

SINAIS DE FOGO: METAMORFOSE E EPIGENIA

Jorge Vaz de Carvalho*

Não há *metamorfose* sem fidelidade à unidade essencial do ser ou da coisa em si: Zeus, para conquistar Europa e Leda, transformou-se em toiro e cisne sem deixar de ser Zeus. Já a transmutação da consciência sensível de objectos da criação humana em poemas, que Jorge de Sena opera no livro *Metamorfoses*, fala da dialéctica de mudança e permanência da expressão estética através da diversidade histórico-cultural das formas. Preservarei, pois, esta dialéctica, ao observar três tipos de metamorfose no romance *Sinais de Fogo*: a metamorfose da tradição literária em que se insere, o *Bildungsroman*; a metamorfose ontológica do protagonista, enquanto desenvolve o processo de auto-formação; e a metamorfose da realidade inerente à prática da poesia, que Jorge descobrirá como o seu mais autêntico modo de ser.

Sinais de Fogo filia-se na tradição ficcional que narra o processo de *Bildung*¹ do protagonista. Tal como foi definido por Wilhelm Dilthey e se fixou no discurso académico, o *Bildungsroman*², forma literária que nasce nos finais do século XVIII, no espaço germânico, com a Modernidade estética, define-se por representar a história de um jovem em processo de aprendizagem e aperfeiçoamento até alcançar certo grau de maturidade, através da diversidade de experiências vivenciais e da reflexão sobre elas, que constituem provas aventurosas pelas quais realiza o desenvolvimento das qualidades inatas, a consciencialização de si e do mundo e o reconhecimento do seu papel na sociedade, numa palavra, a sua auto-formação³.

Mas a forma literária não pode ser considerada segundo um paradigma estático. O quadro conceptual sobre a *Bildung* e a sua narrativização foi-se transformando: esta ideia-valor, referida ao desenvolvimento de um organismo, seja um ser individual ou colectivo, não pode ser concebida como forma acabada e assente, mas como processo transitivo sempre investido de dinâmica evolutiva. Já na origem, num texto como *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790), a palavra *Gestalt* (que designa a forma fixa, na aparente configuração estática) é preterida por Goethe a favor do termo *Bildung*, para se referir ao modo epigénico e auto-transformador como a formação orgânica realiza a trajectória de metamorfose, ou seja, constitui uma forma em constante devir: e assim, a essência da rosa está na semente como na flor. Também, no plano estético, a forma

*Musicólogo, pesquisador na área de letras pela Universidade Católica, com tese de doutoramento sobre Jorge de Sena (2010).

literária não sobrevive sem uma energia própria de incessante (trans)formação: as obras excepcionais, as que escapam ao estereótipo, são as que, preservando propriedades comuns a determinado grupo de textos (o que facilita a nossa volúpia da taxinomia), transgridem e modificam sadiamente a norma. O *Bildungsroman* não pode, pois, ficar definido em função da sua imobilidade nos termos das convenções estético-filosóficas originais: abre-se a ressignificações transculturais e à revisitação da tradição pela renovada produção de obras teóricas e de criação artística. Prefiro, pois, considerar que, sendo narrativização da *Bildung*, o *Bildungsroman* é sobretudo a sua problematização crítica, logo, a constante metamorfose do conceito e da sua expressão estética numa permanência identitária. Considero, assim, três etapas na evolução do *Bildungsroman*. A primeira fase ascendente, entre as últimas décadas do século XVIII e as três primeiras do XIX, caracteriza-se sobretudo pelo optimismo quanto à possível perfectibilidade humana, apontando a conjugação de individualismo e holismo, e dirigindo o aperfeiçoamento das qualidades naturais do indivíduo para o fim de alcançar a iluminação, o equilíbrio e o bem-estar, bem como a sua integração harmónica no todo social, como pretendiam os intelectuais germânicos da *Humanitätsphilosophie* e se considera estar referenciado no arquétipo máximo e fulcro da discussão estética que é *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) de Goethe. Segue-se, em grande parte do século XIX e primeira década do século XX, a fase da pragmática social, cujos exemplos marcantes são romances franceses pós-napoleónicos, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Illusions perdues* de Balzac ou *Bel-Ami* de Maupassant e, em português, *A Capital!* de Eça de Queirós: representam a corrupção da *Bildung* pela ambição ascensional do arrivista que substitui a busca interior de valores elevados e a convicção do mérito pela integração e promoção a qualquer preço na sociedade, mesmo se a reconhece burocratizada, materializada e degenerada, pelo que, até o sucesso, comporta a despersonalização e a alienação, a desilusão e a degradação moral. Na segunda década do século XX, irrompe a fase modernista, em que o indivíduo, descrente da civilização ocidental que se chacinara (e aos jovens, em particular) na primeira Guerra Mundial, e desprezando a harmonização com a sociedade e as suas instituições, em oposição crítica e rejeição ao que deforma e corrompe, recupera a disposição para criar os seus próprios valores formativos: são exemplos, *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, *Die Zauberberg* de Thomas Mann e *Sinais de Fogo* de Jorge de Sena. *Sinais de Fogo* cria uma relação paródica⁴ com a tradição do *Bildungsroman*, ao representar em narrativa auto-diegética duas metamorfoses que o protagonista realiza conjugadamente, no tempo decisivo da sua passagem à idade adulta: a da ignorância para o conhecimento; e a da passividade e da distração para a acção e a reflexão. Num processo abrupto de nove dias (ao contrário do *Bildungsroman* original, em que as provas aventurosas são demoradas), Jorge é chamado a realizar o seu itinerário formativo por força de uma crise histórica (o cronótopo

