

INTERMEDIALIDADE HIPÓTESES DE TRABALHO E CASOS DE ESTUDO

INTERMEDIALITY WORKING HYPOTHESES AND CASE STUDIES

CARLOS REIS^{1*}
c.a.reis@mail.telepac.pt

A intermedialidade apoia-se no princípio do diálogo entre campos disciplinares, liga-se ao culto da interdisciplinaridade e à chamada teoria da integração conceptual (*conceptual blending*; cf. Schneider & Hartner, 2012). Sublinha-se, no quadro destes movimentos de interação, os seguintes aspetos que a intermedialidade comporta: uma conceção dinâmica e trans-semiótica da narrativa e dos discursos mediáticos; a tendência para a superação de fronteiras entre linguagens; a recusa de uma hierarquização que institua prioridades entre práticas culturais (do tipo: a literatura é superior ao cinema e este à televisão). A narrativa com propensão intermediática desenvolve uma vocação dinâmica e transnarrativa que solicita, no plano recetivo, um correlato dinamismo de leitura e análise, com os aprofundamentos exegéticos que daí decorrem.

Palavras-Chave: estudos narrativos; fenomenologia da visualidade; intermedialidade; representação; transnarratividade.

Intermediality is based on the principle of dialogue between disciplinary fields, is linked to the cult of interdisciplinarity and the so-called conceptual integration theory ('conceptual blending'; cf. Schneider & Hartner, 2012). In the framework of these interactional movements, the following aspects entailed by intermediality are highlighted: a dynamic and trans-semiotic conception of the narrative and the media discourses; the tendency to cross boundaries between languages; the refusal of a hierarchy that establishes priorities between cultural practices (such as literature is superior to cinema and cinema to television). The narrative with intermedial propensity develops a dynamic and transnarrative vocation that requests, on the receptive plane, a correlative dynamism of reading and analysis, with the resulting exegetical deepening.

Keywords: narrative studies; phenomenology of visuality; intermediality; representation; transnarrativity.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2433>

^{1*} Professor Catedrático, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, Portugal.

1.

A presente análise parte de conceitos que podem motivar desenvolvimentos em conjugação interdisciplinar. O primeiro é o conceito de intermedialidade, entendido, em termos genéricos, como a interação estabelecida entre discursos de media autónomos; tal interação compreende vários âmbitos e legítimas relações funcionais entre diversas linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos. Sigo a proposta de Werner Wolf, segundo a qual “‘intermedialidade’ designa todo o tipo de relações entre diferentes media” (Wolf, 2005, p. 84). Indo mais longe e num sentido mais estrito, a noção de intermedialidade refere-se a todo o “fenómeno intercomposicional observável em ou característico de um artefacto ou de um grupo de artefactos” (Wolf, 1999, p. 36). Com base nesta caracterização, podemos falar na musicalização da ficção ou na tematização narrativa de conceitos ou de componentes estéticos da música: sinfonia, quarteto, tocata, etc.

No universo conceptual da intermedialidade estão compreendidas outras noções cuja justificação se encontra na singularidade de manifestações decorrentes do impulso dialógico que ficou mencionado. Derivo agora para o conceito de transmedialidade e, uma vez que me situo no terreno dos estudos narrativos, entendo-o como a vigência do princípio da narratividade em múltiplas linguagens, géneros e contextos mediáticos. A par da transmedialidade e em direta relação com ela, o conceito de transposição intermediática estabelece novos critérios de abordagem e um posicionamento epistemológico renovado, traduzido no estudo da adaptação (p. ex., do romance ao cinema ou à banda desenhada).

