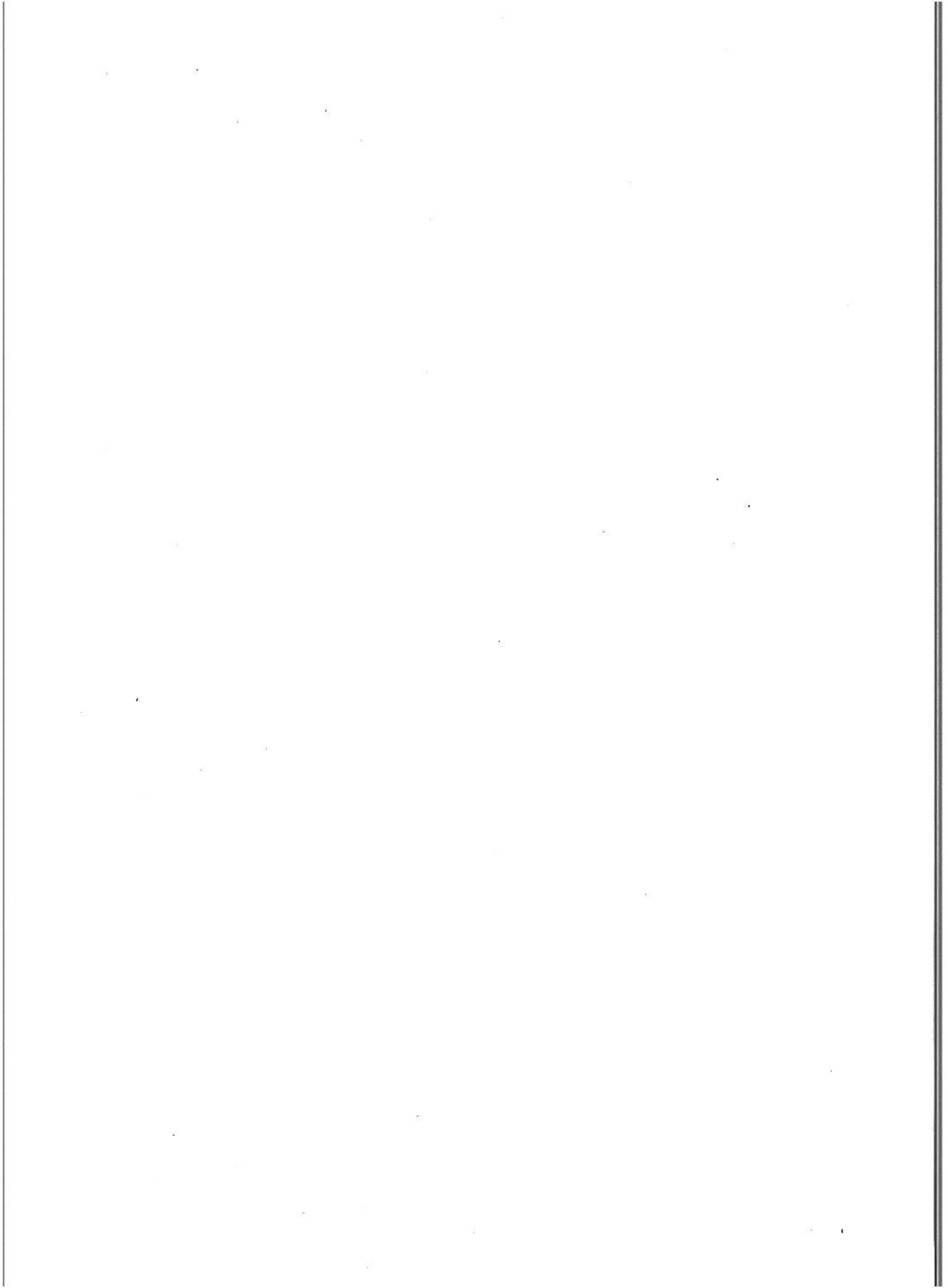


Parte III
Dossiê Literatura Portuguesa



Poiesis e auto-poiesis em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena

Flávia Nascimento*

Resumo

Este artigo é uma leitura de *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, à luz do paradoxo rimbaudiano expresso na *lettre du Voyant* ("Je est un autre") e propõe o exame da convergência, neste romance de formação, entre a tomada de consciência de si mesmo por seu narrador e a aparição da poesia em sua vida. Tal convergência supõe, como se verá, uma analogia entre *poiesis* e *auto-poiesis* e uma correlação entre poesia e realidade, entre o ato de criação literária e os acontecimentos que lhe são externos (neste caso, a Guerra Civil espanhola e o salazarismo).

Palavras-chave: Paradoxo rimbaudiano (subjetividade e alteridade); Relações entre poesia e realidade; *Poiesis* e *auto-poiesis*; *Bildungsroman*.

Car Je est un autre.
Arthur Rimbaud

O estudo de um texto literário isolado implica em dificuldades certas, pois é sempre problemático destacar uma obra do conjunto a que ela pertence. Isso é especialmente verdadeiro no caso de Jorge de Sena, criador erudito de uma obra imensa que, além do mais, configura-se como uma grande rede de referências múltiplas, engendrada pelo recurso constante à inter e à intratextualidade, com seus respectivos corolários de hetero e de auto-citações. Sem falar do trabalho de Sena como tradutor de poesia, considerado por ele próprio como uma atividade criadora em toda sua plenitude e que ecoa, assim, de maneira significativa, em sua produção literária e, em especial, poética (Cf. a este respeito LOURENÇO, 2002). Essa rede complexa é um vasto campo de experi-

* Université de Rennes 2, Bretanha, França.

mentação formal que exprime uma incansável especulação de caráter filosófico sobre o destino humano, ao mesmo tempo em que questiona sem cessar o sentido e as possibilidades da criação lingüística.

No caso de *Sinais de fogo*, objeto deste artigo, tais dificuldades se agravam pelo fato de ser este um texto inacabado, primeiro tomo de um grande projeto intitulado *Monte cativo*, que o autor não teve tempo de realizar, e do qual deixou alguns fragmentos que dão uma idéia parcial da continuação que poderia ter tido seu primeiro volume. Lembre-se ainda que Jorge de Sena começou a redação de *Sinais de fogo* no Brasil – onde vivia em exílio – em 1964, que ele a interrompeu em 1965 devido à sua mudança para os Estados Unidos, provocada pela instauração da ditadura militar brasileira, que ele a retomou enfim, um pouco mais tarde, em seu segundo país de adoção, onde a morte veio surpreendê-lo em 1978. O texto foi portanto publicado postumamente, em 1979.¹

Por todas as razões anteriormente indicadas, parece prudente e necessário estabelecer, antes de mais nada, um protocolo de leitura para este romance que permita tomá-lo como uma espécie de sistema acabado em si, tal como ele se apresenta ao espírito de qualquer leitor de hoje, sem entretanto ignorar que ele não é uma estrela isolada na grande constelação que é a obra de Sena.

