

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AS MUITAS FACETAS DE UM DIÁRIO: UMA LEITURA POLÍTICA DE  
*UM FALCÃO NO PUNHO* DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

**VANESSA APARECIDA KRAMER**

**GUARAPUAVA**

**2017**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AS MUITAS FACETAS DE UM DIÁRIO: UMA LEITURA POLÍTICA DE  
*UM FALCÃO NO PUNHO* DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Dissertação apresentada por VANESSA APARECIDA KRAMER, ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dra. RAQUEL TEREZINHA RODRIGUES

**GUARAPUAVA**

**2017**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

K89m Kramer, Vanessa Aparecida  
As muitas facetas de um diário: uma leitura política de um *Um falcão no punho* de Maria Gabriela Llansol / Vanessa Aparecida Kramer.–  
Guarapuava: Unicentro, 2017.  
x, 109 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
Programa de Pós-Graduação em Letras; área de concentração: Estudos  
Literários.  
Orientadora: Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues;  
Banca examinadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, Prof. Dr. Edson  
Santos Silva.

Bibliografia

1. Diário. 2. Incosciente Político. 3. Literatura Contemporânea. 4. Llansol,  
Maria Gabriela. 6. Análise. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em  
Letras.

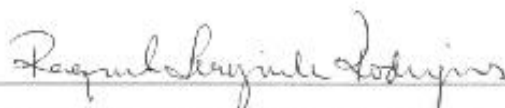
CDD 20. ed. 401.41358

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**Vanessa Aparecida Kramer**

**AS MUITAS FACETAS DE UM DIÁRIO: UMA LETTURA POLÍTICA DE UM  
FALCÃO NO PUNHO DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Dissertação aprovada em 24/02/2017 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues - UNICENTRO –  
Presidente/Orientador(a)



Prof.(a) Dr.(a) Carla Alexandra Ferreira – UFSCar - Membro Titular



Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva – UNICENTRO – Membro Titular

GUARAPUAVA-PR  
2017

### ***Não sei quantas almas tenho***

*Não sei quantas almas tenho.  
Cada momento mudei.  
Continuamente me estranho.  
Nunca me vi nem acabei.  
De tanto ser, só tenho alma.  
Quem tem alma não tem  
calma.*

*Quem vê é só o que vê,  
Quem sente não é quem é,  
Atento ao que sou e vejo,  
Torno-me eles e não eu.  
Cada meu sonho ou desejo  
É do que nasce e não meu.  
Sou minha própria paisagem;  
Assisto à minha passagem,  
Diverso, móbil e só,  
Não sei sentir-me onde estou.  
Por isso, alheio, vou lendo  
Como páginas, meu ser.  
O que segue não prevendo,  
O que passou a esquecer.  
Noto à margem do que li  
O que julguei que senti.  
Releio e digo: <<Fui eu?>>  
Deus sabe, porque o escreveu.*

*(Fernando Pessoa)*

*A minha avó Terezinha, minha mãe Marilza e meu pai Neoraldo, por serem o alicerce em minha vida. Eternamente agradecida pela confiança e apoio que recebi durante a realização deste trabalho. A vocês, todo o meu carinho e gratidão!*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me conceder o dom da vida e desde então, iluminar minha existência, dando-me persistência nos momentos de insegurança e discernimento perante escolhas, para que eu trilhasse os caminhos que me levaram a esta realização.

A minha querida orientadora Dra Raquel Terezinha Rodrigues, por acreditar que eu seria capaz e pela atenção a mim dedicada. Por me ensinar a buscar/construir conhecimentos e assim descobrir um universo de saberes, a você, minha eterna gratidão.

Aos professores doutores Carla Alexandra Ferreira e Edson Santos Silva, por aceitarem participar da banca examinadora e pelas contribuições valiosas que muito enriqueceram este trabalho.

Aos professores do Mestrado, pela amizade e convivência em sala de aula, pelos grandes ensinamentos que somaram muito para minha trajetória intelectual e acadêmica.

Às colegas Sirlei e Juliana, pelo companheirismo quando buscávamos alcançar o mesmo objetivo e por me afirmarem tantas vezes que daria certo.

Aos meus familiares, por serem o alicerce em todos os momentos, pelas palavras de apoio e incentivo. Em especial minha mãe Marilza, meu pai Neoraldo, minha avó Terezinha, minha irmã Naiara, minhas tias Maria e Mariane e meu namorado Carlos, os quais, significativamente, se fizeram presentes durante o período de intensa pesquisa.

Aos meus amigos José Francisco, Maristela, Daniele, Danieli, Elza, Celenita, Antonio e Noelly, pela amizade incondicional. Mesmo diante de ausências e renúncias de minha parte, eu sempre pude contar com vocês.

A minha amiga Dayse, por revisar este trabalho e pela amizade e companheirismo de sempre.

A todos que de alguma maneira participaram direta ou indiretamente desta etapa e compartilharam comigo os momentos de muita dedicação, de pesquisa constante,

incertezas, mas também de alegrias, superação e transformação, a todos vocês,  
muito obrigada!



## AS MUITAS FACETAS DE UM DIÁRIO: UMA LEITURA POLÍTICA DE *UM FALCÃO NO PUNHO* DE MARIA GABRIELA LLANSOL.

### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra *Um Falcão no Punho: diário I* da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol à luz de *O inconsciente político*(1992) de Fredric Jameson e *Dois Meninas*(1997) de Roberto Schwarz. Realizamos uma leitura política do texto levando em conta o círculo concêntrico proposto por Jameson, o qual, assim como o apresentado por Schwarz, se dá em três níveis interpretativos que se ampliam a cada camada, de modo a alargar o horizonte semântico do texto. No primeiro nível, abordamos a obra como um ato simbólico, no qual nos limitamos ao momento ideal da criação literária, ou seja, o relato diário de Maria Gabriela. No segundo nível, tratamos dos grandes discursos da história que se apresentam como um reescrito na narrativa e permanecem em aberto, numa conflitante luta de classes, a qual corresponde ao sistema político ditatorial de Portugal no século XX. No terceiro nível, chegamos à ideologia da forma que nos leva a questão do modo como a escritora optou por narrar suas memórias: o diário. Ao realizarmos a leitura dos três níveis, desvelamos as estratégias de contenção utilizadas pela escritora para suavizar o tema central de sua obra - a ditadura salazarista, bem como os impactos que esse poderio gerou no contexto geopolítico de Portugal nesse período – teor que o texto reprime pelo engendrar narrativo, numa linguagem engenhosa e intrincada de sentidos que se encontram velados numa escrita de si, a qual aparentemente é um todo ordenado, mas, ao ser analisada revela elementos conflitantes. Com essa finalidade, discorreremos inicialmente acerca dos fundamentos do gênero memorialístico, de modo especial o diário, com as considerações de autores que tratam da escrita intimista. Em seguida, apresentamos o contexto histórico que permeou a produção literária em questão, bem como a fortuna crítica de Llansol. Posteriormente, explanamos o aporte teórico que conduz esta análise, as quais propõem pensar a literatura associada a questões sociais e, finalmente, realizamos a análise de *Um Falcão no Punho* como uma mediação única e particular no contexto histórico ao qual foi imaginado.

**Palavras – Chave:** Diário, Inconsciente Político, Literatura Contemporânea, Maria Gabriela Llansol.

## THE MANY FACETS OF A DIARY: A POLITICAL READING OF *UM FALCÃO NO PUNHO* BY MARIA GABRIELA LLANSOL.

### ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the work *Um Falcão no Punho: diário I* written by the Portuguese writer Maria Gabriela Llansol under the perspective of *The Political Unconscious* (1992) by Frederic Jameson and *Duas Meninas* (1997) by Roberto Schwarz. The text underwent a political reading taking into account the 'concentric circle' proposed by Jameson, which, as well as the one introduced by Schwarz, in three interpretative levels which widen in each layer, in order to expand the semantic horizon of the text. In the first level, we approach the text as a symbolic act, in which we limit ourselves to the ideal moment of the literary creation, which is, the daily narration of Llansol. In the second level, we approach the great discourses of the story, which are presented as a rewritten in the narrative and remain open, in a conflicting class struggle, which corresponds to the dictatorial political system of Portugal in the 20<sup>th</sup> century. In the third level, we reach the ideology of form that leads us to the matter of how the writer chose to narrate her memories: the diary. When we read considering the three levels, we unveil the strategies of containment used by the writer to soften the central theme of her book - Salazar's dictatorship, as well as the impacts that this power generated in the geopolitical context of Portugal in that period – content repressed in the text by the narrative engendering, in an ingenious and intricate language of meanings that are veiled in a self-writing, which apparently is an ordered whole, but, when analyzed, it reveals conflicting elements. Having that objective, we first discuss about the basis of the memorialistic genre, especially the diary, with the authors' considerations that deal with intimate writing. Then, we introduced the historical context that permeated the literary production, as well as the critical fortune of Llansol. Furthermore, we approach the theoretical background that conducts this analysis, which proposes to think the literature associated with social issues and, finally, we perform the analysis of *Um Falcão no Punho* as a unique and particular mediation in the historical context to which it was imagined.

**Keywords:** Diary, Political Unconscious, Contemporary Literature, Maria Gabriela Llansol.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 ESCRITA DE SI: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....	15
1.1 FREDRIC JAMESON E ROBERTO SCHWARZ: A INTERPRETAÇÃO COMO ATO SIMBÓLICO.....	21
2. PORTUGAL DO SÉCULO XX: SALAZAR VERSUS INTELLECTUAIS PORTUGUESES.....	28
2.1 FORTUNA CRÍTICA DE MARIA GABRIELA LLANSOL .....	33
3 A NARRATIVA COMO ATO SIMBÓLICO .....	43
4. OLHAR DO EXILADO: FIO CONDUTOR DA NARRATIVA .....	52
4.1 FIGURAS: O REFLEXO DO OUTRO .....	57
4.2 A CENSURA EM PORTUGAL: PRÁTICA QUE SE REPETE .....	73
5 ARREMATE DO CÍRCULO CONCÊNTRICO: O DIÁRIO COMO FORMA .....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	88
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO: .....	91
ANEXO.....	98

## INTRODUÇÃO

Tendo em vista o contexto geopolítico do século XX, o qual foi demarcado por uma explosão de ditaduras que assolou diversos países do mundo, inclusive Portugal, e as influências do Estado ditador para as múltiplas esferas da vida humana e sobremaneira para o universo cultural, analisaremos a obra *Um Falcão no Punho: Diário I*(2011), da escritora contemporânea Maria Gabriela Llansol (1931-2008) por uma dialética marxista a fim de apreender o conteúdo que a obra reprime, ou seja, a ditadura salazarista e as implicações que esse poderio gerou na sociedade portuguesa.

Com base nos pressupostos teóricos de Fredric Jameson(1992) e Roberto Schwarz(1997) que na mesma linha de Jameson, também propõe que o ato interpretativo se dá em um movimento composto por três camadas de leitura e que a forma, apreendida em última instância, é a responsável por organizar a construção fictícia e os elementos sociais de determinada obra literária, interpretaremos a obra inserida no contexto em que foi imaginada, na busca de um significado unificado, como um todo ordenado. Os três níveis de leitura propostos pelos estudiosos nos direcionarão a uma análise mediada por questões sociais que nos levará ao inconsciente político do texto, o qual se encontra implícito na narrativa pelas estratégias de contenção que “conseguem oferecer a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e autossuficientes” (JAMESON, 1992, p.10), as quais precisam ser desmascaradas para revelar a totalidade reprimida na narrativa do texto.

Por se tratar de um estudo epistemológico e de revisão bibliográfica acerca de um diário íntimo, nos limitaremos no primeiro capítulo em discorrer a respeito dos pressupostos teóricos da escrita de si e das tendências culturais/literárias que predominaram no século XX, já que houve nesse período uma explosão das escritas intimistas e trata-se também da época em que a obra *Um Falcão no Punho* foi escrita.

No segundo capítulo, apresentaremos o contexto Histórico que permeou a produção da obra em análise, ou seja, a ditadura salazarista bem como os impasses sociais gerados por esse regime em Portugal, e sobremaneira, as implicações desse sistema para a produção literária desse período. Em seguida, faremos um levantamento da fortuna crítica de Maria Gabriela Llansol de modo a abordar os

trabalhos que vêm sendo desenvolvidos acerca de sua obra em Portugal e também no Brasil para nos apropriar desses estudos, uma vez que consideramos de antemão as pesquisas realizadas acerca da produção literária de Llansol para ir além do já dito, como nos sugere Jameson, partimos do já existente a fim de revelar um novo horizonte interpretativo.

No terceiro capítulo, leremos a obra *Um falcão no Punho* pelo primeiro horizonte interpretativo proposto por Jameson, o nível político, e que condiz ao momento ideal do texto, em outras palavras, analisaremos o conteúdo romanesco expresso na narrativa, o qual corresponde ao relato diário da narradora/personagem na Bélgica, dias permeados por placidez e mansidão que dão origem a reflexões e estas são registradas em seu diário.

No quarto capítulo e segundo nível, ampliaremos o nosso olhar investigativo ao entender a obra como um reescrito. Dito de outra maneira, apreenderemos no texto as diversas vozes conflitantes de outros discursos da História. Isso nos levará a questão que norteia o diário de Maria Gabriela Llansol: a ditadura salazarista. Por fim, no quinto capítulo, nos voltaremos para a ideologia da forma ao analisar o modo como Llansol optou por narrar as suas memórias e assim findamos o círculo concêntrico de interpretação proposto por Jameson.

A escritora Maria Gabriela Llansol nasceu em Portugal na cidade de Lisboa em 1931, porém em 1965, durante a ditadura de Antonio de Oliveira Salazar que teve início em 1926, foi exilada para a Bélgica onde permaneceu por vinte anos ao lado do seu esposo Augusto Joaquim até o ano de 1984. Nesse período decorreu que muitos jornalistas, escritores e intelectuais portugueses sofreram repressões políticas. Após regressar para Portugal, Maria Gabriela viveu o resto de sua vida em Sintra, onde atualmente se encontra a sede do Espaço Llansol.

Sua obra é bastante vasta, com 29 livros publicados e mais de 70 cadernos inéditos, dentre elas estão as trilogias *O Livro das Comunidades*(1977), *A Restante Vida*(1983), *Na Casa de Julho e Agosto*(1984); *Causa Amante*(1984), *Contos do Mal Errante*(1986), *Da Sebe ao Ser*(1988) e a trilogia de diários composta por *Um Falcão no Punho*(1985), *Finalizada*(1987) e *Inquérito às Quatro Confidências*(1996). A autora teve muitos trabalhos publicados em vida e alguns póstumos. Também foi tradutora de grandes escritores como Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, dentre outros.

*Um Falcão no Punho: diário I* foi escrito entre os anos de 1979 a 1983, que compuseram os quase vinte anos que Llansol esteve na Bélgica, mais especificamente em Jodoigne e Herbais, além de uma viagem que fez a Lisboa em fevereiro de 1983, a qual foi registrada em seu diário. Quanto à narrativa da obra, podemos afirmar que muito condiz com as tendências expressivas da literatura contemporânea, pois, trata-se de um enredo descontínuo e fragmentado, uma narrativa que muito pouco explicita na superfície do texto, que diz muito mais nas entrelinhas, no não-dito, o que faz do texto um conteúdo também do inconsciente. Uma construção de enigmas, na qual tudo é sugerido e que somente uma leitura aprofundada e contextualizada nos leva a um maior entendimento do texto.

Apesar da grande relevância que estudos acadêmicos vêm demonstrando acerca da obra llansoliana para a literatura do final do século XX e início do século XXI, trata-se de um universo ainda a ser desvendado, uma vez que para muitos a autora ainda é desconhecida. Constatamos isso pela grande dificuldade que tivemos na busca por informações e materiais para pesquisa, tampouco encontramos obras da escritora disponibilizadas em bibliotecas e livrarias, o que nos fez recorrer a sites de compras. Daí também se dá a relevância de nosso trabalho, com o qual objetivamos contribuir para pesquisas futuras referente à vasta obra da escritora.

## 1 ESCRITA DE SI: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Ao voltarmos nossa atenção para os escritos intimistas e de modo mais preciso para o acervo cultural da literatura portuguesa, notamos que os registros datam desde o século XII com os manuscritos dos jesuítas que relatam seus feitos missionários, sobre a realidade local e os acontecimentos relacionados às missões e à igreja. O mesmo fato se dá com as escritas de autoria feminina, sendo que na maioria das vezes as produções estavam estritamente ligadas à religião, tendo em vista que dominar a leitura e a escrita era privilégio de poucos.

Nos conventos e mosteiros, as freiras escreviam memórias, cartas e diários relatando a vida na santa casa. A comunidade religiosa, por sua vez, tinha maior acesso à leitura e à escrita e se utilizava desses recursos para a reflexão e o desabafo, colocando no papel questões com as quais lidavam. Um desses registros é a obra da sóror Leonor de São João, a qual escreveu a respeito da fundação do convento de Jesus de Setúbal e o seu texto chegou às mãos das irmãs em 1652 por decisão do Frei Acúrsio de São Pedro.

O religioso escreveu uma carta, na qual aconselhava o que se fazer com o livro, dizendo que a obra jamais deveria sair do convento. Recomendou que por tratar-se de um texto memorialístico da santa casa, as irmãs deveriam ler para melhor consolar-se, além de que aconselhou às religiosas que estabelecessem “o hábito de ler em comunidade, a cada três meses, aqueles trechos a narrar a vida de religiosas que já haviam habitado a casa, para que seus exemplos animassem todas a fazer os mesmos ‘progressos na virtude’”(PACHECO, 2003, p. 11). Os escritos eram encarados como um modelo a ser seguido, ou seja, como um conteúdo moralizante e pedagógico.

No século XII são recorrentes na literatura as novelas de cavalaria com as cantigas de amor e de amigo pertencentes ao período do Trovadorismo que predominou durante a Idade Média. O sistema feudal e as constantes batalhas travadas com os povos germânicos tiveram suas influências na literatura portuguesa. Os devaneios dos cavaleiros que partiam para as batalhas resultam nas cantigas de amor à sua amada que deixou para trás e esta, por sua vez, espera o amado com súplicas expressas nas cantigas de amigo. Como afirma Maria Luíza Remédios, ao citar Lejeune (1997, p. 10), “os textos centrados no sujeito remontam, segundo Phillippe Lejeune, ao século XII. Exemplo disso são as cantigas de amor e

de amigo da lírica portuguesa medieval em que relata seu drama amoroso e sua *coita* de amor”.

Os escritos intimistas são recorrentes na literatura portuguesa, porém, foi no final do século XIX e início do século XX que a escrita de si “floresceu”, tornou-se até mesmo uma tendência da época devido às mudanças sociais que ocorreram em decorrência da Revolução Francesa, revolução esta que modelou um novo homem. Alain Corbin em *História da vida Privada*(1992) faz um trajeto histórico das novas configurações sociais que ocorreram no final do século XIX e geraram mudanças nos modos de vida no ambiente privado nesse período. De acordo com Corbin, essa foi uma época em que o indivíduo foi conquistando seus direitos e poderes, a noção de individualidade passou a reger os pensamentos e as ações do homem:

Na prática, as pessoas insurgem-se cada vez mais contra as disciplinas das coletividades e as servidões familiares, expondo sua necessidade de um tempo e um espaço para si. Dormir sozinho, ler tranquilamente seu livro ou seu jornal, vestir-se como bem entender, ir e vir à vontade, consumir livremente, frequentar e amar quem se deseja... exprimem a busca de um direito à felicidade que pressupõe a escolha do próprio destino. A democracia a legitima, o mercado a atiza, as migrações a favorecem (CORBIN, 1992, p. 416).

Muitos são os fatores que contribuem para um novo estilo de vida e segundo o historiador, a formação das grandes cidades exerceu um papel fundamental para a nova concepção, pois, ela pode ser considerada a mãe de rupturas que contempla uma multidão de indivíduos solitários. As mudanças proporcionadas pelo progresso moldaram os costumes e a maneira do indivíduo ver o mundo e o modo de olhar para si.

O espelho que até então era compreendido como algo indecente, era considerado um objeto proibido, sobretudo, para as moças que não podiam contemplar o próprio corpo a ponto de se fazer um pó específico para turvar a água do banho, uma vez que “os códigos de boas maneiras proibirá por muito tempo que uma moça se admire nua, mesmo que seja através do reflexo de sua banheira” (CORBIN, 1992, p. 423), passa a ser objeto domiciliar, o que permite ao indivíduo a contemplação da sua estética. Uma nova realidade que permitiu ao indivíduo o olhar para si e ao fazer isso, seguramente, passa a ter outra percepção de sua singularidade.



A difusão social do retrato não é menos importante. A fotografia proporcionou ao homem registrar-se no tempo, um registro do seu eu e “ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de autoestima, o que democratiza o desejo de atestado social” (CORBIN, 1992 p. 425). O registro perene, que faculta a fotografia, garante a eternidade do ser que na sua condição humana não o é. Diante dessa realidade, o retrato passa a fazer parte dos epitáfios, mantendo a presença do indivíduo que pela morte se torna ausente.

Como dissemos anteriormente, o final do século XIX foi o marco de muitas rupturas. Com a individualização da vida nas cidades, o homem passou a ser cada vez mais independente do coletivo uma vez que resolve todos os seus problemas no ambiente privado. Houve assim, uma quebra nas aglomerações dos corpos, dos modos de viver coletivamente e diante da nova realidade de estar só, o indivíduo volta-se para si e para o seu interior. A solidão do leito individual reforça a autonomia do sujeito e isso propicia o monólogo interior, despertam o sonho e o devaneio, num sentimento que propicia uma interlocução recolhida do ser para consigo mesmo.

Com o olhar para si, tanto para o corpo quanto para a alma, o indivíduo tem plena consciência de seus atos e busca impor controle aos seus desejos e vontades. O indivíduo passa a ter a sensação de portar uma identidade, de ser no mundo. A autocontemplação reverte-se em julgamento e avaliação de si, já que dessa forma desvenda seus sentimentos mais profundos, daí a manutenção do diário, o qual assume a função de confidente. Nas páginas de um caderno secreto, o diarista desabafa seus fracassos, seus anseios, suas angústias, ou seja, a solidão torna-se a condição ideal e propicia para a produção de diários.

Devido às descobertas do corpo e da alma, insurge a preocupação coletiva acerca dos impactos sociais decorrentes dessa nova experiência individual, tanto que:

Algumas boas almas chegam a estimular todas as moças a manter um diário, como simples corolário do sacramento da penitência [...] O papel pode registrar também o progresso da vida espiritual dos adultos, aliviar os escrúpulos nascidos de pequenas faltas cotidianas. Após 1850, o Ascenso do diário feminino de conversão, tendo por modelo o de madame Swetchine, editado por Falloux, traduz o mesmo desejo de adaptar a fins edificantes a crescente necessidade de escrever sobre si (CORBIN, 1992, p. 456).

Esse estímulo se perpetuou no tempo e isso justifica a ideia de que manter um diário é coisa de mulher. Em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*(2008), Phillippe Lejeune afirma que o diário é, em proporção demasiadamente significativa, parte integrante do universo feminino se comparado com o masculino. De acordo com o teórico, entre dez e quatorze anos “o diário é para as meninas uma cultura de grupo e um rito de iniciação, ao passo que a maioria dos meninos vê a prática com indiferença ou hostilidade (“é coisa de menina”)(LEJEUNE, 2008, p. 258).

Com resquícios de controle social, o diário torna-se um registro confessional, como um ato edificante, e ainda, provêm dos livros de contabilidade doméstica, do desejo de representar, registrar minuciosamente a vida, o anseio de esclarecimento da alma conciliado com o medo do desperdício do capital torna o ser obcecado pela busca de uma constante avaliação sobre si, “o longo monólogo interior permite também que se controle a aparência pessoal, tornando-a ao mesmo tempo mais indecifrável aos outros, o necessário segredo do indivíduo contribui para impor a introspecção” (CORBIN, 1992, p. 457).

Com o panorama histórico traçado por Alain Corbin, podemos ter uma visão geral das mudanças que ocorreram na sociedade depois da Revolução Francesa e o impacto disso na vida das pessoas. Diante de todas as configurações que se deram, expande pela Europa a partir de 1800 a explosão das escritas intimistas pelos vários fatores que mencionamos acima; a individualização dos modos de vida, as novas crenças que passam a reger a sociedade, enfim, uma série de fatores que proporcionaram ao indivíduo a relação consigo mesmo.

Marcello Duarte Mathias, em *Autobiografias e diários*(1977), afirma que o gênero memorialístico compreende as autobiografias, memórias, algumas correspondências e os diários, pois, todos têm a narrativa centrada no autor e é da sua singularidade e visão particular de mundo que sucede a narrativa. Em outras palavras, é pelo viés de quem escreve que decorre todo o resto e isso faz com que haja, no gênero memorialístico, o exprimir da diferença do autor. Ao escrever um texto de si, o indivíduo busca não cair no anonimato e lança o questionamento de si mesmo, que nas palavras de Mathias são questões humanas transcendentais, “a antiga relação do homem consigo mesmo e com a imensidão de tempo que nele vive” (MATHIAS, 1997, p. 59).

Desse modo, o memorialista registra sua marca pessoal, o que também muitas vezes funciona como refúgio ou como libertação do seu eu. Assim, o texto autobiográfico resulta na expressão dos dilemas existenciais de um indivíduo, do refletir sobre o estar no mundo e o sentido do existir e do viver. Diante dessa singularidade do memorialista que faz uma autorreflexão de si que a narrativa se engendra e é em razão disso que os textos assumem formas irregulares quanto à estética, pois, os acontecimentos são evocados pela memória e é esta que “elege a própria coerência narrativa através da sucessão de episódios que compõe os verdadeiros capítulos do livro” (MATHIAS, 1997, p. 43), e assim:

Mais do que uma renovação de procedimentos ou dos meios interpretativos da verdade de um texto, eis-nos perante uma deslocação axial, uma alteração do ângulo de visão que nasce da consciência da multiplicidade do eu, signo sob o qual se vai fundar a modernidade autobiográfica e a formulação de suas experiências (MATHIAS, 1997, p. 44).

