sequência: Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados, quando a noite da morte desce fria sobre o mar. Não tinha sido aquilo. Não era aquilo. E que significava? Seriam versos? Repeti mentalmente: « Sinais de cinza os homens se despedem, lançando ao mar os barcos desta vida ». Novamente as palavras eram outras, ou quase as mesmas mas diversamente. Tirei um papel do bolso, e escrevi: « Sinais de fogo os homens se despedem, lançando ao mar os barcos desta vida ». Reli o que escrevera. E depois? Olhei o mar que escurecia, com manchas claras que ondulavam largas. Os barcos iam pelo mar fora, e nalguns havia lanternas acesas. « Nas vastas águas... » Nas vastas águas... Era absurdo. Eu fazendo versos? Porquê? Amarrotei o papel e deitei-o fora. [121]

Tempo (e centenas de páginas) depois, Jorge finalmente consegue escrever todo o poema:

> Queria escrever, tinha de escrever. [...] Enquanto não escrevesse, não saberia que escrever, e portanto não podia escrever apenas mentalmente. Dando voltas ao papel que se me furava contra a carteira, escrevi:
>
> Sinais de fogo, os homens se despedem,
> exaustos e tranquilos, destas cinzas frias.
> E o vento que essas cinzas nos dispersa
> não é de nós, mas é quem reacende
> outros sinais ardendo na distância,
> um breve instante, gestos e palavras,
> ansiosas brasas que se apagam logo.
>
> Parei relendo o que escrevera. Faltava qualquer coisa. O que faltava? Não conseguia lembrar-me. Vi então um papel flutuando entre duas

> águas, vi águas tremulantes de reflexos, e vi uns barcos que deslizavam sobre elas. Os barcos de outra vida. Que outra vida? Que barcos? Não faziam sentido os barcos ali, e agora. Eu suprimira os barcos do sentido completo do que escrevera, embora, relendo mais uma vez, um qualquer claro sentido me escapasse. [450]

Mesmo tão separadas dentro do romance, as seqüências citadas apresentam uma característica semelhante com relação à atitude do narrador: perplexidade. Na primeira vez, entre as várias perguntas que se faz, por duas vezes a personagem se questiona: « Que sentido tinha aquela frase? », « E que significava? » – mas não encontra resposta. Depois, os barcos da cena inicial reaparecem na sua lembrança, apenas para acrescentar mais dúvida: « Não faziam sentido os barcos ali, e agora. »

Jorge não entende o que escreve – a sua poesia, a sua experiência poética – porque não entende a experiência de vida por que está passando: a sua consciência capta o(s) choque(s) que sofre, mas não consegue controlá-los, prendê-los, de forma a minimizar ou eliminar o efeito traumático; em compensação, é na e pela poesia que a transposição dessa incompreensão se processa. Em outras palavras, a poesia não se faz da experiência vivida, a que se viveu, mas da experiência que se vive, em estado bruto. O relato autobiográfico de Jorge, por outro lado, tem origem em uma experiência vivida: o narrador

recorda um passado aparentemente distante e acabado. Todavia, a reminiscência desse passado é que é agora a experiência que se vive: o narrador reencontra em si a crise do início da sua « vida de poeta », o trauma que o fez escreve poesia – e ainda não é capaz de compreender (e portanto controlar) o que se passou, e também o que se passa, já que continuou a ser poeta pela vida fora. Enquanto poeta, Jorge não envelheceu – e a « aparição da poesia » é uma espécie de constatação perplexa, sem nenhuma explicação; e mesmo que seja possível entender o poema dentro do contexto em que aparece, isso só é possível *a posteriori*, e não dá conta do processo.

Para Jorge, « os acontecimentos não tinham *causa*, as pessoas não tinham *motivações*. Aqueles e estas recebiam uma causalidade *a posteriori*. » [228] Sendo assim, a experiência da vida é, na verdade, incomunicável: « Portanto, a experiência da vida, que resulta de compreendermos as nossas relações com os outros e com nós mesmos, é precisamente o que não pode ser posto em palavras, sem que perca a sua mesma condição de existência, que é acertarmos o passo entre nós mesmos e os outros. » [229] A única comunicação possível é a poética, a única que, paradoxalmente, não comunica a experiência de vida, mas transporta-a para uma outra realidade, processa-se em outro plano.

Enfim, o que se percebe no relato autobiográfico de Jorge é não apenas um resgate do que foi vivido, uma *re-memoração* do passado, mas também um reencontro consigo mesmo, uma *co-memoração*, que muitas vezes perde o seu caráter festivo, torna-se uma irônica celebração do passado e do presente: em busca de si mesmo, Jorge procura estabelecer sua identidade, reconhecendo-a já no adolescente que descobre o amor e a poesia. Ao dizer-se a si mesmo, enunciar-se no discurso e anunciar-se diante do leitor, o herói-narrador recria-se, e seu relato adquire o mesmo caráter poético dos poemas que « ouve » dentro da cabeça.

3.1. – A transformação do romance psicológico

A segunda resenha que o romance de Jorge de Sena recebeu quando da sua publicação foi de João Gaspar Simões, publicada no *Diário de Notícias* de 18 de setembro de 1980. O crítico da *presença* começa por afirmar o já clássico preconceito da exigüidade de peças romanescas da história da ficção portuguesa, para dizer em seguida que « *Sinais de fogo*, obra-mestra, não obra-prima, mau grado a significação idêntica dessas expressões – das letras portuguesas, muito dificilmente obterá repercussão universal. »[1] Procura então explicar, segundo seu ponto de vista, esse condicionamento que limitaria o alcance da obra, pela impossibilidade de ver-se o « aprofundamento do que nela é ao mesmo tempo individual e coletivo, seu e do País, seu e da época

---

[1] In: LISBOA, op. cit., p. 339.

histórica em que ela vive »[2], tal como ocorre em Dostoiévski (*Os demônios*) ou Gide (*Os moedeiros falsos*).

O resenhista intuiu, sem dúvida, o que há de fundamental no romance de Jorge de Sena: a relação e a interpenetração da experiência individual e da experiência coletiva, da história do protagonista e da História de Portugal. Todavia, a observação atenta deste aspecto da obra demonstra que de fato se realiza o tal aprofundamento das diferentes formas de vinculação e de « diálogo » entre o que é individual e o que é coletivo, de forma a contribuir para a sua « repercussão universal »[3].

Essa percepção do alcance da obra talvez se deva à perspectiva crítica própria do autor do *Elói*. Na seqüência da sua resenha, com efeito, o crítico presencista considera *Sinais de fogo* dentro da « tradição da chamada novelística psicologista ou introspectiva », comparando-o ao *Jogo da cabra cega*, de José Régio: para Simões, o romance seniano é, depois do *Jogo*, « a obra-prima da nossa ficção com a

---

[2] Ibid., p. 339-40.

[3] Se entendermos « repercussão universal » de forma pragmática, ou seja, considerando a recepção editorial do romance, então ela não é desprezível, já que *Sinais de fogo* teve oito edições portuguesas em 20 anos (de 1979 a 1999), além de traduções para o francês (1986), o catalão (1986), o holandês (1995), o alemão (1997), o espanhol (1998), o inglês (1999) e o polonês (2000). Cada uma dessas traduções recebeu, nos países em que foram publicadas, resenhas críticas positivas, o que demonstra que as possibilidades de compreensão da obra não se restringem apenas ao contexto português.

adolescência por arena e os problemas do adolescente, na sua transição para homem feito, superiormente equacionados em termos novelísticos. »[4] Discorre em seguida sobre o psicologismo das obras, situa as diferenças de época e de orientação ideológica entre elas e reconhece que os *Sinais* devem ser entendidos num plano mais vasto: da objetividade no tratamento da problemática do psicologismo introspectivo, da dimensão política das relações humanas. O crítico conclui então que Sena « está mais próximo dos homens da *presença* do que dos homens dos *Cadernos de poesia*, a revista da sua geração. »[5]

Mesmo considerando as diferenças que separam as obras (maiores, em alguns aspectos, do que as semelhanças), Gaspar Simões parece querer insistir na « filiação » presencista de Sena, como a afirmar uma « dívida » que o autor calou. Como ficou claro no capítulo precedente, *Sinais de fogo* insere-se sem dúvida em uma tradição romanesca em que predomina o romance psicológico[6]; no entanto, ao

---

[4] Op. cit., p. 340.

[5] Ibid., p. 343.

[6] Inclusive de acordo com o modo de entender a criação romanesca do próprio Simões: « o romancista não é um homem que se recorda e que, voltado para o passado, conta a sua vida: é, antes, um homem que inventa, ou imagina, e que, voltado para o futuro, provoca, transmudando as suas emoções em figuras humanas a que atribui autonomia psicológica e estrutura física peculiar, uma ação, uma intriga, ou um conflito graças ao qual possam vir a ter lugar as situações em que a sua experiência emocional originária encontra oportuna evasão. » (*A arte de escrever romances*. Lisboa: Ática, 1947, p. 22)

limitar-se a uma abordagem exclusiva, sem considerar as realizações do autor e as do grupo do segundo Modernismo, o crítico não pôde perceber em que o romance seniano supera dialeticamente a geração do próprio Simões, e como ele na verdade se afasta do psicologismo da primeira metade do século XX para aproximar-se de uma narrativa em primeira pessoa realizada em outros moldes, tal como se encontra em romances de Vergílio Ferreira ou de José Cardoso Pires.

O que genericamente distingue *Sinais de fogo* (e parte da ficção portuguesa dos anos 60) dos romances presencistas, e que Gaspar Simões não levou em conta na sua análise, é que ele pertence à segunda metade do século XX, ou seja, é posterior à grande crise européia de 1936-45. O próprio ano de 1936 é o divisor de águas, o momento crítico de viragem fundamental, reconhecido pelo autor do *Elói* na sua *História do movimento da "presença"*: « Aproximava-se uma época crescendo em intolerância e espírito agressivo desde o nascimento da *presença*. Chegávamos a 1936 »[7]. Os romances presencistas, mesmo os publicados nos anos 1940 e 1950, são todos de ambientação e de abordagem anteriores a 1936: constituem na verdade uma espécie de « adolescência » do romance psicológico português (que entretanto não chegou a

---

[7] SIMÕES, J. G. *História do movimento da "presença"*. Coimbra: Atlântida, 1958. p. 64.

desenvolver-se), em que está ausente a dimensão política das relações humanas (mesmo em *Porta de Minerva*, de Branquinho da Fonseca, em que elementos do contexto político se insinuam; a única exceção talvez seja *O quarto dia da criação do mundo*, terceiro volume da seqüência romanesca de Miguel Torga, publicado em 1939, que faz referências diretas ao que acontecia em Espanha), constroem um mundo que vive as preocupações individuais e as desilusões juvenis sem ser invadido pela dura realidade dos anos da guerra e da ditadura. Para João Gaspar Simões (e talvez também para um ou outro membro do grupo da *presença*, mas certamente não para todos), a época de « intolerância e espírito agressivo » seria tão somente o desenvolvimento do Neo-Realismo – é o que transparece na sua *História* e na maioria das obras de ficção presencistas.

Vale lembrar, ao abordar-se o que se convencionou chamar « geração da *presença* », que certas afirmações são válidas quando aplicadas a um ou outro membro do grupo, mas não podem ser tomadas de forma generalizada, como tem ocorrido; nesse sentido, algumas generalizações feitas por Gaspar Simões em sua *História*, se por um lado ajudam a compreender a resenha aos *Sinais de fogo*, por outro devem ser consideradas nas suas limitações contextuais (que algumas vezes

precisam ser lidas nas entrelinhas). Por exemplo, quando se refere ao momento em que a revista começava a ser idealizada, diz Simões:

> Preparava-se nos nossos espíritos o primeiro número da *presença* (fevereiro de 1927), e no Porto rebentava uma revolução que, além de extremamente sangrenta, ficaria como o canto de cisne da democracia portuguesa. Em Coimbra, os rapazes chegados aos vinte e cinco anos, ou em vésperas dessa meta da plena juventude, ainda viviam sob o influxo de uma liberdade que permitia acreditar numa independência total da literatura e da arte relativamente à política e aos destinos da sociedade humana.[8]

Casais Monteiro, na sua resenha ao livro do companheiro de grupo, aponta e corrige imprecisões cometidas pelo crítico, ressalta a falta de objetividade do livro, mas reconhece que, apesar disso, ele ainda cumpre sua função. O principal problema é que « Gaspar Simões reduz tudo à oposição entre a liberdade da criação defendida pela *presença* e a sujeição às preocupações sociais, teorizada (disfarçadamente, é claro) pelos comunistas »[9]. Ao comentar a passagem citada acima, confessa que,

> quando em 28 de Maio de 1926 o general Gomes da Costa fazia, mussolinescamente, a marcha sobre Lisboa das tropas que comandava em Braga, aquele mais jovem futuro diretor de uma *presença* ainda futura [ou seja, o próprio Casais Monteiro], assistia à passagem das tropas, numa praça do Porto, com um peso na alma e uma consciência do que iria acontecer bem diferente da atitude que, com exatidão ou não (mas é

---

[8] Ibid., p. 33.

[9] "Uma história da *presença*". In: MONTEIRO, A. C. *O que foi e o que não foi o movimento da* presença. Lisboa: INCM, 1995, p. 48.

> de supor que com ela pelo menos no que diz respeito a ele próprio), Gaspar Simões atribui aos « rapazes » de Coimbra.[10]

E conclui: « O que a Gaspar Simões nunca foi dado compreender é que defender a liberdade da arte e da literatura não é de modo algum incompatível com a participação ativa na luta política contra uma ditadura »[11]. Basta esta constatação das diferentes atitudes de Gaspar Simões e Casais Monteiro para darmo-nos conta das consideráveis divergências internas ao grupo da *presença*, e também da pouca importância que o primeiro deu à luta política que se trava em *Sinais de fogo*, e que é transposição da que foi de grande importância para a geração de Sena, como ele deixou claro em entrevista de 1977: a guerra civil espanhola « foi uma mudança tremenda, nós éramos jovens então e vivíamos sob Salazar desde sempre, por isso a guerra civil espanhola foi um despertar, verificar que existiam dois lados e que éramos proibidos, em nosso país, de ter simpatias pelos republicanos espanhóis. »[12]

Mas em uma questão os dois diretores da *presença* concordavam: a exigüidade de romances psicológicos na literatura

---

[10] Ibid., loc. cit.

[11] Ibid., p. 49.

[12] "Xorge de Sena, escritor portugués, en Salamanca" [entrevista]. *El Adelanto*, Salamanca, 21 de maio de 1977.

portuguesa. O autor das *Simples canções da terra* admite como certo que, « com raras exceções, o romance psicológico deixara a literatura portuguesa imune », porque ela « ficara no naturalismo, com, de vez em quando, uns pozinhos anatolianos. »[13] E depois, as sucessivas gerações de romancistas (Malheiro Dias, Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Alves Redol e todos os que orbitavam em torno desses escritores) prolongaram o naturalismo, cuja influência só começou a declinar nos anos 1950.

Sinais de fogo, na verdade, foi escrito em uma fase bastante

---

[13] "A escola de poesia subjectiva, desenvolvida no culto de Proust e de Gide..." In: *O que foi e o que não foi o movimento da* presença, cit., p. 34. Entre as exceções, entraria certamente o único (e injustamente esquecido) romance que Casais Monteiro escreveu, *Adolescentes*, de 1945, cuja narrativa é centrada no drama amoroso vivido por um jovem que aos 20 anos descobre o amor. Trata-se da mesma problemática de amor e sexo que já aparecera no *Jogo da cabra cega* e que ressurgiria nos *Sinais de fogo*. Na dedicatória, Casais fala do projeto de um romance maior: « do projeto dum longo e intrincado romance, tinham ficado os capítulos dispersos duma das histórias, cujo fio, entrelaçando-se com outros, viria a formar a arquitetura audaciosa em que eu sonhava meter todas as experiências, falhadas e vitoriosas, dum grupo de rapazes cujas ambições estavam longe de ser apenas literárias. Talvez um dia eu possa escrever tal romance, que seria bem diferente da história sentimental que, todavia, Você [Domingos Monteiro, a quem o livro é dedicado] achou digna de ser concluída. Os conflitos da ação e do pensamento, num grupo de jovens que não queriam sacrificar nem este nem aquela, e que seria o tema fundamental de *As esperanças comuns*, mal se refletem nestas páginas. » (*Adolescentes*. Porto: Ibérica, 1945, p. 9-10) Em vários aspectos, esse projeto assemelha-se (ao menos nas intenções) ao *Monte Cativo* de Jorge de Sena; no entanto, *Adolescentes* adota a terceira pessoa e o presente do indicativo, ou seja, promove um « psicologismo objetivo »: as personagens são observadas e analisadas « de fora » e no momento em que vivem seus dramas; o ato de narrar não é problematizado. No âmbito da ficção presencista, a questão da memória só se anunciou no *Jogo da cabra cega*. É curioso notar que na lista de obras do autor « a publicar » que se encontra no verso da folha de rosto da primeira edição do romance de Casais Monteiro, consta um livro de poemas que se chamaria *Sinais de terra*, e que depois veio à luz com o título mudado para *Simples canções da terra*, publicado em 1949.

posterior à crise do romance psicológico – que foi, também, a crise da representatividade pela qual a literatura ocidental passou na primeira metade do século XX. Isso significa dizer que, se por um lado a obra se instala dentro de uma tradição romanesca que percorre a literatura européia novecentista, a do romance-autobiografia, por outro estabelece uma relação paródica com essa tradição, tal como acontece com muitos romances ditos contemporâneos (ou pós-modernos)

Essa relação paródica torna-se mais evidente quando se observam dois aspectos essenciais da obra, organizados de forma complementar: a particular constituição do romance como narrativa de formação ou de aprendizagem, e a incorporação da História como elemento estrutural significativo. A recuperação e atualização do passado promovidas pelo discurso autobiográfico da narrativa assumem todo o seu sentido crítico ao articular a experiência individual do protagonista, a iniciação de Jorge na vida adulta, e a experiência nacional coletiva, os reflexos da Guerra de Espanha em Portugal, país a caminho de uma ditadura mais fortalecida e violenta. Por mais aguda e profunda que seja por vezes a penetração psicológica da narrativa (e foi certamente o que levou Gaspar Simões a considerá-la como a obra-prima do romance português de adolescência), o que importa em *Sinais de fogo* não é tanto

essa análise, mas, nas palavras de Anatol Rosenfeld, « a elaboração de concepções sociais ou metafísicas ou o estudo de determinadas reações mentais exemplares em situações-limite ».[14]

A reelaboração da forma do *Bildungsroman* configura a exposição dessa situação-limite que vive o protagonista da obra, de modo a ressaltar o choque entre o indivíduo e as forças de uma sociedade e de um mundo incoerentes e opressivos; por outro lado, enfatiza o seu sentimento de isolamento e a transposição da situação de crise do herói, quando este se torna poeta. E isso se dá, no romance como em todo o *Monte Cativo* (se o ciclo tivesse sido concluído), na presença de uma História, recente mas rememorada, que se discute, uma História que se questiona, uma História que se contesta – e por isso, uma História que se desfaz e se refaz para que volte a dizer aquilo que nunca disse, e que cale as mentiras de que (nunca) foi feita.

---

[14] "À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico". In: ———. *Letras e leituras*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da USP/Ed. da UNICAMP, 1994, p. 22-23. Este ensaio foi publicado originalmente em 1959.

3.2. – *Sinais de fogo* como *Bildungsroman* : a recepção crítica

Desde sua publicação, *Sinais de fogo* tem sido freqüentemente entendido e classificado como um *Bildungsroman*, um romance de formação ou romance de aprendizagem. Maria Lúcia Lepecki, na sua resenha (a quarta que o romance recebia) publicada na revista *Colóquio/Letras* em 1981, sem empregar explicitamente o termo alemão que se tornou corrente na crítica literária, assinala que « *Sinais de fogo* pode entender-se como a narrativa e a meditação sobre uma aprendizagem ou, se se quiser, sobre uma iniciação na vida adulta. »[15] Luís de Sousa Rebelo, por sua vez, considera que os « iluminantes paralelos » entre o romance de Sena e *À la recherche du temps perdu*, de Proust, devem-se ao fato de a unidade das duas obras residir « na continuidade que oferece uma narrativa de aprendizagem. »[16] Poucos anos depois, João Camilo dos Santos classifica *Sinais de fogo* explicitamente como *Bildungsroman* : « *Sinais de fogo* apresenta-se como um

---

[15] *Colóquio/Letras* (Lisboa). n. 60. mar. 1981. p. 81.

[16] "*Sinais de fogo* de Jorge de Sena, ou os exorcismos da memória". In: PICCHIO (ed.). *Jorge de Sena*, cit., p. 162. Para esta observação, Sousa Rebelo recorre a Gilles Deleuze (*Proust et les signes*, 1970), um dos primeiros críticos a interpretar o romance proustiano como narrativa de aprendizagem.

romance de formação: o personagem-narrador deste romance em primeira pessoa conta-nos como [...] abriu os olhos para a realidade política e social; como descobriu o amor físico e a paixão; como sentiu nascer em si próprio a vocação de escritor. »[17] No prefácio à tradução do romance para o catalão, publicada em 1986, Basilio Losada diz que « há também em *Sinais de fogo* um romance de aprendizagem, em tudo goethiano »[18], referindo assim indiretamente o conceito de *Bildungsroman* a partir daquele que é considerado o seu modelo canônico, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de J. W. Goethe, publicado em 1795-96. Aos 15 anos da publicação da obra de Sena, Margarida Braga Neves retoma a classificação e seu modelo maior : « *Sinais de fogo* integra-se numa linhagem de romances de formação e de aprendizagem, que tem em Goethe um dos seus máximos expoentes. »[19] E assim o romance de Jorge de Sena continua a ser considerado – mais recentemente, Fernando Cabral Martins refere o gênero da obra como sendo « um romance de aprendizagem, um *Bildungsroman* »[20]; e Jorge Fazenda Lourenço toma a

---

[17] "Tendances du roman contemporain au Portugal: du néo-réalisme à l'actualité". *Arquivos do Centro Cultural Português* (Paris), n. 23, 1986, p. 217.

[18] "Pròleg". In: SENA, J. *Senyals de foc*. Trad. de Xavier Moral. Barcelona: Proa, 1986, p. 13.

