

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCIA CRISTINA XAVIER

**DAS ESCRITAS DE SI À AUTOMIDIALIDADE: A obra de Agustina Bessa-Luís e o
documentário *Nasci Adulta e Morrerei Criança*, de António Almeida**

RECIFE
2022

MARCIA CRISTINA XAVIER

DAS ESCRITAS DE SI À AUTOMIDIALIDADE: A obra de Agustina Bessa-Luís e o documentário *Nasci Adulta e Morrerei Criança*, de António Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Drº Fábio Cavalcante de Andrade

RECIFE
2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

X3e	<p>Xavier, Marcia Cristina Das escritas de si à automidialidade: a obra de Agustina Bessa-Luís e o documentário Nasci Adulta e Morrerei Criança, de António Almeida / Marcia Cristina Xavier. – Recife, 2022. 160f.: il.</p> <p>Sob orientação de Fábio Cavalcante de Andrade. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Teoria da Literatura. 2. Escrita. 3. Subjetivação. 4. Sujeito. 5. Automidialidade. I. Andrade, Fábio Cavalcante de (Orientação). II. Título.</p> <p>809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-07)</p>
-----	---

MARCIA CRISTINA XAVIER

DAS ESCRITAS DE SI À AUTOMIDIALIDADE: A obra de Agustina Bessa-Luís e o documentário *Nasci Adulta e Morrerei Criança*, de António Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovado em: 30/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Cavalcanti de Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Raira Costa Maia de Vasconcelos (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Braz de Souza (Examinador Interno)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico esta tese ao meu filho. Pois, ele foi a força para terminar o doutorado, e minha motivação para superar o momento mais difícil, a pandemia da COVID-19.

AGRADECIMENTOS

Tenho muito para agradecer. Primeiro, quero agradecer a Deus pela minha saúde e de todos da minha família. Gratidão também a todos que ajudaram neste momento do doutorado. Começando pelo professor Fábio Andrade, que aceitou o convite para me auxiliar nesta longa jornada. Percurso que foi muito conturbado pela pandemia, que me usurpou do tempo, da saúde física e, às vezes, da mental. Obrigada, professor! Obrigada pela paciência, pela compreensão, por acreditar nesta pesquisa, pelas dicas e observações essenciais na construção desta tese.

Gratidão à amiga Andrea Lima, que foi primordial quando precisei debruçar nos textos em Francês, e a mesma ajudou na tradução deles. À professora Cristina Botelho, que me acompanha desde minha graduação em Letras, e até hoje me auxilia no que preciso. Ao ponto de emprestar livro raro e que foi de grande importância para minha tese. Ao poeta Luís Serguilha e a Ilídio Tavares, amigos portugueses que explicaram sobre os costumes, cultura e expressões portuguesas características da região do Douro. Além de todos estes que ajudaram diretamente na construção da tese, preciso também estender estes agradecimentos a minha família. Em especial, minha mãe. Ela foi a responsável em eu conseguir concluir o doutorado. Pois ficou, a maior parte do tempo, com meu filho. Foi graças a ela que eu pude sair para trabalhar e escrever minha tese em um local mais isolado, enquanto não havia escola para meu filho frequentar. Enfim, obrigada a todos que fazem parte da minha vida.

“Eu sou uma profissional da escrita, exercito há anos um dom que tenho; cada vez escrevo melhor, e posso até ser mais inteligível, através de uma simplicidade que se procura. Mas a verdade é que, para lá da mestria, faço parte de um todo, de um corpo social”. (BESSA-LUÍS, 2002a, n.p)

RESUMO

Essa tese tem como objetivo abordar a respeito das escritas de si nas obras de/e sobre Agustina Bessa-Luís, a partir do viés teórico da automidialidade. Sendo assim, esta é uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, em que analisamos as obras *O Livro de Agustina* (2014), da autora Portuguesa Agustina Bessa-Luís e o documentário, *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e morrerei criança*, de António Almeida e seus diálogos com os textos literários, o conto *Um inverno frio*, o romance *Um cão que sonha* e o livro biográfico *As meninas* todos da mesma autora. A tese possui dois capítulos, sendo um teórico, na qual, por tópicos, são divididas as teorias que dialogam e fomentam a automidialidade. E o segundo capítulo é destinado à análise das obras, à luz da teoria. Desse modo, é no último capítulo que observamos em diferentes formas de textos que Agustina Bessa-Luís, tece sua subjetivação como escritora. E é nesta versatilidade de gêneros literários e cinematográfico, que identificamos na escrita e nas revelações autobiográficas, como a escritora constrói sua automidialidade. Assim, podemos afirmar que este eu é erguido através da imagem de escritora criado por ela mesma. Ou melhor, podemos afirmar que o sujeito Agustina, apresentado em suas obras, é, na verdade, o sujeito - escritora Agustina Bessa-Luís.

Palavras-Chave: Escrita; Eu; Subjetivação; Sujeito; Automidialidade.

ABSTRACT

This thesis aims to Agustina Bessa-Luís' writings of herself in her works from the theoretical bias of automidiality. Thus, this is a bibliographic and qualitative research, in which the works *O livro de Agustina* (2014), by the Portuguese author Agustina Bessa-Luís and the documentary, *Agustina Bessa-Luis: Nasci adulta e morrerei criança*, by António Almeida and her books dialogues with the literary texts, the short story *Um inverno frio*, the novel *Um cão que sonha* and the biographical book *As meninas* will be analyzed and all of them were written by the same author in study. The thesis has two chapters, one being a theoretical, in which, by topics, the theories that dialogue and promote automediality are divided. And the second chapter is intended for the analysis of the works, according to theory. Thus, it is in the last chapter that we observe in different forms of texts that Agustina Bessa-Luis, weaves her subjectivity as a writer And it is in this versatility of literary and cinematographic genres, that we identify in writing and autobiographical revelations, how the writer builds her automediality. Thus, we can say that this self is raised through the image of a writer created by herself. Or rather, we can say that the subject Agustina, presented in her works, is, in fact, the subject - writer Agustina Bessa-Luís.

Keywords: Handwriting; Self; Subjectivation; Subject; Automediality.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo abordar lo autoescrito en los trabajos de/y sobre Agustina Bessa-Luís, desde la perspectiva teórica de la automedialidad. Siendo así, se trata de una investigación bibliográfica y cualitativa, en el que analizamos las obras: *O Livro de Agustina* (2014), de la autora portuguesa Agustina Bessa-Luís y el documental *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e Morrerei Criança*, de António Almeida y sus diálogos con textos literarios, el cuento *Um inverno Frio*, la novela *Um Cão que Sonha* y el libro biográfico *As Meninas*, todo del misma autora. La tesis tiene dos capítulos, uno de los cuales es teórico, en el que, por temas, se dividen las teorías que dialogan y fomentan la automedialidad. Y el segundo capítulo está destinado al análisis de las obras, desde la perspectiva teórica. Por lo tanto, es en el último capítulo que observamos en diferentes formas de textos que Agustina Bessa-Luís teje su subjetividad como escritora. Y es en esta versatilidad de los géneros literarios y cinematográfico, que identificamos en las revelaciones escritas y autobiográficas, cómo la escritora construye su automedialidad. Así pues, podemos decir que este yo se erige mediante de la imagen de una escritora creada por ella misma. O mejor, podemos decir que el sujeto Agustina, presentado en sus obras, es realmente el sujeto-escritora Agustina Bessa-Luís.

Palabras Clave: Escritura; Yo; Subjetivación; Sujeto; Automedialidad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de sua família paterna: avó, avô, tias, tio e pai.	79
Figura 2 - Fotografia de Agustina, sua mãe e seu irmão.	83
Figura 3 - Fotos do rosto de Agustina.	88
Figura 4 - Imagens da pintura, Sereia, de Vieira da Silva.	94
Figura 5 - Última foto da autora no livro.	100
Figura 6 - A autora e seus relatos.	108
Figura 7 - Imagem da autora e falas de entrevistas.	109
Figura 8 - Imagem de Agustina jovem.	110
Figura 9 - Agustina e o anúncio no jornal.	112
Figura 10 - Relatos da autora.	115
Figura 11 - A autora falando sobre sua escrita.	117
Figura 12 - Agustina e seu processo de escrita.	118
Figura 13 - Imagem do conto <i>Um Inverno Frio</i> .	118
Figura 14 - Agustina falando sobre a criação de suas roupas.	120
Figura 15 - Agustina recebendo o prêmio Camões em 2004.	121
Figura 16 - A autora discutindo sobre literatura.	123
Figura 17 - A literatura, segundo a autora.	124
Figura 18 - Última cena do documentário.	126
Figura 19 - Assinatura de Agustina e Paula Rego.	147

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CAPÍTULO - DISCUSSÕES TEÓRICAS	16
2.1	ASPECTOS SOBRE A BIOGRAFIA E DOCUMENTÁRIO/VIDEOBIOGRAFIA	16
2.1.1	Aspectos sobre a Biografia	16
2.1.2	O documentário e a videobiografia	20
2.2	AUTOBIOGRAFIA: QUE GÊNERO É ESSE?	26
2.3	AUTOFICÇÃO NA OBRA CONTEMPORÂNEA	32
2.4	ESTUDOS COMPARADOS: A INTERMIDIALIDADE	38
2.5	A RASURA DA INTERMIDIALIDADE: AUTOMIDIALIDADE	46
3	CAPÍTULO – ANÁLISES AUTOMIDIAIS	68
3.1	ANÁLISE DAS OBRAS A LUZ DA AUTOMIDIALIDADE: INTRODUÇÃO EXPLICATIVA E METODOLÓGICA	68
3.2	OS DIÁLOGOS AUTOMIDIAIS PRESENTES NA OBRA: <i>O LIVRO DE AGUSTINA</i> , DE AGUSTINA BESSA – LUÍS	75
3.3	A VIDEOBIOGRAFIA: <i>NASCI ADULTA E MORREREI CRIANÇA</i> , DE ANTÓNIO ALMEIDA E SEUS DIÁLOGOS AUTOMIDIAIS	103
3.4	OUTRAS EXPERIMENTAÇÕES AUTOMIDIAIS NAS OBRAS DE AGUSTINA: <i>UM INVERNO FRIO, UM CÃO QUE SONHA</i> E <i>AS MENINAS</i>	130
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS	154

1. INTRODUÇÃO

Essa tese está sendo apresentado à Universidade Federal de Pernambuco para defesa e obtenção do título de doutora pelo programa de doutorado na área de Teoria da Literatura. A tese integra-se à linha 2 - Literatura e Intersemiose - na qual buscamos realizar a compreensão e o diálogo do texto literário com a narrativa fílmica, através da análise da construção da automidialidade nas obras: *O Livro de Agustina* (2014), da ficcionista portuguesa Agustina Bessa-Luís e o documentário *Agustina Bessa-Luís: Nasci Criança e Morrerei Adulta* (2005), de António Almeida.

Sendo assim, pretendemos examinar como o biografismo, autobiografismo e a autoficção, a partir de um “*dialogismo intertextual*”¹ (STAM, 2000, p. 64), realiza-se em diferentes suportes artísticos (mídias) de forma a produzir uma construção automidial nas obras. Em outras palavras, iremos verificar como a automidialidade se dá nas obras: *O Livro de Agustina* (2014), de Agustina Bessa-Luís e no documentário *Agustina Bessa-Luís: Nasci Criança e Morrerei Adulta*, de António Almeida, bem como observar como ocorre o processo de adaptação da automidialidade em linguagens distintas. Também analisaremos alguns escritos de ficção da autora (*Um inverno frio, Um cão que sonha e As meninas*), por serem os dois primeiros, referenciados respectivamente no livro e no documentário, além do fato dos textos ficcionais apresentarem indícios autobiográficos e autoficcionais da autora portuguesa.

Esta tese discute e aplica uma teoria nova, a automidialidade, que surgiu dos estudos da intermidialidade, que por sua vez conversa com as investigações intersemióticas.

A pesquisa automidial permite observar as escritas de si em qualquer tipo de mídia. Apesar da prática da escrita autobiográfica ser antiga, hoje ela é pouco realizada em livros. Porém, com a facilidade de uso e acesso às novas mídias, se tornou mais recorrente as pessoas contarem sobre suas vidas, principalmente pelas ferramentas da internet.

Os Blogs, as redes sociais, os celulares com acesso a câmeras para fotografar e filmar, enfim, estas recentes plataformas facilitam e induzem a prática de construir a própria imagem. E, nesta reprodução narcísica que as mídias estimulam, estão os estudos da automidialidade, pois diferente dos estudos autobiográficos, a automidialidade leva em consideração a escolha das mídias para a prática deste tipo de escrita.

¹ Este termo: “Intertextual dialogism” (tradução nossa) é usado, com base nas discussões de Robert Stam

Logo, para os estudos automidiais, a escolha da mídia também revela sobre o sujeito, bem como a mídia se torna a representação do próprio sujeito.

Neste estudo, como já foi mencionado, estamos trabalhando através do diálogo entre as obras. E nelas teremos a construção da imagem da escritora portuguesa, Agustina Bessa-Luís. Visto que ao problematizar: como a automidialidade compõem as obras *O Livro de Agustina* e o documentário *Agustina Bessa-Luís: Nasci Criança e Morrerei Adulta?* Temos como resultado a subjetivação do sujeito escritora. Em outras palavras, sua representação social é o que caracteriza sua autobiografia. Ser escritora e seu estilo é o que ela reforça nas suas produções automidiais.

A obra, *O livro de Agustina*, foi um livro lançado em 2002, ou seja, faz parte dos últimos trabalhos da escritora que em 2006 interrompeu seus trabalhos como escritora e figura pública, após sofrer um acidente vascular cerebral.

Vale ressaltar que sua primeira obra publicada foi em 1948, *Mundo Fechado*, e apesar de ser ficcionista de romances, novelas, histórias infantis e textos dramáticos, produziu também ensaios, crônicas e biografias, além de ter várias de suas obras adaptadas para o cinema. A maioria das adaptações foi realizada pelo cineasta português Manoel de Oliveira. O cineasta além de respeitado pelos seus trabalhos tornou-se amigo de Agustina e é uma das personalidades que também fala sobre a escritora e sua obra no documentário, *Nasci adulta e morrerei criança*.

Desta maneira o ineditismo desta investigação não se faz importante apenas pelo fato de *O Livro de Agustina* e o documentário sobre a autora não terem estudos acadêmicos. Mas, por ser uma pesquisa de obras de caráter plurissemiótico que revela traços de uma identidade de escritora que estão presentes em várias outras obras, de forma implícita.

Outro ponto que é tratado na tese é o fato de como a automidialidade é construída nestas obras. Pois, como *O Livro de Agustina* é uma autobiografia que envolve fotos, imagens e textos, abordamos como a automidialidade se constrói a partir do diálogo entre as mídias que existem, dentro da obra, ou são referenciadas, tais como o conto *Um Inverno Frio*. Já no documentário *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e morrerei criança*, de António Almeida que foi televisionado em 2005, o trabalho é tomado como uma transposição intermidiática de *O Livro de Agustina*, bem como identificamos a automidialidade a partir da tensão automidial. Pois, como no documentário existem várias funções que envolvem a criação do filme o caráter automidial é tensionado. Assim, em vez de ver a automidialidade construída a partir do narrador autodiegético, como é possível encontrar no livro. Temos no documentário, a

autobiografia sendo realizada a partir da encenação do sujeito, ou seja, através da figura do personagem. Deste modo, Agustina ao responder as perguntas da entrevista que culminou no documentário, ela protagonizou e conduziu a perspectiva narrativa do documentário. O que trouxe à obra um estilo e discurso que caracteriza a representação da escritora Agustina Bessa-Luís.

Vale salientar que esta é uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, em que serão analisadas as obras *O Livro de Agustina* (2014), da autora Portuguesa Agustina Bessa-Luís e o documentário, *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e morrerei criança*, de António Almeida e seus diálogos com os textos literários: *Um inverno frio*, *Um cão que sonha* e *As meninas*, também da mesma autora, porém como arcabouço teórico, utilizaremos a automidialidade. A tese tem dois capítulos, sendo um teórico, na qual são divididas por tópicos as teorias que dialogam e fomentam a automidialidade. Sendo assim, discutimos sobre: Biografia, Documentário e Videobiografia, Autobiografia, Autoficção e Intermidialidade para chegar às falas sobre automidialidade e estender este estudo para a explicação sobre as tensões automidiaais.

No capítulo II desenvolvemos as análises das obras, à luz da teoria da automidialidade. Desta maneira, em cada subcapítulo trataremos sobre cada uma das obras. A primeira obra, analisaremos *O livro de Agustina* (2014), de Agustina Bessa-Luís. Uma obra multimídia, pois temos o texto escrito, fotos e imagens de cartas e pinturas, além da alusão ao conto *Um inverno frio*. Este conto está na terceira parte da análise. Ele é referenciado no livro autobiográfico como uma obra que resume a escritora.

Deste modo, depois desta discussão, seguimos com os estudos sobre o documentário *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e morrerei criança*, de António Almeida. E por fim, na terceira parte, além do conto, tratamos também sobre o romance *Um cão que sonha* (da mesma autora). Esta obra se faz importante estudar, pois o título do documentário faz referência ao romance, além deste ser descrito pelos críticos como uma obra que apresenta traços autobiográficos da escritora.

Já a última obra que compõe a parte 2.4 é o livro *As meninas*. Livro que levou a editora sugerir e solicitar a Agustina a construção de sua autobiografia, o que culminou no livro autobiográfico: *O livro de Agustina*.

A proposta para se firmar como pesquisa de doutoramento propõe utilizar a teoria sobre a automidialidade (termo que surgiu em 2006 em um simpósio na Universidade de Bonn – de acordo com Béatrice Jongy). Estudo este com poucas discussões acadêmicas no

Brasil, porém com revistas e grupos de estudo em outros países, tais como: França e Alemanha. Com esta proposta de trabalho pretendemos trazer outros olhares sobre a automidialidade, pois propomos estender o conceito em categorias da narrativa, tais como no narrador autodiegético, no livro, e a partir do personagem, no documentário. Apresentando a biografia, a autobiografia e a autoficção como teorias convergentes à automidialidade. A utilização deste arcabouço teórico dialoga e auxilia a construir uma análise que busca observar nas bases da autobiografia a construção do texto artístico de Agustina Bessa-Luís, no tocante em que o falar de si que se torna forma, e esta forma também está presente na adaptação do texto escrito para outras linguagens, comprovando, desta maneira, a automidialidade analógica, a partir dos objetos analisados.

2. CAPÍTULO - DISCUSSÕES TEÓRICAS

2.1. ASPECTOS SOBRE A BIOGRAFIA E DOCUMENTÁRIO/VIDEOBIOGRAFIA.

2.1.1. Aspectos sobre a Biografia.

A biografia é um texto referencial e apresenta na sua base o termo bio (vida) e grafia (escrita). Vale salientar que a biografia não possui registro no grego clássico, pois só apenas no final do Período Antigo Grego foi criado o termo *biographia*, antes disso se falava em “escrever vidas”, segundo Peter Burkert (1997, p. 91). De acordo com Calligaris, a biografia como se entende nos dias atuais “aparece no quinto século (na vida de Isidoro por Damásio), mas é fundamentalmente uma invenção – a partir do grego, naturalmente – do latim moderno.” (1998, p.47). Ainda de acordo com o autor, apenas no século XVII se afirmaram os termos biógrafo e biografia na Língua Inglesa. Segundo Delory Momberger (2012, p. 525):

A utilização dos termos biografia e biográfico para designar não a realidade fática do vivido, e sim o campo de representações e de construções segundo as quais os seres humanos percebem sua existência, enfatiza até que ponto essa compreensão narrativa da experiência se apresenta como uma escrita, isto é, como um modo de apreensão e de interpretação da vivência, com sua dinâmica e sua sintaxe, seus motivos e suas figuras. Os neologismos biografar(-se) e biografização salientam o caráter processual da atividade biográfica e remetem a todas as operações mentais, comportamentais e verbais pelas quais o indivíduo não cessa de inscrever sua experiência e sua ação em esquemas temporais orientados e finalizados.

Podemos apreender que ao criar narrativas biográficas, na verdade não se está criando apenas um discurso, pois a atividade biográfica é: “Uma atitude mental e comportamental, a uma forma de compreensão e de estruturação da experiência e da ação, exercendo-se de forma constante na relação do homem com sua vivência e com o mundo que o rodeia” (MOMBERGER, 2012, p. 525).

E esta prática de criar este tipo de narrativa é antiga, tendo suas primeiras obras já na Grécia antiga e estes relatos buscavam registrar a vida dos deuses e homens ilustres. Os romanos, na era cristã, copiaram este modelo de escrita que ganhou mais força com as produções hagiográficas e teve seu ápice na Idade Média, na qual tinha os cavaleiros como

inspiração nestas produções, quando estes heróis tiveram seus cotidianos narrados e representados de maneira santificada. Ou seja, inspirada nas biografias que representavam a vida dos santos, estas narrativas do período medieval buscavam contar a história dos cavaleiros de maneira a colocá-los como um exemplo a ser seguido. Como representantes de Deus na terra. Assim, os biografados, ao longo do tempo, foram pessoas de notoriedade ou prestígio social e este tipo de produção é cada vez mais difundido dentro da literatura.

Atualmente, o modo de escrita do texto biográfico está em pauta, e vem se discutindo a relação realidade e ficção em suas produções. Assim, a crítica biográfica vem debatendo sobre este novo modelo de escrita e novo tipo de leitor. Pois, na época presente a figura do leitor apresenta-se consciente de que toda obra biográfica tem a liberdade de criação. Ou seja, apesar da narrativa ter o compromisso em representar os fatos verídicos da vida da pessoa biografada, no ato de contar uma história sempre haverá a possibilidade e necessidade de adicionar, excluir, estender, enfim realizar algumas modificações para dramatizar a narrativa. Segundo Priore (2009, p. 11-12):

De fato, o historiador reconstitui - a palavra é significativa - as coisas do passado. Mas ao fazê-lo, ele tenta imaginá-las como se as tivesse visto. Há aí um cruzamento perigoso, mas real, com a imaginação literária. Por outro lado, muitas vezes o romancista não se esquiva de misturar personagens históricos e fatos com data reconhecida aos personagens fictícios e eventos idealizados.

Priore ao tratar sobre a escrita biografia, afirma que há uma diferença entre um relato realizado por um historiador e o romancista. Pois segundo a teórica, o historiador procura manter-se mais próximo do fato, enquanto o romancista tem o compromisso maior com a ficção. Porém, ter mais ou menos aspectos ligados à questão factual não isenta a escrita do historiador de existir e realizar, por vezes, o processo de criação na narrativa.

No dicionário de termos literários, Massaud Moisés (2004, p. 56) menciona o que é a biografia e a biografia romanceada, ou seja, o que difere uma da outra é que a segunda ocorre “quando a imaginação do biógrafo interfere, seja para modificar os fatos, seja para lhes preencher os claros, [...]”. Deste modo, ao pensar em biografia fica difícil mensurar até que ponto houve ou não o processo de criação do biógrafo, pois ao contar uma história de alguém ou de algo há o olhar do outro sobre o que está sendo contado. Porém vale salientar que:

O discurso exposto pelo biógrafo ou pelo romancista tem em comum a *mise en intrigue* da narrativa. Todavia, a intriga do biógrafo deve se conformar a determinadas leis de encadeamento e aos cânones da disciplina, às quais escapa o romancista. Na narrativa de ficção todas as distorções são permitidas. O tempo pode ser desdobrado entre o tempo das coisas contadas e o tempo que se leva para contá-las. Esta é uma via que o historiador não pode jamais trilhar. (PRIORE, 2009, p.12, *grifos da autora*)

Priore explica neste trecho que, primeiro, não há como contar uma história sem o auxílio da narrativa e estes elementos que compõem ajudam na ambientação do personagem em seu tempo e espaço, além de estabelecer com o leitor de que os fatos relatados apresentam uma determinada relação verídica com a que foi vivido pelo biografado.

Também vale salientar que na biografia, a pessoa representada, na maior parte das vezes é o personagem principal, e suas histórias ou fatos de sua vida pessoal são retratadas na narrativa, porém é evidente que quem escreve vai colocar sua leitura/interpretação sobre as histórias do biografado. Sendo assim, fica explícito de que esta representação não é realidade, e sim uma criação desta realidade, uma criação da vida e histórias desta pessoa. Como define Souza (2011, p. 21): “A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consistem na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.” Desta maneira, mesmo com o compromisso de relatar fatos, ao construir a narrativa, através da liberdade de criação do texto, é inevitável a existência de traços de ficcionalização. Como explica Eneida de Souza: O nome próprio de uma personagem, mesmo que se refira a pessoa conhecidas do escritor, nada impede que sua encenação embaralhe as referências e coloque a verdade biográfica em suspenso. (SOUZA, 2011, p.42-43)

Isto é, falar sobre alguém é também criar, aumentar e ou diminuir sobre algumas histórias vividas pela personagem.

Outro ponto importante para frisar é sobre a voz da narrativa, pois na biografia iremos encontrar um narrador heterodiegético, ou seja, quem conta a história não faz parte dela. Como explica Reis e Lopes (1986, p. 121):

A expressão narrador heterodiegético, introduzida no domínio da narratologia por Genette (1972:251 et seqs.), designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão.

Deste modo, aqui teremos um narrador que sabe de tudo o que foi vivido pelo personagem, inclusive, às vezes, até o que se passa no pensamento do mesmo, porém em nenhum momento aparecerá na história. O discurso empregado, normalmente nas biografias, é o indireto, e em poucos casos encontramos o indireto livre, pois este narrador que observa e sabe de tudo, em determinados momentos, dá a palavra para o próprio personagem falar.

Vale salientar que este tipo de voz narrativa que sabe de tudo e, no entanto, não faz parte da história, reforça também o fato de que ao contar sobre a vida de alguém, o biógrafo irá se valer do processo de criação para preencher o que vamos chamar de “lacunas da história”. Isso ocorre, porque ao recontar a história de alguém, o biógrafo precisa antes de iniciar a escrita, traçar o perfil da personagem, ou seja, da pessoa que será biografada. Depois deste passo, já no processo de escrita da história, precisará em alguns momentos na construção da narrativa, e inclusive nas falas dos personagens, dramatizar mais sobre determinados fatos da vida do biografado. Estes recursos que fazem parte do processo de escrita são marcados pela criação do biógrafo.

Deste modo, a biografia, como já foi mencionada, é uma construção narrativa sobre a história de uma pessoa conhecida. Porém, o biógrafo ao escrever sobre alguém irá transpor para a diegese a imagem e os fatos da vida do biografado e neste processo, assim como numa adaptação há acréscimos, omissão, aumento ou diminuição dos fatos, pois a narrativa também está sob o crivo de quem escreve.

E é neste processo de criação ou divulgação de alguma informação não permitida é que se origina a biografia “não autorizada”², pois entende-se que o biografado não reconhece a obra como legítima, ou melhor, há trechos na obra publicada em que o biografado não consentiu mencionar ou quando há alguma informação que cause algum problema para a imagem do biografado. Vale salientar que mesmo o artista tendo por lei o direito da liberdade de expressão, o biografado ou os herdeiros deste biografado (obras sobre autores já falecidos), podem processar os autores destas biografias em caso de algo que venha ferir a honra ou a privacidade destas personalidades. Nestes casos o biógrafo pode pagar multas ou

² A produção artística, seja ela literária ou audiovisual, que trata este aspecto da biografia está pautada na *Constituição da República Federativa do Brasil*, através dos artigos 20 e 21 do código civil que dá ao artista a liberdade de expressão e criação artística. Desta maneira, o escritor e ou cineasta, não precisa solicitar permissão da pessoa e ou seus parentes (em caso de pessoas falecidas) para publicação deste tipo de obra, pois o Supremo Tribunal Federal, por meio da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) nº4815 “declarou inexigível a autorização prévia para a publicação de biografias” (Supremo Tribunal Federal, 2015). Decisão unânime e publicada em 10 junho de 2015. Ou seja, juridicamente não existe biografia “não autorizada”, visto que não há necessidade jurídica de autorização para publicação de tal tipo de obra.

indenizações à pessoa ou aos seus herdeiros, e cada caso é avaliado pela justiça que não estabelece limite de valores para tal ação.

2.1.2 O documentário e a videobiografia

Se pensarmos na história do cinema, mais especificamente, em a “*Chegada de um trem à estação*”³ dos irmãos Lumière, podemos refletir a partir desta filmagem, na qual mostra um trem chegando na estação, uma conotação da imagem totalmente referencial, a tal ponto que costuma se mencionar que aqueles que assistiam a primeira projeção, se assustaram com tamanha realidade causada pela imagem em movimento. Deste modo, podemos compreender que este tipo de registro documental é um dos primeiros modos de fazer cinema. Trazer uma representação da realidade é uma prática comum na sétima arte e traz ao espectador a experiência de que o que ele está visualizando é verossímil. Vale salientar que: “No cinema, o verossímil concerne à representação e à narração. O mundo representado é verossímil se for conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real” (AUMONT; MARIE, 2007, p. 296). Ou seja, o pacto que se estabelece com este espectador é de que o que está sendo visto é algo possível, ou melhor, é algo que representa a realidade, que é verossímil.

Como a questão documental dialoga com a questão deste pacto com a realidade e a verdade que está por trás desta representação é importante compreender um princípio básico para esta discussão que seria: o que é realidade e real para o cinema?

Sendo assim, podemos iniciar tratando sobre o conceito de realidade, pois segundo o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (AUMONT; MARIE, 2007, p. 252):

Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário.

Deste modo, podemos dizer que a realidade seria esta identificação com o real que o espectador tem ao assistir uma película. Não devemos pensar nesta identificação como

³ Títulos originais: L’ Arrivée d’un train en gare de La Ciotat ou L’ Arrivée d’un train en gare à La Ciotat

simplesmente reconhecer as coisas e ações como reais, mas sim de apresentar nestas mesmas coisas e ações visando, torná-lo verossímil, verificar o que chamamos no cinema de “efeito de realidade” ou “efeito real”. Ou seja, “as representações, por definição, não são o que representam” (CARROLL, 2005, p. 75), assim o espectador ao assistir o filme, percebe que o que está sendo apresentado e representado pelos personagens não é a realidade, mas sim um efeito deste, ou melhor, ele percebe que esta cena ou filme existe no mundo real e o que vê é uma representação dela.

Portanto, não há nenhuma diferença teórica relevante entre performance e filme em termos da presença de veículos representacionais. Além disso, em nenhum dos casos o que literalmente vemos é um personagem ficcional. O que literalmente vemos é um veículo representacional, que pode apresentar tanto uma ficção como uma não-ficção. Logo, a presença ou ausência de um veículo representacional é irrelevante para distinguir entre o caráter ficcional e não ficcional de cada um dos casos. (CARROLL, 2005, p. 75-76)

É importante compreender que o que se trata aqui não é distinguir ficção de não ficção, porque se formos definir o documentário pela perspectiva da construção narrativa e consequente, através deste ponto afirmar se há ou não ficção, iremos cometer alguns enganos. Pois, o documentário, assim como qualquer outro tipo de filme também apresenta elementos narrativos para apresentar sua história. Assim, como ocorre na literatura, tomando como exemplo a autobiografia, iremos também ter narrador, tempo, espaço, personagem, enfim os elementos que constituem uma narrativa, porém o que difere um texto de ficção para o não ficção não é o texto em si, mas a proposta de observar a intencionalidade, ou melhor, verificar a intenção de quem realiza a obra.

O que é uma intenção ficcional? É a intenção do autor, cineasta ou emissor de uma estrutura de signos com sentido de que o público imagine o conteúdo da história em questão com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda. (CARROLL, 2005, p. 81)

Vale ressaltar que a construção narrativa no documentário, se faz de maneira em que há uma referência imediata ao registro e ao documento. Podemos também afirmar que assim como nos textos autobiográficos, no documentário também é evidente que toda história busca a semelhança ao “verdadeiro”, porém não deixa de apresentar um caráter imaginativo, um processo de criação do autor/diretor. Segundo Nichols (2005, p.50),

Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e ponto de vista.

Usar o “molde mágico da verossimilhança”⁴ seria permitir, ou melhor, afirmar que mesmo na busca em representar o real, criamos uma representação dela. E assim como já foi discutido na autobiografia, esta busca é pela “verdade”, não no sentido de ser verdadeiro e fiel com os acontecimentos, mas de criar uma “verdade” a partir de semelhanças com a “realidade”.

Segundo Carroll, o documentário se caracteriza nesta representação, principalmente pela construção de asserção pressuposta, isto é, trazer em seu texto informações que remetem a uma afirmação mais próxima da verdade, ou podemos dizer, “o realizador intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento.” (CARROLL, 2005, 88). Neste caso, podemos dizer que não é referencializar a obra como ficcional ou não, mas perceber os signos como elementos que corroboram para que o público compreenda o conteúdo do filme como uma assertiva. Ainda segundo o teórico:

Essa é uma condição necessária do tipo de cinema que denomino cinema de asserção pressuposta. Chamo esses filmes como de asserção pressuposta não apenas porque o público que deve entender o seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque podem, também, mentir. Ou seja, presumimos que envolvam asserções, mesmo nos casos em que o cineasta está intencionalmente dissimulando e, ao mesmo tempo, sinalizando a intenção assertiva. (CARROLL, 2005, p. 89)

Sendo assim, o documentário tem como proposta, exatamente, tratar seus temas como forma de documento, registro. “Pressupõe-se que o filme documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias” (MARIE, AUMONT, 2007, p. 86). Desta maneira, tratar

⁴ (NICHOLS, 2004, p.50)

sobre documentário é compreender que a referencialidade é a primeira característica deste tipo de filme.

Vale salientar que no documentário é possível, ou melhor, nos moldes do documentário encontramos a videobiografia. Sobre os termos: videobiografia e documentário é importante observar que possuem a mesma base que é documentar, porém na videobiografia, teremos a construção da narrativa a partir do registro da vida de alguém. Pensando nas palavras que compõem o vocábulo, isto é, como o próprio termo sugere, temos as palavras vídeo e biografia, o que podemos compreender como uma biografia no texto fílmico, ou seja, a partir de um vídeo realizado pelo biógrafo/cineasta, na qual trata de um biografado/personagem.

Sendo que diferente do texto escrito, em que tem um autor que conta a história de uma pessoa, na videobiografia, o biografado tem o momento de sua fala e protagonismo na narrativa, pois ele conduz a construção da mesma junto com o diretor. Logo, tem a oportunidade de se mostrar e também contar sua própria história. Neste tipo de documentário é possível existir uma construção autobiografia em momentos da obra, ou em boa parte dela. Pois o próprio biografado pode realizar sua videobiografia, como também a partir das respostas dadas na entrevista para a produção do vídeo, o mesmo tem o momento de protagonismo que o permite desenvolver uma narrativa autobiográfica.

O documentário traz em si uma tensão que nasce das asserções genéricas que faz sobre a vida, ao mesmo tempo que usa sons e imagens que carregam a marca inevitável da singularidade de suas origens históricas. Esses sons e imagens acabam funcionando como signos. Carregam significados, embora, de fato, esse significado não seja inerente a eles, mas ao contrário, lhes tenha sido conferido por sua função dentro do texto como um todo. Podemos imaginar que a história ou a realidade fale a nós através de um filme, mas o que realmente ouvimos é a voz do texto, mesmo quando essa voz tenta se apagar. (NICHOLS, 2005, p. 52-53)

Voltando à questão de narrar à história, é importante ressaltar que no documentário é mais comum encontrarmos o aspecto biográfico na narrativa, visto que o diretor, na maioria dos casos, está ocupando apenas com a posição de narrador, junto com o narrador cinematográfico⁵. Também é possível encontrar várias vozes na narrativa, dentre elas encontramos

⁵ Seymour Chatman define como narrador cinematográfico: “o agente geral, que abrange todo o filme como objeto construído, e responsável pela transmissão de todos os recursos comunicativos ligados ao canal sonoro e visual” (Chatman, 1993: 124-38, apud Azeredo, 2007: 48)

da pessoa que é biografada ou protagonista de algum fato, além de ser comum, encontramos outras pessoas no discurso que falam sobre o biografado ou sobre o fato que está sendo relatado.

No documentário podemos identificar quatro tipos de vozes, ou melhor, formas de contar a história e de acordo com Nichols (2005, p. 48) são elas: O estilo de discurso direto da tradição griersoniana,⁶ a qual “utilizava numa narração fora-de-campo” (NICHOLS, 2005, p.48), isto é, contar uma história apenas como um observador, assim como acontece nos noticiários e até mesmos nos *talk shows*; já o estilo mais clássico, que busca um modo com uma proposta de transparência captando “as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito” (NICHOLS, 2005, p.48); o terceiro estilo utiliza de discurso direto, ou seja, traz a partir de entrevistas, “no qual personagens ou narrador falam diretamente ao espectador,” (NICHOLS, 2005, p.48) a construção da narrativa; e por último o estilo auto-reflexivo, na qual:

[...] mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentation, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p.49)

É importante frisar que Nichols não pretende com a exposição da voz auto-reflexiva trazer uma solução ou modelo ideal para a produção de documentário, mas sim abordar as possibilidades de vozes narrativas para este gênero.

Vale salientar que se tratando de voz no documentário devemos lembrar que o próprio texto fílmico é um tipo de voz, de acordo com o que já foi mencionado, o fato da construção linguística do texto ser carregada de signos, pois as imagens, sons e falas já representam tipos de vozes, ou melhor, ajudam a compor a voz textual desta narrativa. Outro recurso bastante utilizado nos documentários são as entrevistas, e esta técnica permite, ou melhor, traz outra autoridade, o protagonismo que será do entrevistado, o ator social. Ele produzirá um discurso que atesta a legitimidade no que se diz que pode ou não ser reforçado na voz do filme. Ou

⁶ John Grierson foi cineasta e criador da escola inglesa de documentário e do movimento documentarista britânico dos anos 30. Também foi o precursor no uso do termo documentário, ao analisar o filme *Moana* (1926), de Robert Flahert, através do texto “Flaherty’s Poetic Moana”.

seja, é através do espaço biográfico que a voz narrativa se fará biografia, ou até mesmo autobiográfica. Sendo assim, de acordo com Arfuch (2010, p. 101):

Distancia de una voz narrativa “que permite a la narratología hacer un lugar a la subjetividad, sin que ésta sea confundida con la del autor real” (Ricoeur, 1984, vol. 2:162). Pero ese autor “real”, que habla (testimonia) o deja su marca en la escritura tampoco quiere resignar su primacía: el espacio mediático contemporáneo, sobre todo a través de la entrevista - voz y cuerpo “en directo” - ofrece una prueba irrefutable de sua existencia y su insistencia. Y es en esa tensión entre la ilusión de la plenitud de la presencia y el deslizamiento narrativo de la identidad, que se dirime, quizá paradójicamente, el quién del espacio biográfico.

No caso dos documentários em que se utiliza da técnica da entrevista, teremos a voz do entrevistado protagonista que é trazida para o filme como a autoridade, ou podemos intitular de personagem principal da narrativa, além de que a referencialidade da fala e imagem da biografado faz parte da voz textual que reafirma a hierarquia de que a voz do entrevistado protagonista mantém-se em alta e se iguala a voz textual. Como menciona Arfuch (2010, p. 159):

El “momento autobiográfico” de la entrevista - como toda forma donde el autor se declara a sí mismo como objeto de conocimiento -, apuntará entonces a construir una imagen de sí, al tiempo que hará explícito el trabajo ontológico de la autoría, que tiene lugar, subrepticamente, cada vez que alguien se hace cargo con su nombre de un texto. Este performatividad de la primera persona, que asume “en acto” esa atribución ante un “testigo” - con todas sus consecuencias -, es, sin duda, una de las razones de los canónicos del género.

Neste caso, também encontramos todas as demais vozes (outros entrevistados, fotografias, sons, etc.) reforçando o discurso e a imagem produzidos pelo protagonista. Também neste tipo de documentário é possível observar que o realizador dá a voz para este personagem. Deste modo, ele se posiciona como um mediador que busca ligar todas as tessituras para compor a identidade ou refletir esta identidade do personagem protagonista, que assume em alguns momentos o papel autobiográfico no filme.

Utilizando uma expressão mais atual, quando nos referimos à identidade, estamos tratando sobre a subjetividade foucaultiana, pois neste momento em que o sujeito está diante das câmeras para ser biografado, ele está encenando a sua subjetividade. Isto é, ele mostra, ou

melhor, encena aquilo que ele permite mostrar sobre sua história, sobre sua subjetividade. E esta subjetividade inclusive é produzida mediante o espaço que é também um elemento determinante para produção desta subjetivação. Assim, a subjetivação pode ser entendida como o processo de construção da identidade do sujeito, no qual encontramos a geografia da subjetivação como fator motivador da imagem criada deste eu. Ou melhor, o lugar em que se encontra o sujeito, também é uma característica que ajuda a compreender a encenação feita pelo mesmo. Já a biografia em si, isto é, a história contada, podemos entender como o produto que o sujeito engendra o cadastro de sua identidade. Como menciona Tella (2014, p.100-101):

Qualquer pessoa com um mínimo de experiência sobre o que seja fazer um documentário tem consciência de que diante da câmera de um documentarista sempre há atuações (encenações). Sem pretender ingressar em uma discussão complicada, seria possível inclusive aceitar o argumento de que na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias.

Desta forma, é possível perceber que a subjetivação é construída pelo sujeito produto, o biografado, enquanto o realizador vai enfatizar através de outros recursos da narrativa cinematográfica a imagem encenada também pelo biografado. Pois para Tella (2014, p 101) quando o sujeito tem a consciência de que está sendo filmado, ele tem a preocupação e compromisso com o ato documental, da mesma forma que quando se esquece da câmera perde a inibição. Oscilação que é fundamental para ocorrer o jogo da atuação e a encenação, pois ainda segundo o autor (2005, p. 101): “filmar alguém é caminhar sobre um chão escorregadio, onde a presença da câmera pode suscitar certa falsidade no comportamento, mas também abre espaço para revelações que sem a câmera não se produziriam”.

2.2 AUTOBIOGRAFIA: QUE GÊNERO É ESSE?

A palavra autobiografia surgiu no final do século XVIII, na qual tivemos o primeiro registro do termo em alemão, em 1779 e em seguida encontramos em inglês, no ano de 1809, porém vale salientar que este conceito só se estabeleceu no começo do século XIX.

O dicionário Larousse de 1886 dá a seguinte definição: “vida de um indivíduo escrita por ele próprio”, contrapondo a autobiografia, uma forma

de confissão, às memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Já o dicionário Vapereau de 1876 assim define a autobiografia: “Obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (apud Lejeune: 2008 53). (FIGUEIREDO, 2013, p.26)

Sendo assim, para Philippe Lejeune (2008, p. 46) a distinção entre a biografia e a autobiografia ocorre da seguinte forma: “Na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança.” Deste modo, tanto a biografia como a autobiografia têm o sujeito como elemento de sua escrita, porém diferem quanto ao modo como este indivíduo é representado e por quem é. Vale destacar que quando utilizamos o termo científico, “sujeito”, nos referimos à definição dada por Foucault (2009, n.p.) que menciona:

[...] três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos.

O primeiro são os modos da investigação, que tenta atingir o estatuto da ciência, como, por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na gramática geral, na filosofia e na linguística, ou, ainda, na objetivação do sujeito produtivo, do sujeito que trabalha na análise das riquezas e na econômica. Ou, um terceiro exemplo, a objetivação do simples fato de estar vivo na história natural e na biologia.

Sendo assim, a pessoa da ação é um ser entrelaçado às questões sociais e culturais que vão desde a marca gramatical “eu”, até a construção do ser como indivíduo, acrescido de suas representatividades e marcas socioculturais. Porém, apesar da maior parte das obras autobiográficas utilizarem a primeira pessoa, podemos encontrar uma autobiografia narrada em terceira pessoa.

