

EXÍLIO E CEGUEIRA NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX: UM PERCURSO LITÚRGICO¹

EXILE AND BLINDNESS IN 20TH CENTURY PORTUGUESE LITERATURE: A LITURGICAL JOURNEY

Carolina Borges da Silva Luiz²

RESUMO: Este artigo propõe uma jornada pela literatura portuguesa do século XX, através de representações do exílio construídas a partir das metáforas do olhar, especialmente a cegueira. Imagens recorrentes passam por Fernando Pessoa, José Régio, Branquinho da Fonseca, Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Saramago e, no horizonte de todos eles, Camões, Vieira e a tradição cristã.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; História; Exílio; Cegueira; Portugal.

ABSTRACT: This article proposes a journey through 20th century Portuguese literature, through representations of exile constructed from metaphors of the eyesight, especially blindness. Recurring images are presented in Fernando Pessoa, José Régio, Branquinho da Fonseca, Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Saramago and, on the horizon of all of them, Camões, Vieira and the christian tradition.

KEYWORDS: Literature; History; Exile; Blindness; Portugal.



10.23925/2176-4174.v1.2024e67100

Recebido em: 25/05/2024.

Aprovado em: 10/06/2024.

Publicado em: 11/06/2024.

¹ O presente artigo é uma versão do texto resultante das aulas e recomendações bibliográficas do professor Caio Gagliardi, sobretudo, o curso “Figurações do Exílio na Literatura Portuguesa do século XX”, oferecido em 2016 pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP. A reescrita desse trabalho foi motivada pela necessidade do eterno retorno a Sophia de Mello Breyner Andresen (que finalmente ingressou nas listas de leitura dos jovens brasileiros); além do incentivo e das sugestões de Ana Carolina Silva, a quem agradeço pelo precioso companheirismo acadêmico.

² Doutoranda em História Social. Universidade de São Paulo. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES-PROEX (Programa de Excelência Acadêmica): nº 88887.511317/2020-00. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3319-393X> E-mail: cbsluiz@gmail.com

Introdução

A proposta da nossa leitura é perseguir uma representação comum na literatura portuguesa do século XX. Passamos por Fernando Pessoa, José Régio, Branquinho da Fonseca, Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen e José Saramago, autores que constroem uma certa noção de exílio fundada em metáforas do olhar. O percurso a seguir tem o objetivo de compreender como essa imagética é vinculada à condição de exílio.

A luz, os olhos, as lágrimas, a visão, o ponto de vista e a cegueira são imagens recorrentes na literatura portuguesa que permanecem ligadas às figurações do exílio, mesmo quando essas se modificam – a reinvenção da tradição, no interior da modernidade, conserva essas referências. Camões, Vieira e o cânone religioso estão no cerne desse imaginário em que se projetam as representações do exílio moderno. O exilado que perseguimos se ausenta da sociedade, do país e até de si mesmo, mas não se afasta da sua própria tradição literária. A constante recuperação e ressignificação da tradição tem um ar de eterno retorno, mas implica, antes, uma dialética identitária, que oscila entre o pertencimento e o estranhamento. Essa é a condição oscilante do exilado e do cego³, privados do pleno acesso às suas origens, não deixam, entretanto, de sentir-se conectados a elas. Ao longo do século XX, a literatura de exílio explorou essa conexão de formas muito diversas, embora, amiúde, com o efeito de fazer dessa ligação imaterial uma via de acesso mais pungente do que a vivência cotidiana, amortecida pela razão instrumental⁴ que ordena tudo, pelo automatismo necessário à sobrevivência no interior dessa ordem e pela reificação advinda desse processo que engendra um pertencimento orquestrado.

³ Conforme sugere Jaime Ginzburg, em sua análise da cegueira na literatura brasileira, na qual afirma: “Falar em uma perspectiva da cegueira parece ser apenas um paradoxo, mas é algo que se estende a definir um princípio epistemológico”, constituindo o ponto de partida para pensar a cegueira como representação dos limites do conhecimento e a problemática da constituição do sujeito. (GINZBURG, 2003, p. 57).

⁴ “Parece que, enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte do pensamento e da atividade do homem, sua autonomia como indivíduo, sua capacidade de resistir ao crescente aparato de manipulação de massa, seu poder de imaginação, seu juízo independente, são aparentemente reduzidos. O avanço nos meios técnicos de esclarecimento é acompanhado por um processo crescente de desumanização.” (HORKHEIMER, 2015, p. 8).

Camões, Vieira, Pessoa e o lastro perdido

Sôbolos rios que vão
por Babilónia, m'achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilónia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.

Ali, lembranças contentes
n'alma se representaram,
e minhas cousas ausentes
se fizeram tão presentes
como se nunca passaram.
Ali, depois de acordado,
co rosto banhado em água,
deste sonho imaginado,
vi que todo o bem passado
não é gosto, mas é mágoa.

(CAMÕES, 1997, p. 53)

Babel e Sião, canto em redondilha menor que inicia com as estrofes acima, inspira-se no salmo *Super Flumina Babylonis*⁵, que é um apelo do povo hebreu, exilado de Jerusalém e escravizado na Babilônia. Salmo e canto tratam do exílio, mas Camões, também desterrado, desenvolve o tema com uma imagem poética mais complexa. O canto prossegue desfiando uma série de duplos – vício e virtude, engano e esperança, tristeza e contentamento, profano e divino, o devir mundano e o descanso eterno –, ambiguidade que inunda o olhar exilado. O rio da Babilônia converte-se no rio de lágrimas que brota dos olhos do eu lírico. As lembranças de Sião (colina que marca a terra prometida) projetam-se “na alma”, de modo que se pode ver e comparar o passado ao presente, quando “o bem” acabado se torna a mágoa em curso. Mais que isso, a representação na alma (ou sonho) daquela alegria passada é ainda mais vívida do que foi no passado, ou seja, ele vê melhor com os olhos da alma. O mesmo salmo suscitou também o soneto *Cá nesta Babilônia, donde mana*, no qual o exílio também está em consonância com o desconcerto do mundo, noção marcante na obra camonianiana: “cá, onde a errada e cega Monarquia/ cuida que um nome vão a desengana”. O eu lírico está perdido “cá neste labirinto”, “cá neste escuro caos de confusão” (CAMÕES, 2015, p. 25), neste exílio onde falta a luz divina.

Fazer pouco fruto a palavra de Deus no mundo pode proceder de um de três princípios: ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus. Para uma alma se converter por meio de um sermão há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem se ver a si mesmo, são necessárias três coisas: olhos, espelho

⁵ Na bíblia *Vulgata*, trata-se do salmo 136, mas é comumente referido como salmo 137, sua posição na versão Septuaginta.

e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma, senão entrar um homem dentro em si e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina. Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (VIEIRA, 2011, p. 139-140)

O famoso *Sermão da Sexagenária* trata, metalinguisticamente, da arte de pregar. Como de costume, sermão baseia-se nas escrituras e nos evangelhos, reconfigurados através de uma estratégia discursiva cujo objetivo é convencer e mover os fiéis. As metáforas utilizadas, portanto, têm o propósito de imprimir uma imagem clara no pensamento do público ouvinte. Nesse caso, a metáfora, que envolve luz, olhos, espelho e cegueira, é explicada com minúcia. A clareza de sua comparação faz contraponto ao tipo de pregação obscura que Vieira está criticando. Não há um exílio literal, não obstante, como veremos, essa busca de si mesmo a que o sermão se refere será o grande conflito do sujeito moderno e de boa parte dos autores a seguir.

Camões e Vieira, cada um a seu modo, inscrevem Portugal “numa esfera de conteúdo transcendente”. No século XX, a modernidade e o racionalismo, de raízes iluministas, acabam por desestabilizar esta esfera, na qual a vida e a nação tinham sentido. Assim, o messiânico transmuta-se em saudoso e o país se torna “o Portugal-Saudade que não tem outro destino que o da busca de si mesmo” (LOURENÇO, 1999, p.108-109). Esse anseio sintetiza a “mitologia da saudade” e instaura um novo Olimpo, o único “digno da fervorosa contemplação humana”, desse modo, Camões e Vieira ingressam eles mesmos na esfera do mito, “para se tornarem (...) deuses, estrelas fixas (...) de um novo firmamento literário” (idem, p. 55). Como escreveu Pessoa: Vieira “foi-nos um céu também” (PESSOA, 2009, p. 93).