[19] "Sena: sinais do verão de 36". *Público*, supl. *Leituras*, 16 de julho de 1993, p. 3.

[20] "Jorge de Sena e as pequenas metamorfoses". In: ———. *O trabalho das imagens*. Lisboa: Arion, 2000, p. 235. O ensaio fora publicado originalmente em 1997.

classificação de forma mais restritiva, ao afirmar que « *Sinais de fogo* é não só um *Bildungsroman*, como, mais especificamente ainda, um notável exemplar de *Künstlerroman* »[21], ou seja, um romance sobre a formação de um artista (no caso, de um poeta).

Tal categorização baseia-se, sem dúvida, em uma concepção já cristalizada da palavra alemã como termo literário, tal como aparece, por exemplo, no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés: « Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade. »[22] No entanto, mesmo em relação a uma conceituação genérica do termo como esta, tal classificação de *Sinais de fogo* revela-se problemática: o romance não apresenta as experiências de Jorge durante os anos de sua formação, mas somente as experiências traumáticas de, no máximo, alguns meses (e seus anos de educação, no

---

[21] *A poesia de Jorge de Sena*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, p. 67. Do mesmo estudioso da obra seniana, tem interesse um recente "Informe sobre a presença de Goethe na obra de Jorge de Sena", no qual Lourenço observa que « a presença de Goethe na obra de Jorge de Sena [...] é uma das mais regulares e produtivas, fazendo-se sentir em praticamente todos os géneros literários que Jorge de Sena praticou » (In: *Contradições electivas*; actas do Colóquio comemorativo dos 250 anos do nascimento de J. W. Goethe. Lisboa: Colibri/Universidade Católica Portuguesa, 2001, p. 71). Encontra-se neste estudo a referência à compra que Sena fez, ainda na juventude (início dos anos 40), da edição castelhana de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

[22] São Paulo: Cultrix, 1992, p. 63.

sentido escolar, são os últimos do liceu, vagamente recordados na primeira parte).

O problema se alarga se admitirmos, tal como fizeram alguns críticos do romance, que a classificação de uma obra sob o gênero *Bildungsroman* deve considerar o cânone mínimo constituído por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, mesmo que ela não compartilhe, como é o caso, das condições originais de seu surgimento. Duas atitudes são então possíveis: uma definição mais genérica e flexível, que considera a obra goethiana como iniciadora de uma linhagem romanesca bastante diversificada, mas que pode ainda abrigar-se sob o conceito; ou uma compreensão mais estreita do gênero, que leva em conta o condicionamento histórico do seu aparecimento e limita a amplitude de emprego do termo, que assim « perderia sua capacidade de designar obras alheias ao núcleo histórico e cultural constituído pelas expectativas 'otimistas' da burguesia ilustrada, sendo portanto compreendido como um conceito historicamente restrito. »[23]

O pesquisador alemão Jürgen Jacobs, em estudo publicado em 1989, procurou sistematizar as componentes do gênero,

---

[23] MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o* Bildungsroman *na história da literatura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000, p. 202. Este estudo, reelaboração da tese de doutorado da autora, é um dos mais completos na abordagem do gênero romance de formação que se pode encontrar em língua portuguesa.

segundo a atitude mais flexível. Para ele, os *Bildungsromane* compreendem a história de vida de um protagonista jovem, que é conduzido, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo; além disso, também são características desse tipo de romance o fato de o protagonista ter uma consciência razoavelmente explícita do seu processo de autodescoberta e de orientação no mundo, a constatação de que a sua trajetória é marcada por enganos e avaliações equivocadas (que são corrigidas ao longo do seu desenvolvimento) e a presença de certas experiências típicas (o afastamento da casa paterna, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais e eróticas, contato com a vida pública e política).[24]

Se levarmos em conta esta sistematização, perceberemos que *Sinais de fogo* estabelece um complexo sistema de semelhanças e diferenças com a tradição do *Bildungsroman*: certas características do gênero são perfeitamente identificáveis no romance seniano, outras estão invertidas ou simplesmente não aparecem. Aproximação e distanciamento assumem um sentido próprio quando cotejados com a segunda atitude em relação ao romance de formação, que privilegia as configurações históricas e literárias que lhe deram origem. Isso porque o

---

[24] Apud Ibid., p. 62.

termo *Bildung*, formação, é historicamente datado, imbuído de alta carga ideológica, « vinculado essencialmente aos pilares de sustentação do otimismo iluminista, como a crença na possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e no trabalho em prol do bem comum »[25] ; portanto, o romance de formação canônico fundamenta-se na confiança no futuro da classe burguesa e na adaptação do indivíduo às exigências dessa classe: o percurso do seu protagonista obedece ao desejo burguês de ampliar as suas possibilidades de atuação e de promover um constante auto-aperfeiçoamento, segundo um processo de integração e conciliação entre indivíduo e sociedade, em direção a um grau maior de perfeição.[26]

No século XX, ao contrário do que ocorria no final do século XVIII e em grande parte do XIX, vive-se plenamente a era da desconfiança, e a representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade não tem mais lugar. Nas palavras de Vergílio Ferreira,

---

[25] Ibid., p. 27.

[26] Esse modo de entender o romance de formação está intimamente associado à contextualização da definição inaugural do termo, dada por Karl Morgenstern em 1820: « [Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. » Apud Ibid., p. 46.

> só poderemos entender a arte do século XX se partirmos do fato-base que é a dissolução da confiança. Que ela se tenha de algum modo recuperado em torno de certa ideologia política e social, é evidente, por um lado, que aí mesmo sofreu um enorme desgaste; e por outro, que se reconheceu nisso mesmo não poder ela fundar-se nisso mesmo, porque isso não era bastante. Pelo que respeita ao romance, [...] ele pôs em causa a psicologia, porque ela afirma a importância do indivíduo e foi julgada, também por isso, uma ficção ou um meio desatualizado de coordenação com o mundo; ele optou pelo « problema », porque jamais como hoje o homem foi problemático; ele situa-se na dimensão metafísica, como o comprova a enorme massa dos escritores que significam, porque os seus problemas não visam uma solução nem verdadeiramente a têm [...] é minha convicção (e de muita gente...) que o romance será essencialmente problemático, e que o seu grande problema – que é o problema de uma imprevisível ordenação do mundo – será fundamentalmente de carater metafísico, ou seja, não o que se desenvolve na dimensão da *pergunta*, mas sim da *interrogação*. Vivemos numa época sem mitos e esse o grande sinal da sorte que nos coube. A interrogação que formulamos não apela para uma resposta que seria o mito que não temos.[27]

É por isso que a continuidade do romance de formação no século XX só pode dar-se em termos de *tradição consciente*[28], na qual convivem submissão e irreverência, com obras (como *A montanha mágica*, de Thomas Mann, por exemplo) que remetem diretamente ao paradigma goethiano, ao mesmo tempo em que o subvertem: « os sucessivos desvios que o *Bildungsroman* vem apresentando em relação ao seu protótipo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* mostram-se como reflexos das transformações políticas e econômicas ocorridas nas estruturas da sociedade em que o herói em formação busca integrar-

---

[27] "Situação actual do romance", cit., p. 234-36.

[28] MAAS, op. cit., p. 81.

se »[29]; sendo assim, a formação do indivíduo pode ser, em alguns desses casos, uma deformação. É o que acontece com o romance de Jorge de Sena, no qual a narrativa autobiográfica individual, paralela à incorporação de processos históricos coletivos, e a impossibilidade de representação de um processo harmônico de realização individual e de aquisição de consciência são manifestações do deslocamento dos pressupostos discursivos do gênero. São essa tradição consciente e esse deslocamento que permitem falar de *Sinais de fogo* como paródia do romance de formação, como romance de formação deformado.

3.3. – *Sinais de fogo* como *Bildungsroman* : a relação paródica

É porque atualiza uma tradição histórico-literária que *Sinais de fogo* se constitui em paródia do romance de formação. O conceito de paródia é entendido aqui segundo a formulação que tem recebido mais recentemente por estudiosos como, por exemplo, Linda Hutcheon: é « uma forma de imitação caracterizada por uma inversão

---

[29] MAZZARI, op. cit., p. 85.

irônica, nem sempre às custas do texto parodiado »[30]; em outros termos, é repetição com distância crítica. Dentro dessa perspectiva, um aspecto deve ser considerado: o fato de a paródia não precisar necessariamente recorrer ao ridículo, elemento que comumente é entendido como parte do conceito; ao contrário, em certos casos, ela é uma forma de homenagem que, ao transcontextualizar (para empregar um termo da estudiosa canadense) uma obra ou toda uma tradição literária, envolve dialeticamente atitudes conservadoras e revolucionárias; por isso, a paródia « marca a diferença em vez da semelhança. »[31]

Por outro lado, para proceder à paródia, o escritor deve conhecer muito bem o seu « modelo », porque só o conhecimento da tradição permite a sua inovação: é o que reconhece Maria Alzira Seixo, ao afirmar que « no entender de Jorge de Sena (tal como podemos conceptualizá-lo a partir da sua prática do conto), o conhecimento das

---

[30] HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 17.

[31] Ibid., loc. cit. Desse modo de entender a paródia também se vale Haroldo de Campos, desde os anos 1960, nos seus trabalhos sobre os romances de Oswald de Andrade. Diz ele que um dos recursos nas *Memórias sentimentais de João Miramar* é a paródia, tal como a empregaram James Joyce e Thomas Mann: « Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de 'canto paralelo'. » (ANDRADE, O. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977, p. 15-16). Hutcheon, por sua vez, observa que, em grego, « o prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de 'contra' ou 'oposição'. Dessa forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. [...] No entanto, *para* em grego também pode significar 'ao longo de' e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. » (Op. cit., p. 47-48)

regras e, mesmo, a sua utilização como ponto de partida, é fundamento necessário para a sua alteração e subversão, assim como para o procedimento da inovação em literatura. »[32] No que se refere ao romance de formação, esse conhecimento existia desde a juventude: Jorge Fazenda Lourenço observa que, no período de formação do escritor, até 1942, são influências decisivas « Marcel Proust ([lido em] 1939) e *A montanha mágica* de Thomas Mann ([lida em] 1940), quanto ao modelo de romance de formação, ou *Bildungsroman*, posto em prática, vinte anos depois, em *Sinais de fogo* »[33].

Levando em conta essa influência de Proust, percebe-se que a aproximação de *Sinais de fogo* à tradição do *Bildungsroman* dá-se primeiramente pela forma do relato autobiográfico: se a autobiografia pode ser entendida como « testemunho do que ao escritor foi dado presenciar em sua escalada vital »[34], então apresenta inúmeras analogias com o romance de formação. Ao traçar a genealogia do gênero, Wilma Patrícia Maas acentua que as autobiografias intelectuais que se escreviam

---

[32] "O lugar para a narrativa: sobre o conto de Jorge de Sena, a partir de 'Conto brevíssimo', 'A janela da esquina' e 'A comemoração'." In: FAGUNDES & GÂNDARA, op. cit., p. 314.

[33] "Para um retrato de Jorge de Sena enquanto jovem leitor", cit., p. 44.

[34] MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, cit., p. 51.

no século XVIII são pressuposto fundamental para o estabelecimento de uma tradição romanesca da formação:

> Utilizando a narrativa em primeira pessoa, trechos de correspondência pessoal e o caráter memorialístico e confessional da autobiografia, *As confissões* [de Jean-Jacques Rousseau, 1791] prenunciam, no plano estético, o fenômeno essencialmente burguês do *Bildungsroman*. Faz parte desse elenco a preocupação do indivíduo com sua própria história, com os acontecimentos e personalidades que, intervindo em sua trajetória, configuraram e determinaram gostos, tendências e comportamentos.[35]

Todavia, se a narrativa autobiográfica aproxima o romance de Jorge de Sena da tradição em causa, é ela também que marca a principal diferença: o relato não é estendido no tempo, é extremamente concentrado. A formação do herói é marcada por uma concentração espaço-temporal: tudo se passa em um espaço reduzido (a Figueira da Foz, uma estação de veraneio em que os membros de uma mesma categoria social – a burguesia portuguesa – necessariamente se conhecem e se « acotovelam ») e em um curto período de tempo (oito dias, apesar da impressão geral – para o protagonista e para o leitor – ser de uma duração temporal muito maior). Ou seja, não há um desenvolvimento extensivo da matéria narrativa, mas a exposição simultânea das contradições da situação e de cada indivíduo, e dos confrontos entre eles.

---

[35] Op. cit., p. 66.

Como Dostoiévski, segundo o entendimento de Bakhtin, Sena « procura captar as etapas propriamente ditas [da ação] em sua *simultaneidade*, *confrontá-las e contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação. Para ele, interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal.* »[36]

Ao que parece, a suma romanesca planejada por Sena daria conta tanto da exposição simultânea das etapas narrativas quanto do desenvolvimento extensivo da matéria. Cada romance do ciclo talvez fizesse, como *Sinais de fogo*, um ou mais cortes temporais; e todo o ciclo constituiria a seqüência desses cortes, tal como se vê em uma narrativa autobiográfica e em vários romances de formação. Jorge de Sena conjugaria assim, de forma dialógica, tanto uma visão sincrônica quanto uma visão diacrônica dos fatos, da vida do protagonista-narrador e da História do país, sem nunca perder de vista a multiplicidade de consciências que convivem em cada etapa do percurso. O projeto talvez fosse por demais gigantesco, e a vida fosse (como foi) muito curta para realizá-lo: ficamos apenas com os *Sinais de fogo*.

---

[36] BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 28. Grifos do autor.

A composição do romance reflete seu conteúdo, ela isola a crise que se abate sobre o herói, e a ação surge dramaticamente estruturada: uma primeira parte constitui a preparação da situação, com vários indícios do que irá acontecer; as partes centrais (segunda, terceira e quarta) desenvolvem a situação-limite; a parte quinta é uma espécie de desenlace. É o que Albert Thibaudet chamou de *romance ativo*[37], que lembra a estrutura da tragédia: em 5 atos/5 partes, a obra estrutura a exposição da matéria segundo uma divisão tripartite. Na primeira parte, como vimos, o tempo é vagamente registrado, segue a flutuação das lembranças; as partes centrais, em contraposição, são rigorosamente ordenadas do ponto de vista temporal, são quase uma crônica dos oito dias na Figueira; na última parte, o tempo volta a ser referido de forma menos precisa, passam-se dias até pouco mais de um mês (dos fins de julho a 9 de setembro, o dia seguinte à revolta dos barcos).

Nas partes centrais, tal como em um fenômeno de *mise en abyme*, a mesma divisão tripartite dá à ação uma organização dramática: a segunda parte apresenta a preparação da crise, que vai da chegada de Jorge à Figueira da Foz até à orgia que os jovens fazem em um convento abandonado (cap. XII), espécie de ritual de iniciação às avessas; a parte

---

[37] Cf. RAIMOND. op. cit., p. 101.

terceira concentra o choque propriamente dito, o embate entre a relação amorosa de Jorge e Mercedes e a preparação para a viagem dos que vão lutar em Espanha (a partida do barco, na noite do sexto dia, é o ponto culminante desta parte); por fim, a quinta parte traz as conseqüências do choque (o sacrifício de Rodrigues, a morte de José Ramos, a separação definitiva do casal).

É preciso reconhecer que o herói do romance realmente passa por uma (trans)formação: o jovem que retorna a Lisboa na última parte não é mais exatamente o mesmo que de lá partiu para aproveitar as férias. Com relação à crise, a semana que Jorge vive intensamente e que constitui o cerne do romance assume um caráter simbólico: a formação de Jorge se dá como uma gênese, mesmo às avessas, e o tempo é uma espécie de semana da (des)criação.[38] Mas um processo de formação que se dê em tão curto período de tempo é muito diferente daquele que caracteriza o *Bildungsroman*, que é lento e progressivo, e realiza-se de forma natural, segundo as qualidades do herói que precisam ser descobertas e desenvolvidas. Em *Sinais de fogo*, Jorge passa por uma aprendizagem forçada, violenta, é obrigado a enfrentar um conjunto de

---

[38] « Porque todo o homem que nasce é o primeiro homem que nasce e a ele cabe portanto reinventar o mundo e a vida como o Deus bíblico do Gênese. Ao sétimo dia descansará, porque estará naturalmente fatigado. Será a altura de um novo homem recomeçar. » (FERREIRA, "Situação actual do romance ", cit., p. 204)

acontecimentos, tanto no plano pessoal quanto no plano coletivo, para o qual não está preparado; sofre, enfim, um trauma, tal como é entendido por Freud: « Chamamos assim a uma vivência que, no espaço de pouco tempo, traz um tal aumento de excitação à vida psíquica, que a sua liqüidação ou a sua elaboração pelos meios normais e habituais fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético. »[39]

A experiência traumática não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre; mesmo depois, a percepção do que se passou conserva sempre um grau de incompreensão, de excesso que o indivíduo não consegue resolver. Por isso, o relato do trauma é a história de um choque violento, suficientemente violento para que esse relato seja ao mesmo tempo representação de uma experiência vivida e apresentação de uma experiência que se vive, em estado bruto, atual porque ainda marcada pela impossibilidade de ser recoberta pela linguagem. Além disso, o trauma tal como aparece no romance produz um desencontro com o mundo: ao invés de promover o auto-aperfeiçoamento e realizar a integração e conciliação entre indivíduo e

---

[39] Apud LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 523.

sociedade, como acontecia no romance de formação canônico, o que resulta do processo é o desequilíbrio, a impossibilidade de qualquer harmonia, a desintegração dos valores em que se baseiam as relações humanas, por influxo de uma política opressiva; enfim, o isolamento do indivíduo de uma convivência social saudável. A narrativa de *Sinais de fogo* procura associar as duas instâncias dessa experiência, a individual e a coletiva, pela interpenetração constante dos eixos da ação, o amoroso, o político e o poético.

Na primeira parte do romance, há a predominância de um grupo formado por três personagens: Jorge e dois colegas de liceu, Ramon Puigmal e Mesquita. Cada um dos amigos do protagonista se constitui em um modo de compreender a vida, segundo os eixos da ação e relacionado ao desenvolvimento da trama. Puigmal é uma figura bizarra: mistificador, « doido varrido », na opinião dos amigos, sempre pronto a querer lograr os outros por meio da ilusão, ele escapa porém de uma visão simplista e redutora, justamente porque surge não como uma « imagem determinada », mas, nas palavras de Bakhtin, como um « ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesm[o], [como] posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade

circundante. »[40] Fiel ao seu modo de pensar, por mais extravagante que ele pareça aos outros, Puigmal é um « demiurgo malogrado, que quer criar o seu próprio universo, e não hesita em contrafazer os sinais do código para ganhar o jogo da ilusão, que impõe à própria vida. »[41]

É nessa construção de uma visão de mundo bastante particular que surgem mescladas pela primeira vez a questão amorosa e a questão política: quando da primeira visita de Mesquita e Jorge à casa de Ramon, as atitudes misteriosas dele e do irmão são explicadas em função de certas « experiências anatômico-fisiológicas » que realizavam com duas vizinhas, e que envolviam um creme capaz de dar elasticidade a tecidos orgânicos; mas na seqüência Puigmal desmente a presença das moças ao dizer, muito em segredo, que « está iminente um levantamento na Catalunha » [40], e seu irmão, herdeiro do condado de Barcelona, participava de uma conspiração separatista acordada com anarquistas espanhóis. Ambas as histórias (a das experiências sexuais dos irmãos Puigmal e a do levante na Catalunha) são igualmente mirabolantes, e deixam os amigos confusos; o final do capítulo enfatiza a confusão, ironicamente (con)fundindo os assuntos: « E eu reflecti que [Mesquita]

---

[40] BAKHTIN, op. cit., p. 46.

[41] REBELO, "*Sinais de Fogo* de Jorge de Sena, ou os exorcismos da memória", cit., p. 155.

tinha razão. Sabendo o quê? Que não era creme para a pele? Podia ser unguento para a conquista da coroa catalã... E, mesmo assim, ter poderes para dar elasticidade a membranas de matéria orgânica... » [41].

Jorge e Mesquita não acreditam em Puigmal, consideram a sua história como mais uma maluquice. No entanto, o leitor atento não deixa de levar em consideração o que diz a personagem, seja porque sabe que a ação se situa às vésperas da Guerra de Espanha (e, nesse contexto, um levante catalão não é de modo algum fora de propósito[42]), seja porque saberá da guerra na seqüência do romance. Puigmal surge aos olhos desse leitor como uma personagem complexa, contraditória, que está além da opinião que o herói tem dela: é uma espécie de *clown* sinistro, que na sua inconseqüência prenuncia a atitude politicamente descuidada de várias personagens que cruzam a vida de Jorge, e que de certo modo contribuem sem saber para o acirramento da situação opressiva. O próprio Puigmal afirma: « Nunca ninguém conseguiu convencer-me de nada, até hoje. Nem eu mesmo. Se eu sou como sou, é porque sou assim mesmo. Não sou eu quem me dirige, nem ninguém; as

---

[42] Levantes anarquistas na Catalunha efetivamente ocorreram durante a Segunda República espanhola (que foi derrubada pela guerra civil): em janeiro de 1932, em dezembro de 1933 – « o maior levante anarquista de todo o período republicano » (BLINKHORN, M. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1994, p. 44) –, e em outubro de 1934.

minhas energias espirituais é que, conforme eu vivo, decidem por mim. » [43]

Mesquita, por outro lado, participa muito mais da questão amorosa, introduzindo o problema central no que se refere a esse assunto: a distinção entre o encontro erótico pleno e o simples contato físico. Ele é amante de mulheres casadas, e a satisfação sexual é a única que lhe interessa; e quando o encontro maior se dá, com a mulher com quem depois se casa, nem por isso a sua fúria sexual diminui, e a relação que se estabelece entre ele e a noiva é estranha para o narrador:

> Encetara um namoro apaixonado que se prolongava de casa da rapariga para o telefone e do telefone para casa dela. Era, mais que um namoro, um noivado. Mas quanto mais o namoro se incendiava, mais se multiplicavam os seus casos. E nunca posso esquecer o casamento dele, muito solene, anos depois, com uma chusma de antigas amantes na igreja, todas chorando de comoção e algumas até felicitando-o com abraços e beijos, sob o olhar complacente e dominador da que era sua mulher, e que sabia de quase todas, por ele mesmo. [56]

Neste fragmento, a perplexidade do narrador é insinuada pela conjunção *mas*; no entanto é a frase seguinte (« E nunca posso esquecer... ») que desvela para o leitor, de modo progressivo, os motivos dessa perplexidade – a presença das amantes no casamento, o choro delas, os cumprimentos ao noivo, a complacência da noiva –, deixando para o final a surpresa maior: se era o próprio Mesquita quem contava à noiva as suas aventuras sexuais, então é essa capacidade do casal de

separar, sem conflitos, amor e sexo o que mais intriga Jorge; capacidade de separar sentimento e contato físico ou uma espécie de « sinceridade erótica » elevada a regra matrimonial sem a qual o casamento convencional pode falhar ou resvalar para o escândalo. É o que indica a analogia do casamento de Mesquita com a história do casal Vilasboas, açorianos amigos dos pais de Ramon.