Desse modo, voltando às questões das obras autobiográficas, podemos informar que o autor passa a ser o sujeito da enunciação, em outras palavras, o referente passa a ser seu corpo e sua história de vida. Desta maneira, a identidade deste indivíduo busca uma aproximação do “real”, ou melhor, da “verdade” sobre este eu. Vale salientar que:

A autobiografia, [...] é um sítio performativo de reflexividade, onde as formações psíquicas no domínio da subjetividade e das identidades codificadas culturalmente se cruzam e se conectam entre elas. (JOACHIM, 2012b, p.476)

Desta maneira, podemos compreender que esta representação do eu está relacionado como a pessoa constrói sua identidade e como esta identidade é formada com as experiências vividas por este sujeito e suas influências culturais. Como explica Stuart Hall (2005, p. 11): “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.” Ainda como menciona o autor:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O de fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. (HALL, 2005, 11-12)

Importante ressaltar que “realidade” e “verdade” são termos que aparecem entre aspas, pois servem para alertar que não são as palavras conforme encontramos seus significados no dicionário, mas entender esta “realidade” e “verdade” como formas de representação, como referências a uma semelhança deste eu e não a pessoa propriamente dita. Ou seja, trazer o aspecto da “realidade” e da “verdade” não significa apenas que se trata da verdade absoluta sobre o autor. De acordo com Lejeune (2008, p. 43):

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico e histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança, aos quais os textos aspiram.

Portanto, é importante retomar o trecho acima quanto à questão da verossimilhança, por ser esta a chave para entender o processo de criação do texto autobiográfico. Devemos conceber a realidade, neste tipo de texto, não pela busca do real e nem pelo verdadeiro, tal como ele é compreendido no senso comum, porém deve ser apreendido como uma representação, mas é crucial saber que representar também não é sinônimo de

verossimilhança (criação de uma realidade), e sim, pensar como semelhança ao “real” e “verdadeiro”.

Precisamos dar uma atenção especial a esses termos, pois ao tratarmos de autobiografia devemos ter conhecimento da existência do *pacto* estabelecido entre o autor e o leitor. O pacto autobiográfico dá ao leitor a segurança de que este relato se assemelha ao sujeito e suas histórias que estão sendo representadas no texto. O leitor vai apreender como verdade o discurso e os fatos apresentados na narrativa. Porém, isso não significa que tudo que aconteceu nos relatos apresentados por este sujeito, ocorreu exatamente como estão sendo mostrados, pois se trata de um discurso limitado a um ponto de vista, e também todo texto não deixa de apresentar aspectos da imaginação e/ou da liberdade de criação da narrativa. Como explica Calligaris (1998, p.49):

[...] O sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando escrevendo, literalmente, ele se produz.

Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo.

Como foi mencionado, não é porque existe o pacto autobiográfico que a narrativa não tenha traços de um processo de criação. E também não é por haver momentos de invenção que deixa de ser autobiográfico. Na verdade, o que caracteriza a autobiografia é o objetivo do discurso em trazer semelhança com o sujeito real. Figueiredo (2013, p. 26) informa a partir da explicação da ideia central da obra de Lejeune, que há um pacto de referencialidade, no qual o autor estabelece com o leitor uma relação com o qual se compromete em ser fiel com o que narra. Ainda segundo a autora:

Isto se exprimiria, do ponto de vista formal, por uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seria um só, a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado. Neste caso, o leitor esperaria encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros”, - embora esta questão da verdade tenha sido sempre muito problemática -, ao contrário do romance, gênero ficcional, que supõe um outro tipo de pacto, o pacto romanesco. (FIGUEIREDO, 2013, p. 26)

Ao sinalizar sobre a problemática na assertiva de que: o que o autor fala de si é verdade, este fato passa ser uma crítica que muitos teóricos apontam nas discussões de Lejeune sobre autobiografia. Desta forma, os conceitos de pacto fantasmático e espaço autobiográfico são aspectos que reforçam esta problematização, pois Lejeune ao discordar de André Gide e François Mauriac quando estes afirmam que há mais verdades sobre si em seus romances do que em seus escritos autobiográficos:

Lejeune contesta o fundamento de tal assertiva ponderando que este tipo de frase designa “o espaço autobiográfico” em que os escritores “desejam que seja lido o conjunto de suas obras”. Isso induziria o leitor a ler toda a obra do autor como sendo autobiográfica. “ O leitor é assim convidado a ler o romance não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo”. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmático. (Lejeune:2008, 42-3; *grifos do autor*). (FIGUEIREDO, 2013, p. 27)

Esta discussão nos mostra que a teoria proposta por Lejeune retrata aspectos clássicos da autobiografia, porém os novos romances vão deixando mais complexas e embaralhadas as relações entre verdade do autor e ficção.

Outro ponto importante na autobiografia é que o sujeito usa sua imagem, sua história e, por vezes, a história de outros para falar sobre si e este processo também permeia a criação desta subjetividade, ou seja, na construção do eu como uma construção de automodelagem.

Segundo Lejeune (2008, p. 46):

A relação do personagem (no texto) como modelo (referente extratextual) é, certamente, em primeiro lugar, uma relação de identidade, porém trata-se, sobretudo, de uma relação de semelhança. Para dizer a verdade, no caso do sujeito do enunciado, a relação de identidade não tem o mesmo valor que para o sujeito da enunciação: ela é simplesmente um dado do enunciado que está no mesmo plano que os outros, não vale como prova e precisa ela própria ser provada pela semelhança.

De acordo com o Lejeune, o sujeito da enunciação quando ele fala sobre si, tem mais respaldo quanto à construção de sua identidade do que quando os outros falam dele. Visto que os demais personagens na narrativa, que falam sobre o personagem principal, ou seja, do sujeito da enunciação, são apenas testemunhas que podem ou não corroborar com a construção de sua identidade, pois os que falam, podemos chamá-los de personagens

secundários, passam apenas pelo crivo da declaração moldada pela percepção do outro. Ou seja, necessitam de uma comprovação do que apresentaram, para que o protagonista (sujeito da enunciação) possa comprovar tal semelhança dos fatos apresentados como verídicos ou não⁷.

Após o auge da *nouveau roman*⁸ (anos de 1950 e 1960), por volta dos anos 80, os escritores deste movimento literário francês, e principalmente, através do projeto autobiográfico de Alain Robbe-Grillet, surgiram novos debates sobre a autobiografia.

Grillet criou o termo “nova autobiografia” para discutir os novos romances de cunho autobiográfico, e em especial sobre sua trilogia autobiográfica. Segundo alguns críticos, tais como Allemand, estas obras da trilogia grilletiana, apresentam o aspecto da “poética do fragmento”, assim como as obras de Roland Barthes, amigo de Grillet. “[...] A poética do fragmento coloca a autobiografia sob o signo da ruptura e da dispersão. Essa seria uma maneira de afirmar que o único conhecimento de si e do mundo de que o ser humano é capaz se faz na descontinuidade” (FIGUEIREDO, 2013, p.60). Estes fragmentos são as memórias, porém, estas não são trazidas para a obra como peças de quebra-cabeça para formar um único objeto, mas sim como relatos autônomos, isto é, são lembranças que não apresentam ligações a fim de criar uma unidade dramática, entretanto trazem novas perspectivas de criação e leitura das escritas de si.

Vale ressaltar que há outros autores da *nouveau roman*, como Nathalie Sarraute, Michel Butor e Marguerite Duras, diferente de Grillet e outros teóricos deste movimento, foram as exceções, pois fizeram textos autobiográficos no início de suas atividades de escritores, ou seja, durante os anos 50 e 60, no ápice do movimento literário que era contrário às práticas das escritas em primeira pessoa.

Voltando a discussão do termo “nova autobiografia” e sobre as novas produções autobiográficas, estas novas formas de criação das escritas de si, exigiram novos olhares para este tipo de texto, deste modo,

⁷ Estes argumentos são apresentados para explicar a personagem no documentário, pois nele encontramos a possibilidade deste indivíduo ser o sujeito da enunciação, porém não pelo caráter de narrador autodiegético, mas como personagem produtor do discurso.

⁸ *Nouveau roman* foi um movimento literário francês, na qual os escritores “pretendiam fazer um romance objetivo, impessoal, uma espécie de câmera que via os personagens de fora (personagens sem nomes, romances sem intrigas) [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p.59)

Para Mokhtar Belarbi, a autobiografia moderna difere do modo tradicional, e as diferenças residiriam em 5 regras: 1. pacto autobiográfico oblíquo; 2. presença de uma instância narrativa instável; 3. caráter incerto do discurso; 4. temporalidade sabotada; 5. narração descontínua (Belarbi:2004). (FIGUEIREDO, 2013, p. 60)

Essas novas formas de escrita autobiográfica, deram margem ao termo “nova autobiografia”, e são nestes estudos e discussões que encontraremos outras formas desta escrita, bem como outros aspectos teóricos surgiram, dos quais podemos citar a autoficção.

2.3 AUTOFICÇÃO NA OBRA CONTEMPORÂNEA

Outra teoria que iremos discutir é a autoficção, pois, tratar sobre automidialidade implica em trabalhar sobre a autobiografia e conseqüentemente sobre a autoficção, porque:

Não só a narrativa autobiográfica perde seu suposto fio condutor da intenção do seu autor, como também este perde a sua posição privilegiada de autoridade primeira e última sobre a narrativa por ele criada. Aqui, *o auto* do autobiográfico se estilhaça nos desdobramentos sem fim de sempre possíveis novas determinações, e talvez a frase que melhor expresse esta nova situação da narrativa autobiográfica seja aquela que fala diretamente deste estilhaçamento: “a autobiografia está em toda a parte onde se queira encontrá-la”. (DUQUE- ESTRADA, 2009, p. 27).

São nestes estilhaços que encontramos a autoficção que é uma escrita sobre si que não busca o relato (pacto com o leitor) como uma verdade absoluta, mas sim como traços de uma memória, no qual os fragmentos da história do autor são encontrados e representados na obra. Vale salientar que este termo surgiu com Serge Doubrovsky, em 1977 quando decidiu escrever um livro em que o narrador-protagonista tinha o seu nome. No prefácio ele usa o neologismo autoficção para definir sua obra e mostrar este conceito como uma variante da autobiografia pós-moderna. A autoficção apresenta um formato novo em que encontramos romances com “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). Outro autor que traz uma definição de autoficção e resgata alguns elementos do conceito de Doubrovsky é Philippe Gasparini que define o termo como:

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços da oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência (Gasparini: 2008, 311). (FIGEIREDO, 2013, p.62)

Observamos que na autoficção dois conceitos reforçam a base desta teoria que são os conceitos: de romance contemporâneo e o de sujeito. Em vista disso, sobre o romance contemporâneo Figueiredo (2013, p.14) explica que uma característica deste tipo de obra é “a autorreflexividade, a presença do escritor em sua mesa, suas crises e suas dificuldades no trabalho de criação”, ou seja, o autor se coloca no texto e representa além de fragmentos de sua vida, seus anseios e seu processo de escrita, mesmo não sendo uma obra intencionalmente autoficcional, porém apresenta esta marca e discurso ao longo do texto. Este mesmo processo de escrita está presente como características da autoficção, bem como é um aspecto também da automidialidade. Mas, esta forma de produção é vista na automidialidade, a partir do *médium*, no qual, o escritor se constrói em seu próprio texto refletindo sua profissionalização, seu modo de escrita como um lugar social, no qual ele é legitimado em um novo espaço nas mídias.

Outro conceito, o sujeito, também é primordial para compreendermos estes estilhaços do “auto” (autobiografia, autoficção e automidialidade). Deste modo, Figueiredo (2013, p. 22 – 23) ao explicar sobre os estudos de Barthes menciona que “o sujeito volta não como ilusão, mas como ficção, o que o aproxima mais da concepção do sujeito da autoficção contemporânea”. Em outras palavras, este sujeito não é o próprio autor, mas uma criação dele, de sua própria identidade. Sendo assim, pode-se concluir que:

A autoficção, então, é antes de tudo uma manifestação adversa à ilusão de controle e de autocontrole. É a linguagem que se manifesta autonomamente, que assim como a lírica moderna se desprende do sujeito, se despersonaliza, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras. (MARTINS, 2013, p. 191 -192)

De acordo com Ana Martins (2013, p.188), o teórico Hubier amplia este conceito afirmando que “a autoficção é autoanalítica, autorreferencial, metatextual e, até mesmo,

metaficcional”. Em outros termos, uma obra que contém aspectos da autoficção não significa que na obra há uma tentativa de transpor cronologicamente, ou tal como é a imagem/vida do autor “real” para o texto de ficção, e sim uma possibilidade de recriar a história do autor a partir de fragmento(s) vivido(s), ou de como o autor se vê. Ainda como explica a autora:

Na autoficção, o autor *não* escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita pode partir do fragmento, não exige-meio-fim, nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (MARTINS, 2013, p.183).

Outro ponto importante é refletir que nem sempre a prosa é o único recurso para a construção deste tipo de texto, pois o misto de estruturas textuais é comum à linguagem da obra autoficcional, “ou nas palavras do próprio Doubrovsky, a autoficção é a ‘aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias [...]’” (MARTINS, 2013, p. 186). Deste modo, esse falar de si possibilita, assim como o próprio sujeito que é um ser heterogêneo, uma construção textual também híbrida e com diálogos em diferentes linguagens, permitindo assim, um texto plurissemiótico e com toda a liberdade de criação, para o escritor, como também deste eu que é construído ao longo do texto.

Vincent Colonna apresenta quatro tipos de autoficção que são elas: a biográfica, a fantástica, a intrusiva e a especular. Na autoficção biográfica o autor utiliza seu próprio nome e imagem para a personagem principal, pois nesta narrativa a história contada é dada ao leitor como verdadeira, ou seja, o caráter autobiográfico se faz fortemente presente.

Já a autoficção fantástica, como o próprio termo sugere, se trata de uma narrativa em que o escritor é o personagem principal, porém a história é contada de forma fantástica. Deste modo, o leitor compreende a história como uma fantasia, estabelecendo assim um distanciamento com a vida do autor.

Na autoficção intrusiva ou autorial, o autor não é o centro da narrativa, pelo narrador ele comenta as ações, e faz algumas digressões. E em alguns momentos da história, se coloca como se fosse um personagem que apenas observa o que está acontecendo.

Deste modo, na autoficção, é possível observar “[...] um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do

espelho.” (COLONNA, 2014, p. 53). Ou seja, observaremos nestas obras a autoficção de modo especular, na qual o eu é representado de modo a causar reflexos. Em outras palavras:

O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, loc. cit.)

Podemos compreender que a ficção é o pacto que se estabelece com o leitor quando se trata de autoficção. A referencialidade não é o foco principal e sim a representação desse eu, a criação desse eu. Por isso, ao tratar de autoficção é importante conhecer dois outros conceitos que são a *mise en abyme* e a metaficção, pois ambos reforçam as características do modo especular.

Segundo Dällenbach (1991, p.49), é importante compreender que a *mise en abyme* é uma reduplicação interna das imagens, um conjunto de reflexos de maneira repetida, como uma imagem refletida no espelho. Ou seja, as multiplicações que trazem a representação do abismo “desde el punto de vista semântico, la palabra abyme, abismo, evoca preferentemente nociones de profundidad, infinito, vértigo y caída” (DÄLLENBACH, 1991, p.26). Isto é, as repetições, reduplicação que existem nesta construção em abismo, trazem uma espécie de profundidade e infinitude, na qual não é possível verificar o término desta projeção, mas sim as inúmeras possibilidades de ver o objeto. Vale ressaltar que:

El estilo hiperbólico, el juego de lós pronombres indefinidos, el retorcimiento: víctima de sus próprias connotaciones, la palabra abismo (término técnico) sufre el contagio de su sentido metafísico y, como consecuencia de ello, evoca esquemas equivalentes de este último: infinito matemático, <infinidad de espejos paralelos>, etc. (DÄLLENBACH, 1991, p.33)

Sendo assim, as representações recriam e projetam a ideia de infinitude, como a imagem do abismo e os reflexos do espelho. Por conta deste aspecto a *mise en abyme* é uma das ramificações, se assim podemos chamar, da metaficção que para Gustavo Bernardo (2010, p. 37), conceitua como “a ponte entre esses níveis diferentes de ficção tem o nome de metaficção. É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção”. Em outras palavras, assim como os reflexos da *mise en abyme*, na metaficção, estes espelhos ocorrem a

partir da ficção. Como explica Bernardo (2010, p. 9) a ficção fala e contém ela mesma, duplicando por dentro. Fica evidente que estes reflexos irão produzir, em outras palavras, dará apoio para uma construção metaficcional, pois a infinitude da reprodução dos signos e suas significações trará essa multiplicação no qual a realidade e a ficção irão se imbricar e reproduzir.

O enunciado em que se apoia a reflexividade funciona em, pelo menos, dois níveis: o do relato, em que continua significando, o mesmo que qualquer outro enunciado; e o da reflexão, em que assume a condição de elemento de uma metassignificação mediante a qual o relato pode tomar a si mesmo por tema. (Dällenbach, 1989, p. 59 *apud* CASADEI, 2016, p.131)

Diante destas teorias fica claro o caráter especular da autoficção, porém vale salientar que esta forma de escrita de si tem em suas bases a ficção, mas sem deixar a referencialidade do eu.

Outro ponto que devemos observar deste conceito é a palavra ficção, pois é este que vai diferenciar as definições de autoficção e distinguir das teorias sobre autobiografia. Sendo assim, iniciando este olhar com o entendimento de Doubrovsky, visto que este foi o precursor do conceito, o mesmo “identifica ficcionalidade com narratividade e literariedade” (FIGUEIREDO, 2013, p. 65). Ou seja, no romance de autoficção o que encontramos não é a busca pela verdade dos relatos como a vida do autor, mas sim perceber que tendo ou não o nome do autor como narrador protagonista, iremos deparar com a ficcionalidade como ferramenta para construção deste sujeito.

Já Colonna, “identifica a ficcionalidade ao imaginário” (FIGUEIREDO, 2013, p. 65), sendo que esta construção imaginária se dá especialmente no sentido de sinalizar que no próprio processo de escrita, ou melhor, no ato de escrever a fabulação já se faz presente, do mesmo modo que também na criação da história e personagens também existem as experiências e vivências de quem escreve.

Como Paul de Man afirma, a questão da percepção do conteúdo autobiográfico em maior ou menor escala sempre existiu. E acrescento: o romance contemporâneo tende a reforçar isso, aumentando os indícios de autobiografia, a despeito da ficcionalidade. A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. (FIGUEIREDO, 2013, p. 66)

O que os críticos tratam, atualmente, sobre autoficção é que o caráter autobiográfico e a busca na verdade do relato dos fatos, tornou-se cada vez menos relevante, visto que o processo de produção do romance pós-moderno já realiza este jogo, na qual a ficcionalidade e principalmente a encenação do sujeito são os verdadeiros objetos para a construção da obra. Como explica Figueiredo (2013, p. 66),

[...] o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/ personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca [...].

De acordo com o que foi discutido esta desestabilização da referencialidade é uma característica da ficcionalização presente na autoficção, pois os relatos trazidos pelo autor não estão condicionados em provar a veracidade dos fatos narrados. O que ocorre é a presença de um jogo enunciativo que põe o autor ora dentro, ora fora da linguagem narrativa, característica que reforça o caráter ficcional existente na autoficção. Sendo assim, outro aspecto importante na autoficção, e, que é necessário ressaltar é que:

O autor tem a liberdade de utilizar o mesmo nome para sua personagem ou narrador, sem que tal gesto interfira no grau de fidelidade/infidelidade narrativa, em oposição distinta daquela defendida por Philippe Lejeune quanto ao pacto autobiográfico. (SOUZA, 2011, p. 23)

Ou seja, discutir sobre a autoficção é perceber a presença da autobiografia, porém sem a necessidade de existir o pacto autobiográfico com o leitor, e sim o pacto ficcional, a qual estabelece como verdade o que está sendo narrado, e sem a obrigatoriedade de ser fiel aos fatos da vida do autor. O que encontramos neste tipo de obra é que não há uma preocupação do autor em narrar os fatos de sua vida, suas memórias, enfim de contar a história com viés de registro, e sim de deixar mais livre o aspecto enunciativo e permitir com isso uma fabulação narrativa.

2.4 ESTUDOS COMPARADOS: A INTERMIDIALIDADE

As discussões quanto à teoria que trata sobre a intermidialidade são relativamente novas, têm quase quarenta e um anos. Os pesquisadores Claüs Cluver, Leo Hoek e Eric Vos iniciaram estudos sobre o termo no final do ano de 1980, porém só em 1983 que a teoria foi criando uma outra abordagem, pois o teórico alemão Aage A. hansen-Löve utilizou da teoria da Intertextualidade, como forma analógica para compreender as esferas dos estudos de Intermidialidade. Vale salientar que a expressão intermídia é mais antiga. O primeiro registro de seu uso é de 1812 “quando foi utilizado por Coleridge⁹” (SCHRÖTER, 2020, p. 79) e nos anos de 1960 ele reaparece, através do grupo criado por George Maciunas, Fluxus.¹⁰

Estes levantamentos da etimologia da teoria importam ser revisitados, pois auxiliam no entendimento atual da expressão, bem como é possível perceber suas relações com outros estudos, tais como a intertextualidade, adaptação, intersemiose, interartes, entre outros. Assim, pensando nas primeiras discussões, é fato, que se percebe o uso do termo em diferentes situações, porém não há um amadurecimento, neste período, quanto ao uso da terminologia, conceito em questão. E, exatamente, sobre o uso da expressão intermidialidade como forma de modismo, que alguns críticos tais como: Joachim Paech veio alertar sobre o uso indiscriminatório da palavra. Observava-se nesta época que havia uma elucidação indefinida do objeto de pesquisa intermidial, bem como existia uma imprecisão terminológica e conceitual. O que levava a um conceito amplo e confuso nos seus primórdios, o que é comum ocorrer nas primeiras discussões de uma nova expressão.

Resumindo: a respeito de uma falta de definição precisa do conceito de intermidialidade e de sua qualidade como um termo da moda. Em 1994, Thomas Eicher já havia, com efeito, apontado a questão central dos primeiros debates sobre intermidialidade: “O que significa (aqui) intermidialidade?” (RAJEWSKY, 2020, p.44)

⁹ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), foi um poeta inglês que segundo alguns teóricos e pesquisas, utilizou o termo *intermedium*, em um dos seus textos pela primeira vez em torno de 1812.

¹⁰ O Grupo Fluxus surgiu como um movimento artístico que mesclava diferentes tipos de artes (artes visuais, música, literatura) e teve seu auge dos anos 60 até os anos 70. Foi também comparado a estética dadaísta e art pop. Tinha também como um dos integrantes Dick Higgins. Este poeta, compositor e tipógrafo foi o criador do termo intermídia, em meados dos anos 60. Higgins desenvolveu este termo, a partir das leituras das obras de Coleridge, na qual ele informa ter encontrado a palavra intermedium. Porém, vale salientar que Higgins, desenvolve o termo intermídia no sentido de conceituar estudos sobre as conexões e obras multimídias.

O termo em questão é oriundo dos estudos intersemióticos e interartes, na verdade busca expandir estas duas formas de abordagens, pois o quesito semiótica também é visitado nos estudos das intermídias, porém é visto inclusive como um suporte utilizado, ou seja, como mais uma estrutura a ser analisada. Nos estudos intermediais são verificadas também as relações entre as expressões artísticas como ocorre nas interartes, todavia fica mais simples compreender o termo quando conceituamos intertextualidade, portanto:

[...] substituindo o tronco/ texto/ por/ mídia/ na palavra inter – textualidade, chegamos ao seu análogo/ intermedialidade. Há passagem de uma relação entre discursos para uma relação entre meios (papiros, impresso, tela, meio eletrônico modo analógico ou em modo digital) [...] poderia se chamar texto, não apenas o discurso escrito ou oral, mas também a pintura, a fotografia, a música, enfim todas as linguagens da arte unitária (soneto sem acréscimo plástico) ou mista (teatro, cinema). (JOACHIM, 2012a, p.456)

Discutir definições e conceitos de intermedialidade é pensar numa ideia de teoria “guarda-chuva”, que apesar de alguns teóricos, tais como: Paech e Mahler não concordarem ou afirmarem que o termo deixa abrangente demais a teoria, levando apenas a possibilidades e nenhuma definição. Mesmo assim, é interessante ver a intermedialidade como um conceito que abarca, guarda muitos outros dentro de si para se compor. Seria entender a própria ideia do prefixo *in* como um movimento para dentro, ou seja, ver as possibilidades interiores que se expandem ou dialogam com outros, e que na medida em que termina uma aresta, isto é, definir um conceito, abre para a criação de uma nova, ou seja, mostra a possibilidade para uma nova leitura ou conceito aplicado a teoria. Como explica Rajewsky (2020, p.50-51, *grifos da autora*):

[...]a intermedialidade continua ainda e sempre um termo guarda-chuva e conserva, *como tal*, efetivamente “contornos fluidos”, enquanto sua definição continua “vaga”. Pode-se considerar isso como um problema; por outro lado, foram justamente essa dimensão múltipla e essa dinâmica do conceito que lhe permitiram gozar de uma ressonância transdisciplinar e que a conservaram aberta a novas orientações do debate.

Fica explícito que não há um único conceito atribuído a intermedialidade, não há como ter uma definição homogênea, e sim uma pluralidade, uma multiplicidade de vozes, um

conceito heterogêneo. Partindo deste viés conceitual, Jorgen Bruhn (2020, p.14) traz também a discussão da expressão intermidialidade, e sugere o termo heteromidialidade, pois assim como o conceito *multi*, o prefixo ideal para indicar esta característica, já que se trata de um texto plural, seria utilizar o prefixo *hetero*, visto que significa: diferente ou misto. Enquanto o prefixo *in*, como já foi mencionado, remete algo mais privado que converge para um ponto.

Bruhn (2020, p.19) ainda aponta para dois termos base para estes estudos intermidiais que são: mídia e midialidade. O autor explica esses conceitos a partir de seus estudos da obra de Elleström que traz um conceito de mídia a partir de um modelo tridimensional, que consiste em observar a mídia em três dimensões: a mídia básica, a mídia qualificada e as mídias técnicas. Para explicar sobre estas dimensões, Bruhn utiliza estes seguintes exemplos: a palavra escrita (mídia básica), literatura em narrativa escrita (mídia qualificada ou também chamada de mídia artística), um pedaço de papel (mídia técnica). Estas modalidades de mídias, segundo o autor, permitem compreender que a mídia pode ser qualquer elemento comum ao processo de comunicação e ele pode ser construído através do emissor, como também pode estar contido na mensagem. Podemos observar que este conceito adotado por Bruhn e que é proveniente das teorias de Elleström traz a mídia como um elemento inerente a midialidade. Além de enunciar que todos os textos apresentam aspectos mistos, por exemplo: em um filme temos imagem, som, palavras e músicas para criar uma história, ou seja, são vários tipos de linguagem para criar uma. Podemos citar também como outra ilustração as imagens e palavras em um livro de figuras. Assim, diante da discussão proposta pelo teórico é possível apreender que não há texto homogêneo, isto é, um texto com um único tipo de linguagem. Da mesma maneira que ele deixa claro que a mídia está contida na midialidade, reforçando com isto que cada elemento comunicacional, na qual a mídia como algo mais palpável e a midialidade como uma ação, estes pontos estão presentes juntos, apesar de definições distintas, pois eles estão atrelados uns aos outros. Deste modo podemos dizer que “no entanto, uma midialidade nunca está presente como uma entidade física, o termo ‘designa fenômenos que não podem ser observados em si mesmos mas apenas em relação a certas manifestações.’ (BRUHN, 2020, p.22)”. Ainda segundo o autor:

[...] basta dizer que todas as mídias básicas, que podem ser transformadas, por exemplo, em mídias artísticas como uma forma de mídia qualificada, consistem de um grupo específico de quatro modalidades diferentes - uma modalidade material, uma sensorial, uma espaçotemporal e uma semiótica. A ideia é que todos os produtos de mídias concebíveis são o resultado de um

grupo particular e específico dessas quatro modalidades. (BRUHN, 2020, p.20)

Ou seja, realizar estudos cuja metodologia esteja pautada na intermedialidade, primeiro de tudo tem que entender o caráter *multi* que existe nos textos que são analisados nesta perspectiva analítica. Vale discutir sobre este aspecto a questão do hibridismo. Este termo foi utilizado como sinônimo de intermedialidade, principalmente entre os séculos XX e XXI, isto é, pelos estudos intermediais apresentarem pesquisas sobre as mídias que têm esta característica de *multi*, ou melhor, de um texto ter várias linguagens diferentes dentro de si, o termo híbrido e hibridismo começou a ser muito utilizado. De acordo com Müller (2012, p. 86):

Alguns estudiosos usam esse termo como sinônimo dos processos intermediários, considerando o “hibridismo” como uma subcategoria de “intermedialidade” ou colocando “mídias híbridas” no termo guarda-chuva “mídias plurimidiáticas” (RAJEWSKY, 2002, p. 197)

É importante frisar que “essa qualidade plurimidiática indispensável pode, ainda, ser exacerbada, a exemplo do que ocorre em muitas produções contemporâneas, que incluem mídia digital e outras tecnologias correspondentes.” (RAJEWSKY, 2012, p.60). Isto é, este traço *multi*, *pluri* inerente à própria mídia permite entender textos contemporâneos como objeto de estudo no campo da intermedialidade.

Vale salientar que o aspecto mais importante da intermedialidade é compreender o conceito de *médium*, porém antes de tratar deste termo precisamos compreender que mídia não é sinônimo de *médium*. Quando tratamos de mídia estamos nos referindo ao princípio da ação midiológica, como já abordamos. Enquanto isso:

O médium não é o meio inerte em um suporte ou utensílio nem o próprio suporte ou utensílio em si mesmo. Move-se nas laterais, nas extremidades e nos subúrbios. É sempre babel e legião. É um sistema-suporte-procedimento em rede. Opera num meio ambiente que “condiciona a semântica dos vestígios pelo viés de uma organização social.” (DEBRAY, 1995, p. 26 apud JUSTINO, 2014, p.30)

Ou seja, o *médium* não significa apenas uma representação do canal, ou o meio que passa a mensagem, como é denominado no processo de comunicação, mas como um conjunto

de características que o torna um símbolo, um código, um suporte e uma forma. Para compreender o *médium* deve levar em consideração quatro condicionantes, segundo Debray (1995, p.23 in JUSTINO, 2014, p. 30):

- a) “Um procedimento geral de simbolização (palavra, escrita, imagem analógica, cálculo digital)”;
- b) “Um código social de comunicação”: o latim e o inglês, a “gramática” do/no cinema, a perspectiva na pintura, a estrutura tonal na música;
- c) “Um suporte material de inscrição e estocagem”: papel, argila, pergaminho, filme, tela;
- d) “Um dispositivo de gravação conectado à determinada rede de difusão (gabinete de manuscritos, tipografia, foto, televisão, informática)”.

Sendo assim, podemos entender que tratar, ou melhor, estudar o *médium* significa dizer e compreender que os estudos são acerca da comunicação. Logo, estudar a intermedialidade é compreender tudo que compõe, faz parte da comunicação.

Observamos que o *médium* que é a base dos estudos intermediais deve ser analisado através de quatro critérios os quais auxiliam não só na identificação do tipo de *corpus* para a análise, como também mostram a amplitude das pesquisas que utilizadas como ferramentas da intermedialidade. Ela nos permite confrontar diferentes mídias de forma a dialogar a simbolização, o código, o suporte e o dispositivo com outras linguagens/textos, assim como compreendem os estudos das intermídias – mídias como texto. Desta maneira, podemos entender que o *médium* é todo o sistema da linguagem que se torna forma e produz comunicação. É importante compreender que esta comunicação e toda a simbologia que existe nela é um elemento necessário para realizar os estudos intermediais.

Outro ponto importante é que fazer pesquisas intermediais implica em realizar abordagens acerca da midiosfera e a semiosfera. Ou seja, olhar o *médium* de maneira a contemplar as diferentes culturas e linguagens, isto é, olhar o signo em suas diversas esferas (semiosfera). Enquanto, quando abordamos a midiosfera, estamos tratando de um “conjunto dinâmico dos procedimentos e corpos intermédios que se interpõem entre uma produção de signos e uma produção de acontecimento”. (DEBRAY, 1995, p.28 apud JUSTINO, 2014, p.32). Desta maneira, podemos compreender que a intermedialidade pode ser aplicada como método analítico, assim como, se for uma escolha do pesquisador trabalhar o mesmo como aspecto teórico.

Vale ressaltar que quando tratamos de intermedialidade, não podemos esquecer que como método analítico é importante realizar o estudo, a partir do viés da semiótica, visto que o signo gerado através das linguagens, é um elemento básico para iniciar as discussões. Analisar o signo significa realizar a pesquisa através da teoria pierciana, ou seja, segundo Lucia Santaella (2000, p.20) “o signo é o primeiro relato da relação triádica”, ou seja, o signo para Pierce é uma coisa que representa outra coisa, seu objeto. Sendo assim,

A interpretação de um signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Pierce (CP, 5.472) introduziu o termo semiose para caracterizar tal processo, referido como “a ação do signo”. Também conceituou semiose como “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (PC, 5.484). (NÖRTH; SANTAELLA, 1998, p.66)

De forma didática podemos explicar esta relação triádica, da seguinte maneira: Primeiridade, secundidade e terceiridade. Isto é, de acordo com Pierce o signo se estabelece através de três relações. Sendo assim, Santaella e Nörth (1998, p. 143) explicam que:

O sistema categorial triádico de Pierce é fundamental para o entendimento da sua semiótica (cf. Santaella 1995). Enquanto Aristóteles postulou dez e Kant doze categorias, Pierce desenvolveu uma fenomenologia com somente três categorias universais, que ele dominou primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade, poderíamos entender como a impressão que temos do signo, ou melhor, a sensação que o mesmo nos causa. Já a secundidade, poderíamos entender como a forma deste signo, a distinção de fazermos do mesmo através da forma como o identificamos. Enquanto a terceiridade, seria a interpretação que fazemos deste signo, isto é, a conclusão, a compreensão que temos dele. É importante frisar que, estas categorias do signo ocorrem de maneira quase que momentânea. E que esta sistematização triádica de Peirce nos permite compreender a estrutura do signo, e como cada elemento nos leva a compreender o processo de interpretação e significação feita pelo pensamento. Ou seja, entender o signo a partir da perspectiva peirceana, nos leva a apreender o signo como um elemento de representação da realidade. Explicando essa relação por Santaella e Nöth, no livro *Imagem: cognicção, semiótica, mídia* (1998, p. 143), dizemos que:

[...] se, por exemplo, o signo enquanto tal for observado primeiramente sob o aspecto da sua qualidade como veículo do signo, é a categoria da primeiridade que se encontra em primeiro plano. Se considerarmos o signo em relação a seu objeto, trata-se, nesse caso, da categoria da secundidade. Se o signo é considerado sob o aspecto de sua interpretação, trata-se do aspecto da sua terceiridade.

Esta relação tricotômica também é utilizada para observar outras classificações feitas por Pierce. Iniciando pelo processo triádico que forma o signo, segundo o teórico, ele divide em o representamen, o objeto e o interpretante. O representamen é a relação do signo com ele mesmo, podemos percebê-lo como o corpo do signo. Deste modo, ele se divide em Quali-signo, isto é, o aspecto que classifica e dá qualidade ao signo. O Sin-signo que permite nomearmos o signo, ou seja, com ele podemos reconhecer as singularidades que identificam algo. E por último, o Legi-signo que significa entender este signo como um elemento simbólico, quer dizer, entender este como uma lei, uma convenção que se cria para interpretar um signo.

Outra combinação existente é entre o signo com relação ao objeto. Assim, pode ser dividido como Ícone, Índice e Símbolo. Deste modo, o Ícone tem o caráter de similaridade, ou melhor, é o momento em que identificamos a relação de semelhança. Seria questionar: a imagem se assemelha ao que? As outras duas partes são: o Índice, que como o próprio nome sugere, indica algo, estabelece uma relação de causa. E o Símbolo, que é a convenção, ou seja, o pacto simbólico existente que nomeia de maneira convencional o signo.

Já a terceira tricotomia, apresenta a relação com o interpretante e é dividida em: Rema, Dicente e Argumento. A Rema seria o que poderia ser o signo, ou melhor, a possibilidade do que pode ser o signo. O Dicente é a forma que representa o real, ou podemos dizer, o fato ou a existência real do signo. De acordo com Nörth e Santaella (1998, p. 88) “Pierce definiu o signo dicente como um ‘signo de existência real’ (CP, 2.251) ou um ‘signo que veicula informação’ (CP, 2.309)”. Enquanto o Argumento é considerado a interpretação feita, em outras palavras, as leis e convenções que existem e nos auxiliam a entender e interpretar o signo.

Estas divisões que Pierce faz do signo (vamos olhar o signo como elemento chave da pesquisa intermidial) nos permite compreender as dimensões e infinitude que há na interpretação do signo. Em outras palavras, fica explícito que analisar a linguagem partindo da leitura que se faz do signo, é um ponto que converge os estudos intersemióticos dos

intermediais. Ou seja, mostra também que os estudos intermediais agregam e ou partem da análise intersemiótica, visto que toda mídia é formada por diferentes signos e esses são lidos e entendidos pelo leitor através de seu conhecimento de mundo e suas relações sócio-culturais. Vale ressaltar também, que esta tricotomia pierciana, traz aos estudos semióticos uma relação entre todas as partes que o compõem signo, isto é, as partes que formam o signo constituem a chamada dinâmica da semiose.

Podemos dizer que a semiose, na qual o signo permanece em ação, é também uma característica aplicada ao realizar uma pesquisa através dos estudos midiáticos. Pois, o próprio *médium* também não deixa de ser composto por um signo. E que ao analisar um texto a partir deste viés do signo, as relações interpretativas estão ligadas aos aspectos culturais, o que traz a possibilidade de diferentes formas analíticas de compreender o signo. Ou seja,

De um ponto de vista semântico, uma imagem verdadeira deve ser aquela que corresponde aos fatos que representa. De um ponto de vista sintático, deve ser aquela que representa um objeto e transmite um predicado sobre este. Do ponto de vista pragmático, deve haver uma intenção de iludir por parte do emissor da mensagem pictórica. (SANTAELLA; NÖRTH, 1998, p. 197).

E é também a semiótica pierciana o elemento principal para compreender os estudos intersemióticos, que assim como os estudos intermediais apresentam o prefixo *inter*, que irá trazer a perspectiva dos estudos comparados, ou seja, a ideia de análise entre linguagens distintas. Este “*inter*” tem uma relação também de entendimento com as palavras: diálogo, adaptação, além do termo tradução (palavra que também é utilizada ao falar de intersemiose), porém esta última apresenta um caráter ambíguo, que provoca certo engessamento ao refletir nas análises de obras de linguagens distintas. Pois ao pensar em tradução, se imagina a busca de equivalência de signos de uma linguagem para outra. Em outras palavras, imagina-se um processo similar ao que ocorre na tradução de um texto de uma linguagem para outra. Porém, quando tratamos deste processo intersemiótico os termos: diálogo e adaptação são as expressões mais adequadas, porque as duas vão revelar que haverá uma aproximação entre as artes. Ou seja, há momentos em que se observa esta relação de equivalência de signos, no entanto, será percebida uma nova leitura do texto fonte que trará uma liberdade de criação e nova leitura para o texto adaptado.

Sendo assim, a intersemiose é uma das formas existentes nos estudos da intermedialidade, contudo os estudos intermediais não se limitam quanto às análises entre artes de linguagens distintas, mas também possibilitam estudar um objeto artístico, no qual encontramos, apenas nele, diferentes linguagens. Melhor dizendo, na intermedialidade se estuda a semiose, porém e não apenas com a configuração analítica nos estudos entre artes de linguagens distintas, mas também é possível realizar a análise a partir de um texto híbrido.

Desta forma, entendendo a Intermidialidade como ferramenta metodológica, é importante discutir algumas categorias de análise. Sendo assim, segundo Rajewky (2012, p.58-59) apresenta quatro modalidades, sendo elas: transposição intermediática, multimidialidade, referências intermediáticas e a transmidialidade.

Sobre a transposição intermediática, a autora explica que ocorre quando ao analisar, o pesquisador, aborda a mudança de uma mídia para outra, ou seja, o estudo que traz como método o olhar quanto à adaptação de uma linguagem para outra diferente. Esta forma analítica é a mais comum entre os pesquisadores, além de estabelecer o estudo de modo comparativo.

Já a multimidialidade refere-se à combinação entre mídias, ou seja, os diálogos ou interações entre mídias, nos quais o objeto maior é observar as diferentes misturas de mídias. Seria olhar o próprio texto e verificar o caráter multi que existe na própria obra.

Enquanto, as referências intermediáticas, como o próprio nome sugere, significa as referências individuais e ou a um sistema de um mídia em outra distinta. Importante frisar que esta categoria vai além da intertextualidade e intramedialidade, seria ir além da fronteira midiática, por exemplo: a própria escrita cinematográfica que utiliza de outras artes para construir sua própria linguagem. Seria quase observar os aspectos que são incorporados de uma mídia a outra, formando uma nova linguagem. E por último, Rajewsky traz a transmidialidade, que ela conceitua como abordagem autônoma, em que os fenômenos nômades são analisados, tais como: *a mise en abyme* ou a metalepse. Com estes fenômenos vamos compreender como os processos são construídos dentro dos textos e como estes causam espelhamentos da própria mídia ou do seu fazer.

2.5 A RASURA DA INTERMIDIALIDADE: AUTOMIDIALIDADE

A partir do conceito de Intermidialidade, surgiu a definição de automidialidade, “ou seja, a busca de identidade pessoal mediante um dispositivo complexo de técnicas (de

imagem, texto, som, talvez um apoio de tecnologia avançada, etc.)” (JOACHIM, 2012b, p. 464). Esta busca da identidade pessoal parte do corpo como objeto, ou melhor, a imagem que faz alusão à pessoa, sua autobiografia. Ainda segundo Joachim (2012b, p. 471):

[...] o aspecto da intermedialidade [...] está ativado na Automidialidade, ou seja, a realização de biografia mediante imagens, textos, etc., reunidos num dispositivo eletrônico que lança mão, em certas de suas modalidades, de resultados de laboratório médico, ecografia, encefalograma, ADN etc., pois, assim como a intermedialidade, a Automidialidade pode ou não combinar o digital e o analógico.

Vale salientar que o termo analógico refere-se aos estudos relacionados aos seguintes *médiuns*:

[...] texto e imagem, ou texto e música, arquitetura, escultura, ópera, dança, enfim, todas as artes tradicionais ou emergentes que operam exclusivamente no analógico, naquilo que designamos por Intermedialidade I, ou intermedialidade *lato sensu*, ou Intermedialidade no sentido analógico. (JOACHIM, 2012a, p. 466, *grifos do autor*)

Enfim, a intermedialidade analógica corresponde às obras, texto e imagens advindas das artes tradicionais. Por outro lado, o que se refere à intermedialidade digital, podemos informar que:

[...] Chamamos o campo dessas operações intermedialidade II, ou Intermedialidade em modo digital, ou Intermedialidade *stricto sensu*. Digamos “*stricto sensu*”, porque essa forma de arte e a exegese exigida pela sua análise são exclusivamente contemporâneas do tempo da internet. (JOACHIM, 2012a, p. 466 – 467, *grifos do autor*)

Outro ponto importante é que ao analisar artes de diferentes linguagens, de maneira comparada, não significa olhar como forma de tradução fiel ou meramente com uma transposição de uma linguagem a outra. Ou seja, não devemos entender a tradução como uma busca por equivalências de uma linguagem a outra, a fim de estabelecer um grau de fidelidade entre as obras. Mas sim, observarmos de tal maneira este processo como um diálogo intertextual, como menciona Robert Stam (2000, p. 64), ou podemos também chamar de

adaptação, pois na transposição intermediária, se faz necessário realizar um diálogo do texto original para a obra adaptada. Todavia, o diálogo significa que ocorrerá uma troca de informações. Em outras palavras, haverá dados de uma obra e outra que convergem, mas existirá também muitas mudanças necessárias, visto que as obras apresentam linguagens distintas.

