
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SINAIS DE UMA GUERRA: TRAUMA E CRISE HISTÓRICA EM *SINAIS DE FOGO*, DE JORGE DE SENA

Dr. Orlando Nunes de Amorim
(Unesp - Rio Preto)

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”
Fidelidade

RESUMO: O romance *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, promove uma interpenetração entre experiência individual – a crise amorosa por que passa o protagonista, apresentada como um verdadeiro trauma psicológico – e experiência coletiva – a crise histórica representada pelo início da Guerra Civil Espanhola e seus primeiros reflexos em Portugal –, relacionando a história do protagonista e a História de Portugal. O cruzamento das experiências acaba por ser transmudado em poesia, como forma de superação da crise que o herói, convertido em poeta, realiza ao final do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Guerra Civil Espanhola; Literatura e História.

O romance *Sinais de fogo*, do poeta português Jorge de Sena (1919-1978), publicado postumamente em 1979, foi escrito majoritariamente entre 1964 e 1965 (tendo sido retomado depois de forma esporádica até 1970), durante o exílio em que o escritor viveu desde 1959 até o fim da vida, inicialmente no Brasil (até 1965) e depois nos Estados Unidos; é o primeiro volume de um grande ciclo romanesco, intitulado *Monte Cativo*, que foi planejado desde os anos 40 e ficou inconcluso.

Sinais de fogo é uma narrativa que se apresenta sob a forma de uma autobiografia, concentrada basicamente em um curto período da vida de seu narrador-protagonista: algumas semanas entre julho e setembro de 1936. A ação do romance tem como eixo referencial a eclosão da Guerra Civil de Espanha, suas repercussões 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 em Figueira da Foz, cidade portuguesa litorânea; é o relato da sua aprendizagem, da sua formação num momento singular, de crise, que se dá em dois estratos: 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., concentrados na intensa relação amorosa que vive com a personagem Mercedes), 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 (a “aparição da poesia” para o narrador-protagonista).

Jorge de Sena aproveitou sua experiência de vida e vários acontecimentos da sua própria juventude para escrever o romance; mas ao fazê-lo, operou uma série de combinações, amalgamas, mutações e transmutações que são responsáveis pela “ficcionalização” da matéria biográfica; *Sinais de fogo*, como autêntica ficção, traça 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 sobre os contos de *Os grão-capitães*,

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 [...], a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção. (Sena 1989: 17)

A forma autobiográfica do romance, se revela o aproveitamento da matéria autobiográfica, também permite o relato de uma experiência de vida intimamente envolvida com os acontecimentos históricos. Isto porque a autobiografia, como gênero ou subgênero da escrita literária, é uma forma híbrida de expressão,

essencialmente destinada ao registro de fatos verídicos; ela pode ser um discurso documental, testemunhal ou ficcional (Josef 1998: 295). Sendo assim, é caracterizada fundamentalmente por uma dualidade: aproxima-se ou afasta-se tanto da ficção literária quanto da realidade histórica, dependendo da situação. Romances que adotam a forma do relato autobiográfico parecem situar-se, por isso mesmo, em uma espécie de zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre veracidade e verossimilhança, entre memória e invenção. No romance, a subjetividade do autor empírico é expressamente trazida para o contexto ficcional, 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.

Todavia, o relato autobiográfico de *Sinais de fogo* não é estendido no tempo, como acontece habitualmente com obras do gênero; é, ao contrário, extremamente concentrado. A aprendizagem 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, cuja duração toma grande parte da narrativa). Ou seja, não há um desenvolvimento extensivo da matéria narrativa, mas a exposição simultânea das contradições da situação e de cada indivíduo, e do confronto entre eles.

A composição do romance reflete seu conteúdo, isolando 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 uma estrutura que lembra a da tragédia clássica: em 5 atos/5 partes, a obra ordena a exposição da matéria segundo uma divisão tripartite. Na primeira parte, que se passa em Lisboa, o tempo é vagamente registrado, segue a flutuação das lembranças da vida escolar do narrador (entre 1933 e 1936); as partes centrais, em contraposição, são rigorosamente ordenadas do ponto de vista temporal, são quase uma crônica dos oito dias na Figueira da Foz (de 19 a 27 de julho de 1936); na última parte, com o herói novamente em Lisboa, 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).

Na Figueira da Foz, o protagonista vive uma crise: a possibilidade de viver uma relação amorosa plena é perturbada pelo contexto político, pois da

manutenção do noivado de Mercedes com outro homem depende a viagem clandestina do irmão dela (José Ramos) e de outros jovens, que vão lutar em Espanha a favor dos republicanos. Jorge passa assim por uma transformação, e nesse sentido a semana em que vive intensamente os acontecimentos e que constitui o cerne do romance assume um caráter simbólico: a formação dele se dá como uma gênese, mesmo às avessas, e o tempo é uma espécie de semana da (des)criação. Mas um processo de formação que se dê em tão curto período de tempo é muito diferente daquilo que é convencionalmente aceito como a formação “burguesa” de um indivíduo, que deve ser lenta e progressiva, e realizar-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 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 liquidação ou a sua elaboração pelos meios normais e habituais fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético” (Laplanche & Pontalis 1998: 523).