O contraponto entre as situações fica mais evidenciado pelo modo como todos os meandros do caso são revelados ao leitor: a narração é feita de maneira indireta. No capítulo IV, Ramon vai à casa de Mesquita para contar os desdobramentos da história; este está ao telefone, e vai transmitindo à noiva tudo o que Ramon diz; o que se lê é apenas a fala de Mesquita, que comenta o que ouve, comparando o caso com a sua situação (Cf. p. 61-62). Tem-se assim um certo retrato das relações amorosas no contexto social de Jorge: ou são baseadas exclusivamente na satisfação sexual, não respeitam as velhas convenções, mas também não assumem o envolvimento pleno que o amor exige (e são freqüentes no romance as discussões sobre a « responsabilidade » em ser-se amante de mulheres casadas), ou na hipocrisia social, o que transforma o casamento em uma degradação, da qual o homem sai (ou na qual permanece) humilhado: por amor, o Sr. Vilasboas aceitava a

mulher « de qualquer maneira, com quem quisesse, porque não podia viver sem ela » [62]. Nas partes seguintes do romance, a problemática amorosa e a problemática política ampliam-se e interpenetram-se mais profundamente.

Com relação à questão amorosa, a deformação da juventude, reflexo da degenerescência social, fica evidente no primeiro grande « acontecimento sexual » que se dá na Figueira da Foz: a orgia no mosteiro abandonado (cap. XII). Toda a seqüência da pândega – a ida até o convento; o encontro do « casal » formado pelo velho decrépito e pelo rapaz que lá moram; a história do assassinato do padre, que deflorara uma jovem e fora perseguido e morto sobre o altar pelos vingativos familiares dela; a orgia na igreja profanada, tumulto de corpos nus em que a observação da virilidade alheia é marcante; o discurso de Rodrigues sobre a decrepitude do velho: « Aqui têm Vossas Excelências, minhas senhoras e meus senhores, a imagem acabada da decadência humana. » [136]; o ritual religioso às avessas a que ele conduz todos os amigos; a cena final do rapaz que quer ir para a cidade e do velho que os amaldiçoa a todos – parece uma cerimônia de iniciação subvertida: não uma etapa da formação do protagonista (e dos seus companheiros), mas uma etapa dúbia da sua deformação.

Até certo ponto, a orgia na igreja é um ritual de transgressão da hipocrisia dominante na sociedade alienada em que vivem os jovens: é um ato de revolta (tanto de Jorge, idealizador da pândega, quanto de Rodrigues, seu principal animador, e de Luís, *alter-ego* do protagonista na sua iniciação no mundo), « capaz de destruir todos os códigos de conduta impostos à nova geração »[43]; é uma perda da inocência, da pureza (tal como será discutida em certos momentos, ao longo do romance, e que é o principal remorso de Macedo por ter tomado parte na orgia). Mas essa perda da inocência não conduz a um novo modo de agir, isso porque assume ares de brincadeira, de jogo inconseqüente de férias: Jorge reconhece no casamento a castração dessa liberação do erotismo, mas não consegue (na verdade, não pode) gozar dessa liberdade experimentada na orgia em uma relação « séria ». Por isso a tematização do princípio genesíaco que aparece no final da seqüência e a obsessão pela purificação que atormenta a todos adquirem uma duplicidade de sentidos. Ao raiar do dia, todos tomam um banho de mar, e Rodrigues pondera: « É como se o mundo começasse... »; depois, ciente do « pecado » anterior, pede a Jorge: « Diz-me que a água lava

---

[43] REBELO, "*Sinais de Fogo* de Jorge de Sena, ou os exorcismos da memória", cit., p. 158. Sousa Rebelo ainda acentua que « a violência eversora da descrição e da orgia atinge aí um paroxismo, que só tem paralelo na obra de Sade e é, por isso mesmo, tanto mais surpreendente e chocante numa literatura que o não teve, ou o não soube ter. » (Loc. cit.)

tudo », a que Macedo responde: « Quase tudo. » [140] O promissor início de uma nova vida, que se pretende diferente da anterior, também pode ser uma degradação; a pureza que se deseja recuperar ou conservar com esse reinício é uma aporia. E a encarnação extrema dessa aporia é o velho da igreja, a imagem da decadência humana, que reaparece para Jorge quando tenta entender o amor vivido entre ele e Mercedes: « Aquele velho ajoelhado, e que era a inversão de tudo – um respeitável pai encanecido a ser a mulher do filho que o amante não era dele, um homem cuja velhice é o que nos precedeu [...] –, era também [...] uma imagem do mundo, que, para mim, sem que eu o soubesse, nem os outros comparsas, se degradara perante mim no que tinha de hierárquico » [404]. A orgia, sintetizada na velhice do homem, precede os acontecimentos mais traumáticos, e *a posteriori* adquire um sentido que não havia sido percebido no momento, ou só o havia sido na irreverência de Rodrigues: o da degradação do mundo, pela inversão de uma ordem em que se acreditava.

A relação vivida com Mercedes desencadeia o conflito amoroso maior, que põe em cheque os valores de Jorge e obrigam-no a agir de forma violenta e desesperada. A « bem-aventurança » que são os encontros em Buarcos é motivada inicialmente pela raiva que ele sente

por Mercedes não ser mais virgem, o que deixa o herói em um dilema: por um lado, vive a plenitude da realização amorosa; por outro, não se conforma com o fato de essa plenitude dar-se de forma sórdida, seguindo procedimentos que ele adotava com prostitutas. Depois, é a incapacidade (ou a impossibilidade) de aceitar a situação dúbia em relação ao Almeida que põe tudo a perder. Por fim, Jorge compreende o modo com as relações humanas se dão e são compreendidas, sobretudo no campo sexual, segundo uma divisão das pessoas em grupos diametralmente opostos, mas complementares: os « incólumes », que pretendem não se conspurcar no trato com os outros, e os « marcados », que fazem tudo e são por isso desprezados; os primeiros surgem representados pelo Macedo, que pretende transferir ao Rodrigues a sua responsabilidade em participar do que não foi « puro », e de certa forma é assim que Jorge acaba inconscientemente por agir; os segundos são encarnados por Rodrigues, e a incapacidade de superar essa dicotomia – que, na situação de crise vivida pelas personagens, assume ares de tragédia – leva Jorge a sacrificá-lo para poder « purificar » o seu amor por Mercedes, sem perceber que é a plenitude amorosa completamente sentida e compreendida que está para além dessa dicotomia, que não há pureza ou corrupção no amor, e é por isso que, ao fim, não há salvação

para ele (para Jorge, para o amor): é a deformação que prevalece. A visão do velho da igreja como imagem do mundo degradada leva Jorge a reconhecer o amor que se desenvolveu entre ele e Mercedes e a situação dramática vivida por todos como inextrincáveis: « Sem mortes nem infâmias, nossas e dos outros, o nosso amor seria apenas um amor que nunca se descobriria mais forte e mais poderoso que tudo aquilo que o rodeava e o destruía. » [405] É o reconhecimento de uma espécie de circunstancialidade histórica do amor, o que permite entender *Sinais de fogo*, no cruzamento do individual mais íntimo e do coletivo, tanto como « um dos raros grandes romances de amor da literatura [portuguesa] »[44], quanto como « uma obra a rondar o romance histórico, atual como condicionante, mesmo determinante da intriga e da caracterização das personagens ».[45]

Do ponto de vista social, há na Figueira da Foz basicamente dois grupos importantes, o da casa do tio Justino, onde

---

[44] LOURENÇO, E. "*Sinais de fogo*: a invenção de um poeta". *Arquivos do Centro Cultural Português* (Paris), n. 25, 1988, p. 75.

[45] DIAS, E. M. "A presença da Espanha na prosa ficcional de Jorge de Sena". In: FAGUNDES, F. C.; ORNELAS, J. N. (ed.). *Jorge de Sena: o homem que sempre foi*. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 186. E com isso o romance soluciona o que, no entender do romancista francês Michel Tournier, é o problema maior de um romance histórico: « Como o amor é o tema clássico do romance, todo o problema do romance histórico é o de integrar uma história de amor a um contexto histórico. » ("La dimension mythologique". *Nouvelle revue française*, Paris, n. 238, oct. 1972, p. 125)

Jorge fica durante as férias, e o dos seus amigos, no qual tem destaque especial Mercedes e seu irmão. A quantidade e a variedade de participantes desses grupos também se amplia em relação à primeira parte da obra, e as personagens vão se mostrando em uma interação que só é possível em uma estrutura romanesca polifônica.

Jorge chega à Figueira da Foz durante a agitação que se seguiu à notícia da « revolução », sem entender o porquê da grande agitação. A partir desse momento, vão entrando em cena determinadas personagens que constituem diferentes pontos de vista sobre o que está acontecendo. Para Rodrigues, o primeiro amigo que Jorge encontra, a agitação é pretexto para extravasar sua raiva contra os espanhóis. A sua motivação é pessoal, tem a ver com sua infância; ele não tem noção exata da dimensão política dos fatos. Na seqüência, os acontecimentos invadem o grupo familiar, materializados nos dois espanhóis que o tio Justino passa a esconder em sua casa. Nesse momento (capítulo VII), Jorge começa a observar de modo mais particular o que está acontecendo, mas não de uma maneira unívoca, o que aconteceria se a narração fosse memorialista (pois teríamos unicamente a visão harmonizada pelo tempo de um Jorge maduro). Ao contrário, o que se apresenta ao leitor é o entrecruzamento dos pontos de vista do tio e dos

dois espanhóis. Os castelhanos divergem sobre as possibilidades de sucesso do levante militar na Espanha, por se basearem em informações diferentes quanto aos grupos políticos envolvidos na disputa; também não concordam no que se refere à posição do governo português, justamente porque um considera o sucesso e o outro, o fracasso do golpe.

Esses espanhóis desempenham um papel bastante significativo ao longo do romance: eles não têm passado e nem futuro, ou seja, não são caracterizados enquanto tipos sociais ou psicológicos. Eles são personagens em situação, têm apenas o próprio presente: são espanhóis em Portugal na eclosão da Guerra de Espanha. O papel que desempenham é o de representar um modo de ver os fatos, que se coloca paralelamente a outros pontos de vista. São vozes que expressam a idéia que determinada consciência tem sobre a realidade que se lhes apresenta; essas vozes dialogam de forma mais restrita, na composição do romance, com o narrador e com o tio Justino, mas indiretamente estabelecem ligações com as outras vozes e as outras consciências presentes na obra, porque participam da constituição da consciência do narrador, responsável por essas ligações.

Quando Jorge reencontra finalmente os amigos de férias, surgem novas perspectivas para a situação. O primeiro encontro é com Macedo, que fala sobre a revolução em Espanha: é agora um outro ponto de vista (no caso, moldado pela ideologia comunista), que parte de outra perspectiva, tanto sobre os fatos que acontecem no país vizinho quanto sobre a possível reação do governo português. O mesmo se dá com os outros amigos. Isso obriga o narrador a também estabelecer o seu ponto de vista sobre o assunto. Neste momento (ao menos no que se refere à questão política), o narrador assume a sua voz. Até então, Jorge parecia se colocar timidamente como observador das ações e opiniões alheias (e isso é particularmente perceptível na primeira parte); agora, pressionado pela necessidade, revela aos amigos o seu ponto de vista. Contudo, o que se percebe não é tanto um posicionamento firme do herói em relação aos fatos, mas uma espécie de desorientação, de dificuldade em assimilar o que está acontecendo.

No capítulo X, quando se discute a morte do general Sanjurjo – exilado espanhol em Portugal desde 1932 e líder do grupo de generais que conspirava contra a República espanhola – em um desastre de avião no momento em que partia para assumir a chefia da revolução, diz o narrador:

> Havia quem pensasse que a revolução, sem chefe, poderia desfazer-se, por falta de quem a unificasse. Em cada comando que se tinha revoltado, havia um general que, sem dúvida, cobiçava a chefia. Iriam eles entender-se? Mas eu tinha dúvidas, e dei comigo a expô-las. Se a revolução era tão vasta como eles diziam, tendo rebentado em tantos lugares ao mesmo tempo, não dependia de um só homem, mas de muita gente, e tinha evidentemente sido muito organizada. [...] E, uma vez que essa gente toda se tinha lançado numa coisa tão larga, não era a morte de um chefe que ia desfazê-la. [109-10]

Quando os amigos desconfiam que Jorge está bem informado sobre o que se passa, ele defende-se insistindo na sua ignorância, na preocupação apenas muito recente com o movimento em Espanha, e por isso caracterizada por uma falta de ordenação das idéias:

> Protestei que não estava [bem informado], que só desde a véspera é que pensava naquelas coisas – o que era verdade –, e que talvez por isso mesmo as podia ver melhor. Mas talvez eu estivesse enganado. E comecei a desenvolver argumentos contrários. Podia ser que aquilo não tivesse a extensão que todos diziam, uns porque queriam a revolução e sonhavam com ela muito grande e vitoriosa, e outros porque, fazendo-a muito grande, tinham o pretexto para realizarem a outra revolução, a revolução comunista que desejavam. Sendo assim, a morte do general podia fazer falhar tudo. [110]

Não há dúvida de que os acontecimentos de apenas dois dias já são suficientes para dar início à transformação que a vida de Jorge sofrerá, e constituem, « obedecendo a uma música oculta », o despertar do « sono da infância e da adolescência » [273] para a vida adulta. No entanto, as conseqüências desse despertar estão longe das que se espera em um romance de formação clássico (aperfeiçoamento, equilíbrio,

integração social); ao contrário, Jorge é submetido a uma desorientação progressiva, que o conduz à desintegração das relações, à solidão, à falta de perspectivas positivas.

Nesse processo de deformação do seu mundo, Jorge estabelece um diálogo permanente com as outras personagens. A voz do narrador não se impõe ideologicamente às outras vozes, não há « formacão dialética de um espírito uno », mas conjugação (realizada pela instância autoral) de vozes e consciências diferentes e imiscíveis, a do narrador e a das personagens.[46] Num romance autodiegético e de matiz psicológico como é *Sinais de fogo*, pode soar estranho dizer que se trata de um romance polifônico, de conjugação de diferentes e diversas vozes em um mesmo contexto narrativo. Até porque, como é próprio do romance de modelo proustiano, a progressão da narrativa romanesca fundamenta-se, em momentos cruciais, nos monólogos do narrador. Mas são justamente esses monólogos que contribuem decisivamente para a estruturação polifônica do romance, ao explicitar a interdependência das ações e opiniões das personagens na construção da visão de mundo do protagonista. É o que se observa, por exemplo, no capítulo XXI: para conseguir levar adiante a sua intenção de ficar com Mercedes, Jorge

---

[46] Cf. BAKHTIN. op. cit., p. 4 e 26.

precisou envolver-se em uma trama mentirosa para conseguir o dinheiro que financiasse a viagem do irmão dela para lutar em Espanha. Quando volta para a casa do tio com o dinheiro, uma série de sensações contraditórias deixa-o confuso:

> Não conseguia coordenar ideias. Tudo me parecia sem sentido e sem nexo. Mas, ao mesmo tempo, tudo se encadeava e interpenetrava com uma lógica própria, semelhante ao contágio das doenças infecciosas. Era como se um veneno, um miasma, um vírus peçonhento houvesse invadido a minha vida e a de todas as pessoas que me rodeavam, sem que, todavia, se pudesse saber onde estava o foco de infecção. A vida de todos estava contagiando a vida de outros, mas eu não podia sequer dizer quando aquilo começara, desde quando, como uma nódoa alastrante, vinha sujando tudo e todos. Parecia-me, por outro lado, que eu, sem querer, com um gesto, gesto inadvertido e mínimo, provocara e continuava provocando à minha volta uma confluência de catástrofes, que por sua vez desencadeavam outras. [226-27]

Jorge percebe-se (ou talvez seja o narrador adulto que co-ordena a percepção) como eixo da trama cerrada que envolve a vida de todas as personagens, mas isso não faz dele o foco principal das ações: ao contrário, ele sabe tanto (ou tão pouco) quanto os outros, e só compreende o que sabe e o que faz em função do conhecimento e dos atos dos outros. Enfim, ele só se define em confronto com os outros, que precisam estar presentes – na ação, no discurso, no processo:

> Todavia, os acontecimentos e as pessoas, embora se suscitassem mutuamente para fora das suas linhas próprias e independentes, comportavam-se com aspectos de uma mesma realidade única e profunda de que fossem rostos momentâneos e provisórios. Não seria, porém, o contrário? Não seria que uma desordem comum lhes dava esse rosto, ou provocava a atracção mútua pela qual todos acorriam a

> confundir-se? Ou isto resultava de eu, apenas eu, ser testemunha e actor de várias séries paralelas de acontecimentos? Mas a posição dos outros, ou de alguns deles, não era diferente. Apenas os acontecimentos não eram todos, para eles, os mesmos que para mim. Se havia coisas que eu sabia, e alguns ignoravam, outras havia que quem ignorava era eu. Mas o que era que eu não ignorava? [...] E, mesmo que soubesse, eu podia sabê-lo, como de tudo, de três maneiras: por me contarem, por eu ter assistido, ou por eu ter participado. Quando não tivesse participado em alguma coisa, mas ouvido ou visto, o que me dissessem, ou o que fizessem diante de mim, seria exactamente a verdade? Sabê-la-iam eles todos do mesmo modo que eu a sabia? Nesse caso, também eles não sabiam nada ou quase nada, e agiam apenas como se soubessem. O sentido que eu desse a uma coisa vista ou ouvida podia não ser, e não era, o que eles lhe dessem. E esse sentido por eles dado podia, por sua vez, não ser o que para outros as coisas tivessem. O que eu estava descobrindo era terrível [...]. [227-28]

Na subversão das características do romance de formação, ocorre aqui um fenômeno bastante interessante: se, por um lado, a situação vivida por Jorge condena-o à solidão, à desarmonia com o mundo, ao desencontro com o real, por outro faz com que ele perceba que a sua solidão não é exclusivamente sua, que afinal existe algum modo de comunhão entre os homens. É o que caracteriza a vida de todas aquelas pessoas que o circundam, é o que se constitui em fundamento da vida naquele momento: Jorge descobre que ela « não era a consciência que encontrara quando me vira e me sentira cada vez mais homem, mas aquela mesma intromissão de figurantes numa representação que, antes, imaginávamos representar sozinhos. » [273] A metáfora teatral (o mundo como teatro da vida) expõe a descoberta de uma espécie de não-solidão, ou de solidão compartilhada, o que não quer dizer que o indivíduo deixa

de ser essencialmente só (o que constitui a matriz do romance, lembra Walter Benjamin[47]), mas que percebe que a sua solidão é também a solidão dos outros, e que todos representam monólogos em suas « Figueiras ». A crise representada pela guerra aparece como o ponto máximo de desintegração das relações humanas: « eu percebi que a guerra civil, para que ele [o Macedo] e os outros pretendiam ir, não havia sido, e não ia ser, senão a terrível demonstração de que todos dependemos de todos, sobretudo para matar e morrer, e de que não era eu quem transportava um vírus, mas a vida que chegara ao ponto de, daí em diante, não poder ser vivida senão como uma doença mortal e maligna, em que as pessoas se serviam umas das outras para satisfazerem a sua ilusão de que não eram para servir. » [273]

3.4. – Sinais de uma guerra : memória e História

Em *Sinais de fogo*, como já tivemos oportunidade de perceber, há uma sobreposição de experiências: à crise traumática vivida pelo protagonista associa-se a crise histórica que se abate sobre todos,

---

[47] Cf. "A crise do romance". In: ———. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 54-55.

segundo um sistema complexo de interpenetração que compõem um retrato da desorientação do mundo pessoal e familiar de Jorge, da desarmonia do mundo social em que ele vive e do imprevisto do processo histórico.

É interessante observar a transformação da atitude de Jorge diante dos acontecimentos históricos. Quando chega à Figueira da Foz (cap. V, início da segunda parte) e a estação é « um tumulto de espanhóis », Jorge reflete sobre o significado da Revolução, e não entende como ela pode interferir na vida de pessoas comuns, como os espanhóis que veraneiam na Figueira da Foz: « Eu não entendia nada do que tinha acontecido, e não compreendia como uma revolução – coisa que a minha família passava, em tempos idos, no quarto escuro – podia obrigar as pessoas a uma agitação daquelas e a quererem regressar precipitadamente. » [67] Baseando-se na sua experiência pessoal de revoluções ocorridas na infância, considera exagerada a precipitação dos espanhóis veranistas: « Para mim, uma revolução não era uma guerra. [...] Uma revolução em Espanha não era uma guerra, nem tinha alemães que entrassem assim na casa de cada um. » [67-68] No entanto, reconhece que alguma coisa está diferente: « por sobre tudo, pairava uma tensão violenta, como se todas aquelas pessoas fossem sobreviventes de um

tufão. Apesar de não entender o que se passava, senti que era assim. » [72].

Com o desenrolar dos fatos, e o progressivo enredamento de todos na trama – ou, conforme o trocadilho da tia de Jorge, a constatação de que estavam todos « embarcados » na história [163] –, a compreensão de Jorge modifica-se, e a perspectiva individual da crise acentua-se. Logo que encontra os amigos Carlos Macedo e José Ramos na rua, percebe que o que acontece em Espanha é assunto geral, e isso incomoda-o: « Era como se, desde a véspera, o mundo tivesse mudado de eixo e de realidade. » [98] O que definitivamente obriga Jorge a perceber a relação íntima que existe entre a sua vida particular e os acontecimentos externos é a revelação que José Ramos faz a Jorge de que Mercedes já se entregara ao Almeida, o noivo, e que ele deve dirigir o barco que o levará e a outros para combater em Espanha. Segundo Ramos, ir combater na Espanha é uma forma de protesto, « é como um protesto em nome do povo português. Para que se saiba que ele não está com os rebeldes. Neste momento, é muito importante, para desmentir a arrogância com que o governo os apoia. » [160] Para Jorge, nada disso importa, ele apenas começa a sofrer com a virgindade perdida de Mercedes e com o caráter venal que tudo parece assumir.