Logo ao se compreender que os estudos intermidiais trabalham as relações entre as mídias de forma dialógica, apreendemos este conceito como uma matriz para entendermos a automidialidade, já que “a automidialidade cruza essa história da subjetividade com as pesquisas recentes sobre a intermidialidade” (JONGY, 2012, p. 479). Isto é, os estudos automidiais partem das pesquisas intermidiais, tendo em vista que a automidialidade não é apenas um desdobramento da intermidialidade, e sim uma espécie de rasura, pois, segundo os estudiosos, “a automidialidade, que designa ao mesmo tempo a construção do sujeito na escrita, na imagem e nas novas mídias, corresponde, à Intermidialidade aplicada ao campo da representação do si.” (JONGY, 2012, p. 479). Ainda segundo Béatrice Jongy (2008, p.5, tradução nossa):

Partindo da observação de que as pesquisas atuais em autobiografia consideram os meios de comunicação como uma ferramenta simples para analisar um assunto preexistente, as pesquisas sobre automidialidade tentam remediar essa perspectiva que negligenciou os próprios meios de comunicação. Longe de ser arbitrária, a escolha da mídia é determinada pela auto-expressão, assim como qualquer forma de subjetividade é determinada pela materialidade da mídia. Os pesquisadores da automidialidade partem do pressuposto de que a crescente tecnização da mídia, longe de ser, como costuma ser reivindicado, um empobrecimento da interioridade subjetiva, permitiu, pelo contrário, ampliar o campo de representações do sujeito. Esse novo conceito torna possível deixar de considerar a autobiografia apenas como um gênero literário, mas como uma prática cultural e midial.¹¹

Desta forma, podemos observar que a automidialidade é uma ramificação da intermidialidade, ou seja, nela também temos e observamos as mídias analógicas e digitais,

¹¹ Partant du constat que les recherches actuelles sur l'autobiographie considèrent les médias comme un simple outil d'analyse d'un sujet préexistant, les recherches sur l'automédialité tentent de remédier à cette perspective qui a négligé les médias eux-mêmes. En effet, loin d'être arbitraire, le choix du média est déterminé par l'expression de soi, de même que toute forme de subjectivité est elle-même déterminée par la matérialité du média. Les chercheurs sur l'automédialité partent du postulat que la technicisation croissante des médias, loin d'être, comme on le prétend souvent, un appauvrissement de l'intériorité subjective, a au contraire permis d'élargir le champ des représentations du sujet. Ce nouveau concept permet de ne plus considérer l'autobiographie seulement comme genre littéraire, mais comme une pratique culturelle et médiatique. (JONGY, 2008, p. 5)

porém este termo designa uma construção que parte da autobiografia, pois a automidialidade “está ligada às pesquisas sobre a genealogia da subjetividade, que trabalha as identidades históricas e culturais e confere ao indivíduo certo espaço de *self-fashioning*”. (JONGY, 2012, p. 478, *grifos da autora*). Sendo assim, podemos afirmar que,

As pesquisas sobre a automidialidade acentuam a forma da expressão escolhida pelo sujeito. Elas consideram que, bem distante de resultar de uma combinação arbitrária, a escolha do *médium* é determinada pela expressão de si, da mesma maneira que toda forma de subjetividade é determinada pela materialidade do *médium* utilizada. (JONGY, 2012, p. 479, *grifos do autora*)

Vale salientar que o *médium*, segundo a autora pode ser entendido como “a mensagem” e ou “um aparelho de transmissão”, ou seja, o meio pelo qual a mensagem se faz e passa, como já foi mencionado, deve ser observado também pela esfera da simbologia, o código, o suporte e o dispositivo.

Tendo em vista este conhecimento, Béatrice Jongy (2012, p. 480) menciona que “[...] a automidialidade, na realidade, no ponto de partida de sua reflexão, interessa-se pela força subjetiva do dispositivo midial e sua própria apropriação individual em um contexto social, político e econômico dado.” Ou seja, para entender a automidialidade é importante compreender sua relação com a autobiografia como “uma prática cultural e midial” e esta prática pode apresentar-se na escrita (em textos literários), bem como nas outras mídias (fotografia, pintura, escultura, cinema e etc.).

[...] A reflexividade subjetiva requer necessariamente um suporte de tipo essencialmente narcisista que chamamos por comodidade de espelho. Em consequência, no episteme pós-moderno, o sujeito se percebe nos espelhos intermediáticos cuja complexidade se constitui progressivamente. (GUIYوبا, 2008, p.26, tradução nossa)¹²

Isto é, assimilar o conceito de automidialidade é perceber as mídias (*médium*) como espelhos, pois são nestes meios em que o artista se projeta e revela sua subjetividade, ou podemos mencionar que são através dos reflexos que ele representa o que enxerga de si nos suportes. Podemos fazer uma ligação destes reflexos com a *mise en abyme*, no sentido de

¹² [...] la réflexivité subjective requiert nécessairement un médium de type essentiellement narcissique que nous appelons, par commodité, miroir. En conséquence, dans l'épistémè postmoderne, le sujet se perçoit dans des miroirs intermédiaiques dont la complexité se constitue progressivement. (GUIYوبا, 2008, p.26)

observar “a *mise en abyme* como um espelho que reflete internamente o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou específica”¹³ (BAL, 1994, p.47, tradução nossa). Ou seja, entender este sujeito como autor-personagem (autodiegético) ou personagem principal que cria a imagem de si no texto, ou melhor, na narrativa como reflexos de como se vê. Sua identidade criada é refletida de várias formas como uma construção em abismos, em que este é reproduzido também através de diferentes *médiuns*. Vale lembrar que o sujeito ao produzir a imagem de si, em alguns momentos, traz ou trata dos outros como forma de construção de sua identidade (assim como ocorre na autobiografia como já foi explicado anteriormente). Desta maneira, essa criação automidial do sujeito é percebida pela ideia do conceito de identidade e sujeito autobiográfico, porém esta teoria se expande para o reflexo desta imagem nos *médiuns* como forma não só de expressão (como uma *mise en abyme*), mas como processo criativo de representação deste eu.

[...] o sujeito é o local de investigação intermediário; desde então, o meio intermediário deste sujeito não é constituído senão do conjunto de outros sujeitos reais; a relação deste sujeito consigo mesmo se caracteriza pelo seu imediatismo; o esquema relacional do sujeito consigo mesmo não é nada além de combinação imediata; a estrutura profunda da relação do sujeito consigo mesmo é marcada pela indissociabilidade das mídias que aqui se apresentam tanto como elementos quanto como laços constitutivos do sujeito; e, fato sem precedente, a mínima mídia entre o sujeito e si mesmo é um epítome da complexidade intramidiática do sujeito enquanto automídia. De forma que todo sujeito não é nada além de uma expressão muito diferente de outros sujeitos. (GUIYوبا, 2008, p.30, tradução nossa)¹⁴

Sendo assim, tendo o sujeito como a base dos estudos automidiais, é importante refletir que ao observar este “eu” representado por um narrador autodiegético, iremos ter um narrador que não é apenas um personagem principal e sim um personagem que constrói sua identidade em forma de texto, ou seja, não é apenas pensar no clássico narrador autodiegético, conforme conceito de Genette (1995, p.244), mas pensar este narrador como autodiegético

¹³ A *mise en abyme* is very internal mirror reflecting the ensemble of the narrative by simple reduplication, repeated or specific” (BAL, 1994, p.47).

¹⁴ [...] le sujet est le lieu d’investigation intermédiaire ; dès lors, le milieu intermédiaire de ce sujet n’est constitué que de l’ensemble d’autres sujets réels ; la relation de ce sujet avec lui-même se caractérise par son immédiateté ; le schéma relationnel du sujet avec lui-même n’est qu’intrication immédiate ; la structure profonde de la relation du sujet avec lui-même est marquée par l’indissociabilité des médias qui se présentent ici comme autant d’éléments ou de liens constitutifs du sujet ; et, fait sans précédent, le moindre média entre le sujet et lui-même est un építome de la complexité intramédiatique du sujet en tant qu’automédia. En sorte que tout sujet n’est qu’une expression très différente d’autres sujets. (GUIYوبا, 2008, p.30)

automidial. Atentar a palavra automidial é espelhar no sentido de auto como: noção de próprio, por si mesmo, enquanto midial, entender por *médium*. Assim, teríamos um conceito de que um narrador autodiegético automidial seria aquele narrador personagem protagonista que se faz na narrativa como *médium*. Ao observar este tipo de narrador devemos analisá-lo ou levar em consideração toda a simbologia existente na construção de sua identidade no/e como texto (*médium*); verificar também o código em que aparece; o suporte em que é apresentado; e o dispositivo que está sendo revelado. Desse modo, os aspectos da intermidialidade devem ser utilizados como ferramentas de análise em textos automidiais.

Quanto ao estudo da automidialidade, como uma perspectiva estética e comparada, em que a mesma se enquadra, não podemos esquecer que:

De um lado pode-se estudar o lugar feito pela literatura autobiográfica na mídia da imagem; de outro, trata-se de esclarecer o potencial autobiográfico dessa mídia. Não se esqueça, enfim, a transposição de uma mídia a outra, ou a combinação de duas mídias, texto e imagem, na autobiografia. (JONGY, 2012, p.480)

Não é só o fato de existir elementos autobiográficos que o estudo automidial deve se limitar. A autobiografia é apenas um ponto de partida, pois as implicações e os diálogos intertextuais existentes de uma linguagem para outra devem ser observados nestas pesquisas. Isto é, pensar na automidialidade é verificar as relações entre textos também (literatura e cinema – literatura e fotografia), enfim, vê a construção do sujeito no texto e nos diálogos existentes no próprio texto e com outro texto. Outra questão a abordar é por que estudar o filme, a fotografia e os textos literários para esta pesquisa de automidialidade? Propomos esta discussão, pois acreditamos que “o livro, e mais ainda sua reproduzibilidade, conferem à experiência e ao saber, à memória e ao passado, uma nova autonomia, ao permitir-lhes circular com o alívio da voz e do corpo” (JONGY, 2012, p. 486).

Assim, se trata de abrir a pesquisa sobre a autobiografia em direção de uma concepção mais flexível da automidialidade, que concebe a representação de si como uma prática cultural e midial colocada em maneira muito diversa. Pode-se, claramente, isolar três campos de investigação para a automidialidade que seguem grosseiramente a aplicação midiológica da tríade lacaniana do simbólico, do imaginário e do real, reformulada recentemente em uma tríade formada por escrita, imagem e número. O primeiro destes campos seria dedicado às pesquisas sobre a automidialidade em sua forma escritural, o segundo a relação entre automidialidade e

imagem. O último campo abordaria a apropriação automidial das práticas de saber e das técnicas científicas. (MOSER; DÜNNER, 2008, p.20, tradução nossa)¹⁵

Como já foi mencionada algumas vezes, a automidialidade apresenta relações com a autobiografia, porém, como foi citado no início, os estudos automidiais vão além das representações autobiográficas. Isto é, observar a automidialidade no texto é identificar não só os fatos que representam na obra as práticas da escrita de si. Mas também, observar como a escrita de si interfere na escolha da mídia utilizada.

Ou seja, ao analisar uma obra através da automidialidade, precisamos identificar a construção deste sujeito na obra e, principalmente, observar esta criação a partir da mídia escolhida. Pois, vale salientar que, as escolhas de como contar a história, o que contar na história e a mídia utilizada para realizar a obra são práticas socioculturais que marcam a subjetivação deste sujeito.

Outro aspecto importante é que a autorreferencialidade praticada pelo sujeito permite analisar todo elemento escolhido e utilizado na obra como signos. Assim, a interação vida e obra, o sujeito e a mídia são vistas como um processo de semiose. E estes pares formam uma unidade que constitui a construção da imagem do sujeito, isto é, permite criar uma modelagem de si.

De acordo com Christine Delory Momberger (2018, n.p, tradução nossa):

[...] a noção de automidialidade abre o espaço e os caminhos de uma experiência estética de invenção e "modelagem de si". Levando em consideração a interação entre o meio, a reflexão subjetiva que acompanha o gesto artístico e o trabalho sobre si de um sujeito agindo sobre si mesmo, a automidialidade reconhece o papel determinante do meio, seu material e suas formas específicas na "modelagem" da autorrelação.¹⁶

¹⁵ Ainsi, il s'agit d'ouvrir la recherche sur l'autobiographie vers une conception plus flexible de l'automédialité, qui conçoit la représentation de soi comme une pratique culturelle et médiatique mise en oeuvre de manière très diverse. L'on peut notamment isoler trois champs d'investigation pour l'automédialité qui suivent en gros l'application médiologique de la triade lacanienne du symbolique, de l'imaginaire et du réel, reformulée récemment en une triade formée par l'écriture, l'image et le nombre.² Le premier de ces champs serait dédié aux recherches sur l'automédialité sous forme scripturale, le deuxième à la relation entre automédialité et image. Le dernier champ aborderait l'appropriation automédiale des pratiques de savoir et des techniques scientifiques. (MOSER; DÜNNER, 2008, p.20)

¹⁶ [...] notion d'automédialité ouvre l'espace et les voies d'une expérience esthétique d'invention et de « façonnement de soi ». Prenant en compte l'interaction existant entre le médium, la réflexion subjective qui accompagne le geste artistique et le travail sur soi d'un sujet agissant sur lui-même, l'automédialité reconnaît le rôle déterminant du médium, de son matériau et de ses formes spécifiques dans le « façonnage » du rapport à soi. (MOMBERGER, 2018, n.p)

A partir destes estudos o pesquisador pode averiguar as formas e os diálogos existentes. Quanto à forma, em sua relação com a representação das subjetividades nos diferentes suportes. Como a tese se trata de um estudo comparado entre linguagens diferentes: literatura, fotografia e cinema utilizaremos também estes métodos como mecanismos¹⁷ para análise das obras. Ainda segundo a autora (2018, n.p, tradução nossa):

Não estamos mais na visão “transparente” do meio como veículo neutro entre a vida e suas representações, entre o sujeito e as imagens que ele produz: reconhecemos essa subjetividade, como aprendemos com Foucault, uma prática que podemos chamar de "tecnologias de si mesmo" e, dentre elas, pode-se citar as práticas mídias que fazem uso da fotografia.

Voltando à questão sobre os vários *médiuns* (textos) devemos também refletir que estas tecnologias utilizadas para representar e falar de si são formas de construção que tratam muito sobre o indivíduo, pois são práticas sociais limitadas a certas normas, dispositivos e relação de poder. Utilizando o mesmo sentido de assujeitamento (“tornar-se sujeito dos indivíduos”), de Foucault, Moser e Dünne (2008, p.17) explicam que estes sujeitos/indivíduos “são regidos pelos aparelhos de poder, pelos dispositivos midiáticos e os preceitos normativos”¹⁸. Eles estendem a explicação informando que:

Mas o assujeitamento não se efetua como uma simples submissão em relação a estas condições. Os indivíduos dispõem de uma liberdade restrita que lhes permite se apropriar das normas em vigor de maneira diferente segundo o contexto dado. Às “técnicas de dominação” sociais se acrescenta uma segunda categoria de técnicas, a saber, “as técnicas de si”, que devem ter como objetivo gerar uma vida auto responsável no contexto de requisitos institucionais e discursivos. O manuseio das mídias tendo em vista o conhecimento e a definição de si é um elemento essencial desta “tecnologia de si”. (MOSER; DÜNNE, 2008, p.17, tradução nossa¹⁹)

¹⁷ On n'est plus alors dans la vision « transparente » du médium comme véhicule neutre entre la vie et ses représentations, entre le sujet et les images qu'il donne de lui-même : on reconnaît que la subjectivité, comme nous l'a appris Foucault, se constitue dans des pratiques qu'il nomme des « technologies de soi » et parmi elles, on peut citer les pratiques médiatiques faisant recours à la photographie.

¹⁸ (tradução nossa)

¹⁹ Mais l'assujettissement ne s'effectue pas pour autant comme une simple soumission par rapport à ces conditions. Les individus disposent plutôt d'une liberté restreinte qui leur permet de s'approprier les normes en vigueur de manière différente selon le contexte donné. Aux « techniques de domination » sociales s'ajoute une seconde catégorie de techniques, à savoir les « techniques de soi », qui doivent servir à gérer une vie auto-responsable au sein de contraintes institutionnelles et discursives.³ Le maniement des médiums en vue de la

Este sujeito passa a ser responsável pelo discurso de representar as práticas culturais e institucionais das quais ele faz parte, assim “a noção de auto-mediação postula uma interpenetração constitutiva do dispositivo medial, de reflexão subjetiva e de trabalho prático sobre si mesmo”. (MOSER; DÜNNE, 2008, p.18, tradução nossa)²⁰

Isto é, pensar no discurso é refletir sobre o sujeito, pois sendo este a base dos estudos que trazem como prefixo o termo: auto. Deste modo, é importante refletir e estender alguns pontos sobre o sujeito, entre eles, a expressão assujeitamento. Para entender este sujeito vamos discorrer sobre os conceitos apresentados por Michel Foucault, visto que as discussões apresentadas pelo mesmo corroboram inclusive ao conceito de automedialidade.

Sendo assim, podemos afirmar que este assujeitamento seria entender o sujeito como uma prática discursiva, ou seja, como um sujeito que é construído a partir do seu conhecimento de mundo. Este sujeito é criado conforme suas relações de saber e de poder e são estas identidades que estão presentes nas práticas discursivas. Explicando melhor, o sujeito representa em seu discurso suas relações sociais e culturais.

Ao falar em sujeito, Foucault se refere ao sentido estrito do termo, isto é, a palavra *subiectus* ou *subjectus*, em latim, exprime aquilo ou aquele que é colocado por baixo, no mesmo sentido da palavra *súdito*. Há, inclusive, no ensaio *O sujeito e o poder*, de 1982, um esclarecimento quanto ao tema. Foucault afirma que “há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade, por uma consciência ou autoconhecimento”. (STREVA, 2016, p. 69)

Entender este sujeito significa afirmar que não há um ser de formação exclusiva, única, “original”, mas que todo seu pensamento e sua identidade são edificados de acordo com as experiências vividas e as influências socioculturais, assim este discurso produzido por este sujeito, na verdade apresenta outras vozes, em que a individualização passa a fazer parte de um assujeitamento, no qual é perceptível que este indivíduo é suas práticas discursivas e estas estão carregadas de suas heranças que são formadas todos os dias.

connaissance et du façonnement de soi est un élément essentiel de cette « technologie de soi ». (MOSER; DÜNNE, 2008, p.17)

²⁰ la notion d'automédialité postule une interpénétration constitutive du dispositif médial, de la réflexion subjective et du travail pratique sur soi. ”. (MOSER; DÜNNE, 2008, p.18)

O assujeitamento em Foucault seria, então, um procedimento de submissão da subjetividade, entendendo subjetividade como o modo pelo qual o sujeito faz a experiência de Si no interior de jogos de verdade nos quais está em relação consigo mesmo. (STREVA, 2016, p.70)

Esta verdade que este sujeito carrega o define, pois traz seus valores, posições políticas e sociais, e toda esta forma, carrega ao mesmo tempo uma individualidade que é revelada a partir deste eu construído oriundo da coletividade, ou melhor, a coletividade fazendo parte deste eu. Sendo assim, este discurso produzido por este sujeito é um fenômeno social e linguístico que revela sua posição de assujeitado.

Outro ponto importante em trazer para esta discussão é a função autor, pois quando tratamos de escritas de si e estamos utilizando o conceito de sujeito de Foucault para compreender as bases que levam à construção da automidialidade é relevante também tratar de outras definições discutidas pelo autor, tais como função do autor e autor, pois todos estes reforçam o entendimento de sujeito e assujeitamento, bem como colabora com as características dos estudos automidiais.

Deste modo, os estudos sobre as funções do autor, entre outros conceitos, surgiram a partir de uma conferência realizada em 1969, em que Foucault trouxe falas, nas quais ele explica esses conceitos revisitando algumas de suas obras. Nesta palestra, que também foi realizada em Nova Iorque e publicada em formato texto, com o título: *O que é um autor?* O crítico discute sobre a morte do autor, bem como as funções do autor e o tema principal, o que é um autor?

Nesta palestra, ao tratar sobre a figura do autor, Foucault explica que a morte do autor não significa que não existe a relevância de quem escreve, mas que o autor desaparece em sua obra e o discurso é o que o substitui, ou seja, é no discurso que encontraremos o sujeito, no caso, o autor, e é através do discurso que encontramos as suas ideias, seu conhecimento de mundo. O que ocorre é que neste discurso se busca interpretar o próprio texto, a linguagem da obra, acarretando desta maneira que o foco analítico sobressaia sobre a obra e não mais o autor. Em outras palavras, Foucault traz que estudar uma obra, não significa limitar em saber quem é o autor do discurso, porém pelo discurso conheceremos características socioculturais e políticas de quem escreve. E é neste caminho que Foucault trata sobre a morte do autor, a morte no sentido desta figura que não é mais uma figura que representa uma ideia de individualização, uma entidade no texto e sim de ser discurso, ou seja, o próprio texto. É como se substituísse a imagem do autor, da pessoa, para o seu próprio texto, sua obra.

Teremos então um olhar analítico à função do autor e não propriamente a figura de quem escreve.

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 1992, p.268)

Sendo assim, o nome do autor passa então a ser, primeiro: o sujeito do direito, ou seja, o dono do discurso, o que recai sobre a questão dos direitos autorais. Direito que lhe concede ter ganhos acerca do texto publicado, como também deveres, no caso pode também ser punido pelo que escreve. E segundo, o nome do autor como elemento que categoriza, estabelece rótulos e status a uma determinada obra. Foucault comenta que o nome do autor não é apenas um aspecto do discurso, mas na verdade este classifica o tipo de obra e também traz informações quanto ao tipo de discurso, o que leva o leitor a receber a obra, ou melhor, ter uma ideia do texto a partir da informação de conhecer quem a escreve.

O próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém: em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando se diz “Aristóteles”, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: “o autor das analíticas” ou “o fundador da ontologia” etc. (FOUCAULT, 1992, p. 272)

Foucault também apresenta quatro modos da crítica moderna observar a função do autor que são: primeiro, quando se exclui uma ou mais obras de um determinado escritor que não apresenta o mesmo perfil de escrita ou tema de sua coletânea publicada. O segundo modo busca estudar a coerência conceitual e teórica do autor existente no seu conjunto da obra. A terceira procura estabelecer uma unidade estilística entre as obras do mesmo autor. Enquanto o quarto modo coloca o autor como uma figura histórica.

Mas a função autor não é, na verdade, uma pura e simples reconstrução que se faz de segunda mão a partir de um texto dado como um material inerte. O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor. Esses signos são bastante conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação dos

verbos. Mas é preciso enfatizar que esses elementos não atuam da mesma maneira nos discursos promovidos da função autor e naqueles que dela são desprovidos. (FOUCAULT, 1992, p. 278)

O último ponto abordado nesta palestra é sobre a transdiscursividade, na qual ele cita Karl Marx e Freud como exemplos, pois estes seriam autores que são fundadores de um determinado discurso, respectivamente o marxismo e a psicanálise. Segundo Foucault (1992, p.280), estes autores são sujeitos que se tornam função do discurso, assim como também fazem parte dele.

Eu me limitei ao autor considerando como autor de um texto, de um livro ou de uma obra ao qual se pode legitimamente atribuir a produção. Ora, é fácil ver que, na ordem do discurso, pode se ser o autor de bem mais que um livro - de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar. Eu diria, finalmente, que esses autores se encontram em uma posição “transdiscursiva”.

Isto é, tratar o autor na obra é analisar o seu discurso que dependendo de quem é o autor, seu discurso traz um aspecto estilístico e temático comum no conjunto de sua obra, bem como o torna referência na produção de discurso por outros sujeitos.

A vista disso, podemos compreender a personagem automidial como aquela que tem em suas bases a representação referencial do sujeito para o universo dos *médiuns*. Em outras palavras, seria uma pessoa que fala sobre si em um dispositivo, no qual a representação do eu ocorre de forma autônoma e revela uma construção autobiográfica. Utilizando como exemplo a personagem automidial no documentário, visto que será um dos textos analisados na tese, podemos compreender que o dispositivo escolhido, no caso o vídeo, auxilia na construção da identidade do sujeito a partir da sua própria imagem, atuação e voz. Como explica Moser e Dünner: “A noção de automidialidade permite olhar a autobiografia não apenas como um gênero literário, mas também como prática cultural e midial.” (2008, p.19, tradução nossa)²¹. Pensando na personagem automidial no documentário, podemos inferir que a atuação da personagem é uma prática deste dispositivo, em que, de modo interrelacional constitutiva, também dialoga com a “reflexão sobre a subjetividade e do trabalho prático sobre si”²².

²¹ La notion d’automédialité permet de regarder l’autobiographie non seulement comme un genre littéraire, mais aussi comme une pratique culturelle et médiale (ibidem, p 19)

²² (tradução nossa)

Portanto é possível apreender que:

Ora, a pesquisa sobre a automidialidade, focalizada nas materialidades midiáticas da comunicação autobiográfica, pode por outro lado contribuir em tornar visíveis as rupturas e as falhas históricas que escondem tais sínteses. Por outro lado, ela é capaz de fazer aparecer às continuidades escondidas que tem tendência a não serem mais percebidas depois da dramatização das grandes reviravoltas de época. Ainda mais, ela chama atenção em direção a uma multiplicidade de formas heterogêneas de “autografia”, que escapam aos quadros fixos de gêneros e à linearidade das construções históricas. E finalmente, ela devolve a possibilidade de uma representação de si além da “autografia”. Mesmo se a escrita certamente tem um papel crucial no âmago da automidialidade, ela torna visíveis também outras formas midializadas de constituição de si ao lado da autografia, que se mostram cada vez mais importantes no século XX e findaram por colocar novamente em foco o privilégio da escrita. (MOSER; DÜNNER, 2008, p. 19, tradução nossa)²³

Ao estudar a automidialidade não é apenas a relação intermidial que ela permite pesquisar, porém também é possível verificar esta construção na própria escrita, no discurso.

Desta maneira, dois elementos da narrativa são importantes observar, porém ambos revisitaremos na perspectiva da automidialidade. Estes elementos são: o personagem e o narrador.

Iniciando e continuando as discussões sobre personagem, podemos dizer que “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. (ROSENFELD, 1976, p. 13-14). Ou seja, refletir sobre a personagem é entender que ela proporciona a criação da narrativa, através da ação ou de um evento temporal. Sem ela não existe a história, pois é por ela que tudo acontece. Vale salientar uma discussão sempre recorrente que é a distinção de pessoa e personagem, visto que a figura do ator, ou de uma pessoa em um documentário necessita de reforçar algumas constatações. Sendo assim, entende-se por pessoa, a pessoa física, individual, concreta, real que é um ser “inefável” (ROSENFELD, 1976, p.24). Já a personagem, mesmo com esta

²³ Or, la recherche sur l’automédialité, focalisée sur les matérialités médiales de la communication autobiographique, peut par contre contribuer d’une part à rendre visible les ruptures et les failles historiques que cachent de telles synthèses. D’autre part, elle est capable de faire apparaître les continuités cachées qui ont tendance à ne plus être perçues suite à la dramatisation des grands tournants d’époque. Qui plus est, elle attire l’attention vers une multiplicité de formes hétérogènes d’« autographie », qui échappent aux tableaux figés des genres et à la linéarité des constructions historiques. Et finalement, elle renvoie à la possibilité d’une représentation de soi au-delà de l’« autographie ». Même si l’écriture joue certainement un rôle crucial au sein de l’automédialité, celle-ci rend apparentes aussi d’autres formes médialisées de constitution de soi à côté de l’autographie, qui se révèlent de plus en plus importantes au XX e siècle et ont fini par remettre en question le privilège de l’écriture. (MOSER; DÜNNER, 2008, p. 19)

semelhança física e psíquica de um ser humano, ela está na narrativa em condição de representação de compor o imaginário do leitor ou espectador. A pessoa na vida real é um ser humano com suas complexidades, enquanto a personagem é um ser fictício, que pode se apresentar de forma complexa ou não. Bem como, inclusive a pessoa pode se representar como personagem em um documentário ou em uma autobiografia, porém ao entrar no universo da ficção o que rege não é o real, mas sim a verossimilhança. Ou seja, a construção desta personagem está mediada a partir de uma lógica, uma coerência que fará de sua imagem, ou até podemos mencionar, a sua existência como verdadeira. Como menciona Candido (1976, p. 51):

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, afim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. Romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.

Sendo assim, entendendo a diferença entre pessoa e personagem, é importante tratar alguns tipos de personagem na narrativa literária, que são elas: um narrador personagem (aspecto que vamos abordar mais adiante quando trataremos da autodiegese), ou o personagem que participa da história como protagonista, antagonista e coadjuvante.

Sabendo que existem vários tipos de personagens, também é importante frisar que de acordo com o tipo de texto o personagem apresenta características distintas quanto a sua atuação na narrativa. Deste modo, no romance a personagem é tratada a partir do olhar do narrador que apresenta a personagem ou através do discurso direto ele é observado na narrativa. Já, a personagem no teatro e no cinema difere da personagem no romance ou outro texto narrativo literário, pois:

A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, os atores e cenários, intervêm para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados - pelo menos na aparência -, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. (ROSENFELD, 1976, p. 21)

O outro elemento da narrativa importante para estes estudos é o narrador autodiegético e para compreender este conceito, iremos utilizar Genette. No livro: *Discurso da Narrativa*, do referido autor, o mesmo realiza um trabalho quanto a narratologia, em que trata de maneira formal os mecanismos internos do texto narrativo e para chegar ao conceito de narrador. Ele sistematiza cada parte do discurso narrativo, iniciando pelos três elementos essenciais que são: narrativa, história e narração.

Genette realiza as seguintes definições: a narrativa seria o que poderíamos chamar de tipo de discurso oral ou escrito, e que apresenta um conjunto de funções diferente que pode ser ficcional ou não. Quanto a história seria a sequência cronológica dos acontecimentos da narrativa. Enquanto a narração entende-se como o ato do narrador contar os acontecimentos, ou seja, a própria prática de contar a história. Segundo o autor (1995, p.25):

[...] denomina-se história o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), narrativa propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e narração o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar.

Tendo em vista estes conceitos básicos da teoria de Genette, o mesmo trata da diferença entre diegese e mímese, partindo dos conceitos platônicos, o autor classifica a diegese como uma narrativa que precisa de um narrador. Isto é, a diegese é um ato fictício, pois a história é contada nesta instância e não representada. Já na mímese existe a imitação do real, pois teríamos o gênero dramático como uma ilustração para este conceito.

A categoria do aspecto recobria essencialmente as questões do <ponto de vista> narrativo, e a do modo recolhia os problemas de ,<distância>, que a crítica americana de tradição jamesiana geralmente trata termos de oposição entre *sowing* (<representação> no vocabulário de Todorov) e *telling* (<narração>), ressurgências das categorias platônicas de mimesis (imitação perfeita) e de diegesis (narrativa pura), os diversos tipos de representação do discurso de personagem, os modos de presença implícita ou explícita do narrador e do leitor na narrativa (GENETTE, 1995, p.28)

Na mímese não há figura do narrador, porque encontramos o discurso direto como ferramenta principal do discurso, visto que neste tipo de texto temos a fala dos personagens, como forma de contar a história. Como foram mencionados, os tipos de discurso são importantes para compreender a figura do narrador e personagens, desta forma, vale

relembrar que no discurso direto ocorre que as instâncias narrativas são suprimidas e temos aqui as falas e ações dos personagens. Genette intitula este discurso como discurso imediato ou monólogo interior, já que nele não há um narrador e, sim, as falas das personagens. O discurso indireto, ele classifica como uma narração em terceira pessoa, assim como os próprios livros de gramática que trata sobre este modo de discurso, têm as falas do narrador integradas à narrativa. Já o discurso indireto livre, o mesmo entrelaça as falas do narrador e personagem, e o que por vezes, dificulta o leitor em identificar de quem é a fala na história. O autor trata de outros discursos possíveis para personagens que são eles o discurso imitado e o discurso narrativizado. Para Genette (1995, p. 168):

Temos aqui, lado a lado, dois estados possíveis do discurso de personagens, que iremos provisoriamente qualificar de forma muito massiva: em Homero, um discurso imitado, ou seja, ficticiamente relatado, tal como é suposto ter sido pronunciado pelo personagem; em Platão, um discurso narrativizado, isto é, tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo próprio narrador: [...] por outras palavras, aquilo que no original era falas e aquilo que era gesto, atitude, estado da alma.

A partir destes discursos, Genette trata das instâncias narrativas, no qual são divididos em três elementos básicos que são: a voz da narrativa, que iremos tratar em seguida um pouco mais sobre, o tempo da narrativa que seria o ato de contar a história, podendo ser ela uma narração ulterior (trata de histórias de um passado distante), anterior (conta o que vai acontecer), simultânea (conta a história no momento que a produz) ou intercalada (conta o que aconteceu no passado mais com algumas impressões atuais). Já a perspectiva da narrativa, a última das instâncias trabalha a questão do modo, ou seja, que vê a história, neste caso se trata em abordar qual personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa.

Tratando agora o ponto teórico importante para os estudos automidiáveis, a voz narrativa segundo o autor é a instância que trata de quem fala na narrativa.

É esse género de incidências que vamos considerar sob a categoria da voz: <aspecto - diz Vendryès - da acção verbal considerada nas suas relações com o sujeito> - não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa. (GENETTE, 1995, p. 212)

Sendo assim temos aqui, o narrador heterodiegético, ou seja, aquele que não está na diegese, ou melhor, aquele que está ausente da história que conta. O narrador homodiegético, isto é, aquele como o próprio prefixo sugere, igual aquele que está na diegese, assim podemos afirmar que este tipo de narrador faz parte da história que está contando. E por último, o narrador autodiegético, que é o nosso principal narrador para discussão, visto que o mesmo dialoga diretamente com os estudos automidiaais. De acordo com Genette (1995, p.244):

Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser um comparsa ordinário na sua narrativa: pode ser apenas ou vedeta, ou espectador simples. Reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, de autodiegético.

Este tipo de narrador faz parte da história. Ele conta a história e participa dela como protagonista. Ainda de acordo com o autor:

A conquista do eu não é, pois, aqui, regresso e presença a si, instalação no conforto da <subjetividade, mas talvez exactamente o contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonímia mais que discreta, e como que accidental, entre o herói-narrador e o signatário. Mas tal explicação, como pode ver-se, dá, sobretudo, conta da passagem do heterodiegético, e deixa um pouco para trás a supressão do nível metadieético. (GENETTE, 1995, p. 248-249)

Ou seja, as marcas que atestam o narrador autodiegético não se limitam a identificar apenas a semelhança do nome do autor, com a do personagem, isto é, pelo fato de apresentar uma relação autobiográfica, mas, sobretudo aqui encontramos um narrador que conta a sua história e também realiza a ação.

A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs.), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o narrador homodiegético (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do narrador heterodiegético (v.)) arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distâncias, etc. (v. estes termos). (LOPES; REIS, 1986, p. 118)

Outro ponto importante da teoria de Genette que reforça a identificar a categoria de narradores são os tipos de focalização. O autor apresenta três tipos de focalização que são: focalização zero, quando o narrador sabe mais do que os personagens; focalização interna que pode ser fixa, quando tudo que é contado passa pelo personagem. A variável quando a narração é feita ora por um personagem ora por outro, e às múltiplas que são aquelas histórias com vários narradores, exemplo o romance epistolar. O último tipo de focalização é a externa, em que o narrador sabe menos que a personagem. Vale ressaltar que:

A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético condiciona também o recurso ao código das focalizações (v.), por força dessa posição de ulterioridade em que normalmente decorre a narração. A opção por uma focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador; privilegiando a imagem da personagem, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo a experiência em decurso: “Ao iniciar a história, o narrador detém um reconhecimento absoluto dos assuntos, mas os revela gradualmente e não de uma vez” (Glowinski, 1997: 105). (LOPES; REIS, 1986, p. 119)

Ainda sobre narradores, Genette apresenta cinco funções do narrador e são elas: função narrativa, aquela em que está relacionado com contar a própria história; função de arranjo ou orquestrada, na qual a própria narrativa é o foco. Ou seja, teremos nesta função o discurso metalinguístico, ou podemos chamar de discurso metanarrativo. Outro ponto seria a função de comunicação, em que encontramos uma situação narrativa com dois protagonistas, um narrador e o narratário que pode está implícito ou explícito não deve ser confundido com o leitor. Temos também a função testemunhal, como o próprio nome sugere, mostra como o narrador participa da história indicando o grau de aproximação com as memórias e lembranças. E por último, a função ideológica ocorre quando o narrador traz alguma informação de fora da narrativa, o que o próprio autor chama também de função extra narrativa. Outra questão importante é que:

A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativados em tal

situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua combinação estreita, da insinuação da subjetividade no enunciado à sua projeção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração. (LOPES; REIS, 1986, p. 121)

Já que tratamos de personagem e narrador fica mais compreensível discorrer quanto à tensão automidial, porém o que significa esta expressão? Primeiramente, é importante ver o significado da palavra tensão, sendo assim iremos trazer o significado desta palavra no dicionário online da Oxford:

1. Qualidade, condição ou estado do que é ou está tenso. "a t. de um cabo de aço";
2. Figurado(sentido)-Figuradamente estado do que ameaça romper-se. "t. nas relações entre palestinos e israelenses".
3. Física força ou sistema de forças que age sobre um corpo sólido, por unidade de área, e é capaz de provocar compressão, cisalhamento ou tração.
4. Fonética – Fonema: fase da articulação que se caracteriza pelo reforço da atividade muscular dos órgãos bucais, com maior pressão do ar expirado.
5. Medicina ato de distender ou ser distendido (diz-se esp. de músculo).

Neste dicionário é possível verificar a palavra tensão em alguns contextos distintos, porém todos levam ao sentido compressão, força, pressão, o que faz romper. E é esta ideia de tensão que devemos observar, ou seja, neste sentido de limite, quando é possível encontrar um rompimento com o conceito pré-estabelecido e neste mesmo momento veremos o surgimento da extensão, movimento ou reflexos deste conceito em outro campo.

Sendo assim, ao utilizar a expressão tensão automidial, estamos nos referindo a uma tensão ocorrida com o caráter de tenso. Como se fosse uma imagem de um cabo de guerra, na qual as extremidades puxam cada um para seu lado, fazendo mover o eixo. E na qual o lado do *auto* precisa muitas vezes pressionar mais, para conquistar sua visibilidade. Ou seja, neste jogo em que há de um lado o auto, e do outro a intermidialidade, o sujeito busca realizar o *self* em detrimento de mídias que forcem a mudança do foco narrativo. Assim, este eixo que se move seria a mudança do foco narrativo, pois dependendo do dispositivo utilizado, o sujeito ocupará instâncias narrativas diferentes e estas vão tensionar o modo de se representar e se fazer auto.

Assim, a tensão automidial fica evidente quando analisamos um documentário, uma peça de teatro ou outra mídia que é construída, a partir de uma criação que requer várias pessoas participando de sua realização. Logo, nestas mídias o sujeito busca os espaços para sua construção na narrativa, a partir da figura da personagem, enquanto sofre a interferência do tipo de mídia que tenta moldar a sua imagem.

Para tratar desta questão levamos em consideração as categorias da narrativa, pois ao debater o conceito chave automidialidade, estamos diretamente abordando sobre o narrador autodiegético, ou seja, aquele narrador, como já abordamos, que conta a história e participa dela. Pois, na automidialidade, como o próprio prefixo sugere, as escritas de si são latentes. E como estamos discutindo esta relação nas narrativas literárias, o narrador autodiegético é o que automaticamente corresponde para o olhar analítico nos estudos automidiais. Porém, ao observar a automidialidade no texto fílmico, a relação com este narrador é tensionada, pois neste caso, teremos uma nova categoria narrativa atuando que é a personagem. E ao atuar como personagem, o sujeito irá realizar a escrita de si, através do protagonismo da encenação.

Como iremos trazer para a tese o estudo da automidialidade no documentário faz-se necessário compreender as tensões sofridas pelo auto neste tipo de mídia.

Sendo assim, adentrando o olhar sobre o personagem do texto fílmico, mas, sobretudo no texto fílmico do documentário, podendo este personagem ser encontrado como produtor/diretor, isto é, aquele que realiza o documentário se fazendo também personagem, como também há situações em que encontramos o sujeito apenas como personagem protagonista e tendo não só a voz em primeira instância na narrativa, mas conduzindo e produzindo sua própria história.

Vale salientar que este sujeito no documentário está realizando uma encenação, e como já foi abordado, a partir do momento em que toma a voz na narrativa, ele constrói seus espaços de subjetivação e nele é possível identificar a relação do falar sobre si ao ocupar o lugar de personagem, e conseqüentemente, encontramos com esta mudança de voz narrativa as suas ligações com as abordagens automidiais. Porém, também é possível observar nas videobiografias, a automidialidade, quando temos a situação do produtor/diretor documentando sobre outra pessoa. Pois, a este sujeito que está encenando, podemos chamar de personagem protagonista, é o produtor do discurso. Denominamos produtor, porque ele permite revelar, ou melhor, encenar sobre suas histórias, sua subjetivação, suas memórias, além de conduzir a narrativa para seus espaços de subjetivação. E é neste exato momento que encontramos a tensão automidial. Pois este rompimento com a automidialidade mais latente,

se transforma em uma linha tênue, no qual o jogo do falar de si, através da câmera e moldado por quem dirige o documentário é suprimido pelo protagonismo de quem é o biografado. Visto que este sai da posição passiva de ser observado para a ativa de protagonizar, de conduzir a história, de realizar um autobiografismo, no momento que fala sobre si e suas histórias, em vez de interpretar um roteiro pré-estabelecido com falas criadas por roteiristas.

Este jogo narrativo na videobiografia de ora encontramos o narrador cinemático, ora outras pessoas construindo ou reforçando a construção da personagem principal, ora o realizador dirigindo o filme, mesmo com a interferência de diferentes vozes, posto isto, momentos de outros “protagonismos narrativos”, ainda assim, temos nesta modalidade de vídeo o discurso direto de quem está promovendo sua autobiografia. Segundo Renov (2014, p.359):

A palavra autobiografia é composta por três partes principais - “auto”, “bio” e “grafia” - que compreendem os ingredientes essenciais desta forma de representação: um self, uma vida e uma prática escrita. [...]. Embora o “auto” e “bio” sejam objetos de discussão para todos os tipos de autobiografia, é a dimensão grafológica que deve ser um ponto focal recorrente para um exame da autobiografia fílmica, eletrônica ou digital. O autorregistro é necessariamente constituído de suas práticas significantes. Como declarou Jerome Bruner, “a autobiografia é a construção da vida através da construção do ‘texto’”.