Não me ocuparei aqui da questão da transposição intermediática, que constitui hoje um domínio de trabalho muito amplo, no âmbito dos estudos narrativos (veja-se, para uma síntese, Reis, 2018, pp. 18–25, bem como o estudo capital de Hutcheon, 2013 [2006], e ainda Sousa, 2001); sublinho, todavia, que o termo transmedialidade designa, de facto, um princípio genérico subsumido na noção abrangente de intermedialidade. A transmedialidade refere-se, então, à presença da narratividade em diferentes media e nos contextos que os acolhem; por isso, ela conduz ao confronto de elaborações semióticas distintas, o que permite dizer, de novo com Wolf, que “a qualidade distintiva dos ‘fenómenos transmediáticos’ — ou de uma perspetiva transmediática — é o facto de fenómenos similares ocorrerem em mais do que um medium, sendo a possível origem num determinado medium (...) irrelevante ou desconhecida” (Wolf, 2005, p. 84).

2.

O que fica dito agrega e reelabora o que noutra local escrevi (cf. Reis, 2018, pp. 218–221; 520–522) e serve-me de suporte para observar alguns casos de estudo, ao mesmo tempo que formulo diversas hipóteses de trabalho. Para além disso, assinalo distâncias, relativamente a uma parte da última citação de Wolf: diferentemente do que ali se diz, entendo que, do ponto de vista operativo, é relevante conhecer-se a origem mediática dos fenómenos de transmedialidade, bem como a presença de uma linguagem específica numa outra (incluindo o respetivo contexto mediático) que a antecipa e, por assim dizer, convoca.

Chamo a esta reflexão Eça de Queirós e alguns aspetos claramente inovadoras da sua escrita narrativa, para afirmar que a modelação do seu mundo ficcional implica, em certos casos, uma fenomenologia da visualização que se conjuga com a estética e com a ideologia do realismo. Mas aquela modelação vai além disso e envolve as personagens, participantes privilegiados numa dinâmica de intermedialidade, implicando nela os *media* da imagem que marcaram a cultura dos séculos XIX e XX e que, nalguns casos, a ficção narrativa queirosiana parece antecipar.

Falo, então, numa fenomenologia da visualidade e procedo, desde já, a uma especificação: está aqui em causa a experiência individual de pessoas (de personagens) cujo processo de conhecimento do mundo gera efeitos perceptivos e cognitivos que têm como eixo de referência aquela experiência individual. O olhar é o ponto fulcral desse processo de conhecimento; não ignoro, todavia, a relevância assumida por esquemas mentais, por rotinas recetivas e por experiências adquiridas que, antecipando-se à instância do olhar, a aprofundam; é por ela que agora me interessa, seguindo o fluxo de uma tradição que vai, pelo menos, de Camões a Alberto Caeiro e que passa, de forma decisiva, pelo realismo oitocentista. A obra de Eça de Queirós constitui um momento marcante do que designo como epistemologia do olhar, favorecendo dinâmicas de representação intermediáticas que nem por serem apenas intuídas são menos sugestivas.

Ilustro o que acabo de dizer com um episódio d' *A Relíquia*: aquele em que Teodorico Raposo protagoniza um momento burlesco de *voyeurismo* frustrado, na sua primeira noite em Jerusalém. O objeto dessa tentativa de *voyeurismo* é uma esplendorosa mulher que, horas antes, tinha sido vista no refeitório do hotel e que agora reaparece, apenas adivinhada, no quarto ao lado de Teodorico:

Suspirei, amoroso e moido: e abria os lençóis bocejando — quando distintamente, através do tabique fino, senti um ruído de água despejada numa banheira. Escutei, alvoroçado: e logo nesse silêncio negro e magoado que sempre envolve Jerusalém, me chegou, perceptível, o som leve de uma esponja arremessada na água. Corri, coleí a face contra o papel de ramagens azuis. Passos brandos e nus pisavam a esteira que recobria o ladrilho de tijolo; e a água rumorejou, como agitada por um doce braço despido que lhe experimentava o calor. Então, abrasado, fui ouvindo todos os rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho: o espremer da esponja; o fofo esfregar da mão cheia de espuma de sabão; o suspiro lasso e consolado do corpo que se estira sob a carícia da água tépida, tocada de uma gota de perfume... A testa, túmida de sangue, latejava-me: e percorria desesperadamente o tabique, procurando um buraco, uma fenda. Tentei verrumá-lo com a tesoura; as pontas finas quebravam-se na espessura da calíça... Outra vez a água cantou, escoando da esponja — e eu, tremendo todo, julgava ver as gotas vagarosas a escorrer entre o rego desses seios duros e brancos que faziam estalar o vestido de sarja... (Queirós, s.d., p. 99)