O drama aqui é vivido por José Ramos: por um lado, move-o uma lealdade convencional a princípios morais e familiares; por outro, a fidelidade ao partido e a responsabilidade que sente em relação aos acontecimentos levam-no a uma situação que se choca com aqueles princípios – em suma, ele sente, sem dizer, que o sacrifício da irmã vai de encontro aos seus valores, que não consegue aderir sem reservas ao que é necessário à luta política. É esse drama que o conduzirá sem dúvida à morte, segundo o modo de entender de Mercedes: apesar do « empenho que ele pôs em organizar [a] viagem, contra mesmo a vontade do partido », porque « queria uma coisa retumbante que comprometesse toda a gente de uma vez para sempre », José Ramos morre « de tristeza por não ser capaz de deixar de pensar em [Mercedes] e em [Jorge] », porque eles afinal tinham para o irmão dela « mais importância que tudo o que ele queria fazer » [355-56].

Paulatinamente Jorge se dá conta de que, por mais que queira isolar a sua história amorosa do resto, isso se torna impossível, porque a crise não é exclusivamente individual, mas coletiva, é uma espécie de « solidão povoada » que envolve a todos: « Era como se tivessem passado anos desde as cinco da tarde. [...] Quanto mais a vida parece nossa, e é mesmo a nossa, mais pessoas se misturam nela. E,

quantas mais pessoas se misturam nela, mais temos que dizer sem ter a quem. » [190] Essa consciência de um destino coletivo ao qual não se escapa reflete-se no plano da enunciação, quando Jorge aproveita a metáfora do tecido para referir-se à trama em que se vê envolvido:

> E também [a criada] acabaria embrulhada numa trama que enredava já... quantas pessoas? Eu, a Mercedes, o Rodrigues, o Almeida, o irmão da Mercedes, os dois Macedos, os dois espanhóis, os meus tios, sei lá quem mais. [...] [A sogra do tio] também era, sem que sequer eu a tivesse visto, mais uma pessoa embrulhada na trama que alastrava. E havia mais gente. Mas eu não fizera as coisas, ou só fizera algumas. Mais exactamente, eu desembarcara na Figueira, e uma série de factos e de pessoas, que estavam suspensas no ar, à espera do primeiro que passasse, tinham desabado por acção da pessoa que, por acaso, tinha algum ponto de contacto com elas. E elas haviam sido como aqueles tecidos que se pegam, quando a gente passa, e que arrastamos connosco na passagem. Se todos, como caudas confusas, se misturavam, não eram por isso uma capa que eu tivesse posto nos ombros. Eu estava em férias. Toda a gente estava em férias. Mas a vida é que não estava em férias. [227]

Esse modo de perceber a trama – da vida da personagem, que é a romanesca – reflete uma noção de destino exposta por Jorge de Sena em vários textos, principalmente no comentário que escreveu em 1953 ao filme *Os mistérios da vida* (*Flesh and fantasy*):

> O destino existe. Como nos consolaríamos de ter falhado, se ele não existisse? O destino fazêmo-lo nós. Como nos consolaríamos de fazer tanta coisa e não passar da cepa torta, se o destino não fizéssemos?
>
> O pior, porém, é que o destino simultaneamente existe e fazêmo-lo nós. Por destino, é-nos dado escolher. Porque fazemos o destino, escolhemos. E porque o destino nos é anterior, é tudo o que antes de nós foi escolhido – nunca sabemos, senão depois, quando não há

> remédio, o que de fato tínhamos escolhido. Às vezes, é até nessa altura que ficamos a saber que havíamos feito uma escolha.[48]

O destino é o modo como o indivíduo participa da vida e como a vida se apresenta para ele; mas também pode orientar a forma de expor uma vida, a narração romanesca e a sua relação com o mundo (isso também aparece no prólogo abandonado d'*O Paço das Freiras*): como o indivíduo toma conhecimento dos fatos, como participa deles, como os entende, como esse entendimento pode estabelecer uma causalidade que não existia, como a imaginação cria esse entendimento (e pode também criar os fatos) e torna-se responsável por eles (« Não havendo causas nem motivações de nada, tudo se passava como se cada qual fôsse o responsável exclusivo de coisas em que não tinha a mínima responsabilidade. » [229]), tudo isso engloba tanto os três eixos da trama (o político, o amoroso e o poético) quanto a relação entre a situação individual e a coletiva.

Quase ao fim da quarta parte, depois de praticamente concluídos os principais fatos da « descida aos infernos » de Jorge (a partida do barco, a morte de José Ramos, a separação definitiva de

---

[48] *Sobre Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 1988. p. 106-07.

Mercedes), ele finalmente expõe para si mesmo o choque por que está passando:

> Quando a vida e as coisas atingiam uma tensão insuportável, era necessário assassinar alguém, nem que fôsse por procuração. Quando as coisas eram tais, que nos sentíamos roubados, quando descobríamos que, antes de o sabermos já o tínhamos sido, já não possuíamos o que deveria ser nosso, e quando alguém era como que a raça dos senhores que nasceram para roubar, e nós, mesmo roubando de outros, nem mesmo assim refazíamos o património delapidado, estalava uma guerra civil, ainda que fôsse uma guerra latente e sub-reptícia, apenas reflexo de um tumulto em que outros morriam por nós. [383]

No contexto em que o protagonista-narrador faz esta meditação, é possível entender que aquele alguém que era « como que a raça dos senhores que nasceram para roubar » é o Almeida, que se aproveitou do fato de Jorge haver revelado seus encontros com Mercedes para passar a noite com ela, difamá-la no cassino e não cumprir o trato de partir com os outros no barco; e a « guerra civil » que estala é a que se verá nos capítulos seguintes (a sessão de humilhação do Almeida promovida pelo Rodrigues e a briga entre o marinheiro e Jorge, quando se encontram em Lisboa). Mas neste ponto, ao perceber que essa guerra pessoal é reflexo do tumulto geral, Jorge começa a tomar consciência da relação profunda entre seu drama pessoal e os acontecimentos históricos:

> O mundo em que eu vivia estalara. Ou estalara a fachada dele. O tumulto da Espanha abrira fundas ravinas nos nossas vidas, a princípio apenas

> como um terramoto as abre longe do seu epicentro. Mas, agora, mesmo que as armas não fossem brandidas, mesmo que a política não se definisse, não era já um terramoto distante, mas uma guerra civil que fendera de alto a baixo aquele mundo tão falsamente calmo como a tarde que me rodeava. Estaríamos todos ou de um lado ou de outro, e mesmo os nossos problemas particulares, as nossas amarguras, as nossas traições, tudo deixava de ter sentido, o estrito sentido que teria antes, para só significar em função disso. E, reciprocamente, a guerra civil era sentida em nós como um problema pessoal, uma Mercedes perdida, um Ramos que morria, um Rodrigues que era traído, um Almeida que não aceitara os cornos a que tinha direito. [383-84]

Estalaram, na verdade, mundo sobrepostos: o de Jorge, dividido entre o amor de Mercedes e a situação degradante em que ele se faz; o do grupo de amigos, abalado pela mentira, pela traição, pelo ódio, pela separação; o dos espanhóis, colocados em campos opostos (os republicanos e os rebeldes nacionalistas) e obrigados a matarem-se uns aos outros; conseqüentemente, o dos português, pressionados a assumir uma posição que pode custar-lhe a vida ou a integridade moral; e finalmente o mundo ocidental, cindido pelo avanço dos governos nazi-fascistas, que ameaçam as democracias ocidentais. O que aproxima e funde a esfera coletiva (a Guerra Civil de Espanha) e a esfera pessoal (a guerra civil travada entre eles) é serem, para cada indivíduo e para todos, uma mesma situação, a do trauma psicológico e a da crise histórica: ela destrói a aparente estabilidade do(s) mundo(s), põe em cheque todos os valores e princípios morais, desfaz a falsidade da vida; e então, tudo perde o sentido: o indivíduo não sabe mais o significado dos fatos, não

percebe mais a orientação da história (a sua e a dos outros), não encontra mais governo – e o único governo que se apresenta não serve, porque baseado em mentiras, em traições, em manipulação ideológica.

Essa constatação vem acompanhada de outra, a da relatividade daquilo que se descobre: « Na claridade que se me fizera no espírito, uma sombra persistiu teimosa, enquanto eu me ria das assimilações que se me formavam em volta dela. E a sombra era como que um aviso discreto cujo sentido eu adivinhava: a verdade não era ainda aquela, mas, por então, não podia ainda ser outra que eu, e todos comigo, ignoraríamos ainda. » [384] Na falta de sentido que é o momento que se vive, em que tudo desmorona, só é possível chegar a uma verdade incompleta, a uma verdade que, fundada na experiência que se vive, ainda vem carregada da ignorância do que virá em seguida; enfim, é uma verdade que se inventa, como queria Antonio Machado, tão legítima quanto qualquer outra.

Mas concluir pela circunstancialidade da verdade é dirigir-se já para o plano da enunciação romanesca, pois a obra apresenta (como queria seu autor) o levantamento moral e ambiental de uma consciência *em situação*: o relato autobiográfico de Jorge é um reconstruir-se em busca de si-mesmo e da verdade que, provisória naquele

momento, não deixa de ser parte fundamental da verdade geral futura (e pode constituir-se em testemunho). Por isso, mais adiante reaparece a metáfora do tecido, agora também degradado em trama sórdida:

> Tínhamos todos mais ou menos partilhado tudo, ou partilhá-lo-íamos ainda mais. Mas aquela solidão agónica que eu sentia, porque era uma solidão, parecia que, da partilha, se aumentava. Aumentando, mais nos atirava uns sobre os outros e uns contra os outros – e contra, não sabia eu já se para amar, se para ferir de morte. E, assim num molho inextricável, como um nó de vermes ou de víboras, cada um de nós era uma solidão terrífica, tanto mais terrífica quanto excessivamente povoada. [390]

Frente a constatações tão difíceis de serem assimiladas, a reação final de Jorge é tentar ainda e mais uma vez separar os mundos, conceber a sua « descida aos infernos » figueirense como um hiato na vida: se um novo mundo surgia da sua (de)formação, que ficasse suspenso temporariamente (ou enquanto não se definia) e que o herói, tal qual um novo Orfeu, pudesse regressar, mesmo na desilusão da perda de sua Eurídice, à luz, à superfície da terra firme. Ao chegar a Lisboa, porém, Jorge percebe que isso é impossível, que « entre o inferno que eu visitara e a terra a que voltara, eu não tinha escolha possível quanto à realidade de ambos os mundos: a negação de um não era a realidade do outro. » [431]

O reconhecimento de que o mundo é um só, e o mesmo para todos, fica mais evidente quando da malograda visita que Jorge quer

fazer à Torre de Belém. Na praia próxima que tem de atravessar, ele encontra um grupo de adolescentes que, nus e semi-nus, divertem-se na água; um deles vem pedir-lhe fogo para acender um cigarro, e aproveitar para insinuar-se, exibindo-se disfarçadamente. Esse grupo é a imagem degradada daquele outro que encerrara a noite de orgia à beira-mar, assim como o « lixo de arrabalde » que é o rapazinho mostra-se a Jorge como duplo de Rodrigues: « As conversas que eu ouvira, os gestos que eu notara, as figuras que eu conhecera, naqueles dias da Figueira (e revi o Rodrigues aos pulos sobre a cama, nu [...]), eram apenas a outra face horrenda, de que a outra face, mais triste ainda, se me acabara de patentear nuns olhos malandros e numa mão sabida. » [499] O desconcerto do mundo, a desorientação da vida, a desintegração das relações humanas, a desordem da História não se confinam à Figueira da Foz – são um fato da realidade de todos, e para o indivíduo impotente não há saída:

> O amor, o sexo, a amizade, as relações domésticas, as relações ocasionais, as rotinas diárias, a política, tudo – nada disso constituía um todo harmonioso de que às vezes o equilíbrio se rompesse. Eram como numerosas superfícies em movimento, que se sobrepunham, coincidiam parcialmente, intersectavam-se, afastavam-se, segundo uma multiplicação de acasos tão grande, e uma possibilidade combinatória tão variável com as pessoas envolvidas ainda que ocasionalmente , que a ideia de uma lei, de uma ordem, de uma regra, de uma norma, de um limite seguro entre o bem e o mal, nem sequer seria válida para uma aldeia perdida nas montanhas, isolada do mundo, onde meia dúzia de pessoas apenas

> repetissem, de geração em geração, os mesmos gestos e os mesmos passos. [...]
>
> A noção de qualquer garantia transcendente, de uma ordem ideal envolvendo o mundo, mas consentindo a maldade e a injustiça, a degradação e a traição, a sordidez e a infâmia, ou, mais que consentindo, alimentando-se delas, dava-me vertigens de náusea. Não. Tudo menos um vazio feito da estupidez da morte. Tudo menos o que fôsse uma miragem induzida pelo pânico ante a solidão e a incerteza. [500-01]

Ou há, e é a própria expressão literária da crise: refugiar-se nas palavras é alimentar o inconformismo e não se render às falsas ilusões, já que « a perda da capacidade de se espantar, esta sim, é que denunciaria irracionalidade e loucura, única possibilidade de se passar ao largo da desordem do mundo, sem dar por ela. »[49] Mas o ato de escrever é percebido por Jorge como algo escatológico, nos dois sentidos do termo[50]:

> Depois, reagindo, meditei que tudo o que eu escrevia tinha o mesmo carácter de acto privado e vergonhoso, e que a diferença entre os dejectos do corpo e os do espírito estava apenas em que aqueles eram a sujeição física e malcheirosa de existir-se dia a dia, mas algo que não tinha sentido em si, enquanto os do espírito eram a sublimação de fezes mentais, a transformação do inabsorvível pela experiência da alma, em refinamento de experiência noutro plano. [494]

---

[49] MOISÉS, C. F. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 49.

[50] Cf. SANTOS, G. "Os périplos de Jorge de Sena: as ilhas (des)afortunadas". In: CUSATI, M. L. (ed.). *Atti dei Congresso Internazionale Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*. Napoli: Liguori, 1994, p. 41-42.

Portanto, o ato de escrever é uma reação ao trauma: a poesia é uma forma de expelir o que não pode ser assimilado, como superação do trauma (o « inabsorvível », intolerável e inaceitável) por meio de « palavras diversas da realidade » que recriam uma experiência noutro plano do espírito. Para continuar vivendo, o indivíduo precisa transpor a realidade – isto é, a reminiscência do trauma, « nódoa negra e dolorida », recente ou remota – em uma linguagem que seja ao mesmo tempo a expressão do que não pode ser narrado e a nova forma que transforma a experiência em algo alheio ao escritor e aos leitores, e por isso assimilável, até certo ponto, enquanto (outra) experiência.

Sendo assim, é segundo a perspectiva da experiência que o herói e seus companheiros tem da História que ela é incorporada no romance. Isso explica o fato de a narrativa ser rigorosamente datada, não por referências diretas a anos ou à idade das personagens, mas justamente pela História: o *Anschluss*, a Guerra da Etiópia, o levante militar de 17-18 de julho, o comício no Campo Pequeno, a revolta dos barcos. Nas palavras do escritor sobre o poeta Cavafy, « é como que um reflexo do espírito 'histórico' no cuidado autobiográfico, ou um desejo equivalente de situar, para sempre, mas com rigorosa precisão, *no tempo*, os prazeres ou as angústias que o poeta recorda, ou as pessoas que

evoca. »[51] No caso de *Sinais de fogo*, o situar dos prazeres e das angústias dá-se em tempos sobrepostos: o psicológico e o histórico.

Sinais de fogo não é um romance de guerra, um romance sobre a Guerra Civil de Espanha, mas um romance na guerra, que tem a guerra como contexto e como intertexto: não interessa ao narrador apresentar a História que se fazia (e desfazia) nos campos de batalha, mas a História encenada de dentro, no convívio diário. O romance não se preocupa tanto em reconstituir os fatos históricos (apesar do rigor em registrá-los), mas em mostrar como as pessoas comuns fazem, vivenciam e entendem a História, em reconstituir as vidas que a guerra destruiu ou condenou à opressão ditatorial.[52] Segundo Walter Benjamin, nas suas reflexões sobre o materialismo histórico, « articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento

---

[51] CAVAFY, *90 e mais quatro poemas*, cit., p. 174.

[52] Entre os vários romances (europeus e americanos) que abordam a guerra civil espanhola, há um que apresenta um interessante paralelo com *Sinais de fogo*: é *San Camilo, 1936* (cujo título completo é *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*), do escritor espanhol recentemente falecido Camilo José Cela. O romance de Cela é também um relato autobiográfico fictício (que não se constitui em memórias do próprio escritor, apesar de aproveitá-las), que se concentra na primeira semana do levante militar de 1936 (a véspera, o dia – 18 de julho – e a oitava de São Camilo), que se preocupa basicamente com os reflexos dos acontecimentos históricos na vida íntima das personagens, e que coincidentemente foi escrito em 1969, quando *Sinais de fogo* estava a ser concluído. Um estudo comparativo poderia indicar como escritores ibéricos de nacionalidade diferentes e de ideologias praticamente contrárias recriam um mesmo momento histórico, fundamental na vida de ambos.

de um perigo.»[53] Quando o narrador de *Sinais de fogo* resgata na sua memória a reminiscência das suas férias de 1936 (e o fim da trama romanesca em 9 de setembro é um irônico «fim de férias»), não é apenas o passado individual que «relampeja», é também o passado histórico, no exato momento em que o perigo do autoritarismo mais violento começava a ameaçar a todos; e continuou a ameaçar ao longos dos anos, desde a eclosão da guerra civil – o momento rememorado – até os anos 1960 – o tempo da enunciação romanesca.[54] As situações criam tensões entre as personagens, que são modos diferentes de ver o mundo; e elas ao mesmo tempo refletem e influenciam o contexto maior das relações.[55]

É esse aspecto da questão política segundo a abordagem que o romance faz dela (a «irmanação» com os homens, participação/testemunho no/do mundo) é que a aproxima da questão poética. O primeiro poema escrito por Jorge[56], cujas palavras iniciais dão

---

[53] "Sobre o conceito da história". In: op. cit., p. 224.

[54] E não deixa de ser curiosa a coincidência entre o fim da atropelada escrita de *Sinais de fogo*, tal como o romance se conservou (que não deve ter ido além de 1970) e a morte de Oliveira Salazar, ocorrida neste mesmo ano.

[55] Isso, na opinião de Fernando Cabral Martins, aproxima *Sinais de fogo* de *A montanha mágica*, de Thomas Mann: «de onde é que vem, se não desse romance, a concepção de uma viagem de fim de adolescência até ao lugar do amor e do perigo?» (Op. cit., p. 237)

[56] Cf. *supra*, cap. 2, p. 135.

título ao romance, só é escrito depois que Jorge volta a Lisboa, depois que a crise pessoal terminou, mas não as conseqüências psicológicas e políticas dela. Por isso, podemos entendê-lo não só como um refazimento metafórico da(s) experiência(s) vivida(s) por Jorge, mas também como um saber do futuro, porque o antecipa: os homens, sinais de fogo, que se despedem no poema podem ser todos os que desaparecem da vida de Jorge (ou desapareceram definitivamente, como José Ramos e Macedo; ou perdem importância, como Mercedes e Rodrigues).

Mas o que permanece deles, as cinzas frias, as marcas deixadas na nova vida, preparam a entrada de novas pessoas, mesmo indiretamente: nos outros sinais que ardem na distância – como um mar aceso – podem ser reconhecidos os marinheiros rebelados do aviso *Afonso de Albuquerque* e do contratorpedeiro *Dão*. A chamada revolta dos barcos, ou revolta da Armada, ocorrida em 8 de setembro de 1936, foi a primeira grande ação desencadeada contra o Estado Novo depois da sublevação em Espanha; preparada pela Organização Revolucionária da Armada (ORA), estrutura subsidiária do Partido Comunista Português, « que tentou apoderar-se de alguns navios de guerra e sair da barra do

Tejo »[57], a rebelião foi violentamente sufocada pelas forças governamentais, e os implicados que sobreviveram « inauguraram » a Colônia Penal do Tarrafal, para presos políticos e sociais, criada em abril do mesmo ano, na ilha de Santiago, em Cabo Verde. A ação tornou-se pretexto para o governo de Salazar acentuar suas características autoritárias e repressivas: « Depois do malogro da revolta intensificar-se-ia o esforço para criar a Legião Portuguesa, o que veio a acontecer, de fato, ainda nesse setembro de 1936 »[58]; a LP é uma das marcas mais claras da fascistização do regime ditatorial português.

É sintomático o fato de o poema iniciar-se com a metáfora do fogo, pois registra prolepticamente a imagem que será a da destruição dos barcos, lida pela mãe de Jorge em um jornal: « Um fogo violento e certeiro das baterias de Almada e do Alto do Duque reduziu os rebeldes à impotência » [528]. Isso cria laços substanciais entre a criação poética e a realidade histórica, porque as palavras do jornal são exatamente as que se pode ler na primeira página do *Diário de Notícias* de Lisboa de 9 de setembro de 1936: « Um fogo violento e certeiro das

---

[57] PINTO, M. J. "A solidariedade das oposições com a República espanhola". In: ROSAS, F. *et al.* (ed.). *Portugal e a guerra civil de Espanha*. Lisboa: Câmara Municipal/Biblioteca-museu República e Resistência, 1996, p. 81.