Enquanto a autobiografia é um texto unificado no qual se reúne toda a conjuntura vivida pelo autor ao longo da sua existência e que proporciona ao memorialista fazer um balanço final de sua vida, o diário é um relato contínuo e é narrado logo após o vivido, “é a sismografia do próprio tempo a passar, tempo presente a emergir e a sumir-se (MATHIAS, 1997, p. 46). Desse modo, o diário é o registro do efêmero que não apresenta um fim conclusivo, “não há capítulo final porque todos os são, e nenhum o é” (MATHIAS, 1997, p. 46).

Como dissemos, o diarista é um ser solitário que reconstitui em palavras as suas vivências cotidianas, daí uma narrativa irregular e fragmentada, pois é, uma prática “alienada à necessidade de encontrar uma coerência pessoal” (MATHIAS, 1997, p. 48). Assim sendo, o diário tem em sua razão de ser a peculiaridade do isolamento, o que faz com que ele não seja um texto destinado ao público. Apesar disso, o diário é em última instância, um texto que surge em decorrência dos outros, pois todo o trabalho escrito por um “eu” sobre si mesmo ainda é uma tentativa de aproximação e reconciliação com o universo que o cerca.

Ainda de acordo com Mathias, esse constructo permanente que não obedece necessariamente a preceitos ou horários marcados, apresenta uma especificidade que o distingue de todos os outros textos literários, a de “poder ser *interrompido* pela morte do autor sem que por isso fique *inacabado*” (MATHIAS, 1997, p. 47) (grifo do

autor), o que faz com que a morte esteja constantemente presente no texto, e ao mesmo tempo, eterna e interminavelmente prorrogada.

Mathias assim como Clara Rocha em *A explosão intimista na época contemporânea*(1992), fala de um certo narcisismo na escrita de diários. A definição deste conceito, não se dá tanto pelo que se pode pensar logo de início, que se trate de uma imensurável apreciação de si mesmo, o que é a principal característica do herói da mitologia grega, Narciso, mas sim por uma aversão de si, “até porque em certo tipo de narcisista existe um acentuado fundo associal que faz dele um inadaptado” (MATHIAS, 1997, p. 49), e, que ao mesmo tempo, se nega ao anonimato. Trata-se de um indivíduo deslocado, solitário, com sentimentos reprimidos, portador de situações com as quais ele não consegue lidar e que opta então, por ensimesmar-se num exercício de introspecção:

Sofrer solitário, testemunho mudo, o diário íntimo é quase sempre a reconstituição, quantas vezes penosa e repetitiva, das insuficiências e fraquezas do seu autor. Até porque obedece a um princípio de desmascaramento que é a consequência natural da vontade de autenticidade, sua primeira ambição. Enclausurado em si mesmo, o diarista escreve num exercício de legítima defesa. Contra a solidão que o mina, a distância que o separa das gentes à sua volta, o desdém de que se sente vítima (MATHIAS, 1997, p. 47).

Clara Rocha salienta o termo “grafomania” utilizado por Milan Kundera para se referir à questão da proliferação desmedida decorrente do período contemporâneo que se trata do escrever sobre si. Ao buscar pela origem e antecedentes desse fenômeno da época, a autora discorre sobre três pilares históricos que sustentam essa prática. De acordo com Rocha, o gênero diário provém primeiramente, da tradição cristã, visto que obedece ao princípio de confissão. O catolicismo cultivava há muito, a prática do confessionário, na qual o fiel desabafa seus pecados diante do sacerdote. O mesmo se dá com o diarista que registra no papel os seus sentimentos e as suas angústias, consente a exteriorizar os pensamentos mais íntimos e ocultos.

O segundo fundamento decorre da vida individual em que seres solitários e desamparados de uma força maior veem em si mesmo o alicerce de que precisam, de modo que o homem passa a ter a noção de autossuficiência. O terceiro advém do sistema capitalista com a prática da contabilidade e balanços diários que permitem o controle dos negócios, da mesma forma o diário possibilita que o indivíduo preserve

um capital de lembranças, ou seja, por meio dos registros o diarista conserva as memórias de tudo o que vivenciou. Rocha ainda afirma que o mesmo momento histórico, no qual existem muitos mecanismos que garantem a proteção ao homem, como as leis que amparam seus direitos, é o mesmo que ele mais se sente desamparado e solitário no mundo.

Para Maria Luiza Remédios, a existência do diário remete-se num determinado espaço e num determinado tempo, com a prática de indivíduos dedicados a relatar seus feitos, sejam eles grandiosos ou não. De acordo com a estudiosa, ao se realizar um projeto autobiográfico, “deve recompor a unidade de sua vida através do tempo, revelando o autorreconhecimento, devido à possibilidade de reconstituição e de decodificação dessa vida em sua globalidade” (REMÉDIOS, 1997, p. 12). Ainda em suas palavras, o diarista encontra a si mesmo ao narrar sua própria história e assim “situa-se como é, na perspectiva do que foi” (REMÉDIOS, 1997, p. 12).

Com as discussões teóricas das escritas de si acima explanadas, adentramos no gênero memorialístico em sua complexidade e assim podemos notar que o diário vai muito além de um simples registro do cotidiano, uma vez que da contemplação de uma vida insurgem questões sublimes, as quais fazem jus a um olhar zeloso a contemplar uma autêntica obra artística.

## **1.1 FREDRIC JAMESON E ROBERTO SCHWARZ: A INTERPRETAÇÃO COMO ATO SIMBÓLICO**

A proposta de Fredric Jameson consiste em um método interpretativo com base no princípio em que tudo é histórico e político e os produtos culturais estão estritamente ligados ao sistema social e seus trâmites. É no texto literário que se expressa o desejo de resolver, simbolicamente, questões reais da sociedade e como afirma Maria Elisa Cevalco em *O sentido da crítica cultural*(2010):

O movimento da leitura política advogada por Jameson restaura a riqueza de significados da produção estética, que é a um só tempo um complexo de aspirações e desejos e, também, um registro das

limitações da história e da ideologia. Interpretar um texto literário equivale a liberar o seu inconsciente político (CEVASCO, 2010).

Ao discorrer sobre a interpretação de elementos culturais, Jameson parte do princípio que o ato de leitura requer a historicização do objeto em questão, ou seja, ao se analisar uma obra é fundamental pensá-la inserida em uma história coletiva, e assim “como Tirésias bebendo sangue, volta momentaneamente à vida e pode mais uma vez falar, revelando sua mensagem há muito esquecida em ambientes que lhe são totalmente alheios” (JAMESON, 1992, p. 17).

De acordo com o crítico, o mistério de Tirésias pode ser reconstituído mediante a possibilidade da aventura ser única, o que não cabe a divagações anacrônicas. Segundo ele, apenas por essa perspectiva se pode vislumbrar “as exigências vitais que nos são feitas por questões há muito esquecidas, como a alternância sazonal da economia de uma tribo primitiva, as apaixonadas disputas quanto à natureza da Trindade” (JAMESON, 1992, p. 17).

Diante das teorias defasadas da História contada pelos vencedores, Jameson propõe que somente o marxismo e sua vasta riqueza semântica de horizonte intranscendível pode resolver o dilema velado na obra, permitindo assim, trazer “para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental” (JAMESON, 1992, p. 18), de modo “que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade” (JAMESON, 1992, p. 18).

O crítico propõe uma leitura política dos artefatos culturais, assim considera o ato de leitura como algo socialmente simbólico, ou melhor, sua teoria parte de uma interpretação política e social de textos literários, o que faz com que sua obra seja “um marco para quem se interesse por uma crítica cultural empenhada cuja proposta é compreender o funcionamento da vida social explorando o potencial cognitivo de suas formas de produção simbólica” (CEVASCO, 2010).

A obra literária é vista como um código mestre em sua singularidade, “é uma vasta alegoria interpretativa em que uma sequência de eventos ou textos ou artefatos históricos é reescrita em termos de uma narrativa mais profunda, subjacente e ‘fundamental’” (JAMESON, 1992, p. 25) e ainda, “a alegoria é aqui a abertura do texto a múltiplos significados, a sucessivas reescrituras e sobrescrituras que são geradas segundo os muitos níveis e interpretações suplementares” (JAMESON, 1992, p.26).

Assim, a hermenêutica permite apreender o inconsciente político dentro do objeto analisado, o que se pode fazer por meio de um conceito de mediação, da contextualização histórica, na qual a obra foi imaginada. De acordo com ele, as teorias da História tornaram-se obsoletas, uma vez que conta a Histórias dos vencedores, ou a “filosofia da história de uma burguesia heroica” (JAMESON, 1992, p. 17). Daí a posição marxista de interpretação, pois segue o pressuposto de que apenas o marxismo pode recuperar a originalidade da história numa totalidade; de modo que “oferece uma resolução coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo” (JAMESON, 1992, p. 17) e ainda “pode nos oferecer um relato adequado do mistério essencial do passado cultural” (JAMESON, 1992, p. 17).

Jameson afirma que as alegorias literárias e culturais apresentam uma persistente dimensão, pois refletem a dimensão de nossas fantasias e pensamentos coletivos sobre a realidade e a história. Com isso o crítico propõe uma análise formal da obra inserida no seu chão social, o que significa não se delimitar apenas à estrutura interna da obra, nem somente escancarar o texto em divagações extratextuais. Logo, ele propõe três molduras concêntricas que possibilitam uma ampliação do campo social, sendo eles os níveis político, social e histórico:

Em primeiro lugar, de história política, no sentido estrito do evento pontual e de uma sequência semelhante a uma crônica dos acontecimentos ao longo do tempo, e, em seguida, da sociedade, no sentido agora já menos diacrônico e sujeito ao tempo de uma tensão e uma luta constitutivas entre as classes sociais, e, por fim, da História agora concebida em seu mais amplo sentido de sequência de modos de produção e da sucessão e destino das várias formações sociais humanas, da vida pré-histórica a qualquer tipo de História futura que nos aguarde (JAMESON, 1992, p. 68).

O primeiro nível denominado por Jameson como político, se limita na interpretação do momento ideal, uma situação única numa construção fictícia projetada por uma voz individual. O segundo nível, o social, também chamado de ideologemas, passa da condição individual para o coletivo, ou seja, é o conflito entre as várias maneiras de ver e pensar o mundo pelas diferentes classes sociais. Por fim, o histórico, o qual pela denominação marxista é chamado de modo de produção e trata-se do nível de interpretação para ser superado, reconsiderado, ou, reescrito.

No modelo de interpretação proposto por Jameson, os artefatos culturais são analisados por uma mediação histórica e contextualizada, porém, é interessante esclarecer o conceito de contexto que aqui, não se caracteriza em mapear reflexos

do real, mas uma proposta que visa a reescritura do texto literário que com isso nos revela a reescritura do seu subtexto, o qual não se apresenta de imediato e da forma como estão registrados na história convencional ou do senso comum, assim:

O ato literário ou histórico, portanto, sempre mantém uma relação ativa com o Real; contudo, para fazer isso, não pode simplesmente permitir que a “realidade” persista inertemente em si mesma, fora do texto e à distância. Em vez disso, deve trazer o Real para sua própria textura, e os paradoxos máximos e os falsos problemas da linguística e, principalmente, da semântica, devem ser rastreados nesse processo, por meio da qual a língua consegue trazer o Real para dentro de si como seu próprio subtexto intrínseco e imanente (JAMESON, 1992, p.74).

Dessa forma o ato simbólico articula o seu contexto próprio, uma articulação que dá a impressão de ser algo nunca dito, algo que não existia antes dele, “de que nunca houve qualquer realidade extratextual antes de o próprio texto gerá-la sob a forma de miragem” (JAMESON, 1992, p.75). Assim, os conflitos de classe são reescritos na obra, no intuito de se resolver questões contraditórias em aberto. Um ato ideológico que tem por função inventar soluções imaginárias para questões não solucionáveis socialmente.

A título de exemplificação, Jameson fala da pintura corporal dos índios Cadivéu interpretada por Claude Lévi-Strauss. A pintura facial simboliza a resolução de desigualdade entre os membros da tribo que se organiza hierarquicamente, a submissão das mulheres diante dos homens, dos jovens perante aos mais velhos, “então, o texto visual da arte facial dos Cadivéu constitui um ato simbólico, por meio do qual as reais contradições sociais, insuperáveis em si mesmas, encontram uma resolução puramente formal no reino da estética” (JAMESON, 1992, p. 72).

Roberto Schwarz em *Duas meninas*, no capítulo A poesia envenenada de Dom Casmurro, realiza um estudo sobre a obra machadiana em três camadas de leitura que se superam a cada etapa. No primeiro nível, é feita uma leitura romanesca, na qual se detecta a constituição e em seguida o término do caso amoroso entre Capitu e Bentinho. A história do casal apaixonado que encontra empecilhos sociais que impedem a concretização dessa paixão, uma vez que Capitu e Bentinho pertencem a diferentes classes e este é comprometido com a igreja devido a uma promessa de celibato feita por sua mãe quando ele ainda era um bebê. Nesse nível de leitura há a constituição e a destituição do amor de ambos e na



qual também se manifesta a investigação que tenta desvendar, por meio das pistas deixadas no texto, se houve ou não o adultério.

No segundo nível, Schwarz trata do sistema de autoridade paternal com a questão do agregado que mora de favor em casa de família tradicional e por isso são incumbidos com funções prestativas aos senhores. Em *Dom Casmurro*, a relação de parentela é fortemente representada por José Dias e pela própria Capitu, além de que:

A gama das relações de dependência paternalista do romance é variada e escolhida. Além do proprietário e do agregado, as figuras incluem escravos, vizinhos com obrigações, comensais, parentes pobres em graus diversos, conhecidos que aspiram à proteção, ou pessoas simplesmente que sabem da importância ou da fortuna da família, o que já basta para inspirar certa reverência (SCHWARZ, 1997, p. 23).

No terceiro nível, a leitura é “efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher” (SCHWARZ, 1997, p. 10), assim a atenção se volta para a personagem que está com a palavra, Bentinho, na tentativa de fazer crer na infidelidade da esposa. As atenções se voltam para a questão central do texto machadiano e traz à tona uma crítica a classe burguesa e proletária do século XIX, bem como o conservadorismo representado por Bento Santiago e a impossibilidade do capitalismo, a clareza mental e a razão, representados por Capitu, no sistema social brasileiro. Desse modo, “contrariamente ao que parecia, o casamento de Capitu não representa uma vitória das Luzes, mas uma reafirmação da ordem tradicional, ainda que diferida” (SCHWARZ, 1997, p. 34).

De acordo com Schwarz a leitura pode se limitar ao primeiro nível, ao segundo ou chegar ao terceiro, como é o caso da obra *Dom Casmurro*, a qual foi interpretada por muito tempo pela crítica literária brasileira num primeiro nível de leitura, quando tentavam responder a famosa pergunta se Capitu traiu ou não traiu Bentinho. O sociólogo Rogério Cordeiro Fernandes publicou um texto intitulado *A dialética envenenada de Roberto Schwarz*(1998), no qual ele afirma que a crítica literária proposta por Schwarz segue os princípios do método e da prosa dialética, o que resulta na forma que é a mediação entre obra e sociedade, “o salto que seu livro representa reside neste princípio de reversibilidade, que estuda a realidade a partir da forma literária e vice-versa” (FERNANDES, 1998, p. 210).

De acordo com o sociólogo, a concepção de Schwarz é de que a forma funciona como um mediador e que organiza profundamente toda a estrutura ficcional e social. Desse modo, a forma assimila um movimento histórico e não a mera reconstituição dos elementos selecionados. Sendo assim compreendida, a impressão que prevalece é que “a interpretação literária exige a elaboração de um sistema de mediações históricas, onde reconheceríamos uma formação social particular em função da qual determinada obra literária foi imaginada” (FERNANDES, 1998, p. 207).

O posicionamento interpretativo proposto por Jameson e Schwarz nos direciona a pensar a obra inserida em seu contexto. Como já dissemos em outro momento, não pensamos a obra como um constructo soberano, do mesmo modo que não se trata de encontrar resquícios do real na obra, uma vez que:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2010, p. 13-14) (grifo do autor).

Dessa perspectiva, fatores históricos e sociais de determinado período acabam adentrando o texto e se tornam elementos integrantes da obra. Candido ainda afirma que ao realizarmos uma análise literária que leva em conta o contexto social, não a fazemos de modo a referenciá-la em determinado período em que predominou tais expressões, muito menos situá-la na história, “neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2010, p. 17).

Ele ainda ressalta que o método de interpretação literária o qual descaracteriza a dicotomia entre interno e externo e que predominou no final do século nos mostrará como o social é apreendido na obra, “veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a

autonomia da obra (CANDIDO, 2010, p. 24). A obra passa a ser vista como um organismo e que ao ser estudado, faz-se necessário levar também em consideração os fatores que a motivam e condicionam.

O crítico literário levanta a questão indagadora quanto à influência do meio sobre a obra literária e afirma que ela foi preocupação de estudos correntes do século XVIII, momento em que filósofos como Vico, Voltaire e Herder se preocuparam e sentiram correlações com instituições, povos, enfim, porém foi a francesa Madame de Stael quem primeiro sistematizou a literatura como sendo um produto social.

Na concepção de Candido, a obra literária passa por quatro momentos no processo de produção, sendo eles “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2010, p. 31). Desse conjunto de fatores, a obra não tem por caráter representar a realidade. Como uma produção simbólica de expressão artística e por meio da sua forma e conteúdo, ela produz um efeito ao fim do processo, ou seja, age sobre o meio.

Daí a importância de discorrermos sobre questões que permearam a produção da obra *Um Falcão no Punho*, bem como o contexto histórico decorrente da ditadura; o sistema capitalista de produção, as influências das condições geopolíticas para o trabalho artístico da época e uma breve consideração da bibliografia da escritora Maria Gabriela, pois essas questões externas apresentar-se-ão como fatores internos à narrativa de seu diário.

## 2. PORTUGAL DO SÉCULO XX: SALAZAR VERSUS INTELECTUAIS PORTUGUESES

Como mencionamos anteriormente, Llansol viveu em um período cujo contexto político foi demarcado pela instauração do Estado Novo do governo salazarista. De acordo com a historiadora Maria Luisa de Almeida Paschkes em *A ditadura salazarista* (1985), ainda no início do século XX a Igreja Católica passa a sentir um grande desconforto diante da nova realidade social portuguesa, uma vez que não era mais o liberalismo burguês o seu principal problema, mas sim o socialismo vigente e seus ideais revolucionários que visavam derrubar o sistema dominante estabelecido.

Em 1910 os republicanos conquistaram o poder de estado de Portugal, no qual permaneceram por dezesseis anos até a derrubada que sofreram pelo golpe. Nesse mesmo período se fortaleceram os ideais nacionalistas e corporativos na busca por um resgate social do povo português, essa incorporação teve como base o lema “Deus, Pátria e Família”. O Estado republicano por sua vez, tomou várias medidas contra a Igreja Católica:

Com a instalação do primeiro governo republicano, formado provisoriamente de 6 de outubro de 1910 a 3 de setembro de 1911, poderia pensar-se num esfacelamento das forças católicas, em torno de uma democracia cristã ou de um catolicismo social, na medida que um dos primeiros atos daquele governo foi ter justamente promulgado a separação da Igreja e do Estado, de confiscar os bens religiosos, além de toda uma repressão popular às sedes da imprensa católica (PASCHKES, 1985, p. 9).

Enquanto a Igreja Católica se recompunha, os republicanos enfrentavam sérios problemas do país, com o Pós-Guerra, Portugal encontrava-se numa crise econômica avassaladora, foram várias as tentativas democráticas que visavam resolver essa situação, mas que não deram certo. Além da crise financeira, começaram os protestos de operários, os quais efervesciam ainda mais a situação crítica do país. De acordo com Paschkes, essas greves de proletários significavam um incomodo para a burguesia democrática e pelo fato de não saber como instaurar “um Estado do tipo clássico para conduzir a bom termo seus interesses e, por conseguinte, engendrar o desenvolvimento e o crescimento industrial ao lado das

liberdades democráticas” (PASCHKES, 1985, p. 12), recorreu à possibilidade de um sistema autoritário que garantisse a sua manutenção no poder.

Assim a formação corporativa de Antonio de Oliveira Salazar “representou, portanto, um novo arranjo da classe dominante portuguesa como alternativa ao capitalismo liberal e ao socialismo para conduzir o desenvolvimento de seus interesses econômicos (PASCHKES, 1985, p. 22), por isso o controle absoluto em todos os âmbitos sociais. Implantada em 1933, a ditadura que teve como chefe de estado Salazar, foi para o século XX o regime que se manteve no poder por maior período de tempo, uma vez que teve sua queda quarenta e oito anos depois de sua implantação.

A ditadura salazarista herdou conceitos fascistas do mito nacionalista, tinha como lema culto ao chefe e idolatria à pátria, prezava pela ordem, a qual não poderia se manifestar se não fosse com base em três pilares ideológicos, ou seja, Deus, Pátria e Família. Também valorizava o ruralismo e cultivava o pensamento de que cada patriota deveria aceitar sua posição social de forma honrada, pois pregavam o ideal, nas palavras de Douglas Mansur da Silva(2000), “da ‘pobreza digna’, de onde advém o mito do ‘bom povo português’, isolado dos conflitos e paixões do mundo devido aos seus ‘brandos costumes’” (SILVA, 2000, p. 34) na busca pela reafirmação da hegemonia portuguesa.

Durante todo o período ditatorial a Igreja Católica portuguesa esteve aliada ao regime, de forma que era uma instituição propagadora das ideologias do Estado. Os representantes religiosos pregavam a ideia de que Portugal era um país pobre, e as péssimas condições em que viviam os trabalhadores, principalmente os que moravam no meio rural, eram ditos como um fenômeno da vontade de Deus. Tais paradigmas tinham como objetivo evitar as lutas de classes e aliciar os portugueses para que aceitassem as condições nas quais viviam. Foi desse modo que a instituição religiosa desempenhou o seu papel social:

A Igreja foi a principal difusora da ideologia do “pequeno proprietário”, através do seu “trabalho evangélico” junto às massas rurais. É bastante significativo que em todos os Distritos da região do Norte existisse um grande número de publicações do chamado *Boletim Paroquial* (A Biblioteca Nacional de Lisboa possui de A a Z um número infindável destes boletins). A Igreja portuguesa foi provavelmente, a única instituição que conseguiu criar alguma base de apoio social ao salazarismo (PASCHKES, 1985, p. 29).

Com isso, o Estado passou a controlar tudo no país, desde questões econômicas, ideológicas até culturais, artísticas e científicas. No plano econômico foram implantadas as Corporações que propunham normas para as transações comerciais e controlava toda produção em prol do grande capital. Nesse período também houve grande incentivo à emigração de portugueses para fora do país, principalmente com destino ao Brasil, o que fez de Salazar pioneiro na história portuguesa a incentivar diretamente a saída dos lusitanos do país de origem. A ideologia de sustentação à emigração desse período “estava baseado na ideia de se fazer ‘fortuna no Brasil’, enquanto que do lado do governo português todos os esforços eram empreendidos para provar que o português era principalmente um ‘aventureiro’” (PASCHKES, 1985, p. 57).

Quanto à emigração, é importante ressaltar que ela se deu com mais intensidade no setor primário, uma vez que os pequenos proletários ficaram mais vulneráveis diante das modificações econômicas que se deram no país. Assim, Portugal vivenciou décadas “na falaciosa ‘colaboração entre as classes’ ou na ‘sociedade Nova e Justa’” (PASCHKES, 1985, p. 85). Para manter o seu governo, Salazar disseminou seus mitos, os quais maquiavam os abismos da ditadura:

A sociedade portuguesa foi contaminada pelo passado épico da nação com as grandes descobertas marítimas. O salazarismo difundiu a “grande missão histórica” que Portugal tinha a cumprir, sobretudo nas colônias africanas. Aliás, não foi a partir daí que estava assentada a ideia da “Comunidade Lusitana”? Ora, com isto Salazar suscitou nos espíritos portugueses o mito do sebastianismo: a salvação nacional passava pela “preservação” de todas as raças e credos (desviando novamente o conflito entre as classes sociais) (PASCHKES, 1985, p. 86).

Todavia, se a harmonia entre as classes foi um dos objetivos almejado pelo estado, veremos que não foi exatamente esse o resultado obtido diante das ações realizadas pelo governo salazarista, pois foram muitos os conflitos ideológicos que ocorreram durante esse período. Como todo ditador, Salazar censurou a liberdade de expressão mantendo o controle sob os veículos de comunicação e:

Assim, a “liberdade de expressão” é regulamentada pelo Decreto-Lei nº 22469, de 11 de Abril de 1933, para que se pudesse «impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e que deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e evitar que sejam atacados os

princípios fundamentais da organização da sociedade», como referia o artigo 3º do citado diploma (SILVA, 2009, 3112-3113).

Com isso, os meios de comunicação passaram a ser utilizados somente para propagação dos ideais do Estado Novo, todo conteúdo midiático era cuidadosamente avaliado e controlado. Produções que ousassem contra o governo eram rigorosamente vetadas. De uma postura ditatorial, o estado repreendeu tudo o que fosse contra os princípios do patriotismo e conceitos afins que passaram a reger a vida dos lusitanos, nos modos de pensar e agir dos patriotas, tudo isso na busca de impor uma nova educação portuguesa:

Num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional. Neste contexto, sustenta-se a ideia de que o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projeto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador (ROSAS, 2001).

Diante da ditadura salazarista, surgiram correntes e movimentos contrários que buscavam pela liberdade portuguesa, mais do que uma oposição, muitos intelectuais tomaram posição de enfrentamento como um ato de resistência contra o regime, uma luta ativa que demarcou a identidade do grupo “como fluxo migratório de singularidade histórica e política, [...] por trajetórias de vidas marcadas pela participação política em movimentos, ideias e/ou ações de oposição ao regime, forçando-os ao exílio” (SILVA, 2000, p. 12), ou seja, o movimento contrário ganhou força internacional uma vez que intelectuais portugueses foram exilados para muitos países, dentre eles, Bélgica, França e para o Brasil que passava pelo período de ditadura, sob o governo de Getúlio Vargas.