Sinais de fogo é um texto volumoso (mais de 500 páginas), dividido pelo autor em 5 partes (43 capítulos), nas quais um narrador auto-diegético – Jorge, um jovem pertencente à média burguesia lisboeta – conta as experiências que viveu durante o período que vai do primeiro semestre de 1935 até setembro de 1936.² Uma parte dessas experiências – na abertura e no fechamento do romance – é vivida na capital portuguesa, ao passo que toda a parte central, que é também a mais extensa em número de páginas, passa-se em Figueira da Foz, cidade de veraneio na qual ele se encontra precisamente no momento em que eclode a Guerra Civil espanhola, e da qual ele voltará profundamente transformado. É possível reduzir a intriga desse romance a um esquema tríplice extremamente simples, representado pela ida e volta Lisboa-Figueira-Lisboa. Claro, a este es-

¹ Neste artigo utilizaremos o texto da 9ª edição, publicado em Lisboa por ASA Editores II, outubro de 2001. Doravante indicaremos, quando das citações, apenas as páginas em que aparecem, entre parênteses, no corpo do texto.

² Trata-se aqui do primeiro semestre escolar que, na Europa, não coincide com o ano civil e que começa, portanto, em setembro/outubro. A data de início do romance não pode ser dada com exatidão; na p. 49 fala-se das férias de verão de 1935, assim compreende-se que a ação se inicia nesse momento. A parte mais longa, porém, situa-se em Figueira da Foz, onde o narrador chega no dia em que eclode uma “Revolução” (p. 64) na Espanha; sabe-se assim que se trata do dia 17 de julho de 1936, quando uma parte do exército estacionado no protetorado espanhol do Marrocos revoltou-se contra o governo republicano. Em seguida, o narrador está de volta a Lisboa antes do final das férias estivais. O final de ação se dá no dia 9 de setembro de 1936, quando ocorre a revolta dos navios de guerra Dão e Afonso de Albuquerque, cujas tripulações queriam sair do Tejo rumo à Espanha, a fim de combater ao lado dos republicanos. Para a revolta dos navios de guerra, ver a bibliografia no final do artigo.

queima delgado vêm incorporar-se muitos personagens, situações e aventuras diversas, mas trata-se então apenas de sub-elementos, pois nesse quadro sinóptico destaca-se, muito mais do que fatos e aventuras, o processo de transformação interna – e diga-se mesmo o verdadeiro nascimento – do protagonista, posto que aquele que retornará a Lisboa após as férias de verão de 1936 não será mais o mesmo. O verdadeiro assunto central do livro é pois a tomada de consciência de si-mesmo por parte de um moço que, amadurecendo, encontra seu lugar de inserção no mundo.³

Ao retratar o processo de transformação interna que fará do adolescente Jorge um homem, *Sinais de fogo* se faz herdeiro do *Bildungsroman*, essa tradição romanesca tão em voga durante o século XIX, revigorada porém aqui por Jorge de Sena, que introduz nessa fôrma outrora consagrada alguns ingredientes bastante especiais. Pois além de adulto, Jorge torna-se poeta. Assim, por um lado, esse romance enquadra-se perfeitamente nas preocupações capitais do conjunto da obra seniana, às quais se aludiu no início deste artigo; por outro lado, enquanto reflexão sobre os mistérios da criação lingüística e sobre esses objetos verbais chamados poemas, enquanto meditação sobre o próprio sentido da poesia e sua relação com a realidade que a circunda, *Sinais de fogo* inscreve-se numa das mais fecundas tradições da modernidade literária, aquela que se vale dos procedimentos metalingüísticos como fonte de criação.

Este artigo pretende interrogar-se sobre o sentido da convergência, nesse romance de formação ou aprendizagem, entre a tomada de consciência pelo narrador auto-diegético de seu “estar-no-mundo” e a aparição da poesia em sua vida. Tratar-se-á assim de refletir sobre o próprio sentido da experiência que é tornar-se poeta, bem como – num momento posterior – sobre o sentido de contá-la.

SINAIS DE TRANSFORMAÇÃO

Como já se disse, a intriga de *Sinais de fogo* foi reduzida aqui, em razão dos imperativos da análise, à viagem de ida e volta Lisboa-Figueira-Lisboa. Isso desenha um esquema espacial ao qual será preciso acrescentar agora um esquema temporal que representa três diferentes momentos do herói no mundo: seu estado inicial de adolescente em Lisboa, seu processo de transformação em Figueira da Foz e sua transformação realizada, com o retorno à cidade de partida. Como

³ A simplicidade da intriga, tal como aparece resumida aqui (em 3 partes, em razão dos imperativos da análise), não quer de modo algum indicar que a obra em questão tem uma temática limitada. Pelo contrário, além do tema da tomada de consciência de si mesmo, *Sinais de fogo* oferece todo um catálogo de assuntos que merecem reflexão, e que não poderiam ser tratados exaustivamente neste artigo.

se sabe, a totalidade deste processo é contada pelo próprio protagonista, mas em sua construção, o texto traz marcas reveladoras da percepção que esse narrador tem de si mesmo no mundo. Vejam-se as palavras que abrem *Sinais de fogo*: “Ramon Berenguer de Cabanellas y Puigmal já era célebre, quando, por fusão de duas turmas, passou a ser meu colega no 6º ano dos liceus” (p. 29).

O *incipit* do romance é bastante significativo, pois põe em cena um personagem que não é o narrador auto-diegético. Isso é tão mais expressivo que tudo, nesse livro, gira em torno da experiência vivida do narrador. Evidentemente, a marca da auto-diégese aparece desde a segunda linha do romance, mas por intermédio de um pronome possessivo apostro a um substantivo cuja função sintática é, na proposição citada, a de um objeto direto (“meu colega”). O sujeito, na oração examinada, é Ramon (“ele”). Todo o primeiro capítulo da narrativa vai se construir aliás sem que o pronome sujeito (“Eu”) correspondente ao narrador apareça de maneira significativa, do mesmo modo, diga-se ainda, que tampouco aparecerá o nome do narrador (o leitor só tomará conhecimento dele bem mais tarde). O personagem central das primeiras páginas do romance é Puigmal, colega de liceu e faculdade, jovem excêntrico, que se distingue por suas tiradas insolentes e pelas curiosas proezas pseudo-científicas às quais se consagra em companhia do irmão, tais como: o ato de fotografar a alma de um gafanhoto moribundo, a descoberta de uma pomada que impede a ruptura do hímen tornando-o elástico, ou a comunicação com as almas penadas. A seu lado, aparece um outro companheiro de liceu, Mesquita, conhecido por suas inúmeras conquistas amorosas (ele tem várias namoradas, inclusive mulheres casadas).