[58] César Oliveira, *Salazar e a guerra civil de Espanha*, apud Ibid., loc. cit.

batarias [sic] de Almada e do Alto do Duque reduziu os rebeldes à impotência, em poucos minutos, obrigando-os a arvorar a bandeira branca, quando os navios estavam já a meter água.»[59]. O sentido antecipatório do poema também se verifica na referência aos barcos, imediatamente após a escrita dos versos: « Vi então um papel flutuando entre duas águas, vi águas tremulantes de reflexos, e vi uns barcos que deslizavam sobre elas. Os barcos de outra vida. Que outra vida? Que barcos? Não faziam sentido os barcos ali, e agora. Eu suprimira os barcos do sentido completo do que escrevera, embora, relendo mais uma vez, um qualquer claro sentido me escapasse. » [450] Os barcos são parte de outro poema (ou talvez continuação do primeiro), que Jorge escreve dias depois, e que se aproxima ainda mais seja do desfecho da revolta dos barcos, seja do desfecho da viagem de Macedo e dos espanhóis refugiados em casa do tio Justino, seja metaforicamente da viagem maior que todos fazem no romance:

> Nas vastas águas que as remadas medem,
> tranquila a noite está adormecida.
> Desliza o barco, sem que se conheça
> que espaço ou tempo existe noutra vida,

---

[59] Este fragmento da notícia do jornal foi recolhido por Luís Amaro e enviado a Sena, junto com outros, em um carta de 16 de julho de 1969, depois de um pedido de informações do amigo (Cf. *supra*, cap. 1, p 58); posteriormente, foi recopiado pelo próprio escritor (que sublinhou a variante *bataria*), em 1971, nos blocos de apontamentos que fez quando da visita à Biblioteca Nacional de Lisboa (Cf. também *supra*, cap. 1, p. 59).

> [...]
> em que os barcos naufragam, e nas praias
> há cascos arruinados que apodrecem,
> a desfazer-se ao sol, ao vento, à chuva,
> e cujos nomes se não vêem já. [492-93]

O sentido dos barcos se clarifica apenas *a posteriori*, tanto que, depois de discutir com a mãe sobre a revolta e o modo como vem noticiada no jornal, à pergunta dela sobre onde vai Jorge responde irônica e enfaticamente: « Vou ver navios. » [529]

Enfim, o romance termina com Jorge perambulando pelas ruas de Lisboa, a observar as pessoas, tal como acontece no conto "A Campanha da Rússia", projetado para ser um dos finais de volume da suma romanesca *Monte Cativo* : uma mesma deambulação, uma mesma errância como desfecho de volumes de uma mesma seqüência. Pedro Schartt Pereira, ao analisar o conto, observa (baseando-se em afirmações de Michel De Certeau) que existe um paralelismo entre o ato de andar e o próprio ato de escrever: a deambulação pelas ruas da cidade é a escolha de um itinerário, é a seleção de fragmentos que são captados pelo observador, que procura dar-lhes um sentido – tal como na escrita. Segundo Pedro S. Pereira, « a rua é também o lugar da memória », o que acentua a sua relação com a escrita: « o ato de andar, o repetir de obsessivos itinerários produz uma acumulação de 'registros de viagem';

os lugares percorridos retêm a marca de outras passagens, e os acontecimentos neles presenciados fantasmagorizam o presenciar dos acontecimentos 'presente'. »[60]

Ora, é dessa errância que nascem os poemas que Jorge compõe durante a narrativa: da primeira vez em que « ouve versos », está caminhando junto à foz do rio, ainda na Figueira (Cf. p. 121); em Lisboa, é na rua que finalmente escreve o poema "Sinais de fogo..." (p. 449-50), e sentado em um banco, no Largo da Princesa, a "Gaiola de vidro" (p. 490-91); e depois da frustrada tentativa de visitar a Torre de Belém, surge no caminho de regresso o último poema, "Quanto de ti, amor..." (p. 505). Os poemas, como a rua, são também lugar da memória: a memória do que foi vivido, a memória do que foi visto, memória pessoal que se converte-se em testemunho, em busca de uma verdade que só é possível ser alcançada pela palavra poética – que se particulariza ao tornar-se o lugar da memória histórica, o lugar em que cada indivíduo reconhece uma experiência humana como sua, como de todos.

Os poemas inseridos no romance são assim a expressão máxima da resolução conjuntiva que se insinua ao longo de toda a

---

[60] "Até ao fim da luz: itinerários de um Humanismo evanescente em 'A Campanha da Rússia' de Jorge de Sena". In: FAGUNDES & GÂNDARA. op. cit., p. 332.

narrativa, a que torna simultâneos e complementares o passado e o presente, a experiência individual e a experiência coletiva, a ficção e a História, superando as vicissitudes do futuro em que se inclui, inexoravelmente, a morte que ronda todos.

CONCLUSÃO

Quand on sera au bord du trou, faudra pas faire les malins, nous autres; mais faudra pas oublier non plus; faudra raconter tout sans changer un mot de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes, et puis poser sa chique, et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie entière.

Louis-Ferdinand Céline
Voyage au bout de la nuit

Na insólita fortuna da desgraça,
[...]
– nesta insólita fortuna, à luz que vem
oh só em poeiras inofensivas, rezo
a mim mesmo para não perder a memória,
por vós, para que saibais sempre lembrar-vos
de que tudo se perde onde se perde a paz,
e primeiro que tudo se perde a liberdade.

Jorge de Sena
"A paz", IV.
Fidelidade, 1958

CONCLUSÃO

Ao tratar da natureza dos romances, Jorge de Sena confessa que, como leitor, exige deles « duas coisas que raramente vão juntas: ser um romance bem feito e ser mais que um romance. [...] Todo romance que nos fizer sentir esta humana presença para além da habilidade com que o autor nos transmite a perspicácia das suas observações é mais do que um romance apenas romanesco que só proporciona os prazeres gratuitos da ficção. »[1] Depois do que vai dito neste estudo de *Sinais de fogo*, é possível dizer que um leitor pode encontrar nele essas duas coisas.

É um romance no seu sentido mais « romanesco »: projeto ambiciosamente globalizante de experiências humanas, caracterizado pela coexistência de conflitos e dramas que se desenrolam

---

[1] "Da natureza dos romances". In: *Sobre o romance*, cit., p. 21 e 24.

ao mesmo tempo e exercem influência recíproca, trama de acontecimentos que se entrecruzam constantemente para compor a aventura de um indivíduo à procura de si mesmo e do mundo, universo distinto do mundo real em que vivemos, mas que estabelece uma série de relações com esse mesmo mundo – tudo aquilo que se reconhece como característico do gênero existe em *Sinais de fogo*, e por isso cativa o leitor e pode proporcionar-lhe « os prazeres gratuitos da ficção ».

Mas também é uma obra híbrida: híbrida de memória e invenção, híbrida de biografia e História, híbrida de romance e poesia. E neste seu hibridismo quer ser reconhecida como documento, como testemunho, como meditação sobre o destino humano, forma de « dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. »[2]

Assim, *Sinais de fogo* vai além dos simples prazeres hedonistas de uma boa ficção: vale-se dos artifícios dela para expor uma inquietação com o mundo e uma preocupação com as questões de justiça e de liberdade coletivas. Se os homens às vezes, para fugir à inquietação,

---

[2] "Prefácio da primeira edição (1960)", in: *Poesia-I*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 26.

pretendem delegar a « especialistas » essa preocupação maior – aceitando « que a ordem e a disciplina [sejam] uma coisa exterior a elas, defendida por outros, em nome de um governo que tomara sobre si o defini-las » [530] – e concentrar-se apenas nos pequenos problemas cotidianos, o romance deixa claro que é nesses mesmos problemas que se infiltram as questões políticas, e fugir delas só pode trazer um « entusiasmo triste, como forçado pela necessidade de compensar o que nem [sabemos] haver perdido ou abandonado. » [530] Na situação-limite que o romance apresenta, a da guerra – ou das guerras – e da ditadura salazarista, esse dilema é crucial e dilacerante.

Por isso, *Sinais de fogo* e os contos de *Os grã-capitães* formam um único e singular conjunto ficcional a problematizar a situação portuguesa « de dentro », ou seja, como testemunho de um presente (mas que só pode ser plenamente apreendido no futuro, como testemunho do passado). Para Jorge de Sena, esse testemunho se faz na e pela literatura: não é só a palavra que anuncia e enuncia a presença de um homem em face do mundo e dos outros homens – é sobretudo a palavra literária que promove essa (a/e)nunciação.

Como retrato da vida portuguesa nos anos 1930, e no que se refere à importância da Guerra Civil de Espanha para a realidade

portuguesa e para o destino do regime de Salazar, *Sinais de fogo* é obra pioneira na constituição da sua memória, ilustre antecessora de romances como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, *Tocata para dois clarins* (1992), de Mário Cláudio, *Os bem-aventurados* (1995), de Luísa Beltrão, ou *O cavalo a tinta-da-china* (1995), de Baptista-Bastos. E no desejo de transformar-se em documento de um momento de profundas transformações sociais e políticas, seja pelo desmascaramento do sistema, seja pela subversão e atualização de diferentes códigos literários, seja pela presença sistemática da História, é precursora de boa parte da prosa de ficção surgida em Portugal após o 25 de abril de 1974.

APENDICE

JORGE DE SENA E A TRADIÇÃO DO ROMANCE HISTORICO EM PORTUGAL[1]

(...) todo romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida.

José Saramago
História do cerco de Lisboa

---

[1] Comunicação apresentada no evento *Isto tudo que rodeia Jorge de Sena: an international colloquium*, realizado em Amherst, MA, Estados Unidos, em maio de 2001.

Em uma crônica de 1957, Manuel Bandeira assim descrevia Jorge de Sena: « Esse engenheiro-poeta é um homem que tem a paixão da história... Mas de que é que ele não tem paixão? Música, artes plásticas, de tudo ele entende, tudo ele estuda, e como tem uma memória de anjo, a sua conversa é repleta de sabedoria e informação. »[2] Das paixões de Sena, a que primeiro chamou a atenção do poeta de *Libertinagem* foi a da história: e poderia ser de outra forma, em se tratando de alguém que possuía memória de anjo?

Sabemos todos que a História sempre esteve entre as grandes preocupações do autor das *Metamorfoses*, e uma observação, por mais simples que seja, de suas obras de ficção revela que diferentes formas de relação entre Literatura e História aparecem em várias delas. No entanto, há quem considere que essas obras não se classificam como

---

[2] In: *Inglaterra revisitada*. Lisboa: Edições 70. 1986. p. 73.

ficção histórica, e assim exclua *O físico prodigioso* e *Sinais de fogo*, por exemplo, dessa rica e variada tradição da Literatura Portuguesa.[3] Meu intuito neste trabalho é o de demonstrar que, na verdade, Jorge de Sena sempre escreveu ficção histórica (quando não transferiu esse seu interesse para outros gêneros literários, como o teatro ou a poesia), e grande parte de sua obra ficcional dialoga consciente e intencionalmente com a tradição da novela e do romance históricos em Portugal.

Desde muito jovem, Sena demonstrou um grande interesse pela literatura histórica, seja como escritor, seja como leitor. A reconstituição da biblioteca pessoal do autor, iniciada há alguns anos por Jorge Fazenda Lourenço, e cujos resultados divulgados até o momento cobrem os anos iniciais da vida do autor, da década de 1920 até 1942 [4], fornece dados de grande importância para a compreensão desse interesse, e sobretudo dados que ajudam a refletir sobre a presença marcante dessas leituras nos textos de ficção de Sena que promovem a releitura da tradição da literatura histórica em Portugal, seja de forma mais reverenciadora, seja de forma mais subversiva.[5]

---

[3] É, por exemplo, a posição assumida por Maria de Fátima Marinho no seu recente livro *O romance histórico em Portugal*, de 1999, que pretende dar conta de um grande painel do gênero (ou subgênero), desde o Romantismo até a atualidade. Estranhamente, em um estudo que se vale de um *corpus* tão vasto, não se compreende a ausência de certas obras senianas (*O físico prodigioso* e *Sinais de fogo*, notadamente), mesmo porque os critérios de seleção utilizados pela autora (nem sempre respeitados por ela própria) não chegam para justificar tal exclusão.

[4] "Para um retrato de Jorge de Sena enquanto jovem leitor", cit., p. 9-125.

[5] Dados esses que podem sempre ser complementados, confirmados e/ou aprofundados por meio das referências a leituras que Jorge de Sena faz em ensaios, prefácios, cartas, diários, etc.

Consideradas levando-se em conta essa paixão do escritor, as primeiras obras ficcionais de Sena, dentre aquelas que se conservaram nas *Obras*, que são os cadernos nos quais, entre 1938 e 1944, ia registrando o que compunha[6], são ficção histórica: o inacabado *Século XII (D. Fuas Roupinho)* e os contos de *Génesis*. São textos que inauguram as duas vertentes principais desse subgênero literário que se desenvolverão ao longo de toda a carreira do escritor: por um lado, textos que pretendem promover uma releitura da História de Portugal; por outro, obras que dialogam com a tradição judaico-cristã. A primeira dessas vertentes é a que se enquadra sem problemas na concepção mais convencional de ficção histórica; a segunda precisaria talvez de algumas justificativas suplementares. No entanto, por razões várias, restringir-me-ei apenas à primeira vertente e, dentro dela, às obras que tratam de um passado mais remoto, por ampliarem, de certa forma, a abordagem desse aspecto em *Sinais de fogo* e *Os grão-capitães*.

Um dos primeiros escritos de Jorge de Sena é um fragmento de uma narrativa histórica – *Século XII (D. Fuas Roupinho)* – que talvez viesse a ser uma novela; dela existe apenas uma primeira parte intitulada "O alcaide". Está nas páginas 14-17 do primeiro caderno das *Obras*, e vem datado de agosto de 1936. Devido às anotações ao final do fragmento – « Neste intervalo de tempo compreende-se o resto desta

---

[6] Para uma descrição detalhada desses cadernos, consulte-se a "Nota de abertura" de *Post-Scriptum-II* e a "Breve nota de introdução" a *Génesis* (citadas no cap. 1, nota 4).

prosa. (Pedaços soltos) » –, é possível supor que Sena « tenha escrito mais do que isto mas não tenha passado a limpo para estes cadernos »[7].

O jovem escritor inicia-se assim na prosa de ficção sob o signo da História: tencionava provavelmente contar as façanhas heróicas de D. Fuas Roupinho, lendário capitão português do século XII, ambientadas em um momento de disputas entre portugueses e muçulmanos durante o reinado de D. Afonso Henriques. Em tom informativo, sóbrio, característico do estilo mais convencional da novela histórica, o fragmento traça um painel de fatos que, provavelmente, prepararia a ação da novela. Em 1180, durante o reinado de Afonso Henriques, há um recrudescimento das disputas entre portugueses e mouros. Depois do cerco de Sevilha pelo infante D. Sancho, e do cerco de Lisboa pelo príncipe Yacub, filho do emir do Marrocos, o rei português organiza uma cruzada contra piratas sarracenos, que é derrotada pelo almirante marroquino à saída do Tejo; D. Afonso convoca então um conselho em Coimbra para ouvir os seus « capitães experimentados », e chama o alcaide de Porto de Mós, D. Fuas Roupinho[8]. O fragmento termina neste ponto.

Este primeiro exercício de ficção de Jorge de Sena, apesar de incipiente, e mesmo que não tenha a importância dos contos

---

[7] SENA. M. "Notas bibliográficas", in: *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 173.

[8] Cf. Ibid., p. 15-17.

de *Génesis*, ainda assim apresenta aspectos interessantes e relevantes para o entendimento de toda a obra em questão. Por exemplo, a admiração que o escritor votou quando jovem (e que permaneceu ao longo de toda sua vida) à figura entre histórica e lendária de D. Fuas Roupinho: mais de uma vez Mécia de Sena já assinalou que, perdido nas névoas dos primeiros textos, D. Fuas reaparece como personagem principal da peça em um ato *Ulisseia adúltera*, escrita em janeiro de 1948 [9], antes de, metamorfoseado em gato, surgir num dos últimos poemas do autor, escrito em dezembro de 1977, dedicado justamente à morte de "D. Fuas, gato meu sete anos" [10].

A relação entre *Ulisseia adúltera* e o fragmento de 1936 o próprio autor lembrou-se de indicar, em 1963, no prefácio dos *Estudos de História e de Cultura* :

> [...] desde que me lembro de mim mesmo, a História sempre fez parte dos meus interesses; e uma das primeiras coisas que escrevi, ainda na adolescência, foi uma novela histórica sobre D. Fuas Roupinho. Este sujeito reapareceu-me muito mais tarde, numa pecinha surrealista que creio melhor que a incipiente e inconclusa novela. Mas talvez a esta eu a rescreva melhor algum dia.[11]

Estas palavras de Sena não só confirmam a admiração permanente que tinha por D. Fuas, mas também insistem sobre um dos motivos pelos quais iniciou sua obra pela ficção de caráter histórico: o

---

[9] Cf. *Mater Imperialis*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 35-43.

[10] Cf. *Quarenta anos de servidão*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 189-90.

[11] *Estudos de história e de cultura* : 1ª série. Lisboa: Ocidente, 1967, p. 7.

permanente interesse pela História. Também em outro texto, intitulado "Castelos e outros objectos de influência", ainda inédito e escrito no final dos anos 40 (como a referida peça teatral), Sena, ao rememorar, com algum humor, suas leituras e obras juvenis, lembra que compôs,

> em prosa « artiste », cheia de comborças e almenaras, uma novela intitulada "O Conde do mar", cuja figura principal era, como se adivinha, o D. Fuas Roupinho, que eu admirava pela prodigiosa patada do seu cavalo no « Sítio » de Nazaré. [...] O prestígio deste Fuas ainda subsiste em mim: é personagem de uma farsa que recentemente escrevi chamada *Ulisseia adúltera*, e é nome de batismo de um gato que agora tenho (delícias freudianas da falta de respeito).[12]

A « incipiente e inconclusa novela » de 1936 relataria muito provavelmente a vitória mais famosa do alcaide de Porto de Mós, alcançada no mar contra a armada mourisca (numa época em que os portugueses não possuíam ainda grande domínio da arte marítima). Esta vitória vem descrita no *Curso de História de Portugal*, de Fortunato de Almeida[13], que era livro adotado quando Sena era aluno de liceu, no Colégio Vasco da Gama, entre 1933 e 1934 (final do 2° ciclo). Em carta pessoal de janeiro de 1997, Mécia de Sena deu-me a seguinte explicação para a provável admiração do escritor: Jorge de Sena

> era filho de oficial da marinha mercante (comandante há muito quando ele nasceu); neto de oficial do Exército; bisneto de um oficial de marinha

---

[12] "Castelos e outros objectos de influência", texto inédito, citado da cópia do manuscrito cedida por Mécia de Sena.

[13] 8ª ed. Coimbra, 1931. As vitórias em terra e mar de D. Fuas encontram-se às páginas 60 e 61, conforme foi possível constatar no exemplar de Jorge de Sena existente em sua biblioteca pessoal.

> e de um General que recebera, por feitos de bravura no desembarque no Mindelo [...] a mais alta condecoração: Torre de Espada, das mãos do Senhor D. Pedro IV [...]. Em 1931 [Sena] tinha já o seu destino marcado: a Marinha de Guerra. Não seria D. Fuas o modelo ideal de bravura? Não ia ele ser um dia também um famoso « Almirante do Mar » como parece ter sido o título do dito D. Fuas?

Mais adiante, como forma de tentar explicar o motivo da interrupção e do posterior abandono completo da novela, diz ainda:

> em Agosto de 1936, [Sena] estaria no arranque final da preparação académica para a Escola Naval – em Outubro seguinte estava na Faculdade de Ciências a tirar as cadeiras necessárias, onde teve classificações extraordinárias, e pouco mais de um ano depois embarcava na Sagres. Não terá tido tempo, pois, de continuar a escrita do "D. Fuas", e depois... tendo injustamente sido cortado da carreira, que incentivo tinha para continuar? O seu « ídolo » já o não era mais!

As explicações de Mécia de Sena, ao darem conta das razões que teriam levado o jovem ficcionista a escrever e a interromper a escrita da narrativa, enfatizam na verdade um aspecto bastante característico da obra do autor, e que reaparecerá ao longo de toda a sua vida, nos mais variados textos: o interesse pela História Geral (e pela História de Portugal em particular) e a sua compreensão, ou de aspectos dela(s), em íntima conexão com a sua própria história pessoal, acompanhados pela transmutação dessa história pessoal em ficção capaz de expressar, nas palavras de Francisco Cota Fagundes ao tratar d'*Os*

grão-capitães, « as intencionais e básicas analogias entre a experiência pessoal e a experiência nacional. »[14]

Ou seja, a fascinação pela carreira naval para a qual estava destinado – a experiência pessoal – terá provocado um interesse em, ou uma necessidade de transmudá-la em ficção, que deveria passar necessariamente pela História – a experiência nacional – na sua « componente marítima ». Esse *modus operandi* parece ser confirmado por um outro escrito de juventude do qual também resta apenas um fragmento: trata-se de *A espada*, que está em uma folha solta, datada por Mécia de Sena de 1937/38[15]. Teria sido também, se concluída, um narrativa histórica, ambientada no início do século XIX, e igualmente envolveria, ao que parece, façanhas marítimas. Terá sido abandonada pelos mesmos motivos que levaram ao abandono do *D. Fuas*. Essas tentativas ficcionais parecem constituir-se em uma espécie de busca das origens: o jovem que será marinheiro vai à procura, na História portuguesa, de heróis do mar, e pretende recriar ou inventar suas aventuras, talvez como forma de antecipação das próprias experiências, talvez como preparação para elas.

Essa busca, e essa transmutação de experiências autobiográficas em literatura histórica, podem ser observadas em outras

---

[14] "A transmutação das experiências autobiográficas em *Os grão-capitães* de Jorge de Sena". In: LISBOA, *Estudos sobre Jorge de Sena*, cit., p. 347.

[15] Cf. *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 167 e 178.

obras posteriores: n'*O Indesejado*, transferidas para o teatro; nas breves narrativas que formam as "Duas medalhas imperiais, com Atlântico" (Cf. capítulo 1); no inacabado romance da princesa Filipa de Lencastre; em "Super flumina Babylonis"; e finalmente, no complexo conjunto formado por *Os grão-capitães* e *Sinais de fogo*.

Mas o *D. Fuas Roupinho* apresenta ainda particular interesse se considerado paralelamente às leituras que Sena realizava durante o tempo em que se dedicou à sua composição. Devemos lembrar que se trata de um texto escrito por um jovem de pouco mais de 16 anos, mas que já sabia ler desde os três anos de idade, sabia escrever desde os quatro, e conhecia uma variada gama de escritores portugueses e estrangeiros, segundo informações de J. Fazenda Lourenço. É um principiante, certo, mas não um ingênuo em matéria de ficção.