Mesmo com a ditadura militar, implantou-se no Brasil o *Jornal Democrático*, o qual teve grandes contribuições de escritores brasileiros como a participação do crítico Antonio Candido e da escritora Lygia Fagundes Telles, assim como houve manifestações antifascistas que lutavam pela queda do regime. Dentre os movimentos de oposição, citamos MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista); GACs (Grupos de Ação Anti-Fascista) e MUD (Movimento de Unidade Democrática) em 1945 o qual foi o primeiro movimento de oposição legitimamente

legalizado, porém mesmo sendo legal, o MUD encontrou dificuldades para agir, uma vez que não conseguiu a abolição da censura para realizar suas manobras políticas por meio da liberdade de expressão, reuniões, enfim, o que reforçou o caráter do regime “de articulador de movimentos populares e desarticulador simultâneo desses movimentos, por determinar esses movimentos, por determinar os seus instrumentos de regimento e controle” (SILVA, 2000, p. 40).

De acordo com Silva, houve várias manifestações ideológicas, partidárias contra o regime salazarista, essas lutas se deram com a junção de democratas e socialistas que objetivavam a democracia por meio de abaixo assinados que representavam a insatisfação das massas. Mesmo diante das repressões contra a liberdade política que se deram nos âmbitos intelectuais até mesmo físicas, esses movimentos persistiram devido ao grande número de exilados para diversos lugares.

Formou-se redes internacionais de resistência e combate, o que causou um esgotamento do regime e a queda da ditadura “surge como consequência do esgotamento de um modelo autoritário que não saberá enfrentar o impasse do colonialismo e as pressões externas, agravadas com o crescente isolamento internacional” (SILVA, 2000, p. 49). Foi nesse contexto que muitos intelectuais se viram sem espaço para divulgar seus trabalhos, pois, eram excluídos socialmente mesmo antes do exílio, isso gerou grande perda em termos culturais e artísticos para o Portugal da época, como nos mostra o depoimento de Fernando Lemos:

Bom, pelas razões que eu expliquei, nós éramos exilados, nós estávamos excluídos mesmo. Quer dizer, nós não tínhamos vez. As pessoas mais velhas do que eu – o Casais já era meu amigo lá, o Casais Monteiro, e veio para aqui depois... eu ajudei-o a vir para aqui –, que eram gente já de outra geração anterior, que já estavam queimadas, já não tinham a exercer nada, nem publicavam, nem dar aulas e tal, então essa era a expectativa que eu tinha, era de que eu iria acabar também sendo mais um excluído, ia fazer... estava criando a carreira de excluído, né? Então nós já éramos exilados, a gente sentava só em certos lugares onde encontrava os amigos, onde tinha menos Pides à espreita, que já se identificava, a gente já sabia que eram... que estavam ouvindo a conversa. Era um terror, quer dizer, éramos exilados mesmo dentro do próprio país. O país era um país mediocrizado. Isso foi fácil de sentir, quem puder que se salve. E eu vi que a outra geração não dava mais para salvar, já estavam velhos” (SILVA, 2000, p.53).

Por outro lado, esse fato histórico foi o conteúdo de muitas obras literárias, muitos intelectuais exilados fizeram de suas experiências clandestinas, da fama que



adquiriram por seus ideais de antipatriotas, desgarrados da nação, o fio condutor, a matéria de sua obra prima, como é o caso de Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e muitos outros escritores lusitanos, dessa forma a produção artística refuta o obscurantismo propagado pelo nacionalismo do mesmo modo que faz uma crítica a todo tipo de conservadorismo conformista, uma vez que tem pleno conhecimento de sua miséria, porém, não tem a pretensão de transformá-la, “quanto expressam um desejo da *resistência* no exílio: a de ter a liberdade e a possibilidade de inventar e tornar possível a afirmação de uma outra imaginação do que seja a nação portuguesa e a pátria” (SILVA, 2000, p.61).

## 2.1 FORTUNA CRÍTICA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Tendo em vista o papel importante que Maria Gabriela Llansol tem no mundo das letras, e levando-se em conta a complexidade de seu trabalho, torna-se relevante para este estudo a abordagem de algumas pesquisas que compõem a fortuna crítica da escritora, bem como os trabalhos que vêm sendo feitos acerca do espólio llansoliano em Portugal, as análises investigativas das suas obras realizadas no âmbito acadêmico, mais precisamente sobre as pesquisas desenvolvidas nas academias brasileiras.

Érica Zíngano que é uma das pesquisadoras da obra llansoliana no Brasil, fez uma visita ao Espaço Llansol em 2009 e ao comentar sobre a sua experiência na casa e o convívio com outros pesquisadores, curiosos em busca de pequenas pistas e novos vestígios desse universo, ela descreve o ambiente como sendo o espaço empírico das alteridades, ou seja, a mesma atmosfera que se faz presente na textualidade llansoliana pode ser captada na sede Llansol. Desse modo, Zíngano afirma que por meio dessa visita ela viveu e sentiu os textos, concretizados no ambiente, “é pelo prazer de ter (con)vivido na Casa que esta conversa se abre para partilhar da alegria do encontro, do diverso como diversidade, das trocas possíveis, do olhar generoso, do *Espaço Llansol*” (ZINGANO, 2009, p. 3).

Nessa mesma visita, Zíngano entrevistou João Barrento e Maria Etelvina Santos, coordenadores do Espaço Llansol. Ao questioná-los sobre a fundação do

Espaço, eles responderam que em 2006, ainda na presença de Maria Gabriela, um grupo de amigos e leitores da escritora se reuniu para discutirem acerca de uma de suas obras, *O livro das Comunidades* e “tudo começou então de uma forma particularmente grata à Maria Gabriela, a da leitura e da iluminação do texto pelo comentário – neste caso, um comentário único e irrepetível, pela *voz de quem escreveu*” (ZINGANO, 2009, p. 4) (grifo da autora).

No início, os estudos aconteciam em um grupo informal, até que com a morte de Augusto Joaquim, determinaram por se reorganizar e assim criaram o GELL (Grupo de Estudos Llansolianos), o qual ganhou caráter jurídico e institucional:

O Espaço Llansol é, de fato, para todos aqueles que o mantêm e nele trabalham, “o jardim que o pensamento permite”. Era assim, penso, que a Maria Gabriela imaginava a sobrevivência daquela casa que foi a última em que morou e diariamente escreveu: não como lugar estático, museu ou coisa parecida, mas, como lemos num dos cadernos manuscritos que nos deixou, como lugar vibrátil, como um pensamento e um lugar para viver. Para ela, “a única condição” – que nós nos esforçamos por cumprir – “é o pensamento poder *audaciar-se*, exprimir-se em obra que fique em toda a parte” (Caderno 43, Outubro de 1995) (ZINGANO, 2009, p. 5).

Sobre a presença de Maria Gabriela nas reuniões, os organizadores afirmaram que ela permanecia calada durante a maior parte do tempo, limitava-se a ouvir e anotar em seus cadernos. Quando se pronunciava, emanava muita luz de suas palavras. Segundo eles, a escritora era “sobretudo de uma enorme capacidade de ir ao encontro do ponto de vista ou das palavras do outro, respeitando-os e acrescentando-lhes sempre algo que só ela estava em condições de esclarecer” (ZINGANO, 2009, p. 6).

Da convivência com esse grupo de estudos o qual se reunia para discutir suas obras e do qual ela também participava, Llansol escreveu em prólogo no livro *O Senhor de Herbais*(2008):

...quantas vezes sentada na minha cadeira a ouvir as discussões, dificuldades e dúvidas, senti finalmente que outros, a seu modo, entravam por uma porta não muito diferente daquela por onde eu entrara. Senti que se procurava a chave sob a maçã, o mistério não é o medo que tolhe os passos, mas a servidão que trazemos acorrentada às mãos e nos impede de tatear a chave sob a impotência e o júbilo de viver,

senti-me estranhamente bem, sem o peso de carregar sozinha uma escrita que fez de mim um ser com aura, permitindo-me reatar o meu caminho para o humano, ser alguém de único entre únicos também, únicos não querendo significar especiais nem revelados, mas tão-só responsáveis pelo dado indiscutível de que cada um é irrepetível, quer goste quer não a perseverança dos outros deu-me coragem vi que não era uma singularidade vã (ZINGANO, 2009, p. 6).

Ao serem questionados sobre como ficou o grupo de estudos, bem como o Espaço Llansol depois da morte da autora, João Barrento e Maria Etelvina responderam que essa iniciativa emergiu, justamente pela necessidade até mesmo da própria autora em organizar e polemizar a sua obra. Depois da sua morte que ocorreu em 3 de março de 2008, eles não presumiam o que iriam encontrar dentro da casa na qual Llansol morou por quatorze anos, porém, sabiam da necessidade de desvendar e divulgar o seu legado. Conheciam o ambiente, os móveis que preenchiam o local e ao explorarem a casa, encontraram tudo o que atualmente constitui o espólio Llansol.

Dentre os arquivos, descobriram 76 cadernos manuscritos com 17 mil páginas, tratava-se dos seus escritos desde os anos de exílio na Bélgica. Num segundo momento, encontraram mais 78 cadernos manuscritos, 53 agendas, blocos de notas, muitos destes, textos inéditos. Além do mais, havia a biblioteca pessoal da escritora que apresentava um detalhe muito particular, já que os livros estavam abarrotados de anotações da própria Maria Gabriela. Todo esse material recolhido foi digitalizado e arquivado no Espaço Llansol, sem contar nos objetos pessoais, fotografias, plantas, que também passam a compor o espólio:

Passamos quatro meses a reorganizar a casa (que pudémos manter por meio de um protocolo assinado com a Prefeitura de Sintra) e a descobrir e arquivar todo o mundo de escrita e de vida de Llansol. E logo que conseguimos transformar a casa num espaço de trabalho (mas mantendo e utilizando grande parte dos objetos e do recheio que eram da Maria Gabriela), concebemos um sistema de classificação que abarca todas as espécies, literárias e não literárias, do espólio, baseado num princípio alfanumérico que atribui a cada peça nove dígitos, e que nos permitirá, num futuro próximo, cruzar informaticamente todos os documentos e objetos disponíveis (ZINGANO, 2009, p. 10).

O espólio de Maria Gabriela foi cuidadosamente organizado e encontra-se disponível para o público pesquisador, além de que o grupo Llansol continua divulgando a obra da escritora, com reedições de livros, traduções, exposições como a que aconteceu em 2011, intitulada “Sobreimpressões: A dimensão europeia da obra de M. G. Llansol”, a qual visou mostrar a ampla visão da autora sobre a Europa, e o modo como a mesma é retratada em sua obra:

É uma aventura, única na literatura portuguesa contemporânea, da busca de um sentido para a história da Europa através da recuperação de alguns dos nomes maiores do pensamento, da ação política, da arte, da literatura, da espiritualidade – portugueses, espanhóis, franceses, belgas, holandeses, alemães, polacos, italianos, dinamarqueses, persas, árabes..., e da sua metamorfose em forças vivas que convergem nos livros de Llansol num “projeto do humano” em que intervêm mais de quarenta Figuras (ZINGANO, 2009, p. 13-14).

No Brasil, o lançamento da trilogia de diários *Um Falcão no Punho*(1985), *Finita*(1987) e *Inquérito às quatro confidências*(1996), obteve uma repercussão significativamente considerável, uma vez que a estreia foi divulgada por meio de uma reportagem publicada no Jornal carioca *O Globo*, em 24 de dezembro de 2011. Júlia Studart, poeta e doutora em Teoria Literária (UFSC/CNPq – UNL/CAPES) apresentou um breve comentário acerca da biografia da escritora e afirmou que em resposta à vida “Llansol toma como opção para seu trabalho de escrita um caminho que tem a ver diretamente com ‘liberdade de consciência’ e com ‘dom poético” (STUDART, 2011).

Ainda em sua matéria, Studart afirmou que faz-se necessário que as editoras brasileiras tragam, anexado aos exemplares da escritora, uma visão geral de sua obra bem como a bibliografia, algumas traduções feitas por ela e uma breve iconografia, pois “não há dúvida de que a boa ideia é a da apresentação do texto de Llansol ao leitor brasileiro ainda desavisado e, mais do que isso, também apresentar algo das ideias da própria Llansol em torno de seu texto” (STUDART, 2011).

Nas palavras de Studart, o que Llansol faz é uma espécie de jogo com a literatura, no qual o desafio se dá entre a posse e a despossessão, numa quebra de paradigmas com o próprio texto. De acordo com a estudiosa brasileira, ler um livro de Llansol “é tomar ciência da reiteração necessária da História da qual ela se apropria e depois se desapropria, que ela constrói e apaga, para rearmar a cada livro uma espécie de convite a um leitor ativo, participante” (STUDART, 2011).

O conteúdo publicado no jornal brasileiro foi assunto em Portugal, com uma nota exibida na página virtual do Espaço Llansol:

O jornal O Globo, do Rio de Janeiro, inclui na sua edição de ontem (no suplemento <<Prosa & Verso>>) uma resenha dos Diários de Maria Gabriela Llansol saídos recentemente na Editora Autêntica, de Belo Horizonte. A autora da resenha é a poeta e estudiosa da literatura portuguesa Júlia Studart, que a dada altura destaca que <<o trabalho de Llansol, uma espécie de jogo com a literatura, quando toda literatura comparece numa aposta ou num pacto que se dá entre posse e despossessão, imprime um traço de rupturas constantes com o texto (tradição, imagem, História, etc.), que agora temos mais perto a partirdos diários recém-lançados.>> E ainda: <<O leitor, ou o legente, como ela prefere, tem que incorporar o corte e a dobra do sentido desse narrador do inexpresso, inserir-se numa avaria das células de seu corpo e do corpo do texto para tocar ali o intocável. Isto é uma política com o texto e o texto como um lugar político; um impasse armado com a linguagem, este nosso fosso, e com a literatura.>> (ESPAÇO LLANSOL, 2011).

No artigo intitulado *O encontro epifânico, em Um Falcão no Punho, de Llansol(2011)*, Olímpia Maria dos Santos fundamenta sua pesquisa em *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin ao tratar da epifania como um conceito alegórico, no sentido de que o texto rompe com os paradigmas dos discursos socialmente cristalizados, ou seja, Santos ressalta a escrita fragmentada e inovadora de Llansol, que contempla um rompimento com paradigmas desde as ressignificações das palavras até a construção sintática e semântica, o que manifesta-se como um verdadeiro ato de rebeldia,

Nas palavras de Santos, a elaboração artística de Maria Gabriela constitui-se em “descascar as palavras para saborear-lhe o gosto verdadeiro, sem as ‘químicas’ da industrialização. A autora/narradora, desse modo, segue um viés subversivo, quebrando paradigmas de ideias impostas e forjadas” (SANTOS, 2011, p. 2), de modo que ela nega os códigos paradigmáticos da arte e cria uma forma alternativa e muito peculiar, “é desta matéria, de encontros com a consciência, de fluíres de pensamentos, de ânsia pela vida, que se funda, enfim, a escritura de Llansol (SANTOS, 2011, p. 2).

Santos ainda chama a atenção para o título da obra e ressalta que o falcão é um pássaro que simboliza a liberdade, que alça um vôo alto e que transmite a ideia “de liberdade, de domínio dos céus, metáfora da assunção de uma escrita livre das amarras impostas; o punho sendo conduzido por ideias isentas do convencional”

(SANTOS, 2011, p. 8). Uma vez que por meio da sua criação poética, nessa mescla entre a realidade e a ficção, a escritora nos conduz para uma certa totalidade em que personagens históricos e animais, autor, obra e leitor, estão no mesmo nível hierárquico. Todos têm vida independente do posto social, herói ou marginalizado.

Não há um personagem principal e nem secundário, todos ocupam o mesmo plano, de modo que mostra a grandeza de coisas banais/corriqueiras como uma árvore ou um animal e do mesmo modo, revela a pequenez de um Camões. Ou seja, a escritora não dá enfoque ao grande poeta épico, mas ao homem marginalizado que foi, “as homenagens atribuídas a ele e as estátuas construídas, apenas refletem as convenções e os interesses políticos e econômicos de uma nação, e nenhum deles o tirou do esquecimento a que sempre esteve relegado” (SANTOS, 2011, p. 4-5).

Diante disso, Santos destaca que esse é o aspecto revolucionário de Llansol, a ousadia em delegar tudo o que está consolidado na História, “sob o ponto de vista do texto, a verdade tem sido imaginária e o real tem sido camuflado. A História tem criado histórias para camuflar a História, apresentando-a sob o ponto de vista do absoluto e do dogmático” (SANTOS, 2011, p. 6). De acordo com a pesquisadora, isso justifica a seleção dos personagens que Llansol resgata para constituir-los como figuras em seu texto como Luís de Camões e Fernando Pessoa, “Llansol amplia o olhar sobre o mundo, evidenciando cenas que comumente figuram como de fundo, inclusive as sombras, porque se elas existem, são reais” (SANTOS, 2011, p. 6).

Assim esse estudo com enfoque nas redefinições das palavras e na forma em que o texto foi construído, salienta para o desejo da narradora de libertar-se do paradigmático e das convenções que mostram apenas um lado da História, ou seja, a história dos vencedores. Um ato de rebeldia que se exprime diversos planos da obra. Sheila Ribeiro Jacob analisou o diário em sua forma, a linguagem que o compõe e as tendências da literatura contemporânea como ruptura e desconstrução do gênero literário, ela afirma que:

Em *Um falcão no punho*, por exemplo, a escolha de escrever um diário, com a assinalação espacial (Jodoigne, Lisboa e Herbaus) e temporal (de março de 1979 a setembro de 1983), nos orienta, à primeira leitura, a esperar fatos que pertenceriam a uma “verdade” externa, como registros de acontecimentos cotidianos ou reflexões que partiriam de situações concretas. Entretanto, não é bem isso que encontramos em seu texto. Além de pequenas narrativas,

adentramos em um universo denso de reflexões, dúvidas, desabafos e até mesmo ficções, como o encontro entre Pessoa e Bach na conexão Lisboa-Leipzig (JACOB, 2010).

Com isso, Jacob analisa a subversão do gênero diário e destaca as tendências da literatura pós-moderna com as considerações de Linda Hutcheon e Roland Barthes no tocante à morte do autor, ou seja, as lacunas, as múltiplas interpretações lançadas no texto para que o destinatário preencha os vazios e, no ato da leitura, ocorra a interpretação e a produção de sentidos, “uma leitura verdadeira, total, seria uma leitura louca, não naquilo que inventasse, mas por captar a multiplicidade existente de sentidos, de pontos de vista, de estruturas” (JACOB, 2010).

A pesquisadora considera que ao tomarmos conhecimento da obra de Llansol, “percebemos um movimento comum a muitos textos produzidos na atualidade: a preocupação em se romper com sentidos e normas pré-estabelecidos e banalizados, começando por questionar o próprio modelo de diário (JACOB, 2010), já que a narrativa não busca a clareza e a transparência “por saber da impossibilidade de a linguagem dar conta da realidade” (JACOB, 2010).

Diante disso, verificamos que os estudos da obra, acima elencados, se limitam a uma análise do gênero voltada para a forma textual e interna da obra e a relação autor/leitor, o que não envolve uma abordagem social e contextualizada do conteúdo. No artigo intitulado *Geografia e Exílio em Maria Gabriela Llansol(2010)*, Tatiana Pequeno da Silva abordou a questão da escritora que se diz sem país, em percorrer o mundo por meio de suas figuras mutantes concretizadas pela escrita e “problematizar a ideia de exílio e nacionalidade em relação a Portugal” (SILVA, 2010).

De acordo com Silva, com *O livro das Comunidades(1977)*, Maria Gabriela inaugura as personagens São João da Cruz, T. Müntzer, F. Nietzsche e M. Eckhart, que servirão como norte dessa temática em sua obra como um todo, uma vez que por meio da intertextualidade, essas figuras tornarão a protagonizar outros textos de Llansol. Conforme a pesquisadora, o processo de mutação faz com que as personagens/figuras historicamente perseguidas e punidas, “dentro do universo llansoliano, possam quase sempre escapar dos efeitos do Poder ou ao menos emularem-se num outro módulo” (SILVA, 2010).

No livro *A Restante Vida* (1982) a narrativa se dá em um contexto demarcado por conflitos entre Príncipes e Pobres, em que o termo pobre designa o lado dos perdedores e com isso:

A ideia de *real* passa a ser problematizada profundamente, já que para a autora a História dos Príncipes (ou a História do Poder) é a que se estabeleceu como discurso possível, definindo assim os pressupostos do mundo (um único, apenas) e seus contornos de realidade (limitados pela validação política do Poder definidor do que pode ser ou é *real*) (SILVA, 2010) (grifo da autora).

Nas palavras de Silva, o universo llansoliano é ampliado para que outros mundos políticos sejam viabilizados. Dessa forma, a escrita seria um ato rebelde e nômade, um projeto de mudança, de transformação e ação executória. Assim, o texto amplia a noção de mundo, cria políticas alternativas, ressignifica coisas de modo que se caracteriza como uma iluminação ou ainda, um combate simbólico. Silva ainda sugere que a presença do movimento na narrativa, a travessia, o caráter transitório determinam a sua preocupação com o exílio, até porque a autora mesma afirma que prefere os “sós”, ou ainda, os que foram vencidos e se dispersaram.

De acordo com a estudiosa, não é à toa que a transitoriedade se dá em sua obra, pois assim é possível que essa comunidade mutante percorra a geografia e alcancem a escrita e a harmonia que se fazem possíveis pelo fato de viverem uma experiência “mística garantida não só pelo eterno retorno, mas também pelo desejo de transcender o puramente humano, num processo alargador, amplificador da semântica de *mundo*. Mundos, talvez fosse mais conveniente” (SILVA, 2010). Sobre a temática do exílio e pátria, Silva retoma uma entrevista concedida por Maria Gabriela Llansol a João Mendes em 1995, na qual ela fala sobre a sua relação com Portugal:

De Portugal conheço o português que é gente e uma língua. Conheço pouca gente, mais paisagens do que gente, e trabalho a língua.

Não consigo ser patriota. E muito menos no pensar.

Embora, *como fui portuguesa*, na minha infância, ainda me deixo “raptar” pelo nacional, e lá vou, de vez em quando, servir a língua. Não fica servida, mas o país agradece. Mas “Lá” sou sempre olhada como avis rara e, aqui, como avis raríssima. Quando me canso de ouvir dizer que sou hermética e incompreensível, desligo, porque eu acredito nos defasamentos de ritmo. Vou pelos carris desafectados da linha de Sintra- Praia das Maças, até à beira-mar. Estender o ângulo – alargar imensamente o módulo com que meço o tempo.



Agora, o que é certo que o meu texto é um *autêntico sarilho* para esta língua (SILVA, 2010)

Cristina Maria Paes dos Santos(2001) afirma que Maria Gabriela Llansol faz de sua obra uma tessitura em busca de uma língua mátria. Diante do contexto de um Portugal épico no passado com suas navegações marítimas e as grandes descobertas pelo mundo todo, encontra-se derrotado no presente por uma mentalidade suicida, incapaz de realizar significativas mudanças, “ora abraçado à via mística, ora quedando-se em uma desilusão embriagadora, por vezes cínica, símbolo de um país aviltado porque paralisado” (SANTOS, 2001, p. 13).

De acordo com Santos, surge nesse contexto de paralisação a voz feminina de uma escritora que faz renascer o Portugal de antes, porém, as questões patrióticas são rerepresentadas de uma maneira que foge ao convencional, uma vez que Llansol coloca “seu país onde o mesmo desde sempre pareceu se inscrever: na tensão entre o deslocamento e a imutabilidade” (SANTOS, 2001, p. 15). Em suas palavras, Maria Gabriela retoma as reminiscências dos seus antepassados, retomando assim, a história do povo lusitano e em um país tomado pelo imaginário dos barões detentores do poder, da centralização masculina, a escritora dá voz aos marginalizados por meio da sua língua mátria:

Realiza encontros que não se deram, aproxima figuras e coisas, retirando-lhes os limites obstruidores do nascimento de uma nova fala. Podemos mesmo dizer que o ato de escrita *gera*, fundando passo a passo um universo outro composto dos mais diversos elementos que, através de singulares afirmações alquímicas, são transmutados em matéria ficcional, dispostos à fruição ledora (SANTOS, 2001, p. 30).

Fica claro uma relação de dualidade entre Maria Gabriela e o seu país de origem, a qual se evidencia em entrevistas dadas pela autora e de maneira significativa, se faz temática de sua obra. Com os trabalhos elencados acima sobre a obra llansoliana, notamos que as pesquisas desenvolvidas no Brasil vêm se limitando, em sua maioria, a um estudo imanente ao texto, ou seja, se limitam a questões textuais, à forma, de modo que se voltam para a narrativa da escritora que se dá em uma construção consideravelmente complexa por uma linha investigativa da psicanálise.

O que nos propomos aqui é considerar os estudos realizados para irmos além, de modo que interpretamos o texto inserido no seu chão social para assim

ampliarmos o campo semântico de interpretação ao levar em conta que “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é ‘em última análise’, político” (JAMESON, 2012, p. 18).

### 3 A NARRATIVA COMO ATO SIMBÓLICO

Arnaldo Antunes diz, em *Um Falcão no Punho*, que o livro de Maria Gabriela Llansol é um anti-livro-de-ação, dado que a narrativa apresenta uma certa estagnação da personagem uma vez que o conteúdo narrado é produto da contemplação tanto do mundo exterior quando ao seu próprio universo interior. Desse modo, o “estranhamento e a transmutação da cultura e da natureza em escrita – são a matéria de Maria Gabriela Llansol [...] O mundo se eleva, e uma complexa rede de reflexões emerge da simples observação cotidiana” (LLANSOL, 2011).

Nas palavras de Antunes, a narrativa de Llansol é um enredo enigmático e ao mesmo tempo labirintos de saídas, ou ainda, jardins de verbo nos quais a autora nos convida a caminhar lentamente “onde cada frase esconde uma surpresa, um segredo, uma nova pele por baixo de outras, mais profundas, sem perder a superfície, onde as palavras se misturam à matéria incerta do mundo” (LLANSOL, 2011). Isso resulta numa literatura irregular, com formas únicas e muitas vezes aparentemente incompreensíveis se não lidas e analisadas de maneira cautelosa e aprofundada. Uma arte que não descreve linearmente, mas que, sugere por meio de imagens, símbolos, palavras. De acordo com Feliciano Ramos, os poetas buscam “o misterioso e o vago, e, para captarem com exatidão os obscuros arcanos do mundo expediente expressivo de sugerir, graças ao qual será possível indiretamente traduzir o enigma da vida interior” (RAMOS, 1967, p. 781).