Não fizeram, Senhor, as vossas naus viagem mais primeira que a que o meu pensamento, no desastre deste livro, conseguiu. Cabo não dobraram, nem praia viram mais afastada, tanto da audácia dos audazes como da imaginação dos por ousar, igual aos cabos que dobrei com a minha meditação, e às praias que (...) fiz aportar o meu esforço. Por vosso início, Senhor, se descobriu o Mundo Real, por meu o Mundo Intelectual se descobrirá. Arcaram os vossos argonautas com monstros e medos. Também, na viagem do meu pensamento, tive monstros e medos com que arcar. No caminho para o abismo abstracto, que está no fundo das coisas, há horrores, que passar, que

os homens do mundo não imaginam e medos que ter que a experiência humana não conhece; é mais humano talvez o cabo para o lugar indefinido do mar comum do que a senda abstracta para o vácuo do mundo. Apartados do uso dos seus lares, exis do caminho das suas casas, viúvos para sempre da brandura de a vida ser a mesma, chegaram por fim os vossos emissários, vós já morto, ao extremo oceânico da Terra. Viram, no material, um novo céu e uma terra nova. Eu, longe dos caminhos de mim próprio, cego da visão da vida que amo, cheguei por fim, também, ao extremo vazio das coisas, à borda imponderável do limite dos entes, à porta sem lugar do abismo abstracto do Mundo. Entrei, senhor, essa Porta. Vaguei, senhor, por esse mar. Contemp1ei, senhor, esse invisível abismo. Ponho esta obra de Descoberta suprema na invocação do vosso nome português, criador de argonautas. (PESSOA, 2006, p. 147)

Esse fragmento do *Livro do Desassossego*, em forma de prece, inicia com a imagem mitológica dos argonautas. A figura serve para invocar a mitologia grega e, ao mesmo tempo, *Os Lusíadas*, no qual “os segundos Argonautas” (CAMÕES, 1982, p.307) também descobrem terras e enfrentam medos. O exílio desses aventureiros é proposital, lançaram-se na conquista do “mundo real”, assim como Pessoa⁶ empenha-se na exploração do seu “mundo intelectual”. Seu destino é o “abismo abstrato”, seu obstáculo é o “vácuo do mundo”. Enquanto os argonautas são materialmente exilados de suas casas e encontram novas terras também no mundo material, o exílio do narrador é de outra ordem: está longe de si próprio e cego. Ao passo que a cegueira o impede de ver a si mesmo, como afirmou Vieira, a luz (que viria de Deus) também não chega ao homem moderno. Por isso a missão de Pessoa é tão terrível: contemplar o “invisível abismo” é tomar consciência da profunda vacuidade dos significantes, dentre os quais o Eu é aquele cujo vazio é mais perturbador e, portanto, preenchido mais sofregamente, daí advém a heteronímia⁷. O vácuo que Pessoa encontra no espelho, com olhos cegos e no escuro, é a si mesmo: “Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo longínquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria vida” (PESSOA, 1966, p. 60).

⁶A autoria do fragmento não é determinada, o manuscrito não tem assinatura (nem de Bernardo Soares nem de qualquer outro heterônimo) e nem a inscrição “L. do D.”, comum a muitos fragmentos do *Livro do Desassossego*. Assim, esse fragmento não está incluído nas edições recentes de Pizarro e Teresa Rita Lopes, entretanto, consta de importantes edições como as de Zenith, Teresa Sobral Cunha e António Quadros.

⁷ Estas considerações se baseiam em Leyla Perrone-Moisés. (PERRONE-MOISES, 2001)

Pessoa, Vieira e Camões foram ou sentiram-se exilados⁸, de fato, todos experimentaram grandes deslocamentos e a sensação de estar “fora de lugar” (SAID, 2004, p. 42). Contudo, o exílio de Camões e de Vieira não é o mesmo de Pessoa e dos que vieram depois dele. Aqueles cruzaram os mares afiançados pelo firme lastro da fé cristã e pela solidez da tradição, mesmo sob a tristeza do isolamento ou a humilhação da posição de pária; enquanto os exilados do século XX conheceram desterramentos sob condições bem diferentes.

A primeira grande novidade do exílio contemporâneo é sua escala, “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (SAID, 2003, p. 47). Esta grande incremento se deve, em última instância, aos nacionalismos:

O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. (...) Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. (...). O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva como prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais. (...) Com o tempo, os nacionalismos bem-sucedidos atribuem a verdade exclusivamente a eles mesmos e relegam a falsidade e a inferioridade aos outros, como na retórica do capitalista contra o comunista. (SAID, 2003, p. 48-49)

Os navegantes portugueses dos séculos XVI, XVII e mesmo XVIII carregavam certezas, o milagre de Ourique⁹ era o alicerce da narrativa missionária, cada português era um conquistador em nome da cristandade (LOURENÇO, 1999). O Antigo Regime constituía-se de colonizadores, “parasitas, conquistadores ou

⁸ Pessoa, aos 7 anos, foi viver com a mãe na África do Sul, retornando à Lisboa apenas aos 17. Vieira, assim como Pessoa, não chegou a ser oficialmente exilado, mas tem sua trajetória marcada por deslocamentos que não se deram por escolha sua: de Lisboa à Bahia enquanto criança; depois ao despovoado Maranhão, já sob a ordem jesuítica; e, ainda, um período em Roma, forçado por intrigas e perseguições da Inquisição. Com base na correspondência de Vieira, Alfredo Bosi afirma: “De todo modo, Vieira considerava um exílio a sua permanência indefinida em Roma e suspirava por voltar a Lisboa.” (BOSI [introdução] apud VIEIRA, 2011, p. 97).

⁹ Segundo as crônicas de fundação de Portugal, D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, teve uma visão de Jesus Cristo anunciando o milagre da sua vitória contra os mulçumanos, na reconquista das terras lusitanas. O milagre, supostamente ocorrido no século XII, passa a integrar as crônicas apenas a partir do século XV. (SARAIVA, 1995, 166).

invasores” (SAID, 2005, p. 67), justificados pela “inferioridade” das populações submetidas. Na rigidez desse sistema, não havia possibilidade de dissenso, às vezes dissonantes aplicava-se a punição do exílio além-mar ou da morte nas fogueiras inquisitoriais. Enquanto o novo sistema, fundamentado na razão instrumental dos nacionalismos e imperialismos se forjou às custas de “exilados, refugiados, expatriados e emigrados” (SAID, 2003, p. 54), povos inteiros à margem e à deriva.

Esse exílio contemporâneo produz incertezas e questiona a infalibilidade do sistema que acolhe e protege os não exilados. Por isso Bolaño diz que “literatura e exílio são, creio, duas faces da mesma moeda” (BOLAÑO, 2000, p.3), a afirmação sugere que a sua concepção do papel da literatura encontra paralelo na função que o exílio tem exercido. Luiz Costa Lima, ao propor uma distinção para o trabalho do historiador e do ficcionista, afirma: “O intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo.” (LIMA, 2006, p. 102).

Há um século, o exílio se representava, quase sempre, por uma lamentação saudosa e uma glorificação da pátria deixada, muito diferente da concepção atual, expressa, sobretudo, por Edward Said. Também o papel da literatura (e da arte) não é ponto passivo e foi campo de disputas durante todo o século XX. Percorrer essa literatura do exílio (produzida no exílio ou sobre ele) permite compreender os modos pelos quais ambos, literatura e exílio, têm desempenhado essa função “desestabilizadora”.

O presencismo e o exílio na subjetividade

LISBON REVISITED (1923)

Não: não quero nada
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!
(PESSOA, 2015, p.149-150)

Álvaro de Campos, heterônimo autor do poema acima, teve também sua experiência de exílio, já insinuada pelo título, o qual anuncia, em inglês, a revisitação à Lisboa. O uso da língua estrangeira é o primeiro indício de que a distância em relação à cidade não está realmente sanada pela presença física da visita. Apesar da língua, o título enseja a ideia de um poema elegíaco, mas o monólogo irritado e carregado de negativas rompe as expectativas e, aparentemente, por nove estrofes, não trata de Lisboa. A veemente rejeição tem um interlocutor, um indeterminado mau ouvinte que promove verdades, conclusões e conquistas da estética, da moral e da ciência, um plural insistente e pegadiço que pressiona o poeta para que se encaixe e participe da vida comum. O poeta se dirige aos moldes, regras e costumes que regem a vida moderna, que colocam a vida individual na trilha do coletivo, se dirige, ademais, às pessoas que vivem em conformidade com essas modernas expectativas lisboetas. Campos nega tudo isso, sobretudo a ciência, mãe iluminista das verdades e das conclusões que ele abomina.