Até a este ponto, Teodorico nada vê, apenas ouve. É com base na audição que imagina um banho feminino, numa inferência por certo fundada no seu capital de conhecimento e que sugestivamente se desdobra nos pormenores e nos gestos carregados do erotismo próprios de um banho. A intensidade (mas também a precariedade) das sensações auditivas e o seu poder evocativo resolvem-se numa aliteração — os “rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho” — que discretamente insinua, em jeito intermediático, aquilo que os olhos não atingem.

O défice do olhar bloqueado é compensado apenas pela imaginação — Teodorico “*julgava ver as gotas vagarosas a escorrer*” entre os seios; *italico meu* —, o que explica aquilo que ocorre no momento seguinte:

Não resisti: descalço, em ceroulas, saí ao corredor adormecido; e cravei à fechadura da sua porta um olho tão esbugalhado, tão ardente — que quase receava feri-la com a devorante chama do seu raio sanguíneo... Enxerguei num círculo de claridade uma toalha caída na esteira, um roupão vermelho, uma nesga do alvo cortinado do seu leito. E assim agachado, com bagas de suor no pescoço, esperava

que ela atravessasse, nua e esplêndida, esse disco escasso de luz — quando senti de repente, por trás, uma porta ranger, um clarão banhar a parede. Era o barbaças, em mangas de camisa, com o seu castiçal na mão! E eu, misérrimo Raposo, não podia escapar. De um lado, estava ele, enorme. Do outro, o topo do corredor, maciço. (Queirós, s.d., pp. 99–100)

O olhar não alcança o objeto de desejo que o sensual Teodorico persegue. E uma vez que ele falta, a representação fica reduzida às sugestões auditivas que, por outro lado, fazem deste admirável passo um dos momentos mais talentosos do culto queirosiano do erotismo. Entretanto, a frustração do movimento representacional não é apenas compensada por aquelas sugestões auditivas; fica por cumprir a posse simbólica da mulher, que só o olhar poderia consumir.

Por fim (e por agora), note-se o seguinte: no episódio que comentei, o conhecimento precário vivido pela personagem — isto é, o facto de ela ficar limitada à audição — traz consigo a refutação da lógica da onisciência que o realismo e também o naturalismo cultivaram amplamente. Ao mesmo tempo, a precariedade que assinala gera a comicidade deduzida do comportamento ansioso de um Teodorico que nada vê, algo ouve e muito deseja.

3.

A lógica e os efeitos da observação, como tema doutrinário e como elemento representacional em contexto ficcional, estão diretamente ligados, em *Eça de Queirós*, ao *ethos* realista e ao seu projeto epistemológico. Devido às suas vinculações periodológicas, o romance do tempo de *Eça* convida a uma leitura que aprofunde os sentidos implicados no recurso ao olhar; é isso que é confirmado, quando se dá atenção a uma categoria que aquele romance cultivou e refinou: a perspectiva narrativa.

Trata-se, assim, de particularizar o movimento e o alcance do olhar, sobretudo o das personagens, antes ainda de o cinema inscrever este dispositivo narrativo como fulcro dos seus procedimentos narrativos. Como quem diz: antes do advento do cinema, *Eça* (e não só ele, é claro) formulou reflexões com alcance intermediático e com consequências nas suas práticas narrativas.

Recordo que passa pela reflexão e pela voz dos ficcionistas uma parte importante do debate suscitado por esta questão. Um caso muito elucidativo: Henry James, revelando uma consciência aguda da importância da perspectiva na construção do romance e expressando-a por meio de uma imagem depois consagrada por Hitchcock, a quem voltarei. Cito James: “A casa da ficção tem, em suma, não uma janela, mas um milhão, quer dizer, um número incalculável de possíveis janelas; cada uma delas foi penetrada, ou pode sê-lo, na sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual” (cit. por Allott, 1966, p. 169). De certa forma, é naquela “vontade individual” que pensa Uri Margolin, ao sublinhar que “toda a focalização humana é ativa e transformacional, contendo um elemento de interpretação” (Margolin, 2009, p. 49). Interpretação do mundo e das pessoas, dos valores e da realidade contingente, acrescento eu.