É possível que, além de Fortunato de Almeida, Sena também tenha lido Fernão Lopes durante os anos de liceu, como sugere Michelle Giudicelli[16]. Se assim foi – e sem dúvida Fernão Lopes era, em algum momento, leitura obrigatória, mesmo que parcialmente –, então poderá ser essa a origem da insistência do jovem escritor em indicar a data com a expressão « da era de César », que aparece no *incipit* (« No ano

---

[16] « [...] o autor, então com 16 anos e meio, devia ter ainda muito frescas na memória as crônicas de Fernão Lopes, que sem dúvida estudara havia pouco tempo no liceu. » ("Les inédits de jeunesse de Jorge de Sena, ou l'atelier d'écriture". *Modèles et innovations*, ed. A.-M. Quint. *Cahiers du CREPAL*, Paris, n. 2, 1995, p. 75).

da graça de 1218 da era de César ») e na clausura do fragmento (« nos meados de 1218 da era de César »). Para Giudicelli, o autor « esforça-se por indicar uma data que corresponde ao calendário juliano »[17]; no entanto, o modo de indicar a data utilizado no fragmento não corresponde a esse calendário, que foi corrigido em 1582 com a supressão de dez dias, e não de anos, como é o caso.

Efetivamente, essa maneira de datação tem relação com as crônicas de Fernão Lopes. A chamada Era de César (ou Era de Augusto, ou ainda Era Hispânica) foi o calendário usado em Portugal até o primeiro quartel do século XV; segundo essa contagem, o ano 1 correspondia ao ano 38 a.C. Em 1422, uma carta régia ordenou a substituição dessa era pela de Cristo[18]. Nas obras de Fernão Lopes, a indicação dos anos é feita segundo a era de César; se Sena realmente teve contato com essas obras, então procurou adaptar o conhecimento adquirido na sua leitura à obra que escrevia. Isso quer dizer que os fatos que seriam narrados no *D. Fuas Roupinho* se dariam em 1180 da era de Cristo, e que Sena tinha perfeita consciência do calendário que usava para datar sua narrativa.

No entanto, outra hipótese pode ser acrescentada a essa, pois apresenta desdobramentos bastante interessantes: o jovem Sena

---

[17] Ibid., p. 76.

[18] Cf. RODRIGUES, A. S. (coord.). *História de Portugal em datas*. Lisboa: Temas e Debates, 1996, p. 60.

pode ter encontrado a referência à era de César não só em Fernão Lopes, mas também nas primeiras novelas históricas portuguesas, sobretudo em obras de Alexandre Herculano. Com efeito, da reconstituição da biblioteca do escritor até 1942 constam quase todas as obras literárias de Herculano (*O bobo*, o *Eurico*, as *Lendas e narrativas* e as *Poesias*) e quatro novelas históricas de Rebelo da Silva, dentre outros livros do gênero. Além disso, as *Lendas* e o *Eurico* eram leituras obrigatórias no liceu: sendo o leitor voraz que era, por certo Sena dedicou-se a muito mais leituras do que aquelas a que era obrigado.

Certas informações fornecidas por Fazenda Lourenço permitem supor que Sena tinha grande admiração por esses escritores: um dos primeiros livros que ganhou, ainda na década de 1920, foi o tomo II das *Lendas e narrativas*, oferecido por uma tia; tempos depois, em 1941, recebeu de presente da avó os dois tomos (encadernados em um volume) – mas a oferta parece ter sido simbólica, pois se tratava de um livro da biblioteca da avó que por certo havia sido lido muito antes. Entre 1931 e 1936, Sena comprou *O bobo* e três livros de Rebelo da Silva (*De noite todos os gatos são pardos*, *Rausso por homizio* e os *Contos e lendas*); e ainda ganhou, de familiares: *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós; *O arco de Sant'Anna*, de Almeida Garrett; o *Eurico*; e *D. Sebastião, rei de Portugal*, de Antero de Figueiredo. Se não bastassem todas essas obras na biblioteca ainda pequena do jovem leitor, sua admiração pela novela

histórica também é confirmada pelo texto autobiográfico "Castelos e outros objectos de influência":

> Por alturas da minha instrução primária, e talvez por influência belicosa dos fascículos de Campos Júnior (o "Guerreiro e Monge", por exemplo, que não é de Cister nem de Herculano, como por lapso tem sido dito), das aventuras do capitão Morgan [...] e de outras façanhas literárias congêneres (eu era, por esses tempos e nalguns seguintes, muito erudito em visigodos, por culpa do Eurico, esse de Herculano, e em bizantinos, por culpa daquela D. Bataça que jaz na Sé Velha de Coimbra), os castelos [...] exerciam sobre mim uma atracão enorme.

Se considerarmos essa hipótese, a questão da indicação da data terá outra origem. Em "Arras por fôro d'Espanha", por exemplo, das *Lendas e narrativas*, as datas são referidas por mais de uma vez segundo a fórmula empregada por Sena, seguidas do ano correspondente no calendário atual: « por formoso dia de janeiro da era de César de 1410 (1372) », « A seis de junho da era de César de 1411 (1373) »[19]; no *Eurico*, os capítulos IV, V, VI e VII (em que se lêem as elegias do presbítero) apresentam indicações semelhantes[20]. Por outro lado, "A abóbada", também das *Lendas e narrativas*, inicia-se com outra fórmula que apresenta a mesma estrutura frasal do *incipit* da narrativa seniana: « O dia 6 de janeiro do ano da Redenção 1401 tinha amanhecido puro e sem nuvens. »[21]

---

[19] HERCULANO, A. *Obras I. Poesia. Teatro. Ficção*. São Paulo: Saraiva, 1959, p. 748 e 766.

[20] Ibid., p. 344, 348, 350 e 353.

[21] Ibid., p. 772.

Tal constatação sugere que Jorge de Sena, no início de sua carreira como ficcionista, procurava elaborar uma espécie de atualização de códigos literários herdados da tradição: no caso, os da novela histórica – introduzida em Portugal pelos escritores românticos, e que continuava em voga mesmo nas primeiras décadas novecentistas. E essa revivescência da novela histórica de recorte romântico que se deu em Portugal no início do século XX encontra-se representada na biblioteca de Sena pelo já referido livro de Antero de Figueiredo, *D. Sebastião, rei de Portugal*, que o rapaz ganhou da mãe justamente em agosto de 1936. Ou seja, esse « laborioso exercício de estilo », como o definiu Giudicelli[22], apresenta procedimentos que são característicos das novelas históricas que lhe serviram de modelo, como, por exemplo, a necessidade de dar verossimilhança ao texto por meio do emprego da era de César para a datação.[23]

Um outro procedimento característico envolve todo o fragmento conservado: depois do *incipit*, que começa por precisar o momento histórico-temporal em que decorrerá a ação novelesca – « No ano da graça de 1218 da era de César corria novamente dura a guerra nas Espanhas »[24] –, segue-se uma longa apresentação dos acontecimentos

---

[22] Op. cit., p. 76.

[23] O mesmo procedimento foi utilizado recentemente por Seomara da Veiga Ferreira em seu romance *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra* (1998), cuja ação (como o título indica) se passa no século XIV e é datada segundo a era de César (Cf. MARINHO, op. cit., p. 229).

[24] *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 15.

históricos que precederam esse momento. Essa síntese histórica acompanha o mais rigorosamente possível os fatos conhecidos, que são basicamente os seguintes: entre 1166 e 1169, D. Afonso realizou uma campanha militar que conquistou cidades ao sul do Tejo; em 1169, tentou dominar Badajoz, importante centro militar muçulmano às margens do Guadiana que, por acordos anteriores, devia caber à coroa leonesa; mas a tentativa foi frustrada: D. Afonso foi aprisionado por Fernando II de Leão e obrigado a desistir de atacar aquela cidade; ferido em combate, passou a governar com a ajuda do filho, D. Sancho. Em 1173, embaixadores de Portugal celebraram um pacto de tréguas com o imperador almohade (ou almóada) Yussuf I; cinco anos depois, em 1178, D. Sancho realizou uma expedição em território muçulmano, atacando Sevilha; entre 1179 e 1181, ocorreram vários ataques mouros a cidades portuguesas da região do Alentejo[25].

Esse modo de iniciar uma narrativa histórica – seja apresentando o contexto histórico sobre o qual será construída a ficção, seja fazendo uma retrospectiva sumária dos fatos que preparam a ação – era o mais comum entre os românticos que cultivaram o gênero: assim acontece em "Arras por fôro d'Espanha", n'*O bobo* e no *Eurico*, de Herculano; em "A camisa do noivado", no *Rausso por homizio* e em *Ódio velho não cansa*, de Rebelo da Silva. O que talvez possa provocar espanto

---

[25] Cf. RODRIGUES, op. cit., p. 29-30.

seja o fato de tantas informações históricas, apresentadas de forma tão precisa, terem feito parte das preocupações de um jovem de 16 anos, que estaria provavelmente mais interessado na ficção que pretendia criar do que no contexto histórico em que ela se desenvolveria.

Mas esse jovem seguia de perto os modelos que havia escolhido, e, se admirava Alexandre Herculano como o que vai dito acima parece indicar (e como ensaios e conferências posteriores confirmam largamente), devia considerar a necessidade dessa fidelidade aos acontecimentos históricos.[26] Por isso, debruçou-se sobre o livro de Fortunato de Almeida e colheu nele as informações que considerava necessárias à sua ficção.

No entanto, é preciso atentar em uma questão fundamental para a avaliação justa do que se conservou do *D. Fuas Roupinho*: a narrativa toda trataria de aventuras – talvez históricas, talvez lendárias – do herói, e o fragmento conhecido é tão somente a introdução necessária a uma novela histórica convencional. De fato, a figura de D. Fuas parece pertencer muito mais às tradições populares do que à História: o que se conta dele, de modo geral, são exemplos de bravura e audácia, como as vitórias sobre os muçulmanos tanto em Porto de Mós quanto no mar, sem falar da lenda maravilhosa da

---

[26] Lembre-se que um dos traços do « cânone do romance histórico tal como o concebeu e praticou Herculano » é justamente o da « representação, *com base erudita*, da vida íntima das épocas passadas » (CHAVES, C. B. *O romance histórico no Romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 28. Grifo meu).

« prodigiosa patada do seu cavalo no 'Sítio' de Nazaré », referida por Sena.

Se retomarmos a narrativa sobre D. Fuas em Fortunato de Almeida, veremos que a primeira façanha do herói (a defesa de Porto de Mós contra os sarracenos) é datada de 1180. O que Sena parece ter feito foi aproveitar o fato de não haver referências históricas concretas ao período posterior a essa façanha e assim fundamentar criteriosamente aquilo que seria invenção literária. Mas o que seria essa invenção estaria baseado na lenda, no mito, e o mito também faz parte de um passado que, por mais imaginário que seja, não é menos verdadeiro, ao menos para quem acredita nele: para o jovem Sena (e para todos os jovens estudantes da época), D. Fuas é um herói da História de Portugal não só por aquilo que *fez*, mas também por aquilo que *se diz* que ele fez. Essa compreensão histórica do mito, talvez ainda inconsciente, também está presente nos contos de *Génesis*, e reaparecerá com toda a força n'*O físico prodigioso*, por exemplo.

Além disso, ao eleger como protagonista da sua novela uma personagem que, mesmo histórica, tem importância maior enquanto lenda heróica, o jovem Sena permanece sintonizado com uma certa produção literária da sua época, exemplificada pelo já referido livro de Antero de Figueiredo: a voga de obras que traçavam a biografia romanceada de personagens da História de Portugal, ressaltando

sobretudo aqueles valores heróicos (na sua maioria lendários, sem fundamento), no intuito de exaltar o nacionalismo e fazer a apologia da pátria[27]. A essa tendência não escapou, por exemplo, o então lidíssimo Campos Júnior, com o seu *Luiz de Camões*, de 1901.[28]

Abandonando a escrita do *D. Fuas* e de *A espada*, Sena não voltou, por vários anos, à ficção de caráter histórico, mas transferiu inicialmente suas preocupações para um gênero e uma tradição literária correlatos: a tragédia histórica em versos, e o teatro histórico português e europeu. Entre 1944 e 1945, quase dez anos depois de tentar escrever sua primeira novela histórica, Sena dedicou-se a compor *O indesejado (António, rei)*, que, como todos sabem, trata dos infortúnios do Prior do Crato entre 1580 e 1595. Ora, da biblioteca juvenil do escritor consta um significativo livrinho, pertencente à coleção "A Novella Histórica", intitulado *Os filhos do Prior do Crato*, de J. A. d'Oliveira Mascarenhas (não apresenta data de edição, e deve ser, conforme supõe Fazenda Lourenço, uma dessas publicações vendidas à porta das casas, como almanaques e revistas ilustradas, que eram adquiridas pela mãe e pela avó do escritor). Além disso, se Sena lia com gosto os fascículos de Campos Júnior,

---

[27] Esse sentimento pátrio que o *D. Fuas* revela também está presente em outros textos juvenis, como, por exemplo, no poema "Exortação", de março de 1938, que segue uma abordagem semelhante (Cf. *Post-Scriptum-II*, cit., vol. I, p. 41, e nota, p. 333).

[28] Sena certamente leu muito, e com muito gosto, as obras de Campos Júnior (1850-1917), pois ele é referido não só em "Castelos e outros objectos de influência", mas também figura num dos poemas mais importantes do escritor, " 'La Cathédrale Engloutie', de Debussy", escrito em 1964 e que abre *Arte de Música* (Cf. *Poesia-II*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 165).

também é possível que lesse os de Henrique Lopes de Mendonça, *Cenas da vida heróica*, que começaram a ser publicados a partir de 1920; um desses fascículos, intitulado *Almas penadas*, trata de « proscritos da História, ou aqueles que, por um momento, pensaram ver ruir uma fugaz esperança »[29], entre os quais está justamente o Prior do Crato no seu exílio (capítulo intitulado "Esperança perdida").

Mas, no que tange às leituras juvenis de Sena, uma particularidade em relação a *O indesejado* parece interessante, e talvez desse azo a um bom estudo: ainda no âmbito das novelas históricas, e imaginando que Sena lia muito mais do que aquilo que a sua biblioteca documenta, não terá ele se dedicado com interesse à leitura d'*O senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco, outra novela histórica em que a figura de D. António é tratada basicamente nos mesmos termos « afetuosos » com que aparece na tragédia seniana? Por um lado, sabe-se da admiração que ele tinha pelas obras camilianas, e Mécia de Sena nos diz que um dos seus últimos projetos, que não chegou a concretizar-se, era justamente um ensaio ainda sobre Inês de Castro, no qual, entre outras coisas, procuraria reabilitar o Camilo historiador. Por outro, há uma pequena, mas significativa referência que parece suficiente prova da relação entre as obras. Na nota que encerra a edição d'*O indesejado* e que se segue ao Posfácio, o último parágrafo diz: « De entre as obras

---

[29] MARINHO. op. cit., p. 116.

contemporâneas que consultei, para documentar-me, devo gratamente destacar a de Mons. José de Castro. A Camilo, António Caetano de Sousa e tantos outros, a existência da peça que me ajudaram a imaginar, creio-a suficiente agradecimento... »[30]

Ora, que outra obra de Camilo teria ajudado Sena a imaginar a figura de D. António além d'*O senhor do Paço de Ninães*? E não seria esta obra uma daquelas que deveriam ser reabilitadas do ponto de vista histórico? Note-se que Sena diz que consultou obras contemporâneas para documentar-se, mas que a « imaginação » da peça se deve, em primeiro lugar, a um novelista.

De qualquer forma, *O indesejado*, do ponto de vista histórico, dá continuidade ao interesse de Jorge de Sena pela História portuguesa, ao escolher, como no *D. Fuas*, um herói como protagonista; no entanto, uma diferença é notável: se o protagonista da novela é quase « irreal » devido às suas características lendárias, a tragédia passa-se com pessoas que comprovadamente existiram, e que se opõem na verdade a uma outra lenda, a de D. Sebastião. Além disso, se a peça foi concluída (enquanto a novela ficou inacabada), o projeto maior em que ela se inseriria, o de uma « trilogia nacional », também não chegou a se concretizar: as outras duas peças teriam como protagonistas D. João II e

---

[30] *O indesejado (António, rei)*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 178.

Salvador Correia de Sá e Benevides, respectivamente, como o autor deixou exposto em carta a Alberto de Serpa, de maio de 1948[31].

Segundo Eugénia Vasques, *O indesejado* veicula « a posição *ideológica* e de consciência da *praxis* teatral » ao realizar « uma assunção da subjetividade comprometida com a historicidade do mundo e a historicidade do mundo, presente e passado, fundindo-se, em diálogo permanente, com o sujeito, poético e biográfico, que desse mundo é agente ativo e responsável. »[32] É assim que se pode entender a concepção de tragédias sobrepostas que Sena propõe; mas essa sobreposição também se deu, de forma bem mais simples, no *D. Fuas*, e também é notável nas outras obras de ficção histórica que recriam um passado português mais remoto: de forma muito imprecisa no apenas iniciado romance da princesa Filipa de Lencastre, e de forma marcante no conto "Super flumina Babylonis".

Por volta de 1962 ou 1963, Sena planejou um romance, do qual escreveu algumas páginas, em que Filipa de Lencastre, neta da esposa de D. João I, já no fim da vida, em 1492, decidia-se a contar a vida de seus antepassados, a escrever as « memórias tristes e resignadas de uma família extinta ». Seria provavelmente o retrato de um mundo que morria, o da Idade Média portuguesa, feito no exato momento em

---

[31] Citada em VASQUES, E. *Jorge de Sena, uma idéia de teatro*. Lisboa: Cosmos, 1998, p. 68.

[32] Ibid., p. 109.

que um novo mundo nascia, graças à viagem de Colombo, e às vésperas da morte de D. João II e da subida ao trono de D. Manuel (1495). Em carta (inédita) para Joaquim-Francisco Coelho, de 12 de novembro de 1976, o escritor assim descrevia seu projeto:

> [Este] cardeal D. Jaime, meu particular amigo como todos os príncipes de Avis [...] foi um dos que investiguei dos príncipes portugueses, desde os irmãos de Afonso Henriques até aos netos de D. João III, pelos arquivos, igrejas e castelos, Europa adiante, para aquele plano meu, ainda não cumprido, de estudar os ditos príncipes que viveram no estrangeiro e lá fizeram carreira e influíram nos destinos do universo... Os filhos do Regente, por filhos de tão admirável figura e tão contraditória (sobre quem não há *um* livro!) sempre me mereceram carinho distinguido: o que foi efêmero rei de Aragão, e deixou tão grande marca em Barcelona [...]; o que casou com a herdeira de Chipre e terá sido assassinado; este cardeal; a pobre e ignorada esposa do Afonso V que ajudou a matar-lhe o pai (o que tanto explica de como João II amava aquele ramo da família...), a que foi senhora de Ravenstein e cujo palácio em Bruxelas é hoje a Maison de l'Europe, e the last but not the least, a única deles todos que ficou em Portugal (enquanto a capa da duquesa-mãe de Carlos-o-Temerário protegia os outros todos) e usou o nome de Filipa de Lencastre, em homenagem à sua avó [...]. Todos infelizes, menos talvez esta última, freiraticamente conformada. Um sonho meu de romance, que cheguei a começar, foi as memórias da família, escritas por esta última, antes de morrer.

A tragédia dedicada a D. João II nunca foi escrita; a obra de investigação a que Sena se refere na carta, que se chamaria *Príncipes e princesas de Portugal*, para a qual realizou pesquisa durante anos e fez incontáveis apontamentos, ficou apenas projetada; e do sonhado romance não foi escrito senão um fragmento inicial, sem título. Mas aquela « subjetividade comprometida com a historicidade » parece insinuar-se também neste fragmento, quando a narradora diz:

> [...] E foi nessa hora que decidi escrever a história da minha vida, não por vaidade que a minha fé cristã não me permitiria, mas porque, sendo ela a da pobre reclusa que, por minha decisão, fui sempre, é a crônica da vida, a que assisti ou de que fui sabendo, de todos os meus parentes, cujas alegrias e cujas desgraças – bem maiores estas do que aquelas! – o meu coração partilhou.[33]

A sobreposição de níveis de sentido no conto "Super flumina Babylonis", de 1964, já foi analisada por Teresa Cristina Cerdeira da Silva e por Michelle Giudicelli[34]: ambas insistem seja na compreensão do conto como releitura e interpretação ficcional das quintilhas camonianas, seja na reinvenção da biografia do poeta quinhentista por meio de referentes autobiográficos. E ambas também referem o caráter paradoxal da epígrafe do conto, de Latino Coelho – « É que os gênios não têm, não precisam de ter biografia. »[35] – principalmente porque a nota de Sena ao conto enumera minuciosamente as fontes históricas dos fatos referidos no texto.

A leitura possível de "Super flumina Babylonis" como ficção histórica é de uma obra que propõe uma história alternativa, que apresenta uma biografia (ou parte dela) de alguém que não a tem. Isso se explica não só porque a biografia oficial de Camões é lacunar e pobre em

---

[33] *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, cit., p. 149.

[34] SILVA, T. C. C. "Camões e Jorge de Sena: das redondilhas ao conto e do conto às redondilhas". *Cadernos de Literatura*, 25 (1986): 22-32; e "Dos rios que vão de Camões a Sena". In: SANTOS. G. (ed.). *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 303-310. GIUDICELLI, M. " 'Super Flumina Babylonis' ou la projection dans le miroir". In: SANTOS. J. C. & WILLIAMS, F. G. (ed.). *O amor das letras e das gentes*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, UCSB, 1995, p. 255-63.

[35] *Antigas e novas andanças do demónio*, cit., p. 155.

informações seguras, mas também porque a nova perspectiva diante da História, assumida no século XX, problematiza o conhecimento estabelecido que ela oferece. Mesmo que os dados sobre a vida do poeta quinhentista fossem muitos, e detalhados, ainda assim não seriam suficientes para um conhecimento pleno da sua vida: todo e qualquer conhecimento do passado só poderá chegar ao presente textualizado, e nenhum texto é a vida, a verdade, mas tão somente uma versão dela – que precisa de outra vida, a do leitor, para adquirir vida própria.