Campos se quer sozinho, se faz sozinho – o exílio para ele é uma opção, em Lisboa, em Glasgow ou no oriente, ele escolhe ver “as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora; através dessa dupla perspectiva” (SAID, 2005, p. 67). Essa perspectiva dupla e irônica, inclusive na invocação de “Deus” e do “diabo”, é acentuada pela inflexão destoante que vem na décima estrofe. Até então marcado por uma repetição de não, o poema se inverte e passa a ser marcado pelo “Ó”, expressão de louvor, invocação de sagrado, interjeição de enaltecimento. As verdades, antes negadas, aparecem sob uma nova caracterização: o céu traz uma verdade perfeita, ainda que vazia, o céu e a perfeição são marcas do divino, que não pode ser preenchido pela compreensão humana; o Tejo, mudo como qualquer rio de qualquer aldeia, sem a carga de memórias e história que diz demasiado (como desejaria o mestre Caeiro), traz o reflexo da verdade divina, a sua pequena parcela de eternidade. Mas essa verdade portuguesa que se oferece como familiar e aprazível é uma “mágoa revisitada”, como “o bem passado” em Sião, que se chora à beira do rio babilônico. Não se trata, porém, de uma mágoa de saudade, a dor vem da consciência do esvaziamento, da impossibilidade de reconhecer-se nessa “verdade” vazia e pequena, vem do não pertencimento à Lisboa que não permite que o eu lírico veja sua identidade refletida no Tejo.

A obra que Pessoa deixou publicada em vida, embora tenha pouco ajudado “o público a entendê-lo e a conhecê-lo melhor” (Editorial Presença apud GAGLIARDI, 2005), foi suficiente para influenciar os jovens fundadores do movimento Presencista¹⁰: Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca e José Régio. Este último, diretamente influenciado por Álvaro de Campos, publica *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1925, no qual inclui-se o *Cântico Negro*, que principia com a estrofe:

“Vem por aqui” – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços, E nunca vou por ali... (RÉGIO apud ANDRADE, 2009, p.8)

¹⁰ Um dos movimentos literários do modernismo português, tem seu nome ligado à Revista Presença, fundada em 1927, pelos expoentes do movimento.

A doce segurança daqueles que seguem pelo caminho pré-determinado não é suficiente para atrair o poeta, que cruza os braços em obstinada defesa de si mesmo, seus olhos não refletem a doçura alheia, mas, ironia, cansaço, lassidão. No decorrer do poema, aparece reiteradamente a expressão “vem por aqui” que representa a voz de comando exterior, rejeitada enfaticamente. Assim como em Pessoa/Campos, o eu lírico, cuja voz é irônica, firme, determinada e indignada, também se dirige a um interlocutor plural, reportando-se aos indivíduos imersos na civilização. “Ambos negam o apelo social, condicionado a regras, e professam o exercício da liberdade individual” (ANDRADE, 2009, p.10). O poema ainda: “Se ao que busco saber nenhum de vós responde/ Por que repetis: ‘Vem por aqui?’” – a resposta não pode ser dada por outros, pois, é a si mesmo que busca. A valorização do “eu” em detrimento do coletivo, a recusa de tudo que é dado *a priori* e dos sistemas estruturantes e cerceadores do eu criativo é a marca presencista, que fica mais evidente nas estrofes finais:

Ide! tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe.
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
Ninguém me peça definições! Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se alevantou.
E um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou,
– Sei que não vou por aí! (RÉGIO, ibidem, p. 9-10)

Com violência, o poeta afirma sua intenção: “Criar desumanidade!”, quando tudo que é humano é razão, ele procura o desumano. Não lhe interessam as posses, os confortos e as certezas que os outros “têm”; ele é um despossuído, consciente do bem e do mal em si e convencido da infinitude a explorar da sua *psique*, mas, sobretudo, livre para fazer seu próprio caminho. A “técnica” (em Campos) ou as

“regras” e “tratados” (em Régio) são abandonados e, mais uma vez, a “loucura” é o seu contraponto. E o que é a loucura, senão, pensar e agir fora do que é considerado razoável e normal? Os lunáticos fora do mundo. A pátria, instituição cultural definidora desses padrões, também é negada em prol do seu cântico particular, que não precisa explicar nada, pois é um “ânimo” e não uma “definição”. É um exílio na subjetividade que proporciona a ridicularização do que é habitual, da vida pré-moldada e aceita pela maioria, sem, entretanto, apresentar qualquer aprofundamento analítico ou social, sem propor qualquer alternativa que não a sua própria idiossincrasia lírica.

Essa postura, característica presencista, implica uma “recusa daquela concepção de arte pautada no engajamento e no comprometimento com causas de natureza social” (GAGLIARDI, 2005, n.p.). A “arte pela vida” traduzia a concepção da arte como exercício de autoconsciência, marcado pela introspecção e pelo psicologismo de raiz romântica, cujo objetivo era a liberdade de pensamento e o autoconhecimento. Tal conduta literária “rendeu aos diretores da revista [*Presença*] a acusação de “alienados” e “reacionários”, gerando revolta e inconformismo em muitos círculos intelectuais que viam na arte a possibilidade de intervenção social” (idem), especialmente em tempos de fascismos galopantes. Censura, escutas telefônicas, violação de correspondência, tortura, prisões e julgamentos políticos, expurgos no funcionalismo público, fraude eleitoral, deportações, campos de prisioneiros, repressão a greves e manifestações estudantis, impunidade da PIDE e da Legião Portuguesa¹¹ responsáveis por muitas mortes violentas e, claro, o exílio, eram práticas do salazarismo em escalada (CEREZALES, 2007, p. 1128). Entre as emergências sociais e políticas de um tempo de radicalismos, os presencistas se colocaram num “exílio metafórico” – conforme as palavras de Edward Said:

(...) o exílio, enquanto condição *real*, é também para meus objetivos uma condição *metafórica*. Com isso quero dizer que meu diagnóstico do intelectual deriva da história social e política do deslocamento e da migração (...), mas não se limita a isso. Mesmo os intelectuais que são membros vitalícios de uma sociedade podem, por assim dizer, ser divididos em conformados e inconformados. De um lado, há os que pertencem plenamente à sociedade tal como ela é, que crescem nela sem um sentimento esmagador de discordância ou incongruência e que podem ser chamados de consonantes: os que sempre dizem “sim”; e, de outro, os dissonantes, indivíduos em conflito com sua sociedade e, em consequência, inconformados e exilados no que se

¹¹ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), polícia do Estado Novo português, responsável pela perseguição política. E a Legião Portuguesa era uma organização de milícias..

refere aos privilégios, ao poder e às honrarias. O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição do exilado, no fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos, por assim dizer, predisposto a evitar e até mesmo a ver com maus olhos as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional. Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. (SAID, 2005, p. 60)

Estranhamento e familiaridade em *O Barão*

Outro fundador da *Presença*, Branquinho da Fonseca, acabou rompendo com José Régio e deixando a revista, pois considerava que essa tinha “a perspectiva dum tipo único de liberdade” (FONSECA & BETTENCOURT (1930) *apud* ROCHA, 2010, p. 287). Uma década depois, sua novela de consagração, *O Barão*, expressa o movimento de extrapolação daquele subjetivismo purista. Há uma porção de realidade que não participa apenas como alvo de recusa ou chacota, e sim, como parte dialeticamente integrada ao complexo e enigmático quadro que se desenrola e “causa inquietação”. Esse incômodo é produzido através de ambivalências, ou até paradoxos, cuja falta de explicação provoca um “estranhamento” próprio da economia sobrenatural, ainda que apenas insinuado.

As ambiguidades estão presentes ao longo de toda a novela, desde a apresentação do narrador, com suas observações contraditórias sobre o ato de viajar, primeiro não gosta, mas logo aprecia de vários modos; passando pela descrição das personagens, a exemplo da professora, descrita como feia e, ao mesmo tempo, atraente; e, sobretudo, na relação entre o inspetor e o barão, de repulsa e irritação, por um lado, e identificação e júbilo, por outro. Esta dinâmica pode ser entendida como alternativa crítica à elevação do eu lírico à condição de centro de gravidade de toda a poética, e representa a relação ambígua desse eu com a tradição e a sociedade. O indivíduo contém o duplo de si mesmo, o homem moderno está atrelado a condições que interagem com sua subjetividade, ainda que não a determinem, portanto, o eu artístico e a complexidade da “loucura” de cada um se constrói em relação – como resposta, resistência ou conformação – a condições específicas de vida que são também sociais. Branquinho da Fonseca, está claro, não o diz diretamente, mas sua obra segue um caminho sugestivo nesse sentido.

Se examinamos as leis gerais da percepção, observamos que, quando as ações se tornam habituais, transformam-se também em automáticas. Todas as nossas habilidades se refugiam no meio inconsciente-automático. (...)