Em *Eça*, além e antes do cinema, encontra-se a pintura, num plano de referência que é, pelo menos, duplo: primeiro, a pintura como arte de que *Eça* se serviu para expressar o seu pensamento artístico; segundo, a pintura como alternativa intermediática, em termos de transposição da narrativa literária para outra arte. Evocarei brevemente dois testemunhos de *Eça* sobre este tema, testemunhos esses que nem por serem, por assim dizer, precários são menos significativos.

Em primeiro lugar: na conferência do Casino da 1871, é, de facto, precária a menção que *Eça* terá feito à pintura, designadamente a Courbet e a Jacques-Louis David, não só

porque não dispomos do texto dessa conferência, mas também porque, nessa altura, o jovem escritor não conhecia *de visu* os quadros de que terá falado, fundando-se provavelmente na leitura de Proudhon. Ainda assim, parece certo que Eça prefere Courbet a David, por intuir naquele o resultado de uma estética do olhar, ou seja, o significado epistemológico de uma representação em que se valorizava o que era visto e não o que, com forte deformação idealista, era apenas imaginado (cf. Reis, 1990, pp. 139–141).

O segundo texto a que chamei precário (porque foi apenas esboçado) deveria ser a resposta de Eça a Machado de Assis, motivada pela conhecida crítica que o grande romancista brasileiro fizera à segunda versão d’*O crime do padre Amaro* e a *O Primo Basílio*. Deixo de lado conjeturas sobre as razões pelas quais Eça não terminou nem publicou esse seu texto, durante muito tempo lido como se tivesse sido “acabado”; fixo-me tão-só num passo dele e detenho-me, com as cautelas necessárias, nas palavras em que o escritor congemma o modo de descrever a “menina Virgínia que mora ali defronte”. Diferentemente da idealização levada a cabo pelo romancista romântico, “o romancista realista que a vai pintar (...) começa pela [*sic*] ir ver” (Queirós, 2011, p. 357) e só depois a descreve. Note-se: para expressar o seu pensamento, Eça apoia-se na lógica da pintura, como se ela evidenciasse, mais poderosamente do que a literatura (e, de facto, podemos aceitar que assim seja), a necessidade de ver, claramente visto; é com base nessa hipótese de imagem pintada (ou seja: postulada em termos intermediáticos) que o romancista passa do plano sensorial às suas consequências epistemológicas e filosóficas. Deste modo, ao observar a menina Virgínia, o escritor-pintor deduz desse ato “uma revolução na Arte” que é “toda a filosofia Cartesiana”, significando isto que “só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas” (Queirós, 2011, p. 357).

4.

Alguns relatos queirosianos, compostos e publicados quando o realismo e eventualmente o naturalismo eram, para o escritor, efetivos marcos de referência literária, incluem episódios e descrições que antecipam o que mais tarde e extensivamente encontramos em textos da maturidade do escritor.

No conto de iniciação realista *Singularidades de uma Rapariga Loura*, o aparecimento de duas figuras femininas vinca a importância do olhar que as vê, no caso em apreço, um olhar balizado por uma janela. É quando o jovem Macário, encontrando-se “no primeiro andar por cima do armazém, ao pé de uma varanda”, observa, desse ponto focal, “aquela mulher com o cabelo preto solto e anelado, um chambre branco e braços nus, chegar-se a uma pequena janela de peitoril, a sacudir um vestido” (Queirós, 2009: 171). Repare-se: aquilo que Macário vê é uma imagem emoldurada pela janela, incluindo-se nela pormenores que, na época, tinham uma certa carga erótica (o cabelo solto, os braços nus) e ficando em aberto o desejo de conhecimento da figura brevemente “retratada”.