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 sociedade, como acontece 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 recuperação e atualização do passado promovidas pelo discurso autobiográfico da narrativa assumem todo o seu sentido crítico ao articular essa experiência individual e a experiência nacional coletiva, os reflexos da Guerra de Espanha em Portugal, país a caminho de uma ditadura mais fortalecida e violenta.

É interessante observar a transformação da atitude da personagem diante dos acontecimentos históricos. Quando chega à Figueira da Foz e a estação de trem é “um tumulto de espanhóis”, Jorge (o personagem) 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 [...] podia obrigar as pessoas a uma agitação daquelas e a quererem regressar precipitadamente” (Sena 1997: 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” (Sena 1997: 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” (Sena 1997: 72).

Com o desenrolar dos fatos, e o progressivo enredamento de todos na trama, a compreensão de Jorge modifica-se, e a perspectiva individual da crise acentua-se. Logo que encontra alguns amigos 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” (Sena 1997: 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 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 apóia” (Sena 1997: 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.

Paulatinamente o protagonista 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: “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” (Sena 1997: 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:

eu desembarcara na Figueira, e uma série de fatos e de pessoas, que estavam suspensas no ar, à espera do primeiro que passasse, tinham desabado por ação da pessoa que, por acaso, tinha algum ponto de contato com elas. E elas haviam sido como aqueles tecidos que se pegam, quando a gente passa, e que arrastamos conosco 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. (Sena 1997: 227)

Quase ao fim da quarta parte, depois de praticamente concluídos os principais fatos da “descida aos infernos” de Jorge (a partida do barco para Espanha, a morte de José Ramos, a separação definitiva de Mercedes), ele finalmente percebe que a sua guerra pessoal é reflexo do tumulto geral, e começa a tomar consciência da relação profunda entre seu drama e os acontecimentos históricos:

O mundo em que eu vivia estalara. Ou estalara a fachada dele. O tumulto da Espanha abria fundas ravinas nos nossas vidas, a princípio apenas como um terremoto as abre longe do seu epicentro. Mas, agora, [...] não era já um terremoto distante, mas uma guerra civil que fendera de alto a baixo aquele mundo tão falsamente calmo [...]. 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. (Sena 1997: 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 portugueses, pressionados a assumir uma posição que poderia custar-lhe a vida ou a integridade moral; e finalmente o mundo ocidental, cindido pelo avanço dos governos nazi-fascistas, que ameaçavam 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 as personagens) 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.

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, 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” (Sena 1997: 431). 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.

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” (Moisés 2001: 49). Por isso Jorge torna-se involuntariamente poeta, e o ato de escrever é percebido por ele como algo escatológico, nos dois sentidos do termo:

Depois, reagindo, meditei que tudo o que eu escrevia tinha o mesmo caráter de ato privado e vergonhoso, e que a diferença entre os dejetos 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 noutra plano. (Sena 1997: 494)

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 “inabsorvível” trauma por meio de “palavras diversas da realidade” que recriam uma experiência noutra 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. *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. Segundo Walter Benjamin, “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 de um perigo” (Benjamin 1986: 224). 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. 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.

É esse aspecto da questão política que a aproxima da questão poética. O primeiro poema escrito por Jorge, cujas palavras iniciais dão título ao romance, só é escrito depois que ele 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 experiência vivida por Jorge, mas também como um saber do futuro, porque poética e a realidade histórica, porque essas 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 certo das baterias [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.” 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” (Sena 1997: 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,
tranqüila a noite está adormecida.
Desliza o barco, sem que se conheça
que espaço ou tempo existe noutra vida,
[...]
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. (Sena 1997: 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” (Sena 1997: 529). Os poemas configuram-se portanto em lugar da memória: a memória do que foi vivido, a memória do que foi visto, memória

peçoal que se converte 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 coletiva, o lugar em que cada indivíduo reconhece uma experiência humana como sua, como de todos.

Assim, *Sinais de fogo* vale-se dos artifícios do romance e da poesia 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, 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” (Sena 1997: 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” (Sena 1997: 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* é um romance singular, que problematiza 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.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. 1986. “Sobre o conceito de história.” *Magia e técnica, arte e política ; ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- JOSEF, Bella. 1998. “(Auto)biografia: os territórios da memória e da História.” J Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento, eds. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP. 295-308.
- LAPLANCHE, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. 1998. *Vocabulário da psicanálise*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- MOISÉS, Carlos Felipe. 2001. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras.
- PINTO, M. J. 1996. A solidariedade das oposições com a República espanhola. Fernando Rosas *et al.* (ed.). *Portugal e a Guerra Civil de Espanha* [catálogo da

exposição]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Biblioteca-museu República e Resistência.

SENA, Jorge de. 1989. *Os grão-capitães; uma seqüência de contos*. 5ª ed. Lisboa: Edições 70.

—. 1997. *Sinais de fogo*: Monte Cativo – I. 7ª ed. Porto: Asa.