É assim, transformando-se em nada, que a vida desaparece. A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. “Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido” (TOLSTÓI, 1897, p. 58). O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 2019, p. 160-162)

Enquanto efeito intencional, conforme teorizado por Viktor Chklovski (1917), o “estranhamento” advém do procedimento de “singularização”, que é o passo que separa “reconhecimento” (como automatismo) e “visão” (como percepção desautomatizada). Em seguida, procuramos descrever o emprego de tal estratégia por Branquinho da Fonseca.

Carlo Ginzburg, numa análise da historicidade da noção de “estranhamento”, segue os passos do procedimento desde Marco Aurélio (imperador romano de II d.C.), passando pelo monge medieval Antônio de Guevara, por Tolstoi (o qual é analisado pelo próprio Chklovski) e pelos franceses Montaigne, La Bruyère, Voltaire e, sobretudo, Proust. A perspectiva histórica, recusada pelos formalistas, oferece uma compreensão aguçada do próprio fato de este procedimento estético, que correu os séculos em inúmeros autores e nas “adivinhas” populares, ser destacado e teorizado no apenas no século XX:

A vida urbana moderna é acompanhada de uma intensificação desmedida da nossa vida sensorial, fenômeno que está no centro dos experimentos das vanguardas literárias e figurativas do Novecentos. Mas tal fenômeno também esconde, como foi ressaltado com freqüência, um empobrecimento qualitativo da nossa experiência. Esse processo de automatização, denunciado por Chklovski, constitui o contexto histórico de sua definição aparentemente atemporal da arte como estranhamento. Poucos anos antes, numa perspectiva semelhante, embora independente, Proust havia sugerido que os novos experimentos artísticos tinham a tarefa de contestar as fórmulas pré-constituídas de representação. (GINZBURG, 2001, p. 38)

Proust, autor traduzido e publicado pela *Presença*, coloca na boca do narrador de *À procura do tempo perdido*, a seguinte explicação: “Acontece que Madame de Sévigné, como Dostoievski, em vez de nos apresentar as coisas em sua ordem lógica,

isto é, começando pela causa, nos mostra primeiro o efeito, a ilusão que nos atrai. É assim que Dostoievski apresenta suas personagens” (PROUST apud GINZBURG, op. cit.). E Ginzburg arremata:

Proust, naturalmente, também apresenta as personagens desse modo. Pensamos imediatamente numa das suas mais extraordinárias criações, o barão de Charlus. Por muito tempo o leitor é posto diante dos gestos e das palavras incompreensíveis de Charlus, sem dispor de uma indicação (ainda menos de uma explicação de ordem causal) que esclareça seu comportamento. Mas, em certo sentido, faltam essas indicações ao próprio narrador: como nós, ele tenta decifrar Charlus – uma entidade misteriosa, como todos os seres humanos – através do que sabe (e não sabe) dele. (GINZBURG, *ibidem*, p. 38-39)

Tal como o barão de Proust, *O Barão de Branquinho da Fonseca* apresenta um enigma ao narrador (inspetor), e ambos, por sua vez, são um mistério para os leitores. A força desse enigma se comprova pela proficuidade de interpretações que a novela ensejou. Grandes críticos portugueses debruçaram-se sobre este conto específico, cujo potencial semântico ainda é explorado: José Régio, Alexandre Pinheiro Torres, António Quadros, David Mourão-Ferreira, Óscar Lopes, Álvaro Pina, Francisco Costa Fagundes, José-Augusto França, Rosa Maria Goulart, Maria Saraiva de Jesus e Antonio Manuel Ferreira (ROCHA, 2010, p. 289-290).

Com o olhar embaciado e sonâmbulo, fitava-se sem me ver. Mas, como se acordasse de repente, começou a rir, com um riso doloroso e de ironia amarga. Pareceu-me outro homem. Era, na verdade, outro homem, aquele que estava ali agora diante de mim. Não o tinha compreendido, não o tinha visto ainda. Olhei-o com simpatia. (FONSECA, 1969, p. 48)

O narrador, assim como em Proust, explica a própria intenção do autor, que resulta em “ver o outro” e, mais, reconhecer-se no outro, num movimento pendular entre o estranhamento e a familiaridade. Como um exilado, um estrangeiro, que percebe os traços alheios e, por contraste, encontra a si mesmo.

Pareceu-me que aqueles homens nos olhavam com medo. Depois vi que era também com desprezo e ódio. Como se um duplo tivesse saído de mim e estivesse a observar-me de fora, eu via-me melhor a mim próprio do que via os outros. (*ibidem*, p. 56)

O sentido da visão, metafórico ou real, aparece ainda muitas vezes:

Eu estava um pouco embriagado e fazia um esforço inútil para compreender o que via. (...)
Mas vi-o crescer como um gigante e reparei que ele tinha na cara e no fato uns estranhos reflexos metálicos. Já não era o Barão, era o seu fantasma, um autômato de ferro e lata que me fazia calafrios de terror. (...)
Mas, de repente, como se abrisse os olhos, vi que não tinha me dito o que ia fazer, e isso pareceu-me injustificável. (...)

E afundava-me num adormecimento dos sentidos. Olhava sem ver, ouvia sem ouvir, as ideias tumultuavam-me na cabeça sem as compreender nem as poder dominar. (ibidem, p. 54, 64, 66 e 99)

Os elementos associados à visão indicam um possível caminho interpretativo: o incompreensível, o autômato de ferro, o injustificável, a dormência de sentidos ou embriaguez e o tumulto de ideias. Esse conjunto aponta para a noção de “intensificação desmedida da nossa vida sensorial” que gera “um empobrecimento qualitativo da experiência”, transformando os indivíduos em “autômatos” incapazes de ver a si mesmos e aos outros, isto é, sem autoconsciência ou consciência social.

Assim como em José Régio, Branquinho da Fonseca expressa um “exílio metafórico”. A novela demonstra oscilação entre dentro e fora, que acabam se interpenetrando. A dialética hegeliana do senhor e do escravo, já apontada por Said, é desenvolvida por Julia Kristeva de modo a elucidar sua dramatização em *O Barão*:

A barreira, outrora sólida, entre o ‘senhor’ e o ‘escravo’ hoje está abolida, se não no inconsciente, pelo menos em nossas ideologias e em nossas aspirações. Todo nativo sente-se mais ou menos ‘estrangeiro’ em seu ‘próprio’ lugar e esse valor metafórico do termo ‘estrangeiro’ primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente a sua identidade sexual, nacional, política, profissional. Em seguida, empurra-o para uma identificação, certamente casual, mas não menos intensa – com o outro. Nesse movimento, evidentemente, a culpa tem o seu lugar, mas também se eclipsa diante de uma certa glória sorrateira de ser um pouco como esses outros [...]. Assim, estabelece-se entre os novos ‘senhores’ e os novos ‘escravos’ uma cumplicidade secreta, que não tem, necessariamente, consequências práticas na política ou na jurisprudência [...], mas cava uma suspeita, sobretudo no nativo: será que estou realmente em casa? Será que sou eu ou serão eles senhores do ‘futuro’?

Esse hábito da suspeita provoca reflexão em alguns, quase nunca humildade, e nunca mesmo generosidade. Mas também suscita em outros a raiva regressiva e protecionista [...]. O ‘senhor’ transforma-se então em escravo, perseguindo o seu conquistador. Pois o estrangeiro, perseguido como um invasor, desperta no nativo uma paixão sepulta: a de matar o *outro*, inicialmente temido ou desprezado. (KRISTEVA, 1994, p. 27)

O Barão é o senhor que pertence a outro tempo, um nobre feudal exilado na época moderna, o inspetor é o escravo cuja distinção com o outro se esmaece, mas cuja desconfiança não. Essa ótica oferece uma possível explicação para o incidente do tiro, clímax da novela, construído com a perseguição e a tentativa de assassinato: afinal quem atira no Barão senão o próprio inspetor? A raiva do escravo para com o senhor, ainda que de contornos borrados, se coloca bem no início e evolui vacilante, entremeada com a “cumplicidade secreta”:

Desafiarem-me para o que eu gostaria de fazer e não posso, desprezarem os outros as coisas que eu também quero desprezar e desprezo, mas de que sou escravo, é a pior humilhação que me podem fazer, o maior vexame.

(FONSECA, *op. cit.*, p. 17)

E as palavras do Barão:

— O amor é que perde... Tu também sabes... Fez de mim um escravo com esta alma de rei... Um escravo e um rei na mesma carcaça podre. Sou uma flor e um escarro... Um dia hei de te contar tudo. Mas hoje estou bêbado; hoje não.