Outro fato que reforça este caráter autobiográfico encontrado na videobiografia é de que todo material visual apresentado, bem como a própria pessoa ter seu nome e imagem como elemento enunciativo, é de que há uma referencialidade e liberdade de quem é biografado de delimitar o que pode ser exposto sobre si. Ou seja, neste tipo de produção é possível encontrarmos a autonomia do biografado no fornecimento de todo material produzido e apresentado na narrativa, na qual também é perceptível identificar que, assim como ocorre nas autobiografias, o biografado na videobiografia, revela apenas aquilo que o convém ou aquilo que ele permite que o espectador conheça ou saiba sobre si, pois este registro é realizado a partir de suas falas, seu protagonismo e autoria do que está sendo dito e apresentado. E este aspecto é visível, principalmente, nos roteiros construídos pelo próprio biografado durante a realização do vídeo, a partir das suas respostas espontâneas nas entrevistas, como acontece no nosso objeto de estudo: *Agustina Bessa-Luís: Nasci adulta e Morrerei Criança*, realizado por António Almeida. Outro exemplo seria o roteiro feito

previamente pelo biografado, no qual podemos citar *O Poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Também é possível identificar a tensão automidial a partir de outros suportes de mídias, ou podemos chamar outras vozes e mídias para a construção da subjetivação do sujeito. Tomamos, por exemplo, as mídias sociais, mais especificamente o facebook. Nesta ferramenta, é possível verificar a automidialidade sendo criada, a partir da tensão, nas quais as publicações com imagens, textos, fotografias, memes, etc. produzidos por outras pessoas são incorporados nas publicações deste sujeito que cria sua imagem, a partir dos outros, bem como, se faz mídia e cria o próprio perfil, através destes fragmentos incorporados em sua página. Fica explícito com este exemplo, e que também reforça entender que é o conceito de automidialidade que traz o sujeito como produtor de todo o processo, ou melhor, ferramenta midiológica que utiliza para criar sua subjetivação, não é determinante para identificar a automidialidade, mas a partir da tensão automidial é possível existir ainda o sujeito se fazendo mídia.

Outro ponto importante para perceber com este exemplo, é que diferente da autoficção que percebe a construção deste narrador-protagonista em um romance, a automidialidade é possível ser identificada em qualquer tipo de texto. Não precisa ser no texto literário, mas como tratamos da midialidade, assim todas as mídias são elementos para investigação do *auto*. Deste modo, cada texto vai permitir identificar a partir das tensões, a criação automidial existentes ou encontradas neste, pois o que tensiona é o auto, ou seja, a voz do discurso, enquanto a midialidade sempre estará presente independente de quem é que está produzindo o discurso.

A tensão automidial é um elemento que permite discutir as possibilidades de criação de subjetivação do sujeito, pois diferente do pacto autobiográfico que leva o autor a documentar sobre si, e a autoficção que remete a um produtor do discurso que se faz personagem-narrador intencionalmente ficcional, os estudos da automidialidade não têm a pretensão de julgar a obra verificando se há mais elementos autobiográficos e ficcionais, mas identificar a midialidade como ferramenta de construção do eu. Ou seja, a automidialidade reconhece a existência da autobiografia, autoficção, porém a relação do eu e da midialidade é o aspecto mais importante para estes estudos. E as tensões da automidialidade nos permitem observar esta construção a partir de diferentes recursos narrativos.

3. CAPÍTULO - ANÁLISES AUTOMIDIAIS

3.1. ANÁLISE DAS OBRAS A LUZ DA AUTOMIDIALIDADE: INTRODUÇÃO EXPLICATIVA E METODOLÓGICA

Neste capítulo da tese iremos aplicar a teoria da automidialidade, nas obras: *O Livro de Agustina*, de Agustina Bessa-Luís e no documentário sobre a autora: *Nasci adulta e morrerei criança*, de António José de Almeida. Porém, como o livro remete ao conto: *Um Inverno Frio*, e o documentário traz como título uma frase do livro: *Um cão que sonha*, obra também da autora, será necessário observarmos o diálogo entre estes textos. Além do livro *As meninas*, obra que levou a editora a propor à Agustina a produção de um livro autobiográfico. As relações entre estas cinco obras e os aspectos autobiográficos existentes, intensificar a construção automidial, no que se refere a Agustina construir e reforçar, nas obras, a sua imagem/identidade de escritora.

Sendo assim, é importante tratarmos um pouco sobre a escritora Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa-Luís, que assinava como Agustina Bessa-Luís. Filha de Arthur Teixeira Bessa, português e Laura Jurado Ferreira, de origem espanhola. Ela nasceu em 15 de outubro de 1922, em Vila Meã (Amarante), norte de Portugal. Segundo Machado (1979, p. 13) “Vila Meã é uma localidade anterior à nacionalidade, que em 1120 consta como domínio do mosteiro Arouca, segundo crónica de Frei António Brandão”. Esta menção de Machado reforça o quanto é representativa a cidade da autora, tanto no contexto histórico, quanto a importância desta cidade, nos espaços apresentados nas narrativas de suas obras.

Outro fato importante e, que aparece muito em suas obras, é a menção ao Brasil. Ela conhece o país, primeiro, através de seu pai que aos 12 anos veio morar no Brasil, morou durante 25 anos e fez fortuna no país. E segundo, quando Agustina na fase adulta e já escritora, veio ao Brasil diversas vezes participar de eventos, a Bienal em São Paulo, local onde lança seu livro, *Um cão que Sonha*, em 1998. Até a conferência na Universidade Federal de Pernambuco, em 1982, na abertura do IX Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, na qual proferiu o encontro com o tema: *A Linguagem como sentido da Proximidade*, no auditório do Centro de Artes e Comunicação. Suas viagens ao Brasil resultaram em um livro intitulado *Breviário do Brasil*.

Fazendo uma breve biografia da autora, iremos encontrar questões relevantes na sua vida e que contribuíram para sua formação de escritora. Uma delas começa na infância, pois sua primeira leitura, por volta dos 6 anos de idade, foi do livro: *As Mil e uma noites*. O

acesso às obras de escritores franceses, ingleses e espanhóis era devido ao seu avô materno, Lourenço, que tinha um pequeno acervo. Aos 10 anos, Agustina, encantou-se com os textos bíblicos do antigo testamento, sendo esta obra a segunda obra lida pela escritora em sua infância, conforme menciona Machado.

Em 1932, ela passa a morar em Porto, pois começa a frequentar o colégio das Dorotéias. Em Douro (Godim) lugar em que passa suas férias escolares e parte de sua adolescência é o lugar em que ocorre a criação do primeiro romance da autora. Ela não publicou, na época, esta obra que foi escrita aos 16 anos de idade, mas informou sobre o caso em uma entrevista no *Jornal de Notícias* em 04 de novembro de 1955:

Num inverno monótono numa província magnífica demais para ser justamente interpretada aos dezasseis anos, ou se namora um primo, ou se come demasiado, ou se escreve um romance. Foi uma longa história esse primeiro idílio com as letras. Chovia muito; num pátio, a água das caleiras batia nas folhas das hidrângeas, que brilhavam como faróis de outro lado da janela. O outro lado da janela e a chuva são para todo o espírito criador uma oportunidade - eu aproveitei-a rigorosamente, escrevi um romance. (BESSA-LUÍS, 1955 apud MACHADO, 1979, p. 15)

Já em 1945, Agustina se casa com Alberto de Oliveira Luis e passa a morar em Coimbra. Em 1946 tem sua única filha, Laura Mónica. E Dois anos depois, publica seu primeiro livro *Mundo Fechado*. Livro que segundo Ferreira de Castro (apud Machado, 1979, p.15): “No seu livro não há ingenuidades. Ele parece demonstrar todo um belo trabalho de preparação anterior, de filtragem, de controle.”

A autora morou em outras cidades durante sua infância e adolescência, porém na fase adulta, no ano de 1950 fixou residência na cidade do Porto. E é neste mesmo ano que ela publica seu romance escrito aos dezesseis anos, *Os super-homens*. Esta cidade também é o palco quando a escritora portuguesa, ficcionista da literatura contemporânea, se despede em 2019, aos 96 anos.

Em 1953, Agustina ganha notoriedade como escritora ficcionista e prêmios, através da obra *A sibila*. No ano seguinte, com a mesma obra, a autora ganha o prêmio Eça de Queirós. Uma das críticas recebidas sobre este romance foi em 1955 por José Régio (apud MACHADO, 1979, p. 16):

Ousaria acrescentar que, além de universalista, é *A Sibila* um romance intemporal? Sim, intemporal pela adesão a um primitivismo anti-modernista

que, contra todo o preconceito duma actualidade reduzida ao actual, isto é efêmero, lhe confere uma actualidade permanentemente válida?

Com o crescente reconhecimento, pela crítica, da obra da autora, ela começou a participar de eventos em outros países. E destas viagens teremos o nascimento de outro livro, *Embaixada a Calígula*. É notório que muitas de suas experiências sempre estiveram presentes nas suas obras, tanto como elementos presentes nos espaços da narrativa, quanto personagens inspirados em parentes ou pessoas conhecidas. Os lugares, as histórias destes lugares e pessoas, bem como aspectos sócio-culturais são elementos que reforçam o tom memorialista presente em suas obras. Vale salientar que é neste período quando Agustina se consolida no cenário da literatura portuguesa, havia uma oposição entre dois movimentos artísticos que seriam os neorrealistas e o movimento modernista do grupo *Presença*²⁴.

Outra característica marcante nas obras de Agustina, segundo Machado, é o aspecto cosmogônico e rosácea. Segundo o crítico, estas características são como uma marca comum nas prosas agustinianas.

O aspecto cosmogônico trazido pelo autor se refere ao caráter de mistério presente nas personagens, narrativa e são marcados pelas apresentações simbólicas construídas a partir da linguagem. De acordo com Machado, esta “espécie de catarse estilística” (1979, p. 37) se firma a partir do livro *A Sibilia*, no qual todos os aspectos da escrita de Agustina convergem. E ainda segundo o crítico:

E é o convergir dessas potencialidades que desencadeia o desenvolvimento pleno do processo simbólico artesanal [...]. Sobretudo, um sentido do ornamento como elemento essencial na construção simbólica começa então a predominar. Aquilo que até aí era elemento simbólico casual unindo arbitrariamente personagens, ambiente sócio-cultural, situação histórica, reflexão filosófica e estética, vai a partir de *A Sibilia* torna-se elemento de ligação sistemático. [...]

Assim, a partir de *A Sibilia* grandes arquétipos temáticos, como sejam os do mistério e do hábito do ser no tempo e o da cosmogonia ou cosmovisão que se insinua a cada passo da narrativa, estes três arquétipos interpenetram-se. (MACHADO, 1979, p. 37-38)

²⁴ Revista e movimento artístico que tinha como principal representante e líder do grupo, José Régio. Os presencistas defendiam uma literatura introspectiva e intimista fundadas nas teorias freudianas do inconsciente humano. Vale salientar que este movimento pertence à segunda fase do modernismo português e esteve presente em Portugal até 1940 quando a última revista do grupo foi lançada.

O outro ponto discutido pelo crítico é o aspecto rosáceo encontrado na obra de Agustina. Este termo advém do ornamento usado na arte gótica que são as rosáceas. Muito comum nas catedrais, elas são vitrais em formato circular, de cores fortes e com imagens que representam as pétalas de uma rosa, daí o nome. Este ornamento na obra da escritora significa dizer que “é uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novos perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projecta em renovada abertura” (MACHADO, 1979, p. 71). Ou seja, este carácter circular culmina em uma narrativa de linguagem ornamentada, simbólica e de característica labiríntica, na qual o movimento das imagens é construído. Assim, Machado define a linguagem agustiniana: cosmogênica, misteriosa e arte rosácea. Já sua narrativa, como aquela que traz os lugares como fonte de paixão e marcas de sua história, características estas que descrevem as obras que trazem os relatos de viagens e ensaios.

Um dos objetos de estudo para o doutorado é o livro intitulado: *O Livro de Agustina* (2014). Um texto autobiográfico, característica reafirmada pela editora na capa do livro, na qual a escritora Portuguesa Agustina Bessa-Luís fala de si, através de algumas imagens (fotografias e pinturas) e textos. Já previa Machado (1979, p. 11):

Imagino perfeitamente Agustina Bessa-Luís a escrever uma labiríntica, densa, insólita e essencialmente irónica autobiografia. Virá talvez a fazê-lo um dia - se é que a melhor autobiografia que Agustina podia escrever não constitui precisamente, na sua aparente arbitrariedade cronológica, o conjunto da sua obra, ou seja: a obstinada e fragmentária procura desse *moi profond*²⁵ de que falava Proust [...]

Vale ressaltar que a primeira edição de *O livro de Agustina* ocorreu em 2002 pela editora Três Sinais, em edição limitada. Em 2007, a obra foi relançada pela editora Guerra e Paz, tendo sua reedição atual em 2014 com o acréscimo do termo: autobiografia, na capa.

A obra em questão foi produzida a pedido da editora, depois de Agustina ter publicado o livro, *As meninas*, com carácter biográfico sobre Paula Rêgo. No livro, a autora, a partir dos quadros de Paula Rêgo, traz relatos e histórias sobre a vida da pintora. De acordo com esta abordagem criativa, a editora solicitou que ela elaborasse outro livro, sobre si mesma. Em 2002, Agustina iniciou o trabalho que teve como primeiro título *Fotobiografia*,

²⁵ Este “eu profundo” de Proust significa um eu que se assemelha a um narrador. Seria como uma prática narrativa, em que se coloca a memória involuntária, a fim de recriar as experiências de vida em uma obra artística. Este eu profundo é diferente do eu social, pois este eu social seria aquele que representa a vida e a história do autor.

porém depois de concluída a obra, a autora alterou o título, de acordo com a nota do editor (Notas do Editor, 2014, p. 5) o “título que ela corrigiu, à mão, no muito pouco burocrático contrato que assinámos, para o *Livro em Pessoa* ou *A lei do Grupo*, tendo este último ficado como título de abertura no miolo da obra”. O título *O Livro de Agustina*, surgiu em seguida e conforme justificativa da escritora foi dado este nome, por se tratar da “[...] minha história que a memória abreviou, quando não é que a modéstia a repreende.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 6).

Agustina tem uma vasta produção literária. Ela possui quarenta e oito livros, entre eles contos, romances e novelas. Além de vários textos com caráter biográfico, tais como: *Santo António, Vida e Obra de Florbela Espanca, As meninas*, dentre outros. Também faz parte de sua produção: relatos de viagem, como *Embaixada a Calígula, Breviário do Brasil e Um outro olhar sobre Portugal*. Além dos já mencionados, acresce-se: as peças de teatro, ensaios, livros infantis, dentre eles, *A memória de Giz e Dentes de Rato*. Os ensaios são outros tipos de textos publicados por Agustina, a maior parte deles foi proferida em palestras, conferências e eventos. Sua neta, Lourença Baldaque publicou em 2017 uma coletânea chamada, *Ensaio e artigos (1951-2007) de Agustina Bessa-Luís*. Neste livro, dividido em três volumes, estão os 58 anos de publicação em jornais da escritora.

Já no *livro de Agustina* (2014), obra que será um dos *corpus* da pesquisa, a autora fala de si mesma, a partir de suas lembranças e nelas tece a própria identidade, enquanto sujeito. Identidade esta, criada também através dos relatos sobre seus parentes já referenciados, pela autora, como pessoas que influenciaram na construção de alguns de seus textos de ficção.

Enquanto no documentário, há uma situação diferente, visto que se trata de uma biografia – videobiografia, na qual encontramos a autora falando também de sua escrita, mas com a participação de outras pessoas como a filha, os amigos e críticos, os quais corroboram na construção de sua identidade de escritora. Verificamos assim, como a biografia e a autobiografia são representadas nas obras, respectivamente documentário e livro, e como, a partir delas, a identidade de *sujeito escritora* é abordada. Outra questão importante é que nas duas obras: documentário e livro, faz-se referência a outros textos ficcionais: *Um cão que sonha e Um inverno frio*, narrativas nas quais o caráter autobiográfico se faz presente, sendo que ambas, romance e conto, encontramos a identidade como escritora construída na diegese.

O documentário, cujo realizador, António José de Almeida, é um diretor pouco conhecido no Brasil, mas bastante respeitado em Portugal por seus documentários biográficos, ou melhor, por suas videobiografias. Segundo os críticos, ele tem quatro

realizações de videobiografias famosas por seu caráter estético, são elas referentes aos autores: Agustina Bessa-Luís, Luiz Pacheco, Fernanda Botelho e Júlio Pomar. Como podemos observar, o documentário sobre Agustina Bessa-Luís foi uma de suas produções mais elogiadas pela crítica portuguesa. Vale salientar que este documentário foi apresentado pela RTP 2 canal da TV a cabo Português. Segundo Manuel Falcão, António Almeida “trouxe uma maneira nova de falar de coisas de cultura para os documentários portugueses. Esse mérito tem de lhe ser dado.” (Maciel, 2017, online). Esta personalidade da televisão portuguesa é um realizador muito conhecido por dar, em suas videobiografias, como característica, o destaque ao discurso da pessoa biografada.

Deste modo, para realizar a análise destas obras iremos separar por subcapítulos. Cada subcapítulo deste discutirá uma obra, na qual a intermedialidade servirá como ferramenta metodológica para realizarmos as discussões. Sendo assim, ao examinar *O Livro de Agustina* iremos observar as referências intermidiáticas, ou seja, analisaremos nesta obra, as outras mídias nela também identificadas e que auxiliam na construção do livro. Assim, as fotos, as imagens das pinturas e cartas, enfim, todo material escolhido por Agustina para compor seu livro autobiográfico, bem como a parte textual, serão verificadas como unidades que compõem o todo, ou podemos dizer, a obra. O diálogo entre estas imagens e o texto será visto de maneira intersemiótica, deste modo, permitirá a partir desta ligação identificar os aspectos automidiáticos presentes no livro.

Já o conto *Um Inverno Frio*, fará parte das discussões de outros textos automidiáticos da escritora. Assim, na subcapítulo 2.4 será discutido este conto, quando iremos tratar nele os aspectos automidiáticos, pois, de acordo com Agustina:

[...]o que melhor eu gosto de fazer é uma história quase seca e sugerida por uma série de palpites e não pelo reconhecimento da pessoa. Como *Um Inverno Frio*, um dos melhores contos que escrevi até hoje. Se tudo o resto se perdesse, como nas cheias do Capibaribe, no Recife, bastava que esse conto ficasse para me qualificar. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 97)

Assim, na obra, *O Livro de Agustina*, a escritora faz uma ligação com um conto, reforçando o caráter do falar sobre si em uma obra de ficção. Assim teremos outra mídia insinuada, o conto, a partir desta primeira obra autobiográfica que terá sido analisada.

Na segunda parte do capítulo II, o item 2.3, iremos discorrer sobre o documentário: *Nasci adulta e morrerei criança*. Nele encontraremos uma combinação de mídias, pois as obras cinematográficas são formas multimídias, desta maneira, além de identificar as

combinações de diferentes mídias e suas ligações com o elementos autobiográficos de Agustina, também será visto o documentário como uma transposição midiática de *O Livro de Agustina*. E é exatamente neste olhar como um diálogo do livro com o documentário que iremos identificar os aspectos automidiais. Visto que, mesmo no documentário Agustina assume, a priori, o papel de biografada, contudo, também identificamos em vários momentos, através de suas respostas dadas na entrevista com Anabela Almeida, e conseqüentemente nas imagens mostradas na videobiografia, seu protagonismo e diálogo com seu livro autobiográfico. Ou seja, iremos verificar a condução na narrativa, a partir da fala e imagens que são apresentadas, pela escritora, que reforçam e mostram a limitação feita por ela daquilo que a ela permite que seja revelado de si.

No último subcapítulo, iremos tratar também a obra, *Um cão que sonha*. Esta obra é mencionada no documentário, neste caso, o próprio título da videobiografia faz alusão a outra obra de Agustina. A menção ao livro é oriunda da frase da personagem Maria Pascoal, que para os críticos, esta personagem apresenta traços biográficos da autora. Segundo Lourenço (2009, p. 40 apud DENUBILA, 2015, p. 47):

Um cão que sonha - Agustina revisita a sua juventude e dá-nos um pouco a misteriosa e insólita perspectiva da sua ficção, como destinada a ser devorada por um outro que será o autor da sua obra em vez dela. [...] E isto pode ser uma fábula que resume o que trouxe realmente de novo Agustina para a ficção da sua época. Menos uma voz que narcisicamente inventa um mundo para se afirmar através dele do que para ser, por assim dizer, a voz anônima das múltiplas memórias do seu universo povoado de figuras cada uma resumindo a extravagância da vida como se fossem seres da natureza indomáveis e imortais. Como ela.

Este livro é um romance que evoca outras construções narrativas. De acordo com Denubila (2015, p. 54), “esse embaralhar dos gêneros, misturando ensaio, ficção, biografia, autobiografia é típico da poética de Agustina Bessa-Luís que almeja apontar, [...] o limite entre arte e vida, ou seja, toda experiência é guiada por preceitos ficcionais”.

Na narrativa de *Um cão que sonha*, a personagem Maria Pascoal deixa uns textos que seu marido que só descobre, após sua prematura morte aos 25 anos de idade. Esta narrativa mistura realidade e ficção e esta relação é, a todo o momento, instigada ao leitor. E assim como Léon Geta, ao encontrar os manuscritos da esposa, torna o leitor-autor, somos também convidados a realizar o mesmo ao ler a obra.

Ao tratar deste livro iremos observar suas relações com o documentário. Visto que a automidialidade nesta obra é reforçada através do caráter autobiográfico e do diálogo que

estabelece com o documentário. Bem como, também é possível identificar neste romance, mais uma vez, a autora revelando-se como escritora e discutindo seu modo de produção literária.

Para trazer uma abordagem dialógica das nossas análises, no tópico 2.4 também trataremos do livro *As Meninas*. Pois, neste subcapítulo iremos discutir a automidialidade em algumas obras de ficção da autora que conversam com *O livro de Agustina* e o documentário. Segundo a editora, o livro “em vez da crítica, em vez de delícias analíticas ou juntamente com elas, Agustina mergulhava o leitor no romanesco, nos gestos quotidianos, na biografia” (BESSA-LUÍS, 2014, p.5). Assim, neste livro, Agustina romanceia a história da pintora Paula Rego enquanto também revela o seu olhar acerca do processo artístico.

Vale ressaltar que não só esta obra, como foi possível observar, mas desde o primeiro livro que será examinado nesta tese, a construção autodimidia se faz presente. Porém, em cada obra, Agustina traz traços de sua escrita que caracteriza uma unidade da obra agustiniana, além de apresentar o conjunto destas obras como uma teia, na qual a autora se faz texto e personagem em cada uma delas. Assim, ela reforça a imagem de escritora /artista que ela mesma constrói nas referidas obras.

3.2 OS DIÁLOGOS AUTOMIDIAIS PRESENTES NA OBRA: *O LIVRO DE AGUSTINA, DE AGUSTINA BESSA – LUÍS*.

Como foi mencionada, a obra *O Livro de Agustina*, surgiu a pedido da editora em 2002. Este pedido originou-se depois de Agustina ter realizado a biografia de Paula Rego, no livro *As meninas*. A autora, a priori, utilizou o nome de *Fotobiografia de Agustina*, o que justifica analisar também as fotos pelo caráter automidia. Da edição de 2014, na qual utilizamos para esta tese, há três imagens em que não entrarão nas discussões que são as três pinturas de Alberto Luís. Esta escolha está embasada no fato de que estas imagens foram acrescentadas pela editora na versão de 2014 e não por Agustina na primeira edição do livro. Também não será realizado um olhar quanto a diagramação das fotos, visto que não houve participação da escritora nesse processo.

Ainda com relação aos nomes da obra, Agustina fez uma segunda alteração para *O Livro em Pessoa* ou *A lei do Grupo*. Sendo que ela optou em deixar *A Lei do Grupo* como título de abertura. O interessante destes dois títulos é a inclusão da ideia do eu e do outro

como elemento de construção do sujeito. Pois quando analisamos o primeiro título que foi excluído, *O Livro em Pessoa*, a preposição “em” nos trará a possibilidade de leitura deste olhar para o eu. Pois este pronome que pode se referir a lugar, relação de tempo, pode indicar o modo, como noção de finalidade, entre outros. No contexto da frase do título sugerido pela escritora, o artigo “o” define o livro, enquanto a preposição “em” pode ser entendida como indicativo do lugar deste livro, de caracterização ou até mesmo uma noção de finalidade que é complementada pela palavra “pessoa”. Ou seja, a ideia sugerida por este título nos leva a pensar esta pessoa como a representação de um eu.

Já o título *A lei do grupo*, podemos entender a construção deste eu, a partir do outro. Assim, é compreendida a palavra “grupo”, como ação promovida por várias pessoas que influenciam na construção deste eu, enquanto o vocábulo “lei”, determina que as questões socioculturais também intervêm neste processo de criação. Segundo Renov (2005, p.360):

Estes modos de prática autobiográfica podem ser menos definidos pelo aparato tecnológico do que pela rede de relações sociais que os cerca. A etnografia doméstica, uma forma de autorretrato em que o *self* está em estreita ligação com seu outro familiar, assume como seu preceito implícito que “a etnografia começa em casa”. O *self* requer o outro; o outro retrata o *self*.

Ou seja, olhar a autobiografia, significa também observar este outro como elemento constitutivo deste eu que está sendo revelado no discurso.

Passando por estas mudanças de títulos, Agustina optou por deixar o nome *O livro de Agustina*. Neste novo enunciado da obra, observamos tanto a determinação do objeto, que seria o livro, quanto à pessoa a que pertence, Agustina. Deste modo, este último título utilizado nos remete uma ideia de um conjunto de informações sobre a autora, na qual o livro tanto se refere tratar da imagem da autora, como também pertencer às memórias dela.

Sendo assim, o *Livro de Agustina* é uma autobiografia dividida em doze partes, em que cada uma delas recebe um título. Cada capítulo do livro é apresentado tanto em formato de texto como também através de imagens que de alguma maneira dialogam com a parte verbal. Segundo Anabele Ribeiro (2002, b.), que fez a apresentação da primeira edição do livro, menciona que:

Depois de folhear a sua autobiografia, e de ter a benção de acompanhá-la com as fotografias, que já nos dizem muito, torna-se mais fácil perceber o seu encontro com o real, o modo como se deixa impregnar pelo real, o modo

como o real se apropria dela. E como, do equilíbrio entre uma e outra coisa, resultou o que podemos conhecer de Agustina.

Ribeiro nos convida nesta apresentação a entender o livro como um diálogo de Agustina com o real. Assim como ocorre também nos seus romances e contos, na qual o real e a ficção se imbricam, ou podemos dizer se espelham um no outro. Nesta autobiografia, Agustina justifica até o fato de ser escritora a uma condição que herdou e adquiriu ao longo de sua infância. Então, até ser escritora, chegando às suas narrativas são frutos de sua vida e esta representação da realidade está presente em cada história contada pela escritora.

Após o subtítulo *A lei do grupo*, o primeiro capítulo é intitulado, *A Família do Paço*. Nele temos uma foto com os avós paternos de Agustina, além de seu tio, tias e pai. Ela destina este capítulo de abertura em iniciar suas observações quanto sua família paterna. E logo anuncia, nestas primeiras páginas, que sua tia Amélia foi o modelo para a sua obra, *A Sibila*.

A maior parte desta seção trata da figura de seu avô que o caracteriza com o “ar dostoiewskiano” (BESSA-LUÍS, 2014, p.10). Esta assertiva, nos leva a refletir sobre uma imagem do avô diferente daquelas que buscam retratar as condutas moldadas na tradição, ou na descrição de uma família perfeita. Mas, a referência a Dostoievski, nos leva a perceber que iremos conhecer os conflitos familiares, as relações humanas, neste caso, as relações familiares a partir de um realismo que nos encaminhará a observar o caos que surge do convívio. Assim, Agustina fala sobre seu avô, de como ele conheceu sua avó, que viveram 35 anos casados, além de apresentar seus tios e pai, porém termina esta parte com o seguinte parágrafo:

Meu avô Teixeira era perdulário, valente, amava as mulheres, o que é mais do que as desejar. Tinha por elas um respeito gracioso e sem adulação. Elas adoravam-no e faziam bem. Que há poucos homens que saibam amar as mulheres e merecê-las. (BESSA-LUÍS, 2014, p.11)

Este trecho nos mostra, a partir da palavra mulheres, que seu avô tinha outras fora a sua avó. Porém, o vocábulo perdulário nos faz entender o comportamento de seu pai que perdeu sua fortuna, na qual a escritora diz que “eu tive que abrandar o espírito de aventura e do sabor do ganho não tirei partido. Porém, gosto do triunfo que, para ser desculpado, se diz que é aprovação de Deus”. (BESSA-LUÍS, 2014, p.11). Ou seja, este comportamento

esbanjador que seu pai herdou de seu avô, a privou de desfrutar das riquezas. Mas, é importante também verificar que Agustina menciona o triunfo como uma desculpa para a aprovação de Deus. Isto se dá, pois boa parte desta fortuna foi conquistada através de jogos.

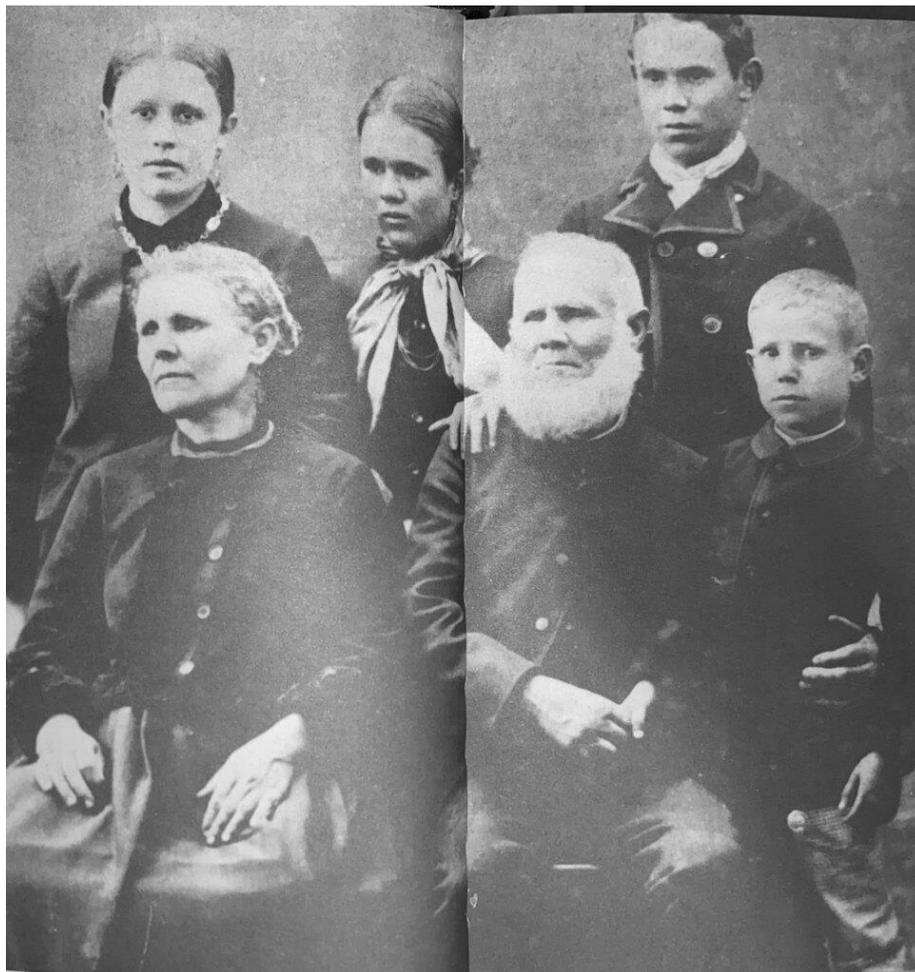
Como esta primeira parte da narrativa, se que trata de sua família de Agustina, vale salientar que:

Auto não significa uma autorreferência narcísica - embora certo grau de narcisismo próprio à marca singular, ao *seing*, firma, não esteja excluído, mas sim a inscrição de um traço que de imediato se *divide com* o outro. Bio não significa tampouco uma afirmação de um elemento pela exclusão de seu outro, mas, como diz Nietzsche, uma afirmação da vida até no sofrimento. (NASCIMENTO, 2015, p. 348)

Isto é, ao tratar de si, ou melhor, ao contar sobre sua própria história, é inevitável falar sobre o outro, pois, nesta obra, os familiares dão suporte e servem de justificativa para a construção da imagem da escritora Agustina. Fato que ela própria deixa explícito quando menciona o subtítulo *A lei do Grupo*.

Outro ponto interessante quanto a imagem fotográfica da família, é que temos apenas duas pessoas olhando para a câmera, uma seria o pai dela e a outra uma de suas tias.

Figura 1- Foto de sua família paterna: avó, avô, tias, tio e pai



Fonte: O Livro de Agustina, p. 10-11.

O olhar destas duas pessoas parece estar observando quem está lendo o livro. O que nos leva a sentir como se estivéssemos na posição de fotógrafo ou de testemunhas que conhecem a história da família. Este olhar tanto nos convida a participar ou fazer parte da história como testemunha, além de trazer à referência a imagem de transparência, de verdade daquilo que permite revelar sobre si. Outro aspecto relevante é que ao tratar da família e as pessoas que a cercam, Agustina está construindo ao leitor sua subjetividade, já que a mesma é constituída, segundo Foucault, com práticas corporais e técnicas.

Foucault distingue de um lado as técnicas do poder, e do outro as técnicas de si que devem servir a forjar a existência de maneira responsável. “Essas técnicas, explica ele, permite aos indivíduos efetuar, por seus próprios meios ou com a ajuda de outras pessoas, certo número de operações sobre seus próprios corpos, almas, pensamentos, condutas e modos de ser, a fim de transformar eles mesmos até alcançar certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade. (JONGY, 2012, p. 487)

Desta maneira, é perceptível identificar que ao tratar de seus familiares, Agustina vai tecendo sua subjetividade, a partir das características dos outros. E estes aspectos adquiridos através da família compõem as marcas que formam a escritora e sua maneira de escrever.

Já a segunda seção é destinada para tratar sobre o pai. Nela, ela conta que seu pai, ainda pequeno, veio ao Brasil e fez fortuna. Agustina menciona que seu pai, provavelmente, por ter comido muito doce, na fase adulta os doces o tornaram seu inimigo. Neste momento, a narrativa passa para primeira pessoa e encontramos: “creio que me transmitiu o desinteresse pelas coisas doces, que eu prefiro sal e o vinagre.” (BESSA-LUÍS, 2014, p.12). Novamente temos um indicativo, no qual a escritora nos apresenta características ou predileções dela como herança familiar. Os signos sal e vinagre, observando como argumento é possível inferir como o sal tanto aquele que dá o sabor, como também tira a suavidade trazida pelo doce. Enquanto o vinagre, assim como o sal dá o sabor, porém o azedo característico deste tempero não permite ser muito apreciado.

O vinagre e o doce são expressões metafóricas que tanto conotam características dela quanto do pai. Sendo esse um indício de que, a maneira como está sendo contada a história, ou seja, a partir da linguagem, é possível identificar que a escrita deste texto agustiniano, passeia pelo campo da ficção. Outro momento da narrativa em que identificamos este processo criativo é quando ao comentar da avó paterna e lhe atribuir qualidades, Agustina, termina a seção com a seguinte frase: “qualquer ficção a diminui e não a retrata” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 13). Ou seja, o que está sendo contado não é toda a história sua e de sua família, mas os reflexos das imagens que a família tem de si, filtradas pelo imaginário da escritora que tudo significa com seu olhar atento. Logo, inegável seria o caráter ficcional que se mistura ao aparente relato documental.

A próxima seção do livro trata do avô Teixeira. Agustina descreve seu avô e logo trata de abordar sobre a avó Justina e a relação dos dois. Sobre a avó ela diz que:

Eu tinha medo dela, já não estava no perfeito juízo. A vigília entre a vida e a morte, com o seu sonambulismo e o murmúrio da velhice, fazia-me pavor e, no entanto, era parte da curiosidade da infância. Minha avó morreu tinha eu dez anos. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15)

Ela continua neste trecho falando que não utilizou as vestes do luto e foi muito censurada por isso. Nesta página ainda encontramos uma foto da avó e na parte textual

contempla a descrição de uma cena que se assemelha a foto. Este relato é de sua lembrança enquanto criança. Outro elemento que chama atenção nesta página é apresentar novamente o signo, sal. Desta vez, encontramos este vocábulo na seguinte frase: “A flor da velhice é como a flor do sal: uma raridade.” (BESSA-LUÍS, 2014, p.15). A comparação criada entre a velhice e o sal, nos faz perceber a relação que Agustina estabelece entre estas duas palavras. Deste modo, chegamos através do signo sal, neste contexto, trabalhar a ideia da fragilidade e de maturação ou maturidade. Pois, a flor de sal nada mais é que cristais de sal. O sal em seu estado puro. Já a palavra “flor”, reforça o argumento de fragilidade, porém nos traz a referência ao belo, ao estágio final do ciclo da vida.

Na secção seguinte temos o título, *O tio do Mato*. Neste trecho a autora trata do irmão de sua avó e a descendência desta parte da família. Ao falar de um dos filhos de seu tio, Agustina menciona: “Lembro-me dele. Era um snob acabado. O snobismo entrou na família com a cultura, o dinheiro e a histeria das recordações.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16). Neste trecho a autora reforça que o prestígio social da família era advindo não só das riquezas, mas também da questão cultural e a participação de registros e momentos históricos vividos por parentes. Dessa maneira, interpretamos que o fato de criar esta autobiografia se justifica também pela tradição familiar. Ou seja, o hábito de registrar sobre os seus e seus feitos, ou melhor, de ser e se tornar parte da história portuguesa. Como também podemos aferir que ser escritora, para Agustina, traz um prestígio, ou podemos colocar como uma afirmação social de quem é ela, diante da família. Ela cita também, por exemplo, que o mesmo primo, José Bessa, assinou a ata da constituição do Gabinete Português de Leitura. Deste modo, ao mesmo tempo em que critica a questão do esnobismo, ela justifica a relevância deste ocorrido para a família e para o cenário português. Estes fatos narrados, nos levam a outra afirmação de como ela percebe e realiza a autobiografia: “O que se imagina das pessoas é o que nos convence.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 19). Isto significa, ao contar sua história e de sua família, ela cria a imagem das figuras ao seu molde, pelo viés da imaginação.

Na próxima parte, *A gente do Douro*, é dedicada em tratar sobre a família materna de Agustina. Ela fala dos seus bisavós até chegar à figura de sua mãe. Esta é uma seção mais extensa que as demais e nela encontramos as primeiras referências mais diretas quanto à questão do caminho das letras seguido pela escritora. Seu bisavô que fora professor e amante não conseguiu cativar seu filho, avô de Agustina, a gostar de ler, porém ela diz que “os primeiros clássicos que eu li vinham da sua estante.” (2014, p.21).

Na parte intitulada, *A mãe*, duas passagens são interessantes, uma referência a alusão que ela faz sobre uma cena de filme, *Vale Abraão*, adaptação realizada por Manoel de Oliveira, na qual diz representar o momento em que seus pais se conheceram. E a outra, quando comenta a foto na qual está ela, a mãe e o irmão em uma praia. No livro, Agustina diz que: “Amava o meu irmão com uma expectativa que as mães têm ainda hoje pelos filhos varões. Neste retrato de praia, eu estava vestida com um vestido de *étamine* cor de morango às pintinhas, e minha mãe de seda crua” (BESSA-LUÍS, 2014, p.29). Nota-se que antes de mencionar sobre a foto ela fala do irmão e a relação da mãe para com ele. Enquanto ao tratar das duas, ela descreve o tipo de tecido das vestes, porém nada é reportado sobre os laços afetivos. Mas, ao pensar no tecido utilizado nas roupas, podemos notar certa hierarquia promovida pelo tipo de tecido. Porque o *étamine* é um tipo de material ideal para bordar, 100% algodão, mais pesado, enquanto a seda crua é um tecido mais fino, leve e mais refinado. Ou seja, enquanto o primeiro é um tipo de tecido utilizado para fazer algo nele, isto é, uma peça que precisa dar um acabamento para ser mais requintado. Já a seda mesmo sem estampa já é um sinal de sofisticação. Sendo assim, o tipo de tecido usado pelas duas, nos leva a refletir sobre o fato de a menina com o tecido que serve para o bordado, melhor dizendo, faz alusão a ideia da criança que precisa ser construída e refinada. Em outras palavras, precisa da mãe para engendrar a forma necessária para moldar a menina. Já a mãe, seda crua, mesmo vestida com tecido em seu estado mais puro, ou melhor, menos sofisticado do que os estampados, também, mesmo que na simplicidade, apresenta um requinte inerente ao próprio material, bem como a representação dada da mãe por Agustina. Outro detalhe importante para observar são as imagens como ícones, pois “por se parecerem com a coisa à qual se referem e, como uma consequência, parecem ter uma proximidade com a realidade” (MORLEY, 2020, p.146). Sendo assim, na foto a seguir é possível interpretar esta imagem como algo representativo deste sujeito.

Figura 2- Fotografia de Agustina, sua mãe e seu irmão



Fonte: O livro de Agustina, p. 28.

Nesta imagem que corresponde a cena apresentada por Agustina, vemos ela à esquerda, enquanto a mãe está mais próxima ao irmão dela. Esta questão física dos corpos na fotografia chama atenção para a ideia de distância e aproximação afetiva entre eles. Vale salientar que:

A relação intermediária entre palavra e imagem expõe o fato de que a escrita e a feitura da imagem compartilham raízes comuns, e isso é verdade em termos da natureza visual de um signo inscrito e no compartilhamento da tecnologia (como o formão, pena, lápis ou pincel) necessários para fazer tais notações. (MORLEY, 2020, p.150)

Neste caso a intermedialidade está inserida na escrita de si, pois temos a imagem e a palavra como ferramenta que enfatiza a representação de si. Como menciona Morley, o texto e as imagens apresentam uma relação comum que reforça o próprio suporte que é um livro autobiográfico.

Na seção, *A tentação tem sempre um caráter sacerdotal*, Agustina continua a tratar sobre sua relação familiar e o que a levou a escrever. É uma parte considerada longa e nesta começamos a encontrar mais relatos pessoais da escritora, bem como as justificativas dos fatos contados e a ligação com a sua formação de escritora. Ela inicia esta parte retomando as falas sobre a sua relação familiar com sua mãe e irmão:

Amava-me mas sem demonstrações, a educação passava pela disciplina das emoções. Eu pensava que minha mãe não era uma pessoa justa: faltava-lhe a independência que faz a alma imortal. Achou sempre, e meu pai também, que o meu talento era devido a meu irmão e que eu o usurpara, como Jacob a Isaú. Contudo, meu pai mandou dactilografar o meu primeiro romance, e ainda hoje me pergunto o que foi feito dessa senhora Champollion que decifrou o que eu escrevi. (BESSA-LUÍS, 2014, p.30)

Fazendo uma alusão a história bíblica do livro Gênesis, Esaú e Jacó, eram irmãos gêmeos e a briga pela primogenitura é a grande discussão desta história. Visto que Esaú era o mais velho e Jacó, como o próprio nome em hebraico sugere, “agarra o calcanhar”. Nesta história Jacó ainda no ventre da mãe segura o calcanhar do irmão para tomar o posto de primogênito, mas não consegue desta vez. Na fase adulta, e com a ajuda da mãe, ele consegue a benção do pai que deveria ser dado ao primogênito. Ele conseguiu tal reconhecimento, pois o pai, como era cego, não podia diferenciar os filhos e Jacó apresentou a comida pedida por ele ao filho mais velho. Assim, Jacó conseguiu receber a bênção no lugar do irmão para consequentemente adquirir os direitos da primogenitura. A história destes dois irmãos é utilizada por Agustina, em sua autobiografia, para simbolizar sua relação familiar. Além de servir como argumento para justificar o seu talento, em vez do irmão. Na verdade, a partir da leitura realizada nesta passagem, observamos os nomes Jacob e Isaú como palavras simbólicas, que de acordo com o conceito de Pierce, são signos que “são muito mais arbitrárias no seu som e na sua forma e estão relacionadas ao seu referente somente por convenção” (MORLEY, 2020, p.146). Ou seja, o signo, no sentido simbólico, apresenta uma compreensão a partir do contexto, pois enquanto o próprio signo diante da sonoridade e da escrita não se refere imediatamente ao objeto, mas sim à convenção existente nela que auxilia na interpretação.