Assim, a narrativa do diário se caracteriza por ser irregular, sugestiva, enigmática que, se lida superficialmente, torna-se um texto incompreensível, pois os sentidos são “mascarados”. Há frases que não são concluídas, que apresentam lacunas a ser preenchidas talvez pelo leitor ou simplesmente para que estas permaneçam inconclusas, isso caracteriza uma falta, um vazio incorporado na estética textual, o que faz com que o seu texto corrobore com a inclinação literária do século XX, com o rompimento das formas estéticas consagradas, “existe entre os escritores, a ambição confessada ou tácita, de uma literatura que se afirme na independência de ideias feitas, estranha a conceitos cristalizados e a lugares comuns” (RAMOS, 1967, p. 777).

A narrativa de *Um Falcão No Punho* insurge de um viés introspectivo, em que tudo e todos passam pelo crivo da alma e do inconsciente de quem está com a

palavra, o que faz com que o espírito narrativo se sobressaia à mera descrição do ambiente externo, em outras palavras, o narrar é engendrado pelo estado psicológico da narradora que se afirma ser desacreditada com as relações do mundo e consigo mesma. Isso resulta na imobilidade do corpo e aproximação com a escrita, “eu sustento-me entre a vida e morte, no que o Augusto chama o **entresser**” (LLANSOL, 2011, p. 19) (grifo da autora). Isso resulta numa forma muito particular de lidar com as palavras e com a escrita, ou como a escritora mesma afirma em fazer uso pessoal do mundo quando renomeia as coisas para ampliar os sentidos, uma vez que se assim não fosse, tudo não passaria de mera reconstituição dos fatos. Com isso, ela não escreve nem para dizer o que já disse, nem o que já foi dito, “concluo daí que não sei escrever, e que constantemente anseio pelas modificações da minha vida: os horizontes, as perspectivas, as intermitências, as regras” (LLANSOL, 2011, p. 67).

Diante dessa narrativa enigmática, apreendemos num primeiro nível de leitura, a obra como um ato simbólico, ou melhor, voltamo-nos para o relato da vida diária de Maria Gabriela, a explanação que ela faz da sua experiência individual no ambiente em que se encontra. Visto que o texto caracteriza-se como uma escrita de si, destacamos algumas considerações de teóricos que tratam da relação entre escritor/narrador/personagem, ou seja, buscam a definição do texto como a narrativa da vida do eu que escreve, que a voz que narra é a mesma do escritor, ou ainda, a escrita que se desenrola por meio de um narrador autodiegético.

Philippe Lejeune, ao refletir acerca da escrita de si, se preocupa em definir o que é uma autobiografia. Ao considerar o narrador, ele afirma que o pronome “eu” é um denominador comum e pode ser usado por qualquer um e até mesmo em casos de imitação e cita como exemplo disso o que acontece no teatro. Assim sendo, só se pode definir uma autobiografia pelo nome próprio, ou seja, a relação de identidade entre quem escreve, quem enuncia e quem é enunciado, o que ele denomina como pacto autobiográfico.

De acordo com Lejeune, esse é um critério bastante simplificado que permite a definição de um modo esquemático de todos os gêneros literários que têm a escrita centrada no eu. Apesar do nome de Maria Gabriela Llansol não ser mencionado na narrativa, podemos dizer que em *Um Falcão no punho* ocorre o pacto zero, já que a autora não estabelece nenhum pacto com o leitor.

Sobre essa questão, Wander Melo Miranda, ao analisar os textos de Silviano Santiago e Graciliano Ramos, faz uma abordagem da autobiografia como “um ato do discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p. 25) (grifo do autor) e dessa forma estuda o texto em seus mecanismos internos, na sua organização textual. Para tanto, ele afirma que se faz necessário ter de forma clara a noção de indivíduo que são compartilhadas tanto pela autobiografia quanto pelo diário:

Além do mais, é a partir da referida noção, enquanto ponto de cruzamento de áreas de conhecimento como a psicanálise, a sociologia, a antropologia e a história, que se podem compreender melhor as múltiplas questões colocadas por um texto cuja especificidade reside na complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida (MIRANDA, 1992, p. 26).

Miranda ao citar Blanchelot afirma que a diferença apresentada no diário com relação à autobiografia se dá pelo tempo – uma vez que o diário é um registro muito próximo do vivido, ou seja, é escrito logo após o acontecido. Já na autobiografia o relato é feito depois de muito tempo ter se passado, muitas vezes na velhice o autor conta toda a sua vida passada e isso faz com que o registro passe pelo filtro da memória – e não pelo grau de ficcionalidade. Diante dessa questão, Miranda retoma o “pacto fantasmático” de Gide para afirmar que a leitura de um texto de si também depende do horizonte de expectativas do leitor.

Uma vez que a autobiografia passa a fazer parte do universo literário, ela também passa a funcionar nesse conjunto histórico, uma vez que “o leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor” (MIRANDA, 1992, p. 37), pois a obra apresenta duas posições, sendo a autobiografia e o romance as quais “não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados” (MIRANDA, 1992, p. 37).

Desse modo Miranda contesta o pacto autobiográfico proposto por Lejeune quando levanta a questão do funcionamento do texto e a sua riqueza semântica. Ainda nas palavras do estudioso, “o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e ‘personagens’ diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um ser de *papel*” (MIRANDA, 1992, p. 38).

Todavia, não se faz tema central deste estudo tão somente buscar resquícios de realidade dentro da obra, mas sim entendermos como esse real foi apropriado como um fator interno, ou ainda, “não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar no texto crítico, o tipo de leitura que ele engendra, a crença que produz” (LEJEUNE, 2008, p. 47).

O diário se caracteriza por ser um texto no qual o diarista relata os acontecimentos dos seus dias, o que faz dele a reconstituição em palavras das vivências diárias de quem o escreve. Na busca dessa definição, Lejeune afirma que:

Há 12 anos estudo o gênero e nunca pensei em defini-lo. Sei muito bem o que é um diário! Quando era adolescente, mantive um diário dos 15 aos 25 anos, parei durante um quarto de século e, aos 50, retomei. É muito simples, no papel, no computador, escrevemos a data, o que estamos fazendo, sentindo, pensando. Nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre. A própria palavra “diário” é simples (LEJEUNE, 2008, p. 283).

Numa primeira instância, o diário é o relato de uma vida real, porém, depois de escrito, ele acaba por adquirir certa autonomia, tornando-se uma obra literária acabada. A discussão acima nos dá suporte para afirmar que Llansol é a mesma que narra sobre sua vida, apesar de seu nome não ser citado em nenhum momento na narrativa, uma vez que se ela se denomina o tempo todo pelo pronome “eu”, seu texto se caracteriza pela correspondência de identidade entre autor, narrador e personagem.

A partir dessas definições dizemos que em *Um Falcão no Punho: Diário I*, Maria Gabriela descreve como são os seus dias na Bélgica, compostos de uma imensa calma e solidão. Dias em que ela se dedica aos afazeres domésticos como cuidar da casa, dos animais e do jardim, num ambiente que proporciona um arranjo com condições propícias para reflexões e a escrita de seu diário:

Tal como sou acompanhada pelos lagos – águas adormecidas naturais e duráveis -, de igual modo deve fazer parte da sombra, que se desloca comigo, inscrever os dias estendidos por longo período de tempo (LLANSOL, 2011, p.9).

E ainda:

Estive horas deitada na cama, como morta, mas não dormia, considerava-me o espaço estendido; de longe vinha a recordação de mim própria, sentada no banco que tenho junto da mesa da cozinha,

a cuidar dos olhos do Marfolho, um gato de dois meses. “Achas que ficará cego? Ou talvez não?”, era a pergunta que o espaço me fazia. Mas a única extensão de que me vinha ainda alguma luz era do meu campo de trabalho com o gesto de mergulhar o algodão na água de macela; eu exprimia-o um pouco, via o líquido odorante escorrer, e deitava com preocupação algumas gotas nos olhos do Marfolho, que não queria ficar imóvel tanto tempo; o tempo que passei com a toalha azul, a macela de que se fazem infusões medicinais, as flores brancas, o copo de vidro, os seres em perigo de vida (LLANSOL, 2011, p. 14).

Com os fragmentos acima, damos um panorama da rotina de Maria Gabriela, num espaço caseiro ela contempla os detalhes dos pequenos acontecimentos que a cercam, como a doença dos olhos de Marfolho, seu gato de estimação, as plantas do jardim, enfim, um cotidiano de imensa calma que atuam como uma conjuntura ao narrar melancólico, união propícia a um diarista que reflete acerca de sua própria vida e a registra em seus escritos:

Hoje, fui um dos primeiros leitores de Na Casa de Julho e Agosto; tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer, ou seja, escrever a seguir, me sentei no banco verde do jardim, junto de PunusTriloba, a refletir que me devia perder da literatura para contar que de maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela (LLANSOL, 2011, p. 12).

O cenário se limita a um ambiente doméstico, Maria Gabriela tem por companhia seu marido Augusto e os animais, com os quais dedica todo o seu tempo em que não está em meio aos livros, “neste dia, estou triste porque horas de tristeza temporal são inseparáveis de Herbais. Encerei o chão do quarto do Augusto, fiz a cama, deixei a janela aberta, e sentei-me à cabeceira de uma das minhas mesas de trabalho” (LLANSOL, 2011, p. 41).

O espaço em que ela se encontra é uma das fontes de inspiração para a escrita, uma vez que ela contempla e tem grande afeição por tudo o que é primário, natural e puro, como o terreno coberto de árvores ao lado de sua casa:

Aquela parte era uma parte onde eu ia raramente, e supunha algumas vezes, que do outro lado do tapume também vivia alguém suspeito das mesmas inclinações. Pequenos animais domésticos criavam-se ali, morriam só de morte natural, sem conhecer a mínima violência. Apenas os cardos eram arrancados, por virem suas sementes a proliferar nas culturas vizinhas. As urtigas ficavam, e eu colhia as para fazer sopa, com o sentimento de que o meu jardim cuidava espontaneamente de mim (LLANSOL, 2011, p. 33).

Ela tem grande apressado pelos animais e pelas plantas, já que sente a reciprocidade de afeto, as plantas são lhe necessárias, soam como sinônimo de amizade, sentido primeiro de vida e por isso são seres que lhe servem de inspiração para que o texto também seja um ser, “falamos do pendor conceptual de certas árvores pois cremos que há árvores que agem mentalmente. O pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos” (LLANSOL, 2011, p. 38) de modo que encadeiam visões que abrem novos caminhos. Porém, as plantas são, em suas palavras, consideradas parte lateral da humanidade.

Ao descrever os acontecimentos que demarcam seus dias, notamos que esse contar se dá por um viés introspectivo, o qual contempla o mundo exterior com um olhar pessimista e angustiado:

Troveja; aqui é o Brabante; li, para **consolar-me de ter de prosseguir este caminho**, alguns parágrafos de *Na Casa de Julho e Agosto*, e pressinto que alguém fez um trabalho que tem o fundamento em si mesmo, cujo eco é apenas uma nova sequência de trabalho; assim, sabendo como as árvores nos **protegem**, vivo para escrever e ouvir e, hoje, fui um dos primeiros leitores de *Na Casa de Julho e Agosto*; tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer, ou seja, escrever a seguir, me sentei no banco do jardim, junto de *Prunus Triloba*, a refletir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando **salvar-me** através dela (LLANSOL, 2011, p. 12) (grifo nosso).

A obra lida por Maria Gabriela é de sua autoria, o que significa que a obra tem fundamentos em si mesma e como veremos ao longo desta análise, o conteúdo narrado é fruto do crivo psicológico da narradora/personagem. Ao voltar-se para si, num monólogo interior, a narradora/personagem afirma ser um nada, “Levo comida à gata preta, e vou-me embora. Regresso. Ela assusta-se, mas logo sossega. – Não é nada – falo-lhe. – É o nada que eu sou (LLANSOL, 2011, p. 95), e ainda:

Sinto-me pobre, miseravelmente tecida no humano. Incide em mim a luz da tristeza que deixei para a transmitir ao sítio em que ela poderá transformar-se em orientação, ou novo salto; Augusto, a meu lado, curte as fadigas de Portugal, e entrega-se à sua faceta mais fechada: não me ouve como habitualmente. Mas desta maneira, ou doutra, sinto-me sempre unida a ele pelo sentido da nossa aliança. Todavia, a sua companhia não pode penetrar-me até aos ossos porque um ser é um ser preso na própria teia de estar ligado consigo (LLANSOL, 2011, p. 116).



Dos sentimentos de solidão, angústia, pequenez, insuficiências, nota-se que a presença de Augusto não é suficiente a ponto de sanar a sua solidão, a sua dor e angústia interior, pois nada e nem ninguém pode adentrar em sua alma, ou ainda, livrá-la de si mesma e de seus conflitos internos. O fragmento acima citado muito diz de sua obra, das insuficiências individuais, do não saber, do não poder lidar com situações do mundo, ela encontra na escrita o poder de que precisa para se entender e conviver consigo mesma. Segundo a autora, o texto reflete e faz com que ela encontre o seu íntimo e assim, encontre o seu próprio caminho.

Sobre essa dificuldade de estar no mundo, ela mesma afirma que sente uma grande diferença entre o falar e o escrever, a objeção que sente em se comunicar com os outros oralmente, que não seja pela escrita, “tenho então a certeza de que o meu texto, ao contrário da fala, nada concede, circula para romper o que está preso” (LLANSOL, 2011, p. 68), e ainda:

Tão diferente é o centro da escrita que em Portugal, onde for que me peçam que eu me exprima para alguém, só falho. O que eu digo falando é sempre a correspondência do que esperam que eu abandone, é sempre chegar a submeter-me a uma instrução; mas escrever, na paz de não ser obrigada a lançar fora, tem outro calibre – eu não quero enganar com o raciocínio que possa existir nas minhas explicações, mas que tem a natureza de excremento (LLANSOL, 2011, p. 68).

Nesse primeiro nível no qual realizamos uma leitura romanesca, temos a voz individual da autora que narra as suas vivências, suas experiências, descreve seus dias pelo seu viés interpretativo, num evento marcado por dias, meses e anos, em lugares exatos. É a sua visão introspectiva e angustiada que conta da sua existência. Ou seja, a obra é apreendida como um ato simbólico e assim, num primeiro horizonte bastante restrito com limites “estreitos em termos políticos e históricos, o ‘texto’, o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual” (JAMESON, 1992, p. 69).

Ao relatar as suas experiências e o sentimento que tem diante dos fatos, a narradora/personagem fixa-se no papel numa procura incessante de autoconhecimento, escreve para encontrar-se. No entanto, um desconforto é detectado neste momento, o que exige que ampliemos o nosso horizonte de interpretação a fim de apreendermos o conflito que permanece em aberto na narrativa da obra.

Detectado o conflito em aberto, ampliamos nossa interpretação para o horizonte semântico. Nas palavras de Jameson, o texto deixa de ser individual para ser reconstituído “sob a forma de grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma *parole* ou expressão individual” (JAMESON, 1992, p. 69) (grifo do autor). Assim, verificamos que Llansol mescla em seu diário a vida e a escrita e mais do que relatar suas vivências pessoais, ela faz muitas reflexões filosóficas e literárias que abarcam o mundo, em especial Portugal e a cultura europeia, sobre a qual tem amplo conhecimento e de um modo geral sobre a vida e suas barreiras, irregularidades, convenções, enfim.

Assim, dizemos que a sua obra é o que Carlos Reis (2003) chama de obra híbrida, dado que a escritora funde questões históricas e sociais com a ficção, o que resulta numa obra engajada com demandas sociais do seu tempo e ainda de acordo com o estudioso no tocante a pensar a literatura por uma perspectiva sociocultural que nos leva a uma “concepção de literatura como uma prática constituída e definida em função de critérios sociais” (REIS, 2003, p. 40).

Dos sentimentos dessa voz que narra e protagoniza o enredo, notamos que o seu olhar para Portugal se trata de um patriotismo diferenciado de um Camões, de um Almeida Garrett, que se dirigem ao país lusitano com uma paixão que exalta as belezas de sua terra, as grandes batalhas épicas do povo português. Ela, pelo contrário, olha para Portugal de longe, como alguém que não se identifica com sua própria casa.

Isso nos impulsiona para a questão de que Maria Gabriela escreve o diário no período em que esteve exilada na Bélgica, logo, dizemos que trata-se de uma escritora banida de seu país a refletir acerca dessa questão e é isso que norteia o espírito narrativo do texto. Portanto, a contextualização histórica torna-se fundamental para a compreensão da obra em si, desta perspectiva, a interpretação só obtém êxito quando saímos de uma leitura conformista que se contenta tão somente com o que o texto apresenta na sua superfície. Assim sendo, pensarmos na obra literária e seu contexto, permeada pelo seu chão social que se torna, nas palavras de Candido, questões internas à obra.

Carlos Reis afirma que ao refletir acerca da literatura, faz-se necessário pensar o que de fato cabe no campo literário em termos de questões históricas, culturais e sociais. Nesses termos, o estudioso afirma que a literatura é dividida em três domínios e que estes se encontram no mesmo nível hierárquico. Assim, o

estudioso afirma que a dimensão sociocultural diz respeito ao fato da obra literária ter o reconhecimento social como “prática ilustrativa de uma certa consciência coletiva dessas sociedades” (REIS, 2003, p. 24). Além do mais, a literatura possui uma dimensão histórica que corresponde ao fato dela apresentar a habilidade de testemunho histórico, “da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir” (REIS, 2003, p. 24), e por fim, a dimensão estética que condiz à linguagem estética que se apresenta como um fenômeno literário único.

Seguindo os preceitos teóricos que norteiam esta análise, passamos do primeiro nível de interpretação para o segundo, no qual identificamos questões sociais que norteiam a narrativa e se sobressaem ao serem captadas por uma reflexão mais atenta, de modo a revelar “uma ordem e um destino histórico em movimento” (SCHWARZ, 1997, p. 18) o que faz com que toda a construção literária adquira um novo relevo.

#### 4. OLHAR DO EXILADO: FIO CONDUTOR DA NARRATIVA

Pierre Ouellet(2013), ao tratar do exílio no contexto pós-colonial, afirma que os desenlaces históricos desse período deixam o homem desabrigado. Não há mais um espaço certo onde o indivíduo possa abrigar seus ideais e sua essência, uma vez que não é só o homem em termos de matéria que se sente desabrigado, mas, toda humanidade vive um exílio ontológico “cujo ser completo padece profundamente até em sua voz e sua palavra, ou até em sua alma, cortada do território interior onde ele se nutria, gritando faminta diante do vazio em que a deixamos” (OUELLET, 2013, p. 146).

Diante das mudanças vivenciadas nos novos tempos, os muitos fatores que permitem ao indivíduo presenciar e experimentar as diferentes culturas, os modos de vida pertencentes ao mundo de ponto a ponto dos hemisférios, o homem se vê um ser fragmentado, não há uma identidade una e fixa. De acordo com Ouellet, o exílio se torna uma metáfora diante da ausência de nós mesmos, do sentimento de não pertencimento e da dificuldade de nos situar na história, no espaço e no tempo.

Nesse segundo nível, observamos que apesar do diário ser datado por dias, meses e anos o que é uma característica própria do gênero, notamos logo nas primeiras páginas, uma desorientação da narradora/personagem quanto ao tempo, quando ela afirma que “no seu calendário deve impor-se imediatamente a noção de noite - uma semana, um mês, um ano de noites” (LLANSOL, 2011, p. 9), ou seja, a noite mencionada por Maria Gabriela não tem a duração de doze horas, quando na verdade são longos períodos de noites, um mês, um ano de noites.

Isso nos dá indícios de que não se trata de uma noite em si, e sim de uma metáfora referente à escuridão, à ausência de luz que permeia a sua existência. Em seguida, ela afirma que uma sombra se desloca consigo, ou seja, há a presença de um obscurantismo, um lado sombrio que está impregnado no seu espírito e na sua escrita.

A construção narrativa produz um clima cerrado que nos encaminha na condição de leitor, para a percepção do desamparo e da angustiante sensação proporcionados pelo exílio, logo, a construção quase poética produz as mazelas da migração e o estilhaçamento do indivíduo que procura reconstituir-se num espaço e tempo que já não existem. A personagem já não percebe o tempo cronológico,

mesmo apesar de fixá-lo no papel, pois, este está impregnado ao seu devaneio, logo ele é contaminado pelo ambiente.

A medida do tempo está significativamente relacionada ao seu estado de espírito, em outras palavras, falamos do tempo da alma, o qual é avaliado pelo crivo subjetivo como bem definiu Santo Agostinho em *Confissões*(2006), ou ainda o tempo psicológico que “é por uma estranha e incompreensível contaminação do tempo pelo espaço que o primeiro se torna mensurável” (RICOEUR, 2012, p. 16). Desse modo, tempo e espaço são mensurados e descritos pela subjetividade da narradora/personagem, de modo que ela transmite o seu estado de espírito e as obscuridades que habitam o seu interior e sobremaneira, desnuda suas inquietações psicológicas que são conteúdos do inconsciente.

Ouellet fala do hibridismo que gera a migração, visto que se trata da retirada de uma identidade primeira para tornar-se outro e com isso o indivíduo passa a ser portador de uma memória fragmentada por resquícios de todos os lugares por onde andou. Não há mais um lugar caracterizado como propriamente do migrante, o tempo que o define é um presente tomado de ausências, não há passado e nem futuro.

De acordo com o crítico literário, o deslocado sobrevive em um buraco, feito por si mesmo, no tempo e no espaço com o intuito de se refugiar. Com isso, não há território e nem história, logo, nessa lacuna abre-se um abismo no qual ele busca fugir do mundo e de sua história, “onde não há mais solo onde pousar o pé, não mais futuro a imaginar não mais passado a lembrar, nada além de uma palavra a emitir, seu ser nu a exprimir em uma voz também nua” (OUELLET, 2013, p. 148).

Desse obscurantismo, notamos que o direcionamento da obra é para o infortúnio do exílio, uma atribulação em aberto que faculta dissabor aos seus dias. Há um desprovimento de percepção quanto ao tempo e ao espaço, “sem o calendário, o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável, e tornar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares ao mesmo ponto da abóboda” (LLANSOL, 2011, p. 9).

Desse modo o tempo é assimétrico e desproporcional, o que lhe condiciona é a incursão dos eventos diários, os quais interferem no seu estado de espírito. A mesma oscilação se dá com o espaço quando ela afirma “o meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários” (LLANSOL, 2011, p. 124). O desconforto é gerado pela sua condição de exilada, de filha pródiga, desgarrada da

pátria, o desamparo de Portugal é o pivô de sua angústia. O texto nos leva, na condição de leitor, às reflexões da época em que Maria Gabriela Llansol viveu, demarcada pelas realidades do exílio, a estrutura de um país nos âmbitos político, cultural e ideológico.

Na escrita, Llansol compila pensamentos, resquícios de suas experiências e coincide com a afirmação de Pierre Ouellet quando ele diz que os escritores vivem a condição de exilado na língua, pois só encontram refúgio “nos acasos da História, ao final da qual ele reencontra a visão e a palavra como abrigo ao acaso contra as tempestades do tempo e os terremotos do lugar. Tempo e lugar que ele só ocupa enquanto poeta” (OUELLET, 2013, p, 146).

Ao refletir acerca dessa questão do exílio, Eduard Said(2003) ressalta que pensar nessa questão tão somente como algo épico, um episódio heroico e triunfante é o mesmo que banalizar o sofrimento, tendo em vista que se trata de uma fratura incurável que se abre entre o indivíduo e seu lugar de origem, o que resulta em uma tristeza incurável. Mas é verdade que a cultura ocidental moderna é constituída em grande escala por obras de escritores em condições de exílio. “Nos Estados Unidos, o pensamento acadêmico, intelectual e estético é o que é hoje graças aos refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes dados a oprimir e expulsar os dissidentes” (SAID, 2003, p. 46).

Desse contexto histórico, Said salienta o papel do nacionalismo ante ao encadeamento do exílio, pois de acordo com ele é a própria noção de nacionalismo que provoca a exclusão de determinado grupo. “Todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais” (SAID, 2003, p. 49), com isso, o nacionalismo dá um direcionamento para a vida e, pela associação de alteridade, distingue o “nós” dos “outros”, o “certo” do “errado”, dando caráter de verdade a si e falsidade ao outro.

Assim o indivíduo exilado passa a viver solitário, vive desabrigado numa experiência fora de um grupo social, guiado pela dor de não pertencer como os outros e de não ser como os demais. O refugiado sobrevive num estado descontínuo, desprovido de suas origens, nas palavras de Said, é um infeliz que arrasta uma vida anômala na busca da reconstituição de um sentido para si mesmo, por isso a sua vida “é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um

novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais” (SAID, 2003, p. 54).

Além do padecimento em que se vê por ter deixado para trás tudo o que lhe dava o sentimento de pertencimento bem como família, país de origem, cultura como um todo, o exilado ainda sente o impacto diante da nova realidade com a qual se depara. Dois mundos e nenhum lhe representa, como afirma Raquel Terezinha Rodrigues ao falar do sentimento de pertencimento de Miguel Torga em *O paraíso perdido*(2009), após as viagens que fez não se sentia parte dos lugares para onde foi muito menos sentia-se em casa na sua terra natal:

Porém essa mesma recepção ele não teve de Agarez, os ricos não o aceitavam, porque ele era de outra casta, os pobres o olhavam com um misto de inveja e admiração e até a própria família que após a pompa inicial, o deixava de fora de vários momentos do convívio, pelo fato de ele não aceitar, hábitos que eram aceitos outrora. Em decorrência disso, em vários momentos, questiona a autoridade do pai. A reflexão que faz dessa sensação incômoda é de que ao sair do círculo em que vivia perdera o lugar entre eles, nem ele mais se reconhecia (RODRIGUES, 2009, p. 100).

Após a convivência em dois mundos distintos, o indivíduo deixa de ser reconhecido dentro do ciclo primário e nem ele se sente parte do grupo uma vez que não é mais aquele de outrora e jamais será o mesmo depois da experiência de ter saído do lugar de origem e adentrar outros espaços de convívio. Também não se identifica com o novo ambiente de convívio, o que dá ao ser o sentimento de desabrigo. Diante do absoluto desamparo, o indivíduo passa a não reconhecer nem a si mesmo, o que o leva a questionar sobre a sua própria existência.