(*ibidem*, p. 92)

O inspetor é aquele que se sujeita às regras sociais, aquele que diz sim ao “Vem por aqui” e que deixa passivamente que lhe peguem no braço, entretanto, ele identifica-se e até mesmo confunde-se com a loucura do Barão, aquele que é senhor de si, mas que sofre em uma busca inextrincável. O Barão, exilado do tempo, é o eu presenciista que conduz o narrador numa exploração embriagada da arte (simbolizada pela música da *Tuna*¹²) e de si mesmo. Esse eu está, em grande medida, introjetado no próprio inspetor, mas as demandas sociais, as necessidades econômicas, enfim, a interação com o meio que lhe é próprio, posto que ele é o nativo e não o exilado, transformam essa experiência numa lembrança sombria, de sonho e loucura.

Automatismo, reificação, coerção e resistência

Para além dos tropos, havia exílio abundante na realidade salazarista, autores que viveram efetivamente a expatriação ou a emigração também acrescentaram uma palavra ou duas à presente discussão. José Rodrigues Miguéis, Ferreira de Castro e Jorge de Sena foram obrigados a afastar-se de Portugal por razões políticas ou econômicas. A realidade pungente, repleta de mazelas e opressões, acentuava as demandas por uma arte engajada. Se o eu presenciista já tinha havia colocado um pé no chão (como vimos com a novela *O Barão*), agora a tendência seria cravar os dois pés no solo das conjunturas e escavar ainda mais fundo em busca das estruturas.

Esse é ao fim e ao cabo o neo-realismo do século de Nietzsche, Freud e Marx: a narrativa como inspeção da realidade humana mais precária e sem transcendência, mesquinha e amesquinhada no espaço social de privilégios e exclusão. A despeito de todo o niilismo, o escritor assume a responsabilidade de denunciar a desumanização do mundo capitalista e, sobretudo, como narrador, de mostrar que o homem reificado tem e preserva um lado de dentro que, apesar de sua condição alienante, sente, sofre, sonha, recorda e espera, sobretudo espera alguma forma de redenção. (JACOTO, 2005, p. 288)

¹² Espécie de grupo musical de origem Espanhola, popularizado em Portugal no final do século XIX.

De passagem, apenas breves considerações sobre Ferreira de Castro, grande precursor do neorrealismo. O romance *A Selva* (1930) realiza a denúncia da reificação, sem, entretanto, reduzir-se a panfleto doutrinário. Importante notar que o romance é uma exceção entre os seus sucessores neorrealistas, pois tem um indivíduo como protagonista e não um grupo social. Alberto passa por uma viagem iniciática, com referências míticas e cunho alegórico, cujo destino é um retorno às origens, uma recuperação da própria humanidade.

No romance, predomina uma substituição metonímica dos seres humanos pelos seus “olhos”. Mas esse olhar quase nunca é passivo: “Vê-la, vê-la, afagá-la com o olhar, possuí-la com os olhos, já que não lhe era permitido tê-la de outra maneira! (CASTRO, 1972, 231). Dessa forma, Ferreira de Castro dá uma certa continuidade ao movimento dialético de Branquinho da Fonseca, caracterizando a ação dos indivíduos como trabalho que transforma o meio social – mesmo a ação de ver. Ferreira de Castro empenha-se em iluminar um “lado de dentro que, apesar de sua condição alienante, sente, sofre, sonha, recorda e espera” (JACOTO, 2005, p. 288). A personagem aparentemente alienada seria reduzida a “braços”, “mãos”, “lombo”, porém, Alberto e seus companheiros, porém, são predominantemente “olhos”. O romance não apenas denuncia a alienação e a reificação, ele trata da percepção de mundo, do “olhar” que, apesar da selva fechada e escura e das condições degradantes de trabalho e vida, aprende a captar alguma luz e a refletir-se no espelho do olhar alheio, produzindo consciência social.

Todavia, a “redenção” só parece possível a partir de José Rodrigues Miguéis, como sugeriu Lílian Jacoto. *Regresso à cúpula da pena* (1959) trata do percurso de um exilado que retorna à Lisboa e expressa sua angústia – “como um doente despersonalizado”, alheio e fora de lugar. No entanto, logo aquele exilado, mostra que carrega a identidade portuguesa consigo, “como um talismã, aquela imagem cristalizada”, talismã que por um momento parece um “peso morto”, mas, depois, revela-se vivo e pungente. Numa visada, captamos os tons lisboetas: “O sol, entretanto, lambuzava de mel o casario, e vinha espreguiçar-se nas mesas de café com vagares de gato velho de pensão de viúvas” (MIGUÉIS, 1959, p. 151). Nesse conto, persiste o binômio apontado em *O Barão*; agora, porém, a dialética do mesmo e do outro arquiteta um caminho de esperança, uma possível síntese futura:

porque até os homens mais práticos e realistas (e eu sou um deles), os que mais estimam mergulhar e confundir-se, participar e lutar, sentem por vezes, esse impulso de ausência, de ascese, de fuga e regresso. Desta vez, o instante foi muito mais alto do que a própria serra: dentro de mim. (*ibidem*, p. 160)

Um olhar positivo se instaura, pois, a identidade portuguesa permanece viva em si, a paisagem e o “ser” português pulsa no interior do narrador, que embora suba ao ápice da cúpula, fecha os olhos para melhor ver a paisagem. O “eu” não precisa ser abandonado em benefício da realidade social premente, pois é exatamente este “eu”, ainda que exilado, ainda que onírico, que pode indicar o caminho para a “redenção” e para o “regresso”. José Rodrigues Miguéis realiza, assim, a proposta de Cortázar:

Creio que mais que nunca é necessário transformar a negatividade do exílio – que confirma assim o triunfo do inimigo – em uma nova tomada de realidade, uma realidade baseada em valores e não em desvalores, uma realidade que o trabalho específico do escritor pode tornar positiva e eficaz, invertendo por completo o programa do adversário e tomando-lhe a dianteira de uma maneira que este não podia imaginar. (CORTÁZAR, 2001, p. 151)

Miguéis transita do pessoal ao social, reitera e oferece uma versão positiva do exílio existencial e melancólico que a literatura portuguesa já conhecia. Ele assegura que o tema central de um autor exilado é a pátria e que a literatura é ferramenta de presentificação da pátria. “Nós somos mais livres e estamos mais na nossa terra do que eles” (*ibidem*, p.153) – o conto reverbera as palavras de Cortázar e a ideia de considerar o exílio uma “dianteira”:

Tinha sobre eles esta vantagem: era um deles e observava-os como se não o fosse. O mesmo e outro, alheio e participante. Eles julgavam-se outros, e eram os mesmos porque seu drama na essência não mudara. O coração bateu-me depressa, eu próprio, sendo agora um estranho, não seria o mesmo?

(MIGUÉIS, op. cit., 154)

Tal como o inspetor, que se viu melhor pelos olhos alheios, o narrador aqui também se dá conta de si ao observar os outros. E, por considerar-se outro, vê melhor os que antes eram seus iguais. Mais uma vez, as metáforas do olhar:

Mafra, o Cabo da Roca, a barra do Tejo... Havia bocas abertas em Ahs e Ohs. Via-se tudo. Mas eu via mais e mais longe. Um panorama que se prolongava para lá do horizonte, pela minha alma fora bem uns quarenta anos. (*ibidem*, p. 159)

Portanto, os lados de dentro e de fora constituem, dialeticamente, o indivíduo. E, através dele, a pátria, ainda que inalcançável enquanto nação, continua se realizando enquanto identidade cultural. O narrador exilado ainda se considera parte

da “raça que somos de corações partidos pela Terra” (MIGUÉIS, op. cit., p. 161), isto é, a raça de Camões.

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi naturalmente gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato”, num “dado”, precisamente porque tinha sido uma *ficção*, e graças à brecha dolorosamente sentida entre aquilo que essa ideia sugeriria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). *A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento* e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia.

(...) Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeada por ambos. (BAUMAN *apud* GOBBI, 2011, p. 242-243)

Sendo assim, quem fabrica a “identidade portuguesa” é quem escreve sobre ela, quem a ressignifica e lhe dá expressão. Portugal não se resume às “curiosidades necrosadas” (MIGUÉIS, op. cit., p. 158) dentro dos museus: “Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (BENJAMIN, 2012, p. 86). Dentre aqueles turistas, apenas o exilado português havia beijado sua prima donzela naquela “nobre e estúpida torre”. Esse narrador, que é a autêntica expressão da alma portuguesa e, além disso, a continuidade da “raça” e das “coisas” portuguesas, é ameaçado e perseguido por um potente “rival”, de mãos e cabeça de ferro, como um autômato, que pretende o “arremessar com força bruta pelos ares fora” (MIGUÉIS, op. cit., p.165).