Ao lado de Puigmal e Mesquita, o narrador tem inicialmente um papel secundário. Sua vida interior parece carecer de consistência. Aliás, nos dois primeiros capítulos do romance, em detrimento da auto-diégese, exprime-se uma forte intenção mimética, quase teatral, como testemunha o recurso copioso aos diálogos entre os três amigos, reproduzidos em estilo direto. Mas são sobretudo as opiniões de Puigmal e as de Mesquita que aparecem, não tendo o narrador, quanto a ele, em muitos casos, um parecer a exprimir sobre os assuntos debatidos. É importante precisar que alguns desses assuntos giram em torno de dois grandes pólos significativos, que vão se revelar de importância decisiva no desenvolvimento futuro do romance, bem como nas experiências que viverá mais tarde o narrador.

Um primeiro pólo diz respeito à esfera do político, no sentido amplo deste termo, e remete à Guerra Civil na Espanha (e, indiretamente, claro, à sociedade portuguesa sob a tutela do salazarismo). Puigmal é sua personificação. É por ele que surge no texto a primeira alusão às tensões que antecederam a guerra civil espanhola, quando ele conta aos dois amigos seu encontro com anarquistas catalães que lhe informaram que uma rebelião aconteceria em breve no país vizinho.

Enquanto aristocrata espanhol reivindicando-se herdeiro do condado de Barcelona, ele afirma sua comunhão de interesses, com os catalães, “no separatismo” (p. 40),⁴ o que não deixa de provocar no leitor certo efeito de humor.

Outro pólo remete à esfera do amor e da relação às mulheres, tanto do ponto de vista da realização sexual, quanto da afetiva. Mesquita, com sua movimentada vida amorosa, personifica por sua vez essas preocupações. As discussões relatadas nos diálogos têm às vezes um quê de metafísica: entretanto, assim como as experiências de Puigmal não passam de pseudo-ciência e os amores de Mesquita não são nada além de aventuras volúveis, essa metafísica, também, não passa de pilhéria. Tudo isso funciona como um prelúdio ao que experimentará mais tarde o narrador: assim, em Lisboa, manifestam-se apenas os “sinais” anunciadores, ainda muito vagos, do que lhe está reservado para mais tarde em Figueira, onde será verdadeiramente confrontado ao amor e ao sexo, em sua verdade mais penetrante, bem como à Guerra Civil espanhola e a suas implicações na sociedade portuguesa.⁵ Essa guerra vai irromper em sua vida quando ele nem sequer sabia, antes de viajar a Figueira, onde se encontrava a Espanha, como confessa:

(...) e a tal ponto as coisas nos eram distanciadas, que a república fôra proclamada em Espanha, sem que déssemos por isso. Para mim, a Espanha era meramente um nome, e a multidão de espanhóis que costumavam veranejar na Figueira da Foz, e atrovavam com a sua agitação e a sua gritaria as ruas dos “cafés”. (p. 55)⁶

Nessa segunda parte do romance, isto é, durante a estadia em Figueira, os diálogos em estilo direto não desaparecem. Mas a este recurso formal acrescentam-se monólogos interiores nos quais o narrador toma consciência de seu “Estar-no-mundo”, interrogando-se sobre os assuntos que lhe parecem cruciais neste momento preciso de sua vida. Por meio dos monólogos, Jorge – cujo nome

⁴ O personagem de Puigmal pode ser visto como representativo do protótipo do exilado espanhol que vivia em Portugal antes da eclosão da Guerra Civil na Espanha. Ver Fagundes (1991).

⁵ Sem constituir propriamente um terceiro pólo, pois não muito recorrente, um outro assunto deve ser mencionado: a criação literária. Veja-se por ex. o tema um tanto intrigante da “obra definitiva”, à qual aspirava Puigmal que “... se recusava a ler qualquer obra literária (porque, quando ele escrevesse, faria um livro *definitivo* que não poderia ser, de antemão, influenciado pelo estilo de ninguém)...” (p. 32). Esse personagem aparece freqüentemente em contraste com o que se viria a se tornar no futuro o narrador.

⁶ Todo esse longo excerto é muito interessante, pois nele se afirma o caráter de classe da visão de mundo à qual estava habituado, bem como seus amigos, o narrador (ele utiliza aqui o pronome “nós”). Além do mais, esse trecho é especialmente rico para compreender a maneira pela qual ele via Portugal; o narrador comenta aqui certos aspectos da história que lhe era contemporânea, colocando-a em relação com a grandeza passada de Portugal (“os italianos não tinham sido, na verdade, os descobridores da Etiópia, como nós o havíamos sido de tudo e da Europa também”), ele também fala das relações de seu país com a Europa e o mundo, e vê-se quanto sua visão da realidade era deformada pelos ensinamentos recebidos no liceu. A título de curiosidade: Jorge de Sena cometeu aqui um anacronismo; o narrador localiza o *Anschluss* em 1936, quando na verdade esse episódio ligado à história do nazismo só ocorreu em 1938.

aparece enfim pela primeira vez (p. 97) – vive agora, na solidão, um intenso questionamento de ordem metafísica sobre o amor, a morte, a guerra.

Um exame mais atento dos procedimentos retóricos empregados nos diálogos e nos monólogos permite compreender mais profundamente o processo de transformação vivido pelo narrador. Tanto os primeiros como os segundos lembram às vezes, sob certos aspectos, a maiêutica, esse método socrático exposto por Platão no *Teeteto*, que consiste na multiplicação de perguntas com vistas a conduzir o interlocutor à descoberta de suas próprias verdades e, conseqüentemente, à conceitualização geral de um objeto determinado. Assim se passa com o diálogo entre Puigmal e o professor de filosofia do liceu, homem “legendário em razão de sua degradação intelectual”. Tendo Puigmal declarado que “todos os seres vivos tinham alma”, o que, segundo ele, era uma verdade estabelecida “segundo as regras da ciência”, e não “um ponto controverso da especulação filosófica” (p. 29), o seguinte diálogo se estabelece entre ele e o professor, diante de toda a classe. Esse último lhe pergunta então:

— Quais regras da ciência? – E ele, entreabrindo os lábios finos que nunca se sabia quando sorriam ou se apertavam de contrariedade, respondeu: — A observação e a experimentação. — Ah, muito bem, e como foi que o senhor observou e experimentou a alma dos animais? — Como, senhor doutor? Pessoalmente. — E foi uma gargalhada geral. Ficou imperturbável. — Pessoalmente? – repetiu o professor. — Sim senhor. Fotografando a morte de um gafanhoto – Nova gargalhada. — Um gafanhoto? E o que deu a fotografia? – continuou o professor como que desperto da sua sonolência costumeira. — A fotografia, senhor doutor, foi tirada por um irmão meu, enquanto eu matava o gafanhoto. Mas de modo que se visse a alma passar. E, nela, vê-se nitidamente a alma subindo ao céu. – (...) — Essa é boa, snr. Puigmal, essa é muito boa. Subindo ao céu? Ah, ah, ah. E como subia ela? — Em espiral, snr. Doutor. – (p. 29-30) ⁷

O excerto acima mostra como essa conversa entre os dois se constrói por meio de procedimentos que lembram a maiêutica, com o mestre filósofo que faz perguntas ao jovem discípulo, no intuito de fazer com que este “dê à luz”⁸ idéias que haverão de levá-lo ao caminho da verdade. No entanto as intenções aqui são totalmente burlescas, e o diálogo filosófico cai no ridículo, pois o discípulo não está de modo algum em busca da verdade e o mestre, quanto a ele, apenas tenta desmascarar, sem sucesso, a impostura intelectual daquele.

Mais tarde, em toda a parte correspondente à estadia em Figueira, o procedimento retórico do questionamento continuará a ser utilizado, por um lado nos

⁷ Puigmal era alguém que “tinha respostas para tudo” (p. 43), e que jamais tinha necessidade de ler livro algum para adquirir seus conhecimentos; mais uma vez ele aparece como o oposto de Jorge que, fazendo a si mesmo perguntas incessantes, jamais encontra para ela respostas.

⁸ Tal como determina o sentido etimológico de “maiêutica”.

diálogos, agora sérios, com outros personagens, mas também – e isso é o que mais interessa aqui – nos inúmeros e intermináveis monólogos interiores aos quais se entrega o narrador, verdadeiros diálogos que mantém consigo mesmo. A título de exemplos, vejamos dois extratos desses exercícios aos quais se consagra Jorge em seus esforços para decifrar os “sinais de fogo” ou de “cinza” que pressente num mundo que se tornou para ele um vasto campo semiológico. O objeto de sua reflexão, no primeiro exemplo abaixo, é a verdade do amor que ele sente por Mercedes:

E que ela tivesse um filho meu, antes do casamento, ou eu ficasse por isso na obrigação de casar com ela, forçaria que ela se sentisse amarrada a mim, visto que eu era o pai do seu filho. Amarrados assim um ao outro, haveria condições exteriores ao nosso amor que, obrigando-o a existir, quem sabe se não fariam senão amargá-lo e diminuí-lo? No mundo em que vivíamos, porém, essas condições podiam prender-nos, independentemente de nós; e, se eu tinha temido que elas me obrigassem, tudo o que eu estava pensando não seria, na verdade, o desejo de não me sentir, por elas, preso à Mercedes. Se eu temia ficar preso a ela, que amor era o meu? O desejo de possuí-la sempre e mais, a ternura por ela, tão grande, que nem eu me detinha a pensar que não a conhecia bem, não sabia como ela na verdade era, isso não era amor? E como podia eu, suspenso entre tê-la possuído pela primeira vez e possuí-la novamente, em novas horas de encantamento, que seriam a segunda vez, ter-me encostado à criada e tê-la desejado tão violentamente, que me satisfizera de uma maneira adolescente e precária? (p. 205-206)

No segundo exemplo, Jorge se questiona sobre a palavra “revolução”. Suas reflexões são motivadas pela leitura do jornal que ele compra e lê no trem que o leva a Figueira – este informava que “rebentara em Espanha uma Revolução que o jornal, em grandes letras, chamava Nacional” (p. 64) – e, por outro lado, pela agitação que constata entre os numerosos turistas espanhóis desde que chega à estação de trem desta cidade. Ele enceta então um longo monólogo interior sobre a palavra “revolução”, tentando apreender-lhe o sentido, raciocinando para isso por meio de inferências, num exercício argumentativo que tem também valor de questionamento, posto que seu objetivo é fazer com que o pensamento progrida, partindo daquilo que é conhecido em direção ao desconhecido:

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 (...). As revoluções eram feitas por militares e por revolucionários, que se preparavam para isso, e esmagadas pelos governos que as atacavam, sendo depois saudados por magotes de povo à moda do Minho. (...) Mas ocorreu-me (tinham-me contado, ou fôra numa das revoluções escuras da minha infância) que, uma vez, um tio meu estava em nossa casa, quando a revolução rebentara, e a minha tia, não o vendo chegar, julgara que ele tinha morrido. Aquela gente, portanto, não era de famílias completas (...). Para mim, uma revolução não era uma guerra. Era umas pessoas e uns regimentos que vinham para a rua, ou uns quar-

téis que os da rua queriam assaltar. Mas lembrei-me das velhas gravuras da **Ilustração Portuguesa**, do tempo da Grande Guerra, com os alemães roubando as casas dos belgas, e que eu folheara em pequeno, procurando figuras para recortar. (...) Já via o portão da casa dos meus tios, quando me veio à cabeça o que eu lera em romances de Camilo, que se passavam no tempo das invasões francesas e das revoluções liberais e outras. Podia ser uma revolução daquelas. (p. 67-68)

A comparação entre o exemplo de diálogo anteriormente citado e esses dois extratos de monólogo permite compreender melhor a transição vivida pelo narrador que, de participante a-nônimo nos diálogos, transforma-se enfim em sujeito nomeado e autônomo de suas próprias reflexões mesmo se é verdade que, inicialmente, ele não encontra respostas para suas perguntas. De um método lembrando a maiêutica, declinado no entanto sob o modo da pilhéria, passa-se a um modo de interrogação metafísica do mundo, que pode ser chamado de auto-maiêutica, pois ele exprime um verdadeiro “parto” de si mesmo. Isso se manifesta igualmente na substituição da primeira pessoa coletiva “Nós” – com frequência empregada na primeira parte, pois o narrador aparece aí, acima de tudo, como membro de um grupo – pela primeira pessoa do singular “Eu”, capaz de expressar o indivíduo entregue à sua solidão no centro do mundo e, por conseqüência, confrontado a si mesmo.