Esse sentimento de desamparo que a narradora/personagem afirma sentir quando diz que “é libertador viver aqui, mas sinto a vertigem de escalar alto vôo sem haver onde me prender com garra. Preciso de galhos” (LLANSOL, 2011, p. 138), a bagagem de vivências é o que compõe o seu texto, “é nas diferenças, e nas similitudes, na experiência que também me faz sofrer, que procuro a direção para estabelecer a narrativa que é um combate” (LLANSOL, 2011, p. 36) e ainda, “noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver” (LLANSOL, 2011, p. 69).

Ao narrar seus dias em terras estrangeiras, Maria Gabriela produz em escrita a solidão e o desdém a que é destinado um refugiado e é diante dessas

circunstâncias que a escrita se manifesta como um porto seguro em que o universo literário passa a ser o seu espaço, lugar que garante o conforto de ter um mundo no qual somente ela tem plenos poderes para criar, registrar, enfim, fazê-lo a seu modo.

Em Llansol, por outro lado, o ato de escrever é o que a salva. Santos, ao tratar da intitulação do diário, fala de um falcão no punho no sentido da liberdade de escrita. Além do proposto por ela, acrescentamos que o falcão é caracterizado na simbologia como uma ave fortalecida pela sua potencialidade de voo e visão, o que lhe permite ganhar a terra e os céus e transcender o universo. O pássaro também simboliza a luz que ilumina os que vivem nas obscuridades das trevas. Segundo Jean Chevalier (2007, p. 417) “é um símbolo ascensional em todos os planos: físico, intelectual e moral. Ele indica uma superioridade ou uma vitória, quer adquiridas ou quer em vias de ser adquiridas”.

Com a definição simbólica do falcão mencionada acima, dizemos que a escrita de Llansol, além de apresentar liberdade no tocante à forma textual quando a autora repudia os paradigmas literários cristalizados e consagrados, é ainda pelo ato de escrever que ela liberta também os seres das condições sociais hierarquicamente estabelecidas e rotuladas “ao permitir que se ouçam as vozes dos excluídos, dos marginais, assim como as da música e da natureza” (SANTOS, 2001, p. 38). É por meio de seus textos que ela subverte tudo e todos, ao mesmo tempo em que encontra o seu próprio refúgio na escrita.

Ao recordar de seu passado, ela afirma que naquela época, sentia-se, quando ainda criança, deslocada do mundo, não se identificava com os paradigmas da sociedade a qual lhe cercava, sentia-se associal, portadora dos atributos narcísicos no tocante à exclusão diante das gentes à sua volta, inserida em uma sociedade que ao mesmo tempo a fazia prisioneira:

O sentimento mais agudo que experimentei, e que me aperta ainda muitas vezes é o de não ter para onde ir, de ter sido cercada pelo desejo de mover-me sem fim; lembro-me de que, no tempo em que crescia (1935-1940), e em que vivia confundida pela convenção familiar da infância, chamava-me a mim mesma “a corça prisioneira”; eis a verdadeira natureza de meu espírito. Sou um peso vasto para quem tenha a bondade de fazer-me companhia e, se adquiri e conservei o conhecimento da arte de escrever, foi por necessidade, tendo descoberto que a escrita e o medo são incompatíveis (LLANSOL, 2011, p. 14).



Nessa recordação, a personagem lembra que ainda na infância, em outros tempos, se sentia uma prisioneira das convenções sociais, mais precisamente, dos paradigmas familiares. Ainda criança ela já tinha o espírito preso por normas impostas, por regras vigentes e perante a realidade de ajustar-se aos paradigmas, ela encontra na escrita a liberdade que não tinha de fato. Isso se deu porque viu que a escrita é um ato de liberdade e por isso que o poder sempre esteve ao lado dos letrados. Nas relações sociais, a dominação se dá numa primeira instância pela imposição de conhecimento, foi dessa maneira que ocorreram as maiores dominações de um povo sobre outro.

Em todo processo de colonização se impõe a língua e as crenças do dominante sobre o dominado e assim adentra-se a cultura deste para posteriormente imperar em absoluto, foi o que aconteceu no Brasil com a dominação dos portugueses sobre os índios que já habitavam as terras “descobertas”. Dessa forma, conhecer as letras e fazer uso delas é se munir para a batalha, e como diz a escritora, romper com o que está estabelecidamente imposto para ir além. Nas palavras de Santos, Maria Gabriela reconhece que o seu texto provém de uma sabedoria construída “no silêncio das margens, onde a sensação, a intuição e o sentimento abundam, sem o cerceamento de pudores ou preceitos” (SANTOS, 2001, p. 33).

#### **4.1 FIGURAS: O REFLEXO DO OUTRO**

Ao contemplar e refletir acerca do local onde se encontra, ela também reflete a respeito da cultura europeia e seus grandes nomes como Spinoza, Virginia Woolf, São João da Cruz, Vasco da Gama, Camões, Mozart, Beethoven, Johann Sebastian Bach, Fernando Pessoa, dentre outros. Recorda o passado, reflete em relação ao presente, imagina o que poderia ter acontecido numa confusão de reflexões anacrônicas, “continuí o dia com a minha parte mais sombria; soltaram-se-me as minhas recordações, presentes, passadas e futuras, e não encontrava caminho linear entre elas” (LLANSOL, 2011, p. 45).

Nessas reflexões, Maria Gabriela cria personagens, as quais ela mesma denomina por figuras para escapar à escrita representativa, “sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte [...] o texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético” (LLANSOL, 2011, p. 121). Diante dessa conjuntura, ela identifica “‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos” (LLANSOL, 2011, p. 121).

Nas palavras de Tatiana Pequeno da Silva são figuras mutantes que circulam pelas suas obras, o que gera a intertextualidade e o devir que caracterizam o seu texto. Nesses enredos ficcionais Llansol esboça fragmentos de outras obras suas que também estão em construção, nos quais alude assuntos diversos numa mescla do real e do ficcional. Dessa forma, a autora dá vida às figuras as quais são criadas a partir das suas experiências de mundo, do conhecimento das obras que lê.

Daí o trabalho de metamorfosear os escritores para poder significar acerca do contexto social o qual ela presencia, principalmente no tocante a Portugal:

Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números; não é a primeira vez que a minha própria vida me aparece como estranha, ou pertencente ao mundo exterior: um diário pode ser mais objetivo que uma vida pessoal. Adjetivo que me faz pensar em Pessoa, e numa manhã em que procurava pelas livrarias da Imprensa Nacional a sua Fotobiografia [...] Mas não o tendo vislumbrado em nenhum sítio [...] afastei-me, então, para um ângulo em que havia uma fila de volumes espessos, editados pelo Instituto de Alta Cultura, e peguei em dois *deles* *A pobreza e a Assistência aos Pobres na Península Ibérica durante a Idade Média*, 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval. Trouxe os para Herbaus, e nos primeiros dias, em que tanto me lembrava de alguns lugares, sobretudo Sintra, li um estudo (breve apontamento) sobre a rainha Isabel e a pobreza, e dei início a um texto (LLANSOL, 2011, p. 58-59).

No fragmento acima ela fala de suas leituras que lhe dão inspiração para escrever um texto o qual ela intitula *O nome*. Nota-se que são livros de História e que ela busca ascendência nos fatos do mundo, orienta-se pela realidade para produzir arte, “quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros” (LLANSOL, 2011, p. 52).

Num de seus mini enredos, Llansol escreve a história de Luís M. fazendo referência a Luís Vaz de Camões. Trata-se de um escritor que se afasta do seu

berço, um filho que se distancia de sua mãe e segue o seu caminho solitário, sem nenhuma proteção exceto uma última moeda que a mãe lhe dera. Luís M. é “um escritor que, finalmente, se afasta. Seu vulto voluntarioso carrega a obscuridade da língua, e a mulher que perdeu por tê-la feito grande” (LLANSOL, 2011, p. 22). Ou seja, um filho engrandecido não vê outra saída que não seguir a sua própria orientação e fazer seu caminho, “Luís M. subiu as escadarias, e adormeceu momentaneamente sobre os reflexos do rio, convencido de que era preciso ficar órfão para saborear a vida” (LLANSOL, 2011, p. 24).

Mesmo sem saber ao certo qual seria o futuro, Luís M. não tem como voltar atrás em sua decisão, mesmo que dentre seus pensamentos tenha momentos de dúvidas, “apalpou o seu vulto de escritor, e não sabia o que era, e por que razão tais pensamentos sinistros não o deixavam em paz. Eram pensamentos de criança e não de homem. E sua mãe já tinha partido. Não devia voltar-se para trás” (LLANSOL, 2011, p. 24). Certa feita ele é apunhalado em Lisboa e utiliza a moeda que ganhou de sua mãe para estancar o ferimento no peito, “a moeda havia - se - lhe colado ao peito, e ele sentia-se perturbado com a existência súbita de dois corações que sempre fariam a cadência um do outro” (LLANSOL, 2011, p. 24).

Sobre Camões, pouco é sabido sobre sua origem, sua biografia é composta de informações incertas, porém, sua obra é uma das mais, se não a mais grandiosa da literatura portuguesa. A epopeia escrita pelo poeta, *Os Lusíadas*, é reconhecida atualmente como o cartão de visita de Portugal perante o restante do mundo, pois nela, ele exalta o povo lusitano e sua cultura, os heróis portugueses e seus feitos, as viagens marítimas e suas descobertas.

Assim como Camões enaltece a pátria portuguesa em sua obra, também o fez em suas ações, foi soldado da corte e combateu em batalhas travadas com outros povos, porém, se envolveu em uma briga que lhe rendeu o exílio para as Índias e ao final da vida, padeceu na miséria. Dessa forma, vemos que a relação entre Camões e Portugal beira os extremos entre o amor e o ódio, muito embora em sua obra estejam registradas somente as grandezas de seu país. O mesmo Portugal que ele defende, exalta e é tema de sua vida e obra é o mesmo que o manda para o exílio e o deixa morrer no anonimato e na miséria.

O desapego de Luís M. à sua mãe soa como um eco da migração, o mesmo que Llansol precisa fazê-lo com relação à sua pátria, precisa ficar órfã para crescer pessoalmente, para escrever e publicar seus textos, porém, mesmo distante, ela

leva os obscuros da língua portuguesa e é por meio desta que escreve e vive mutuamente, uma vez que para ela, escrever é o duplo de viver. Quando no seu texto ela afirma que a mãe perdeu o filho por tê-lo feito grande, pensamos que uma intelectual com grandes ideias, pensamentos críticos, de fato, não cabe em um país autoritário, com princípios conservadores, ditatorial que não permite o livre arbítrio, um país que repudia tudo o que vai contra as suas convenções.

Quanto à moeda que Luís M. herdou de sua mãe, objeto que impede a livre circulação do sangue quando ele é ferido, simboliza a cultura e em especial a língua portuguesa que a escritora herdou de sua pátria, sua identidade primeira, a mãe da qual teve que se distanciar, mas, que lhe deu algo como proteção, como escudo. Dois corações que sempre fariam a cadência um do outro, ou seja, o mesmo coração que ama é o que se afasta, e que, numa dicotomia de sentimentos, se completam.

O escritor exilado remonta em suas fábulas os deslocamentos da história, o que ficou para trás, se mantém presente somente em sua memória e o seu presente é um sonho que passa a ser a esperança no futuro:

As palavras e as vozes marcadas para sempre por essa experiência humana da exclusão e da reclusão, do exílio e do asilo forçados, lembram o drama que é para todo homem a privação de seu direito ao “lugar” e de modificá-lo, mas elas dizem também, em uma inversão dos valores, a que a própria história e seus territórios rompidos doravante nos *restringem*, que o *deslocamento* de nossa humanidade, de lugares em lugares que a língua e o olhar exploram sem descanso, pode ser a chance inesperada de uma nova definição do homem, que não se reconhece mais no território que “ocupa”, mas no espaço-tempo que “libera” por sua palavra e suas imagens, onde ele se narra e se ilustra fora de todo enclave e toda fronteira, nas zonas francas da imaginação mais livre da memória mais criadora (OUELLET, 2013, p. 147).

Luís M. caminha por uma Lisboa deserta, provavelmente enfraquecida pelo golpe, e vê uma arca com letreiros indicando que ali se guardam registros das famílias notáveis, a figura/personagem encontra um poço onde consegue água para se refrescar enquanto observava uma cidade com vestígios humanos repugnantes, “deixou-se levar pelo enlevo de, sozinho, poder irrigar o seu pensamento e a vegetação que cobria o lugar onde outrora fora Lisboa” (LLANSOL, 2011, p. 11). Ou seja, agora a cidade está descaracterizada, não mais identificável como Lisboa, o que era antes, agora está desconfigurado pela realidade atual.

Eis que Llansol retoma Luis M. e João da Cruz escritores e ao refletir a respeito destes e suas obras, comenta:

De fato, viviam de um leite demasiado ácido. De humanidades animais. De movimentos de espécies. De ansiedades que as deixavam perplexas. De escadarias construídas por entre os séculos. De tudo faziam vida e seus instrumentos de trabalho. São essas fontes que as definem como autores - os que foram sempre postos no princípio. Deve ter havido dias em que foram só pessimismo, morosidade, ausência de vontade (LLANSOL, 2011, p. 35).

João da Cruz foi um grande religioso, homem que depois de sua morte foi canonizado pela Igreja Católica. Em vida, São João da Cruz viveu as mais atrozidades humanas, pois o representante cristão se destacava no meio religioso pela sua obra, mérito que lhe rendeu grande apreço dos fiéis e ira de outros religiosos. Foi sequestrado e torturado por carmelitas de outra ordem, que tentaram de todas as formas corromper João da Cruz. Na defesa de seu projeto cristão, enfrentou autoridades o que proporcionou a ele uma vida de muitos conflitos. Faleceu em 1951 e deixou como legado a sua obra composta por poemas e textos religiosos.

Notamos, nesse fragmento do diário, uma reflexão acerca da fonte de inspiração de um escritor, das situações com as quais lidam e essa dificuldade de situar-se no tempo e no espaço que trata Ouellet. Ao refletir acerca dos escritores evocados por Llansol verificamos a metalinguagem que liga os dois planos de seu diário no que toca ao primeiro o narrar de seus dias na Bélgica e seus conflitos pessoais e o segundo, no que se refere aos mini enredos ficcionais que também compõem a obra. Ao mesmo tempo em que ela reflete com relação ao outro, diz muito de si e da sua escrita, nesse jogo de alteridade entre o eu e o outro, até porque há essa perda de identidade no processo de migração.

As vivências da migração dão ao ser um sentimento de fragmentação de si mesmo, vê um outro nele mesmo, não se identifica mais nem com o ambiente em que deixou, muito menos com o que ocupa agora, de modo que se sente subtraído, marginalizado, o que Ouellet chama de *paixão do outro* “e que se pode definir como o padecer próprio a toda alteridade, e não uma ação que pode realizar uma personagem ou um herói, que partiria em busca do outro que ele é, procurando assim se (re)conquistar ele próprio como um outro” (OUELLET, 2013, p. 170), o que o deixa no vazio de quem realmente é, do passado que teve e do futuro que terá, movido apenas pela ausência do presente.

É essa confusão de identificação que Llansol descreve em seu diário, “decido, nesta altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar de eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade” (LLANSOL, 2011, p. 17), em outro momento, ela afirma que vê nela um rosto sob outro rosto, o que resulta numa imagem tremida e ainda:

Não me reconheço apenas uma mulher, mas um anel, com algumas feridas. Fundada na luz que se eleva na cozinha, e que desce, condensando-se, da bandeira multicolor da porta da entrada, junto-me a Spinoza, para subjugar o meu chacal com a sua geometria; mais uma paixão, mais um momento de ódio, mais uma hesitação, mais saber que se transforma em fio subtil de poder, mais um instante de medo, eis o dia [...] Por mais sombrios que sejam os dias, a companhia de Spinoza não me deixa nunca ficar muito tempo sem a terra, o ar, e o fogo. (LLANSOL, 2011, p. 60).

Maria de Lourdes Soares, uma das pioneiras em estudos llansolianos no Brasil, destaca a presença do poeta Jorge de Sena no texto de Llansol como uma das figuras criadas pela escritora. De acordo com Soares, essa presença se dá como um tecido que une ambos os universos artísticos. Pela figura/personagem de Jorge de Anés a “trama de uma linhagem que se torna audível e visível quando a *decisão da intimidade* se pronuncia” (SOARES, 2006) (grifo da autora). A estudiosa afirma que o que lhe chama atenção é “esse vir à luz de alguns fios que se esclarecem mutuamente” (SOARES, 2006) no momento em que os dois textos se encontram.

Conforme Soares afirma, a autora modifica o nome de Jorge de Sena para Jorge Anés, termo este que corresponde a um anel no sentido de elo, ligação para confortá-lo na fé, já que na concepção de Llansol, Sena é combatente do seu tempo, e assim como Camões, falou dele e por ele aos seus contemporâneos que não ouvem o que o poeta diz, “Ao responder à pergunta de Sena, Llansol vê-o como uma coluna de fogo anelante, percebendo também a insanável ferida que liga a sua figura à de Camões” (SOARES, 2006).

Nascimento de Jorge Anés e Luís Comuns, a partir das pombas que revoam na Praça Luís de Camões. A libertação de escrever e imprimir eu própria.

Escrever não é um protesto de inocência?

Dobra a tua língua, articula.

Dobra a tua língua, articula (LLANSOL, 2011, p. 10).

Nas palavras de Soares, dobrar a língua para que essa se amplie mais e mais, para que possa transcender além de Portugal e ultrapasse os mares, de modo a aceitar o legado da língua que já foi esculpida, lapidada, mas que essa mesma língua seja ampliada, enriquecida com sua própria contribuição, assim como ensinam Sena e Camões. Soares estuda essa relação nos limites do texto, ou seja, a relação que se dá entre as obras dos escritores.

Maria Gabriela Llansol foi leitora do poeta Jorge de Sena. Por se fazer relevante para este estudo, faremos uma breve explanação sobre quem foi o escritor Jorge de Sena para entendermos a sua personagem na obra. O poeta nasceu em Lisboa em 1919, começou a ler com três anos de idade e foi desde muito cedo influenciado pela música por intermédio da mãe, a qual insistiu para que ele fizesse aulas de piano. Estudou no liceu de Camões, onde começa a escrever textos de ficção e poemas. Cresceu e viveu em um ambiente tomado pela música, o que no fim das contas passou, de certa forma, a ser um fator determinante para sua obra.

De acordo com Fábio Ruela de Oliveira, assim como muitos intelectuais desse período, o “despertar da consciência de Jorge de Sena se dá sob o Salazarismo, de modo que, assim como outros jovens de sua época, sua educação foi permeada por valores patrióticos” (OLIVEIRA, 2010, p. 38), o que o levou a ingressar na escola naval em 1937, porém, um ano depois foi desligado da marinha. Segundo Oliveira, a sua posição nas viagens muito contribuiu para o seu amadurecimento no âmbito político em face das barbáries que se davam em Portugal, propagadas pela ditadura.

Foi nesse período que acontece a consolidação de Jorge de Sena como poeta e escritor, “pois começa a produzir intensamente: publica, faz conferências e participa de círculos intelectuais” (OLIVEIRA, 2010, p. 38-39). A partir daí, o seu envolvimento político se consolida cada vez mais, o poeta se engajou em movimentos que reivindicam eleições livres, passou a integrar grupos de intelectuais que se reuniam em cafés para produzirem poemas que criticavam o regime.

Jorge de Sena deu início as suas publicações em 1939, e dentre as suas obras estão a reunião de poemas *Perseguição*(1942), *Coroa da Terra*(1946), *Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*(1947), textos que foram publicados em revistas, jornais, folhetins. A década de 1950 foi um momento de muita luta, com intensas produções de combate, como consta em um diário escrito pelo poeta entre os anos de 1953 e 1954 e posteriormente descoberto

pela pesquisadora Gilda Santos, no qual ele revelava muita angústia por parte do escritor.

Oliveira afirma que nas palavras da pesquisadora, o diário parecia ser o confidente de Sena, no qual ele se dizia um inadaptado ao seu tempo, um exilado mesmo quando se encontrava em sua terra natal, assim ele registrava as suas indignações e angústias em seu diário íntimo. Uma vida de muitos conflitos que se tornou conteúdo de sua arte. Participou das conspirações civis, revoluções até que foi condicionado ao exílio para o Brasil, onde permaneceu e lecionou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, sendo colega de Antonio Candido, o qual “dedica algumas páginas de sua memória descritiva à personalidade de Sena” (OLIVEIRA, 2010, p. 46).

Em 1965 muda-se para os Estados Unidos, nesse período fez várias viagens à Europa, inclusive para Portugal. Morreu em 1978, vítima de câncer. O próprio Sena afirmou que fez da sua vida a sua obra, através da arte, o poeta buscava retratar os combates travados em vida, uma vez que o próprio Sena conceituou sua produção como sendo o testemunho de si mesmo e do mundo.

Dessa forma dizemos que Maria Gabriela remonta grandes escritores portugueses, donos de obras renomadas, que nasceram justamente de experiências dolorosas, de sacrifícios, anonimato, perseguições, enfim, de uma vida de batalhas e conflitos, nas palavras de Llansol, o que lhes alimentava era um leite ácido em meio a humanidades animais e tudo isso foi fonte para a escrita e para a caracterização de sua obra. Com isso, notamos que não é por mera casualidade que ela elege esses nomes como âncoras para suas figuras e sim por um motivo bem esclarecido no tocante à literatura de resistência.

Ao se apropriar desses mitos consagrados, a autora traz para o texto questões sociais, pessoas reais que acabam por se tornar independentes na obra, porém, entender esse mecanismo é crucial para a compreensão da obra em si. O que se revela então é a ideologia reprimida, o discurso conflitante de classes implícitas no texto, conforme Jameson propõe no ato interpretativo:

O próprio fechamento do “retângulo semiótico” agora oferece um caminho para o texto, não por meio da proposição de meras possibilidades e permutações lógicas, mas pela sua revelação diagnóstica dos termos ou pontos nodais implícitos no sistema ideológico, que, contudo, permaneceram irrealizados na superfície do texto, que não conseguiram se manifestar na lógica da narrativa e



que, portanto, podemos ler como aquilo que o texto reprime (JAMESON, 1992, p. 44).

A partir desse pressuposto, dizemos que as figuras exercem uma resolução simbólica na narrativa, de questões que se mantêm em aberto nesse segundo nível quando se trata do exílio e o contexto português de ditadura. Revela-se então a preocupação da autora com a questão do Salazarismo, que norteia a sua obra como um todo, bem como os impasses sociais com os quais ela não consegue lidar e que a aproxima da natureza e do texto:

Mesmo só a suspeita de \_\_\_\_\_ pode trazer consigo uma perturbação constante e temível – a proximidade do sentido da vida pela ação constante do ser. Levinas acentua o aspecto verbal do ser e eu, encostada ao muro da cerca, já com *Contos do Mal Errante* sobre mim, sou movida pela aceleração do verbo que lança; o que voa sob o volume da obra literária é uma das epifanias possíveis de Hebaís: **a pimenta das muralhas que dá flores amarelas sobre as fortificações talhadas a pique e sobre as quais eu comemoro a vitória e a expulsão do tirano para continuar a dedicar-me a Hadewijch, e a Copérnico, e a fugir-lhes** (LLANSOL, 2011, p. 71) (grifo da autora).

No fragmento acima, a narradora/personagem menciona a existência de um tirano o qual ela deseja ver expulso de determinado lugar/posição. Algo perturbador que molesta a sua existência e tira-lhe o sossego, uma situação que é desagradável, mas, que está impregnada na sua vida e escrita e contra a qual ela luta por meio de sua criação textual.

Ela afirma que o que mais lhe impressiona e acaba sendo uma ofensa que faz a si mesma é a grande ira que desperta no seu espírito, na experiência de distanciamento do mundo em que vive “fixa-se em seres pré-texto quase inocentes, que, de repente, me incomodam, se levantam como inimigos. Sou tentada a embrenhar-me neles, a voltá-los do avesso, e a afastá-los fugindo para um novo buraco” (LLANSOL, 2011, p. 99).

Daí o seu declínio para as palavras, estas que fazem parte de um universo intocável, “o seio de um livro ninguém o pode dominar ou destruir, nem eliminar por crueldade ou cobiça” (LLANSOL, 2011, p. 94), já que o que o real é constantemente modificado pelos humanos, muitas vezes mudanças cruéis motivadas pela cobiça e pelo interesse de alguns, porém, que altera a realidade de muitos:

Uma outra ferida, um outro luto de animais, ou plantas, desponta no horizonte:

Os novos vizinhos mais recentes desejam comprar o jardim separado que, pelo nosso contrato, está incluído no arrendamento comercial da Casa, e dependências; o Augusto vai contestar, mas eu admito que ganhem o litígio e vejo que, neste ambiente dubitativo se enraíza a partida definitiva de Herbais e que, para o futuro, eu não quererei plantar mais nenhum arbusto, ou árvore para mim; sempre que o nosso espaço, ou seio, é ameaçado, ou cobiçado, as plantas, ou os animais, são as vítimas; presumo que se fecha uma fase – a fase da imobilidade –, e que nos anos próximos seremos marcados com o signo da passagem por lugares provisórios (LLANSOL, 2011, p. 94).

Mais uma vez a metáfora das plantas permite uma reflexão sobre a própria vida e a organização humana, as barbáries que recaem sobre muitos para que a vontade de alguns prevaleça. Assim, ela encontra o galho que tanto precisa na escrita, espaço que ninguém pode destruir. A palavra que para ela é uma grande arma se faz útil para muitos objetivos, para propagar ideias, para levar sentidos aos demais, é uma arma para todos que dela fazem uso. Para ela as palavras são testemunhas, há muito, do devir humano e muitas vezes no seu movimento interno, ela se constitui de silêncio, palavra que também é silêncio.