O quadro refaz-se, no momento em que Macário, no mesmo local de observação, “sentiu defronte correr-se a vidraça; eram decerto os cabelos pretos. Mas apareceram uns cabelos loiros.” Logo depois, compõe-se a imagem introduzida pela metonímia dos cabelos:

E Macário veio logo salientemente para a varanda aparar um lápis. Era uma rapariga de vinte anos, talvez, fina, fresca, loira como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado — pomba, arminho, neve e oiro. (Queirós, 2009, p. 172)

Sucedem-se neste passo as referências àquilo que deve ser visto e plasticamente modelado e não apenas verbalmente representado. Por isso, a linguagem dos “velhos poetas pitorescos” é como que desqualificada, porque estereotipada, em favor daquelas referências visuais: a vinheta inglesa, a brancura da pele, a transparência da porcelana, a linha desenhada de uma medalha. E assim, o narrador propõe uma representação que intermediaticamente quer ir além da convencionalidade de um discurso poético obsoleto.

N’*O crime do padre Amaro*, quando do fugaz aparecimento de uma personagem com implicação determinista, confere-se prioridade à respetiva imagem, no sentido próprio do termo: no início do capítulo III, quando estabelece condicionamentos hereditários do jovem Amaro (designadamente, a sensualidade), o narrador declara que ele “possuía também um daguerreótipo de sua mãe: era uma mulher forte, de sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente” (Queirós, 2000, p. 135). Isto é exatamente o que pode ser visto, como se aquela imagem, nos primórdios da fotografia, encerrasse uma capacidade representacional que sustenta a descrição verbal: neste caso, adota-se um trajeto intermediático como que regressivo, que vai da imagem observada até à palavra que a descreve.

5.

Não trato agora de analisar outros exemplos, porventura mais expressivos, do que considero ser o potencial intermediático dos relatos queirosianos; deixo apenas referido que, no *opus magnum* que é o romance *Os Maias*, aquele potencial é considerável, com extensões, nalguns casos já estudadas, à pintura, ao teatro, à fotografia e ao cinema, este último então por nascer. Em vez disso, derivo para poesia coeva de Eça, que é decisiva, também ela, para, em situações pontuais, insinuar notórias sugestões intermediáticas.

Limito-me a um passo de um poema de Cesário Verde que não é aquele (“Num bairro moderno”, obviamente) em que a cumplicidade entre poesia e pintura é mais evidente. Refiro-me a “Nevroses”, inicialmente publicado em 1876 e depois inserto n’*O Livro de Cesário Verde*, com o título “Contrariedades”. Cito uma das primeiras estrofes:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora. (Verde, 2015, p. 97)

Repare-se: um observador num lugar específico atravessa o espaço com um olhar que devassa a intimidade de “uma infeliz”, fazendo lembrar, evidentemente, as telas de Degas sobre o mesmo tema (telas que Cesário Verde nunca terá visto). Esboçada como personagem em movimento (na sequência do poema é assim que ela aparece), a “infeliz” motiva a narrativização do espaço devassado e que está “ali defronte”, revelando um percurso de vida que só faz sentido num tempo social e histórico determinado: uma família destruída, uma existência oprimida, um futuro incerto.

Tudo isto pode atingir uma outra e mais complexa dimensão, se for confirmado o potencial intermediático que a cena envolve. Com efeito, o olhar do observador já não se esgota na feição estática de uma tela pintada ou de uma fotografia; ele pode ser o ponto de fixação de uma câmara capaz de dar movimento ao espaço, quando o cinema aprofundar a sugestão narrativa e, como tal, transmediática, que o breve episódio encerra. Em síntese: aquele texto de Cesário começa a convocar o cinema, antes ainda de o cinema existir.