Voltando as assertivas acerca da sua carreira como escritora, Agustina menciona que:

Mais tarde, ele pagou a edição de *Os Super-Homens*, não porque acreditasse muito em mim, mas porque não perdia a ocasião de apostar num provável vencedor. Quando *A Sibila* se fez um sucesso de livraria e eu assentei nas

letras de direito próprio, ele pareceu um pouco desiludido. Os jogadores não gostam de ganhar. (BESSA-LUÍS, 2014, p.30)

Ainda sobre seu início como escritora, Agustina diz que seu pai foi quem apostou no talento dela, porém ela menciona que o fato de ter dado certo sua carreira de escritora, parece que o pai não ficou tão feliz quanto ela esperava. Pois, segundo a autora: “jogadores não gostam de ganhar”, fazendo referência a seu pai e sua paixão por jogos.

Continuando em tratar sobre o que a fez escritora, a autora diz que:

Eu passava com o meu irmão uma parte das férias grandes no Paço. Ser irmão dum único irmão é muito solitário, mas também favorável a imaginações, diálogos interiores, sonhos e descobertas. Desde muito cedo eu descobria as minhas companhias nos livros. Quando aprendi a ler, no mundo fez-se luz e passei a compreender tudo. Eu tinha quatro anos e uma professora vinha dar a lição ao meu irmão, que era débil e que minha mãe protegia demasiado. Ele era uma criança azarada, penso que provocava situações desastrosas para assim chamar a atenção para ele, o que conseguia. (BESSA-LUÍS, 2014, p.32)

Agustina diz que desde cedo lia muitos livros e que aprender a ler trouxe-lhe uma nova maneira de ver as coisas, como ela coloca, passei a compreender tudo. Esta oração é cercada de índices que são apresentados pelos signos: “aprendi a ler” e “compreender tudo” que reforçam, ou melhor, indicam a formação da escritora Agustina. Observamos que suas leituras, gosto pela leitura, vão formando a subjetividade desse sujeito escritora. Assim, conseguimos identificar a formação de uma artista que responde aos estímulos socioculturais. Desta maneira, é possível identificar o “auto” como uma construção deste eu artista, enquanto a midialidade (*O livro de Agustina*) reforça e identifica as características de Agustina e suas habilidades de escritora. Mais adiante ela menciona que:

O cinema, os livros e a D. Inês deram comigo em escritora. Tudo o que eu podia desfrutar do tempo infantil me parecia vulgar e estranhamente impróprio para mim. Eu amava a vida dos adultos, os seus perigos, mistérios, paixões, desgraças. O erotismo da infelicidade depressa o entendi como se fosse a vocação das pessoas. (BESSA-LUÍS, 2014, p.36)

Aos poucos, a autora nos leva a compreender suas escolhas artísticas e como elas influenciaram na sua escrita e também seu interesse por outras artes. Este interesse pelo cinema rendeu, na sua fase adulta, uma aproximação com Manoel de Oliveira que realizou

seis adaptações dos romances de Agustina, são eles: Fanny Owen, Vale Abraão, As Terras do Risco, A Mãe de um Rio, Jóia de Família, A Alma dos Ricos. Sendo o primeiro no ano de 1981 e a última adaptação em 2005. Esta passagem também remete a uma trajetória de amadurecimento intelectual que teve início na infância, além de reforçar uma frase do livro *O cão que sonha*, “nasci adulta”. Visto que ela afirma que amava a vida de adulto e, principalmente, o prazer e a dor presente na infelicidade, característica vigente na idade adulta. De acordo com Machado (1979, p.30) a obra agustiniana apresenta:

A simplicidade é um aspecto superficial do complexo, ou então a síntese duma estrutura difícil. A simplicidade adquire-se com a maturação do espírito; a sobriedade e a concisão obtêm-se por sistema de eliminação, e são obra duma intensa experiência.

Vemos que as falas de Machado reforçam como a escritora observa sua própria escrita e desenha na autobiografia este sujeito escritora. No trecho a seguir, ela relembra um episódio quando criança e novamente vai tecendo a imagem que deseja revelar de si e de seu processo de escrita.

Aos três anos, em Espinho, eu saí do hotel, sozinha, com um vestido de voile azul-claro e um ar de grande aventura. Tenho ainda essa aspiração de caminhar sem rumo, dizem que é um fio de epilepsia. Talvez seja. Talvez a liberdade seja um sintoma epilético. (BESSA-LUÍS, 2014, p.39)

Ao utilizar a palavra - epilético, o argumento apresentado neste signo nos remete a ideia de uma perda de consciência provocada pela convulsão. Assim, um sintoma epilético seria sair deste estado de normalidade para um estado fora da consciência, sensações, comportamento e sintomas incomuns. E este traço que Agustina relata de quando tinha três anos, também reforça características da própria escrita da autora. Ainda de acordo com Machado (1979, p. 51):

Um escritor como Agustina Bessa-Luís parece não ter aquilo a que habitualmente se chama «fases» ou «ciclos» ao longo de uma obra. Tudo nela se corresponde e entrelaça. [...]. Tudo nela é uma espécie de contínua intuição arquitectónica, propicia a construções grandiosas, paralelas e labirínticas que não se sabe bem onde começam nem onde acabam e que ao mesmo tempo são feitas, como já disse, de ínfimos pormenores que magnetizam, que cristalizam o essencial. E isto não só quanto à estrutura dos romances, também quanto à própria criação das personagens, tão marcadas

como feitas de *nuances* quase imperceptíveis nas suas características de base.

Sendo assim, tanto os personagens quanto a própria linguagem na obra de Agustina têm este caráter labiríntico que liga uma obra a outra. Suas obras são como teias que formam o tecido que é o conjunto de sua obra. Como afirma Machado (1979, p. 51) não há fase ou ciclos na obra agustiniana, o que existe é uma conexão entre todas as obras dela outra parte interessante nesta seção é quando Agustina traz mais referências fílmicas, ao citar Ingmar Bergman:

Mas prevalecia nela um sentimento de respeito pela estrutura familiar e os princípios em que foi criada. Casar com um jogador já era bastante como inovação. Eu acho que toda a vida viveu um papel da Casa de Boneca, faltando ao último acto, com o maior dos caprichos. Ingmar Bergman tem figuras de mulher assim, infelizes por espírito romanesco e que se arrependem a pretexto dos filhos e vão para casa bordar a branco e fazer compotas. Eu própria sou um pouco assim. O que me interessa não é o que eu gosto. (BESSA-LUÍS, 2014, p.43)

Os filmes de Bergman, em geral, tratam das questões existenciais e, em especial, das angústias humanas. Agustina compara sua mãe a si mesma com os filmes deste cineasta. O que nos leva a compreender que esta vida simples e cotidiana do lar, já que ela fala de pretexto dos filhos e fazer compotas, remete-se a um olhar da vida privada que é carregada de conflitos do cotidiano. Estes dilemas vividos por mãe e filhas, nos revelam uma sensação de angústia, no sentido de que os desejos, ou melhor, as vontades das mulheres sempre ficam em detrimento dos interesses da família.

A próxima seção, *A póvoa em toda a sua glória*, começamos a encontrar mais fotos da escritora, e a maioria em close. Como se indicasse, cada vez mais na obra, a chegada mais perto da autora. A partir de agora, as histórias contadas no livro estão mais voltadas às experiências vividas por ela. Outro aspecto importante midiático a que esta parte do livro nos leva é a ligação com a linguagem cinematográfica, no que se refere a narrativa começar com um plano mais aberto, ou seja, um panorama geral da história da infância e ascendência de Agustina. Chegando do meio para o final como uma espécie de movimento entre meio plano e *close* da escritora. Fazendo, deste modo, com que a própria história contada no *livro de Agustina* traga na linguagem uma semelhança com os enquadramentos da câmera.

Além de uma narrativa que lembra os enquadramentos de plano aberto e *close*, também é possível perceber com este mesmo exemplo (falar da família até chegar aos relatos sobre si), notar a semelhança aos movimentos câmera: *travelling frontal* e o *zoom*. Pois, partir da família até adentrar em sua intimidade, ou seja, focar apenas na sua imagem, depois distanciar focando-se na sua imagem total, assemelha-se aos movimentos de câmera citados. Em especial, ao utilizar também as fotografias com este sentido de aproximação do rosto da escritora, como um *close*. Podemos dizer que é nesta aproximação da imagem, feita de si pela autora para o leitor, que é intensificada a construção automidial. No tocante, em que este acesso indica um olhar criado por Agustina o qual representa o seu “eu escritora”. Assim, cada vez que este foco narrativo vai chegando perto de revelar este eu, mais o leitor conhece a imagem criada do eu escritora, ou melhor, identifica a subjetivação desse “sujeito escritora Agustina”, a partir do movimento narrativo que lembra a forma do *close*. Vale salientar que, é perceptível que a linguagem utilizada no livro é uma ferramenta que espelha sobre Agustina escritora e suas práticas de escrita.

Figura 3- Fotos do rosto de Agustina.



Fonte: O livro de Agustina, p. 50 e 46.

Nestas duas fotos temos a segunda foto, imagem de Agustina mais jovem, enquanto a primeira já faz a alusão a escrita e seu momento de criação. Enquanto temos uma imagem que olha para frente e não para quem fotografa, a outra imagem está como se estivesse lendo ou

escrevendo. A escolha de fotos intensifica o caráter autobiográfico, bem como remete a ideia da referencialidade, fomentando o aspecto de verdade dos relatos apresentados pela escritora. Agustina com a perspectiva automidial narcísica representa, reforça e cria sua imagem através da subjetivação do sujeito escritora.

No trecho a seguir, ela inicia suas justificativas pela predileção na área das letras.

Sem a minha prima eu seria mais solitária. Era a minha interlocutora, a minha comparsa nos teatros em que repetíamos as fitas de cinema de espias e mulheres fatais. Ela era aluna brilhante de matemática, eu só me distinguia nas letras. Comecei a escrever histórias partindo das estampas que recortava para servirem de ilustrações. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 44)

Outro fato relevante nesta passagem é o relato de quando começou a escrever. A comparação realizada sobre esse início de escrita se dá mediante a imagem do recortar estampas. Ou seja, de partes que formam um todo, do fragmento. O que ocorre também com o próprio ato de contar as memórias. Continuando o texto, outro momento relevante quanto ao processo de construção do sujeito escritora é quando resgata outras leituras realizadas durante sua juventude.

Mudei de leituras e, de repente, passei a coisas mais substanciais, Madame Bovary, para começar. O estilo impunha-se, dava-me um arrepio uma bela frase, a literatura francesa era a preferida, com Dumas e Victor Hugo. O Conde de Monte Cristo e a série de José Bálamo pareciam-me deslumbrantes. Meu pai tinha trazido do Brasil uma enciclopédia universal onde eu encontrei os melhores textos do mundo. Vicie-me na leitura, minha mãe achava que eu estava a isolar-me demasiado, a perder o contacto com a realidade. Dava-me tarefas caseiras, vestia-me à inglesa com saias de pregas e peúgas pelo joelho. Eu queria que me deixassem em paz com o Cagliostro e a du Barry, e outros. Gente perversa e fascinadora. Hoffman também, e as suas fantásticas narrativas. Como se podia escrever assim? Era um milagre, uma criação do mundo. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 51)

O fascínio pela literatura a encantava, assim como as formas narrativas. As pessoas citadas neste trecho também indicam uma preferência não só pela literatura, mas pelas artes em geral. Além de reforçar a imagem de um isolamento típico dos escritores no seu processo de criação. Deste modo, ela exercia este aspecto desde a infância, a partir de suas leituras. Continuando a citar outros autores que gostava de ler, Agustina revela ainda mais sobre seu processo de formação de sua escrita.

Caixotes de livros ficaram muito tempo sem abrir e eu aproveitei a ocasião para os ler todos. Diderot e Rabelais, E um sem-número de romances ligeiros que eram de meu tio Ant3nio, de sabor pecaminoso. Eu tinha aprendido que os homens s3o mais pecadores e as mulheres mais curiosas. Confessava 3s vezes as minhas leituras ao padre confessor, e ele n3o lhes dava import3ncia; pelo que deixei de as confessar. A3inda hoje penso se ele me ouvia ou se fazia desentendido ou tinha o cora33o a descompasso das leis. (BESSA-LU3S, 2014, p.55)

Ao citar Diderot e Rabelais, verificamos qu3o diversificada era Agustina como leitora. Tanto que mesmo algumas leituras apresentarem uma narrativa com conota33es que n3o eram vistas como adequadas pela igreja cat3lica. Agustina os lia e se confessava sobre suas leituras para o padre. E pelo mesmo n3o d3 relev3ncia ao fato, percebeu que n3o cometeu nenhuma falta contra a igreja por isso. Bem como, nesta afirmativa podemos entender tamb3m que n3o deixaria de ler, apenas sempre iria se confessar sobre.

Mesmo com toda esta inclina33o para as letras, havia parentes que tentavam orient3-la a mudar de caminho, por3m como ela menciona:

Minha tia Am3lia, que era uma mulher de leis e gostava de tribunais como se gosta de 3pera, estava empenhada em que eu n3o estudasse. Contra ela a D. Gl3ria perdia a cartada. Mais tarde voltou a insistir, mas eu j3 estava perdida para a escola. Tinha escrito o meu primeiro romance. (BESSA-LU3S, 2014, p. 56)

Observamos que sempre na autobiografia a autora releva o ato de ser escritora como algo inevit3vel, devido aos fatos que ocorrem em sua vida. Al3m do fato da paix3o pelas artes desde muito pequena.

Em *3dolo de Barro*, t3tulo de sua primeira obra que n3o foi publicada durante seu per3odo de produ33o liter3ria, junto com *3gua da contradi33o*, s3o obras que foram realizadas antes de *Mundo Fechado* e que permaneciam guardadas na casa do Douro. Vale salientar que esta express3o, que tem suas bases na B3blia, quer dizer algu3m poderoso, respeitado e invenc3vel que, na verdade, esconde sua fragilidade. Isto 3, passa uma imagem falsa de si para os outros. Neste trecho, Agustina se dedica a tratar sobre uma boneca que ela ganhou de seu pai.

Escrevi-o no Douro, em tempo de ex3lio e de prostra33o. N3o direi depress3o, porque n3o chegou a tanto. Eu tinha quinze anos e a fam3lia decidiu voltar 3 prov3ncia, atravessando uma crise financeira, a primeira de

que tinha conhecimento. Deixámos de ter automóvel e lá foi o tempo dos belos Buick verde, sem falar no Mercedes do infante D. Afonso. Ficava para trás a infância, cujo último dia foi marcado pelo exame da primária, tão bem sucedido que meu pai o premiou com «a boneca grande». (BESSA-LUÍS, 2014, p. 57)

O que chama atenção é o fato da boneca marcar o fim da infância, visto que, normalmente, simboliza a própria infância da menina. Mesmo ainda pela idade se referir a esta fase da vida, Agustina reforça com esta afirmativa de que nasceu adulta. Não que ela não brincasse com bonecas, mas o que ela vislumbrava sempre era o universo dos adultos.

Já na parte seguinte teremos uma dedicação sobre um lugar tão importante na obra de Agustina que é o Douro. O título utilizado nesta seção é *O Douro portanto*.

Ali estava eu, a fazer regime tão brutal que me precipitou na anorexia. Bebia vinagre e quase não sentava para comer. Continuava a ler tudo o que podia e, de repente, pus-me a escrever um livro. Escrevia numa letra tão intrincada que parecia destinar-se a não ser decifrada por mim nem por ninguém. Era uma espécie de arrogância arrependida. Hoje vejo que escrevi dois livros e não um, como eu pensava. Foram ídolo de Barro e Água da Contradição. Não sei qual deles meu pai mandou dactilografar, mas acho que havia gente espantosa nos seus ofícios, que trabalhava corajosamente, vencendo dificuldades com uma espécie de heroísmo. Foi assim a senhora que copiou o meu livro e da qual guardo uma admiração comovida. (BESSA-LUÍS, 2014, p 59)

Esta região em que o rio Douro passa é uma área rural extremamente fértil e de uma beleza reconhecida no mundo. O norte de Portugal onde passa o rio, é uma região dos extremos da temperatura. No Verão é quente e no inverno o frio é mais severo do que no sul de Portugal. Além desta características, outro fato importante é que nesta área se tem a produção de vinhos, a do Porto e a do Douro. Este lugar é muito presente na obra de Agustina, tanto como um lugar de liberdade e que inspira a imaginação, bem como este ambiente compõem o universo das suas narrativas.

Voltando a tratar de suas leituras e início do seu caminho como escritora, a autora revela que, na dúvida de sua aptidão para a escrita, resolveu iniciar seus estudos na pintura. Como segue o trecho:

Quando voltes para o Porto, dos dezanove anos, eu trazia uma informação intelectual bastante bizarra. Tinha lido o Robinson Crusóe como exercício de francês, o teatro de Labiche e o Elogio da Loucura. No Porto deparei com os romances americanos e fiz novas amizades. Duvidosa quanto à minha

veia literária, procurei iniciar-me na pintura. O mestre, o pintor Cremez, mandava-me desenhar pés de gesso, o que me aborrecia. Ficava a olhar para o jardim do Salão Silva Porto, em Cedofeita, e distraía-me com pensamentos vagos e flutuantes. Eu queria ser excelente nalguma coisa, e na pintura havia pelo menos dois alunos que eram muito melhores do que eu. A mediocridade exasperava-me e os pés de gesso mais ainda. Pela primeira vez pensei que me devia casar, porque a solteira me distraía de maiores realidades. Entretanto escrevia contos que eram publicados nos jornais. António Pinto Machado, que era uma figura de relevo no Porto e que se destacara em rapaz na Monarquia do Norte, escrevia muito bem. Leu um dos meus contos e disse que eu era brilhante. Disse isto ao meu pai, que conhecia dos degraus do casino, o que é diferente dos degraus dum trono, como ele talvez preferisse. Então eu pensei: «É isto, sou uma escritora.» Eu tinha tido um sonho em que tentava abrir um portão pesadíssimo e por detrás do portão estava um quadro que eu devia continuar a pintar. Era um sonho premonitório, eu julgava que teria de dedicar-me à pintura. (BESSA-LUÍS, 2014, p.62)

A afirmação da escritora reforça a identidade criada ao longo da história. Percebemos que a subjetivação desse sujeito se dá pela própria literatura lida ao longo de sua infância e juventude. A escolha também do *médium* para realizar seu trabalho, reflete a construção deste sujeito escritora. Assim, neste trecho podemos encontrar uma alusão direta a estrutura automidial da obra autobiográfica.

No fragmento seguinte, Agustina apresenta outra característica que atribui a sua escrita:

Juntei alguns contos que mostrei ao escritor Sousa Costa, amigo do primo José Bessa de que já falei, e ele mostrou-se meio irritado comigo porque eu era «uma iconoclasta». Fiquei surpreendida, achava a palavra muito dura. Ele tinha sido conselheiro do Supremo Tribunal e condenou-me com pena máxima. Isso não me afectou em nada; nessa altura eu já me achava a melhor do mundo e estava disposta a não pedir opinião a mais ninguém. Continuava a ler e a ir ao cinema e a reparar nos rapazes que não reparavam muito em mim porque eu era do género sério e pouco amigável. (BESSA-LUÍS, 2014, p.63)

A palavra iconoclasta, ao mesmo tempo em que ela diz ser uma palavra dura, ela afirma que era uma. O fato de desconstruir imagens é uma característica que ela não vê como algo negativo e sim um aspecto de sua escrita. E reforça que sua forma de criação se dá pelas suas leituras e cinema e não pela crítica.

Na seção intitulada *Coimbra*, a autora conta sua história a partir do tempo que se casou. Na autobiografia ela menciona que no espaço de um ano, após conhecer seu futuro marido, se casou. Foi morar em Coimbra e informa nesta fase da vida, a sua família não

estava tão bem financeiramente. É nesta época que ela começa a escrever o livro, *Mundo fechado*.

Comecei a escrever um livro com grande dose de sinceridade que é a paixão dos tímidos. Foi o *Mundo Fechado*. Mandeí o livro aos escritores mais famosos, Aquilino, Ferreira de Castro, Torga e Pascoaes. Responderam-me com entusiasmo, e a correspondência com Aquilino prolongou-se por alguns anos, sem que nunca nos tivéssemos encontrado. (BESSA-LUÍS, 2014, p.67)

Segundo Machado (1979, p.33) é nesta obra que a linguagem simbólica de Agustina é revelada. E este simbolismo é o oposto realizado por Pascoaes, um dos colegas que leu seu livro *Mundo Fechado*. Mas, ainda de acordo com o crítico, mesmo Teixeira Pascoaes sendo o criador da linguagem simbólica, sua linguagem apresenta uma exaltação visionária poética. Enquanto, na prosa de Agustina ele classifica como artesanal, ou seja, traz uma visão transcendente e uma observação imanente. Na parte seguinte, ainda tratando do livro, ela diz que:

Escrevi o Mundo Fechado enquanto minha filha dormia; a cozinha era de telha-vã e havia um ratinho esperto ao qual eu punha comida na dispensa todas as noites. E lá vinha o aroma das tílias anunciando os exames e o seu terror laureado de esperanças.
O livro foi recebido com agrado, só o Torga me deu uma resposta convencional que não me caiu bem. Fiquei fura e qualifiquei-o entre os sete fariseus-hipócritas que estão registados no Talmude e dos quais faz a sátira. (BESSA-LUÍS, 2014, p.72)

Utilizando como referência os sete fariseus do livro dos judeus, Agustina compara Torga e sua crítica sobre sua obra.

A outra seção intitulada *A pequena sereia*, Agustina começa esta parte fazendo a referência a pintada de Vieira da Silva, chamada *Sereia*. Uma tela de 1936 de uma artista que desde nova já era envolvida com as artes assim como Agustina.

Figura 4- Imagens da pintura *Sereia*, de Vieira da Silva.



Fonte O livro de Agustina, p.75 e Maria Helena Vieira da Silva. La sirène. 1936.

A imagem da esquerda é a do livro, a qual se encontra em preto em branco, quanto o quadro original está ao lado direito. Agustina se compara a sereia da tela que diz ter cinco anos. Mas o que é mais relevante sobre o fato de trazer este quadro para sua autobiografia é que Vieira apresenta em seu conjunto da obra, o trabalho com aspectos labirínticos, pontos de fuga, além de uma perspectiva que remete a teias, malhas, redes e formas geométricas. Para Ribeiro (2002, b.):

Que escrevia numa letra intrincada a teimar que alguém, mesmo assim, a decifrasse. Como uma pérola resguardada, só ao alcance de alguns. “Uma pequena sereia, leve como uma pluma e no entanto profunda como o mar”. Uma pequena sereia pintada pela amiga Vieira da Silva, cujo destino é “mover-se na imensidão do oceano. O destino é um conflito breve com o sonho.

Nesta mesma parte encontramos depois um excerto em que Agustina trata novamente de sua relação com a mãe e diz que se parece com ela. E neste momento, menciona: “[...] finalmente encontramos depois de tantos anos de frieza meio arrependida.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 76). Trazer este relato em uma parte que trata nas primeiras linhas de um quadro, leva nos a perceber que as características do estilo da pintura são reconhecidas pela escritora como as dela em suas obras. Assim, como a forma labiríntica e geométrica que se encaixa e também reforça a própria estrutura da obra autobiográfica. Isto é, a memórias e seus labirintos e teias.

Na seção seguinte, *Regresso ao Porto*, trata das experiências vividas pela autora ao voltar a morar em Porto.

Bem, voltando ao Porto: era o Porto das Belas-Artes e do Cine-Club, aquele sentimento de seita e o caloroso passo dos iniciados, como eu, que escrevia *A Sibila*. *A Sibila* abriu-me as portas das letras, com a sua família

sacerdotal, com os seus provincianos de carreira, os amigos da fraternidade e os amigos da onça. Fiz amigos e inimigos, comecei a viajar, a interpretar os sinais de esquerda e os valores simbólicos de direita. D'Annunzio estava mal enterrado, Beckett aparecia na forma inovadora duma estrela fixa, eu continuava a comportar-me como filha de Deus, isto é, perfeitamente anormal segundo os critérios humanos. Tinha a inibição do mal, que é própria do narcisismo profundo. A quem interessar, esse tipo de inibição reconhece-se em Leonardo da Vinci. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 79)

A inibição citada pela autora nos remete aos estudos de Freud, em especial o texto *inibição, sintoma e angústia*, no qual o psicanalista debate sobre a figura/personalidade de Leonardo da Vinci. Nesta obra, Freud realiza algumas considerações, a partir da biografia do artista. Justificando sua genialidade e diversidade de trabalhos artísticos, através de suas relações materna e paterna. As inibições também estão atreladas às teorias das pulsões freudianas, porém é importante frisar que as inibições colaboram na formação do ego, como também ajudam a criar as identidades deste sujeito. Este sujeito pode desenvolver uma inibição que o levará a um olhar para si que se assemelha a ideia narcisista. Se observarmos esta perspectiva tanto a mídia escolhida, a autobiografia, quantos os relatos apresentados por Agustina, nos remete a esta perspectiva narcísica. Na qual, cada escolha e desenvolvimento intelectual da artista se justifica no próprio texto e pelo próprio texto.

Neste outro momento, a Agustina começa a tratar sobre o que a levou a realizar seus livros biográficos.

Estou desavinda comigo mesma, apetece-me desempenhar o papel duma senhora que faz costura para os pobres, leio os sermões de Santo António, ou seja, os rascunhos das suas lições. E, de repente, quero escrever uma biografia do Santo e decidimos fazer uma viagem na Itália, uma espécie de romagem aos lugares onde ele viveu. (BESSA-LUÍS, 2014, p.92)

O fato interessante neste trecho é quando ela menciona que viajou nos lugares vividos pelo santo para escrever sobre ele. É como o ato de compreender os espaços e registros como mecanismos de construção da imagem de um sujeito. Podemos observar que este mesmo percurso ela realiza em sua autobiografia.

Em outro trecho desta mesma seção ela volta a tratar sobre a obra *A Sibila*.

A Sibila começa a ser proclamada a mulher digna de confiança para representar o feminino. Não é. Eu acho que ela deitou certas luzes sobre o mistério e o treino do miraculoso, mas é verdade que ninguém a conheceu como eu. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 93)

Utilizando como justificativa o próprio título da obra, a sibila, não é vista, para a autora, como uma representação do feminino, mas sim sobre um olhar mais místico da personagem. E esta afirmativa sobre a personagem nos faz refletir sobre a percepção de Agustina, no processo de criação. Em que a autora se lança como parte das memórias dos personagens. Ela não menciona conhecer mais sobre o personagem no sentido de comparar saber mais do que o leitor ou o crítico, mas de apontar que na personagem também existem reflexos das lembranças de quem escreve. Nessa assertiva, identificamos que Agustina provoca uma discussão que nos permite observar que na própria caracterização de um personagem, seja no romance ou qualquer outra mídia, vamos denominar este ponto como “reflexos das memórias do escritor”, são encontradas na construção do personagem, o que chamamos de tensão automidial. Visto que neste momento da criação, o eu artístico e a própria imagem do escritor, sua subjetivação, está presente na composição do personagem.

Outro aspecto relevante quanto a característica da escrita de Agustina é quando diz que:

O carácter inacabado dos meus livros, que eu não me acanho de demonstrar, é um estigma infantil. O estigma que já estava nos desenhos escolares e depois noutros mais elaborados na academia do Silva Porto. Eu gostava do esfumado que dava ao traço uma indefinição e obrigava a imaginação a completá-lo. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 96)

Agustina descreve aspectos de sua forma de escrita e retoma sobre o caráter do imaginário presente em sua obra. Ao comparar a pintura com o texto escrito, a autora reforça o sentido cosmogônico e de mistério presente nas suas obras e apontado, pelos seus críticos, tais como Machado.

Continuando sobre o modo de fazer sua prosa, ela diz que:

Eu sabia que era admirada pelo que chamavam «um gosto artístico seguro», O escrever bem dentro da actividade clássica da escrita. Enquanto estive em Coimbra eu concorria a jogos florais e ganhava sempre o primeiro prémio. Escrevia para ser premiada, ao gosto do júri. Um dia que escrevi a meu gosto não fui sequer classificada.
Não quero dizer que não tenha prazer em construir bem um texto, mas o que melhor eu gosto de fazer é uma história quase seca e sugerida por uma série de palpites e não pelo conhecimento da pessoa. Como *Um Inverno Frio*, um dos melhores contos que escrevi até hoje. Se tudo o resto se perdesse, como nas cheias do Capibaribe, no Recife, bastava que esse conto ficasse para me qualificar. (BESSA-LUÍS, 2014, p.97)

Nesta passagem fica explícito que a autora atribui o ato de escrever, de contar uma história como uma ação para o outro. E que mesmo neste processo de escrita, no qual o deleite do outro sobressai ao da escritora, encontramos uma escrita agustiniana mais sugestiva, ao invés de um processo narrativo, em que é apresentado ao leitor algo pronto, acabado. A autora compara seu estilo de escritora ao conto *Um inverno frio*, ou seja, mais uma vez sugere e confere o sujeito escritora na maneira de escrever, como também na própria escolha da mídia, reforçando o aspecto automidial presente também nesta obra.

Dando prosseguimento quanto às outras características da escrita, Agustina menciona:

Nada se compara à beleza do Brasil, a sua associação de Autuações da alma vegetal e animal. Andei por muitos lugares, mas nada se comparou para mim às palmeiras imperiais com o ligeiro movimento das copas altíssimas. A Grécia não me deixou uma impressão tão gloriosa. Não gosto de ruínas e das actividades que elas promovem, as buscas dos arqueólogos e os guias turísticos. Gosto do que está vivo e sente. Talvez isto explique porque eu era uma grande destruidora de brinquedos e as bonecas se partiam nas minhas mãos sem que eu pudesse explicar como. Minha mãe dizia; «Es um espírito de destruição.» As mães sabem de nós coisas que se evaporam com os sentimentos que têm por nós. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 99)

Neste trecho temos novamente a referência da destruição, ou melhor, recriação de imagens que ela realiza em suas obras, e justifica que fazia isso desde criança com as bonecas. Outro ponto importante é quando ela fala sobre gostar de coisas vivas. Uma alusão a própria linguagem, na qual a língua está sempre em processo de uso e sujeita à mudança.

Aproximando-se de narrativas que contam mais sobre suas experiências profissionais, Agustina diz que:

Antes de mim, convidaram Torga para representar Portugal na Comunidade Europeia de Escritores. Como não aceitou, lembraram-se de mim. E aí começou uma corrida pelas capitais da Europa onde se realizavam as reuniões do Conselho Diretor. A Comunidade propunha-se ser uma CE para escritores onde se debatiam os seus problemas e julgavam os seus agravos. (BESSA-LUÍS, 2014, p.103)

Com um tom crítico e de uma certa modéstia, Agustina relata quando foi representar Portugal fora do país como escritora portuguesa contemporânea. O reconhecimento dela como escritora pela comunidade literária é um passo importante para construção de sua subjetivação. Pois, seus trabalhos, conforme seus relatos, ela sempre enviava para os grandes nomes da literatura de seu país, bem como procurava ser vista na família como uma criança e

depois mulher das letras, Todo este reconhecimento representa uma afirmação de sua identidade de escritora que ela desenha em todo o livro. Vale salientar, de acordo com Souza (2011, p.41) que:

As condecorações e diplomas servem ainda de registro quanto à participação do titular na vida pública. Não devem, portanto, ser negligenciados como objetos desprovidos de valor. Compõem, com as obras de artes ou as edições de luxo, espaço de trabalho e de intimidade do escritor.

Prosseguindo, a autora trata sobre as pessoas de poder e intelectuais que conheceu nas suas participações em eventos, tanto em Portugal como em outros países. Uma dessas pessoas que ela trata é escritora alemã, Ilse Losa:

Todavia, o humano não está ausente das suas paixões nem das suas simpatias.» Não sei se Bernadette teria chegado a esta pura ideia ou a Virgem a teria ditado nas suas horas de maior conhecimento intelectual. Não sei porque escrevi esta frase num livrinho em que só tenho moradas, como a de Ilse Losa, vivia ela ainda no Campo Alegre onde passávamos horas de conversa. Foi uma companhia de raro proveito para mim, porque a Ilse era muito culta, tinha um humor tímido que é marca de grande respeito pelos outros. Eu vivia na Carvalhosa, onde escrevi A Sibila. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 108)

Neste trecho ela faz algumas reflexões sobre as pessoas que ela cita na autobiografia e como forma de gratidão, Agustina utiliza uma frase de Bernadette Soubirous. A partir desta ela trata sobre paixão e amor e cita Ilse Losa. Agustina descreve Ilse com uma forte admiração tanto pela escrita dela, quanto pela pessoa que era. Porém, ao se comparar com Ilse, menciona que é por vezes cruel, de acordo com o julgamento das pessoas. Todavia, diante deste fato, levanta considerações que a verdadeira imagem do que é a pessoa ninguém pode ver. O que ocorre é que as pessoas criam fantasias umas das outras. E a verdade sobre cada um é uma busca constante que não conseguimos alcançar, o que leva ao “desconforto para os sentimentos” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 109).

Nos últimos parágrafos dos livros encontramos as confissões de Agustina quanto às suas experiências autobiográfica:

Esta é a minha história que a memória abreviou, quando não é que a modéstia a repreende. Somos sempre muito faladores com o insignificante e muito calados com o que nos assusta. Assusta-nos o íntimo das nossas vidas, por passarmos todas as portas sem pensar que elas se fecham para sempre atrás de nós.

Não podemos voltar para compor o inacabado ou as palavras soltas ou a que faltou a experiência. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 111)

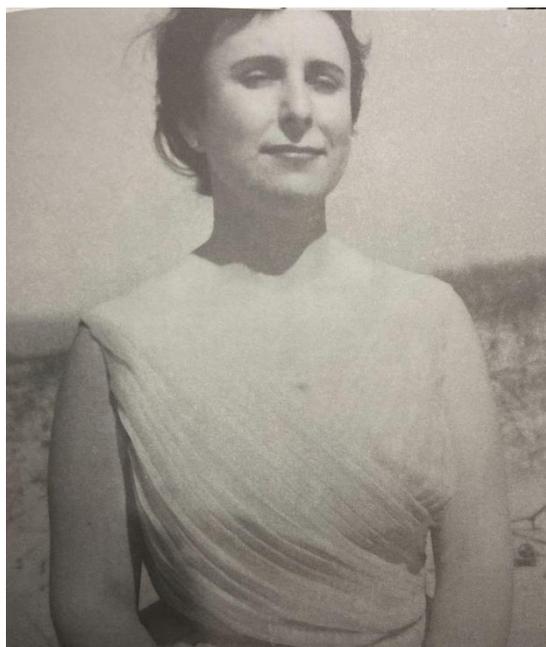
É possível notar certo incômodo no ato de falar de si, como também uma afirmação que, o que se deixa revelar sobre si são questões comuns. Uma imagem criada que revela mais um tipo do que verdadeiramente a pessoa. Assim, Agustina acaba explicitando que o que foi revelado é a Agustina escritora e não a pessoa. Pois, sua verdade e sua intimidade ficam reservadas apenas para ela. Vale salientar que o aspecto uma escritora, mostrando e realizando o próprio processo de escrita nos revela o espelhamento existente na obra, na qual podemos citar a *mise en abyme* presente na construção deste texto. Como sabemos, a automidialidade dialoga e é oriunda de diferentes teorias, porém elas convergem para leituras das representações de si. E estas são provocadas no momento em que a escritora fala e produz sua escrita ao longo de sua autobiografia.

Já, no último parágrafo do livro, ela termina da seguinte maneira:

A criança de seis anos que eu era andava sozinha pela avenida onde cresciam as grandes tílias e só os pássaros se ouviam como guardas dos meus passos, teve o primeiro pressentimento do extraordinário. Disse para mim: «Estou num lugar, numa hora, numa vida que não me são desconhecidos.» É esse entendimento de que a nossa vida é repetição e pode ser corrigida a ponto de produzir uma forma de profecia aquilo que nos abençoa e protege e alegra. Fazendo com que o sofrimento tenha sentido no mundo. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 112)

A proposta de que a vida pode ser refeita, ou melhor, corrigida assim como é feito em uma narrativa, quando o autor pode modificar a história. São as últimas frases do livro de Agustina. E, logo em seguida, temos a última foto do livro. É a imagem de Agustina com os olhos entreabertos do sol. Como se contemplasse o horizonte ensolarado.

Figura 5-Última foto da autora no livro



Fonte: O livro de Agustina, p.113.

A luminosidade na fotografia e o ar de serenidade trazem a interpretação de uma plenitude. Talvez esta plenitude estenda-se ao término do livro, visto que é a última imagem que consta. Plenitude por findar esta parte da obra, já que havia a proposta de um segundo livro, porém não houve tempo para este momento. Assim, ficou a autobiografia como uma obra inacabada, assim como o próprio ato de falar de si não tem fim. Como menciona Ribeiro (2002, b.):

O esfumado, o carácter inacabado, o enigma são a exaltação que Agustina nos oferece. O mistério, para Agustina, é como o jogo para o pai de Agustina: vale mais o decifrá-lo, o lance, que a clareza da decifração. A sabedoria, para ser plena, no que ela pode ser plena, tem de ser lúdica.

Outro ponto relevante ao tratar desta obra é a questão do uso de imagens, pois poderíamos entender como referências intermediárias, segundo proposta de Irina Rajewsky. Pois, neste livro as fotografias reforçam o carácter documental, proposto pelo livro autobiográfico. E é este fator que evidencia se tratar de uma referência intermediária e não uma intertextualidade. Pois, a fotografia e a escrita autobiográfica são mídias distintas, porém uma reforça a outra, formando uma fotobiografia. Sendo assim, as imagens não são apenas

uma alusão ao que está escrito, mas compõem aquilo que está sendo contado. Saindo do campo apenas autobiográfico para o fotobiográfico. De acordo com D'Angelo:

No discurso fotográfico, no diálogo com a literatura, se oferece ao observador um desdobramento da realidade, não no sentido de uma fragmentação destrutiva, mas de uma "vacilação" da realidade, enquanto se "traumatiza" a fronteira do *déjà vu*, daquilo que aparece como já conhecido, de tudo aquilo que é catalogado como antiquado, passado, sem marcas de valor para o presente. (2013, p. 161)

Outro elemento que é possível identificar nesta obra é *mise en abyme*, visto que a autobiografia e a fotobiografia reforçam este olhar para si, na qual a própria mídia intensifica este olhar espelhado, Em outras palavras, o sujeito ser seu próprio registro, o que registra sobre si na escrita e fotos, através de uma mídia que apresenta a mesma característica de documentar. A escritora dentro da própria escrita e se fazendo escritura. Fato este que reforça a *mise en abyme* como uma característica da automidialidade, pois os reflexos promovidos atenuam a imagem construída por Agustina sobre sua escrita em várias esferas que vão da escrita em si ao suporte utilizado para apresentar a subjetividade desse sujeito escritora. Sendo assim, podemos dizer que a automidialidade promovida por Agustina, acentua a realização da fotobiografia. E, a autora de maneira automidial, se promove ao mesmo tempo na escrita, na imagem e no suporte.

Mas, que sujeito escritora é este que Agustina constrói? A escritora se representa como uma autora, em que sua obra e estilo estão marcados por memórias (pessoas, lugares e sua própria história), uma linguagem que promove a imaginação, visto que o aspecto inacabado, que ela mesma cita, sobre suas obras, é proposital para que o leitor seja estimulado a participar da fabulação. Além destas características, ela se mostra uma escritora culta e com o reconhecimento de seu trabalho no rol na literatura portuguesa. Reconhecimento este galgado desde quando iniciou em sua carreira, antes mesmo de publicar seu primeiro livro. Outro ponto que Agustina traz é seu apreço a outras artes, tais como a pintura e o cinema. Relação que é reconhecida não só em seus relatos, como também nas suas obras. Desse modo, encontramos em seus livros não só alusão à pintura ou ao cinema como também na linguagem que ela realiza em suas obras. De acordo com Machado (1979, p. 72):

Esta linguagem plástica, até nas suas frequentes e concretas referências, corresponde em Agustina a todo um processo de elaboração de imagens do pensamento em que predomina precisamente a essência da perspectiva. Um processo a que poderíamos chamar de processo de êxtase.

Esta plasticidade na linguagem agustiniana, está carregada de simbolismos e ornamentos que estão presentes nas histórias de seus romances, contos e até mesmo nos seus escritos biográficos. Ou seja, para Agustina (AGUSTINA, p.11 apud MACHADO, 1979, p. 73):

A arte é uma constante das realidades invisíveis. Tudo o que está patente aos nossos sentidos e ao nosso intelecto desde o princípio do homem, vai-se desfazendo da bruma e aceitando comunicar-se-nos. Os artistas exprimem as mudanças dos tempos com uma agudeza febril e outros exclamam: os tempos mudaram!

Trazer o invisível para o visível é uma característica presente, a partir da utilização da extática da imagem que Agustina mais emprega na sua obra e linguagem. O interessante deste aspecto é que, na sua obra autobiográfica, esta característica se faz presente também pelas fotografias, pois o que se entende das imagens estão além do que está retratado. Isto é, para entender a escolha de Agustina em incorporar determinada foto na sua autobiografia, bem como compreender a própria foto é necessário captar e apreender o que não se vê.

Já, quando pensamos na influência do cinema, aferimos como particularidade a linguagem simbólica presente na obra de Agustina. Pois, como no cinema, a essência narrativa é a própria imagem, e a mesma exige um olhar de todos os elementos que compõem a *mise-en-scène* e estes são carregados de simbolismos. Além disso, Agustina, em suas narrativas, utiliza-se de alguns aspectos narrativos semelhantes ao movimento de câmera, tais como: um *travelling frontal*, ou seja, quando ela vai se aproximando na narrativa dos relatos sobre si e depois recua falando sobre os outros ou de um acontecimento, permanecendo esta aproximação e distanciamento como um meio plano, na qual ela é o objeto narrado. Outro recurso muito utilizado é o *zoom in*, pois em muitas passagens a escritora, parte de uma narrativa em que é apresentada uma situação vivenciada por ela, e aos poucos ela vai aproximando a história para si, comparando com os planos da imagem, seria sair do plano geral até chegar a um *close*. Sendo que o *close* culmina, na revelação deste eu.

Deste modo, é possível perceber que as características da escrita Agustina e do perfil da escritora estão presentes na autobiografia, caracterizando a automidialidade. Pois, além destes aspectos estarem presentes nas narrativas da autora e na obra em questão, também são pontos que fazem parte da escolha do suporte, ou seja, ser escritora e escrever livros, ou

podemos compreender ainda, ser a própria obra (estilo) e compartilhar esta subjetividade nas suas criações. Assim, Agustina se revela para o leitor um sujeito escritora, carregada de simbolismos, culta, fala de suas memórias, dos lugares como elemento de suas emoções e seus trabalhos. E, este mesmo sujeito escritora é encontrado no *livro de Agustina* como narrador personagem e em formato de livro autobiográfico.

3.3 A VIDEOBIOGRAFIA: *NASCI ADULTA E MORREREI CRIANÇA*, DE ANTÓNIO ALMEIDA E SEUS DIÁLOGOS AUTOMIDIAIS.

O documentário *Nasci adulta e morrerei criança*, de António Almeida, foi realizado em 2005 e o guião²⁶ da entrevista foi feito pela jornalista Anabela Almeida, enquanto a entrevista em si foi conduzida por Anabela Mota Ribeiro. A mesma jornalista que realizou a apresentação do *Livro de Agustina*, na primeira edição de 2002 pela Cooperativa Árvore. Em uma entrevista em 2002b, para o *Diário de notícias*, Anabela Mota Ribeiro questiona Agustina sobre a expressão oriunda da obra *Um Cão que sonha*, e que se tornou anos depois o título do documentário:

Anabela: Pode detalhar o que quer dizer com «Nasci adulta, morrerei criança»?