Por outro lado, afirma sentir-se surpreendida com alguns grupos de palavras cuja finalidade é destruir, “surpreende-me sempre a potência genética e destruidora de certas palavras, de algumas famílias semânticas, que formam tufos no dicionário” (LLANSOL, 2011, p. 124). O que nos leva aos paradigmas da ditadura, suas leis e os desenlaces dessa constituição dominante. O sistema político que permeou a sua vida e a sociedade de um modo geral:

É sobre estes pés agora já um pouco calosos que levanto para mover-me, é esta minha experiência primitiva. Da estrela ao Camões ensaiei o meu vogar sobre dois países, iniciei a pré-etapa deste percurso. Mas o fantasma da ambição é também uma consciência de impotência. Alguém, por detrás de mim, projeta a minha sombra num lugar que eu sei que será sempre maior, e mais impreciso, do que eu (LLANSOL, 2011, p. 130).

Ao abordar a temática do sistema ditatorial e os mecanismos sociais que integram esse sistema, detectamos por uma abordagem sociocultural que nos leva ao pressuposto da obra literária como uma “prática constituída e definida em função de critérios sociais” (REIS, 2003, p. 40) em que Llansol assume uma responsabilidade social no mesmo momento que se posiciona nessa luta ideológica

e assim sua obra funciona como uma intervenção social o que leva a escritora ao engajamento com as questões que permeiam o seu tempo.

Além do mais, o período em questão foi demarcado pelo sistema capitalista de produção, o qual também atuou como fator determinante para a fragmentação de identidade do indivíduo. Em *Transformações do trabalho no contexto da produção capitalista do século XX*(2015), Jailda Oliveira Santos e Luciane Terra dos Santos Garcia tratam do processo de trabalho no sistema capitalista por uma abordagem marxista a fim de entender as relações humanas que se estabeleceram nessa organização social de trabalho.

Com a Revolução Industrial, o artesanato, a manufatura e o comércio monetário os quais eram realizados num ambiente familiar e um único trabalhador realizava todos os processos de produção, cedeu lugar ao trabalho fragmentado, com a aglomeração de assalariados nas fábricas, o ofício passou a ser dividido, de modo que cada um passa a desempenhar, mecanicamente, uma única função. Uma organização estabelecida com um objetivo bastante esclarecido, o lucro.

De acordo com Santos e Garcia, o modo de produção capitalista, o qual comporta o dominador (donos de fábricas) e o dominado (assalariado), é regido por uma relação conflitante e antagônica, assim a função do explorador é “minar a resistência dos trabalhadores a sua própria condição de explorados, utilizando-se de métodos eficazes de controle físico e ideológico” (GARCIA, SANTOS, 2015). Estratégias de organização a fim de obter maior desempenho de produção num menor período de tempo. Com a divisão do ofício, o trabalhador perde a visão da “totalidade do processo de produção, a identidade com o produto do seu trabalho e a possibilidade de analisar e aprimorar seus conhecimentos e técnicas com base no seu próprio pensamento” (GARCIA, SANTOS, 2015).

Objetivando o acúmulo imensurável de riquezas, o mecanismo capitalista exerce por meio dos seus meandros de manipulação, uma influência que leva os trabalhadores à alienação e estagnação. Diante disso, a população de massa não encontra alternativas, salvo, submeter-se ao sistema exploratório e realizar incumbências, muitas vezes, inadequadas às “aptidões físicas e mentais, o que faz aumentar os índices de acidentes de trabalho e desenvolvimento de doenças físicas e psíquicas decorrentes do estresse gerado por essas atividades (GARCIA, SANTOS, 2015).

Santos e Garcia salientam que o sistema capitalista de produção é a grande responsável pelas desigualdades sociais, uma vez que leva o trabalhador a exercer jornadas exaustivas, em condições precárias que chegam a ser desumanas em troca de escassos salários. O trabalhador se torna subordinado a um sistema o qual “o desconsidera enquanto pessoa e passa a vê-lo como recurso” (GARCIA, SANTOS, 2015). Além de que:

A fragmentação do trabalho, que tirou das mãos do trabalhador o controle do processo produtivo, levou-o a uma progressiva perda de identidade em relação aos ofícios e profissões que estavam associados a indivíduos, famílias e comunidades inteiras, tornando-o incapaz de dominar um processo completo de produção e, conseqüentemente, de reconhecer-se no produto do seu trabalho (GARCIA, SANTOS, 2015).

O sistema ditatorial e o mundo capitalista de produção atuaram no século XX como instituição/estrutura de aniquilação, anulação e destituição dos direitos individuais, lesando assim, a liberdade de expressão, a autonomia das massas. A manipulação ideológica abriu caminhos para o enriquecimento de alguns e em contrapartida desencadeou a miséria, o desamparo social e econômico para outros. Detectadas essas questões na obra, ocorre o que Jameson afirma que o texto só encontra sua função e sua necessidade, quando trazemos para a sua superfície “a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental” (JAMESON, 1992, p. 18), e ainda, é mais do que um erro procurar classificar um texto cultural como sendo social e político ou não:

Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” – a tendenciosa lei da vida social capitalista –, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala (JAMESON, 1992, p. 18).

Nessa mesma linha de raciocínio, Reis discorre acerca da cosmovisão literária que se dá pela presença de elementos culturais de uma época específica no discurso literário e ressalta a relevância da maneira como certos escritores fundem a História na ficção e ainda de acordo com ele, “essa relação com a realidade é possível porque, através do discurso em que se enuncia, a obra literária retém ecos

e matizes difusos de outros discursos, do seu tempo e do passado, que nela se projetam” (REIS, 2003, p. 85).

Ao retomar os escritores, Llansol traz para a sua narrativa a voz de todos os que lutaram por uma causa e usaram como instrumento de batalha a obra literária. Assim, o seu discurso se insere numa instituição quando traz a “representatividade de uma identidade cultural” (REIS, 2003, p. 38), nas palavras de Reis, “de um ponto de vista ideológico, [...] o escritor assumir-se-á como culturalmente responsável, abarcando nessa responsabilidade o dever de intervir na sociedade em que se insere e procurando envolver o leitor nessa intervenção” (REIS, 2003, p. 43). Nas palavras de Jameson:

Quando passamos para a segunda fase e descobrimos que o horizonte semântico, em que apreendemos um objeto cultural, ampliou-se até incluir a ordem social, vemos que o próprio objeto de nossa análise foi assim dialeticamente transformado e que não mais é construído como “texto” ou obra individual no sentido estrito, mas que foi reconstituído sob a forma de grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma *parole* ou expressão individual. Nesse novo horizonte, portanto, nosso objeto de estudo demonstrará ser o *ideologema*, ou seja, menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais (JAMESON, 1992, p. 69) (grifo do autor).

Sendo assim, poetas e escritores de um modo geral se utilizaram significativamente de uma ferramenta da linguagem bastante peculiar na produção artística contemporânea: a metalinguagem. Trata-se da autorreflexão ou em outras palavras, refletir a respeito da criação literária dentro da própria criação literária. Esta é uma concepção de linguagem que aflorou entre os formalistas russos quando pensavam a arte por um viés metodológico.

Como já mencionamos anteriormente, imensuráveis vezes Maria Gabriela faz uso da metalinguagem para revelar a sua maneira de produzir arte e os caminhos que percorreu até chegar a esse fim, bem como as suas inspirações, os autores que leu, os lugares por onde andou, enfim, as experiências concretas e abstratas/intelectuais que vivenciou. Nesse mesmo exprimir, ela manifesta suas intenções, os propósitos que almeja com sua criação literária, ainda que essa revelação seja tão enigmática quanto a sua obra como um todo:

Quando ler um texto era comentá-lo..., a ideia de que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo, e a sensualidade do

meu entendimento. Abelardo dava o seguinte conselho: “aprende durante muito tempo, ensina tarde, e somente o que julgares valer a pena. Quanto a escrever, não te apresses” (LLANSOL, 2011, p. 42).

Escrevendo a autora reflete acerca da sua prática de escrita, isso nos auxilia a compreender os sentidos do texto, dado que a metalinguagem está impregnada na sua escrita. Essas ponderações acerca do texto contribuem significativamente para entendermos a construção textual considerando os elementos internos e externos à obra:

Quando, neste mês de Novembro de um único matiz, consigo escrever apenas em Diário, creio que é porque se infiltra agora a procura do homem concreto que subtende a figura; ao voltar a ler o que tinha anotado nos passados dias de Jodoigne, dei-me conta de que, hoje, havia uma grande diferença ao nível da cena em que vivíamos. O que se passa, passa-se num jardim, ou numa casa, numa sala, ou numa rua, ou junto de uma árvore, enfim, no interior e no exterior. Eu estou a meio caminho entre o interior e o que eu devo contar para ser compreensível (LLANSOL, 2011, p. 62).

Essa afirmação da autora que o seu ser perambula entre o interior e o exterior explicita as inspirações para o ato de escrever, bem como esse trabalho que realiza em contemplar a realidade para produzir, tanto que o seu próprio ser já se tornou dual:

O diário é o pano que se faz a limpeza dos anos; de mais real que os outros textos, é a sua configuração de moeda – o preço. Escrevo à máquina sem rasuras, não há manuscrito do texto final.

Já que a minha vida é tão isolada, distanciemo-la para a alvura desses diários; no seu fundo existia uma figura que escrevia sobre outras mas que agora vai buscar a elas o seu alívio (LLANSOL, 2011, p. 76).

Ou seja, no diário se desenha às claras a vida que vai passando e nesse envolvimento a própria escritora se torna também uma de suas figuras, de modo que tudo o que ela viveu/vive empiricamente, se transforma em matéria de escrita. É como se fosse uma digestão de vivências, testemunhos, leituras que por fim são digeridas e transformadas/elaboradas em conteúdo textual, “vi meu papel – a matéria consistente e leve que guarda estes sinais” (LLANSOL, 2011, p. 69).

Nas palavras de Llansol, não há distinção entre a realidade humana e a obra literária, de modo que ambos estão intrincados, ou ainda, como nos afirma Santos, é interessante o modo como no texto de Maria Gabriela “o dado histórico faz emergir

realidades *outras* que se coadunam com o factual, ampliando-o infinitamente, a partir da singularidade de um *corp'* a 'screver que não se limita ao testemunho" (SANTOS, 2001, p. 48). Maria Gabriela afirma que há nela registros, sinais escritos, ou melhor, vê a si mesma como páginas em branco que foram escritas ao longo do tempo, ou ainda, as experiências que teve ao longo da vida deixaram marcas, impressões, vestígios dessas vivências:

\_\_\_\_\_ parto para Portugal, para um ambiente falto de alegria, ou hostil; o vale de Herbais, onde eu pretendo exercer a fundo capacidades e sentidos, mostra-me hoje as suas maiores perspectivas, e por isso lhe chamo vale, porto hospitaleiro e lugar receptivo; parto escrevendo através da língua portuguesa, tendo deixado por consciência o sol e a água sempre latentes no terreno de Herbais; aqui imaginei, sob forma de Pessoa, um único rio cósmico que não se quebra em fronteiras e vi-o, sem perplexidade, admirar ao real; por essa ocasião, lembro-me de ter sentido o desejo de que não haja países que sejam como guardas de matilhas. No entanto, vou partir de Herbais já com a experiência do destino por escrever tendo provido, por hora, meu barco da tripulação necessária. Tudo o que disse foi fundado no conhecimento obtido pela prática, **realizado**. Não é uma mistura de real e sobrenatural, conforme li há dias (LLANSOL, 2011, p. 104) (grifo da autora).

Para Maria Gabriela, a escrita é algo que ilumina e transcende ao real, justamente porque esse real é, muitas vezes, sancionado por regras externas o que faz com que ele não seja facilmente modificado, enquanto que a escrita permite essas modificações na busca de uma verdade maior e libera um horizonte que não o da mera representação.

A autora afirma sentir uma aversão pela escrita realista, pois, isso é o mesmo que a morte, no entanto, as figuras que ela concebe partem do princípio de homens históricos. Ao conceber Bach e Aossê, figuras que correspondem respectivamente a Johann Sebastian Bach e Fernando Pessoa, ela diz que "foi daí que eu parti, do gordo sobre o magro, do ligado aos outros sobre o solitário, do espaço abstrato sobre o espaço de Leipzig" (LLANSOL, 2011, p. 81), e ainda que:

Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente "nós construtivos" do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que necessariamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase ("este é o jardim que o pensamento permite"), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei de cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por

desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim uma unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afetivo, um diálogo (LLANSOL, 2011, p. 121).

Ao construir as personagens Bach e Aossê, a autora se apropria de muitas informações que constam, de fato na biografia dos artistas, porém, ela faz uma grande inversão dos fatos até porque ambos são de épocas distintas e, no entanto, compartilham do mesmo tempo na narrativa. Do diálogo entre os dois ela comenta que a cultura europeia “era marcada pelos encontros de confrontação que não se deram – e podiam ter sido autênticos recomeços de novos ciclos de pensamento e de formas de viver” (LLANSOL, 2011, p. 91).

Esse conjunto de fatores que compõe o seu ato criativo soma para dar realce ao sistema ditatorial que está dissolvido em todo o texto e se faz o fio condutor da narrativa:

Regressei de Portugal no dia 8, quarta-feira, e de uma maneira rapace desenharam-se as linhas de força do meu regresso: a minha escrita ainda não está completamente desenvolvida e eu recuo para Herbais, desmunida, no entanto, de duas pessoas amadas, minha mãe e S; o rebelde finalmente revelou-se, eu não andava a brincar a que tinha um destino próprio e, lamaladieaidant, minha mãe não suporta que eu não responda ao seu chamamento; mas é preciso tapar os ouvidos, não há só sereias no mar, e onde maior sedução do que nos limites do corpo materno?

O regresso foi uma espiral em torno destas perdas descritas por um ponto que dá voltas sucessivas a Herbais; eu não quero perder a cabeça às mãos de qualquer inimigo. Reconforta-me o pequeno período de tempo em que abro a correspondência vinda de Portugal. Aqui, Lisboa tornou-se as Índias, mas guardo toda a lucidez (LLANSOL, 2011, p. 137).

Tendo em vista a concepção de que um texto literário tem sua relevância não somente pelo conteúdo que expressa, mas muito mais pela maneira como o faz através de sua elaboração estética, percebemos que *Um Falcão no Punho* torna-se uma obra autônoma pelo modo como a narrativa se engendra e mais do que um diário íntimo, torna-se um texto literário por excelência.



## 4.2 A CENSURA EM PORTUGAL: PRÁTICA QUE SE REPETE

Ao fazermos uma retrospectiva histórica das letras portuguesas, podemos visualizar a prática da censura impregnada nas produções culturais incorporada em diferentes roupagens. Isso nos leva a compreender que embora no século XX a censura tenha sido aplicada significativamente no cenário intelectual lusitano, ela foi uma técnica de controle social muito empregada pelos homens do poder em diferentes épocas.

Graça Almeida Rodrigues em *Breve História da Censura Literária em Portugal*(1980), ao retomar as palavras de Jacinto do Prado Coelho, fala da censura como algo impregnado na literatura portuguesa desde a sua origem, “a censura como instituição tem acompanhado ao longo da história a vida cultural portuguesa, coincidindo e dirigindo as suas linhas de desenvolvimento” (RODRIGUES, 1980, p. 7), diante disso, a estudiosa afirma que essa prática pode ser considerada como um arquétipo, já que remonta a queda do Império Romano após a morte de César e vem se repetindo como um paradigma social.

Em Portugal a censura sucedeu, num primeiro momento, através da Igreja Católica, visto que se manifestava como “uma arma de defesa empregada na luta contra as doutrinas declaradas heréticas ou simplesmente pouco respeitadas” (RODRIGUES, 1980, p. 12). Assim, tudo o que era considerado profano, céptico e dissidente à doutrina cristã era podado em sua raiz, daí que muitos livros foram queimados nas fogueiras em praças públicas, juntamente com seus criadores.

Rodrigues ressalta que até então a censura era rigorosa, mas, por outro lado não era tão intensa, já que os livros eram manuscritos e eram produzidos em escala mínima, com um exemplar por vez. Com a criação da imprensa em 1436 os cuidados dos censores se intensificaram, tanto que os portugueses se destacaram nesse aspecto diante do restante da Europa:

O terceiro índice conhecido data de 1561 e é assinado por Fr. Francisco Foreiro, dominicano português. Vem precedido duma carta do Cardeal-Infante de <<proibições e d’avisos para os que este Rol lerem>> que constitui uma verdadeira codificação da censura repressiva. Também este trabalho dos censores portugueses veio a ter repercussão internacional, pois foi a partir de experiências como

esta que os portugueses se tornaram os peritos em censura na Europa (RODRIGUES, 1980, p. 21).

Desse modo, Portugal tornou-se um país “exemplar” quanto aos cuidados contra a imoralidade e a blasfêmia entre os anos de 1547 a 1597, tanto que a obra *Os Lusíadas* foi publicada em anexo a uma advertência por parte de Bartolomeu Ferreira, a qual alertava os leitores sobre os falsos deuses contidos no texto, ou seja, o meticuloso cuidado da Igreja em defesa dos princípios religiosos. A partir de 1755, a censura ganhou uma nova roupagem e passou da forma Inquisitorial para A Real Mesa Censória a qual era controlada pelo Estado e nas palavras de Rodrigues, funcionava como obreira da mentalidade.

Além de reafirmar a soberania dos Direitos Divinos, um dos objetivos fundamentais da Mesa foi o de vetar a “entrada em Portugal de ideias contrárias a essa ideologia política do absolutismo esclarecido ou iluminado, nomeadamente as que fermentavam em França” (RODRIGUES, 1980, p. 32) e assim impedir que os inovadores e ousados ideais franceses pervertessem a cultura lusitana.

Nesse breve comentário acerca da história da censura em Portugal pudemos ver como ela esteve impregnada na literatura lusitana desde a sua origem e no universo intelectual de um modo geral, poderíamos aqui nos deter aos muitos exemplos de livros e escritores que foram contidos/destruídos e ficaram detidos na teia dos censores, porém, nos voltamos para a questão de que, por outro lado, a relutância a essa prática se deu tanto por parte de escritores quanto por parte de leitores que prezavam por uma leitura clandestina.

Nas palavras de Alfredo Bosi em *Narrativa e Resistência*(1996), o termo resistência nas artes e na narrativa foi reformulado e pensado entre os anos de 1930 a 1950, justamente no período em que houve a epidemia ditatorial e em resposta a isso, uma grande parcela de intelectuais engajados contra o sistema opressor. Em suas palavras, foi um tempo esplêndido, “de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência” (BOSI, 1996, p. 19).

De acordo com Bosi, a resistência é numa primeira instância, ética. Diante disso, ele define o termo valor como algo que é moldado pelo princípio de realidade. No caso do artista, ele tem a liberdade de criação, ou seja, não encontra demarcações, o que lhe permite beirar os extremos da fantasia:

O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do **eu** aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer dos personagens, quer do narrador em primeira pessoa (BOSI, 1996, p. 15) (grifo do autor).

No ato da criação literária e dentro da ampla possibilidade que esta lhe proporciona, o artista transcende ao real aparentemente visível e ultrapassa as práxis sociais de modo que resiste a tudo o que é normatizado nas relações humanas. Assim, a produção artística de resistência “mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 1996, p. 23).

Como ressalta Bosi, na vida em sociedade o ser humano precisa utilizar-se de máscaras para se adequar à comunidade a qual pertence, além de ser portador de um registro civil para que seja reconhecido como sendo alguém. Em outras palavras, faz-se necessário assumir determinada identidade para ser aceito dentre os outros, o que resulta, como bem retratou Eça de Queiroz em *O crime do Padre Amaro*, uma sociedade de aparências enganosas, dissimulada e hipócrita, na qual os religiosos cristãos tidos como exemplos moralizadores e edificantes, eram, no entanto, fraudulentos moralistas que viviam em meio aos vícios mundanos e aparentavam aos outros uma farsa.

Nas palavras de Bosi, livrar-se do meandro societário é uma utopia, pois “a liberdade a-social é um mito. A narrativa começa precisamente nesse momento em que a consciência tenta realizar mediante a escrita (que é símbolo e ficção) o que a máquina social considera à mera veleidade” (BOSI, 1996, p. 26), em outras palavras, é impossível libertar-se de fato das amarras sociais, algo que só torna possível nas produções artísticas.

Desse modo, a literatura de resistência surge como um ato ideológico em resposta à árdua realidade que muitas vezes se manifesta e como é um território que não se limita a mera reconstituição dos fatos, transcende à realidade. Maria Gabriela resiste à ditadura salazarista pela escrita quando se apropria desse real

para subvertê-lo de modo que ela retrata as mazelas geradas pelo poderio como o exílio e suas dores, as lutas intelectuais, as limitações de liberdade, repressões e propagações de doutrinas nacionalistas de um modo que “a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico” (BOSI, 1996, p. 26).

Dessa maneira, Maria Gabriela atinge um distanciamento que lhe permite ter uma óptica diferenciada dos meandros sociais ao qual está inserida, do mesmo modo que logra uma nova percepção de si mesma, ou seja, ao entender os mecanismos os quais presencia ao mesmo tempo interage, ela passa a compreender as motivações do senso que possui sobre essas questões e a partir do momento que reconhece, “põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições” (BOSI, 1996, p. 27).

Diante disso, há um desnudamento e resistência às farsas de modo que dá relevo às verdades mascaradas, ou ainda, apresentadas de modo dissimulado. Nas palavras de Bosi, é nesse sentido que a literatura transcende à realidade e “é nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 1996, p. 27).

Nessa perspectiva, desvendamos aquilo que vai além da aparente representação social, dado que a narrativa revela um ângulo que não é perceptível a um olhar desavisado, uma vez que o conteúdo não é manifesto na superfície do texto, quando é na verdade, aquilo que o texto reprime. Isso se dá pela construção narrativa que enreda o conteúdo de modo dissimulado, diz mais no silêncio e nas entrelinhas num processo que permite muitas interpretações e os sentidos mais fecundos se ocultam nas profundidades do texto e que só são trazidos à tona com uma interpretação que dê conta de desnudar essa essência camuflada.

Nesse sentido, faz-se interessante pensar a própria construção da História Contemporânea e as novas perspectivas para a construção historiográfica. É sabido que por muito tempo se buscou escrever História por intermédio de absoluta neutralidade por parte do historiador, na busca de uma verdade que se comprovasse com documentos, registros do passado. Porém, na contemporaneidade o “fazer história” passou a ser repensado em termos de metodologia e procedimentos de construção científica.

Dentre os anos de 1929 e 1989, a Escola dos Annales que era composta por um grupo de estudiosos de diferentes ramos do saber, dentre eles historiadores,

sociólogos e geógrafos como Émile Durkheim, Claude Lévi-Strauss, Maurice Halbwachs, Pierre Chaunu, entre outros. Os Annales propuseram uma nova concepção de historicização, partindo do princípio de que a autenticidade da História como ciência está estritamente ligado aos “engajados especializados de construção, enquanto a praticidade visa o agir humano, uma vida prática que é sempre intencional – situação que para um historiador visa o âmbito de sua produção profissional” (HERWIG, 2012, p. 103).

De uma perspectiva marxista, os estudiosos versam sobre a noção do tempo, no sentido de que o presente está estritamente ligado ao passado e ao futuro, de modo que os historiadores de um certo período farão indagações distintas ao passado, muito embora o objeto seja o mesmo. Isso resulta numa construção diferenciada de outro tempo e de outro historiador, o que significa afirmar que a história está numa constante construção e reconstrução. De acordo com Herwing, a historiografia que buscava a distinção entre o verdadeiro e o falso dos fatos passados, passa por uma redefinição terminológica e assim a História passa a ser pensada de modo ambíguo, “vista como um ramo da literatura e outras vezes como uma ciência” (HERWIG, 2012, p. 109).

Assim, a História que até então era considerada como uma ciência onipotente, com o historicismo clássico que buscava por uma objetividade, passa a ser repensada em sua subjetividade. Pierre Nora (1987) propõe um novo gênero de se fazer história. Trata-se da Ego-História que segue dois princípios, sendo “por um lado, o abalo das referências clássicas da objetividade histórica, por outro, a investigação do presente pelo olhar do historiador” (NORA, 1987, p. 9).

Trata-se de uma construção do conhecimento que leva em conta a subjetividade de quem o faz, em outras palavras, de modo que estuda o seu tempo para entender os mecanismos passados. Desse modo, Nora reúne ensaios de historiadores que falam dos acontecimentos históricos os quais presenciaram e participaram. Desse novo jeito de fazer História, Pierre Chaunu inicia o seu ensaio intitulado *O filho da morta* levando em conta dois fatores determinantes para o seu ofício de historiador; o tempo e a memória. De acordo com o historiador, é na memória que se “retém o cimento do espírito, o segredo da nossa identidade; a memória entrega-nos à vertigem do ser e do tempo” (CHAUNU, 1987, p. 63).

Chaunu inicia por contar da sua infância que teve o marco em 17 de agosto de 1923 com o seu nascimento. Aos nove meses de idade perdeu a mãe e com isso

foi morar com um casal de tios, os quais exerceram o papel de pais. Cresceu entre adultos, vendo fotografias da sua mãe:

Foi por ter encontrado, na minha primeira infância, aquilo a que temos de chamar de morte, logo no início da vida, de uma maneira trágica, misteriosa, existencial, que nasceu em mim esta necessidade que, à falta de melhor, me fez historiador (CHAUNU, 1987, p. 69).

A sua infância e adolescência foi contextualizada pela Segunda Guerra Mundial, assim o tio que lhe educou sonhava para ele uma carreira militar e o curso de medicina, mas justo para ele, “esse soldado que não gostava da guerra, esse militar mais político que guerrilheiro, esse republicano que sonhava [...] com a reconciliação desses dois povos” (CHAUNU, 1987, p. 70). Depois da morte do tio, ele descobriu o seu declínio para a História por intermédio de um professor do Liceu. E assim ele discorre sobre a sua profissão e os caminhos para os quais a sua subjetividade e a vida pessoal o levaram, o modo como exerceu a profissão durante a carreira, as viagens, enfim.

Com isso, fica esclarecido que o século XX foi um período revolucionário para as ciências de um modo geral, logo, vários ramos do conhecimento passaram por questionamentos, novos direcionamentos de acordo com o pensamento da época. O que implica dizer que não foi somente no universo literário que se aproximou da História, mas esta também se aproximou de maneira significativa do mundo literário quando se levantou a questão da subjetividade do historiador e o fato de que os textos históricos, antes de apresentar uma verdade absoluta, é fruto de uma interpretação da realidade e passa pelo crivo da linguagem, logo, é uma das múltiplas interpretações possíveis.