O passado, de forma absoluta, é irrecuperável, e esse desespero que nasce da consciência do passado ser « coisa definitivamente perdida » acompanha todo escritor moderno que se preocupa com a História. Mas isso não significa que não haja modos diferentes de refazer o passado; é o que propõe Carlos Fuentes em uma passagem do seu romance *Terra Nostra*, de 1975: « Então, todo passado é secreto e morto? Não, porque o passado recordado é secreto e vive. E como chega a salvar-se pela memória e deixa de ser passado? Convertendo-se em presente. Logo já não é passado. »[36] Com outras palavras, Jorge de Sena também chegou a dizer algo semelhante, em uma conferência de 1957: « a história, tal como a nossa vida, é um presente constante, em que o passado se transforma e ilumina ao impulso da

---

[36] Citado em MARINHO. op. cit.. p. 34.

nossa atualidade, e em que o futuro se forja nos erros que cometermos. »[37]

Para o poeta, tanto quanto para o ficcionista, a maneira de converter o passado em presente é o testemunho, é transformar a experiência pessoal de vida em linguagem capaz de « dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. »[38]

O Camões de "Super flumina Babylonis" não é o Camões quinhentista, mas um Camões que emerge da sua relatividade histórica para encarnar, no texto, arquétipos do presente: como n'*O físico prodigioso*, neste conto a reinvenção do passado se funde com « muito do que é parte do inconsciente coletivo e comum a várias civilizações, muito do que é efetivamente 'popular', ou o foi (e como tal ainda *significa*). »[39] Será talvez por isso que se sobrepõem tão harmoniosamente as várias possibilidades de leitura do texto; é o que se percebe, por exemplo, com respeito ao tema do exílio: de exílio trata o salmo de Davi que dá título ao conto; exílio é o que viveu e vive, duplamente, aquele Camões que deve pôr em versos o salmo, por encomenda alheia; exílio é o que

---

[37] *Inglaterra revisitada*, cit., p. 70.

[38] *Poesia-I*, cit.p. 27.

[39] *O físico prodigioso*. Porto: Asa. 1995. p. 11.

também vive e viveu, duplamente também, este Sena que põe em prosa o momento em que aquele Camões põe em versos o referido salmo. E não será, afinal, uma experiência de exílio que vive o leitor do conto? E não seremos todos nós também exilados – senão, como Davi, de Jerusalém; senão, como os sobrepostos poetas, de uma terra irremediavelmente perdida, estejam onde estiverem; senão da própria poesia que alguma vez os abandonou; – ao menos de um particular « objeto da alegria », ou então daquele mundo que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o seja de fato?

Esse tratamento que é dado por Sena à figura histórica de Camões aproxima o conto "Super flumina Babylonis" da chamada ficção histórica pós-moderna, que se desenvolveu a partir dos anos 1960, e que se tornou « a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento [histórico] de uma perspectiva epistemológica ou política »[40]. O antepassado mais remoto, em Portugal, desse tipo de biografia (ou ficção biográfica) de figuras históricas talvez seja *Isabel de Aragão, rainha santa*, de Vitorino Nemésio, publicada em 1936: afastando-se de uma « factualidade particularizante », a obra de Nemésio pretende repensar o passado segundo uma dialética entre o histórico e o imaginado[41], antecipando assim o caminho que seguiriam outras obras mais recentes, como, por exemplo, o "Teorema" (1963), de Herberto

---

[40] WESSELING, E. *Writing History as a prophet*, citado em MARINHO, op. cit., p. 39.

[41] Cf. Ibid., p. 131-37.

Helder, ou "Dinis e Isabel", uma das narrativas de *Memória breve* (1987), de Vasco Pereira da Costa, em que os reis assumem configurações de arquétipos intemporais, como na novela nemesiana.

Mas, para encerrar este percurso pelas obras de ficção histórica de Jorge de Sena, preciso ainda tratar d'*O físico prodigioso*, que também deve ser entendido dentro dessa produção literária da segunda metade do século XX, ainda que em outros termos. A novela participa simultaneamente das duas linhas de desenvolvimento da ficção do autor referidas no início, e também as ultrapassa largamente. Com *O físico prodigioso*, Sena retorna, pela última vez, àquele tipo de ficção que cultivou na juventude, para escrever aquela que é, em vários aspectos, a subversão paródica do modelo romântico da novela histórica.

O escritor afirma, na "Pequena nota introdutória a uma reedição isolada" d'*O físico prodigioso*, que é elemento essencial da novela « a Idade Média ou algo de semelhante, fantástica, em que a situei. Esta 'época', dando-me uma distância 'pseudo-histórica', permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do 'físico', podia ser usado para tudo. »[42] Gilda Santos já disse que, diante dessa afirmação do autor, « não há porque pensar em atribuir a *O físico prodigioso* a classificação de 'novela histórica', pelo menos nos termos em

---

[42] *O físico prodigioso*, cit., p. 10-11.

que tal conceito toma como paradigma as obras de Walter Scott ou Alexandre Herculano ou inúmeros outros autores do Romantismo empenhados numa recuperação do passado heróico. »[43] Apesar disso, Helder Macedo acredita que se poderiam incluir na tradição da literatura histórica portuguesa « as ocultações autobiográficas da História codificadas por Bernardim Ribeiro na *Menina e moça* e os deslocamentos metafóricos da autobiografia metaforizados por Jorge de Sena em *O físico prodigioso.* » Para o estudioso, as duas obras apresentam « mais afinidades do que simplesmente haverem utilizado a mesma tradição cavaleiresca para, cada uma a seu modo, a modificarem. »[44]

No caso da novela seniana, essa modificação da tradição cavaleiresca leva em conta, segundo um processo de sobreposição semelhante ao d'*O indesejado*, a abordagem dessa mesma tradição feita pelos românticos. Com efeito, a novela seniana possui algum parentesco com "A dama pé-de-cabra", das *Lendas e narrativas*, conforme já demonstrou Gilda Santos na sua tese, pois ambas apresentam, por exemplo, protagonistas femininas que pertencem a uma mesma linhagem, a dos Biscaia, e que têm a mesma capacidade de « pôr em ação poderes mágicos pelo domínio das forças ocultas »[45]. É a essa vertente

---

[43] SANTOS, G. C. *Uma Alquimia de Ressonâncias:* O Físico Prodigioso *de Jorge de Sena.* Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1989, p. 31.

[44] MACEDO, H. "As telas da memória". In: CARVALHAL, T. F.; TUTIKIAN, J. (ed.). *Literatura e história.* Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1999, p. 43.

[45] José Mattoso, apud SANTOS, *Uma Alquimia de Ressonâncias*, cit., p. 92.

fantástica da novela histórica romântica que *O físico prodigioso* se liga. E mais uma vez são as leituras do jovem Sena que podem corroborar essa afirmação, por meio de um paralelismo.

Em junho de 1936 (portanto, dois meses antes de começar a escrever o *D. Fuas*), o escritor comprou os *Contos e lendas* de Rebelo da Silva. A primeira narrativa do livro, uma "lenda do século XI", chama-se "A Torre de Caim". Seria a segunda vez que Sena lia essa história, pois o conto é, na verdade, um capítulo do romance *Ódio velho não cansa*, livro que pertencera à avó do escritor e que fora ofertado ao neto. A narrativa de Rebelo da Silva é ambientada no reinado do conde D. Henrique, época de disputas entre cristãos e mouros, e apresenta semelhanças importantes com "A dama pé-de-cabra".

A história é simples: um nobre é assassinado deslealmente por seu inimigo, e o irmão da vítima firma um pacto com o demônio para vingá-lo. Anos depois o filho do nobre assassinado apaixona-se pela filha do assassino, e deseja aplacar a discórdia entre as famílias com seu casamento. No dia marcado para as núpcias (o mesmo do assassinato), o irmão vingativo incendeia o castelo, mas é morto no momento em que se preparava para tirar a vida do sobrinho. A vingança, por intervenção demoníaca, desfaz o noivado, mas, quando o rapaz, depois de muito sofrer, morre, um frade vê o espírito da noiva vir reunir-

se ao do amado, e de nada valem os esforços do espírito do tio vingador para separá-los.

Nota-se claramente a presença de motivos que, reinterpretados, reaparecerão n'*O físico prodigioso*: o pacto demoníaco, a incapacidade do demônio (ou de seu seguidor) em separar os amantes. Mas há um motivo em especial que chama mais a atenção, e que talvez tenha impressionado o jovem leitor: é o da roseira que nasce do túmulo de D. Pedro, o nobre assassinado. Na narrativa de Rebelo da Silva lê-se:

> [...] O que não foi fábula, porque todos o presenciaram, foi ao oitavo dia rebentar com o primeiro raio de luz uma roseira do centro da cova, tão viçosa e robusta como se existisse há muitos anos. Que frescas rosas e que lindos botões nos ramos! Mas se queriam apanhá-los por devoção, murchavam nos dedos; se tentavam cortar uma pelo pé, o sangue corria da haste como se corresse de veia aberta. Em cada ramo abriam sete rosas brancas e sete rosas vermelhas. É que outros tantos dias se contavam também desde que o corpo do valente cavaleiro descera à sepultura trespassado de sete feridas.[46]

É espantosa a semelhança com o motivo da roseira que nasce do túmulo do físico e de D. Urraca:

> E, com efeito, no lugar que seria aquele em que jaziam, começou a brotar uma pequenina erva que, a olhos vistos, crescia. Teria já uma vara de altura, quando, por sua vez, os botões se abriram, saudados por um grande clamor da multidão. Eram rosas enormes, redondas, rosadas, cujo perfume entontecia. Era um perfume estranho, não bem de rosa: não... um perfume de... Frei Antão atirou-se à planta e tentou arrancá-la. Apenas quebrou um galho, de cuja quebra escorriam dois fios líquidos. Um, de resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha. Frei Antão

---

[46] REBELO DA SILVA, L. A. *Contos e lendas*. Porto: Liv. Civilização, 1970, p. 22.

> ficou olhando, tão desvairado, que nem notou que a sua mão, ainda estendida, enegrecia e mirrava.[47]

O que interessa neste momento não é determinar se Jorge de Sena foi buscar em Rebelo da Silva o motivo da roseira: é muito provável que não, pois tanto o motivo quanto o tópico « branco e vermelho » estão largamente presentes e difundidos, seja na cultura popular, seja na literatura européia, desde a Idade Média. Além do mais, a simbologia desse motivo, no contexto da narrativa seniana, é de outra ordem, muito mais rica e variada em comparação com o que acontece no conto do escritor romântico. Na verdade, basta apenas considerar a hipótese de Sena se ter lembrado, de alguma forma, do que lera na juventude – das novelas históricas que, naquela época, lhe povoavam a imaginação – no momento em que criava *O físico prodigioso*. Isso porque escrevia então uma novela histórica – ou melhor, seguia novamente um modo de composição que empregara na primeira vez em que havia escrito ficção (motivado talvez pelo fato de, na primeira metade da década de 1960, a História ser uma de suas maiores preocupações: é o momento em que realiza as grandes pesquisas para as teses camonianas e para os *Estudos de História e de Cultura*).

A novela seniana pode ser considerada histórica não porque reconstitua fatos históricos verídicos (e, nesse sentido, a afirmação de Gilda Santos está correta), mas porque reconstrói de forma

---

[47] *O físico prodigioso*, cit., p. 109-10.

surpreendentemente simples e rica, toda uma tradição literária medieval: a das novelas de cavalaria ligadas à matéria de Bretanha, ou a chamada Literatura Arturiana. Sena não recria um passado histórico, mas sim um passado histórico-literário: sem falar em rei Artur e em cavaleiros da Távola Redonda, rescreve no século XX o romance cortês cultivado nos séculos XII e XIII. E certos aspectos que aproximam *O físico prodigioso* da *Demanda do santo Graal* portuguesa permitiriam « localizar », digamos assim, a narrativa no século XIII, não porque os fatos se dão nessa época (o tempo das duas obras é mítico, ao menos em parte), mas porque é nele que foram imaginadas as histórias que Sena reinventa – ou melhor dizendo, parodia (é o tempo da formação do mito, ou seja, da sua *história*). Como no caso do *D. Fuas Roupinho*, é novamente o mito assumido como parte do passado e iluminador do presente, neste caso um mito vasto e complexo, todo um universo maravilhoso profundamente simbólico, configuração estética de um modo próprio de ver o mundo e o homem, elaborada na Europa medieval, e que foi retomada de diferentes formas ao longo dos séculos subseqüentes, ora por autores preocupados com os aspectos aventurescos das histórias, ora por aqueles interessados em encontrar novos significados nessa teia de lendas e tradições.[48]

---

[48] Jorge de Sena teve contato com esse universo muito cedo, aos 11 ou 12 anos o mais tardar, conforme comprova o volume *Le chevalier au lion: épopée du Moyen Age*, adaptação do romance de Chrétien de Troyes feita por Suzanne Normand para a coleção "Les livres roses pour la jeunesse" (Paris: Larousse, 1927), que se encontra na biblioteca do escritor.

É porque « transcontextualiza » uma tradição histórico-literária que *O físico prodigioso* se constitui em paródia da novela histórica, e recorre à ironia como mecanismo retórico para despertar o leitor para esse diálogo com o passado. Nesta afirmação, o conceito de paródia é entendido segundo a formulação que tem recebido mais recentemente por estudiosos como, por exemplo, Linda Hutcheon: é « uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado »[49]; em outros termos, é repetição com distância crítica, muito freqüente no século XX, tanto na literatura quanto em outras artes. Dentro dessa perspectiva, dois aspectos devem ser considerados: primeiramente, o fato de a paródia não precisar necessariamente recorrer ao ridículo, elemento que comumente é entendido como parte do conceito; ao contrário, em certos casos, a paródia é uma forma de homenagem que, ao transcontextualizar uma obra ou toda uma tradição literária, envolve dialeticamente atitudes conservadoras e revolucionárias; por isso, a paródia « marca a diferença em vez da semelhança. »[50] Ou seja, a novela *O físico prodigioso*, considerada como paródia, exige uma compreensão das relações que trava com a tradição em que se insere, da ironia como mecanismo de estabelecimento

---

[49] HUTCHEON, op. cit., p. 17.

[50] Ibid., loc. cit.

dessas relações e, por fim, da diferença que propõe em relação ao passado, no momento em que o « presentifica ».[51]

Mas mesmo se quiséssemos fatos históricos verificáveis para comprovar essa localização temporal que a novela histórica convencional exige, *O físico prodigioso* os forneceria. Isso porque a obra não é apenas um mundo imaginário que se recupera: quando, no início do capítulo VII, o narrador passa a falar do Santo Ofício, é o momento da narrativa em que a História invade a Lenda, para tentar destruí-la; neste ponto, o texto passa momentaneamente da paródia de uma tradição literária para a sátira de uma instituição historicamente datada. E o tribunal do Santo Ofício e seus procedimentos « jurídicos » são concretíssimos, ninguém duvida: souberam-no muitos que foram liquidados « com suma piedade e sem efusão de sangue ». Ora, a Inquisição é medieval: foi criada no século XIII, pelo papa Gregório IX, mais precisamente em 1231, mesma época em que era elaborada a Post-Vulgata da matéria de Bretanha, cuja terceira e última parte foi preservada justamente pela *Demanda do santo Graal* portuguesa.

---

[51] O primeiro estudioso a abordar a novela seniana levando em conta o seu caráter paródico foi Francisco Cota Fagundes, em seu ensaio "O artista com um malho: uma leitura d'*O físico prodigioso*". Nesse trabalho, a novela é analisada como obra que dialoga com a tradição judaico-cristã (ou seja, dentro da segunda vertente de ficção histórica a que me referi no início). O protagonista é estudado como « fundamentalmente, uma figura de Cristo »; mas Fagundes faz a seguinte ressalva, importante para a compreensão da obra como paródia: « Existem também na novela profundas diferenças entre a vida do físico e a de Cristo, as quais são todavia mais significativas que as semelhanças para uma interpretação dos elementos ideológicos desta obra e para a compreensão da postura humanística de Jorge de Sena. » (Op. cit., p. 134)

O percurso evolutivo do escritor que procurei seguir neste trabalho parece confirmar aquilo que o Brás Cubas de Machado de Assis leu em Wordsworth e descobriu ao refletir sobre sua própria vida: o menino é mesmo o pai do homem. Outros já disseram isso sobre o nosso autor, de diferentes maneiras: só quis, de minha parte, demonstrar como Jorge de Sena parece ter concebido desde cedo a ficção em estreita relação com a História, e deu forma e sentido a essa relação de variados modos. Na verdade, penso que acabei por acentuar mais uma vez um dos modos pelos quais Sena deu forma e sentido à palavra *fidelidade*: fidelidade a si mesmo, a uma concepção de mundo desde cedo assumida, e principalmente à História, o que não deixa de ser uma das formas de lutar por « uma fiel dedicação à honra de estar vivo ».

BIBLIOGRAFIA

1. Do autor

[Indicadas apenas as obras consultadas para a realização deste trabalho (uma bibliografia completa do autor pode ser encontrada em qualquer edição mais recente de livros seus); as obras traduzidas por Sena e que foram consultadas são referidas no item 3, Vária.]

1.1. Ficção

Antigas e novas andanças do demónio. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981. [1ª ed.: 1978]

O físico prodigioso. 5ª ed. Porto: Asa, 1994. [1ª ed.: 1977]

Génesis. Ed. e intr. de Mécia de Sena. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1986. [1ª ed.: 1983]

Os grão-capitães; uma seqüência de contos. 5ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989. [1ª ed.: 1976; 3ª ed. rev. e aum. por Mécia de Sena, 1982]

Monte Cativo e outros projectos de ficção. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Porto: Asa, 1994.

Sinais de fogo. Intr. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Edições 70, 1979 [1ª ed.].

Sinais de fogo : Monte Cativo – I. 7ª ed. Intr. de Mécia de Sena. Porto: Asa, 1997.

* Tradução francesa: *Signes de feu.* Trad. de M. Giudicelli. Paris: Métailié, 1999 (Coll. Suites, 28).

* Versão cinematográfica: *Sinais de fogo.* Portugal, 1995. Direção: Luís Filipe Rocha. Produção: MGN. 102 min.

1.2. Poesia

Antologia poética. Ed. de Jorge Fazenda Lourenço. Porto: Asa, 1999.

Poesia-I : *Perseguição, Coroa da terra, Pedra filosofal, As evidências* e *Post-scriptum.* 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988. [1ª ed.: 1961]

Poesia-II : *Fidelidade*; *Metamorfoses*, seguidas de *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*; *Arte de música*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988. [1ª ed.: 1978]

Poesia-III : *Peregrinatio ad loca infecta*; *Exorcismos*; *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*; *Conheço o sal... e outros poemas*; *Sobre esta praia*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989. [1ª ed.: 1978]

Post-scriptum-II. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Lisboa: Moraes/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. 2 vols.

Quarenta anos de servidão. Ed. de Mécia de Sena. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989. [1ª ed.: 1979]

Sequências. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Moraes, 1980.

Visão perpétua. Ed. e intr. de Mécia de Sena. 2ª ed. ampl. Lisboa: Edições 70, 1989. [1ª ed.: 1982]

1.3. Teatro

O indesejado (António, rei) : tragédia em quatro actos, em verso, com um post-fácio do autor. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1986. [1ª ed.: 1951]

Mater Imperialis : *Amparo de mãe* e mais 5 peças em 1 acto, seguido de um apêndice. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1990.

1.4. Obras e textos críticos, de História geral, cultural ou literária

Amor e outros verbetes. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1992.

Dialécticas aplicadas da literatura. Lisboa: Edições 70, 1978.

Dialécticas teóricas da literatura. Lisboa: Edições 70, 1977. [Reedição aumentada de *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973.]

O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios. Ed. de Mécia de Sena. Porto: Asa, 1994.

A estrutura de Os Lusíadas *e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1980. [1ª ed.: 1970]

Estudos de história e de cultura : 1ª série. Lisboa: Ocidente, 1967. Vol. I.

Estudos de Literatura Portuguesa-I. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1982.

Estudos de Literatura Portuguesa-II. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

Estudos de Literatura Portuguesa-III. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

Inglaterra revisitada : duas palestras e seis cartas de Londres. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1986.

Líricas Portuguesas, 3ª série. Seleção, introdução e biobibliografias. 3ª ed. rev. e aum. Lisboa: Edições 70, 1984. Vol. I. [1ª ed.: 1958]

A Literatura Inglesa : ensaio de interpretação e de história. 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 1989. [1ª ed.: 1963]

Maquiavel, Marx e outros estudos. 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 1991. [1ª ed., como *Maquiavel e outros estudos* : 1974]

Régio, Casais, a presença *e outros afins.* Porto: Brasília, 1977.

O reino da estupidez-I. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1984. [1ª ed.: 1961]

O reino da estupidez-II. Lisboa: Moraes, 1978.

Sobre cinema. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Co-org. e notas de M. S. Fonseca. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

"Sobre o convívio com a Espanha, com alguma profilaxia *ad hoc*". In: BARRETO, Costa (ed.). *Estrada Larga.* Porto: Porto Ed., 1963, vol. 3, p. 527-31.

Sobre o romance : ingleses, norte-americanos e outros. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1986.

1.5. Correspondência

"Eduardo Mayone Dias e Jorge de Sena: Correspondência". Org. e notas de Mécia de Sena e Francisco Cota Fagundes. In: FAGUNDES, F. C. (ed.). *Ecos de uma viagem* : em honra de Eduardo Mayone Dias. Providence, RI: Gávea-Brown, 1999, p. 254-302.

"Jorge de Sena/Edith Sitwell: correspondence". Ed. de George Monteiro. *Santa Barbara Portuguese Studies*, n. 1, p. 5-11, 1994.

"Notas sobre regressos a Portugal: cartas inéditas de Sarmento Pimentel e Jorge de Sena". Ed. de Gilda Santos e Mécia de Sena. *Convergência Lusíada* (Rio de Janeiro), n. 16, p.97-104, 1999.

Correspondência arquivada. Sel., pref. e notas de Taborda de Vasconcelos. Porto: edição do autor, 1987.

LOURENÇO, Eduardo; SENA, Jorge de. *Correspondência*. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Intr. de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

MOREIRA LEITE, Dante; SENA, Jorge de. *Correspondência* : registros de uma convivência intelectual. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1996.