Agustina: Nasce-se inocente, mas com conhecimento daquilo que se é aquilo que depois se procura através da arte, através de tantas manifestações humanas: de onde viemos, o que somos, para onde vamos. A criança sabe e depois vai perdendo essas faculdades. Mas nascer adulto e morrer criança, que é o que eu quero, isso é que é difícil.

Esta frase de Agustina, presente no livro *Um cão que sonha*, revela algumas considerações feitas por Agustina quanto à infância e à velhice. Não são apenas proposições temáticas, mas propostas discutidas em várias de suas obras, nas quais a velhice é vista como algo “repugnante” (RIBEIRO, 2002b.). Para Agustina “Tudo na velhice é transformado num desejo apático e, sobretudo numa enorme melancolia” (RIBEIRO, 2002b.). Já a questão de ser criança, ou melhor, morrer criança ela diz que:

²⁶ O guionista da entrevista, é a pessoa que realiza o roteiro, ou melhor, o guião. Neste material está escrito a organização, o guia de como serão realizadas perguntas, cenários, entre outros elementos que compõem a cena.

Ser criança é voltar a esse regaço. É o paraíso que conhecemos. Morrer criança é morrer digno desse acolhimento. É muito simples, muito simples... Alguém me dizia «Gosto muito de ler as suas coisas porque a Agustina é arisca». A criança é arisca, é perversa. E eu era, detestava os adultos. Achava-os adúladores; na medida em que queriam agradar aos meus pais, tratavam-me com muita deferência. (RIBEIRO, 2002b.)

Esta relação entre velhice e infância, no tocante do documentário, é apresentada por Agustina, como a infância, uma condição atual da vida dela. Enquanto, ser adulto está vinculado à época em que era criança e agia muitas vezes como adulta. É interessante relembra que a autora, em sua autobiografia menciona: “Eu amava a vida dos adultos, os seus perigos, mistérios, paixões, desgraças.” (BESSA-LUÍS, 2014, p.36). Esta fala dela refere-se exatamente a sua visão quando criança da vida adulta. Visto que são estes elementos da vida adulta que ela encontrava nos livros que lia, como também são estes mesmos que estão presentes em suas obras. Além dessa assertiva indicar que estas experiências da vida de adulta que ela observava, serviram de inspiração para seus textos. Ou seja, seus personagens surgiram das pessoas que fizeram parte da sua memória.

É importante frisar que o documentário foi assistido por Agustina em 06 de abril de 2005, no auditório da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa. E após participar desta pré-estreia, Agustina participou de algumas entrevistas, nas quais teceu alguns comentários sobre o documentário e sua experiência na videobiografia. Um dos comentários realizados pela autora mais importante é: “Lido muito mal com a minha imagem” (ESTEVES, 2005), porém como mencionado pela reportagem, Agustina “aproveita o olhar da câmara para contar alguns episódios marcantes da sua vida” (ESTEVES, 2005).

O documentário inicia com várias imagens, na qual temos a música *National Theatre*, de Lyonel Baüchet e Daniel Finot de fundo e várias imagens surgem em sequência formando a abertura. A duração é de um minuto e cinco segundos, nas quais as várias imagens que aparecem, criam uma narrativa visual que faz alusão à escritora e seu processo e estilo de escrita.

As primeiras imagens que encontramos são: páginas escritas a próprio punho e uma lâmpada, que podemos compreender como uma referência à escrita e a lâmpada como as ideias que surgem neste processo de criação. Em seguida, já identificamos uma tinta de caneta jogada no papel que tanto nos remete a um índice de imperfeições que ocorrem durante o processo de criação.

Repentinamente o som muda como se fosse um ruído e aparecem os olhos de um cavalo. Outro índice que nos leva a entender como uma lembrança da vivência de Agustina,

da região que nasceu, visto que é uma área mais rural. A sequência dessa cena mostra uma folha rasgando e uma imagem de uma santa por baixo. Mais um índice, assim como todos desta sequência, que pode ser interpretado como uma maneira de reportar as características ligadas ao religioso e o divino presente nas obras agustinianas.

Logo em seguida, surgem imagens de umas instalações de ferro que remetem a ferragem de portões de grandes casas e, novamente são interrompidas as imagens nostálgicas por um ruído e uma imagem de uma escrita borrada. O que poderíamos refletir como outras características das obras agustinianas, as lembranças e memórias, além do embaçado, lembrar uma técnica de pintura. Esta maneira de pintar retoma ao modo de escrita agustiniana, que não é nítido, ou explícito, e sim, que exige do leitor usar sua imaginação no processo de leitura.

Continuando com a sequência da cena, aparece o chão com folhas de outono e surge dela a imagem da folha de papel com os escritos. E uma aranha corre sobre estas páginas. As folhas são de plátano árvore comum dos países europeus. Ela nos faz refletir sobre um lugar urbano, visto que é uma árvore plantada mais na área urbana por ajudar a diminuir a poluição. Como também ao tempo, ou seja, período que antecede o inverno. Esta imagem tanto pode ser entendida como as obras escritas na época próxima ao inverno, como também escritas quando estava no Porto ou em Coimbra. Já a aranha, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2008, p.116- 117):

Alguns analistas também veem na aranha o símbolo da realização ou tendências psíquicas: “a aranha ameaçador no centro de sua tela é, portanto, outros, um excelente símbolo de introversão e narcisismo: essa absorção do ser através do seu próprio centro” (Baudoin). [...] ²⁷

Outra relação simbólica que existe da aranha é a de que representa o feminino na figura daquela que captura, prende sua presa e o mata. Este índice no documentário pode ser interpretado, tanto pelo *médium* que provoca este caráter narcísico, como o ato em si da escritora contar e conduzir a narrativa de sua própria história. Já, no aspecto de capturar e prender para si, pode-se incluir a ideia de autonomia na perspectiva de trazer para si as histórias contadas e das histórias saírem também de si. Ou seja, esta característica não só

²⁷ Algunos analistas ven también en la araña el símbolo de realizaciones o de tendencias psíquicas: la araña amenazante en el centro de su tela es, por lo demás, un excelente símbolo de la introversión y del narcisismo: esta absorción del ser por su propio centro» (Baudoin).

representa a forma de contar as histórias através do documentário, mas também, reafirma a forma da escrita agustiniana que leva para seus romances seus reflexos e memórias.

Depois surge o corpo de uma mulher e ela escrevendo no próprio corpo. Lado a lado temos a ponta de uma caneta tinteiro e a sombra de alguém andando pela rua. Estes índices podem ser vistos como elementos que indicam a escrita como um caminho solitário e que o que escreve está marcado pela vida da escritora. Como se cada livro fosse seu próprio corpo, no qual ela tatua suas histórias.

Em seguida, temos a imagem de um envelope sendo fechado com cera. O que nos faz lembrar das cartas com as quais Agustina se correspondia com alguns escritores. Esta imagem desaparece e um cálice de vinho surge, e logo depois, vemos a engrenagem de um relógio. O que podemos entender como uma espera, o tempo. Que tanto pode ser o tempo das respostas das cartas, o tempo de produção das obras, como também o tempo em que ficam armazenadas as lembranças.

Depois temos as imagens dos óculos em cima de um livro. Novamente a cena de uma carta sendo fechada com cera. Assim, podemos entender como o término da escrita de um livro e novamente cartas, que podem ser compreendidas como aquelas que Agustina fazia a alguns escritores falando sobre seus livros.

Surge novamente um ruído e nele a imagem da carta, a fachada de casas, roupas estendidas, galhos de árvores, uma luz forte e o papel com coisas escritas. Estas imagens se repetem como se fosse num feixe de luz, como se indicassem lembranças que passam rápido na memória de forma fragmentada e como flashes.

Em seguida, temos a figura do teclado de uma máquina de escrever, umas pinturas portuguesas, e novamente, o papel escrito e uma mão em cima do papel, segurando uma caneta tinteiro. Em sequência vemos anotações nas mãos. A máquina de escrever faz alusão ao material de trabalho do escritor, ou como no caso de Agustina, quando seus livros eram transpassados dos seus manuscritos para o formato exigido para ser levado para a publicação nas editoras. Enquanto, o índice das mãos como se fosse um papel com manuscritos, reforçasse que se trata da história de uma escritora (visto que é uma mão feminina jovem que aparece), contadas por ela.

Logo após, temos a imagem do rosto de uma mulher também com manuscritos. E, novamente, o ruído e o papel sendo amassado. Além da tinta caindo sobre o papel e depois um cálice de vinho caindo em outro papel. Surge, em seguida, um papel pegando fogo e a imagem do piano com as notas musicais escritas em cada tecla. Neste momento, percebemos

que o som vindo dele está sincronizado com a música *National Theatre*, que está sendo tocada no vídeo. E para finalizar aparece um cálice de vinho.

Nestas imagens podemos apreender vários aspectos que retomam a representação de Agustina como escritora. O rosto da mulher e os manuscritos, tanto referem-se à imagem da escritora, como também àquilo que ela escreve vêm das representações de si. Já, os vários fatores sofridos pelo papel, revelam o processo de escrita, enquanto o vinho faz menção a região do Douro e, em especial, a cidade do Porto. Lugares estes presentes na vida e obra de Agustina.

Esta introdução do vídeo tem a duração de um minuto e cinco segundos e representa de maneira visual, característica da escritora e da escrita agustiniana. A partir de um minuto e seis segundos até dois minutos e vinte e três segundos temos várias vozes em *off* que vão opinar e descrever a Agustina escritora. Estas vozes são de João Bérnard da Costa que é crítico de cinema e ensaísta português; Isabel de Oliveira, esposa de Manoel Oliveira e amiga de Agustina; Laura Monica Balaque, escritora e filha da escritora; Pedro Mexia, crítico, poeta e cronista português; Eduardo Prado Coelho, professor e ensaísta português; Manoel de Oliveira, cineasta português, que adaptou vários romances de Agustina para o cinema; Inês Pedrosa, escritora e tradutora portuguesa, e Eduardo Lourenço, escritor e filósofo português.

Após este momento temos a abertura com o título do documentário e a imagem dos pés de uma menina pulando corda. E em seguida, temos Agustina falando sobre si e várias fotografias de Agustina criança. Em seguida, aparece Alberto Vaz da Silva falando sobre a imagem de Agustina criança e ressalta que os olhos dela, como de todas as pessoas, é algo que sempre marca e que não muda ao longo da vida. O interessante desta fala é que o signo olhar apresenta um aspecto icônico, pois tanto é uma referência a primeira percepção que se tem da imagem de Agustina criança, como faz alusão aos sentidos, neste caso, o de enxergar. Elemento sensorial que é estimulado pelo próprio suporte em que está sendo promovida a história. E que pode ser também interpretada, como uma menção a maneira que a escritora vê o mundo e o traz para a sua escrita, além é claro, fica explícito nesta fala como as pessoas as veem. Este sentido levanta também uma discussão no campo da tensão automidial, pois antes desta fala de Alberto Vaz que enfatiza o olhar de Agustina, temos a própria Agustina se apresentando. Deste modo, este olhar fica marcado como sendo o de Agustina, porém corroborado por aqueles que falam sobre ela e que mostra através do narrador cinemático seus olhares e a construção de sua subjetividade.

Quando Agustina começa a falar começa a contar suas histórias, assim como n*O Livro de Agustina*, ela inicia a fala tratando sobre a cidade onde nasceu, seus avós paternos e seu pai. O mesmo caminho percorrido por ela na sua autobiografia, assim, como a mesma fotografia utilizada para apresentar seus familiares.

Logo em seguida temos a leitura do trecho de seu livro que faz alusão às lembranças de lugares como o Paço e a Póvoa. Agustina fala de suas lembranças, e novamente temos uma imagem comum a*O Livro de Agustina*, a foto em que está ela, a mãe e o irmão. Ela mostra a boneca que ganhou nos anos 30. Boneca que ela batizou e se chamava Fernanda. Ela informa também que não brincava com ela, pois a boneca impunha respeito. Entre as falas de suas lembranças quanto ao seu pai e mãe, algumas frases de Agustina surgem na tela.

Figura 6- A autora e seus relatos



Fonte: Documentário - Nasci adulta e morrerei criança.

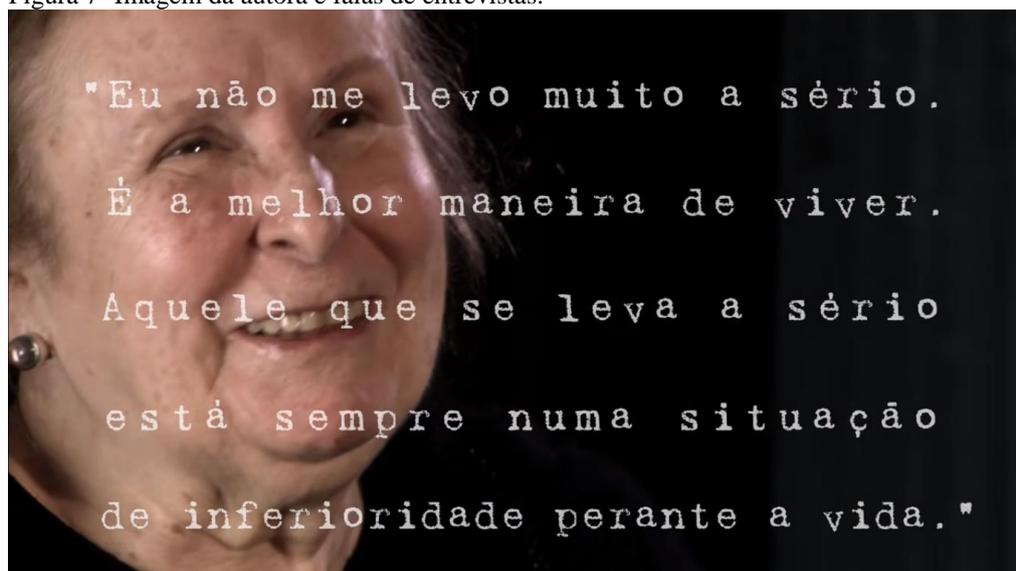
Estes trechos, como os demais, que aparecem ao longo do vídeo são falas de Agustina, durante uma entrevista que fez em 2002 para o *Diário de Notícias*, no qual Anabele Ribeiro era a jornalista que a entrevistava. Estas frases que surgem são para reforçar a construção deste eu, e, sobretudo deste eu escritora, que Agustina promove em seu discurso. Nesta primeira frase que eclode, ela conta como começou a escrever histórias, e inicia algumas apresentações quanto às características de sua forma de escrita.

Percebemos que nestes momentos as falas de Agustina e suas frases, reforçam a construção automidial, porém nos pontos anteriores, em que temos as imagens na introdução, a voz *off* e os depoimentos, notamos que estes elementos narrativos se unem para trazer aspectos sobre a escritora e a vida dela. Além de transformar a linguagem do documentário na

linguagem empregada por Agustina em suas obras. Já, no instante em que ela aparece como personagem e guia pelo seu ponto de vista a narrativa, todo o discurso construído pela direção do documentário é tensionado e rompido. Passando a escritora a assumir tanto o protagonismo da história, como também transformando a sua própria imagem como uma marca e sua linguagem de escritora como um estilo para o próprio documentário.

No frame seguinte, tem uma sentença que gera uma reflexão quanto ao modo de ver a vida da autora.

Figura 7- Imagem da autora e falas de entrevistas.



Fonte: Documentário - Nasci adulta e morrerei criança.

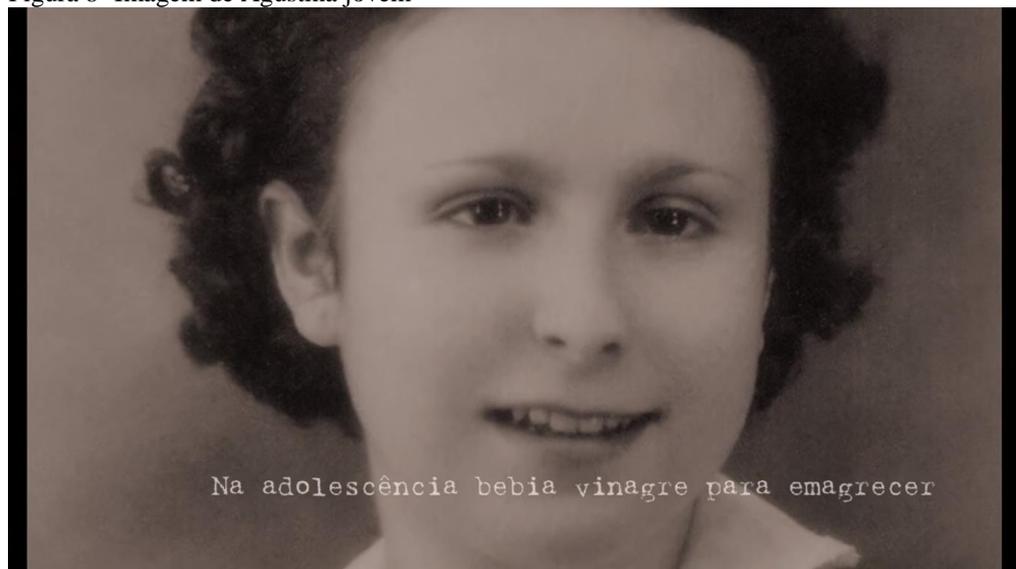
Esta frase advém depois do seguinte comentário de Anabela (2002b): “Tenho a impressão que a divertem todos esses epítetos... Nem sei se os levo muito a sério”. E Agustina responde: “Não. Mas eu própria já disse que não me levo muito a sério. É a melhor maneira de viver. Aquele que se leva a sério está sempre numa situação de inferioridade perante a vida.” Ela é provocada novamente pela jornalista e responde:

A pessoa que pensa não se pode levar a sério. O que é que ela pensa? Até que ponto é uma verdade? Daqui a uns anos, o que é que pode representar a sua verdade? Não podemos dizer com absoluta certeza que aquilo é uma palavra que transcende todos os tempos. Eu sou uma profissional da escrita, exercito há anos um dom que tenho; cada vez escrevo melhor, e posso até ser mais inteligível, através de uma simplicidade que se procura. Mas a verdade é que, para lá da mestria, faço parte de um todo, de um corpo social.

Ao mesmo tempo em que Agustina trata da própria imagem como algo comum e simples, ela afirma a importância da imagem social e de como ela projeta a sua imagem de si. Outro fato marcante nesta resposta é sobre o corpo social que ela cita. Podemos entender esta assertiva, como uma criação/representação de um sujeito escritora, e não da pessoa Agustina que ela permite revelar. Sendo assim, a automidialidade criada é de uma escritora, sendo escritora e seu universo estilístico e temático presentes em forma de documentário. Ou seja, este tipo de *médium* promove a automidialidade mais latente na própria imagem e é esta que está sendo construída ao longo da videobiografia.

Continuando com os trechos do documentário, após a narrativa tratar sobre as lembranças dos pais e trazendo estas relações como referências ao seu perfil, Agustina relata sobre um momento delicado de sua juventude, na qual passou por um problema com a anorexia. Esta informação que consta neste discurso nos faz refletir que a questão da imagem era algo que Agustina buscava desde jovem. Esta imagem reflete a aceitação no meio social. Sabemos que este exemplo se trata de um aspecto pessoal sofrido pela autora, mas podemos estender esta observação em outros campos da própria vida. Em especial, o fato de buscar e tecer a imagem de escritora, no que concerne também em se colocar na literatura e fazer parte deste grupo de escritores portugueses.

Figura 8- Imagem de Agustina jovem



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrirei criança.

Depois de tocar neste ponto, e passar dos onze minutos e quinze segundos do documentário, teremos uma Agustina que irá trazer mais relatos sobre a vida dela. E de maneira mais explícita vai tecendo a narrativa sobre a construção da identidade do sujeito

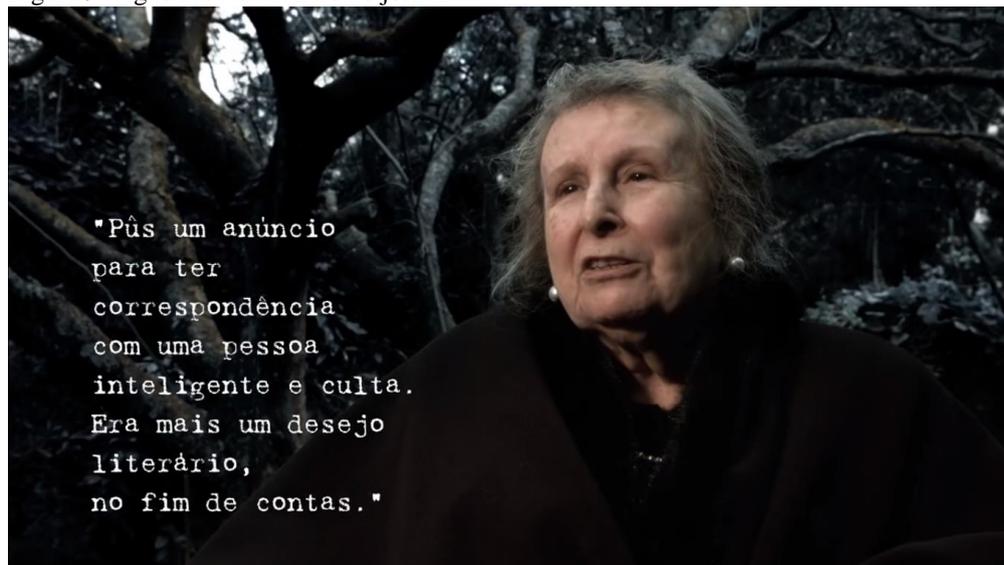
escritora que se inicia na infância. Fala sobre os livros que leu e começa a contar suas histórias de quando voltou ao Porto, aos 19 anos. Vale salientar que:

Um documentário representa uma vida, como uma pintura representa uma cadeira, e a cadeira existe, tem vida real. A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mímese, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. E esta transformação segue para além do filme. (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 156)

Isto é, de acordo com os autores: "registrar uma vida é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição de som e, principalmente, na montagem". (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 156). Esta citação alerta para o cuidado de cada etapa da construção do filme, pois o diretor precisa ter a sensibilidade de permitir e fazer se manter, o mesmo ritmo promovido pelo protagonista, em todas as etapas da videobiografia. Exceto, se o que o diretor pretende promover na história seja uma perspectiva, na qual existem vários protagonistas na narrativa. Ou talvez, o intuito for construir um discurso irônico, de paródia ou de outra forma, em que seja proposital o confronto de discursos entre os protagonistas, ou entre o protagonista e o diretor.

Continuando a narrativa do documentário, *Nasci Adulta e Morrerei Criança*, neste momento da história, se intensificam os relatos da filha e outros convidados que criam a imagem de Agustina. E, neste momento, iniciam os comentários sobre o casamento dela. Eles relatam que o anúncio no jornal, feito por Agustina para casar, e este fato mostra uma mulher segura, independente, e especialmente feminista. Tudo isso nos anos de 1944, aos 22 anos.

Figura 9- Agustina e o anúncio no jornal.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrirei criança

O interessante deste episódio é de que as pessoas descrevem este anúncio como um anúncio de casamento, enquanto a própria Agustina não relata sobre este episódio. Neste momento, temos como os outros a veem e tecem sobre a história do anúncio do jornal, enquanto ela relata sobre como foi o dia de seu casamento. Segundo Agustina, em uma entrevista a Anabele Ribeiro (2002b.) ela diz:

Anabele: Os requisitos que pedia no anúncio eram «Inteligente, sensível e bonito».

Agustina: Não, bonito não foi. Era Inteligente e Culto. Eu não pus um anúncio para casar.

Assim fica evidente nesta fala que a escritora desconstrói a imagem que os demais fazem deste episódio de sua vida. Ou também, é possível interpretar que ela constrói um novo sentido. Melhor dizendo, aquele que reforça a figura de uma escritora e intelectual. Pois ela informa:

Pus um anúncio para ter correspondência com uma pessoa inteligente e culta. Era mais um desejo literário, no fim de contas. Quem respondeu, compreendeu isso. E foram só homens. Não houve uma única mulher que respondesse.

Ela reforça uma nova construção desta história, mas induz a refletir que os homens que entraram em contato compreenderam o anúncio. Quer dizer, entenderam que era para fins literários. Ou talvez, só entraram homens em contato, devido estes participarem em número

maior dos grupos de intelectuais. Enquanto, as mulheres não tinham autonomia e prestígio suficiente para ingressar neste grupo social. Porém, as mulheres ou não tiveram a mesma interpretação deste anúncio ou, é possível pensar como uma crítica, na qual enfatiza a escassa participação das mulheres no universo literário português.

Deste modo, ainda sobre o anúncio, temos ao mesmo tempo uma fabulação feita pelos outros sobre este episódio da vida dela, enquanto ela dá a sua versão dos fatos, através da frase que aparece no vídeo. Assim dizendo, de não mencionar que este anúncio seria com interesse de encontrar um pretendente. Esta situação ajuda a entender o relato deste fato da vida da autora como uma tensão automidial. Na qual a autora conduz a história diferente daqueles que falam dela, ao mesmo tempo em que reafirma que a perspectiva dela sobre si é colocada, ao espectador, de forma autônoma. Ou seja, ela tem o direito à fala e conduz a construção da sua própria imagem, enquanto é apresentado o imaginário dos outros sobre ela. Este protagonismo de Agustina no vídeo está em seu discurso e na sua própria imagem, imagem esta que é ratificada como símbolo por ela. Este símbolo pode ser entendido também como o próprio sentido da origem da palavra, pois como explica Chevalier e Gheerbrant (2008, p. XX): “ [...] todo símbolo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas”. Estes fragmentos presentes na composição do símbolo e que definem a origem da palavra, também é uma referência para descrever a obra agustiniana. E, conseqüentemente, a imagem dela revelada como símbolo, também faz alusão a Agustina escritora, além de sua escrita ser representada através da sua própria imagem.

A tensão automidial é criada novamente, pois a frase que aparece na imagem não trata de um anúncio de casamento, bem como o que ela está falando nesta cena. Pois, durante esta imagem, colocam Agustina falando sobre o dia do seu casamento. A tensão existe, pois enquanto os comentaristas fazem uma fabulação deste episódio, Agustina, como uma personagem, protagoniza sua história, contando sua versão e legitimando seu relato. Que o espectador atento à montagem da cena, irá perceber que existem dois pontos de vista sobre este episódio, um de Agustina (frase que aparece na cena enquanto fala sobre o casamento) e outro daqueles que comentam sobre a vida dela.

A partir deste momento do filme, as novas narrativas que Agustina apresenta são sobre sua vida de escritora e suas experiências. Aqui, o protagonismo de Agustina volta-se à construção, de maneira mais enfática, ao sujeito escritora que se conhece, ou que se pretende criar como imagem.

Neste momento, Agustina fala que, assim que publicou *Mundo fechado*, escreveu cartas aos principais escritores Portugueses da época, ela cita: Teixeira de Pascoaes, Miguel Torga e Ferreira de Castro. Neste episódio, ela conta que o único que não respondeu foi Teixeira de Pascoaes. O que a deixou bastante triste, porém depois da morte de Teixeira, foi encontrada uma carta com a resposta dele sobre o livro *Mundo Fechado*. O que a fez ficar emocionada ao ler a carta. Na carta Teixeira coloca que os lugares, e principalmente, o “instinto do episódio do real” (PASCOAES *apud* RIBEIRO, 2002b) são as perspectivas já encontradas nesta obra inaugural.

Depois deste episódio, a autora fala sobre o seu segundo livro, ou como menciona Agustina, seu “segundo filho”: *Os super-homens*. Depois de falar do seu segundo livro, ela conta o momento que trata sobre o jornal (*Primeiro de Janeiro*) que recusou que ela deixasse o nome em suas matérias. Porém, por ironia, anos depois ela se tornou diretora deste jornal.

Já nos anos 40, ela foi morar em Esposende. Agustina conta um pouco de quando esteve morando nesta região. Depois, iniciam os comentários sobre as adaptações realizadas por Manoel de Oliveira. Neste momento, encontramos discussões sobre as insatisfações e, por vezes, gratidão de Agustina, pela projeção dada as suas obras, a partir das adaptações cinematográficas. As insatisfações da escritora são geradas pela discussão sobre a infidelidade dos filmes as obras. Manoel de Oliveira, como explicação diz no documentário que “o filme não pode ser o livro”. Esta colocação que ele faz é o princípio básico dos estudos sobre adaptação cinematográfica, que teve um dos primeiros críticos, André Bazin.

Em seu ensaio nos anos 50, intitulado *Por um Cinema Impuro*, Bazin fala sobre a defesa da adaptação no sentido que um bom filme, ele adapta o texto literário para o cinema e não o reproduz. Técnica esta, que faz com que a adaptação seja uma ferramenta mais difícil de executar, do que realizar um filme de roteiro original. Este processo de criação na obra adaptada, e que erroneamente é dada como infidelidade a obra original, se faz necessária, pois são obras e linguagens distintas. Assim, a intersemiose será acionada para promover o diálogo e a independência das obras.

Podemos comparar este incômodo de Agustina com a adaptação de suas obras, com a referência de sua imagem, criada por ela e o que falam dela, no documentário. Como se o documentário fosse uma adaptação de Agustina, em que ela representa sua imagem, enquanto os demais que comentam e o próprio diretor apresentam a versão deles sobre ela. Esta relação estabelecida nos leva à reflexão existente da automidialidade no campo audiovisual, no que concerne ao fato que a protagonista realiza e cria a sua própria imagem e que esta

tensão do automidial, permite identificar quem e quando o poder do discurso é dado à escritora.

Outra frase de Manoel Oliveira, enfatiza as reflexões sobre as adaptações realizadas da obra de Agustina. Isso ocorre quando ele justifica a insatisfação dela aos filmes: “Ela gosta do livro que é dela, não do filme que é meu”. Além de Manoel de Oliveira, João Bérnad, Mónica Baldaque e Eduardo Prado comentam também sobre a relação literatura e cinema das obras de Agustina e Manoel de Oliveira.

Agustina trata, em seguida, da “conciliação” (termo utilizado por ela no documentário) que fez com Manoel Oliveira quanto às suas adaptações. Ou seja, segundo a própria Agustina, ele cedeu em realizar alguns pontos que ela via como imprescindíveis no romance e que deveriam existir no filme. O que foi feito pelo cineasta. Em seguida, a autora fala sobre seu gosto pelo cinema.

Figura 10-Relatos da autora



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança.

De fato, com um tom conciliador, Agustina discute sobre cinema e fala sobre seu encanto quanto à sétima arte. Vale salientar, que ela informa que sua paixão pelo cinema vem desde a infância. Porém, outro ponto que podemos levantar de discussões sobre o cinema, é a influência desta arte na linguagem das obras agustinianas, bem como o cinema como divulgação de suas obras. O relato sobre assistir a filmes quando mais nova, o gosto quanto ao cinema e as suas várias obras para o universo cinematográfico reafirmam a intervenção da sétima arte nos seus romances. Esta ligação se dá principalmente, pelo hábito de ler as imagens cinematográficas, que trouxe para seus romances a criação de imagens, descrição de cenas que lembram movimento de câmera e enquadramentos. Além de provocar no texto

vários simbolismos construídos, através das imagens criadas e na descrição das cenas e objetos.

Logo em seguida, teremos alguns participantes do documentário comentando sobre o conjunto das obras de Agustina. É unânime abordarem que a autora, em suas obras, traz muito, quanto, às discussões sobre a condição humana. Uma característica herdada do estilo dostoiévskiano. Outro ponto, bastante comum em seus livros, é a influência dos lugares vividos migrar para os espaços de sua narrativa. Da região do Douro a cidade do Porto, do ambiente rural ao urbano, são elementos importantes nas histórias criadas pela escritora.

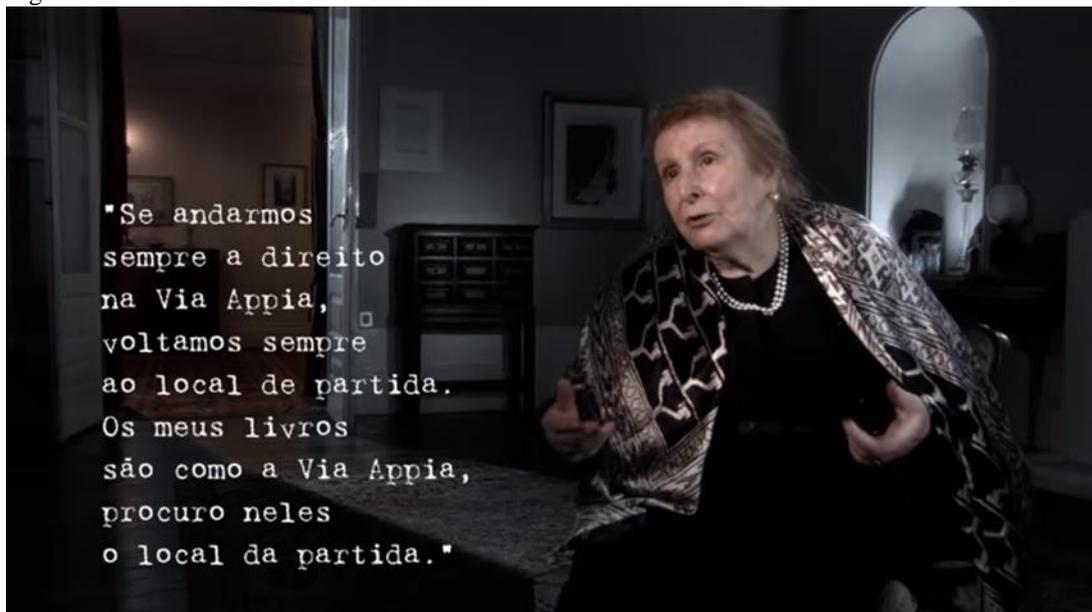
Vale ressaltar que por tratar em suas obras sobre as questões humanas, as obras de Agustina são classificadas como atemporais. Outro ponto interessante, relatado por sua filha quanto a escrita de Agustina é que ela apresenta um estilo preciso. E esta mesma característica, a filha, identifica na fala da mãe. Segundo Mónica, Agustina escreve da mesma maneira que fala. Para ela, ler as obras da mãe é como se estivesse a ouvindo falar. Ou seja, ela a coloca como a mesma pessoa que escreve. Assim, Mónica descreve sua mãe como a pessoa que ela convive, conhece bem, e que é a mesma Agustina encontrada nos discursos de seus livros. De acordo com Mónica: “fácil de entender seus livros, pois a linguagem da mãe é a mesma”.

Agustina também concorda que suas obras são de fácil compreensão e ainda acrescenta: “Meus livros são mais reais do que esta realidade engarrafada.”. É possível entender esta fala, como um olhar da autora quanto a sua linguagem e construção da narrativa que além de precisa, lembram a fotografia de lugares e pessoas de sua vida. O que não limita estas representações estarem restritas, no sentido de buscar ser uma verdade oriunda do real. Mas de procurar ser verdadeira com a realidade construída na narrativa.

Sendo assim, as próximas cenas trazem pessoas em ruas portuguesas, lendo *A Sibília*. Depois deste momento, volta Agustina falando do seu processo de escrita, e diz: “Eu escrevo cada vez melhor e sei o melhor de qualquer pessoa”. Esta fala da escritora revela tanto a escritora que observa tipos e os reproduz em suas ficções. Como também, é uma afirmativa de que em suas obras, uma das características de suas narrativas, são os traços marcantes do imaginário que revelam reflexões sobre o comportamento humano.

Outra cena que chama atenção no documentário, é quando Agustina fala sobre suas experiências como escritora, e a seguinte frase surge:

Figura 11- a autora falando sobre sua escrita



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança.

A Via Appia, citada por Agustina, é uma estrada que fica em Roma. Foi construída na Roma Antiga e liga todos os territórios do Império Romano. Com seiscentos e cinquenta quilômetros de extensão, ela liga todos os espaços que foram dominados no período de 312 A.C., além de no seu longo caminho existirem alguns sepulcros. A via Appia da escritora seria comparar seu extenso conjunto de obras que estão conectadas umas às outras, e marcadas por lembranças do passado. E assim, como esta Via, sua escrita não tem ponto de partida ou final, mas sim apresenta um aspecto espiral, como se fosse uma teia.

Seguindo esta imagem e frase, Agustina fala de sua prática de escrita e menciona: “escrevo cada vez com mais segurança, com mais maestria. É isso que dá experiência”. O exercício da escrita como um processo de construção intelectual e não como um processo de inspiração. Para Agustina, a escrita é algo sério, importante. Um trabalho que requer dedicação, e que este traz a experiência ao longo do tempo. Experiência esta, entendida como domínio da técnica, amadurecimento do estilo e perfeição da forma. Neste instante, teremos imagens da escritora realizando sua escrita.

Figura 12 - Agustina e seu processo de escrita.



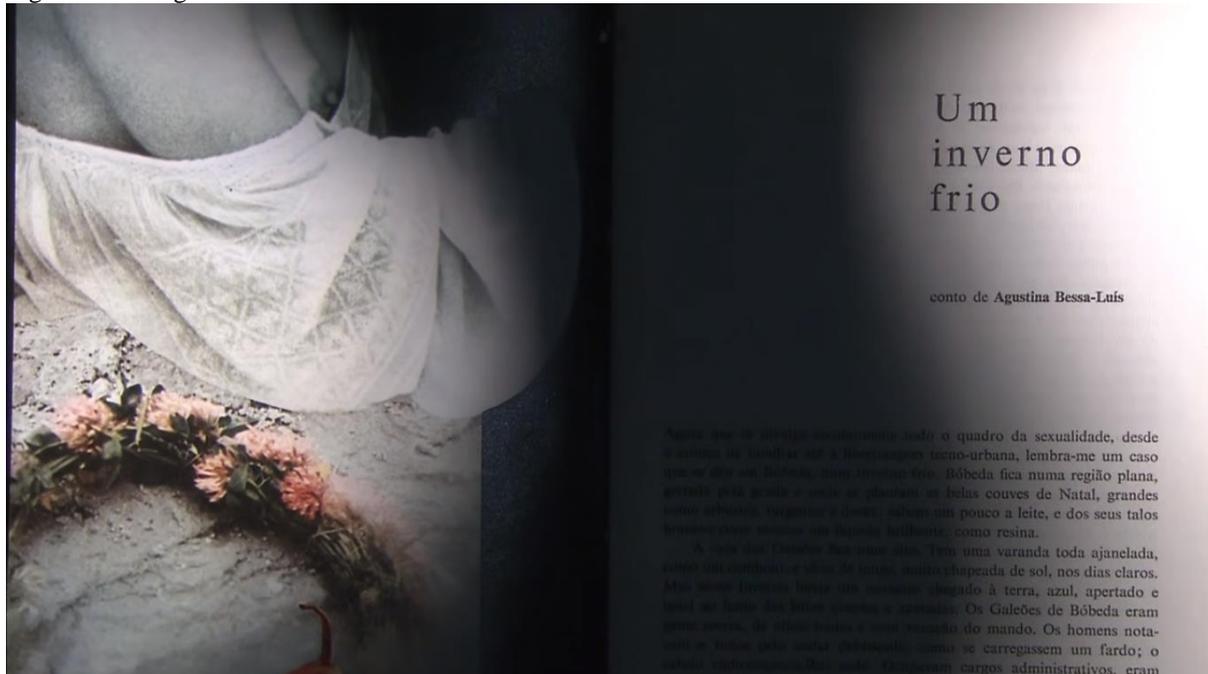
Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrirei criança.

Nas duas cenas, temos Agustina no seu processo de criação, ou seja, escrevendo seus livros, utilizando papel e caneta. Agustina realizava este processo manualmente, enquanto seu marido, depois os datilografava. A escritora gravava suas histórias em seus manuscritos, com uma caligrafia quase que desenhada. Esta imagem também nos remete uma interpretação de que suas obras apresentam um tom de pessoalidade, de confidencialidade, já que o próprio ato de escrever a próprio punho nos traz essa referência.

Enquanto a imagem de Agustina e seu processo de produção são apresentados, os convidados falam sobre as obras da escritora, suas apreensões e predileções.

Após este momento, Agustina diz que entre todos os livros, há um preferido e este é o conto *Um inverno Frio*. Enquanto ela realiza essa fala é apresentada a seguinte imagem:

Figura 13 - Imagem do conto Um Inverno Frio.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrirei criança.

Esta obra é citada mais uma vez por Agustina, porém no documentário ela classifica como entre todas as suas obras, ou como ela menciona, “como em uma família de muitos filhos há um que é preferido”. E esta obra é o “filho preferido” de Agustina. O interessante desta imagem do conto, é que nos remete às imagens do corpo feminino dos créditos iniciais do filme. O corpo feminino com os seios à mostra e ao lado o texto da escritora. Enquanto nos créditos iniciais temos o corpo nu com inscrições, nesta cena vemos uma das edições deste texto, na qual temos a imagem de um corpo despido parcialmente, enquanto o texto encontra-se ao lado. Podemos fazer uma alusão desta cena, ao processo de criação da obra, pela escritora, pois o corpo nu e o manuscrito podem ser vistos como o ato da escrita, o processo de criação, em que o corpo feminino, simboliza a autora e sua escrita, como também o corpo do texto, corpo este também feminino.

Enquanto este corpo nu e os manuscritos nos remetem a ideia do processo de criação da obra, profunda intimidade, texto despido e faltando o acabamento, pois está em desenvolvimento. Nesta imagem, já observamos uma aparência de intimidade e produção artística, que nos reporta a entender a obra como acabada, isto é, a obra finalizada. Parcialmente vestida, ou parcialmente em seu estado inicial, o conto, agora está pronto para o aspecto editorial.

Outro ponto importante sobre esta cena, é que este episódio, reforça a existência da adaptação do livro autobiográfico da escritora para o documentário. Pois, os mesmos argumentos, histórias e imagens estão presentes nas duas obras de maneira dialógica. Mas, em outros momentos, por exemplo, em outras entrevistas cedidas pela escritora, não temos as mesmas respostas. As respostas dadas para compor e reforçar os aspectos autobiográficos, foram realizadas no período da e para a produção de ambas obras, livro e documentário. Enquanto, em outros momentos, e para outros fins e situações, temos a seguinte resposta dela:

Jornalista: Quais os livros que considera essenciais para compreender a sua literatura?

Agustina: *A Monja de Lisboa*. Sem me afastar um milímetro dos factos que me foi dado consultar, para conhecer aquela mulher, faço-me explicar por ela. Sou muito aquilo: um lado ligeiramente mistificador e, ao mesmo tempo, uma capacidade de transformar essa mistificação numa certa grandeza criadora e de sinceridade profunda, em que já actua o milagre.»

Melhor dizendo, a construção da imagem de Agustina pelo conto, *Um Inverno Frio*, é uma criação proposital dela, no tocante de corroborar com a representação de si que deseja revelar aos outros. Vale salientar que, esta aparência foi criada para representá-la como

escritora. Isto é, criar a imagem da escritora Agustina, visto que esta representação de si é a mesma que ela procura criar na autobiografia e no documentário.

No momento seguinte, em que ela volta a falar de suas predileções, encontramos a autora mostrando algumas roupas. E este foi um dos que ela além de gostar, o fez:

Figura 14- Agustina falando sobre a criação de suas roupas.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrirei criança.

Com uma tentativa de revelar a intimidade da autora, esta cena sugere abordar a questão da vaidade. Os cuidados que ela tem com ela mesma, através da referência às roupas, como também a atenção quanto a sua carreira de escritora.