A nação é o duplo do exílio, pois, este cumpre a função seletiva indicada por Said: “O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva como prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa” (SAID, 2003, p.48). O Estado Novo, cujo fascismo à portuguesa não escapa à definição de autoritarismo nacionalista, se apodera do passado de Portugal e engessa institucionalmente (figurado no castelo de Sintra convertido em museu) e violentamente (ao defenestrar os dissonantes) a narrativa da nação, de modo que esta se converta em discurso que justifique a sua agenda política.

O Estado Novo, sob o “fascismo de cátedra”¹³ de Salazar, impõe uma imagem imobilizada da identidade nacional, essa manutenção patriota do que é ser português seria só uma casca que encobre e sufoca a entelúquia portuguesa. Pois, como diz Octavio Paz, “se a imitação se torna simples repetição, o diálogo cessa e a tradição petrifica; e do mesmo modo, se a modernidade não faz a crítica de si mesma, se não se postula como ruptura e só é uma prolongação do ‘moderno’, a tradição se imobiliza” (PAZ, 1976, p.134). Desta forma, se constrói uma nação que se enrijece, tornando-se insensível em relação ao próprio passado, uma nacionalidade cuja história, literatura e arte oficiais são “curiosidades necrosadas” e “um peso morto”. Para “se atrever a ser” é preciso arrancar essa casca, fazer o sangue verter pela ferida de já não ser o Portugal Imperial, nem o Portugal Missionário, mas sim um vivo devir.

Contudo, muito antes dos cravos desabrocharem em 1974, o “ser” português se realizava no olhar exilado. “Ninguém tem mais pátria que aquele que a perdeu e a vive como perdida.” – afirma Eduardo Loureço ao analisar Rodrigues Miguéis (LOURENÇO, 1983, p. 272). Aqueles que “não querem nada”, que não se deixam levar pelo braço, que “não vão por aí”, mas que aprenderam a ver o outro “com simpatia”, refletir-se no outro e até carregar o outro em si, como talismã, são aqueles que puderam exercitar a crítica ao discurso nacional oficial. Posicionados fora, física ou poeticamente, dessa máquina lubrificada pelo regime fascista, coube a esses párias a condição de depositários da pátria, não como uma redoma e, sim, como um casulo, onde as transformações ocorriam fora das vistas hostis.

A tradição sob novas luzes

Nesta loucura há um método e, para nós, um exemplo. Inventemos, em vez de aceitar, os rótulos que nos pespegam. Definamo-nos contra o previsível, contra o que se espera convencionalmente de nós.

Tenho certeza de que isto é possível, mas também de que não se consegue realizá-lo sem dar um passo atrás dentro de si mesmo para se ver de novo, para ao menos tirar essa vantagem do exílio. A tomada de realidade a que aludi não será possível sem uma autocrítica que por fim e de uma vez por todas arranque algumas das vendas que nos cobrem os olhos. (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.151)

¹³ Expressão forjada por Unamano, em 1935, referindo-se à carreira acadêmica de Salazar e instaurando as bases para interpretar o Estado Novo português como uma “ditadura de doutores” que apresentava-se aos portugueses como um governo ultra racionalista que iria modernizar Portugal sem abandonar suas tradições. (SOUSA, 2013).

Essa “tomada de realidade” recomendada por Cortázar é plenamente realizada pela poética do testemunho, proposta por Jorge de Sena, que também dá esse “passo atrás”, retomando a tradição como um jogo de espelhos. Sena foi um dos grandes camonistas do século XX e sua obra dialoga e mobiliza a tradição de modos inusitados, seja transformando Camões no decadente personagem do conto *Super Flumina Babylonis*; seja *Em Creta, com o Minotauro*, tomando “em paz” um café com a besta que o compreende. Ademais, embora também tenha sido um respeitável pessoano (foi o primeiro a debruçar-se sobre os fragmentos *Livro do Desassossego*), Sena exerceu a “autocrítica” da poesia portuguesa, propondo uma alternativa mais propositiva à poética do fingimento:

O seu “fingimento” valeu como uma lição e um exemplo, que estão longe de ser compreendidos num país em que ser-se poeta é ser-se um profissional do sentimento oportuno. Mas repugnou-me sempre a parte de artifício, no mais elevado sentido de técnica de apreensão das mais virtualidades, que um tal “fingimento” implica. Porque só artificialmente, embora no plano da poesia e não no das artes distractivas, nos é possível assumir extrinsecamente, exteriormente, a multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incômoda, uma sociedade inquieta, um mundo angustiado. Há muito de orgulho desmedido nesse “fingimento”, que contrasta, quanto a mim, com a humildade expectante, a atenção discreta, a disponibilidade vigilante com que, dando de nós mais que nós mesmos, testemunhamos do mundo que nos cerca, como do mundo que, vivendo-o, nós próprios cercamos do nosso material cuidado. É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. (SENA, 1977, p. 725-726)

Jorge de Sena oferece sua poesia como um “testemunho” do seu tempo e se coloca como um expectador atento, portador de um olhar específico, um olhar português e, ao mesmo tempo, cosmopolita. Sua poética apoia-se, por um lado, na experiência circunstancial do sujeito empírico e, por outro, na tradição da literatura portuguesa. Dialeticamente, um lado ilumina o outro: a tradição fornece o enredamento cultural, um ponto de partida e pertença que dá sentido ao momento presente; e a poesia do testemunho ressignifica, presentifica e reaviva a tradição. Seu exílio, real e existencial, é condição necessária para a desmitificação realizada através de uma poesia que efetua uma releitura dos mitos. Laboriosamente remove as crostas anquilosadas dos mitos portugueses, reciclando-os, Camões sobretudo, mas também Pessoa, que aos poucos se tornava um mito amordaçado pela crítica oportunista do Estado Novo. Sem liberdade para fazer literatura e até mesmo crítica literária, Sena optou pelo exílio, mas poucos anos antes, em 1956, escreveu o poema *Quem a tem*:

Não hei de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.

Eu não posso senão ser
desta terra em que nasci.
Embora ao mundo pertença
e sempre a verdade vença,
qual será ser livre aqui,
não hei-de morrer sem saber.

Trocaram tudo em maldade,
é quasi um crime viver.
Mas embora escondam tudo
e me queiram cego e mudo,
não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade. (SENA, 1988, p.42)

Luciana Picchio (1999) apontou que esses versos em redondilha maior, métrica das cantigas populares, ecoavam “ironicamente talvez” os versos infantis de Pessoa: “Ó terras de Portugal/Ó terras onde eu nasci/ Por muito que goste delas/ Inda gosto mais de ti” (PESSOA apud SIMÕES, 1951, p. 55). O menino Pessoa, dividido entre a “querida mamã” e as “terras de Portugal”, acabou indo para a África do Sul; Jorge de Sena, entre a liberdade e as mesmas terras, optou por migrar para o Brasil, em 1959, até que aqui a liberdade também escasseou e, em 1965, foi-se para os Estados Unidos. O sonoro poema ecoa o desconcerto do mundo, tão denunciado por Camões. O exílio se anuncia, viver é um crime e o querem cego, mas ele ainda espera poder ver a cor da liberdade em seu país, ainda que de longe.

O que sempre o preocupou foi Portugal, um Portugal que, depois de ter inventado, como lhe cabia, os seus mitos fundadores, fantasiosos como todos são, também precisou criar o que poderá ser chamado de mitos mantenedores, cujo ofício tem sido o de sustentar e prolongar as esperanças coletivas, sucessivamente colocadas em um porvir que sucessivamente se nega. Foi por este caminho que viemos desde as trovas de Bandarra ao profetismo pessoano, com passagem pela 'volta' de D. Sebastião, pelas exaltações patrióticas de Vieira, pelo melancolismo de Pascoaes. (SARAMAGO [orelha de livro] apud LOURENÇO, 1999)

As palavras de Saramago referem-se a Eduardo Lourenço e, não obstante, dizem muito sobre Jorge de Sena. Profundamente consciente que a cultura portuguesa muito se equilibrou nesse intervalo arriscado, entre o passado e o futuro, entre o mito de antiquário e o vaticínio dos profetas e metafísicos, ele se coloca solidamente no presente. Sena se faz temporal e, ainda assim, ligado intimamente ao imaginário primitivo; desta posição privilegiada, do exilado que conserva e renova o seu pertencimento através da tradição, o poeta pode recriar esse imaginário e,

portanto, lançar novos olhares ao passado ou ao futuro. Sena exemplifica bem a relação de um autor com seus “precursores”, conforme tratada por Borges: “Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130).