TORNAR-SE POETA, TORNAR-SE UM OUTRO

Até aqui, buscou-se mostrar como se exprime no texto a transformação sofrida por Jorge, esta que faz dele um sujeito, um verdadeiro “Eu”. Mas ele se torna ao mesmo tempo poeta. Como? Por quê? É preciso agora tentar compreender também isso, o que significa, no final das contas, responder às perguntas centrais deste artigo, anunciadas em sua introdução: qual é o sentido da convergência, em **Sinais de fogo**, entre a tomada de consciência de si mesmo pelo narrador e a aparição da poesia em sua vida? E que sentido existe em contar isso? Responder a tais questões não parece fácil, pois elas dizem respeito a um dos aspectos mais misteriosos da atividade criativa humana, que é a criação poética, objeto de discussão teórica durante séculos e séculos, bem como de práticas heteróclitas – de Aristóteles a Baudelaire, de Platão a Ezra Pound, de Horácio a Fernando Pessoa. É evidente que este artigo não pode, nem sequer ambiciona, dar conta de tantos debates e convenções poéticas. Assim, será a intuição que, com grande liberdade, tomará as rédeas aqui, a fim de encontrar respostas para as perguntas acima evocadas. Tal intuição vai se deter nas célebres cartas escritas por um poeta confirmado a um jovem poeta aspirante e, por outro lado, numa não menos célebre carta escrita por um adolescente poeta a seu confidente e mentor. Trata-se das

Cartas a um jovem poeta, que Rainer Maria Rilke (1937) endereçou entre 1903 e 1908 a um jovem desconhecido e da carta – chamada *du Voyant* – de Arthur Rimbaud⁹ (1991) a Paul Demeny, na qual o *enfant terrible* das letras francesas afirmava que “Eu é um outro”. Rilke e Rimbaud são dois poetas muito diferentes, mas os textos acima citados despertam – cada um à sua maneira – certos ecos do tornar-se poeta que relata **Sinais de fogo**.

As dez cartas do poeta austríaco são um pequeno e belo ensaio que expõe os princípios fundamentais da vida criativa. Alguns deles parecem especialmente dotados de uma propriedade heurística para a leitura de **Sinais de fogo**. Já na primeira missiva enviada a seu correspondente, Rilke lhe fala da necessidade de se interrogar profundamente sobre sua vocação, e afirma que o jovem poeta nada poderá fazer enquanto seu olhar se encontrar voltado “para fora” (p. 17). Em sua busca, o aspirante a poeta não deve temer a “tristeza”, ao contrário, deve vivê-la em silêncio, com paciência e em atitude de grande recolhimento, pois esta é a condição para que “o desconhecido penetre em nós de maneira eficaz” e torne-se “a carne de nosso destino” (p. 88-89). Rilke sublinha igualmente o caráter uno da vida criativa e de todas as outras dimensões da existência, tais como a vida sexual, seus sofrimentos e volúpias, que são para ele como as “duas formas de uma única e mesma necessidade, de um único e mesmo gozo” (p. 36). O elo inevitável entre criação poética e solidão é apresentado como condição *sine qua non* da vida criativa, pois é olhando para o interior de si mesmo que o poeta pode engendrar sua obra. O poeta se torna conseqüentemente, ele próprio, sua matéria prima capital. Essa solidão não significa todavia um isolamento do mundo, já que todas as dimensões da existência participam da vida criativa, e o poeta deve permitir que o “desconhecido”, vindo de fora, penetre sua alma. Assim segundo Rilke, o poeta aparece mergulhado na vida do mundo, ao mesmo tempo em que se encontra, paradoxalmente, absolutamente só.

Ora, esses princípios poéticos remetem a certos aspectos de **Sinais de fogo**. Na segunda parte do romance, em Figueira, o jovem herói encontra-se só pela primeira vez. Claro, ele é hospedado por seu tio materno, mas simbolicamente vê-se entregue a si mesmo, pois está longe e livre da influência dos seres que lhe são naturalmente mais próximos – pai e mãe –, o que constitui, aliás, uma condição indispensável de certos ritos de passagem da adolescência para a idade adulta,¹⁰ fato que está em perfeito acordo com a dimensão de *Bildungsroman* dessa obra. É para as profundezas de si mesmo que Jorge se volta a fim de compreender seu lugar no mundo e sua relação com os surpreendentes acontecimentos dos

⁹ Trata-se da carta de 15 de maio de 1871.

¹⁰ Condição esta, diga-se de passagem, que tem alcance universal.

quais toma parte quase involuntariamente. Ele está mergulhado na vida do mundo em tudo aquilo que esta tem de mais tangível, por exemplo os preparativos para a fuga de alguns espanhóis republicanos e seus partidários portugueses; ele é uma presa dos “sofrimentos e volúpias” da carne, mas é fundamentalmente para si mesmo – e os incontáveis monólogos interiores, lembre-se, são testemunhas disso – que ele se volta em sua busca de compreensão do mundo. Inicialmente, Jorge não passa de um esboço de si mesmo; na solidão e por ela vai modelar-se e transformar-se em adulto e... em poeta! Criar é portanto criar-se: o ato de “parir” a si mesmo coincide com o aparecimento da poesia na vida do narrador, o que torna a atividade de criação poética – a *poiesis* – inseparável da auto-*poiesis*, da qual ela é análoga.

A necessidade de solidão para a gênese da poesia é confirmada pela leitura da carta “do Vidente”, na qual também figura a exigência imperiosa de olhar para o interior de si mesmo. O jovem poeta francês expressou-se quanto a isso nos termos seguintes: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é seu próprio conhecimento, integral; ele busca su’alma, ele a inspeciona, ele a tenta, ele a aprende” (p. 316). Mas Rimbaud introduziu ainda nesta carta o célebre paradoxo enunciado na afirmação: “Pois Eu é um outro”. Essa fórmula coloca um problema ontológico-lingüístico, ao mesmo tempo em que revela o concurso, na experiência poética, de um pensamento vindo de fora, pois ela indica que o poeta descobre em si um poder de criação incomensurável, do qual ele não é o autor: “Assisto à eclosão de meu pensamento: olho-o, escuto-o: faço vibrar a batuta: a sinfonia se remexe nas profundezas, ou aparece num salto sobre o palco” (p. 315). Rimbaud acrescenta, um pouco mais adiante, a exigência poética de tornar-se “vidente”¹¹ a fim de chegar ao “desconhecido”. Ora, esses princípios da poética rimbaldiana parecem igualmente dotados de um poder heurístico para a leitura de *Sinais de fogo*.