Nessa estreita relação entre História e literatura, notamos os delineamentos literários que se deram em função de questões sociais, políticas e ideológicas. A literatura de resistência retrata justamente os meandros dos sistemas ditatoriais, defronta a censura exercida pelas instituições de poder ao longo do tempo, bem como as proibições estabelecidas por códigos/regras e pelas alteridades estipuladoras do certo/errado, do libertino/proibido os quais passam pelo exame do sistema dominante, pelas ideologias instauradas nas relações sociais.

Muito embora a literatura não tenha de um modo geral, necessariamente, compromisso com a realidade, muitas questões reais estão mais do que presentes

nas obras literárias, de modo que representadas, questionadas, subvertidas, únicas. É um produto social que como afirmou Bosi, muitas vezes é o universo que transcende aos paradigmas instaurados e desmistifica as farsas e as leis impregnadas nas relações humanas.

## 5 ARREIMATE DO CÍRCULO CONCÊNTRICO: O DIÁRIO COMO FORMA

Vimos até aqui que a autora busca nas páginas de seu diário uma reconstituição de si própria, almeja por encontrar a sua identidade e ao fazer isso ela se insere a uma classe social na que luta contra o sistema dominante e assim traz toda a ideologia dessa categoria, como bem nos lembra Jameson sobre essa relação dual que se dá na sociedade na concepção marxista em que a ideologia do dominador se utilizará de todas as “estratégias de legitimação de seu próprio poder, enquanto uma cultura ou ideologia oposta buscará, amiúde de maneira velada e empregando estratégias dissimuladas, contestar e minar o ‘sistema de valores’ dominante” (JAMESON, 1992, p. 77).

Assim o diário de Maria Gabriela se dá num primeiro momento como autoconhecimento, numa procura de fixar a sua vida por escrito na tentativa de consolidação de identidade, escrita que se desenvolve num monólogo consigo mesma. Numa segunda leitura interpretamos o texto como literatura de resistência, o discurso de classe reescrito na narrativa, reflexões que dão ao texto, simultaneamente, um caráter pessoal e coletivo. O discurso proferido no texto se apresenta como um reescrito de outros discursos da História:

Quando dou forma escrita intensa ao meu sofrimento, não estarei ainda a pensar mais sobre ele, como se houvesse um fundo de saída luminosa?

Quando o corpo e o espírito são amantes experimentados, surge a proporção escondida, sabem extrair de quase nada o ardor imenso de criar.

Um belo corpo e um pensamento justo poderão coexistir num contexto caótico?

Escrever na sombra é ir em busca de que potência? O visível segue a curva do dia? O invisível seguirá a curva inversa? Que ser é esse que escreve sobre uma mesa onde todo vegetal está ausente?

O contexto é do corpo e do texto; o que está doente no homem se este só olha o corpo? Se só cuida do texto? O pensamento que abstrai do contexto não terá a intenção de definir o corpo? (LLANSOL, 2011, p. 125).

Diante disso, chegamos ao terceiro e último nível de leitura para assim consumarmos o círculo concêntrico proposto por Jameson, o qual ele denomina como o social e corresponde à forma. Nesse nível de interpretação consideramos as duas primeiras leituras que unem e se transformam no arremate interpretativo, “tanto



o texto individual, quanto seus ideologemas, conhecem uma transformação final e devem ser lidos em termos do que chamarei de ideologia da forma” (JAMESON, 1992, p. 69).

De acordo com o crítico literário, esse modelo interpretativo nos proporciona o entendimento da relação que se dá entre o texto e os artefatos culturais e ideológicos, pois, nos leva a entender que a ideologia não somente envolve uma produção cultural quando na verdade “o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar ‘soluções imaginárias’ ou formas para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 1992, p. 72).

A grande questão que levantamos então é a forma como Maria Gabriela optou por narrar as suas memórias pessoais e políticas, ou seja, o diário. Neste último nível ocorre que o ato simbólico é ampliado para que se revele o que o texto reprime, nas palavras de Jameson, é o momento em que revelamos “traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade” (JAMESON, 1992, p. 18).

Como foi mencionado anteriormente, a construção estética da narrativa da obra *Um Falcão no Punho* é fragmentada dado que não segue uma linha contínua de sentidos. A autora inicia contando do seu dia e numa quebra brusca ela passa a narrar sobre Bach e em certo momento ela está com o músico e é justamente daí que os sentidos são encobertos, pelo modo como ela escreve. “A caracterização da linguagem literária como fenômeno autônomo apoia-se, em primeira instância, na noção de que a criação literária constitui uma finalidade intencional e finalística” (REIS, 2003, p. 103). É assim que Carlos Reis caracteriza a linguagem estética de uma obra literária. De acordo com o estudioso, o escritor literário tem consciência do seu ato criativo e o que almeja significar por meio dela, isso implica na estética do texto.

Desse ângulo, o autor trabalha a forma de acordo com o conteúdo, de modo que a unificação desta construa o todo semântico. Ao longo do tempo, o ato criativo foi interpretado/realizado por diferentes perspectivas. Os formalistas prezavam pela métrica rigorosa que nascia do trabalho árduo em busca da perfeição. De acordo com Reis, no século XX insurgiram teorias de orientação contextual “que veio

chamar a atenção para aspectos fundamentais do fenômeno literário, irredutíveis a uma descrição exclusivamente formal” (REIS, 2003, p. 114).

Trata-se da negação das formas literária cristalizadas, mas que exigem o mesmo labor, pois, as irregularidades e a aparente desordem narrativa possuem uma ordem semântica que funciona para significar, “a punição de escrever é árdua, tanto como o dom” (LLANSOL, 2011, p. 81). Um dos elementos que compõem a narrativa de orientação contextual e muito presente em *Um Falcão no Punho* é a ambiguidade dos discursos, o que leva o leitor a recorrer a informações do contexto para finalmente estabelecer sentidos ao texto.

Nas palavras de Reis, a ambiguidade na literatura não implica uma falha, mas “constitui um fator de enriquecimento semântico” (REIS, 2003, p. 125), ou ainda “um desafio à capacidade do leitor para apreender, no discurso literário, efeitos surpreendentes e sentidos múltiplos” (REIS, 2003, p. 126), justamente o que acontece na narrativa de Llansol.

O duplo sentido e o silêncio das lacunas permitem que uma obra seja lida como um signo ideológico. Acerca dessa questão torna-se interessante pensarmos na produção cultural nos períodos ditatoriais em diversos países em que os autores se utilizaram dessa técnica para dizer por meio do silenciamento, dado que não poderiam propagar seus ideais de uma maneira aberta e explícita.

Uma vez que a censura barrava tudo o que fosse contra a práxis do sistema ditatorial, muitas obras foram elaboradas por essa técnica de mascaramento. Ao escrever um diário enigmático, Llansol mascara os sentidos de modo que escapa à repressão e elabora um constructo em que o leitor se vê motivado a entender o contexto histórico para desvendar os mistérios velados até chegar aos efeitos sublimes.

Desse modo tudo o que compõe o diário são como indícios de uma mensagem maior. A angústia da narradora/personagem, as figuras, o amor pelos animais, a imobilidade, enfim, tudo é lançado como pistas que ficam por conta do leitor em percorrer os múltiplos caminhos da interpretação. Dessa perspectiva, nós, na condição de leitores somos instigados a entender o mecanismo social que permeou a obra *Um Falcão no Punho*, entendermos como esse real foi apropriado/assimilado e pela forma foi ressignificado de modo que apresenta um novo olhar para as questões das quais trata. Acontece o que Reis chama de signo

literário, já que os enigmas são lançados para que o leitor interprete de modo a desvendar os sentidos ocultos.

O princípio interpretativo de Jameson ainda nos leva à tese de que somente por meio do diário ela conseguiria produzir o conteúdo que a obra manifesta, ou seja, um romance, um poema ou qualquer outro gênero literário não teria o mesmo êxito e não causaria o mesmo impacto semântico. É o que nos ensina Carla Alexandra Ferreira, no seu trabalho intitulado *The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul*(2003), ao analisar *Brazil* de John Updike, afirma que apesar da obra ser ambientada no Brasil, o autor fala muito mais dos Estados Unidos. Ao se referir ao amor impossível de Tristão e Isabel, a estudiosa declara que só por meio de um gênero romanesco a postura do personagem negro ganharia consistência:

A postura de Tristão, diante do amor e do casal, seria inconsistente se não se tratasse da fala de um herói romanesco que procura vencer os conflitos que se apresentam e, como o mito de Tristão (que lhe empresta o nome) buscar com a amada a plenitude do seu amor. Esse sentimento, que constitui a busca dos heróis, é elemento fundamental e organizador de *Brazil* (FERREIRA, 2003, p.132).

Assim, toda a trama faz crer pela organização interna da obra pautada no verossímil, “desse modo, é possível aceitar, por exemplo, a mágica troca de cor do casal e sua volta no tempo cronológico e a impossibilidade do romance entre eles” (FERREIRA, 2003, p. 133). Como explicitamos anteriormente acerca do diário íntimo, faz parte da sua essência textual a introspecção, a qual resulta na amizade sincera estabelecida entre o diarista e as páginas nas quais escreve, sobre as quais jorram confidências pessoais. Isso faz do papel o espaço acolhedor dos desabafos e infortúnios vivenciados pelo escritor.

Como nos ensinou Clara Rocha, o diarista é um narciso inadaptado com o mundo, ou ainda, aquele que inconformado com os desdêns que a vida lhe dirige e que diante das circunstâncias em que se encontra, registra por escrito as suas indignações. Ao escrever o diário, Maria Gabriela Llansol se coloca numa situação de desconforto diante de certos dilemas, o viés narrativo já aponta para questões que serão tratadas na obra como a instabilidade pessoal, a ditadura, o sistema capitalista de produção, as convenções sociais incontestáveis, o exílio e a perda de identidade.

Desse modo, a ideologia da obra se manifesta em sua forma e isso faz com que a ação criativa seja ideológica, o que nos leva a pensar no gênero quanto à sua finalidade. Ao discorrer sobre qual seria a função do diário, Lejeune afirma que um dos propósitos de se manter essa prática seria a conservação da memória, visto que numa primeira instância, podemos dizer que o diário tem como destinatário, exclusivamente o próprio autor. Com isso, ao reler suas próprias anotações cotidianas, que nas palavras de Lejeune operam como entradas de lembranças, o indivíduo reencontra suas anotações e todos os fatos associados a elas, “terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo [...] terei minha vida a minha disposição” (LEJEUNE, 2008, p. 261-262).

Isto posto, notamos que o diário de Llansol desempenha o papel de um arquivo fixo que preserva os registros de uma vida nômade, ou seja, diante dos sentimentos de perda, ausências, instabilidades geradas pela ditadura, a narradora/personagem encontra solidez na escrita e como ela mesma afirma, o texto é um jardim no qual nada e nem ninguém consegue mover, um mundo intocável para os demais, no qual exclusivamente ela tem plenos poderes. Em outras palavras, Llansol encontra no texto a estabilidade que não possui de fato.

Nessa mesma perspectiva, o diário atua também como um espelho que permite ao diarista o autoconhecimento, ou seja, a busca de identidade que se mostra como um ato de necessidade para a autora, que ao se deparar com as dificuldades que assolam a sua existência, as diferenças que causam o afastamento dela para com os demais, o que lhe rende uma vida deslocada, se faz crucial o discernimento se si mesma. De acordo com Lejeune, a imagem que reflete no espelho/papel sofre alterações com o passar do tempo e nesse desenvolvimento insurgem os erros, as discrepâncias e todas as perspectivas que possam desestruturar as certezas do indivíduo.

Assim o diário é o confidente do ser que busca por ele mesmo e no percurso dessa trajetória penosa:

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente,

para a paz social e o equilíbrio individual. Esse primeiro jato é também um rascunho das palavras ou dos atos que se sucederão na realidade (LEJEUNE, 2008, p. 262).

O texto e a escritora são entrelaçados por um elo intenso, de modo que se mesclam simultaneamente, vida e escrita, autora e texto e essa afirmativa soa em sua obra na totalidade do constructo:

Pensei primeiro no papel; era de madrugada e, na inclinação da primeira luz descendente vi meu papel – a matéria consistente e leve que guarda estes sinais. Adiantei-me para Hadewijch e Copérnico como se sinais fossem, e misturei-me a eles com a certeza de que os cobria de eternidade, e que eles vinham para mim onde quer que, mesmo a sós, se encontrassem (LLANSOL, 2011, p. 69).

Dessa relação com a escrita que ela adquiriu por necessidade e que acaba por se tornar o seu caminho e a leva a afirmar ter certeza de que o texto é um ser. O gosto pela escrita é dos aspectos elencados por Lejeune sobre a prática do diarista, o fascínio de se converter em palavras, de acordo com ele o diário “é um corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá” (LEJEUNE, 2008, p. 264). Além do mais o diário é uma perspectiva do futuro, “fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes de meu ‘foro íntimo’” (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Esse trabalho introspectivo traçado pela autora não se dá tão somente para falar sobre sua vida pessoal, mas trata-se das estratégias de contenção para reprimir o conteúdo central da obra. Em outras palavras, o que se mantém implícito na narrativa e se faz tema essencial e norteador da obra é, no entanto, a ditadura salazarista e o sistema capitalista vigentes nesse período. Pelo olhar do derrotado, do solitário, do antissocial é que decorre toda a narrativa e os desenlaces sociais proporcionados por esse poderio.

Lejeune ao revelar a sua intenção em escrever uma autobiografia ainda na juventude, afirma aos 62 anos que não alimenta mais esse sonho, pois uma autobiografia é uma utopia unificadora. Diante disso o teórico diz que “escrever textos autobiográficos, no plural, talvez, com certeza. Mas para tirar deles todo o desejo de hegemonia, o melhor é multiplicá-los e datá-los. Voltar, portanto, a uma nova forma de... diário!” (LEJEUNE, 2008, p. 283). Depois de uma certa

compreensão, ele declara não ter uma vida tão bem organizada que caiba às molduras de uma autobiografia e conclui:

Mas escrever bem quando se vive mal não significa trair? Quero dizer: escrever de forma ordenada, quero dizer: escrever de forma bem comportada e clara. Tenho uma recordação aterrorizante: a leitura, em 1969, das muito bem comportadas *Mémoires* [Memórias], de André Mauróis, verdadeiro biógrafo de si mesmo, almofadinha, armário bem arrumado, jardim à francesa. Minha vida não se parece com isso! Durante meus anos “autobiografia”, procurei o modelo inverso, um “4 x 4” robusto capaz de enfrentar minha savana e meus desertos. Daí minha fascinação por Leiris e seu trançado poético de uma escrita sem fim. No início tentei, como ele, construir imensas tapeçarias de ideias e palavras. Mas não fazia o meu gênero. Meu gênero é o fragmento, outro viés que me leva ao diário... (LEJEUNE, 2008, p. 284).

De acordo com Lejeune, o diário é um texto dotado de fragmentação e descontinuidade, ao mesmo que tem uma sequência contínua, a escrita se faz fragmentária, “compõe-se de uma de uma série de ‘entradas’ ou de ‘registros’: chamamos assim tudo o que é escrito sob uma mesma data. Essas unidades, separadas umas das outras, têm morfologia própria” (LEJEUNE, 2008, p. 295). Há assim, uma fragmentação quanto ao conteúdo com abordagens de diferentes temas que são independentes dos demais, o que faz com que as entradas sejam, portanto, um microrganismo que compõe o conjunto descontínuo, “entre duas grandes entradas, um espaço vazio. Elas se seguem na ordem do calendário e do relógio, *continuum* que serve para avaliar suas descontinuidades e irregularidades (LEJEUNE, 2008, p. 295) (grifo do autor).

Para tanto, o diário apresenta certos desvios, é descontínuo e irregular, o que faz com que o gênero venha a calhar com uma vida instável e também irregular. Desse modo, escrever um diário para tratar da ditadura se torna uma técnica infalível, uma vez que a voz do narrador é de alguém que viveu na pele as barbáries provenientes da ditadura. A palavra está com um sujeito autorizado a proferi-la, uma vez que a narrativa insurge das experiências de uma vida e que, por conseguinte, torna-se autônomo, como algo nunca dito antes. Já em sua forma, o diário de um exilado retrata as angústias, os desdêns, a solidão, a derrota vivida pelo marginalizado vítima do sistema excludente.

Por meio de uma narrativa irregular a autora apresenta a perda de identidade, as sequelas das barbáries provenientes da ditadura e do sistema capitalista. Na

fragmentação textual ela registra o estilhaçamento de si, ao mesmo tempo em que busca a reconstituição em registro. Neste último nível de análise ocorre o que Jameson chama de horizonte final, onde detectamos “a reescritura de seus materiais de tal forma que essa perpétua revolução cultural possa ser apreendida e lida como a estrutura constitutiva mais profunda e permanente” (JAMESON, 1992, p. 89), e faz com que o texto encontre sua inteligibilidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando as nossas palavras finais, consideramos que ao realizar uma leitura política de *Um Falcão no Punho: Diário I* de Maria Gabriela Llansol desvendamos o tema central de sua obra que encontra-se velado na narrativa pelas estratégias de contenção, ou seja, mais do que falar de si a autora retrata o produto social resultante do sistema ditatorial, bem como o sistema capitalista os quais imperaram em Portugal durante o século XX. Com isso chegamos à questão de que o que norteia a sua obra é, na verdade, o que esse poderio gerou no contexto geopolítico desse período.

Para tanto, fez-se necessário levar em conta o contexto histórico que demarcou Portugal e o mundo, de um modo geral, durante o século XX como um fator interno à obra, já que a autora se apropria de fatos e nomes reais para ressignificar em seu diário, ou nas palavras de Jameson, a História aparece como um reescrito, o que faz do seu diário um ato simbólico que projeta uma ressonância de questões históricas e sociais, o que faz com a obra literária seja a expressão dos meandros externos, ou seja, o sistema ditatorial e seus mecanismos, bem como as estratégias de legitimação de todo um pensamento com ideologias próprias, estas que eram bastante delimitadas e autoritárias para com as multidões sujeitas ao estado, isso juntamente com o sistema capitalista de produção que fizeram do século XX tempos de aniquilamento das liberdades individuais.

Assim sendo, vimos no primeiro nível de leitura que a narrativa se desenrola por um engendrar psicológico, os fatos externos passam pelo crivo perceptivo da narradora/personagem que conta dos seus dias permeados por um viés introspectivo de modo que ela reflete acerca de questões vivenciadas, como o exílio que constantemente é retomado ao longo do texto. Todavia, nessa primeira leitura nada é explícito, declarado e cristalino. A construção textual esconde muito mais do que revela e o que são deixadas são pistas que causam uma inquietação ao leitor desavisado, pistas essas que dão indícios de que há um sentido maior nas profundidades de uma linguagem enigmática, complexa e quase poética.

Quando nos voltamos para o contexto histórico que permeou a produção do diário, nas palavras de Jameson, o paratexto, visualizamos que trata-se de uma escritora em exílio refletindo sobre o poderio que impera no seu país de origem, o mesmo que teve influências direta na sua vida pessoal/intelectual. A produção



literária de Maria Gabriela Llansol inclui a ordem do social quando retoma os grandes discursos da História como os de Camões, João da Cruz, Jorge de Senna, dentre outros, discursos esses que foram proferidos da marginalização e que se elevaram, justamente, para contestar o privilegiado discurso do dominante, responsável pela manutenção do poder, há muito, consagrado, como arquétipos sociais.

Ao inserir as vozes desses escritores em seu texto, Llansol une a sua voz individual a deles, de modo que as muitas vozes se mesclam pela mesma ideologia, pela mesma luta social. Pela dialética marxista, logramos uma visão amplificada do mecanismo social em questão e como nos ensina Jameson e Schwarz, nos voltamos para o terceiro nível de leitura no qual tratamos da forma como a responsável por mediar os dois primeiros níveis interpretativos e ao fazermos isso, foi possível compreender que a própria forma é ideológica.

A narrativa do diário de Maria Gabriela apresenta relevante complexidade, como a presença do duplo sentido, das metáforas para dizer no não dito, enfim, toda essa construção atua como estratégias de contenção daquilo que não pode ser apresentado de forma cristalina. Assim como muitos escritores escreveram em períodos de supressão de liberdade individual, Llansol também o fez, visto que o contexto geopolítico da época foi dotado de proibições de expressão, restrição cultural, aniquilação dos direitos individuais, uma vez que nas instituições socialmente instauradas imperava a ditadura e o sistema capitalista de produção. Por isso o uso da linguagem engenhosa que esconde muito mais do que revela.

O fato de Llansol escrever em forma de diário tem grande influência para o todo semântico, uma vez que a narradora/personagem desempenha um papel múltiplo quando narra e vivência os assuntos tratados na obra. Isso implica dizer que a personagem Maria Gabriela vive momentos de solidão em terras estrangeiras, o que lhe rende uma vida de contemplação e reflexão acerca do próprio exílio e tudo isso é registrado em seu diário.

Ao narrar sua própria vida permeada pelo afastamento e exclusão, a narradora que está com a palavra tem plenos poderes para tratar do assunto, ou seja, é altamente autorizada a proferir o seu discurso de resistência. Desse modo, o diário exerce o papel de amigo confidente que recebe os seus desabafos e por sua vez, é uma construção simbólica que perpetuará em meio às instabilidades do mundo.

Ao apreendermos a forma como conteúdo, vemos que o fato da narradora manter um diário, de antemão, temos a ideia de que o narrador se assume como alguém solitário, retraído e excluído do mundo a sua volta, pois, como vimos, o diarista é aquele deslocado e inadaptado ao contexto que o cerca e perante essa realidade registra de modo fragmentado, a sua vida estilhaçada como ela é e ao mesmo tempo em que subverte tudo para ressignificar e trazer à tona a ditadura salazarista desmascarada em todos os seus meandros, bem como o sistema capitalista de produção e os desenlaces provenientes do poder dessas instituições sociais para a existência individual.

Por fim, afirmamos que com este trabalho logramos ampliar a leitura crítica da obra llansoliana, uma vez que consideramos os trabalhos feitos até o momento, os quais, como pudemos ver, se voltaram para questões imanentes ao texto num entendimento intrínseco e imanente à obra numa abordagem psicanalítica. Partindo desses estudos, ampliamos nosso horizonte investigativo também para o contexto histórico o qual permeou a produção literária em questão e mostrou-se intrincado nessa escrita de si. Apesar de que estudos acerca da obra de Maria Gabriela Llansol estejam sendo desenvolvidos no Brasil e em Portugal, ainda é possível afirmar que há muito para se explorar nesse universo literário por meio da pesquisa científica, já que o ambiente acadêmico é o espaço de construção de novos conhecimentos e a pesquisa, o método de investigação que enseja para novos horizontes e novas descobertas.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO:

### Corpus:

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

### Obra de Maria Gabriela Llansol:

#### Primeiros livros

*Os pregos na Erva* (Lisboa, Portugália, 1962)

*Depois de os Pregos na Erva* (Porto, Afrontamento, 1973)

#### Diários

*Um falcão no Punho* (Lisboa, Rolim, 1985)

*Finita* (Lisboa, Rolim, 1987)

*Inquérito às Quatro Confidências* (Lisboa, Relógio d'Água, 1996)

#### Primeira trilogia: Geografia de Rebeldes

*O Livro das Comunidades* (Porto, Afrontamento, 1977)

*A Restante Vida* (Porto, Afrontamento, 1983)

*Na Casa de Julho e Agosto* (Porto, Afrontamento, 1984)

#### Segunda trilogia: O Litoral do Mundo

*Causa Amante* (Lisboa, Regra de Jogo, 1984)

*Contos do Mal Errante* (Lisboa, Rolim, 1986)

*Da Sebe ao Ser* (Lisboa, Rolim, 1988)

#### LisboaLeipzig

*I – O encontro inesperado do diverso* (Lisboa, Rolim, 1994)

*II – O ensaio de música* (Lisboa, Rolim, 1994)

#### Outros livros

*Um Beijo Dado mais tarde* (Lisboa, Rolim, 1991)

*Amar um Cão* (Colares Editora, 1990)

*Holder, de Holderlin* (Colares Editora, 1993)  
*O Raio sobre o Lápis* (Europália, 1990; Lisboa, Assírio & Alvim, 2004)  
*Ardente Texto Joshua* (Lisboa, Relógio d'Água, 1999)  
*Onde Vais, Drama-Poesia?* (Lisboa, Relógio d'Água, 2000)  
*Cantileno* (Lisboa, Relógio d'Água, 2000)  
*Parasceve. Puzzles e Ironias* (Lisboa, Relógio d'Água, 2001)  
*O Senhor de Herbais* (Lisboa, Relógio d'Água, 2002)  
*O Jogo da Liberdade da Alma* (Lisboa, Relógio d'Água, 2003)  
*O Começo de Um Livro é Precioso* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2003)  
*Amigo e Amiga. Curso de Silêncio de 2004* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2006)  
*Os Cantores de Leitura* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2007)

### **Diários póstumos**

(Editados por João Barrento e Maria Etelvina Santos a Partir dos cadernos manuscritos)

*Uma Data em cada Mão – Livro de Horas I: 1972-1977* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2009)  
*Um Arco Singular – Livro de Horas II: 1977-1978* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2010)

### **Traduções**

FLAUBERT, Gustave. *O Sol Minguante*. Colares, Colares Editora, [1990] (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

WILDE, Oscar. *O Príncipe Feliz*. Colares, Colares Editora, s.d. (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

COLETTE. *Saha, a Gata*. Colares, Colares Editora, 1994 (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

HÖLDERLIN. Friedrich, *Diotima*. Colares, Colares Editora, 1994 (sob o pseudónimo de Maria Clara Salgueiro).

SADE, Donatien Alphonse François de. *Mistérios Libertinos da Bastilha*. Colares, Colares Editora, 1994 (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

WOOLF, Virginia. *Cartas Íntimas a Vita Sackville-West*. Colares, Colares Editora, 1994 (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Colares, Colares Editora, 1995 (sob o pseudónimo de Ana Fontes).

VERLAINE, Paul. *Sageza*. Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

RILKE, R, M. *Frutos e Apontamentos*. Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

RIMBAUD. *O Rapaz Raro. Iluminações e Poemas*. Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

THÉRÈSE MARTIN, de Lisieux. *O Alto Voo da Cotovia*. Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Mais Novembro do Que Setembro*. Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

LOUYS, Pierre. *O Sexo de Ler de Bilitis*. Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

### **Aporte teórico:**

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. Itinerários, Araraquara, nº 10, 1996.