A poesia de Cesário Verde situa-se, como se sabe, na senda que conduz ao modernismo, também no tocante a movimentos intermediáticos como aquele que

observei, reiterados pela dinâmica própria do *ethos* modernista, relativamente às suas reconhecidas relações com outras artes, em particular com a pintura. É já em contexto modernista que encontramos Bernardo Soares como herdeiro de Cesário Verde, quanto, pelo menos, a duas coisas. Primeira, uma epistemologia da observação desenvolvida num cenário urbano virtualmente narrativo, atravessado, no plano temporal e no plano espacial, por figuras e por lugares do presente, a par de figuras e lugares do passado (por exemplo, “as ruas antigas com outra gente, hoje as mesmas ruas diversas”; ou as “pessoas mortas que me estão falando, através da transparência da falta delas hoje”; Pessoa, 2001, p. 266; ou ainda os “telhados e sombras, janelas e idade média”; Pessoa, 2001, p. 417). Segunda, uma espécie de impossibilidade funcional traduzida numa frustração construtiva: a incompletude do instrumento mediático que é o livro, apesar daquilo que os dois títulos, *malgrè eux*, querem sugerir, o do inédito *O Livro de Cesário Verde* e o do fragmentário e inacabado *Livro do Desassossego*. Ambos, como se sabe, foram objeto, no plano editorial, de montagens (um termo cinematográfico que não uso de forma puramente metafórica) em tempo póstumo e por entidades outras que não os respetivos autores.

6.

Antes ainda da falência mediática (a incompletude do livro deixado inédito) e da busca de superação dessa falência, Bernardo Soares afirma a supremacia da prosa relativamente a outras artes que comparecem na sua reflexão.

Emerge, então, no ajudante de guarda-livros uma forte consciência intermediática, evidenciada num texto em que, para que conste, Soares fala de prosa e não de narrativa, como se lhe faltasse dar o passo que vai até à condição modal, mais complexa e consequente, da narrativa prosística. De qualquer modo, importa notar o que diz o viajante urbano do *Livro do Desassossego*, num fragmento datado de 1931 (ou seja, de um tempo de composição já amadurecida): “Na prosa”, diz Soares, “falamos livres”, sem os “dispositivos automáticos de opressão e castigo” que são próprios da poesia. E logo depois:

Na prosa se engloba toda a arte (...). Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. (Pessoa, 2001, p. 228)

Por fim, “até as artes menores (...) se refletem, múrmuras, na prosa.” Indo mais longe:

Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo. (Pessoa, 2001, pp. 227–228)

Que se saiba, Bernardo Soares não aprofundou nem desenvolveu correlações intermediáticas como aquelas que enunciou no fragmento do *Livro do Desassossego* que acabo de citar. Deixou, todavia, bem expressa aquilo a que chamei consciência intermediática, essa de onde deduzimos a possibilidade de serem confrontadas práticas semióticas distintas, à luz do princípio da transmedialidade. A prosa que dança e os ritmos verbais que se corporizam em bailados (diz Soares) afirmam a dimensão intermediática

do discurso prosístico e virtualmente narrativo e prolongam-no noutras manifestações artísticas. A partir daí, abre-se o campo das transposições intermediáticas (o termo *transposição* é, inclusivamente, utilizado por Soares), com todos os desafios e também com os riscos que elas implicam. Veja-se, por exemplo, o *Filme do Desassossego* (2010), de João Botelho.

7.

Chegado a este ponto, sublinho que a questão da intermedialidade remete para a condição interdisciplinar dos atuais estudos narrativos, condição que considero um dos seus avanços mais fecundos. Inerente ao potencial de aberturas interdisciplinares que assim se estabelece é a noção de transnarratividade. Aquilo que nela está em causa é o reconhecimento de componentes narrativos em disseminação por práticas discursivas muito diversas, no que toca aos seus suportes, às suas linguagens e aos seus contextos comunicativos.

Esclareço que esta breve caracterização da transnarratividade assenta na chamada viragem narrativista das ciências humanas, que, segundo Martin Kreiswirth, é atestada por “uma explosão virtual de interesse pela narrativa e pela teorização da narrativa”; em paralelo com o aparecimento de “estudos progressivamente mais sofisticados e abrangentes de textos narrativos — historiográficos, literários, cinemáticos, psicanalíticos —, deparamos com um crescente desenvolvimento de apropriações por outras disciplinas ou mediações: narrativa e psicologia, narrativa e economia, narrativa e ciência experimental, narrativa e direito, narrativa e educação, narrativa e filosofia, narrativa e etnografia, etc., tal como numerosas e renovadas abordagens interdisciplinares.” (Kreiswirth, 1994, p. 61).