A começar pela problemática colocada pela palavra *voyant* (vidente). No sentido moderno, esse vocábulo aplica-se às pessoas dotadas de uma segunda vista. No que diz respeito especialmente ao domínio literário (no qual a palavra adquiriu aliás seu prestígio pela pluma de Rimbaud), o dicionário francês *Le Robert* a define como: “Poeta que vê e sente o que é desconhecido dos outros homens” (o

¹¹ Como meio para tornar-se “vidente”, Rimbaud (1990) preconiza “um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*”, passando por “todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura” (p. 316). A dimensão do “desregramento dos sentidos”, presente em *Sinais do fogo*, é muito palpável na vida de Jorge em Figueira, mas escapa aos propósitos deste artigo; os aspectos do romance ligados a essa dimensão mereceriam um estudo à parte. Diversos excertos do romance poderiam exemplificar isso; lembremos apenas esse fragmento em que se assiste ao horrendo coito, logo depois do amor com a mulher amada (Mercedes), com a empregada da tia de Jorge, sobre o corpo em putrefação do cão assassinado do tio Justino (p. 387-389).

verbete inclui a famosa frase do poeta de Charleville como exemplo). Sem falar da primeiríssima e inevitável observação alusiva a este termo, isto é, ele deriva do verbo “ver”, o que é sem dúvida evidente demais, mas tem o mérito de reiterar, mais uma vez, uma oposição elementar porém de importância entre os poetas e os outros homens: ser poeta é simplesmente, antes de mais nada, ver, enxergar aquilo que os outros não enxergam. Com essas precisões em mente, examine-se agora a primeira aparição da poesia na vida do herói de *Sinais de fogo*. Em dado momento, quando fica sozinho, Jorge escuta ressoar repentinamente em seu foro íntimo palavras vindas de alhures, palavras que ele próprio não formulara: “E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: ‘Sinais de fogo as almas se despedem, tranqüilas e caladas, destas cinzas frias’. Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase?” (p. 121).¹²

Ocorre aí uma verdadeira “eclosão” do pensamento, um pensamento que é concretamente “escutado” e “enxergado” pelo poeta, que o vê aparecer “num salto sobre o palco”, para parafrasear Rimbaud. A aparição da poesia na vida de Jorge dá-se pois como uma irrupção totalmente inesperada. Entretanto, olhando-se mais atentamente, é possível perceber que tal eclosão é na verdade a primeira finalização de um processo de aprendizagem, e mesmo de educação, vivido pelo narrador: a educação de seu próprio olhar, o que o leva enfim a ver de fato a realidade que o circunda. Em companhia de seus amigos, Jorge toma conhecimento, nesse mesmo capítulo, da morte do general Sanjurjo,¹³ personagem real até então ignorado por ele, bem como das possíveis conseqüências deste acontecimento para a Espanha, tanto quanto para Portugal. Em seguida, com Macedo, ele compreende o quanto a ação da censura é extremamente ativa em seu país, o que impede não só a publicação de artigos de jornal, mas igualmente a circulação de uma certa literatura (“a literatura revolucionária”); do mesmo modo, ele vê pela primeira vez, pelo menos com tamanha acuidade, a miséria profunda da sociedade portuguesa. Interrogado por seu amigo sobre isto, Jorge confessa que já tinha pensado no assunto algumas vezes; mas pouco depois, ele acrescenta uma reflexão que mostra a mudança que se operou em seu olhar, pelo olhar do outro:

Tudo me parecia errado no mundo, e naquele dia muito mais. Ou o mundo era, todo ele, um erro muito grande. Mas não pensara nessas coisas tal como os olhos dele falavam húmidos e brilhantes. E respondi: — Não sei. Agora que perguntas, é como se nunca tivesse pensado. (p. 120)

¹² Todas as citações contidas nos comentários sobre a primeira aparição da poesia são extraídas do capítulo X (p. 108-122).

¹³ Estamos portanto em 18 de julho de 1936; o general Sanjurjo, que comandara em agosto de 1932 uma tentativa de rebelião e vivia exilado em Portugal, morre num acidente de avião quando preparava-se para voltar à Espanha e assumir o comando dos insurgentes contra com a Frente Popular. Ver Bahamonde (2000, p. 639).

Essa educação do olhar permite que compreenda certos episódios de sua vida passada, evocados em monólogos interiores que se intercalam aos diálogos. E ele os vê, retrospectivamente, com outros olhos.¹⁴ Os exemplos acima enumerados trazem à tona o problema das relações entre realidade e criação poética, que desempenham um papel maior na própria estrutura de *Sinais de fogo*, cuja ação, no essencial, coincide com o momento em que eclode a guerra civil espanhola: o fato de a “eclosão” da poesia ocorrer precisamente no momento em que Jorge começa a tomar consciência da realidade social e política que o circunda – quando seu país e a Espanha tão próxima vivem um período especialmente desafortunado de suas histórias – não é de modo algum anódino. O capítulo X constrói-se assim num *crescendo* que expressa essa educação do olhar que terá seu primeiro ponto culminante com a revelação da poesia, no momento em que jorram no espírito do moço, deixado só, as palavras vindas de não se sabe onde.

Mas em Figueira, ocorre-lhe uma única aparição da poesia, com esse esboço de alguns poucos versos incertos, simples palavras anotadas, reunidas e rearranjadas de maneira diversa,¹⁵ e logo depois deitadas fora. Será preciso esperar centenas de páginas para chegar a um novo encontro do narrador com a poesia, que acontecerá apenas na última parte do romance: esta começa pelo relato do delírio provocado por uma altíssima febre que deixa acamado o protagonista, adormecido por dois dias inteiros. Será precisamente após seu despertar – e tal palavra adquire aqui um sentido todo especial – que ele vai tomar novamente contato com a poesia, ao reler o papelzinho sobre o qual rabiscara alguns versos em Figueira.¹⁶ Mais uma vez ele é tomado por uma sensação de estranhamento diante das palavras que escrevera, mas que não sentia como suas. Contudo, o olhar que dirige à realidade, e mesmo sobre as coisas que lhe eram costumeiras desde sempre – mudou profundamente. Ele declara, por exemplo, que vê sua própria cidade como jamais a vira antes (p. 436). É a partir desse momento que Jorge perceberá a si mesmo, cada vez mais, como poeta, como um Outro. Isso se exprime nessa última parte do romance pelo fato de a poesia nela aparecer como assunto central das preocupações do narrador, que dela faz seu objeto de reflexão crítica e que chega até a se interrogar sobre questões de ordem técnica (por exemplo, sobre a importância ou não dos tratados de métrica na escritura poética e a implicação de sua utilização sobre a autenticidade do objeto verbal poema). Ao longo

¹⁴ Ver por ex. p. 114-115; Jorge lembra-se de uma rixa no liceu, contra os partidários da A.E.V. (Acção Escolar Vanguarda), movimento da juventude fascista portuguesa, precursor da Mocidade Portuguesa. É notório, nesse trecho, que ele só compreende o que aquilo tinha significado muito mais tarde, em Figueira.

¹⁵ Para essas variações, ver p. 121.