é, sobretudo, o ano de 1936, da Guerra Civil de Espanha e da consolidação da ditadura do Estado Novo em Portugal) e de uma crise interior (por descoberta do amor erótico e suas rivalidades). Ignorante da política, irreflectido sobre a vida social, limitado na relação afectiva com o feminino e a sexualidade, o jovem universitário chega para o divertimento das férias de verão a uma cidade balnear onde o ritmo habitual dos autóctones e turistas fora violentamente sacudido por notícias chegadas do outro lado da fronteira. Depara-se com os espanhóis em azáfama de debandada; um par deles, perseguido pela polícia, é escondido pelo tio na casa familiar em que se hospedava; amigos, com quem ainda há um ano atrás partilhava folguedos inocentes, haviam-se transformado em politizados opositores ao regime de Salazar e planeiam uma viagem de barco para se juntarem, na Galiza, aos republicanos que combatem os nacionalistas de Franco. Há um impacto sísmico na estabilidade desse microcosmos colectivo e na vida de cada um que produz movimentos opostos, de resistência e de metamorfose.

Porque nem a educação familiar nem a instrução escolar o preparara, é na sua inter-relação com familiares, amigos, conhecidos e desconhecidos, a amante e o rival, que Jorge irá ganhar consciência da realidade surpreendente e até então impensada, apercebendo-se de que o país não era, afinal, a nação coesa a que o Governo tivesse dado estabilidade e paz, mas vivia corroído por conflitos, latentes e concretos: não só pelas imposições do Estado vigilante e autoritário, mas pela hierarquização social em camadas muito desiguais, a reprodução de comportamentos imobilistas, a pressão da censura moral para dominar os comportamentos através de regras prepotentes e castradoras. A maturidade de Jorge desenvolve-se, por experiência prática e reflexão autónoma, na angustiada perda da inocência sobre a ignomínia do mundo e a privação de simpatia nas relações humanas; e as fundamentações que vai descobrindo para as acções próprias e alheias, numa mistura indiscernível de pureza e sordidez, dão-lhe a lúcida discordância dos sistemas de normas que, na aparência de ordem incontestável, servem para dominar, inibir e comandar as vidas individuais.

Na ficção seniana, de realismo «transcendental» e não estrito, a consciência que o protagonista forma da realidade, indissociável do questionamento transformador, é um processo dinâmico que implica o sujeito enquanto intérprete e agente, tendo como condição necessária a *liberdade*, num espaço-tempo onde é cercada pela moral social e pelo regime político. Mas a liberdade, como possibilidade de metamorfose do real, não é apenas um exercício de conflito com as circunstâncias e os vários sistemas de pensamento (político, social, moral, religioso, estético) que do exterior se querem impor ao sujeito: há a liberdade que vive na consciência, inteligência, discernimento, sensibilidade, vontade e acção de cada um, como faculdade de o indivíduo se despir criticamente da ditadura das leis e da prepotência dos discursos alheios, para procurar as próprias verdades, escolher os seus comportamentos e decidir o modo de existência pessoal, sem perder



de vista a responsabilidade de quem habita uma pluralidade humana. A liberdade é, pois, também a autonomia do pensar e do agir que o sujeito pode recriar em si e assumir em prol da sua dignidade e de um novo modo de ser. Neste processo da inconsciência à lucidez, o binómio acção/pensamento realiza dialecticamente o que interpreto como concepção seniana fundamental e que resumirei na sentença: conhecer é transformar.