O que aqui se diz está confirmado, porventura em termos mais circunstanciados, na introdução à *Routledge encyclopedia of narrative theory*, obra axial para a consolidação dos estudos narrativos. Sublinha-se naquele texto: “A narrativa atualmente cabe na competência de muitas disciplinas sociocientíficas e humanísticas, bem como de outras, num leque que vai da sociolinguística, da análise do discurso, dos estudos de comunicação, da teoria literária e da filosofia à psicologia social e cognitiva, à etnografia, à sociologia, aos estudos mediáticos, à inteligência artificial e aos estudos das organizações, da medicina, da jurisprudência e da história” (Herman *et alii*, 2005, p. IX). E assim, no corpo da *Routledge encyclopedia of narrative theory*, encontram-se artigos sobre direito e narrativa, medicina e narrativa, ciência e narrativa, sociologia e narrativa, abordagens computacionais da narrativa, etc.

8.

Passo a um exemplo que mostra como e porquê o estudo da narrativa, numa ótica interdisciplinar, requer o apoio operatório de disciplinas autónomas, em particular quando está em equação o princípio da intermedialidade. Reporto-me a um dos romances mais destacados da ficção portuguesa contemporânea, marco de referência da nossa ficção pós-modernista: é no início d’*O Delfim*, de José Cardoso Pires, quando um autor-caçador chegado à Gafeira elabora uma espécie de prólogo de instalação que se fixa no ponto de observação de onde parte a construção da narrativa:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (Pires, 1972, p. 9)

Depois disto, enceta-se um trajeto de demarcação do espaço e dos objetos que rodeiam este que a si mesmo se chama um “visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum)” (Pires, 1972, p. 10). Assim, como que por acaso, surge a imagem (a fotografia) e o seu poder representacional, para completar a capacidade de descrição da palavra. Logo depois, insiste-se no registo da observação e dos seus dispositivos de representação:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (Pires, 1972, p. 10).

Ao trazer a esta análise *O Delfim*, é de literatura e de romance que estou a falar? Sem dúvida, mas não só, uma vez que a leitura deste texto fica incompleta se nela não for valorizada a sua interação com, pelo menos, um outro discurso mediático. Penso no cinema e nos seus protocolos narrativos, a começar, é claro, pela imagem da janela como ponto de ancoragem de um olhar inquisitivo, tal como, evidentemente, acontece na *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, título português que não faz inteira justiça ao original *Rear window*. Quer dizer: janela traseira ou das traseiras. O que não é a mesma coisa, bem entendido.

N’*O Delfim*, não é um repórter e fotógrafo (como no filme mencionado) quem vê e quem procede a inferências, para aduzir hipóteses de decifração de um enigma; é um caçador, também autodesignado autor, ou seja, alguém que busca, persegue e eventualmente captura a verdade fugidia de uma morte misteriosa. E assim, remetendo tacitamente para um clássico do cinema, a narrativa verbal e literária estimula uma leitura que, em movimento intermediário, atenta na configuração do espaço: por esse lado, *O Delfim* é, na sua minuciosa espacialização, um “relato cinematográfico”, tal como o filme de Fernando Lopes (de 2002) bem mostrou. Não por acaso, as primeiras edições do romance incluíam um mapa que não era do tesouro, mas sim de um trajeto narrativo que, sem a evidência da espacialidade, não alcançaria a plena significação daquela contaminação pelo cinema. Completo o que fica dito, lembrando o que o próprio José Cardoso Pires um dia declarou:

Hoje, através da televisão, o cinema está na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem quotidiano. Comportamento individual, gosto, linguagem, tudo acusa uma influência mimética do cinema, mas à literatura interessa-lhe apenas a estrutura do discurso narrativo, ou seja, a montagem, o ritmo e a sequência da narração" (Portela & Pires, 1991, p. 67)

9.