¹⁶ Jorge havia jogado fora esse papelzinho que aparece novamente aqui sem explicação. Ver a esse respeito *Cirurgião* (1991).

de diversos monólogos interiores, ele passa a se interrogar, agora, sobre o sentido da poesia, de fazer poesia e de ser poeta. No âmbito deste artigo é impensável tratar de maneira exaustiva tudo o que é possível inferir das copiosas meditações do narrador sobre o fato poético. Os exemplos também são abundantes e por demais extensos, o que torna impossível citá-los todos.¹⁷ Em todo caso é absolutamente certo que a poesia aparece aí intimamente ligada à experiência vivida do poeta, ora como expressão de um sofrimento extremo, ora como uma espécie de exorcismo, às vezes como resultado de uma alquimia ou ainda, numa surpreendente comparação de caráter escatológico, como “a sublimação de fezes mentais, a transformação do inabsorvível pela experiência da alma, em refinamento de experiência num outro plano” (p. 494).

Não menos significativo é o fato de que, doravante, os nomes de alguns grandes poetas, até então totalmente ausentes da narrativa, apareçam: Baudelaire, Rubén Darío, Rosalía de Castro e Florbela Espanca entram em cena por intermédio de um personagem efêmero mas de forte presença, um “velho republicano”, poeta ele mesmo. Jorge e seu amigo Luís o encontram por acaso em Lisboa, durante um passeio que, devido a um banal incidente, quase se transforma em pesadelo, entregando-os à fúria de uma multidão entusiasmada partidária de Salazar, reunida para uma manifestação na praça de Touros, e que os tomara por dois comunistas. Mais uma vez é colocado assim o problema das relações entre poesia e realidade, pois os nomes dos poetas aparecem lado a lado com um fato verídico: a manifestação de apoio ao governo de António Oliveira Salazar, organizada em resposta ao apelo dos sindicatos nacionais, que ocorreu em 28 de agosto de 1936, no Campo Pequeno.¹⁸ O misterioso e elegante personagem assim encontrado, amante e colecionador de livros e pássaros de todos os tipos, arrancá-los-á da embaraçosa situação, levando-os até sua casa. Isso cria a situação que permite ao narrador dar a palavra, por um bom tempo, a esse poeta que, além do mais, aparece aqui como um salvador. Assim é que belas considerações sobre a poesia emergem no texto, notadamente as que comparam a poesia aos pássaros (“E há aves feias, aves muito feias, muito estranhas, erradas como versos maus”, p. 472). Um comentário sobre o célebre poema de Baudelaire, “L’Albatros” (citado no original no texto), que o velho republicano compara ao canto de Rubén

¹⁷ Ver as passagens mais importantes: p. 433-434; 436; 439-440; 443-444; 464-467 e 493-494.

¹⁸ José Saramago integrou a seu romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (Editorial Caminho, 1984) o abundante discurso jornalístico sobre este evento, cujos preparativos haviam sido amplamente divulgados pelos jornais da época, a pedido do regime. Essa manifestação, se se acredita no que diz a imprensa da época, desencadeou uma adesão mais forte ao salazarismo, o que se traduziu por um aumento do número de voluntários para a Legião e a Mocidade Portuguesa. Ver a este respeito Piteri (ref. bibl. Internet).

Darío em louvor ao condor,¹⁹ “símbolo das alturas e da liberdade” (p. 473) (Jorge diz conhecer o poeta francês, mas não o nicaraguense), serve-lhe de pretexto para afirmar que todo poeta está condenado a compartilhar o destino dos pássaros: “É o que acontece com todos nós, os que voamos alguma vez. Fica-se a vida inteira a tropeçar nas asas, e a dar com a cabeça na gaiola” (p. 473). É somente após esse encontro com a poesia, personificada pelo velho republicano, que Jorge levará a termo a escritura de um poema completo, ao qual ele dará o título evocador de “Gaiola de vidro”, no qual vibram os ecos longínquos do destino comum aos poetas e aos pássaros.

Em **Sinais de fogo**, a convulsão política, coletiva, que atinge seu clímax de representação com a inserção, no texto, da Guerra Civil espanhola, desdobra-se em convulsão íntima, a um só tempo ontológica e literária: assim o “Eu” – esse sujeito pleno em que se transformava Jorge – desvenda-se um Outro, o poeta, aliás totalmente desconhecido dele até então. O paradoxo rimbaldiano adquire conseqüentemente todo seu poder heurístico para a leitura desse romance no qual se entrelaçam as categorias do pessoal (a esfera do íntimo e de um pensamento “de dentro”) e do impessoal (a esfera do coletivo, político-social e de um pensamento “de fora”). E como já foi dito acima, num outro nível – o da evolução do protagonista – a convergência, em **Sinais de fogo**, entre a tomada de consciência de si mesmo pelo narrador e a aparição da poesia em sua vida subentende uma analogia entre o ato da criação poética e o da auto-criação, entre a *poiesis* e a auto-*poiesis*.

Mas que sentido há em relatar a experiência simultânea da *poiesis* e da auto-*poiesis*? Para responder a essa questão, é preciso lembrar que **Sinais de fogo** é um livro em que os elementos autobiográficos são numerosos, sendo o mais flagrante deles a coincidência entre o nome do narrador e o do autor. Os dois pertencem além do mais à mesma geração, e é sabido que Jorge de Sena começou a escrever mais ou menos no mesmo período que seu personagem homônimo, sem falar do fato que diversos outros personagens do romance foram criados a partir de personagens reais (como o tio Justino, por exemplo). Não é possível detalhar aqui todas essas “coincidências”, às quais alude o prefácio de Mécia de Sena ao romance, especialmente útil para uma avaliação da complexidade dos entrelaçamentos entre a ficção e o autobiográfico nesta obra²⁰. Feita esta preci-

¹⁹ A poesia do grande poeta nicaraguense é repleta de referências aos pássaros; o condor aparece, por ex., no poema “Canto à la Argentina”: ... “côndor magnífico,/ que ebrio de celeste azur/ abre sus alas en el sur/ desde el Atlántico al Pacífico”.