A afectividade e, em particular, o amor, é outra prova de maturação por que Jorge tem de passar no processo auto-formativo. Desde os primeiros *Bildungsromane*, a problemática amorosa e a aprofundada análise dos sentimentos formam um conjunto de experiências de adversidade ou sucesso, engano ou sublimação que, obrigando o protagonista a pôr em causa a sua inércia de vida, as certezas estagnadas e a própria identidade, proporcionam uma metamorfose de sabedoria e de aperfeiçoamento. Em *Sinais de Fogo*, o amor é não só demanda erótica, mas o núcleo energético que, no tumultuoso centro dos acontecimentos, provoca o múltiplo confronto com a realidade, a necessidade de pensá-la e agir nela, desencadeando iniciativas e conduzindo o novo dinamismo gnoseológico e a transformação ontológica.

Até à relação erótica com Mercedes, é nítida em Jorge a separação entre amor e sexualidade: o sexo era nele instintivamente narcísico, nunca o havia conjugado com a afectividade, porque se limitara a encontros ocasionais com criadas e prostitutas, destituídos de vínculo sentimental e sem necessidade de maturação dos processos de sedução. Com Mercedes, ao conhecer a plenitude do sentimento erótico, Jorge passa a enfrentar a realidade tensional insuspeitada que o obriga a percorrer diversos matizes emocionais e sentimentais (sucesso e agonia, dádiva e engano, êxtase e desilusão, atracção e repulsa, sublimidade e catástrofe). Mobilizando as suas energias físicas, psicológicas e intelectuais, o amor torna-se experiência de liberdade, face a obstáculos externos e internos (conjuras adversas, compromissos iníquos, moralidades perversas, orgulhos desastrados): realiza-se como ética de transgressão de normas e imposições que interferem agressivamente na intimidade individual; mas também como motor de aprendizagem para lidar com os conflitos íntimos, a dissensão do sentimento, a difícil assimilação dos seus matizes contraditórios e, por não existir romanticamente isolado, a incapacidade de o purificar da escória das relações mundanas. Pela experiência em si e pelo estímulo da mais lúcida reflexão, o amor erótico é o principal agente de conhecimento e metamorfose do protagonista, desencadeando e conduzindo os saltos qualitativos da auto-formação, até ao ponto de, descoberta e assumida a verdadeira vocação, Jorge se tornar poeta.

A poesia começa por surgir ao protagonista de *Sinais de Fogo* em circunstância inesperada, quando quase nada sabia acerca dela, e nem passou a querer saber; parecia mesmo tê-la esquecido, quando ressurge e começa a motivar a atitude ambivalente de rejeição e interesse; finalmente, a faculdade potencial



transforma-se em veemente necessidade interior e desperta na vontade consciente de escrever versos. Passarei a observar estas três fases da autoformação da voz poética de Jorge.

A manifestação primordial da vocação, pela estranheza com que surpreende e embaraça Jorge, revela quão pouco sabia de si. A poesia surge como criação *ocasional* quando, solitário, junto à praia, olhava na distância os pescadores que trabalhavam, ao sol-pôr, por lançar os barcos ao mar. Como a Paul Valéry, é-lhe dado o primeiro verso para que trabalhe os seguintes. Mas, imprevisto para fruir a poesia e ignorando o seu valor, não a recebe com a felicidade do favorecido com a predestinação de uma graça; ao invés, envergonhado pela manifestação de um sintoma tão ridículo e socialmente depreciado, amarrota e deita fora o papel em que assentara os versos. O que ouvira não é, porém, a epifania do verso por manifestação de uma voz sobrenatural enunciando-se ao ouvido do poeta (de resto, os poetas que creem serem obsequiados com as dádivas inspiradoras de uma transcendência são motivo da ironia de Sena, em «O Dáimon», de *Conheço o Sal... e outros poemas*). O que Jorge ouve é uma voz imanente de si (que começa por não saber descodificar), ascendendo à consciência como sinal da energia interior que o convoca para um tempo novo de desenvolvimento do potencial inato. A voz vem revelar ter chegado a decisiva fase de metamorfose em que Jorge recebe a indicação daquilo em que por natureza própria se deverá tornar. Mas a índole de poeta (que, de início, recusa reconhecer como intrinsecamente sua) não é possível sem o percurso gnoseológico de aperfeiçoamento, de aquisição e cultivo do que Sena chama *consciência sensível* de si e do mundo. Para cumprir a sua *natureza*, para se fidelizar à essência evidente do ser, falta a Jorge ganhar apreço pela poesia, instrução e capacidade de meditação estética, hábito de leituras e estudo sistemático do que fazem os poetas. E faltam-lhe três faculdades interiores não suscitadas por esta aparição iniciática: o apelo da genuína *necessidade*, a *vontade da prática* criativa e a *resolução intencional* de realizá-la.