Termino em registo de síntese e reiterando o que antes afirmei: a intermedialidade apoia-se no princípio do diálogo entre campos disciplinares, liga-se ao culto da interdisciplinaridade e à chamada teoria da integração conceptual (*conceptual blending*; cf. Schneider & Hartner, 2012). Sublinho, no quadro destes movimentos de interação, os seguintes aspetos que a intermedialidade comporta: uma conceção dinâmica e trans-semiótica da narrativa e dos discursos mediáticos; a tendência para a superação de fronteiras entre linguagens; a recusa de uma hierarquização que institua prioridades entre práticas culturais (do tipo: a literatura é superior ao cinema e este à televisão).

Deste modo, a intermedialidade pode ser associada a áreas de reflexão teórica e de análise que, nos últimos anos, conheceram avanços apreciáveis, tanto na academia, como no universo das criações artísticas e literárias. Fixo-me brevemente, para o exemplificar, na crescente relevância que os estudos interartes têm conquistado, no domínio alargado

dos estudos comparados; nesse domínio, a literatura perdeu a hegemonia ou até a exclusividade que detinha e convive agora, em regime intermediático, com a pintura, com a música ou com o cinema. Mais especificamente e conforme observa Christian Quendler num ensaio sobre representação literária e representação cinematográfica, a convivência interartística requer, entre outros procedimentos, a indagação de “relações intermediáticas entre concepções cinemáticas e literárias do olhar da câmara, como estratégia narrativa e interpretativa de leitura e de escrita” (Quendler, 2012, p. 200).

Não anda longe do que Quendler afirma a leitura intermediática e “cinematográfica” que propus para a abertura d’*O Delfim*. Para este e para todos aqueles relatos em que a representação narrativa se não esgota nos recursos que a palavra e o texto verbal disponibilizam; indo além deles, a narrativa com propensão intermediática desenvolve uma vocação dinâmica e transnarrativa que solicita, no plano recetivo, um correlato dinamismo de leitura e análise, com os aprofundamentos exegéticos que daí decorrem.

REFERÊNCIAS

- Allott, M. (1966). *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Herman, D. et alii (Eds.). (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* [2006]. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Kreiswirth, M. (1994). Tell me a story: The narrativist turn in the Human Sciences. In M. Kreiswirth & Th. Carmichael (eds.), *Constructivist criticism: The Human Sciences in the age of theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Margolin, U. (2009). Focalization: Where do we go from here? In P. Hühn et alii (eds.), *Point of view, perspective, and focalization: Modeling mediation in narrative* (pp. 41–57). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Pessoa, F. (2001). *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa* (ed. R. Zenith). 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pires, J. C. (1972). *O Delfim*. 5ª. ed. Lisboa: Moraes Editores.
- Portela, A. (Entrevistador) & Pires, C. (Entrevistado). (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Dom Quixote.
- Queirós, E. (s.d.). *A Relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil.
- _____. (2000). *O crime do padre Amaro* (ed. C. Reis e M. R. Cunha). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2009). *Contos I* (ed. M.-H. Piwnik). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2011). *Almanaques e outros dispersos* (ed. I. Fialho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Quendler, Ch. (2012). The conceptual integration of Intermediality: Literary and cinematic camera-eye narratives. In R. Schneider & M. Hartner (eds.), *Blending and the study of narrative: Approaches and applications*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Reis, C. (1990). *As conferências do Casino*. Lisboa: Pub. Alfa.
- _____ (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Schneider, R. & Hartner, M. (Eds.). (2012). *Blending and the study of narrative: Approaches and applications*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Sousa, S. P. G. (2001). *Relações intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do Cinema*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- Verde, C. (2015). *Cânticos do Realismo. O livro de Cesário Verde* (int. e nota biobibl. H. C. Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- _____ (2005). Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon: A case study of the possibilities of ‘exporting’ narratological concepts. In J. Meister *et alii* (eds.), *Narratology beyond criticism: Mediality, disciplinarity*. Berlin: Walter de Gruyter.

(O autor segue a antiga ortografia.)