²⁰ Ela afirma que diversos personagens têm um nome que começa pela inicial real dos nomes de personagens verídicos que os inspiraram. Mas Mécia de Sena acrescenta que “... para quem pretenda verme na Mercedes (que está também pela inicial que poderia, realmente, ser a minha) – não, não sou o modelo e nunca me ocorrera perguntar-lhe quem era. A minha entrada na vida de Jorge de Sena foi, com papel mínimo, em fins de 1940, e como ‘prima-dona’ no fim de 1944”.

são, resta enfim responder à pergunta acima enunciada, o que se pode fazer por meio dos esclarecimentos do próprio Jorge de Sena. Numa carta endereçada a Eduardo Lourenço, na qual comentava as observações feitas pelo amigo sobre o tema da “aparição da poesia” em *Sinais de fogo*, ele escreveu o que segue:

Vejo que V. entendeu inteiramente – e quanto lhe agradeço por isso – as páginas sobre a “Aparição da Poesia”, extraídas do supracitado romance. (...) Se usei a minha experiência, todavia, para escrever dessa “aparição”, ela é quanto a mim pessoalmente, totalmente imaginária, e dependente de numerosos acontecimentos. (...) Eu diria que aquela “aparição” é como poderia ter sido a personagem narradora do romance. 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. (*apud* CIRURGIÃO, 1991, p. 152; grifos meus)

Sena declara pois ter utilizado, na elaboração de seu romance, “sua” própria experiência, ao mesmo tempo em que diz o contrário, já que acrescenta que “sua” experiência seria totalmente imaginária; enfim, ele explica que, em *Sinais de fogo*, contou a “aparição da poesia” “através da experiência de um poeta” que, além do mais, conhecia muito bem “a experiência dos outros”. As palavras de Sena instalam uma dicotomia insolúvel, a partir do binômio experiência vivida/experiência contada. Quem a viveu, quem a contou? O que leva a dizer que, para o poeta-escritor-autor Jorge de Sena, o narrador-poeta Jorge era um outro “Eu”, diferente dele, o que por sua vez remete novamente ao paradoxo rimbaldiano: “Eu é um outro”. Essa contradição está em perfeita concordância com o fato de esta obra, mesmo não sendo uma autobiografia, conter ainda assim as ambigüidades que caracterizam este sub-gênero.²¹ Enfim, o paradoxo rimbaldiano se reproduz no nível texto-estrutural do romance, que se constrói pelo entrelaçamento da prosa e da poesia, do narrativo²² e do lírico, gêneros *a priori* opostos de um ponto de vista canônico.

Além dos problemas colocados por este paradoxo, é preciso sublinhar que Jorge de Sena insistiu bastante sobre o caráter de testemunho de sua obra em geral, o que aliás é confirmado pela repetição da palavra “experiência” no pequeno extrato acima citado. Quando ele fala, ali, da “experiência de um poeta”, aludindo a *Sinais de fogo*, isso remete imediatamente à sua própria experiência. Parece proveitoso utilizar aqui uma palavra da língua portuguesa (existente também em espanhol, mas dificilmente traduzível em certas outras línguas) – “vivência” – a única que pode dar conta do processo de tornar-se poeta que nos

²¹ “Sub” sem nenhuma conotação pejorativa, evidentemente.

²² E às vezes também com o dramático. Não é surpreendente que deste romance se tenha feito um filme: *Sinais de fogo*, de Luís Filipe Rocha, 1995.

conta este romance. Esta palavra vai além do nível da simples “experiência vivida”, expressão que conota um passado encerrado em si mesmo. “Vivência”, ao contrário, logra exprimir o caráter processual que se entrevê no relato da vida de Jorge, esse personagem que se cria ao mesmo tempo em que cria, que se faz homem e Outro ao mesmo tempo em que poeta – utilizando-se aqui este vocábulo como verbo de ação (poetar), do grego *poiein*, “fazer, produzir”, pois ele dá conta, precisamente, da fabricação produtora do objeto poema, ao mesmo tempo em que, neste romance, exprime o nascimento do sujeito, surpreendido num instantâneo como uma espécie de *work in progress*.

Sinais de fogo é uma obra árdua, que não se entrega facilmente e exige muito de seus leitores. Mas o prazer de sua descoberta é por isso mesmo mais intenso, de tal modo que depois dos esforços necessários, é com grande resistência que se pode pôr um termo à reflexão suscitada por sua inesgotável riqueza. Esse grande romance da língua portuguesa é um ponto de confluência de elementos vários vindos de horizontes diversos, tais como a filosofia, a literatura, a História, e há de permanecer como um exemplo virtuosístico de intertextualidade, no qual ecoam vozes múltiplas, em muitos casos talvez à revelia do próprio autor, o que só pode honrá-lo: afinal, como é sabido, a obra de arte que vale a pena é muitas vezes amplamente superada pelas intenções de seu próprio autor.

Abstract

This paper is a reading of Jorge de Sena's *Sinais de Fogo*, in the light of Rimbaud's paradox expressed in the letter known as *lettre du Voyant* ('*Je est un autre*'). It proposes an interpretation of the convergence, in that *Bildungsroman*, of the narrator's self-awareness and the appearance of poetry in his life. As we shall see, that convergence supposes an analogy between *poiesis* and self-*poiesis*, as well as a correlation between poetry and reality, between the act of literary creation and outside events (in that case, the Spanish Civil War and Salazar's regime).

Key words: Rimbaud's paradox (subjectivity and alterity); Relations between poetry and reality; Poiesis and self-poiesis; Bildungsroman.

Referências

BAHAMONDE, Angél (Org.). Inicios y repercusión exterior. Tres dias de julio (Capítulo XXVII). In: *Historia de España. Siglo XX, 1875-1939*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 639-690.

CIRURGIÃO, António. O nascimento do poeta em *Sinais de fogo* de Jorge de Sena. In: FAGUNDES, Francisco C.; ORNELAS, José N. (Org.). *Jorge de Sena. O homem que sempre foi*. Lisboa: Ministério da Educação, ICALP, 1991. p. 151-168.

DIAS, Eduardo Mayone. A presença da Espanha na obra ficcional de Jorge de Sena. In: FAGUNDES, Francisco C.; ORNELAS, José N. (Org.). *Jorge de Sena. O homem que sempre foi*. Lisboa: Ministério da Educação, ICALP, 1991. p. 181-186.

LOURENÇO, Eduardo Fazenda. *O brilho dos sinais*. Porto: Caixotim, 2002.

RILKE, Rainer-Maria. *Lettres à un jeune poète*. Tradução de Bernard Grasset e Rainer Biemel. 1. ed. Paris: Grasset, 1937. 1929.

RIMBAUD, Arthur. Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871. In: *Œuvres*. Paris: Pocket, 1990. p. 314-320.

SENA, Jorge de. *Sinais de fogo*. Lisboa: ASA Editores II, 9. ed. 2001 (1. ed. 1979), com uma introdução por Mécia de Sena (p. 5-26).

Le Nouveau Petit Robert, Paris: Éditions Le Robert, 1995.

Jorge de Sena: a voz e as imagens, Lisboa: Instituto de Estradas de Portugal, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000 (com abundante documentação iconográfica).

Referências Internet

PITERI, Sonia H. de O. R. "O diálogo jornalístico-literário em *O ano da morte de Ricardo Reis*, disponível no endereço: www.geocities.com/ail_br/odialogojornalisticoliterario.htm. Para um apanhado da revolta dos navios de guerra e de outros movimentos contra o regime salazarista, ver: www.instituto-camoes.pt/bases/25abril/movregime.htm.