Assim como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen também mobiliza a tradição em busca de uma ética possível para o mundo atual. Sua poesia resgata a solenidade dos elementos cotidianos. Ela não apenas modifica a “concepção do passado”, ela efetua uma religação a um passado tão remoto, que esquecido: ela nos remete ao primordial e fecundo momento do “dizer”, o momento em que o mundo concreto se faz linguagem e, portanto, se materializa na consciência.

Nosso caminho iniciou-se em Lisboa, regressemos a ela, através do poema *Lisboa*, originalmente publicado no livro *Navegações*, de 1983:

Digo:
“Lisboa”
Quando atravesso — vinda do sul — o rio
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas —
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
Com seus meandros de espanto insónia e lata
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
Seu conivente sorrir de intriga e máscara
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
Lisboa oscilando como uma grande barca
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
— Digo para ver (ANDRESEN, 2004, p. 250)

A cidade de Lisboa não apenas nasce de sua nomeação, ela se “abre” permitindo que o “luzir” revele mesmo seus aspectos “noturnos”. “Lisboa” – pronunciada e repetida como uma prece. O que a cidade é de fato (esse “ser” de “carências” e “insônias”, mas também de “azul”, “rio” e “colinas”) e também o que finge ser (“coisa de teatro”, “máscara” com o uma cenografia de “lata”) são dois aspectos que “rebrilham”, isto é, refletem-se. A apreensão de uma verdade se inicia em sua enunciação. “Lisboa” – capital “conivente” de um Império cruel e Ocidental, cidade construída sobretudo pelos desterrados, no real ou na representação, seja com o ouro

dos trabalhadores de além-mar ou com as palavras dos exilados poetas, portanto, feita da “própria ausência”. Tudo isso precisa ser dito para ser visto.

Os automatismos, as indiferenças, a alienação, a reificação convergiram para uma linguagem semanticamente vazia, as pessoas não conseguem mais ver sentido no mundo em que vivem. Sophia procura superar o esvaziamento de sentido, investindo as palavras de beleza e luz própria, buscando uma religação. “Espelho” e “olhos”, conquistados pela literatura portuguesa nesse percurso, não foram suficientes, “há mister luz”, diz Vieira – ele mesmo uma estrela. Se falta a graça divina da transcendência para iluminar o que é Portugal, Sophia traz o próprio sol, convocando Apolo para deitar-se nos mares portugueses. A beleza telúrica de seus poemas ilustra com palavras mágicas o mundo a sua volta, procurando sacralizar, benjaminianamente, o mundo, a partir da experiência concreta de ser português:

“Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Olhos de Blimunda e a cegueira branca

Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê [...] Talvez não soubesse, talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe, e, mal foram estas palavras ditas, pôs-se a chuva a cair com mais força, sinal de sim, sinal de não, [...] (SARAMAGO, 2013, p. 59, 141)

As palavras acima são de Blimunda, protagonista que pode ver o que ninguém mais vê, com um olhar profundo que atravessa a matéria, pode desvendar o passado (ver que ali foi enterrado uma arca), às vezes o futuro (ou que aquele tem um cisto que o matará em poucos dias), e enxerga até mesmo “as vontades” alheias, entretanto, ela não pode explicar tudo o que vê, sente e sabe. A razão, que apresenta um mundo ordenado de causas e efeitos sempre lógicos, não dá conta da experiência humana. Em *Memorial do Convento*, romance de 1982 que lançou Saramago ao sucesso internacional, há um esforço nítido de desvelar a pura contingência do real e a fragilidade humana ao tentar controlar o que não pode ser compreendido: a vontade humana.

O olhar privilegiado de Blimunda não a poupou de um destino trágico e irônico, após vagar nove anos em busca de seu companheiro perdido, o encontra em Lisboa nas mesmas circunstâncias que o conheceu: “repetia um itinerário de há vinte e oito

anos”, quando sua mãe foi supliciada e condenada ao degredo em Angola, agora o supliciado era o próprio Baltazar, que ela encontra apenas a tempo de ver desprender-se sua vontade, no exato momento de sua morte. A sina de Blimunda é a do intelectual português, que contribuiu cativando vontades para a Revolução e esta tão rapidamente frustrou suas esperanças, assim como ela alimentou com vontades a Passarinholá, máquina de voar que acabou por levar para longe Baltazar.

Treze anos depois, autoexilado em Lanzarote há dois, Saramago escreve *O ensaio sobre a cegueira* e reitera que existem outros modos de conhecer que não a razão, outros modos de ver. “No século XX, a partir das catástrofes das grandes guerras e do aumento da desumanização na sociedade de massas, foi necessário reavaliar o papel do conhecimento” (GINZBURG, 2003, p.54-55). A sensibilidade, a intuição, o inexplicável e o fictício passam a ter valor quando a lógica racional decepciona, assim como a cegueira realça a importância dos outros sentidos.

A cegueira do *Ensaio* não é negra, é branca. Não é ausência luz, mas excesso. O branco é o espectro de todas as cores sem distinção. Trata-se da saturação contemporânea de elementos que estão a nossa volta e não vemos: a eletricidade, o esgoto, os trabalhadores, etc. Somos cegos para os meios produtivos da nossa sociedade. Quem fabrica os objetos, nossas roupas, nossos inúmeros equipamentos? Quem planta e quem colhe, quem abate? Às vezes, não vemos nem mesmo quem cozinha o que nos é servido. A invisibilidade social é um fato, uniformes e títulos apagam os indivíduos que os usam. “Eles fingem que são cego, que não vê a gente” (COSTA, 2004, *sic*). Há tanto que não vemos, ou fingimos não ver: os velhos, os deficientes, os mortos, as prostitutas, os bandidos, a violência – a cegueira saramaguiana nos traz aos olhos da alma aquilo que tem sido invisível para nossos olhos automatizados.

A pobreza de experiências é ofuscada pelo excesso de ideias. Uma quantidade quase infinita de informações e nenhuma delas doa sentido “a si mesmo”, nenhuma se “representa” na própria “alma”. O “mal-branco” que envolve e ofusca é o excesso de razão iluminista – lume que tenta penetrar em todas as frinchas e desnudar todos os mistérios. Estamos entre a angústia de mil novas ideias sem lastro no vivido, esgotados por carregar uma imensa cultura que mal nos pertence. A cegueira de Saramago é uma névoa de terríveis perspectivas, dentro da qual, apenas aqueles que

conseguem ver o outro, ver que através de todas as camadas de reificação e alienação há ainda um humano, é que encontram esperanças.

Guiados pelo eu lírico de Régio, que vai sem saber aonde vai, ou de Andresen que volta a Lisboa e a atravessa pelo rio, como o inspetor de *O barão* e Alberto de *A selva*, como o narrador excursionista de Rodrigues Miguéis, os cegos de Saramago estão em constante movimento. Primeiro, à força, são todos conduzidos de seus lares até o manicômio (o lugar dos loucos, fora do mundo) onde são agrupados, depois, protegidos pela mulher do médico, procuram voltar às suas casas. Esse percurso é uma jornada iniciática, marcada pela morte e por terríveis suplícios e humilhações, é uma descida aos infernos e, depois da renovação pelo fogo que destrói o manicômio¹⁴, um retorno desenganado, pois ao chegarem em suas casas, nada está como antes e ninguém os espera.

Do que precisamos é de uma enxada, ou de uma pá, aqui se pode observar como o autêntico eterno retorno é o das palavras, agora regressaram estas, ditas pelas mesmas razões, primeiro foi o homem que roubou o automóvel, agora vai ser a velha que restituiu as chaves, depois de enterrados não se notarão as diferenças (SARAMAGO, 1995, p. 287)

Saramago reforça o caráter cíclico da narrativa. Parece dizer que nós também devemos refazer os nossos passos, e repetir, no final, os gestos do início, como uma peregrinação ao sagrado original de nossa alma, até acordarmos desse “sonho” ao banhar o rosto no rio lágrimas do nosso exílio, para tal, temos a literatura como guia:

O céu era, todo ele, uma única nuvem, a chuva desabava em torrentes. No chão da varanda, amontoadas, estavam as roupas sujas que haviam despido, estava o saco de plástico com os sapatos que era preciso lavar. Lavar. O último véu do sono abriu-se subitamente, era isso o que tinha de fazer. Abriu a porta, deu um passo, acto contínuo a chuva encharcou-a da cabeça aos pés, como se estivesse debaixo duma cascata. (ibidem, p.265)

Em seguida, o banho das três mulheres¹⁵ acontece “como se estivesse a officiar um rito”. E sob as águas da chuva se passa este diálogo: “Tu és bonita, disse a rapariga de olhos escuros, Como podes sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas

¹⁴ A figura do holocausto, sacrifício pelo fogo, é frequente no livro do Êxodo, quando o povo hebreu escapa da escravidão no Egito. É, portanto, um símbolo completamente ligado ao mito do exílio nas religiões abraâmicas. Mas, o poder simbólico do fogo ultrapassa as narrativas das escrituras, criando fortes raízes no inconsciente, como explora Bachelard em *A psicanálise do fogo* (1938): “o fogo purifica tudo” (BACHELARD, 1994, p. 150).