A segunda vez que a poesia visita Jorge, na solidão do seu quarto de Lisboa, já ele atravessara as experiências radicais ocorridas na vilegiatura da Figueira da Foz, e acabara de despertar do sono delirante de dois dias, como quem à terra regressa após dantesca descida aos infernos, ou como quem se abre aflito ao próprio renascimento. Como a crisálida e a borboleta, em diferentes estados de maturação, são o mesmo bicho essencial, a criatura sai transformada do casulo em torno de si tecido. O processo metamórfico, na sua crise aguda, transtorna-o, pois o tempo-espaço que fora sentido como estável, certo, familiar, sofre um terrível abalo à luz da revelação do precário, do inóspito, do desabrigado, do agressivo. Este renascimento, agora voluntário, significa o gesto para o conhecimento da própria *identidade*, não como forma estática, sem cisões ou diferenças, mas como processo performativo de redefinição do eu, redescoberta dinâmica



do ser que, saído do confortável ensimesmamento encapsulado, se recria como ser-no-mundo. O fenómeno acústico começa por surgir a Jorge sem evidência de signos verbais identificáveis, apenas cadência rítmica de sons que se repetem, música reduzida ao elemento primordial e mais orgânico (marcada fluidez das ondas oceânicas, oscilação fisiológica da respiração, da pulsação ou da sístole-diástole cardíaca por que circula o sangue). Mas esse dinamismo que anima o ouvido é tão incisivo quanto vital, pois faz regressar o apelo à consciência da verdadeira natureza do protagonista. Bate na mente o silêncio retumbante, porque silêncio não é sinónimo de mutismo ou ausência absoluta de som, mas (como demonstrou o compositor John Cage) ausência de sons *intencionais*. Solidão e silêncio abrem para a revelação, são condições que precedem a poesia, mas, para que a potência se transforme em acto de criação, Jorge terá de preencher de matéria verbal o ritmo primordial e a melodia abstracta, dando corpo físico às sonoridades fantasmáticas: a voz tem de fazer-se formalmente mensagem sonora de signos comunicantes.

De um regresso nem desejado nem feliz, antes radicando na tontura agonizada, a poesia faz-se *necessidade* e, reconhecida como tal, motiva ao protagonista o desejo de se tornar corpo sonoro da voz poética, caixa de ressonância onde desperta e vibra o que terá de ser realizado formalmente em discurso verbal. Jorge começa então a reflectir esteticamente, o que indica já o início de uma porosidade interessada. Isto permite-lhe entender que o sentido da poesia não decorre do habitual sistema lógico de relações entre palavras, e entre estas e a realidade, mas que ela cria o seu sistema de relações e de valores, através do qual é medida e transmutada a apropriação consciente do tumulto da existência pessoal e do desconcerto do mundo, num discurso que é ele próprio desorganizador do discurso vulgar e de todos os discursos estabelecidos. A poesia não é espelho nem um sistema de análise do real, mas o trabalho da expressão simbólica da linguagem sobre a consciência sensível dele. Não se fixa, portanto, num discurso de verdades conquistadas, organizadas em sistemas ou leis universais (mesmo que provisórias), mas movimenta-se numa linguagem crítica (o oposto do sistema), desordenadora, transliteral, sugestiva, imaginativa, equívoca, plurissignificativa. Por outro lado, Jorge compreende que ao poeta não serve repetir os discursos que outros já exprimiram, tal como lhe serão insuficientes as reflexões teóricas sobre poética, ter especulado até alcançar o mais lúcido sistema filosófico ou possuir uma meditada visão do mundo, se não for capaz de transformar tal riqueza numa voz pessoal.