SENA, Jorge de; CASTILHO, Guilherme de. *Correspondência*. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Intr. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

————————; FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Intr. de Vergílio Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

————————; RÉGIO, José. *Correspondência*. Ed. e intr. de Mécia de Sena. Intr. de José Alberto Reis Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

SENA, Mécia de; SENA, Jorge de. *Isto tudo que nos rodeia (cartas de amor)*. Ed. de Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

1.6. Obras preparadas para publicação, ainda inéditas

Diários

Sobre teoria, história e crítica literária

2. Sobre o autor

2.1. Obras de referência

SENA, Jorge de. *Índices da poesia*. Org. de Mécia de Sena. Lisboa: Cotovia, 1990.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. "Adenda a *Uma bibliografia cronológica de Jorge de Sena (1939-1994)*". In: AMORIM, O. N. (ed.). *As evidências de uma fidelidade: homenagem a Jorge de Sena*. Nº esp. do *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 13, p. 95-99, jan./jun. 1998.

———————————. "Bibliografia sobre Jorge de Sena (1942-1997)". In: AMORIM, O. N. (ed.). *As evidências de uma fidelidade: homenagem a Jorge de Sena*. Nº esp. do *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 13, p. 100-199, jan./jun. 1998.

———————————; WILLIAMS, Frederick G. *Uma bibliografia cronológica de Jorge de Sena (1939-1994)*. Colaboração de Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

2.2. Livros, teses universitárias, números especiais de revistas, ensaios e artigos em geral

ALFAYA, Javier. "Bajo la mirada portuguesa". *El independiente* (Madrid), 3 out. 1987, p. 35.

ALVIM, Francisco. "Um comentário ao 3º 'Ensaio sobre a teoria da 'sexualidade' *As Transformações da Puberdade* (S. Freud) em paralelo com o romance de Jorge de Sena – *Sinais de fogo* (1968)". Actas do 1º Congresso Português de Psiquiatria da Adolescência, Figueira da Foz, 8-11 de novembro de 1979, p. 307-11.

AMORIM, Orlando Nunes de (ed.). *As evidências de uma fidelidade: homenagem a Jorge de Sena.* Nº esp. do *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 13, p. 1-199, jan./jun. 1998.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. "*Sinais de fogo* na Figueira". *O figueirense* (Figueira da Foz), 7 set. 1990, p. 8.

CARLOS, Luís Adriano. *Fenomenologia do discurso poético*: ensaio sobre Jorge de Sena. Porto: Campo das Letras, 1999.

———————————. "Sena, Pessoa, Régio, os *Cadernos de poesia* e outros afins". *Boletim – Centro de estudos regianos* (Vila do Conde), n. 2, p. 25-34, jun. 1998.

——————————— (ed.). Dossiê *Jorge de Sena. Letras & Letras* (Lisboa), ano 1, n. 7, p. 9-19, 01/jun./1988.

CATTANEO, Carlo Vittorio. "*Génesis*: os contos juvenis de Jorge de Sena". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 87, p. 71-73, set. 1985.

COSTA, João Bénard da (ed.). *Jorge de Sena.* Nº esp. de *O Tempo e o Modo* (Lisboa), n. 59, p. 304-430, abr. 1968.

FAGUNDES, Francisco Cota. *In the beginning there was Jorge de Sena's* Génesis *: the birth of a writer.* Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California/Bandanna Books, 1991.

———————————. *Metamorfoses do amor*: estudos sobre a ficção breve de Jorge de Sena. Nota de abertura de George Monteiro. Trad. de Mécia de Sena e do autor. Lisboa: Salamandra, 1999.

———————————. "History and poetry as *Metamorfoses*". *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (02): 129-142, April 1982.

———————————; GÂNDARA, Paula (ed.). *"Para emergir nascemos..."*; estudos em rememoração de Jorge de Sena. Lisboa: Salamandra, 2000.

———————————; ORNELAS, José N. (ed.). *Jorge de Sena: o homem que sempre foi*: selecção das comunicações apresentadas no Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena, realizado na Universidade de Massachusetts, em Amherst, em Outubro de 1988. Lisboa: Ministério da Educação – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

GARCIA, José Martins. "A violência da nossa brandura (sobre *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena)". *Sílex* (Lisboa), n. 7, nov. 1982, p. 27-31.

GIUDICELLI, Michelle. *Jorge de Sena, l'insurgé: pour une lecture de Jorge de Sena.* Doutoramento. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994.

———————. "Les contes amers de Jorge de Sena". In: SENA, Jorge de. *Les grands capitaines.* Trad. de M. Giudicelli. Paris: Métailié, 1992, p. 5-9.

———————. "Les enfances d'un poète". *Textures* (Lyon), 1995, p. 101-13.

———————. "Les inédits de jeunesse de Jorge de Sena ou l'atelier d'écriture". *Modèles et innovations: études de littérature portugaise et brésilienne*, ed. Anne-Marie Quint. *Cahiers du CREPAL* (Paris), n. 2, p. 73-109, 1995.

———————. "Préface". In: SENA, Jorge de. *Signes de feu.* Trad. de M. Giudicelli. Paris: Albin Michel, 1986, p. 7-11.

———————. " 'Super Flumina Babylonis' ou la projection dans le miroir". In: SANTOS, J. C. & WILLIAMS, F. G. (ed.). *O amor das letras e das gentes*: in honor of Maria de Lourdes Belchior. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, UCSB, 1995, p. 255-63).

KÉCHICHIAN, Patrick. "Jorge de Sena, les feux de la conscience et de l'histoire" [Recensão crítica de *Signes de feu*]. *Le Monde* (Paris), supl. *Le Monde des livres*, 9 jan. 1987.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sinais de fogo* [Recensão crítica]. *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 60, mar. 1981, p. 81-82.

——————— (ed.). *Itinerários da poesia: Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Ruy Belo.* Nº esp. de *Românica* (Lisboa), n. 7, p. 13-258, 1998.

LIMA, David do Vale. *A Guerra Civil Espanhola e a prosa ficcional de Jorge de Sena.* Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

LINDON, Mathieu. "Sena s'ébat" [Recensão crítica de *Signes de feu*]. *Libération* (Paris), 5 dez. 1986, p. 34-35.

LISBOA, Eugénio (ed.). *Estudos sobre Jorge de Sena.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LOSADA, Basilio. "Pròleg". In: SENA, J. *Senyals de foc.* Trad. Xavier Moral. Barcelona: Proa, 1986, p. 11-16.

LOURENÇO, Eduardo. "*Sinais de fogo*: a invenção de um poeta". *Arquivos do Centro Cultural Português* (Paris), n. 25, p. 73-75, 1988.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

———————————. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

———————————. "Um convite à efabulação: sobre *Monte Cativo e outros projectos de ficção*, de Jorge de Sena". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 142, p. 214-217, out./dez. 1996.

———————————. "Informe sobre a presença de Goethe na obra de Jorge de Sena". In: *Contradições electivas*; actas do Colóquio comemorativo dos 250 anos do nascimento de J. W. Goethe. Lisboa: Colibri/Universidade Católica Portuguesa, 2001, p. 71-76.

——————————— (ed.). Dossiê *Sena, de novo*. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Lisboa), ano V, n. 149, p. 18-22, 14-20/mai./1985.

——————————— (ed.). Dossiê *Jorge de Sena, um escritor prodigioso*. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Lisboa), ano XVIII, n. 738, p. 16-29, 13-26/jan./1999.

MARTINS, Fernando Cabral. "Jorge de Sena e as pequenas metamorfoses". In: ———. *O trabalho das imagens*. Lisboa: Aríon, 2000, p. 235-240.

MORNA, Fátima Freitas (ed.). *Poesia de Jorge de Sena*. Lisboa: Comunicação, 1985 (Col. Textos Literários, 38).

NEVES, Margarida Braga. "Sena: sinais do verão de 36". *Público* (Lisboa), supl. *Leituras*, 16 jul. 1993, p. 3.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Nove storie quasi vere". In: SENA, Jorge de. *La Gran Canaria e altri racconti*. Trad. de Vincenzo Barca. Roma: Riuniti, 1988, p. v-x.

——————————— (ed.). *Jorge de Sena*. Nº esp. de *Quaderni portoghesi* (Pisa), n. 13/14, primavera/outono 1983.

POS, Arie. [Posfácio]. In: SENA, J. *Tekens van vuur*. Trad. A. P. Baarn [Holanda]: Prom, 1995. [Trad. para o português do autor]

SÁNCHEZ-ROMERALO, Antonio (ed.). *Jorge de Sena: una teoría del testimonio poético*. Nº esp. de *Anthropos* (Barcelona), n. 150, nov. 1993.

SANTOS, Gilda. "Os périplos de Jorge de Sena: as ilhas (des)afortunadas". In: CUSATI, Maria Luisa (ed.). *Atti dei Congresso Internazionale Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*. Napoli: Liguori, 1994, p. 29-43.

————————. *Uma Alquimia de Ressonâncias:* O Físico Prodigioso *de Jorge de Sena*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

———————— (ed.). *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos, 1999.

———————— (ed.). *Evocação de Jorge de Sena*. Nº esp. do *Boletim do SEPESP* (Rio de Janeiro), n. 6, set. 1995.

SEABRA, José Augusto (ed.). *Homenagem a Jorge de Sena*. Nº esp. de *Nova Renascença* (Porto), n. 32/33, p. 307-529, out. 1988/mar. 1989.

SEIXO, Maria Alzira. "Interferências genológicas na obra de Jorge de Sena". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 90, mar. 1986, p. 57-62. [Rep. em *A palavra do romance*; ensaios de genologia e análise. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 41-47.]

SILVA, Teresa C. Cerdeira. "Camões e Jorge de Sena: das redondilhas ao conto e do conto às redondilhas". *Cadernos de Literatura* (Lisboa), n. 25, p. 22-32, 1986.

SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick G. (ed.). *Studies on Jorge de Sena*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, UCSB/Bandanna Books, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro. "Panorama breve da ficção de Jorge de Sena". *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 67, p. 26-34, mai. 1982.

VASQUES, Eugénia. *Jorge de Sena, uma idéia de teatro (1938-1971)*. Lisboa: Cosmos, 1998.

YOUNG, Theodore Robert. "A fabricação de um sonho: a recriação do processo sonhador em *Sinais de fogo* de Jorge de Sena". In: SANTOS, J. C.; WILLIAMS, F. G. (ed.). *O amor das letras e das gentes*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, UCSB, 1995, p. 264-74.

3. Vária

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1974.

ADU BOAHEN, A. (ed.). *História geral da África*; VII. A África sob dominação colonial, 1880-1935. Trad. de João Alves dos Santos. São Paulo: Ática/Unesco, 1991.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1992. Vol. I.

ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962.

ALMEIDA, Fortunato de. *Curso de História de Portugal*. 8ª ed. Coimbra: Ed. do autor, 1931.

ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. Ed. de Haroldo de Campos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977 (Nossos clássicos, 91).

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad., pref. e notas de Paulo Bezerra. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. "Proust et les noms". In: ———. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994, t. II, p. 1368-76.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Obras escolhidas, 1).

BENVENISTE, Émile. "Les relations de temps dans le verbe français". In: ———. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1982 (Tel, 7).

BERRINI, Beatriz. "O início de um romance: a propósito d'*Os Maias*". In: GARCEZ, Maria Helena Nery; RODRIGUES, Rodrigo Leal (ed.). *O Mestre*; homenagem das literaturas de língua portuguesa ao prof. Antonio S. Amora. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997, p. 54-65.

BLINKHORN, Martin. *A guerra civil espanhola*. Trad. de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1994 (Princípios, 236).

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *L'univers du roman.* Paris: Presses Universitaires de France, 1975 (SUP/Littératures modernes, 2).

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman.* Paris: Gallimard, 1992 (Tel, 206).

CANDIDO, Antonio *et alii. A personagem de ficção.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970 (Debates, 1).

CAVAFY, Constantino. *90 e mais quatro poemas.* Versão portuguesa, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. 2ª ed. Coimbra: Centelha, 1986 (Poesia/Autores universais, 3).

CELA, Camilo José. *San Camilo, 1936* [*Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*]. Madrid: Alianza/Alfaguara, 1997 (El libro de bolsillo, 532).

CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no Romantismo português.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Éd. revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Bouquins).

COELHO, Eduardo Prado. "A poesia portuguesa contemporânea". In: ———. *A noite do mundo.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 113-132.

DELGADO, Iva. *Portugal e a Guerra Civil de Espanha.* Lisboa: Europa-América, 1980 (Estudos e documentos, 162).

DIONÍSIO, Eduarda; FARIA, Almeida; MATOS, Luís Salgado de (ed.). *Situação da arte*; inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses. Porto: Publ. Europa-América, 1968 (Estudos e documentos, 45).

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português.* Lisboa: Ministério da Educação – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983 (Biblioteca breve, 74).

FAULKNER, William. *Palmeiras bravas.* Trad., pref. e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Portugália, s.d. [1961] (O livro de bolso, 19-20).

FERREIRA, Vergílio. *Aparição.* 19ª ed. Lisboa: Bertrand, 1992.

———————. *Manhã submersa.* 2ª ed. Lisboa: Portugália, s.d.

———————. Prefácio da 1ª edição. In: FARIA, Almeida. *Rumor branco.* 2ª ed. rev. Lisboa: Portugália, 1970, p. 7-17.

———————. "Situação actual do romance". In: ABRAHAM, Pierre *et al. Páginas de estética contemporânea.* Ed. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Presença, 1966.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance.* Trad. de Maria Helena Martins. Apres. de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. "Frontières du récit". In: ———. *Figures II.* Paris: Seuil, 1969, p. 49-69.

GOMES, Álvaro Cardoso. "A aprendizagem de desaprender". *Colóquio/ Letras,* 149/150: 123-128. Lisboa, jul.-dez. 1998.

———————. *A voz itinerante*; ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993 (Criação & crítica, 14).

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente*; o signo da arte em Marcel Proust. Tese de livre docência. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 1997.

GREENE, Graham. *O fim da aventura.* Trad. e pref. de Jorge de Sena. Porto: Edições Asa, 1995 (Letras do mundo).

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*; lignes de vie 1. Paris: Odile Jacob, 1991.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar.* Trad. e pref. de Jorge de Sena. Lisboa: Livros do Brasil, 1956.

HERCULANO, Alexandre. *Obras I. Poesia. Teatro. Ficção.* Ed. dir. por Antonio S. Amora. São Paulo: Saraiva, 1959.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JACOBY, Sissa. "Autobiografia e ficção. Memórias, fingimentos e verdades em Camilo José Cela". *Letras de hoje,* 37(2): 313-20. Porto Alegre, jun. 2001.

JOSEF, Bella. " '(Auto)biografia': os territórios da memória e da História". In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (ed.). *Discurso histórico e narrativa literária.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1998, p. 295-308.

———————. "A crise do romance e o romance da crise". In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da; SILVA, Teresa Cristina

Cerdeira da (ed.). *Cleonice clara em sua geração.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995, p. 109-114.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise.* Dir. de Daniel Lagache. Trad. de Pedro Tamen. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* ; a polêmica em torno da ilusão. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989 (Princípios, 4).

LOURENÇO, Eduardo. "Em torno do nosso imaginário". In: ———. *A nau de ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia.* 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 85-101.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* ; um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad., posf. e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000 (Espírito crítico).

MACEDO, Helder. "As telas da memória". In: CARVALHAL, T. F.; TUTIKIAN, J. (ed.). *Literatura e história*: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre (RS): Ed. da Universidade, UFRGS, 1999, p. 37-45.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal.* Porto: Campo das Letras, 1999 (Campo da Literatura/Ensaio, 32).

MAAS, Wilma Patrícia M. Dinardo. *O cânone mínimo* ; o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica* ; *O tambor de lata* de Günter Grass. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999 (Estudos literários, 3).

MELO E CASTRO, E. M. (ed.). *Antologia do Conto Fantástico Português.* 2ª ed. Lisboa: Afrodite, 1974.

MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção.* Assis/São Paulo: ILHPA/HUCITEC, 1978.

MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo.* Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.

MILLY, Jean. *"Combray" de Marcel Proust.* Paris: Nathan, 1994 (Balises, 90).

MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo.* São Paulo: Escrituras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa.* 15ª ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1994. 2 vols.

——————. *Dicionário de termos literários.* 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Adolescentes.* Porto: Ibérica, 1945.

——————————. *Poesias escolhidas.* Sel. do autor. Pref. de Jorge de Sena. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1960 (Tule, 3).

——————————. *O que foi e o que não foi o movimento da* presença. Pref., org. e notas de Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

——————————. *O romance (teoria e crítica).* Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1964.

MOREIRA LEITE, Dante. "Ficção, biografia e autobiografia". In: ——–. *O amor romântico e outros temas.* 2ª ed. ampl. São Paulo: Nacional/Ed. da Univ. de S. Paulo, 1979, p. 25-33 (Ensaio, 7).

MORHANGE, Jean-Louis. "Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction". *Poétique*, 104: 387-410. Paris, nov. 1995.

PIRES, José Cardoso. *O delfim.* 4ª ed. rev. Lisboa: Moraes, 1971.

QUADROS, António. *Crítica e verdade*; introducção à actual literatura portuguesa. Lisboa: Liv. Clássica, 1964.

RAIMOND, Michel. *Le roman.* Paris: Armand Colin, 1989 (Cursus).

REBELO DA SILVA, L. A. *Contos e lendas.* Porto: Liv. Civilização, 1970.

RÉGIO, José. *Jogo da cabra cega.* 4ª ed. Porto: Brasília, 1982.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance.* Trad. de Angela Bergamini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1995 (Leitura e crítica).

RICARDOU, Jean. "Temps de la narration, temps de la fiction". In: ——–. *Problèmes du nouveau roman.* Paris: Seuil, 1967, p. 161-170.

RILKE, Rainer Maria. *Les cahiers de Malte Laurids Brigge.* Trad. de Maurice Betz. Paris: Lib. Stock, 1923 (Les contemporains, 29).

RODRIGUES, António Simões (coord.). *História de Portugal em datas.* Lisboa: Temas e Debates, 1996.

ROSAS, Fernando *et al.* (ed.). *Portugal e a Guerra Civil de Espanha* [catálogo da exposição]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Biblioteca-museu República e Resistência, 1996.

ROSENFELD, Anatol. "À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico". In: ———. *Letras e leituras.* Org. de Nanci Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da USP/Ed. da UNICAMP, 1994, p. 21-32 (Debates, 260).

———————. "Reflexões sobre o romance moderno". In: ——. *Texto/contexto.* 2ª ed. São Paulo/Brasília: Perspectiva/INL, 1973, p. 75-97 (Debates, 7).

ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa.* Trad. de Cabral Martins. Org. e intr. de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, s.d.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *A confissão de Lúcio.* 3ª ed. Lisboa: Ática, 1968.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa.* 15ª ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Ed., 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A literatura do trauma". *Cult* (São Paulo), n. 23, jun. 1999, p. 40-47.

SIMÕES, João Gaspar. *A arte de escrever romances.* Lisboa: Ática, 1947.

———————. *História do movimento da "presença"*; seguida de uma antologia. Coimbra: Atlântida, s.d. [1958].

STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique* (Paris), n. 3, 1970, p. 257-65.

THOMAS, Hugh. *La guerra civil española.* S. trad. Paris: Ruedo Ibérico, 1962.

TOURNIER, Michel. "La dimension mythologique". *Nouvelle revue française* (Paris), n. 238, oct. 1972, p. 124-29.

AMORIM, O. N. *À luz do mar aceso: um estudo das relações entre memória individual e memória histórica em* Sinais de fogo, *de Jorge de Sena.* São Paulo, 2002. 258p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO:

O presente trabalho constitui uma primeira tentativa de aproximação crítica integralmente dedicada ao romance *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, escrito nos anos 1960 e publicado postumamente em 1979. Seu propósito principal é demonstrar como se dão as relações e a interpenetração entre experiência individual e experiência coletiva, entre memória individual e memória histórica, entre a história do protagonista do romance e a História de Portugal no momento em que a primeira se desenrola. Depois de situar *Sinais de fogo* no contexto da obra de ficção de Jorge de Sena, ressaltando o processo rememorativo segundo o qual parte dela é elaborada, e também de apresentar a gênese do romance, o estudo discute as relações entre autobiografia e ficção, que se evidenciam precisamente porque o romance empresta elementos tanto da narrativa autobiográfica quanto do chamado romance de formação, para construir um texto que mescla história individual e história coletiva. Em seguida, acentua que essa autobiografia fictícia, mesmo mantendo laços com o romance psicológico da primeira metade do século XX, apresenta-se como paródia do *Bildungsroman*, justamente porque situa o protagonista em uma situação-limite, em um momento de crise: crise pessoal e crise histórica; termina por tratar da progressiva compreensão da interpenetração das experiências que o protagonista adquire, e o transforma assim em poeta.

PALAVRAS-CHAVE:

Jorge de Sena; Literatura portuguesa contemporânea; romance autobiográfico; *Bildungsroman* ; Literatura e História.

AMORIM, O. N. *Under the light of the lit sea: a study of the relations between individual memory and historical memory in* Signs of Fire, *by Jorge de Sena.* São Paulo, 2002. 258p. Thesis (Doctorate in Letters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SUMMARY:

The present work is a first attempt to a critical approach entirely devoted to the novel *Sinais de Fogo* (*Signs of Fire*), by Jorge de Sena, which was written in the 60's and posthumously published in 1979. The main objective of this study is to show the relations and interpenetration between individual and collective experience, between individual and historical memory, between the history of the character in the novel and the History of Portugal when the former takes place. After locating *Signs of Fire* as fiction in Jorge de Sena's work context, stressing the recollecting process upon which part of the novel is developed, and also after presenting the genesis of the novel, the study discusses the relations between autobiography and fiction which become evident mainly because the novel borrows elements from the autobiographical narrative as well as from the so called « formation-novel » (*Bildungsroman*) in order to build a text that mingles individual and collective history. Furthermore, it emphasizes that this fictitious autobiography, even keeping ties with the psychological novel of the first half of the 20th century, reveals itself as a *Bildungsroman* parody, just because it sets the character in a hedge situation, at a crisis moment: personal and historical crisis. The study ends up dealing with the progressive understanding of the interpenetration of experiences which were acquired by the character, and which turn him into a poet.

KEYWORDS:

Jorge de Sena; Contemporary Portuguese Literature; Autobiographical Novel; *Bildungsroman*; Literature and History.