O interessante desta cena é que temos Agustina falando que produz suas roupas, o cuidado com a imagem, enquanto os demais tecem comentários de uma Agustina que gosta de boas marcas e pedras raras. Outra tensão encontramos aqui, pois enquanto Agustina mostra participar da criação de suas roupas, ser atenta aos detalhes da veste e tecidos, além de guardá-las como recordação, como é o caso do vestido de quando foi a menina das alianças, de um casamento. Os comentaristas tentam desenhar uma Agustina vaidosa por conhecer o que é de boa qualidade. Uma fala de sua filha corrobora com esta imagem criada por aqueles que falam sobre Agustina. A filha diz: “em primeiro lugar ela gosta dela, em segundo lugar ela gosta dela...”

Assim, a imagem construída pelos outros revelam certa excentricidade da autora em ser quem ela é. Porém, ela não cria sua subjetivação da mesma maneira, assim, Agustina não realiza sua imagem como alguém que consome coisas materiais meramente pelo prazer de possuir algo. Mas sim, pela capacidade de criar as coisas, de ver o mundo de maneira

diferente. Melhor dizendo, no sentido de o vestido não ser apenas um adereço, mas fazer parte dela, no momento em que suas escolhas e criação fazem parte de todo o processo, inclusive no momento de adquirir uma roupa. Pois, a história que ficou marcada com o uso daquela veste, o significado e o tipo de tecido, sua participação na produção de suas roupas, mostra que ela não os tem apenas por ostentar algo, mas ela integraliza até o ato de vestir como parte da criação, do ser Agustina.

Em seguida desta cena, temos o momento em que mostra a autora recebendo o prêmio Camões em 2004, por Gilberto Gil.

Figura 15- Agustina recebendo o prêmio Camões em 2004.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança.

Agustina é mencionada como um “personagem social”, pois até suas vestes fazem parte da composição deste sujeito criado pela escritora e identificado por todos. A imagem da premiação é um ensejo para reforçar a preocupação da aparência por Agustina, além de reforçar a automidialidade. Contudo, pelos convidados do documentário é descrito a escolha e preocupação com a imagem como uma marca da escritora, enquanto ela suaviza este momento relatando o ato de vestir como fragmentos de momentos de sua vida. Assim, fica evidente que temos a confirmação da construção da imagem da Agustina, como personagem, e que este momento é criado por ela e pelos demais que ficcionalizam a figura da escritora.

A partir deste momento, a autora começa a tratar sobre seu estilo, seus livros e seu público. Os críticos apontam o humor irônico e o sarcasmo como algumas de suas características estilísticas mais marcantes. Já, a escritora diz:

O humor das pessoas, sim, tem e sempre fiz. Das pessoas que nem me lêem e nem teriam conhecimentos suficientes para ter agrado na minha leitura. Ou que não lêem nada, não é? Mas essas pessoas gostam muito de mim e elas próprias não sabem porquê.

Agustina apresenta nesta sua fala, seu olhar sobre seu público. As impressões que ela tem acerca daqueles que se aproximam dela. Esta exposição da autora mostra a maneira de separar a autora da mulher. Além de afirmar que falar dela como pessoa é uma falácia, pois ninguém a conhece. Ao mesmo tempo em que pode ser entendido como apenas aqueles que lêem ela, sabem quem ela é.

Este discurso da escritora explicita o caráter automidial existente em sua obra, na medida em que ela afirma que sua subjetivação faz parte do seu texto, como também menciona o próprio texto sendo a imagem dele, a imagem da escritora.

Continuando o documentário, outro ponto importante é falado pela autora, em seguida, ela diz que: “quando escrevo eu matuto quase científica. Preciso conhecer, preciso explicar. Qualquer cientista sabe disso! Ninguém vai dizer que o cientista é cruel por fazer a dissecação de uma rã, por exemplo, e é cruel.”

Nesta declaração, ela descreve a maneira de escrever, na qual investiga as personagens e os revelam na narrativa mostrando suas crueldades. Além de, o próprio ato da escrita acabar realizando, também, uma faceta cruel. Pois, ao dissecar um personagem para assim revelá-lo de maneira quase que cirúrgica, o íntimo do mesmo é dilacerado para que possa ser visto, ou apreciado. Outro ponto relevante deste trecho é que ela afirma que precisa conhecer e explicar. O conhecer e explicar podem ser compreendidos como saber sobre si, ou sobre o outro. E são, exatamente, estas referências de si e do outro que são impressas em suas obras, sendo com maior densidade nas suas narrativas que retratam as memórias e vivências.

Seguindo esta discussão, Agustina menciona que:

Segundo o meu ponto de vista, o homem necessita da crueldade porque necessita da culpa. Necessita de culpar-se, para da culpa, ser um criador. Por que o homem é violento? Por que o homem gosta de guerra? Por que o homem se manifesta através dos séculos, dos milênios de uma maneira tão, enfim... tão agressiva? Eu tenho a resposta para isso. Mas como é uma resposta que tenha consolação, eu prefiro guardá-la pra mim.

Ao justificar e abordar o lado mais cruel do ser humano, Agustina utiliza como argumento, a própria condição humana. Mostrando que este ato faz parte das pessoas, assim como o sentimento de culpa. Segundo Freud, no livro *O Mal-estar da Civilização*, o sentimento de culpa conecta os seres humanos, pois estes são fortalecidos e alimentados pela civilização. Observa-se assim, que Agustina se aproxima do discurso freudiano sobre a relação entre culpa e civilização.

Após tratar de questões temáticas de sua obra, ela discute sobre literatura. Enquanto fala sobre o tema, algumas frases do seu discurso são enfatizadas na tela.

Figura 16- A autora discutindo sobre literatura.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança

A primeira frase destacada é “A literatura está em vias de extinção”. Nesta cena, a autora encontra-se sentada em uma poltrona, com uma das portas aberta, e relata sobre suas impressões sobre a literatura. A porta aberta e a câmera de dentro da casa pegando meio plano da escritora nos permite fazer uma leitura, na qual esta porta simboliza o lugar para dois mundos. Neste caso, o mundo interno que representa a própria escritora, enquanto o externo seriam os lugares do seu passado, a vida no ambiente do campo.

O interessante dessa cena, com esta frase, em que ela menciona a extinção, podemos compreender como alusão às discussões modernas quanto ao tema. Como menciona Blanchot (2005, p. 285): “Para onde vai a literatura?” Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”. Esta assertiva está pautada nos debates provocados por Hegel em sua aula inaugural, no curso de estética, na qual menciona que: “a arte é, para nós, coisa do passado” (apud BLANCHOT, p. 286). Esta frase falada por Agustina: “a literatura

está em vias de extinção”, corrobora com as discussões do tema, bem como ela retoma a Hegel a realizar esta afirmativa. Vale salientar que também esta frase revela uma angústia dos artistas, de acordo com Blanchot (2005, p.286):

A arte só está próxima do absoluto no passado, e é apenas no Museu que ela ainda tem valor e poder. Ou então, desgraça ainda mais grave, ela decai em nós até tornar-se simples prazer estético, ou auxiliar da cultura.

[...] No mundo da técnica, podemos continuar louvando os escritores e enriquecendo os pintores, podemos honrar os livros e enriquecer as bibliotecas; podemos reservar um lugar à arte porque ela é útil ou porque é inútil, constrangê-la, reduzi-la ou deixá-la livre. Seu destino, nesse caso favorável, é talvez o mais desfavorável. Aparentemente, a arte não é nada se não é soberana. Daí o mal-estar do artista, por ser ainda alguma coisa num mundo onde ele se vê, entretanto, injustificado.

As provocações promovidas pela escritora, no documentário, revelam não só seus anseios, mas também apresentam o quão atual e engajada estavam suas reflexões sobre os processos de produção e comercialização da obra literária.

Outro ponto relevante para a discussão é que Agustina, além de suas características marcantes como: o discurso irônico, os aforismos, linguagem ambígua, histórias marcadas por elementos autobiográficos e recordações, traz novas perspectivas ao texto literário. Podemos citar como contribuições a influência de outras artes no seu texto literário, tais como a pintura e o cinema. O diálogo permanente com outras artes influenciou sobretudo em seu livro autobiográfico.

Depois desta imagem que foi comentada, temos a seguinte frase dita por Agustina no documentário, e enfatizado no vídeo com a legenda dela.

Figura 17- A literatura, segundo a autora.



Fonte: Nasci adulta e morrerei criança.

Quando ela trata sobre, “é tempo de mudar os caminhos”, e a frase: “é tempo de mudar” surge na tela. Deste modo, temos um reforço e complemento da fala anterior que trata da literatura. Ao mencionar que a literatura tem “uns cinco mil anos”, ela termina a fala dizendo que são necessários novos caminhos, porém não diz que novos caminhos são estes. Assim, como em seus textos, Agustina deixa para o leitor/espectador interpretar, ou até mesmo, completar as lacunas deixadas em suas falas. A imagem é sugerida em seu discurso e cabe àquele que a escuta ou lê compreender seus significados.

Outro fato interessante é quando ela diz que a literatura deve ligar-se à ciência, compreendemos esta fala como uma maneira da escritora tratar da questão da legitimação da literatura. Não que a literatura não seja uma ciência, segundo a escritora, porém está mais atrelada no sentido de entretenimento, do que suas contribuições no campo científico, a seu ver. Sobre este ponto, em uma entrevista realizada em 2004, no Jornal de Letras de Lisboa, ela diz que:

Agustina: [...] De resto, o Prémio Nobel da Paz foi dado sobretudo a mulheres. E honrava-me particularmente poder fazer alguma coisa que tivesse um significado que fosse mais duradouro, assim como um cientista que procura a cura de uma determinada doença. Considero uma doença, uma espécie de febre, de loucura aquilo a que estamos a assistir no mundo. E não vamos chamar-lhe eixo do mal, é a natureza humana que se manifesta. Se eu encontrasse um caminho para o entendimento, para a cura, a minha vida teria um sentido extraordinário.

Jornalista: - E não o pode alcançar pela Literatura?

Agustina: Acho que não. A Literatura tem um lado de diversão, de mistificação. O artista aprende sempre a seduzir, a encantar e a ser considerado. Henry Miller disse que havia livros como *Morte em Veneza*, que lhe diziam pouco, porque não correspondiam à realidade, mas ao desejo de criar uma atmosfera de beleza e de encantamento. Eu fui recordar *Morte em Veneza* e, de facto, ele tem razão, porque um homem devorado pelo desejo não se manifesta daquela maneira. A realidade é outra coisa e acho que o artista que rende homenagem à realidade do mundo e da vida é realmente o grande artista.

Esta crítica realizada por Agustina colabora com seu discurso no documentário, no tocante em trazer a literatura ao reconhecimento maior, o que não deixa também de ter uma relação automidial quando nos referimos à busca da escrito, em sua carreira, em se firmar no campo literário e no cenário de prosadores da Literatura Portuguesa.

Após este momento, uma cena que surge no início é retomada. Assim, como o espiral presente nas obras da autora, o documentário segue o mesmo sentido quanto às imagens que

surgem ao longo da obra. Esta característica reforça, inclusive, o aspecto automidial, pois os aspectos presentes nos textos de Agustina e que caracterizam a obra como uma representação da escritora também está presente no documentário. Fazendo, deste modo, o filme a própria marca estilística e representativa da autora. Fato este que reafirma o caráter de que como personagem a autora constrói o texto fílmico autobiográfico.

Na última cena após a fala da escritora temos:

Figura 18- Última cena do documentário.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança.

Durante esta cena, temos a voz *off* de Agustina que diz: “Não me sinto ameaçada por nada”. Ao falar isso durante a cena de uma criança brincando, revela ao mesmo tempo a pureza que não percebe os perigos que a cerca, como também, pode ser interpretado como a segurança que se tem de si, promovida pelos que estão ao seu lado.

Outra vertente presente nesta exibição está na própria imagem que compõem a cena de despecho, na qual é marcada por uma criança pulando corda. Neste cenário temos, todo o redor da menina pulando corda, a ausência de cores e a presença dos tons cinza, porém o local em que ela está brincando possui a cor de terra. Na legenda desta cena, temos o título do documentário, porém, ele surge como citação da obra da escritora, que está presente no livro *Um cão que Sonha*. Voltando a questão da cor de terra nos pés da garota, pode ser compreendida como:

Simbolicamente, a terra põe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo: o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o yin ao yang; *tamas* (a tendência descendente) a *Sattva* (a tendência ascendente); a densidade, a fixação e a condensação (Abu

Ya'qub Sejestani à natureza sutil, volátil, à dissolução. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 878)

Assim, podemos interpretar o destaque da terra, como sendo o feminino, além de também estar presente na figura da menina. Vale salientar, que este feminino é a simbolização da terra e a criação, sendo a terra sinônimo de fertilidade, de vida, inclusive alude, por vezes, a morte. Ou seja, a ideia de virar pó, trazendo, deste modo, a alusão de nascer e morrer presente na própria citação. Outra leitura existente nesta mesma cena é a posição da câmera que está observando de cima a criança pulando. E quando observamos este signo, notamos que este olhar acima representa o masculino, pois seria na posição de céu, luz. Enquanto, a terra, simbolicamente, reflete a ideia de passividade, pois é ela que recebe a luz e precisa também dela para gerar a vida. Como se a própria câmera exercesse a função do masculino que observa e oferece ao feminino o poder criar, neste caso, o feminino seria a própria Agustina, como personagem e o criar seria contar sua própria história.

Após esta cena, temos novamente o som de *National Theatre*, de Lionel Bauchet e Daniel Finot, nos créditos finais. E novamente, teremos a repetição das imagens presentes nos créditos iniciais. Deste modo, o documentário termina como o mesmo ponto de partida, isto é, traz para a narrativa um movimento em espiral. Assim, a mesma característica presente nas narrativas agustinianas, encontramos no filme. Assim temos o reforço da presença do estilo da escritora na narrativa fílmica, produzindo a videobiografia como um reflexo da escritora em todas as esferas: visual, narrativa e estilística.

Sobre a repetição das imagens, vale salientar que após ver os relatos de Agustina e o discurso sobre a autora criado no documentário, o espectador tende a ressignificar as imagens já vistas no início do vídeo. Assim, os papéis que lembram os escritos de Agustina, uma luz acesa, a tinta borrada no papel, um ruído e os olhos assustados de um cavalo, vão representar seu processo de escrita e todo trabalho que existe durante este momento de criação.

Em seguida teremos: um papel sendo rasgado e uma imagem de santa surge por baixo, o que nos remete a esta questão do sagrado e do místico estarem presentes no estilo agustiniano. Logo após, temos um abajur e grades que aparecem na tela, sendo estes objetos representativos da casa onde morou.

Prontamente, surgem na cena vários papéis escritos e folhas no chão, além de uma aranha sobre o papel e a mulher riscando seu próprio corpo. Esta imagem da aranha nos estende o olhar para a ideia de tecer, da teia como um elemento que representa o espiral, bem como nos reporta ao provérbio português: “a aranha vive do que tece”. A aranha passando

por cima do papel e a mulher escrevendo no corpo faz esta alusão a tecer o texto. “Vive do que tece”, oriundo ao ditado popular comum da região norte de Portugal, nos faz compreender este “tecer o texto” como a representação da profissão de escritora. Bem como, os prêmios que tece, ou melhor, recebe como resultado do seu trabalho.

Vale ressaltar que, o texto de Agustina, também pode ser entendido como uma forma de teia, em que não se vê o fim e o começo, mas que como espiral elas são retomadas várias vezes. E estes elementos: aranha, teia e tecer vão reforçar a imagem da escritora Agustina, bem como representar sua forma de escrita. De acordo com Maia (2017, p.35)

Com uma trama romanesca complexa, Agustina tece um discurso ficcional, como uma aranha astuciosa, concebendo uma rede de personagens configurando ao tecido narrativo um caráter “instável” e “desconcertante”, como afirma Laura Bulger no ensaio acima referido: “O efeito desta urdidura é de facto desconcertante e causa tensões contínuas na interpretação de um texto que é instável e onde as coisas se alteram e transfiguram.” (idem: 16). Tanto Laura Bulger como Silvina Rodrigues Lopes convocam Eduardo Lourenço que afirma que a narrativa de Agustina é uma tapeçaria aberta: “De cada ponto pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. É uma tapeçaria, mas dum género, aberta.” (Lourenço 1994: 166).

Nesta citação, Maia resgata as *Novas Cartas Portuguesas*, na qual as autoras: Maria Isabel Barreno, Maria Tereza Horta e Maria Velho da Costa, as três Marias, denominam-se de “aranhas astuciosas”. Ou seja, de acordo com Maia (2017, p.35) é uma referência à teia de Penélope e ao mito de Aracne. O que também, esta discussão, sugere a retomada das informações apresentadas por Eduardo Lourenço, ao tratar sobre as narrativas agustinianas como uma tapeçaria, fazendo assim, uma comparação similar à teia. Maia (2017, p. 35), ainda afirma que:

Laura Bulger, em “*Agustina Bessa-Luís: a contemplação perversa da leitura*”, afirma que Agustina tece a narrativa, desfiando-a: “No romance agustiniano, onde se projeta um entendimento fenomenológico do mundo, o que parece ser não é ou se é num instante deixa de o ser, como se a realidade se fosse sempre des-realizando.” (2007: 16).

Esta fala intensifica como a autora trabalha as representações da realidade em suas obras. Em outras palavras, Agustina busca esgarçar a complexidade humana, com suas contradições e paradoxos. Inserida no solo movediço de sua realidade múltipla, onde o concreto e o simbólico se chocam, se misturam e se repelem.

Já, com relação às demais imagens que surgem: a sombra de alguém andando na rua, a imagem de uma caneta tinteiro derretendo a cera, uma engrenagem, os óculos sobre o livro e a carta sendo selada, vão retomar alguns pontos apresentados no documentário, tais como: Agustina e as cartas que mandou para alguns amigos, suas andanças pelo mundo para falar de literatura e suas obras, como também mostra o caminho solitário do escritor no seu momento de produção.

As outras cenas que aparecem são: várias imagens como um flash, as teclas de uma máquina de escrever, imagens de umas gravuras, um papel com inscrições, a mão sobre o papel escrito, o rosto de uma mulher, o papel amassado, a taça de vinho cai sobre o papel, depois chamas neste papel, o teclado do piano com as notas e o som produzido sincronizado com a música que está sendo tocada. Todas estas imagens apresentadas no final do filme trazem uma ideia de fim e de começo. Fim, no tocante, ao descarte dos manuscritos ao atear fogo e queimar os papéis, porém podemos compreender como um começo para produzir um novo trabalho. Pois, o fogo no manuscrito sugere também, imaginar que a escritora necessita refazer o texto que foi destruído. O desfecho deste documentário, assim como as obras de Agustina não apresenta um fim, pois este final também é um indicativo de recomeço. Segundo Maia (2017, p.36)

Ler a obra de Agustina torna-se um ato complexo e perturbador, mas não menos desafiante. Os seus romances são marcados por um discurso ficcional labiríntico, cheio de “acidentes” que abrem caminho para um final aberto. Assim, a arte de Agustina, como diz Laura Bulger, “consiste em fabricar ou, como disse Joyce, ‘forjar’ histórias” (2007: 12), tornando a sua escrita singular.

A obra agustiniana e o documentário são como ouroboros e esta característica tão presente na estilística e narrativas são marcas que constroem a imagem da escritora Agustina. E é exatamente esta imagem que foi projetada no filme, pela personagem Agustina, como também se fez linguagem cinematográfica. Agustina, nesta videobiografia, se fez texto fílmico, o que configura sua criação automidial. Da mesma forma que, dialogou com sua autobiografia em *O Livro de Agustina* nos argumentos apresentados no filme.

3.4 OUTRAS EXPERIMENTAÇÕES AUTOMIDIAIS NAS OBRAS DE AGUSTINA: *UM INVERNO FRIO*, *UM CÃO QUE SONHA* E *AS MENINAS*.

Esta parte do trabalho iremos começar tratando sobre O conto *Um inverno frio*, visto que é uma obra citada, nas duas obras anteriormente discutidas. Seguida do olhar sobre o romance: *Um Cão que Sonha*, pois é a obra que faz referência ao documentário. E por fim, *As meninas*, pois nesta obra além de ver Agustina passeando pelo universo da pintura, é uma biografia ficcionalizada e que antecede seu trabalho autobiográfico, *O Livro de Agustina*.

Seguindo esta ordem, no conto *Um Inverno Frio*, temos a história de um casal, João e Elisa, que vivem aos moldes da sociedade portuguesa. Uma família comum da região de Bóveda, cidade que fica ao norte de Portugal. Nesta narrativa a história acontece a partir do casamento de João com Elisa. Que, após 10 anos de casamento deixa João que logo em seguida perde também a mãe. Contudo, a única coisa que o fez chorar, ou seja, demonstrar algum sentimento durante estas perdas na vida aconteceu quando ele viu uma marca de um dente incisivo na polpa do fruto. Não se menciona que fruto é este e o conto termina descrevendo a casa onde vive a família dos Galeões de Bóveda. Deste modo, o conto é finalizado com relatos semelhantes encontrados no início da história, melhor dizendo, começa e termina descrevendo a casa dos Galeões. De acordo com o site *A boca de cena*:

Agustina considerava este pequeno conto - Um Inverno Frio - o melhor que escrevera em toda a sua vida. Depois dele, dizia, não precisava de ter escrito mais nada, pois ali estava todo o seu talento - a sua capacidade de conhecimento da alma humana. Conta-nos de como uma situação breve e aparentemente esquecida pode infectar e alterar todo um comportamento em cadeia de pessoas susceptíveis e desprevenidas nos sentimentos, e conduzir a consequências funestas.

“A sua alma estava suspensa duma memória que não chegara a abrir-se.”
Este é o enigma do conto.

Este conto de Agustina, dependendo da edição, tem entre 3 ou 4 páginas. E, é esta obra que ela refere-se como um texto que a qualifica. Compreendendo que esta assertiva nos leva a uma característica automidial, podemos identificar na obra vários aspectos semelhantes a outras obras da autora. Sendo assim, *Um Inverno Frio* apresenta marcas da escrita agustiniana e traços que definem a imagem da escritora.

No conto em questão, temos o espaço como representação de Portugal, da tradição portuguesa, como também é uma cidade próxima de onde a escritora nasceu.

Bóbeda fica numa região plana, gretada pela geada e onde se plantam as belas couves de Natal, grandes como arbustos, turgentes e doces; sabem um pouco a leite, e dos seus talos brancos correm mesmo um líquido brilhante, como resina. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 115)

Uma marca da escritora Agustina é trazer em suas obras estes espaços que fazem parte de suas narrativas. Bem como, está presente esta importância histórica e cultural desses lugares portugueses, tanto na autobiografia, quanto no documentário. O que reforça este traço como pertencente ao estilo da escritora.

Outro ponto interessante neste trecho é ao trazer a imagem do lugar, pois este está ligado à terra, à fertilidade. Ou seja, o lugar não é uma paisagem. É um espaço onde nasce e floresce a narrativa. Isto é, a terra fértil de histórias. Pensar nas narrativas agustinianas é refletir sobre os lugares de Portugal e suas histórias. Um lugar de memórias e tradição.

Vale salientar que Bóbeda é uma cidade portuguesa, em que nasceu Inácio Pizzaro, escritor e poeta Português. Entre suas obras mais conhecidas está o *Romanceiro Português*, publicado em 1841, também conhecido como *Colecção de romances da história portuguesa*. Deste modo, assim como este autor, Agustina em suas obras também traz relatos das histórias do povo português, e em especial, dos costumes, de suas memórias e de seu povo. Outro fato interessante é que, assim como Agustina, o primeiro contato que Inácio teve com o Brasil, foi através do seu pai, no caso do personagem, o pai era militar. Outro detalhe diferente, no caso de Inácio, é que o pai faleceu meses após voltar do Brasil.

É importante frisar que nestes primeiros parágrafos do conto, temos várias referências comuns a literatura agustiniana. As quais marcam tanto a questão estilística da escritora, como também o pensar em outras questões automidiais, já podemos identificar algumas características do sujeito escritora. Sujeito que é reforçado nas obras: autobiográfica e no documentário. A subjetivação desse sujeito se revela através da imagem de uma pessoa culta, que trata das suas memórias e de seu povo, como elementos narrativos, ou seja, a partir do espaço, tempo e personagem. Corroborando com estas discussões, em seguida, temos a seguinte descrição do espaço:

A casa dos Galeões fica num alto. Tem uma varanda toda ajanelada, como um comboio, e vê-se de longe, muito chapeada de sol, nos dias claros. Mas nesse Inverno havia um nevoeiro chegado à terra, azul, apertado e igual ao fumo das leiras quentes e azotadas. Os Galeões de

Bóbeda eram gente severa, de olhos tristes e com vocação do mando. Os homens notavam-se todos pelo andar debruçado, como se carregassem um fardo; o cabelo embranquecia-lhes cedo. Ocupavam cargos administrativos, eram respeitados e casavam com mulheres ambiciosas que lhes davam muitos filhos. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 115)

O nome de família destes personagens reforça a ideia náutica, das grandes navegações portuguesas, na qual os galeões, ou seja, os navios de quatro mastros traziam imponência, já que nos séculos XVI e XVII eram considerados os maiores do mundo. Novamente, este trecho traz referências à história e à sociedade portuguesa, visto que a região de Bóbeda não é litorânea, porém os personagens resgatam as grandes navegações. Outra marca muito presente na literatura agustiniana são as referências, como mostra no documentário e na autobiografia, seu conhecimento cultural e de mundo está impregnado em seus textos. O que reforça a imagem da escritora culta. No parágrafo seguinte:

Nos primeiros anos de casado, João Galeão foi muito feliz, prosperou, baptizou quatro filhos, lançou-se na política e escreveu um livro sobre registos vinculares. Era doutor em leis e tinha alma de chanceler. No ano de 1962, foi ao Porto provar um fato de cheviote, assertoado; visitou um irmão da mãe, antiquário, e passou com ele uma noite agradável, falando de assuntos elevados de morgadios, da crise agrícola e do casamento de sua prima com um delegado. «Certinho, mas nada esperto» - dizia o tio Ascenso. Ele era um homem da Renascença, um Ludovico o Mouro estendido em barroco exorbitante. Gostava da intriga dum maneira artística; ela era a sua ópera, o seu pas-de-quatre. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11)

Assim, como na autobiografia ela apresenta uma foto pequena e comenta sobre os tecidos da roupa dela e de sua mãe, é no documentário que a temos falando de vestidos, neste conto, encontramos também uma referência a roupa, ou melhor, ao tecido. Neste caso, o cheviote. Material muito utilizado na fabricação de roupas masculinas, originário da Grã-Bretanha, dos montes de Cheviot, local onde vivem os carneiros que produzem esta lã. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 947), “a roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior”. Desta forma, este símbolo nas obras da escritora, pode ser compreendido como uma revelação de que seus personagens não representam apenas momentos históricos ou aspectos sociais, mas sim, simbolicamente, revelam características do próprio personagem, da sua condição humana.

Ao tratar do tio de João, o Ascenso, Agustina atribui ao personagem características da imagem de escritora que apresenta de si. Aquela escritora culta, conhecedora da arte e participante das discussões sobre a literatura e outras artes. Estes trechos são identificados quando ela se refere a Ludovico o Mouro, visto que este foi, na história, uma figura importante do período renascentista que encomendou o afresco da última ceia. Outro trecho que chama atenção é “gostava de uma intriga numa maneira artística”, frase que nos leva a uma reflexão de um personagem observador, e que criava toda a história sozinho.

Outro ponto deste conto, que retoma os elementos da região do Douro, no norte de Portugal, é quando o personagem João, vai para a cozinha e pega um tipo de aguardente produzida com uvas, chamada de *brandy*. E é neste momento do conto, que João tem o encontro, ou melhor, apenas observa uma jovem que cuidava das crianças, na casa de seu tio. E a moça chamou-lhe atenção, pelo fato dela ter o dente incisivo um pouco quebrado. Elemento do texto que será retomado depois como enigma que fará parte das emoções de João.

Vale salientar que neste momento da narrativa, a vida de João começa a sair da zona de conforto, pois sua esposa começa a falar mais, gastar mais, além de um viúvo se apaixonar por ela. Mesmo diante deste turbilhão de acontecimentos na vida pessoal, “João tomou tudo aquilo com muita fleuma, sofrendo com dignidade a sua desilusão” (BESSA-LUÍS, 2014, p.117). Com uma frieza e ação impassível, o personagem é revelado deste modo, neste momento da história. Ou seja, mesmo diante das adversidades na vida e diante de outras notícias de desastres entre amigos e familiares, o mesmo permanecia sem esboçar algum gesto de sentimento.

Porém, surge um elemento na história que desperta um lado cuidadoso e afetivo do personagem, um gato. Vale salientar que este animal é encontrado em outras narrativas de Agustina, além de ser um animal que a autora tem de estimação. Em uma entrevista concedida à Maria Augusta Silva, em que Agustina é questionada sobre o processo de escrita, a autora responde que: “Com a idade estou a parecer-me com uma tia minha muito tagarela. Apavora-me vê-la horas a falar. Agora, agrada-me a conversar, encho a casa de conversas nem que seja com os gatos.” Falar com os gatos, os gatos servirem de companhia não era segredo para aqueles que conviviam com Agustina. Animal que tem simbolicamente a representação do bem e do mal, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 461) é apresentado em algumas obras e reflete uma característica presente nas obras agustiniana. A de revelar a dualidade do comportamento humano.

Sendo assim, podemos compreender que, este qualificar, significa afirmar que este eu está presente na forma de texto. Isto é, quem escreve é o que escreve. A automidialidade encontrada nesta parte da história intensifica os demais trechos que constroem a imagem da Agustina escritora.

Deste modo, este gato aparece na narrativa para mostrar outro lado do personagem. João que parecia por vezes ser seco, agora, se mostra, nesta cena, mais sentimental e afável. Mesmo com esta dualidade no comportamento do personagem, ele apresentava-se previsível em manter-se realizando as mesmas coisas. Como segue o trecho seguinte:

A sua alma estava suspensa duma memória que não chegara a abrir-se. Julgava que o mundo sofria duma estranha decomposição; subitamente apetecia-lhe mudar de casa, de país, de costumes; comprava pratas antigas, fazia a sua árvore genealógica, comemorava datas, tinha grandes ideias, gostava de ler a necrologia nos jornais, ouvia música clássica. Elisa deixou-o, por fim; ninguém encontrou justificação para isso. Em dez anos João não mudara; outros sim. (BESSA-LUÍS, 2014, p.117- 118)

Nesta cena do livro, temos uma discussão sobre memórias, passado e a falta de mudança. Estas questões são pontos que Agustina traz em outras obras, pois além de ser aspectos temáticos, também são característica recorrentes no seu processo de escrita. A autora traz sempre este resgate do passado, personagens e lugares que surgem de sua memória. Seus personagens são inspirados a partir de parentes ou pessoas próximas, enquanto muitas das falas destas figuras são as vozes que representam a imagem da Agustina escritora.

Já com relação à mudança, podemos voltar ao documentário, em que ela cita sobre a necessidade de mudança da literatura. Neste conto, a necessidade de mudança ocorre no personagem, a falta de mudança dele, o faz perder sua esposa. Comparando com a literatura apreendemos que a mudança é inevitável para continuar existindo, como menciona Agustina no documentário. Desta maneira, assim como o personagem, fazendo alusão à fala da autora, a literatura não pode continuar da mesma maneira, é necessária a inovação. Pois, ela é que vai garantir as novas experimentações e “atrações” artísticas literárias.

O último parágrafo do conto diz que:

Bóbeda no Inverno é vidrada de geada; o sol não sobe acima da linha da plantação nova dos vidoeiros. Quem vai na estrada vê a casa dos Galeões de Bóbeda, que fica num alto. É como um comboio, com as suas muitas janelas de guilhotina e a chaminé que espalhava dantes o seu fumo espesso,

constelado de fagulhas. Agora usam gás, ou não sei quê. (BESSA-LUÍS, 2014, p.118)

Este final da obra volta ao trecho do início do conto. Dessa maneira, como as demais obras da escritora, encontramos o estilo aberto, em espiral. Pois, não temos respostas sobre o personagem, mas indícios de sua complexidade e divagações quanto a sua existência. Sem estas respostas o mesmo ponto é retomado outras vezes e o carácter circular da obra é reforçado. Assim, ao afirmar este conto como a maneira de qualificá-la, podemos não só identificar os aspectos comuns às obras da escritora, como também perceber que este modo de escrita, é também a imagem da escritora que ela costura. A escritora que trata das memórias, do passado e dos costumes, ao mesmo tempo repete informações que surgem como flashes de lembranças.

A segunda obra em que vamos observar a automidialidade proveniente da criação autoficcional é o *Um cão de sonha*. Um romance, que traz a personagem Maria Pascoal, como uma representação biográfica do sujeito escritora, Agustina. Para Heleno (1998, p.348):

Um Cão Que Sonha é um romance denso, capaz de se interrogar sobre a intriga da e na literatura, retomando infatigavelmente o mistério do indivíduo e do caminho que percorre. Com este romance, o leitor fica a conhecer mais um rosto da enorme família que Agustina Bessa-Luís começou a criar há cinquenta anos. Um rosto que personifica uma maneira peculiar de escrever, reiterando a exuberância da linguagem e a maneira de velar e desvelar o mundo.

Heleno, ao comentar sobre a obra, apresenta aspectos da escrita de Agustina e como ela traz este seu universo ficcional como marca em seus romances. Podemos dizer que é através da personagem Maria Pascoal, que Agustina revela aspectos autoficcionais, na medida em que a personagem, que também é escritora, traz discussões metaficcionais. De acordo com Rodrigo Denubila (2015, p.47),

Eduardo Lourenço (2009) destaca que, em *Um cão que sonha*, é possível encontrar certos traços biográficos de Agustina Bessa-Luís na personagem Maria Pascoal. Como se esta fosse, na verdade, um duplo da autora em um processo de duplicação de si. Essa é uma das hipóteses de leitura possíveis à personagem Maria Pascoal, além dela ser a própria configuração dos esquecidos da História que se engrandece com os seus desmentidos, pode ser também conotativa de um processo composicional privilegiado por Agustina Bessa-Luís conhecido como a memória do amor.

Nesta citação e explicação do autor, sobre as considerações de Eduardo Lourenço, ele apresenta dois aspectos importantes sobre estes traços biográficos da obra de Agustina. A primeira é referente às histórias da juventude de Maria de Pascoal, que lembra algumas vivências de Agustina nesta mesma época, além dos lugares (norte de Portugal), ser o cenário em que a personagem viveu. Outro ponto revelado é sobre o próprio processo de escrita da Agustina, que é representado pela obra e escrita da personagem.

O manuscrito de Maria Pascoal ficou esquecido mais quinze anos, tempo em que Léon Geta se entregou a uma languidez característica da própria impaciência. Que queria ele? Tinha a certeza de que se pudesse obter os maiores tesouros da terra, a começar pela herança do comendador Faustino, a sua languidez persistia. Era um estado de paixão sob o efeito duma incomensurável liberdade. Pois a liberdade não alimenta qualquer desejo, mas é portadora duma impaciência profunda. Há mais formas humanas do que aquelas que são oferecidas à observação vulgar. (BESSA-LUÍS, 1997, p.176)

O processo de fazer os manuscritos de seu livro; o fato de buscar revelar sobre a condição humana em suas obras; a característica de trazer relatos que lembram memórias de lugares em que viveu ou experiências, como a de iniciar sua escrita ainda jovem; e principalmente, compor uma história que não tem este caráter linear de começo, meio e fim. Mas sim, uma narrativa que remete a uma construção em espiral. Essas são algumas características encontradas em Maria Pascoal e que fazem parte de Agustina. O que configura a construção autoficcional.

Quanto ao ponto metaficcional, é observado em várias partes do livro, pois não só a relação autor-leitor-obra que é questionada, como também o próprio ato da escrita ser um objeto de observação na obra.

Levantava-se um vento cativo ainda da bruma. "Um vento como o de Argos" pensava Maria Pascoal. "Primeiro, agachado como um cão medroso, depois refrescando as ondas que se arrepiavam de excitação, a fazer baloiçar a quilha das naves." Ficou contente com a imagem que lhe surgiu, e preparou-se para escrever. Era um livro que ela queria escrever. Primeiro foram só notas sobre o folclore do lugar, as paisagens, os cheiros, os moradores. Mas depois tudo ficou ligado por um fio de sentimento próprio, um íntimo roteiro que a levava ao encontro do mundo, seu parceiro na obra que iam fabricar. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 112 - 113)

O próprio processo de escrita é apresentado em diferentes momentos da narrativa, nos quais as relações de ficção e realidade também são pontos de discussão presentes na obra. Sendo assim, de acordo com Rodrigo Denubila (p.51):

O pacto ficcional envolve o aceitar a ficção como realidade dentro do espaço da obra, o modo que a coerência interna é construída. Entretanto, há pactos ficcionais velados qualificadores da realidade que devem ser postos a nu. A ficção (pós-moderna), em jogo ambíguo, está desconstruindo a realidade, suas convenções, assim como faz com as próprias convenções da literatura, haja vista o caráter autorreflexivo como marca, segundo Linda Hutcheon (1991), da ficção pós-modernista.

Este ponto é levado através do personagem Léon, esposo de Maria Pascoal, que ao conhecer parte dos textos que encontrara da esposa já falecida, fica na dúvida se as histórias contadas, em especial sobre a estudante do MUD, não seriam relatos dela própria. Estas indagações e intrigas geradas por Leon, acontecem ao encontrar os manuscritos, e depois de 15 anos, através de Amálio, saber de algumas histórias existentes na obra. Visto que ele, Leon, não percebeu, durante a vida de casado, que ela tivesse produzido tal obra, ou melhor, que tivesse talento para escrever, conforme trecho a seguir:

Entretanto, Amálio trabalhava para o seu sucesso, lendo e relendo o manuscrito de Monte-Faro ou, para dizer melhor, o exemplar dactilografado pela própria Maria Pascoal. Quando? Léon não se lembrava de a ouvir escrever à máquina no quarto de costura. Mas era tão leve do juízo como pesado do sono. Podia bem ter confundido com o ruído da Singer que, desde criança, lhe parecia uma pequena e vitoriana locomotiva, com os seus desenhos dourados e o formato trepidante.

A surpresa em encontrar este material e depois o abalo em conhecer partes dele, fez com o que personagem criasse a incerteza sobre quem era de fato, a Maria Pascoal. Ou seja, este passa a questionar o que é real e verdadeiro quanto a vida e a imagem de sua falecida esposa.

É exatamente esta provocação criada a partir da personagem Maria Pascoal, sobre a realidade e a verdade, que percebemos também na discussão sobre realidade e ficção que o romance promove.

Voltando ao ponto sobre escrever um romance ainda jovem, é interessante resgatar um trecho do livro autobiográfico, *O Livro de Agustina*. Na secção, intitulada de Coimbra,

Agustina trata do período em que estava casada, tinha seus vinte anos, e menciona: “comecei a escrever um livro com grande dose de sinceridade que é a paixão dos tímidos. Foi o *Mundo Fechado*.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 67). Este livro é considerado o primeiro romance publicado pela escritora. Porém, antes disso, ela já havia escrito *Os super-homens*. Agustina não informa data ou idade, contudo é perceptível, que foi um fato ocorrido antes do casamento, o que significa que ela tinha menos de dezenove anos. Mas, de acordo com sua autobiografia, ela só publicou mais tarde. Vale salientar que foi o pai dela que pagou pela edição desse romance. Estes dados de sua autobiografia reforçam a semelhança entre Maria Pascoal e a escritora Agustina, conforme trecho a seguir:

O que lhe interessara agora saber era o que escrevera Maria Pascoal; sentia demasiada preguiça para ler aquele enorme manuscrito e adiava todos os dias essa tarefa, deixando que Amálio a tomasse a peito, como tomou, indo além da sua expectativa.

Que idade tinha quando escreveu isto?

Talvez vinte e três anos. - Léon estava a fazer contas e parecia-lhe que Maria, metida no quarto de costura, podia dedicar-se afinal a escrever o livro. O que era mais de acreditar, dado o tempo que passava sozinha, a ponto de a La Roque se mostrar descontente. Ocupava-se de Maria com singular desvelo, mas ela não correspondia a nada do que fazia por ela. Não vestia os belos fatos senão para ir à missa, e tirava-os logo que chegava a casa. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 196)

Um dos indícios de se tratar de uma autoficção é revelado a partir das semelhanças entre personagem e escritora. Uma dessas semelhanças ocorre sobre o fato das duas iniciarem suas produções ainda muito jovens. Porém, o mais relevante deste trecho, é sinalizar essa construção automidial. A automidialidade ocorre em diferentes formas, uma delas é trazer Maria do Pascoal como uma referência da imagem da escritora Agustina. Isso acontece tanto no ato de produzir suas obras por manuscritos, como também, pelo estilo da escrita, conforme excerto:

O livro de Monte-Faro, que Léon nunca chegou a ler na versão original, não escapou às ambições pessoais de Amálio, agente da revelação do novo autor. Introduziu-lhe não só o seu estilo vernáculo, como lhe deu um carácter bizarro em que se reconhecia um gosto satírico e briguento. Tudo o que Léon não era e que Maria Pascoal não personificara. O que ela escrevera fora um livro sólido e secreto, com um acento kafkiano, isto é, particularmente empenhado em ocultar-se e desviar as atenções da sua vida privada. Um perito não teria dificuldade em verificar que Maria Pascoal entreteinha o leitor com uma dose de pistas falsas e excessivos pormenores

que escondiam provavelmente as suas preocupações maiores. Se Léon fosse esse perito, decerto que as suas suspeitas ganhavam novo fôlego e ele iria dar à encruzilhada dos Arcos e Praça da República onde a estudante do MUD parecia desaparecer no nevoeiro e na morte. Tornou-o tão vulgar e possidónio quanto sabia ser do sabor do júri do grande prémio. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 206)

Comparar ao estilo kafkaniano, é afirmar que a obra em questão, traz elementos do escritor, da cidade de Praga, Franz Kafka. Utilizar a palavra kafkaniano significa dizer: “A palavra resumiria cenas surreais que surgem na nossa vida. Seria a perplexidade diante do bizarro, geralmente causado por algo medíocre travestido de poder” (VEDOVA, 2015). Além destas características, outras também são empregadas no estilo deste escritor, tais como: narrativas sem desfechos e animais humanizados. Pontos que são apresentados como elementos do livro de Maria Pascoal, como também integram em outras narrativas agustinianas. Ou seja, esta expressão não só apresenta sobre a vida e escrita da própria personagem, como também mostra o processo de escrita de Agustina. Segundo Rodrigo Denubila (p. 54):

Compreender a obra agustiniana como romance enciclopédia aberta pode ser uma saída, uma vez que o termo aberto permite evocar tanto uma característica da construção da narrativa, quando do próprio gênero romance. Esse embaralhar dos gêneros, misturados ensaio, ficção, biografia, autobiografia é típico da poética de Agustina Bessa-Luís que almeja apontar, em um movimento característico da presença de uma perspectiva pós-moderna, o limite entre arte e vida, ou seja, toda existência é guiada por preceitos ficcionais. Todavia, como posto, alguns posam como a verdade e passam a ser as ficções desejadas, cêntricas; enquanto outros como excêntricas, indesejadas ou, em maior grau, perversas.

Essas descrições sobre as características da obra de Agustina reforçam também os aspectos automidiais, pois Agustina faz do *médium* sua subjetivação. Pois, no *médium* tanto há o reflexo da imagem da escritora e seu processo de escrita, como também na própria obra encontramos estes mesmos espelhos.

Tratando sobre a questão da referência aos animais, mesmo a obra tendo como título, o animal cão, representando a imagem da personagem Maria Pascoal, encontramos, novamente, a referência a outro bicho que é da preferência pessoal da escritora, o gato.