Na terceira vez, é Jorge quem visita a poesia, decidido a tornar-se protagonista do discurso, como da vida. Saído do quarto e da casa familiar para uma deambulação exterior de testemunho vivo da realidade histórico-social, ele sente espontaneamente a *inspiração*, não no sentido tradicional de sopro sobrenatural que desce sobre o poeta, mas no sentido humano que Sena lhe atribui, no escrito *Poesia e Forma* (1946): «É espontâneo o que é inspirado; e é inspirado o fruto de



uma obediência ao apetite de escrever.» A mancha de tinta que alastra na roupa e nos dedos marca simbolicamente o estigma indelével da vocação: indica que o ser em metamorfose ontológica está agora preparado para uma experiência gno-seológica de vida através da revelada capacidade de transformar a consciência sensível da realidade num modo de comunicação poética: o que significa que, assumida a verdadeira natureza, a *auto-formação* passa a ser – como Schiller indicava e Sena concorda – a prática privilegiada da *educação estética*.

Neste momento, não restam já dúvidas de que Jorge é impelido por necessidade e vontade intencional de se exprimir poeticamente: escreve então o seu primeiro ciclo de poemas. A voz interior que nele assoma, ou seja, a qualidade inata de que a natureza o dotara, exprime-se formalmente nos textos concretos que por necessidade decide escrever. Além disso, submete os poemas (recriação continuada e coexistente com a consciência da linguagem que na prática experiencial vai adquirindo) a uma cuidada meditação estética, o que traduz menos a avaliação da qualidade ou a busca interpretativa do sentido, do que o processo de orientação para uma *poética* pessoal, entendida como a compreensão do aparecimento e funcionamento da poesia, o elucidar-se sobre o seu próprio papel como criador e a consciência original da prática criativa. *Ser* poeta define-se, afinal, na permanente e infinda transfiguração ontológica da própria identidade, realizada através do conjunto de actos performativos de acção e reflexão estéticas que lhe dão sentido. Não basta ter nascido poeta (ainda que cada um só possa vir a ser aquilo para que traz propensão natural), é necessário o permanente *tornar-se*.

O *Bildungsroman* de Sena torna-se um *Kunstlerroman*, na medida em que narra a auto-formação do protagonista como poeta. Ao fazê-lo, supera dialecticamente a velha antinomia clássica que consistia em distinguir os poetas de natureza e os poetas de arte: Jorge só manifesta a sua natureza pelo adquirir prático da consciência artística e esta jamais se podia formar sem os atributos inatos. Para dizê-lo ao modo de Goethe: se a quantidade e a qualidade dos frutos da planta dependem dos predicados da sua natureza intrínseca, dependem conjugadamente do zelo cultural posto no desenvolvimento orgânico que a amadurece ao ponto de torná-la apta a gerá-los. Todo poeta tem de sê-lo já intrinsecamente; mas não bastam as qualidades inatas com que a natureza o dotou. Jorge precisa de reconhecer-se como tal, aceitar a transfiguração da própria identidade que o dispõe a ficar aberto e vulnerável à manifestação súbita, involuntária, incómoda e até dolorosa da voz que aprende a identificar como intrinsecamente sua. Voz irreverente, que solicita a inquirição e meditação constantes sobre o sentido da vida e chama o protagonista para a responsabilidade ética do convívio humano, sem poder nunca mais desatendê-la, e se incorpora no seu quotidiano vivencial como a mais pertinente razão de ser. E o *ser*, o ser evidente do poeta, é uma fidelidade à epigenia na liberdade da metamorfose.



Resumo: O romance *Sinais de Fogo* é a narrativa de uma metamorfose performativa da identidade, pela qual o seu protagonista, descobrindo e desenvolvendo as qualidades naturais e tomando consciência sensível da realidade, ganha maturidade para se tornar protagonista da própria vida e reconhecer o seu papel no mundo, decorrente da revelação da vocação poética. O *Bildungsroman* torna-se, neste sentido, *Kunstlerroman*.

Palavras-chave: *Sinais de Fogo*. Metamorfose. Epigenia. Ser e devir. Vocação poética.