¹⁵ A trindade de mulheres é também uma fórmula mítica ligada ao exílio, anterior ao cristianismo: Hécate, deusa grega, que conduz Deméter – iluminando seu caminho com tochas – em sua busca por Perséfone, que desce aos infernos e retorna. Hécate é uma deusa tripla e Perséfone é uma de suas faces (KERÉNYI, 2015).

vezes contigo” (ibidem, p. 267). O “sonho imaginado”, representado “n'alma”, como disse Camões, é agora suficiente para reconhecer a beleza e capaz de proporcionar a pertença tão almejada. Após uma jornada em que cada um esteve perdido em si mesmo, cegos “de uma glória luminosa”, de um suplício no qual cada um era o inferno do outro, de provações que desmantelaram seus automatismos, exigindo um reaprendizado constante, ouvindo a voz da experiência (o velho da venda preta) e seguindo a mulher do médico (assim sem título, sem autoridade, nem explicações), chegaram em casa: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental” (ibidem, p. 257). Contudo, voltar para casa não foi o suficiente, continuaram cegos. Primeiro a peregrinação, depois a experiência transcendental, então “O velho da venda preta [...] pensou que tivera razão em não acreditar na razão (ibidem, p. 262)”.

Entra em cena o personagem do escritor que, deslocado pela tragédia da cegueira, vivia na casa do primeiro cego, isto é, o primeiro personagem a aparecer no romance, o primeiro a ficar cego e que, no entanto, não havia aparecido na história desde então. A figura do escritor morando na casa do primeiro personagem a cegar, ocupando fatidicamente o seu lugar, sugere que a literatura tem um papel central nessa jornada de retornar a si mesmo, aceitar-se como ser complexo, não totalmente constituído de razão e, assim, ser capaz de ver o outro.

Considerações finais

Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur examina a obra de Santo Agostinho e aponta quatro imagens sintéticas da temporalidade, representando o que chama de “tristeza do infinito com a celebração do absoluto”: a “dissolução”, a “agonia”, o “banimento” e a “noite”. “A temporalidade como ‘banimento’ agrupa as imagens de atribulação, de exílio, de vulnerabilidade, de errância, de nostalgia, de desejo vão; finalmente, o tema da ‘noite’ governa as imagens de cegueira, obscuridade, de opacidade” (RICŒUR, 2010, p.52). Portanto, cegueira e exílio fazem parte da imagética ancestral do cristianismo, com a qual dialogaram Camões e Vieira. Extraviados da morada divina, banidos da eternidade, condenados à temporalidade e à morte, essa é a condição humana cristã. Nessa representação, aparece a luz que

conduz o peregrino de volta a morada divina, ou a cegueira obscura que desnorteia. Essa imagem, continuamente transformada, perdura na literatura portuguesa.

Fernando Pessoa vê, refletida no Tejo¹⁶, a pequena porção de divino que já não lhe pertence, é a transcendência perdida que é reencontrada na jornada saramaguiana. Privado da transcendência em que se fundava toda a sua identidade, o português, como Régio e Pessoa, refugiou-se na subjetividade, estava cego nessa vida moderna, transformado em autômato, personagem tipo criado para uma narrativa da nação ditada pelo fascismo, que amordaça a memória e sequestra a tradição. Contudo, a arte e a literatura cultivam o estranhamento, Branquinho da Fonseca, Ferreira de Castro e Rodrigues Miguéis instauram uma forma de perceber para além dos olhos cegos, desvelando a alienação e a reificação, permitindo que, através do sonho, do fictício e do imaginário, reanimem-se os fundamentos do que conecta uns aos outros – sua cultura. Sena e Saramago tornam a tradição mais mundana, enquanto Sophia torna o mundano mais sagrado, instaura uma nova sacralidade. Demiurgicamente, a literatura desses autores, exilados do Portugal cristão e transcendente, refunda a língua portuguesa como lugar de pertencimento que é: “Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal” (PESSOA/SOARES, 2006, p. 254).

Bibliografia

ANDRADE, A. de M. Álvaro de Campos, José Régio e Miguel Torga: do olhar absoluto para o olhar relativo. *Estação Literária*, [S. l.], v. 3, p. 3–17, 2009. DOI: 10.5433/el.2009v3.e25155. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25155>. Acesso em: 15 agosto 2023.

ANDRESEN, Sophia de M. Breyner. *Poemas escolhidos*. Seleção de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Tradução e Revisão: Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.

¹⁶ “Assim em cada lago a lua toda/Brilha, porque alta vive” (PESSOA/REIS, 2015, p. 28)

- BOLAÑO, Roberto. "Literatura e Exílio". Tradução de Guilherme Freitas. In: *Caderno de Leituras n.22*. Chão da Feira: 2000.
- BORGES, Jorge Luis. "Kafka e seus precursores". In: *Outras Inquisições* (1952). Tradução Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 127-130.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. (Org. Emanuel Paulo Ramos). Lisboa: Porto Editora, 1982.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica: Redondilha e sonetos*. (Org. Massaud Moisés). São Paulo: Publifolha, 1997.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos. Barueri*: Ciranda Cultural, 2015.
- CASTRO, Ferreira de Castro. *A Selva*. São Paulo: Verbo, 1972.
- CEREZALES, Diego Palacios. "Vítimas de Salazar: Estado Novo e violência política". In: *Análise Social*, Lisboa, n. 185, p. 1128-1135, 2007.
- CHKLÓVSKI, Viktor. *Arte como procedimento*. In: MOLINA, David Gomiero. *Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski*. RUS (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 10, n. 14, p. 153–176, 2019. Disp.em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>. Acesso em: 20 Maio 2024.
- CORTÁZAR, Julio. "América Latina: exílio e literatura". In: *Obra crítica 3*. Org. Saúl Sosnowski. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2001.
- COSTA, Fernando Braga. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: EditoraGlobo, 2004.
- FONSECA, Branquinho da. *O barão: Com um estudo de David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.
- GAGLIARDI, Caio. "Introdução à *Presença*". In: *Zunái*. 2005. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/caio_gagliardi_introducao_presenca.htm . Acesso em: 20 agosto 2023.
- GINZBURG, Jaime. "Cegueira e Literatura". *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], p. 53-64, dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17976>. Acesso em: 20 agosto 2023.
- GINZBURG, Carlo. "Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário". In: *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da História. Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução Carlos Henrique Pissardo. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- JACOTO, Lílian. "Focalização e exclusão social no neo-realismo". In: FERNANDES, Annie G. & OLIVEIRA, Paulo M. *Literatura Portuguesa Aquém-Mar*. Campinas: Komedi, 2005.
- KERÉNYI, Karl. *A História dos Deuses e dos Homens*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. Petrópolis: Vozes, 2015. Kindle Edition.
- KRISTEVA, Julia. "Tocata e fuga para o estrangeiro". In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. "As marcas do exílio na obra J. R. Miguéis". In: MIGUÉIS, José Rodrigues. *Gente da Terceira Classe*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. “Regresso à Cúpula da Pena”. In: *Leah*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
- PAZ, Octavio. “Invenção, subdesenvolvimento e modernidade”. In: *Signos em rotação*. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Tradução: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. (Org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. (Org. Jane Tutikian). Porto Alegre: LP&M, 2009. (Obra poética I)
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. (Org. Jane Tutikian). Porto Alegre: L&PM, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Lisboa: INCM-Pessoana, 2015.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. “Jorge de Sena e a cor da liberdade”. In: *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, pp. 209-216.
- RICŒUR, Paul. *A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Tempo e Narrativa vol I)
- ROCHA, Clara. “Branquinho da Fonseca”. In: MARTINS, Fernando C. (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo, Leya: 2010.
- SAID, Edward W. “Reflexões sobre o exílio”. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward W. *Fora do lugar: Memórias*. Trad. Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- SAID, Edward W. “Exílio intelectual: expatriados e marginais”. In: _____. *Representações do intelectual: as Conferências de Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SARAIVA, A. José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. [e-book]
- SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SIMÕES, Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História de uma Geração*. Lisboa: Bertrand, 1951.
- SOUSA, Jorge Pais de. *O Estado Novo de Salazar como um fascismo catedrático. Fundamentação histórica de uma categoria política*. *Intellectus*, [S. l.], v. 12, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intellectus/article/view/17731>. Acesso em: 25 maio 2024.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin, 2011.