Quando Maria Pascoal regressava aos Arcos, deixava-lhes a chave da casa para que dessem comida aos gatos e os consolassem de ficar abandonados. Eram gatos muito especiais, que só não liam livros porque lhes parecia uma inutilidade. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 100)

O interessante neste trecho é que, assim como acontece no conto *Um inverno Frio*, cuidar dos gatos é sempre uma ação realizada pelos protagonistas. Além deste ato simbolizar o afeto e demonstrações de carinho destes personagens. Porém, neste trecho, outro ponto chama a atenção, é o fato de levantar sobre a figura do leitor. Não só neste momento da obra como em outros trechos, a relação autor-obra-leitor é apresentada. Nestes casos, os animais não são humanizados como os de Kafka, porém promovem a sensibilidade humana nos personagens que são descritos como frios ou insensíveis.

Já com relação às questões relativas ao título do romance, que também no enunciado tem o nome de um animal, *O cão que sonha*, é comparado com os personagens e suas atitudes, como podemos identificar neste trecho:

Era um cão que sonha. Maria Pascoal dizia isso dele próprio. "Um cão que sonha." Referia-se a ele, León Geta, ou a ideia nascia da matilha que o irmão tinha nos Arcos, sustentada por caseiros e abominada porque comiam as uvas dos bardos? "Um cão que sonha", a preguiça que invade o coração, estando distante o tempo da caça e não sendo possível recuperá-lo. Aquelas correrias pelos vales, o tropel dos cavalos que a erva tenra abafava! O sangue que goteja do arçã, o ganido dos cães excitados, todo esse tumulto de carnificina que fazia os homens alegres na cama, o que acabou para sempre. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 210-211)

Os aspectos animais nas atitudes humanas são problematizados por Agustina, trazendo a imagem do cão como um animal instintivo e sem pudores sexuais, porém em outros momentos da obra outros aspectos deste animal são problematizados.

Um cão que sonha obedece a singulares treinos. Ou está deitado na entrada da cozinha e controla todas as idas e vindas do pessoal interno e externo, com particular mau-humor face aos mendigos e os pedintes de favores; ou prefere a poeira, debaixo das ramadas carregadas de uva ferral. Ali, o calor é profundo como um rio. O cão que sonha mergulha nessa torrente turva onde passa o barqueiro da morte levando com ele outro cão, silencioso, o pêlo salpicado de espuma, as orelhas abertas aos prantos dos viajantes. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 309)

Cercado de imagens, este trecho revela atitudes humanas atribuídas às ações do cachorro. Mas também pode ser compreendido como o comportamento do animal, sendo relacionada com as atitudes dos personagens. O cão que sonha é sempre trazido à tona na obra, como parte da essência dos personagens. Como uma atitude sempre presente na narrativa. Vale ressaltar que este cão que sonha, por vezes também era uma referência a Maria do Pascoal. De acordo com Manuel Heleno (1998, p. 347)

Este romance de Agustina Bessa-Luís gira em torno de uma personagem que começa por não ter segredos (p. 13) e acaba por se revelar cheia deles. Maria Pascoal de seu nome, confessou um dia ao marido, Léon, que se parecia com um cão que sonha (p. 32). É a morte prematura que irá exacerbar o mistério sobre a vida e obra de Maria Pascoal, simbolicamente personificada por um cão sonhador, “completamente inofensivo e perspicaz ao mesmo tempo” (p. 34). Apesar de enredado na sua inutilidade, reconhecer que daquela com quem fora casado durante meia dúzia de anos [...] não sabia positivamente nada (p. 265), Leon sai lentamente recolhendo alguns sinais: estes, longe de lhe oferecerem uma compreensão da mulher revelam-lhe capacidades inesperadas que, se fossem conhecidas, teriam impossibilitado o casamento (cf. P. 264).

Ainda neste romance, outro ponto a considerar, é a origem do título do documentário: *Nasci adulta e Morrerei Criança*, que vem de um fragmento do romance: *Um cão que sonha*. Esta é uma frase dita por Maria Pascoal, conforme podemos verificar:

Está zangado? Nunca o tinha visto zangado.
 - Não fui educado para me zangar. Mas sabe bem. - Léon estendeu as pernas no chão de mosaico onde o sol batia. A marquise era como uma sala ajardinada, e ele gostava de receber lá os amigos. Poucas vezes. Não se tornava sociável com a idade, diferente de Maria Pascoal que lhe dissera uma vez:
 - Nasci adulta, morrerei criança.
 Tinha morrido afinal sem chegar a esse radiante estado infantil, em que o coração parece que estala de paixão por todas as coisas repetidas e sem sentido na sua repetição. Léon ia ficar um velho impassível a quem o dinheiro conferia o direito de viver sem precisar do pensamento para nada. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 183)

Esta frase que marca a personagem, e sua breve vivência, que não a permitiu chegar à velhice e nela experimentar a liberdade e a leveza de ser criança, mostra que a personagem, ainda que jovem, apresentava maturidade. Esta maturidade, da personagem, está ligada à questão intelectual e formas de perceber as pessoas. Esta percepção de ser adulta, enquanto tem a idade que corresponde a um período juvenil, é apresentada na obra que Maria Pascoal

escreve. Pois para chegar aos 23 anos e produzir tal obra, significa que, a personagem tinha bagagem de conhecimento para conseguir realizar um livro. Da mesma maneira, que era necessária maturidade para fazer determinadas leituras na infância, como era o caso também de Agustina.

Trazer esta frase para o título do documentário, reforça a automidialidade referente a semelhança da escritora Maria Pascoal com a escritora Agustina Bessa-Luís. Assim como também, perceber a automidialidade através do enfoque que Agustina traz, na importância da escrita e da maturidade intelectual. Ou seja, o romance *Um cão que sonha*, discute sobre a escrita agustiniana, através da personagem Maria do Pascoal.

Deste modo, na narrativa a personagem realiza, assim como o que na vida a autora fez em seus romances, que é tratar sobre a alma humana. E trazer estas discussões tão jovem, revela um intelecto maduro, o que não se equipara a idade, tanto da personagem, assim como também ocorreu com Agustina.

Compreender a ideia de nascer adulta e morrer criança, pode ser, interpretada em um primeiro olhar, como apresentar uma espontaneidade e a liberdade de falar o que pensa, ser verdadeiro e puro nos seus discursos. Porém, vale refletir que a criança representa a capacidade contínua do espanto frente ao real. O mesmo que o escritor alimenta ao longo da vida. A possibilidade de ter em si a capacidade de ver, admirar e contemplar como se visse pela primeira vez. A infância de Agustina é, na verdade, o reflexo da infância das coisas, do mundo. Que morre e recomeça a cada momento. Como também, é uma maneira, comparando com o documentário, de mostrar a imagem de Agustina adulta, com a imagem de uma criança pulando corda. Apresentando, deste modo, a ideia do “morrer criança”, presente na frase que surge junto a imagem. Já, quando observamos o nascer adulta, notamos que esta expressão se origina a partir dos relatos iniciais, da escritora, sobre sua infância, suas experiências de leitura e percepção da vida que vão revelando a maturidade intelectual da Agustina criança.

A outra obra que iremos observar *As meninas*, é relevante discutir sob a perspectiva da automidialidade, pois é uma biografia realizada por Agustina que trata sobre a artista Paula Rego, e traz não só notas sobre a vida da autora, mas também sobre as obras da pintura. O título da obra: *As meninas*, tanto representa as figuras femininas, tão fortes e presentes nos quadros da pintura e na obra de Agustina, como também, pode ser compreendido como uma inclusão da autora na própria obra biográfica. Ou seja, as meninas também podem ser vistas como a representação da pintora: Paula Rego e da escritora: Agustina Bessa-Luís. Visto que neste livro, Agustina, se aproxima da pintura de Paula. Não só pelo fato de gostar das telas de

Paula e ambas serem artistas, mas também de darem destaque em suas obras às figuras femininas marcantes.

Sendo assim, é possível verificar este carácter autobiográfico, pois é possível perceber na narrativa, relatos de Agustina sobre si e sua forma de escrever. Vale salientar que as interpretações descritas no texto, são lembranças também da infância de Agustina, nas quais ela recria a partir da ficcionalização feita das análises das obras de Paula. Foi a partir desta escrita que se assemelha a uma biografia ficcionalizada, que surgiu a proposta da editora, para que Agustina dedicasse um livro sobre si. Pois, os editores perceberam que neste livro sobre Paula Rego, Agustina produziu um livro com o mesmo estilo dos seus romances e contos. Além de apresentar aspectos sobre discussões do seu próprio fazer literário, e ainda resgatar elementos autobiográficos enquanto aborda sobre a vida de Paula. De acordo com Mariana Cruz (2016, p.143 -144):

Vê-se tantos pontos de contato entre os trabalhos mútuos – estes, derivados de vidas com características similares –, elos inclusive sugeridos pela própria Bessa-Luís em diferentes passagens, como, por exemplo, ao comentar, em um diálogo simulado com Rego nas últimas páginas do livro, que “Eu também gostava de me fantasiar em sonhos, e era uma vez esta ou aquela heroína. Não no gênero santa, mas até um bocado pecadora.” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 110), que a relação interartes já se estabelece como inevitável. Nesse ínterim, o imagético converte-se em léxico e vice-versa, e a frase “o desenho é uma pronúncia” ganha contornos de intermedialidade, à semelhança do “ut pictura poesis” de Horácio.

Agustina vai trazer nesta biografia uma discussão sobre as relações da escrita com a pintura. Utilizando, sua escrita, seu estilo como critério comparativo às pinturas de Paula Rego. Esta ligação estabelecida entre as artes vai representar característica das duas artistas, além de referenciar questões de ordem pessoal, tais como lembranças da infância ou outro elemento que se relacione à subjetividade do sujeito.

Nesta biografia, a escritora, não procura tratar de forma cronológica sobre a vida da pintora, mas sim construir uma narrativa a partir da leitura e análises que faz dos quadros da artista. Agustina descreve as obras de Paula como:

O desenho de Paula é uma escrita paciente, determinada, barroca e condescendente ao mesmo tempo. É uma escrita que se aprende na solidão, que pede a aprovação desse mago interior que se chama a arte. Onde nasce a arte? (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16)

Observamos neste trecho a comparação da pintura com a escrita, e a pintura como uma forma de escrita. Outros pontos presentes: é a relação da arte com o sujeito que realiza o, ou seja, como um processo íntimo da criação da arte. Além de apresentar o fazer artístico com algo solitário, isto é, como uma construção que é inerente e solo do artista. Agustina apresenta a seguinte explicação quanto a pintura e a escrita:

O desenho é uma pronúncia, como a da fala. Onde nascemos, que influência tiveram em nós as primeiras vozes que ouvimos, as corruptelas, o som e a intenção que ele transmite, se de agressão ou carinho, tudo aparece no desenho da escrita. Não é em vão que os grafologistas se debruçam sobre a caligrafia das pessoas para interpretar a sua mente. A fala é igualmente feita pelos hábitos da infância, está propensa aos mesmos erros de que só se corrige à custa de dolorosos efeitos. O desenho, como a fala, traduz essa experiência inocente da primeira idade. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17 - 18)

Fica explícito neste trecho, que a autora descreve a pintura como uma representação. Que, assim como na escrita, o artista apresenta suas memórias e marcas de sua escrita. O traçado na pintura, as cores, as figuras, os formatos trazem o estilo e características do sujeito que o realiza. Da mesma maneira, que na grafologia é possível verificar aspectos da subjetividade do sujeito, na pintura também podemos identificar. Além destes aspectos autoidiais apresentados por Agustina, a autora “inicia” seus olhares quanto à infância, tanto dela quanto de Paula. Colocamos a palavra, “inicia”, visto que a obra: *As meninas* antecede a autobiografia: *O livro de Agustina*. Nas duas obras que trazem marcas autobiográficas, a escritora remete às lembranças da infância. E nela, constrói toda a subjetivação do sujeito. Segundo Cruz (2016, p.145)

Quando fala dessa espécie de infância prolongada que é a obra do artista, Agustina não fala tão somente das telas de Rego, mas também de si própria, participante que foi de um similar universo infantil, compartilhando as duas artistas elementos de contiguidade em seus primeiros anos. Esse talvez seja o núcleo daquilo que se nos afigura como, enfim, o possível mote do livro: interpretar e recontar – ou até mesmo, em certa medida, ficcionalizar – a biografia de Paula Rego, de maneira que a gênese de muitas de suas obras explicar-se-ia por experiências pessoais, a maioria particularmente ligada a memórias precoces. Ao comentar o trabalho dessa artista, Bessa-Luís entra também em contato com suas próprias memórias, recapitulando etapas de seu processo criativo ficcional.

Nesta obra, Agustina realiza uma automidialidade em que, resgata suas memórias, ao mesmo tempo em que ficcionaliza sobre a pintura e a pintora, revelando assim, aspectos importantes sobre si. E em especial, reforça a imagem do sujeito escritora, que ela realiza no conjunto de suas obras. As imagens das pinturas provocam um olhar da escritora, que ela transforma na obra como relatos metaficcionalizados sobre ela e sua escrita. Como explica: “Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11)”.

Outros elementos também reaparecem nesta obra, são estes as referências aos animais, tanto o gato, quanto o cão. Enquanto o cão volta a ser discutido na obra, a partir do quadro de Paula. Assim como no romance *Um cão que sonha*, obra que também tecemos uma análise, Agustina, apresenta em *As meninas*, o mesmo cão que permite ser adestrado, obediente, e por vezes, até submisso:

D. Violeta inveja Paula e ela treme diante do seu poder. Poder conferido pela mãe que se ausenta quando ela chega. Transmite-lhe os seus direitos sobre a criança, deixa-a à vontade para que ela lhe ensine a ser obediente, a ladrar como um cão, a fazer habilidades como um cão. É preciso obedecer, não mostrar os dentes, rastejar. Isto Paula aprendeu; que tinha que escapar de alguma coisa. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 26).

O interessante desta cena, é que Maria Pascoal, de um *Cão que sonha*, da mesma maneira que Paula é descrita como um cão de características comportamentais semelhantes. Porém, vale ressaltar que nesta comparação similar entre Paula e Maria Pascoal, encontramos também a referência de que estas pessoas apresentam traços da própria Agustina. Segundo Ferreira:

No universo poético agustiniano, a noção de poder dialoga, pois, com a noção de inveja. No já referenciado Vale Abraão, as mulheres calam-se, raivosas, cristalizadas na imagem maior da mulher-cão de Paula Rego, quase ajoelhadas, mas de dentes arreganhados, rivalizando umas com as outras no que respeita o acesso ao poder. Não por acaso, Agustina cria, nas cercanias do Vesúvio, uma aldeia de bruxas, símbolo, nessa obra, de uma inveja empedernida, "mulheres com um sentimento de terem vivido, ou só previsto, uma usurpação". A referência de Agustina a D. Violeta, "a professora correta e invejosa como todas as pessoas corretas", em *As Meninas*, é singular e demonstrativa da subjetividade da autora na apreciação da obra de Paula Rego, estabelecendo aí um paralelismo com a professora de caligrafia de Vale Abraão, a quem à sujeição dos demais era como um "papo-de-anjo ou uma bolacha de hóstia". já que "(a) injustiça sabia-lhe bem a despertava o seu lado cantante. (FERREIRA, 2019, p. 13)

Como já foi mencionado em outras obras, o gato, que é um animal de estimação de Agustina, também é trazido para esta biografia. Ou seja, o elemento biográfico de Agustina, que é sua predileção aos gatos, também é possível encontrar na biografia de Paula.

Foi-se embora. Então eu pensei aonde teria ela ido. Talvez fosse a Veneza, à procura dos gatos de Veneza que são pessoas que sobraram do antigo carnaval, muito antigo. Veneza não me agrada, a não ser a Praça de S. Marcos, à chuva, sem ninguém, muito menos um gato. (BESSA-LUÍS, 2014, p.116)

Esta parte do livro, o elemento: gatos de Veneza estão ligados às máscaras tradicionais do carnaval de Veneza. Agustina traz o elemento máscara de gato, para a história o que nos permite refletir as máscaras como farsas ou brincadeiras, onde as faces estão escondidas atrás da figura do rosto de um gato. Esta figuração que ela cria no texto, reflete tanto o processo de ficcionalização, a partir da imagem sugerida pelo signo, máscara. Quanto também pode revelar, ou melhor, sugerir a interpretação deste signo como, o ato de esconder a verdadeira face de alguém. Assim, o animal, gato, que normalmente está presente nas suas obras da autora, desta vez, o encontramos como um nome de adereço carnavalesco.

Assim sendo, e à luz da perspectiva crítica de Patrícia Waugh, podemos afirmar que a obra agustiniana examina a possível matéria ficcional do real, na medida em que a História é, afinal, um inesgotável tecido romanesco. Não existe, assim, um desfecho passível de verdadeira conclusão, quer na ficção literária quer nas ficções do real, dada a multiplicidade de reações inconclusivas, perspectivas e significações possíveis. (FERREIRA, 2019, p. 7)

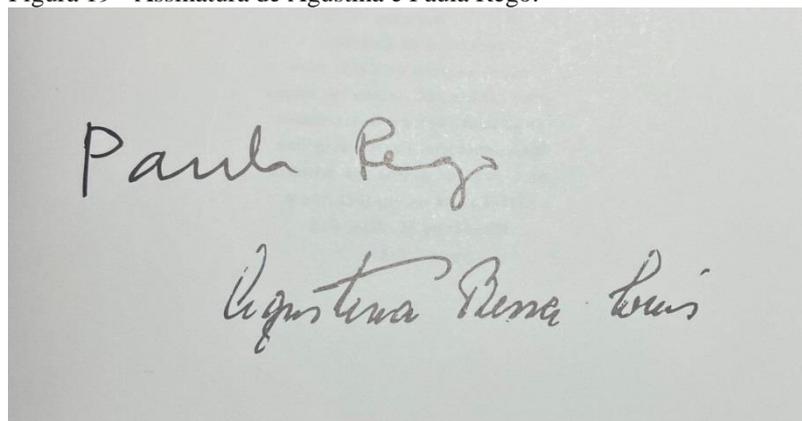
Além deste passeio por outras culturas, também teremos nesta obra, a visita a outros textos literários, tanto portugueses, como também a alguns clássicos da literatura mundial. em um trecho, Agustina apresenta que: “Esta vida de interior está descrita na Madame Bovary, mas sem aquele acompanhamento de servas a que eu dei mais significado no Vale Abraão. (BESSA-LUÍS, 2014, p.43)”. É notório, que ao explicar sobre a pintura e as influências no processo de criação nos quadros de Paula, Agustina faz uma comparação com o seu próprio processo de escrita. Não apenas no sentido de mostrar também suas referências, mas de apresentar com isso, seu estilo de escrita, similar a pintura de sua conterrânea. Como podemos confirmar no seguinte trecho: “O que nós pintamos e escrevemos são adivinhas,

como as que Mr. Dodgson, aliás, Lewis Carroll, propunha as suas amiguinhas. (BESSA-LUÍS, 2014, p.124)”. Sempre comparando, a autora, coloca seu processo de fazer seus livros, na mesma medida em que apresenta as construções artísticas de Paula. Agustina relata desde as intervenções da infância, até os registros que se assemelham aos clássicos de escritores portugueses.

Essa descrição manifesta a ambiguidade das criações pós-modernistas e as principais delimitações que, não as definindo, as permitem entender como tal: o hibridismo geológico, a fragmentação, a consciência da linguagem enquanto constructo afetador do nosso sentido de realidade e sùmula das suas próprias convenções mas não necessariamente do mundo objetivo?, a alusão a diversos sistemas semióticos e a metaficção. A variedade de possibilidades é, então, lida como uma "proposta de linguagem", tão só uma forma de expressão, de que o inacabado e a circularidade narrativa, perfeitamente reciclável e repetida ad infinitum, são exemplo. (FERREIRA, 2019, p. 8)

Esta biografia romanceada, com traços autobiográficos explícitos, traz a este livro não apenas, uma discussão temática dos “eus” (pintora e escritora), mas de um debate quanto ao próprio processo de construção artística. Assim, a ficção é construída e argumentada, criando reflexos que espelham não só a ideia de realidade e ficção, mas também da subjetivação destes “eus”. Contar uma história linear não é a proposta deste livro, mas de observar e fabular a partir do próprio objeto artístico. Nesta técnica, o *médium* é utilizado não só para revelar o eu, mas representar o eu escritora. Quando Agustina coloca: “- É a Paula que está a dizer isto ou sou eu? Somos todos.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 115), ela cria este aspecto dúbido do discurso, como também traz uma unidade, no sentido de integrar o texto feito por ela aos quadros de Paula. Este aspecto, ainda é reforçado, quando no final do livro, temos a assinatura das duas artistas.

Figura 19 - Assinatura de Agustina e Paula Rego.



Fonte: Documentário – Nasci adulta e morrerei criança.

É possível perceber que se trata da assinatura das duas: escritora e pintora. O interessante é que está presente na última página do livro. Deste modo, mesmo se tratando de uma biografia, em que se entende que alguém fala sobre outra pessoa. Agustina termina o livro, com a assinatura das duas, como se indicasse a voz das duas no texto. Como também traz à tona, novamente, a discussão sobre realidade e ficção. Ou seja, as histórias e os relatos narrados sobre os quadros e escritos por Agustina, tem a concordância de verdade diante da assinatura de Paula no final do livro.

Já com relação às referências de outros autores nas obras agustiniana, podemos encontrar, também neste livro, a alusão a Kafka: “Kafka já falou com muito siso. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 69)” é retomado neste texto. Sendo assim, da mesma maneira que identificamos no livro *Um cão que sonha*, Agustina traz novamente este elemento, só que desta vez, de maneira mais explícita, comparando seu estilo à maneira kafkiana.

Outro ponto relevante são as citações históricas presentes nas obras agustinianas, pois estas se repetem nesta obra. Assim, como no *Inverno Frio*, a alusão a Ludovico o Mouro é apresentado, em *As meninas* esta mesma referência é resgatada no trecho a seguir: “Quem me interessou na gente dos Crivelli foi a mulher. A amante de Ludovico o Mouro, que foi confundida com uma das amantes de Francisco I, a bela Ferronière. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 108 - 109)”. Este momento surge na obra, a partir do diálogo entre Agustina e Paula. Nesta conversa entre elas, ora as falas se confundem, pois muitos dos argumentos do discurso retomam característica da obra agustiniana. Vale ressaltar que neste momento do texto, o leitor é induzido a perceber aspectos comuns às duas artistas. Além de que, na medida em que se aproximam o estilo das duas, Agustina realiza o mesmo jogo de aproximação entre as linguagens: pintura e escrita.

Voltando a perspectiva memorialista que novamente une, o eu Agustina e a imagem da pintora Paula, algumas citações são pontuais para discussão desta relação. Dentre elas, quando Agustina diz:

Eu lembro-me de ter tido verdadeiro encantamento perante as botas vermelhas das dançarinas ucranianas. E pela maneira como elas batiam no chão com os calcanhares, denunciando paixão e vigor. Era um ritual fascinante, mas não precisava de ter conotações fálicas. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 65)

Esta recordação da escritora aponta para outro ponto em comum das artistas. O tratar das figuras femininas. As pinturas de Paula resgatam o protagonismo feminino, assim como as obras de Agustina, na qual as mulheres conduzem a maioria das narrativas. Segundo Ferreira:

Dessa forma, Paula Rego rejeita os estereótipos, tal como Agustina Bessa-Luís, criando figurações de mulheres exteriores à normalização da sua subserviência, distantes da vaga romântica polarizada na mulher-anjo ou na mulher-demónio, personagens fixas e estandardizadas, na sua bonomia ou maldade, na sua virgindade ou sexualidade. [...]. Agustina di-la "[u]ma das mais belas telas de Paula Rego", sublinhando a "figura castradora e redentora ao mesmo tempo, pronta a hostilizar e a perdoar"4). Essa figura é a mulher em todo o seu esplendor, liberta, ainda que cúmplice de qualquer pacto de submissão ao amor como significante, resignada ou inconformada; ela é, segundo a própria pintora, o que entender: "Ela apareceu, ganhou forma e não sabemos o que se lhe seguirá"

Esta rejeição de estereótipos, também é identificada, quando ao traçar um paralelo com a obra de Eça de Queiroz (*O Crime do Padre Amaro*), Agustina, ao fazer esta comparação, não reduz as personagens femininas de Paula, as mesmas semelhanças desta obra clássica. Mas, esta comparação serve para trazer uma ressignificação do feminino. Ou seja, não teremos mais uma figura feminina estagnada quanto a ocupação de um lugar e de suas atribuições, todavia elas estarão em busca e realizando suas vontades. Desta mesma maneira, teremos a apresentação de personagens femininas fortes, no sentido delas conduzirem, ou melhor, protagonizarem suas vidas. Este reconhecimento e interpretação feita pela escritora, com relação às mulheres presentes na pintura de Paula, revelam ainda características comuns das personagens da escrita agustiniana.

Continuando com as narrativas memorialísticas de agustiniana, encontramos o trecho: "A mim, trazia-o o meu tio António, que gastava assim a sua nostalgia de Espanha. Com Paula Rego não sei como foi. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 92)". Esta fala, ou melhor, esta história será apresentada em *O Livro de Agustina*, em que ela também dedica parte do livro retratando sobre a família. Seu tio e suas tias serviram de relatos na sua autobiografia, como também serviram de inspiração em algumas de suas obras. Como é o caso da *Sibila*, em que Agustina afirma ter se espelhado na sua tia Amélia para construção da personagem.

Sendo assim, neste livro, *As Meninas*, é possível perceber a automidialidade discursada, a partir das imagens da pintura de Paula, na medida em que Agustina faz a leitura colocando-se nelas. Como também o carácter metaficcional deste eu que se faz texto e discute

sobre a realidade e ficção causando uma série de desdobramentos desta perspectiva. Além de este “eu escritora” estar presente em todo momento da biografia em forma relato, como também de texto. O que define a escolha da escritora na criação da sua imagem e subjetivação está pautada nas interpretações e análises realizadas sobre as obras de Paula, bem como faz esta criação, ao traçar o perfil estético da pintora.

Estes elementos que foram apresentados nestas obras trazem a automidialidade em diferentes perspectivas, não só pelo ponto fulcral do termo, mas também, através de outros elementos teóricos que reforçam e fazem parte da construção automidial. Assim, podemos dizer que Agustina realiza sua subjetividade e cria sua imagem de escritora, a partir de diferentes abordagens automidiais, na qual os vários tipos de textos que ela utiliza no conjunto de sua literatura resgatam divergentes mídias para criar seu universo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da automidialidade é discutir as formas variadas que este sujeito pode se fazer *médium*. É importante frisar que o *médium*, não significa unicamente um suporte, no qual a mensagem é passada, mas engloba todo o processo de comunicação, do seu registro e, principalmente, até a recepção da mensagem.

Abordar as questões de automidialidade é discutir, primeiramente, a intermidialidade, visto que esta teoria é uma rasura deste conceito chave. Porém, tratar desta teoria significa também perceber a existência e o desenvolvimento de alguns aspectos teóricos que fazem parte das características deste conceito. Assim, tratar de automidialidade significa dizer que há um ou mais de um desses pontos: a autobiografia, a autoficção, *mise en abyme* e a metaficção, sendo esses aspectos que convergem e reforçam a mídia como uma representação da subjetividade desse sujeito. Ou seja, a automidialidade é vista e ratificada por outras teorias que reforçam a criação e representação do sujeito nos diferentes tipos de mídia.

Voltando ao ponto da intermidialidade, foi possível observar as obras de Agustina como um diálogo entre textos distintos, ou seja, na perspectiva da transposição midiática, como também por combinações midiáticas.

Com relação a transposição midiática, verificamos a partir do diálogo entre *O Livro de Agustina* e o documentário: *Nasci Adulta e /Morrerei Criança*. Mesmo não havendo esta

referência de maneira explícita no documentário, que se trata de uma adaptação, encontramos o diálogo de relatos, fotos, bem como a mesma maneira de condução da história pela escritora da autobiografia. Além da semelhança do estilo dos textos, a imagem criada de si, por Agustina, permanece a mesma, a do sujeito escritora. Tanto o documentário quanto a autobiografia, trouxeram um olhar sobre a família da autora, sua infância e estes elementos constitutivos da narrativa reforçaram o caráter autobiográfico, bem como são aspectos primordiais que servem de justificativa para mostrar como ela se fez escritora e qual a imagem que ela faz de si.

O interessante é que estas duas obras (autobiografia e documentário) referenciam duas outras obras que são: *Um Inverno Frio* e *Um cão que sonha*. Conto e romance refletem a autobiografia, a autoficção e, principalmente, promovem a automidialidade em gêneros literários diferentes.

Outro ponto intermidial que é visto, a partir da classificação de Irina Rajewsky é a combinação midiática sendo assim, é viável identificar estas combinações nas obras: *O Livro de Agustina*, pois nela a autobiografia é construída, a partir da fotobiografia. Enquanto no livro *As meninas*, identificamos a modalidade de uma biografia ficcionalizada. Explicando melhor, na primeira obra citada, percebemos que o uso da foto e o texto para contar a própria história, caracteriza outro tipo de texto, a fotobiografia. Pois nele, se faz o uso de duas mídias: a fotografia e a autobiografia, em um só livro.

Já, no segundo livro, existe a pintura não como uma ilustração, mas como uma narrativa que, através da sequência das imagens são apresentadas por Agustina, a escritora fabula sobre a pintora, ao mesmo tempo em que apresenta também a sua subjetivação. Em: *As meninas*, a autora incorpora outra mídia no livro para biografar sobre a pintora Paula Rego. Porém, neste exercício ela relata sobre si para justificar a interpretação dada às imagens da pintora. Assim, a partir dos elementos artísticos de Paula, Agustina, diante da interpretação dos quadros, ficcionaliza sobre a imagem que ela faz da artista, no mesmo momento em que fala de si. Vale ressaltar que as imagens não são descritas nos livros, elas são incluídas na narrativa como um elemento narrativo.

Se tratando da subjetivação criada por Agustina, podemos dizer que na produção dos seus textos, Agustina realiza uma construção do sujeito escritora, que discute o próprio fazer artísticos, bem como se apresenta como texto. Ou seja, a imagem da escritora está exposta no próprio estilo de escrita, na forma do texto, ou melhor, no gênero escolhido para contar a narrativa, bem como na própria história contada. Mesmo criando seu discurso a partir do

olhar do outro (que é o caso do documentário), Agustina provoca uma tensão automidial, na qual ela molda este olhar do outro para reafirmar seu discurso. Ela protagoniza a história, no sentido de conduzir a sua própria subjetivação, que é reforçada pela direção do filme. Ela conduz a história se fazendo no discurso do próprio documentário, além de estar presente, através dos trechos de suas obras apresentadas no filme.

O jogo da realidade e da ficção proposto em suas obras está presente também no documentário, pois ao fabular sobre si e contar suas histórias, percebemos que há ao mesmo tempo um relato sobre o fato e a criação do acontecido, quando este argumento é justificado, através de suas obras.

Agustina ao trazer a marca da narrativa em espiral e memórias quanto: pessoas, infância e lugares, constrói seus textos, oriundos das escritas de si. Porém, no mesmo instante em que ela tece sua subjetividade, em tratar sobre os aspectos memorialísticos que estão marcados nas narrativas, a autora, ainda revela, seu sujeito escritora. Ao começar a discussão do fazer literário, ela revela na/e desde a escrita, sua imagem de sujeito escritora.

Vale salientar que este sujeito apresenta características que a autora reforça em suas obras. Esta imagem está pautada desde a infância, quando ela já lia clássicos da literatura e amava as artes, até o momento de sua maturidade e bagagem intelectual que foi construída ao longo dos anos. Na fase adulta, a escritora traz algumas predileções da sua infância e juventude, entre eles: o estilo de Camilo Castelo Branco, ao tratar de suas memórias e costumes portugueses. Já, Dostoievski e Kafka são autores dos quais ela herdou a maneira como tratam sobre a condição humana, e principalmente, ao estilo kafkiano de deixar a obra em aberto.

Quanto à perspectiva autobiográfica, Agustina utilizava-se da lembrança dos espaços que fizeram parte de sua infância, como cenários para suas narrativas. Além de trazer para suas obras algumas histórias e cultura do povo português.

Assim, este sujeito escritora trata de seu passado e sobre outras pessoas, sem deixar de falar de si. Porém, vale destacar que este sujeito também discute sobre o fazer literário, sendo a autora, a própria representação do texto que está em discussão.

É importante salientar que outra abordagem automidial ocorre quando ela se revela como texto, ou seja, é a escritora Agustina, falando do seu processo de escrita através dos personagens. Sendo assim, o processo de escrita da romancista que resgata o jogo de realidade e ficção nas narrativas, está presente nos diferentes gêneros literários que foram analisados nesta tese, incluindo também o documentário.

Deste modo, as obras agustinianas estudadas, revelam elementos autobiográficos e autoficcionais, ou melhor, nesta construção metaficcional, que desenvolve uma estrutura de *mise en abyme*, temos as diversas maneiras em que a automidialidade se revela. Tanto que podemos identificar de diferentes modos, tanto através da autobiografia, como também em variadas formas de texto, que fazem parte do repertório de produção da autora. Nestas obras, ela se mostra como realidade, ou seja, referenciando a própria figura como uma espécie de ícone, ou como ficção, através de personagens autoficcionais.

Vale lembrar que este ícone, dentro do contexto das obras da escritora, é revelado como símbolo. A imagem de Agustina revela um carácter simbólico do sujeito escritora que ela realiza. Sendo assim, é importante frisar que todos estes elementos reforçam a construção da imagem da autora em diferentes esferas da obra. O sujeito escritora Agustina, é vista como texto, ou seja, através das mídias escolhidas. E estas escolhas midiáticas, revelam variadas apresentações da imagem, ou melhor, da subjetivação desse sujeito que também está presente nos elementos narrativos do texto.

Sendo assim, nesta tese foi realizado um estudo sobre a automidialidade em Agustina Bessa-Luís, demonstrando o intenso diálogo entre suas obras e o contínuo trabalho da escrita literária, como contínuo exercício de construção do sujeito que se concretiza no e por causa do discurso. E, é nessa teia automidial que a autora se constrói como texto. Além da automidialidade também ser o elo de todas as obras marcadas pelas representações de si. Nela, a autora exerce sua profissão de escritora, entretecendo símbolos através dos meios de que dispõe, de maneira que se faz mídia, *médium*. Ao mesmo tempo, em que é criadora e revela a imagem de si.

REFERÊNCIAS

AGUSTINA Bessa-Luís: *Nasci Adulta e Morrerei Criança*. Direção: António José de Almeida. Produção: Panavideo/RTP 2. Portugal: RTP2/ Ministério da Cultura, 2005. 55min Cor, Mono.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2007.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**: Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

AZEREDO, Genilda. Narradores de Javé: estratégias narrativas e relações de poder. In: MACHADO JR., Rubens (org.); SOARES, Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Corrêa de. **Estudos de Cinema**. São Paulo: Socine, 2007.

BAL, Mieke. Reflections on reflection: the mise en abyme. In: **On meaning-making**: essays in semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

BESSA-LUÍIS, Agustina. **O Livro de Agustina**. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

_____. Um inverno frio. In: **O Livro de Agustina**. Lisboa: Guerra e Paz, 2014a.

_____. **Um sonho de Cão**. Lisboa: Guimarães, 1997.

_____. **As Meninas**. Lisboa: Guerra e Paz, 2014b.

_____. [Entrevista concedida à] Maria Augusta Silva. Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/AGUSTINA%20BESSA%20LUIIS.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2022.

_____. [Entrevista concedida à] Anabela Mota Ribeiro. **Agustina Bessa-Luís**. 2002a. Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/25862.html>. Acesso em: 11/02/2022.

_____. [Entrevista concedida à] Anabela Mota Ribeiro **O Livro de Agustina**. 2002b. Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/o-livro-de-agustina-121178>. Acesso em: 05/01/2022.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BURKER, Peter. A invenção da biografia e individualismo renascentista. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, v. 10, n. 19, 1997. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2038>.

BRUHN, Jorgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. IN DINIZ, Thäis Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2020.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, v. 11, n. 21, 1998. *Revista estudos históricos*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071>.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. IN CANDIDO, Antonio; PRADO, Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. Perspectiva: São Paulo, 1976. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3923731/mod_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20A%20Personagem%20do%20romance.pdf. Acesso em: 05 mai. 2021.

CARROLL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta**: uma análise conceitual. In: PESSOA, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CASADEI, Elisa Bachega. **Narrativas *Mise en Abyeme***: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista Da Semana (1920-1945). Disponível em: <http://www.unicentro.br/rbhm/ed02/artigos/05.pdf>. Acesso em: 18 set. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. **O sujeito (extra)ordinário**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CRUZ, Mariana Andrade da. O Desenho é uma pronúncia: Paula Rego e Agustina Bessa-Luis. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, n. 1, V. 21, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2016v21n1p142>. Acesso em: 02 mai 2022.

DÄLLENBACH, Lucien. **El Relato Especular**. Madrid: Visor, 1991.

D'ANGELO, Biagio. Fragmentos de um discurso quotidiano: A estética fotográfica em Espelho diário, de Rosângela Rennó. In MELLO, Ana Maria Lisboa de. (Org.) **Escritas do eu: Introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. **A memória do amor ou a memória dos sentimentos: o eu e o outro em O susto e Um cão que sonha**, de Agustina Bessa-Luís. Revista Landa, Santa Catarina, v. 4, n. 1, p. 39-61, 2015.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos**. Rio de Janeiro: PUCRio e Nau, 2009.

ESTEVES, Madalena. Lido mal com a minha imagem. **Diário de notícias**, 07 Abr. 2005. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2005/lido-mal-com-a-minha-imagem-594718.html>. Acesso em: 07 Fev. 2022.

FERREIRA, Cláudia Capela. Agustina Bessa-Luís & Paula Rego: As Meninas ou uma proposta de linguagem. Apropriação e ressignificação. **Revista Philia: Filosofia, Literatura & Arte**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 30-51, fev., 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/86419/51995>. Acesso em: 03 Fev. 2021.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito & o Poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Uma Trajetória Filosófica: além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Disponível em: <https://faccasoficticia.noblogs.org/files/2015/08/O-Sujeito-e-o-Poder-Foucault.cleaned.pdf>

_____. A escrita de si. In: **O que é o autor?** Lisboa: Passagens, 1992. Disponível em: <http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/livros/a-escrita-de-si-michel-foucault>.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vegas, 1995.

GRANDES ENTREVISTAS: Agustina Bessa-Luís. Jornal de Letras, 22 de Jun. 2004. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AgustinaBessa-Luis.htm>. Acesso em: 10 mar. 2022.

GUIYوبا, François. Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques. In: In: JONGY, Béatrice. **L'automédialité contemporaine**, Revista d'Etudes culturelles, n. 4, 2008, Dijon, Abell. Disponível em: http://etudesculturelles.weebly.com/uploads/1/2/7/4/1274647/rec_n4-def1.pdf.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELENO, José Manuel. Agustina Bessa-Luís: Um cão que sonha. **Revista Colóquio/Letras: Recensões Críticas**. n. 147-148, jan. 1998. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=147&p=347&o=p>. Acesso em: 19 abr. 2022.

JOACHIM, Sébastien. **Interdisciplinas: Psicanálise, semiótica, literatura aplicada, literatura comparada**. Recife: Universitária UFPE, 2012a.

_____; JOACHIM, Jacqueline Pereira. *Ethos*-poética da automidialidade na internet. In: **Interdisciplinas: Psicanálise, semiótica, literatura aplicada, literatura comparada**. Recife: Universitária UFPE, 2012b.

JONGY, Béatrice. Introdução à Automidialidade por Béatrice Jongy. In: **Interdisciplinas: Psicanálise, semiótica, literatura aplicada, literatura comparada**. Recife: Universitária UFPE, 2012.

_____. Avant-propos In : JONGY, Béatrice (org.). **L'automédialité contemporaine**, Revista d'Etudes culturelles, n. 4, 2008, Dijon, Abell. Disponível em: http://etudesculturelles.weebly.com/uploads/1/2/7/4/1274647/rec_n4-def1.pdf

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: eduepb, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MACHADO, Manuel Álvaro. **Agustina Bessa-Luís: a vida e a obra**. Lisboa: Arcádia, 1979.

MACIEL, João. Disponível em: <http://panavideomz.com/index.php/testimonials/joao-maciel/>. Acesso em: 15 dez 2017.

MAIA, Sara Cristina Ferreira. **Prenúncios da Revolução: estudo em torno d'As Pessoas Felizes, de Agustina Bessa-Luís**. Orientadora: Dra. Ana Paula Coutinho Mendes. 2017. 100. Dissertação - Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto- Portugal, 2017.

MARTINS, Anna Faedrich. Escritas do eu: o perfil da autoficção in: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). **Escritas do eu: introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOMBERGER, Christine Delory. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 17, n. 51, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v17n51/02.pdf>.

_____. L'Automédialité –qu'est-ce que c'est ? **L'autre quotidien**, França, 2018. Disponível em : <https://www.lautrequotidien.fr/articles/2018/5/26/lautomdialit-quest-ce-que-cest->.

MORLEY, Simon. Introdução: palavras e imagens. Intermidialidade. IN DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Santa Maria: UFSM, 2020.

MOSER, Christian ; DÜNNE, Jörg. De l'autobiographie à l'automédialité. In: JONGY, Béatrice. **L'automédialité contemporaine**, Revista d'Etudes culturelles, n. 4, 2008, Dijon, Abell. Disponível em: http://etudesculturelles.weebly.com/uploads/1/2/7/4/1274647/rec_n4-def1.pdf

MÜLLER, Jürgen E.. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. IN DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **A intermidialidade e estudos interartes desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NASCIMENTO, Evandro. **Derrida e a Literatura:** São Paulo: É Realizações, 2015.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema.** São Paulo: Senac, 2005.

NÖRTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

PRIORE, Mary Del. **Biografia:** quando o indivíduo encontra a história. Topoi, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 07-16, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/wjzgxRYmBc577pm4QqVfDtb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2020.

RAJEWKY, Irina. As fronteiras em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. IN DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **A intermidialidade e estudos interartes desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

_____. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. IN DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). **A**

intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria: UFSM, 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1986.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. IN CANDIDO, Antonio; PRADO, Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção.** Perspectiva: São Paulo, 1976. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3923731/mod_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20A%20Personagem%20do%20romance.pdf. Acesso em: 05 mai. 2021.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas.** São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SCHÖTER, Jens. Discurso e modelos de Intermedialidade. IN DINIZ, Thäis Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Santa Maria: UFSM, 2020.

SILVA, Maria Helena Vieira da. La Siréne. 1936. Óleo sobre madeira, 30 x 61 cm. Col. Particular, Portugal. Disponível em: https://www2.ufjf.br/ppgacl/wp-content/uploads/sites/139/2015/12/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Vieira_Szenes_Milena_Gueron_20151.pdf.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas Indiscretas: Ensaio de crítica biográfica.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogic of adaptation In NAREMORE, James (org.). **Film Adaptation,** New Brunswick: Rutgers, 2000.

STREVA, Andrea Moreira. **Norma, assujeitamento e subjetivação: uma leitura de Michel Foucault a partir de Gilles Deleuze.** 2016. Dissertação (Mestrado em Direito), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27351/27351.PDF>. Acesso: 21 fev. 2020.

TELLA, Andrés di. O documentário e eu. IN MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify: 2014.

VEDOVA, Pedro. 'A metamorfose', de Franz Kafka, completa 100 anos. **Globo News**. 07 nov./2015. Disponível em: [https://g1.globo.com/globo-news/noticia/2015/11/metamorfose - de-franz-kafka-completa-100-anos.html](https://g1.globo.com/globo-news/noticia/2015/11/metamorfose-de-franz-kafka-completa-100-anos.html). Acesso em: 19 abr. 2022.