Abstract: *The novel Sinais de Fogo is the narrative of a performative metamorphose of identity, through which the protagonist, discovering and developing natural qualities and taking sensitive conscience of reality, owns maturity to become protagonist of his own life and to recognize his role in this world, due to the revelation of poetic vocation. In this sense, the Bildungsroman becomes a Kunstlerroman.*

Keywords: *Sinais de Fogo. Metamorphose. Epigene. To be and to become. Poetic vocation.*

¹ *Bildung*, traduzida por auto-formação, é uma ideia-valor fulcral do grande projecto de transformação política, social, ética e cultural em que se empenharam os principais intelectuais germânicos, em finais do século XVIII, na busca de um modelo reformista para a velha sociedade aristocrática que evitasse as consequências sangrentas da solução revolucionária, como sucedera em 1789, em França. O conceito herda da *Aufklärung* a convicção optimista de que todo ser humano e, no conjunto, a Humanidade, é susceptível de aperfeiçoamento: cada indivíduo, original e único, traz consigo disposições próprias que nunca existiram sob essa forma exclusiva, pelo que deve ser respeitado na sua pessoal especificidade, enquanto é chamado à responsabilidade de desenvolver as potencialidades inatas. Este processo não é conduzido a partir de fora, pela educação familiar ou pelas instituições sociais: trata-se de uma aprendizagem de auto-(trans)formação, alentado pela livre vontade de o indivíduo ampliar o conhecimento de si e do mundo a partir da diversidade das experiências e da reflexão crítica sobre elas; e de se elevar humanamente, investindo numa cultura conciliadora do conjunto das suas faculdades intelectuais, espirituais, morais e estéticas, com a finalidade de alcançar o equilíbrio entre os desejos pessoais e as responsabilidades para com a comunidade; o indivíduo torna-se, deste modo, apto para se integrar harmonicamente na vida da sociedade a que pertence e, encontrada a sua verdadeira vocação, exercer uma actividade prática em prol do bem comum.

² O termo terá sido criado por Karl Morgenstern, na conferência *Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane* («Sobre o Espírito e Conexão de uma Série de Romances Filosóficos»), realizada na Universidade de Dorpat a 12 e 24 de Dezembro de 1810, publicada, em 1817, no periódico *Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Literatur und Kunst*. Ganha repercussão no discurso académico a partir das obras de Wilhelm Dilthey, *Das Leben Schleiermachers* (1870) e *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin* (1906), onde é definido e o seu ideal ligado ao *Wilhelm Meister Lehrjahre* de Goethe, constituído desde então como paradigma.



³ Em rigor, *Bildungsroman* não é outro nome para o *Entwicklungsroman*, que representa qualquer tipo de experiência de desenvolvimento do protagonista e não a ideia-valor específica da auto-formação. E importa distingui-lo do *Erziehungsroman*, romance didático ou pedagógico, que refere a educação no sentido estrito, de valores que se adquirem ou lições que se estudam, a partir dos ensinamentos de um mestre ou das instituições. Do nosso ponto de vista, importa bastante o factor dominante na formação: não é o mesmo o que alguém aprende inculcado por via da educação familiar ou da instrução escolar e a maturação que o próprio desenvolve, ou seja, os dados formativos que o indivíduo elabora por si e que implicam a avaliação crítica do que lhe vem transmitido de fora. A distinção torna-se pertinente quando estudamos um romance como *Sinais de Fogo*, pois, se é decisiva a importância dos factores externos (relações familiares, ambiente liceal e universitário, o que veicula ou esconde a ideologia dominante, o que impõem os aparelhos repressivos do Estado) até ao processo pessoal de elucidação (a Guerra Civil de Espanha e a sua influência no clima político-social português), a partir daí, será determinante para a evolução do eu, sobretudo, o que o protagonista sabe conhecer por si, a partir de reflexões diagnósticas e do modo como decide conduzir a acção pela vontade própria; neste caso, a auto-formação de Jorge torna-se o processo realizado pela descoberta e afirmação da personalidade individual aperfeiçoando-se contra e sobre os poderes daqueles factores externos, seja a família, por que não tem especial apreço e não constitui modelo a seguir, ou as instituições escolares, no sistema racionalizado e burocratizado, aparelhos ideológicos do regime ditatorial organizados mais para alienar do que para elucidar os jovens sobre o modo de se relacionarem com as realidades da vida.

⁴ Utilizo o conceito de *paródia* definido por Linda Hutcheon, em *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1984), como discurso inter-artístico em diálogo com o legado do passado, não como nostálgica de imitação dos seus modelos tutelares, mas de confrontação estilística, de modelação, re-execução e «trans-contextualização» moderna de obras de arte anteriores. No caso de *Sinais de Fogo* de Jorge de Sena, trata-se da recodificação de uma forma literária com uma tradição de dois séculos.