Disponível

em:

file:///C:/Users/OEM/Desktop/Vers%C3%B5es%20da%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Alfredo%20Bosi.pdf. Acesso em 22 Ago 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. *O sentido da crítica cultural*. Revista Cult. São Paulo, n.122, 14 mar 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sentido-da-critica-cultural>. Acesso em 10 Mar 2016.

CHAUNU, Pierre. *O filho da morta*. In: NORA, Pierre. *Ensaio de Ego-História*. Trad. Ana Cristina Cunha. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CORBIN, Alain. *História da vida privada*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

ESPAÇO LLANSOL. *Ecos de Llansol no Brasil (3) Os Diários em resenha n' O Globo, do Rio de Janeiro*. Herbais, 25 de dezembro de 2011. Disponível em: [http://espacollansol.blogspot.com.br/2011\\_12\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.com.br/2011_12_01_archive.html). Acesso em 18 Jul 2016.

FERNANDES, Rogério Cordeiro. *A dialética envenenada de Roberto Schwarz*. Estudos Sociedade e Agricultura, 11, outubro 1998: 207-210. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/onze/rogeri11.htm>. Acesso em 02 Abr 2016.

FERREIRA, Carla Alexandra. *The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul*. 2003. 178 f. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Cidade Universitária, São Paulo. 2003.

GARCIA, Luciane Terra dos Santos; SANTOS, Jailda Oliveira. *Transformações do trabalho no contexto da produção capitalista do século XX*. VII Jornada Internacional Políticas Públicas. R. Pol. Públ., São Luís, v. 19, n. 1, p. 348-355, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/anais-joinpp-2015.html> Acesso em: 27 Dez 2016.

HERWIG, Livia Neves. *Produção historiográfica, Annales e processos teórico-metodológicos contemporâneos*. Revista Visão Acadêmica; Universidade Estadual de Goiás; Edição Monografias 1; Produção historiográfica Annales e processos teóricos Abril de 2012; ISSN 2177 7276; Cidade de Goiás. Disponível em: [http://www.cdn.ueg.br/arquivos/cora\\_coralina/conteudoN/2582/producao\\_historiografica.pdf](http://www.cdn.ueg.br/arquivos/cora_coralina/conteudoN/2582/producao_historiografica.pdf). Acesso em 10 Out 2016.

JACOB, Sheila Ribeiro. *Um passeio pelo diário labiríntico de Llansol*. Revista Icarahy Edição n.04 / outubro de 2010. Disponível em: [http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Scheila\\_Jacob.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Scheila_Jacob.pdf). Acesso em 27 Mar 2016.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. In: *colóquio letras*, Nº143/144, 1997. p. 41. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=41&o=p>. Acesso em 02 Fev 2016.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

NORA, Pierre. *Ensaio de Ego-História*. Trad. Ana Cristina Cunha. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

OLIVEIRA, Fábio Ruela de. *Trajetórias intelectuais no exílio: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Vítor Ramos(1954-1974)*. 2010. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1181.pdf>. Acesso em 01 Jul 2016.

OUELLET, Pierre. Palavras Migratórias. In: *A literatura na história. A história na literatura: textos canadenses em tradução / organizado por Nubia Hancian e Sylvie Dion*. – Rio Grande: Ed. da FURG. 2013.

PACHECO, Moreno Laborda. *A mágoa de ver hir esquecendo... Escrita conventual feminina no Portugal do século XVII*. Salvador: 2013. In: [http://www.academia.edu/6313814/\\_A\\_magoa\\_de\\_ver\\_hir\\_esquecendo...\\_Escrita\\_conventual\\_feminina\\_no\\_Portugal\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XVII](http://www.academia.edu/6313814/_A_magoa_de_ver_hir_esquecendo..._Escrita_conventual_feminina_no_Portugal_do_s%C3%A9culo_XVII). Acesso em 21 Set 2015.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESSOA, Fernando. *Não sei quantas almas tenho*. In: *Novas Poesias Inéditas*. Fernando Pessoa. (Direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno.) Lisboa: Ática, 1973 (4ª ed. 1993): 48. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-277.pdf>. Acesso em 23 Dez 2016.

RAMOS, Feliciano. *História da literatura portuguesa*. 9. ed. Braga: Livraria Cruz, 1967.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REMEDIOS, Maria Luiza. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Clara. A explosão intimista na época contemporânea. In: *As máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. 1. ed. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

RODRIGUES, Raquel Terezinha. *Miguel Torga: em busca do paraíso perdido*. 2009. 220 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Cidade Universitária, São Paulo. 2009.

ROSAS, Fernando. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo\*\**. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, 1031-1054. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>. Acesso em 12 Mar 2016.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_ *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTOS, Cristina Maria Paes dos. *Ao encontro de uma língua frátria – pelo caminho escrevível de Maria Gabriela Llansol*. 2001. 273 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro. 2001.

SANTOS, Maria Olímpia dos. *O encontro epifânico, em Um Falcão no Punho, de Llansol*. Valença, v.1, n1 p. 104-112 jan/dez.2011 Disponível em:



[http://faa.edu.br/revistas/docs/saber\\_digital/2011/Saber\\_Digital\\_2011\\_09.pdf](http://faa.edu.br/revistas/docs/saber_digital/2011/Saber_Digital_2011_09.pdf).

Acesso em 28 Mar 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Célia Maria Taborda. *A comunicação como estratégia política da Ditadura e da Democracia*. 6º Congresso SOPCOM p. 3110 – 3121, 2009. Disponível em: [http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom\\_iberico/sopcom\\_iberico09/paper/viewFile/266/238](http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/266/238). Acesso em 14 Mar 2016.

SILVA, Douglas Mansur. *A ética da resistência: os exilados anti-salazaristas do "Portugal democrático" (1956-1975)*. Campinas: Dissertação Mestrado, 2000.

Disponível em:

<http://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Textos%20jornalisticos/eticadaresistencia.pdf>

Acesso em 14 Mar 2016.

SILVA, Tatiana Pequeno da. *Geografia e Exílio em Maria Gabriela Llansol*.

Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Tatiana-Pequeno-da-Silva.pdf>. Acesso em 04 Jul 2016.

SOARES, Maria de Lourdes. *Jorge de Sena e Maria Gabriela Llansol: as novas andanças do fulgor*. In: Gilda Santos, org. *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio, 7 letras, 2006. p. 66-74. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/17-jorge-de-sena-e-maria-gabriela-llansol-as-novas-andancas-do-fulgor/>. Acesso em 04 Jul 2016.

STUDART, Júlia. Resenha dos 'Diários de Llansol', de Maria Gabriela Llansol.

Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-dos-diarios-de-llansol-de-maria-gabriela-llansol-423079.html>. Acesso em 18 Jul 2016.

ZINGANO, Érica. *(Con)viver: uma conversa – sobre o hábito, a Casa e o Espaço Llansol– em conjunto com João Barrento e Maria Etelvina Santos, intermediada por Érica Zíngano*. Disponível em: [file:///C:/Users/OEM/Downloads/47375-57193-1-SM%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/OEM/Downloads/47375-57193-1-SM%20(2).pdf). Acesso em 02 Jul 2016.

## ANEXO



Maria Gabriela Llansol (Herbais, 1980). Fonte: [https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011\\_03\\_01\\_archive.html](https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html), 2011.

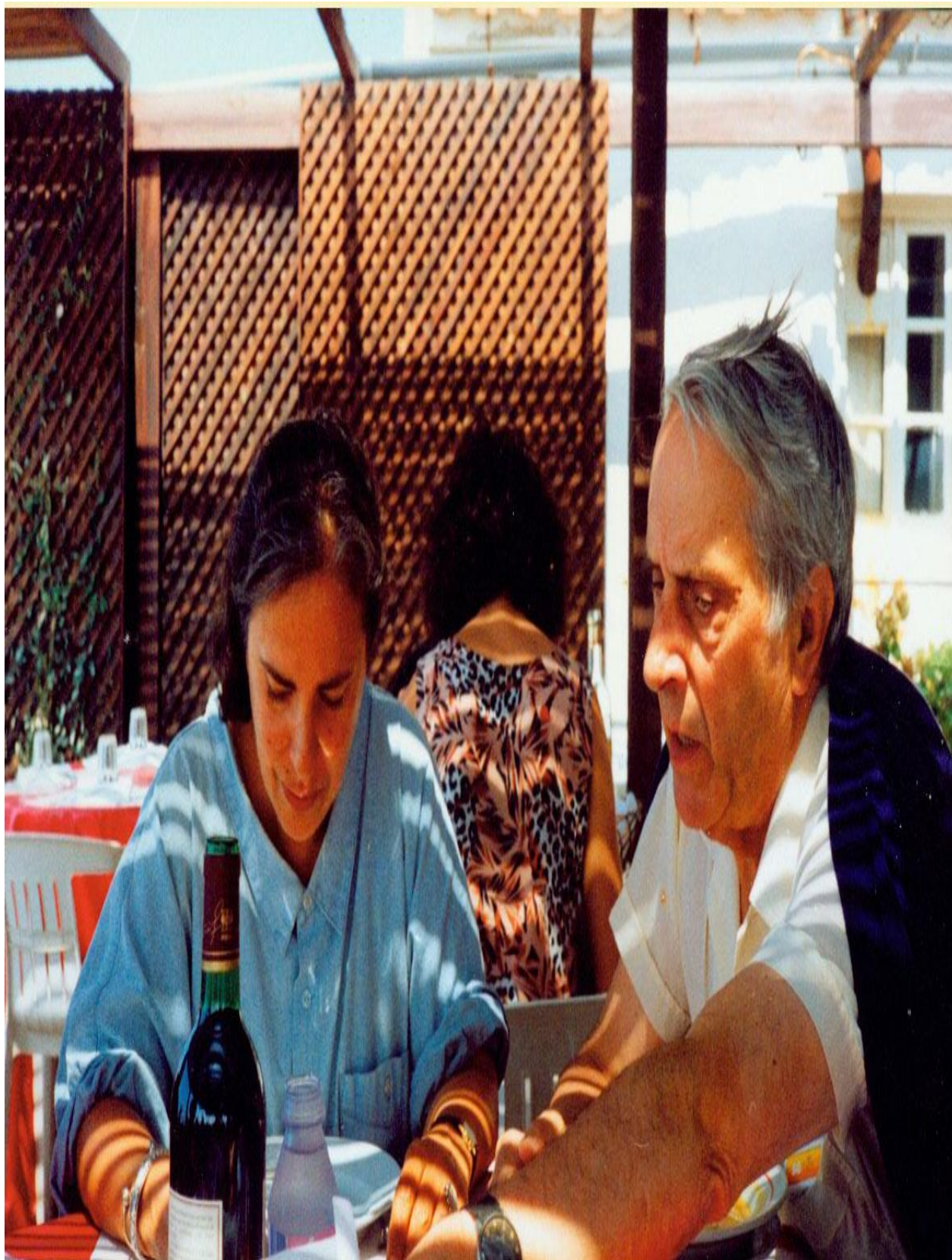


Passagem do filme de Daniel Ribeiro Duarte: *Ao Lugar de Herbais*. O exílio que oscila entre Herbais (lugar dessa experiência) e Sintra (a escrita e suas ramificações). Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/2015/10/os-exilios-de-llansol-setimas-jornadas.html>, 2015.



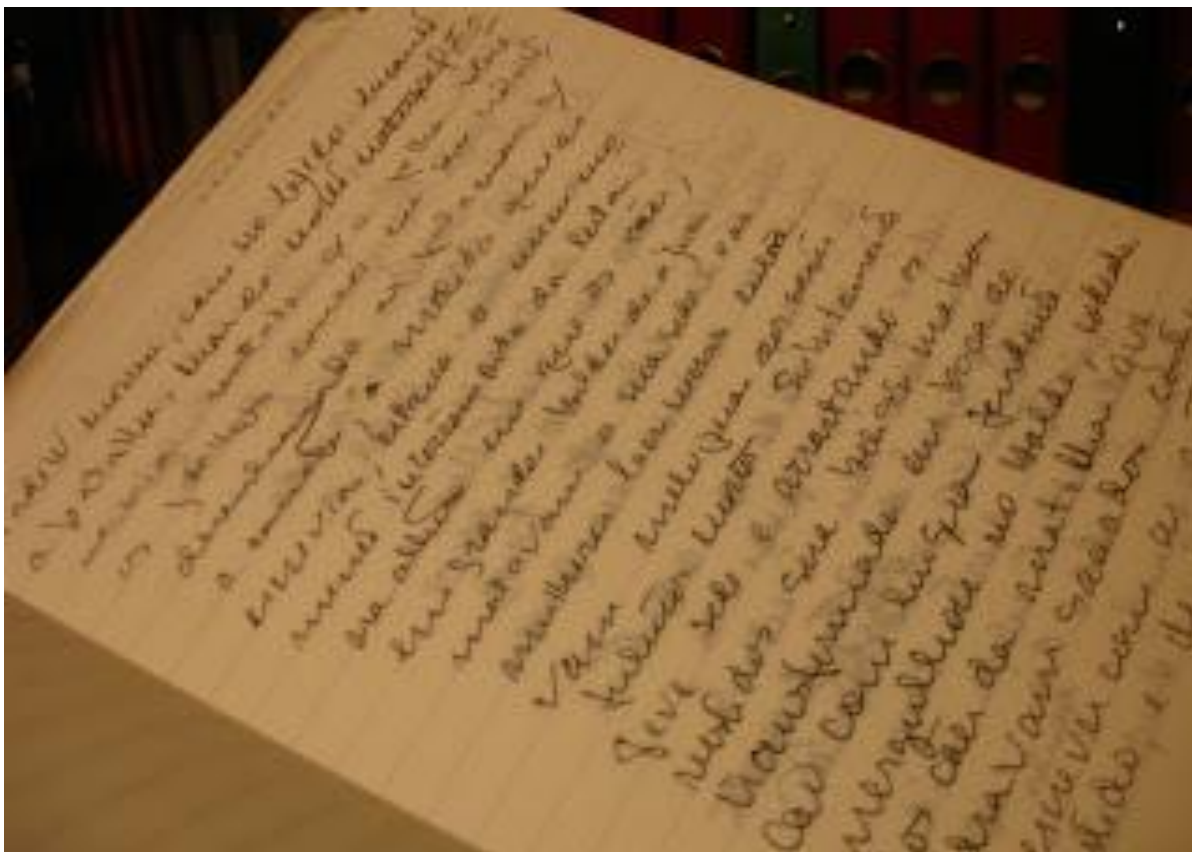
Jade, com Augusto e Maria Gabriela em Lisboa. Fonte: [http://espacollansol.blogspot.com.br/2015\\_07\\_01\\_archive.html/](http://espacollansol.blogspot.com.br/2015_07_01_archive.html/), 2015.



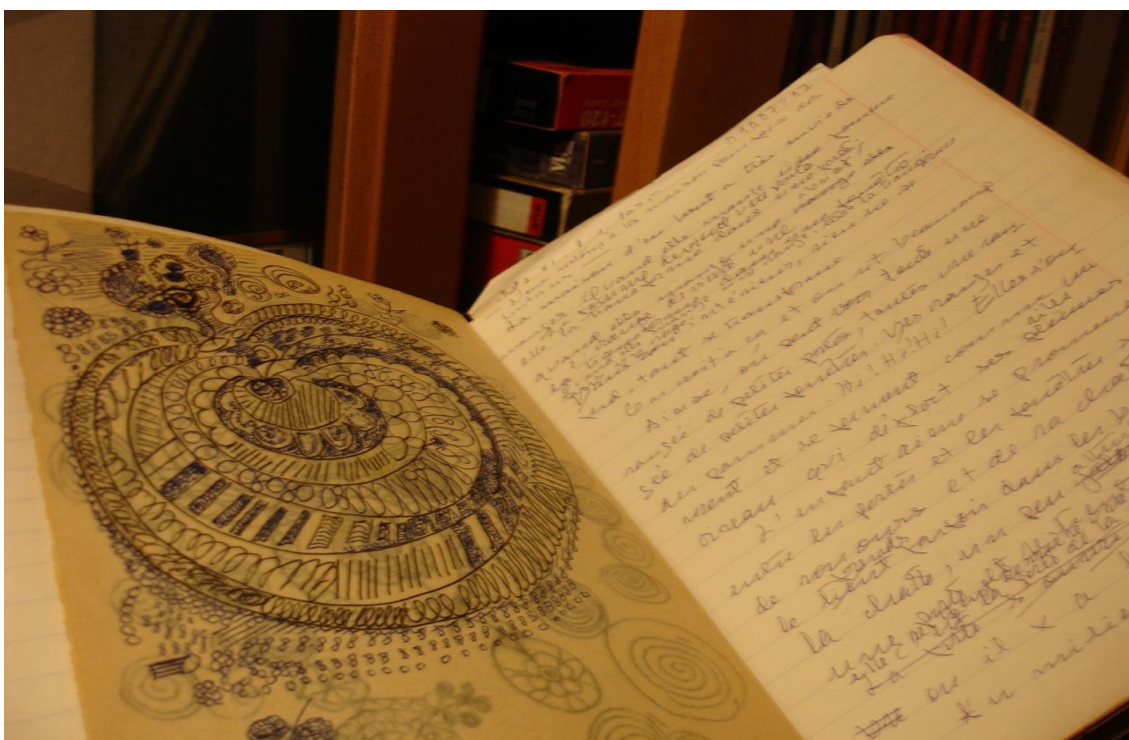


Maria Gabriela Llansol e Virgílio Ferreira: almoço nas Azenhas-do-Mar (1991).  
Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/2015/06/o-mundo-existe-e-o-vergilio-morreu.html>, 2015.





Páginas manuscritas do 1º Diário de Maria Gabriela Llansol. Fonte: <http://euelaeaescrita.blogspot.com.br/2011/12/algumas-paginas-do-1-diario-de-maria.html>, 2011.



Páginas manuscritas do 1º Diário de Maria Gabriela Llansol. Fonte: <http://euelaeaescrita.blogspot.com.br/2011/12/algumas-paginas-do-1-diario-de-maria.html>, 2011.

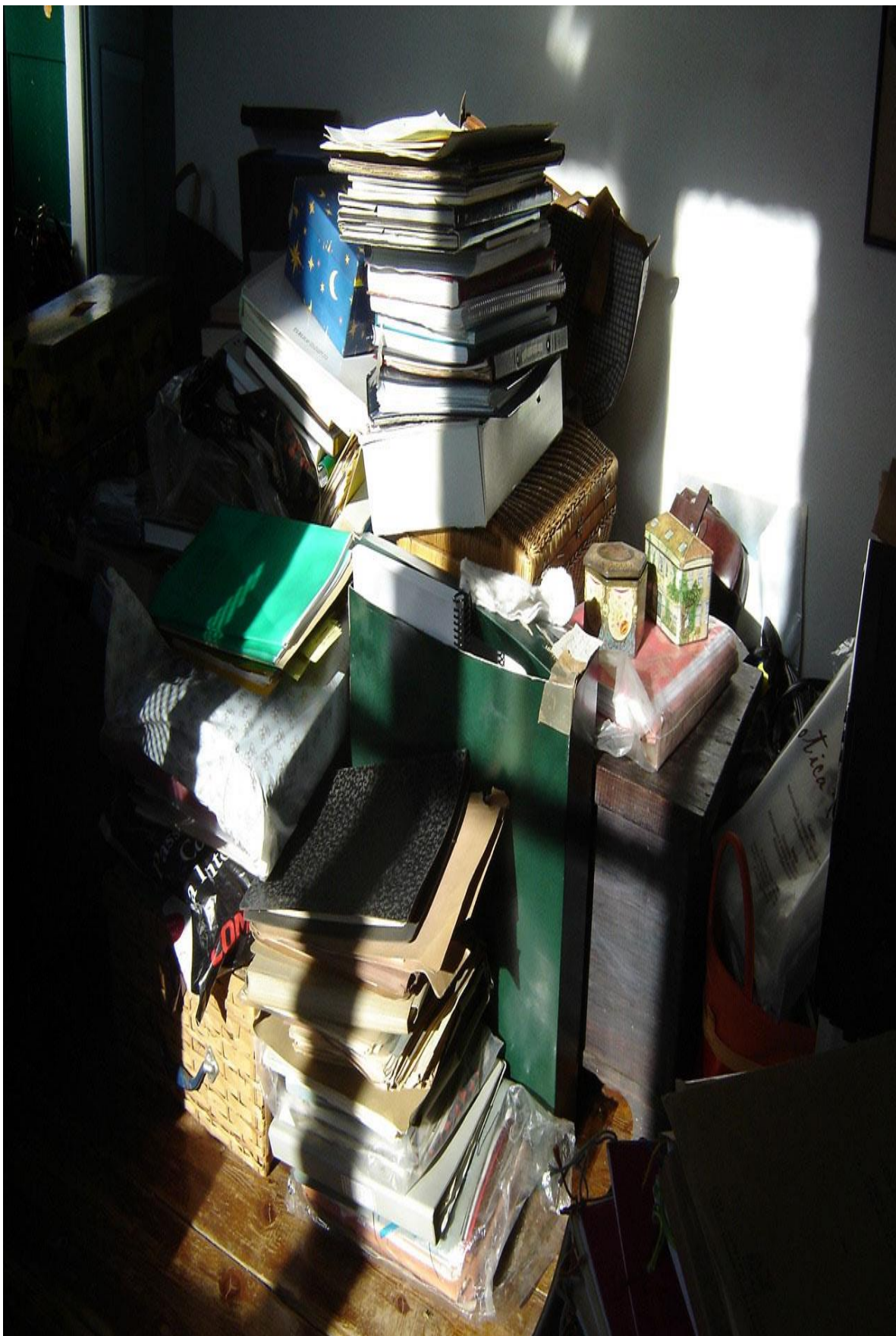






Casa de Sintra logo após a morte de Maria Gabriela Llansol (2008). Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/>, 2008.





Textos e objetos encontrados na casa de Sintra após a morte de Llansol (2008).  
Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/>, 2008.





Textos e objetos encontrados na casa de Sintra após a morte de Llansol (2008).  
Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/>, 2008.



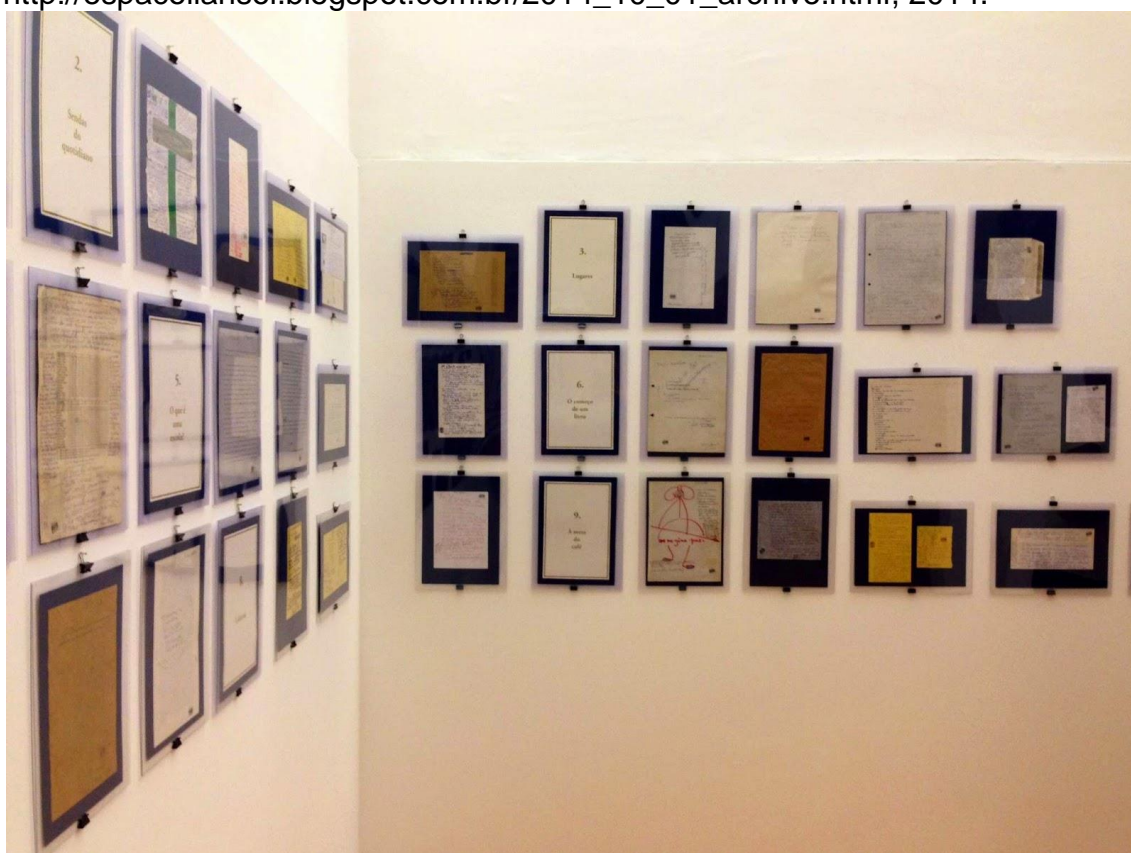


Acervo do Espaço Llansol em Sintra (2008). Fonte: [http://espacollansol.blogspot.com.br/2008\\_07\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.com.br/2008_07_01_archive.html), 2008.





Exposição de papéis avulsos que compõem o espólio Llansol (2014). Fonte: [http://espacollansol.blogspot.com.br/2014\\_10\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.com.br/2014_10_01_archive.html), 2014.



Exposição de papéis avulsos que compõem o espólio Llansol (2014). Fonte: [http://espacollansol.blogspot.com.br/2014\\_10\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.com.br/2014_10_01_archive.html), 2014.



Espaço Llansol (Janeiro de 2012).  
[http://espacollansol.blogspot.com.br/2012\\_01\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.com.br/2012_01_01_archive.html), 2012.

Fonte:





Encontros no Espaço Llansol. Na mesa, José Manuel de Vasconcelos; João Barrento; Maria Ételvina Santos e Silvina R. Lopes (2015). Fonte: <http://espacollansol.blogspot.com.br/search?q=encontros+com+teresa+projecto>, (2015).