

O pendão desfraldado: *A Ilustre Casa de Ramires* e a intermedialidade em Eça de Queirós

Carlos Reis

Universidade de Coimbra
Centro de Literatura Portuguesa
c.a.reis@mail.telepac.pt
<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

1.

O ponto de partida para esta análise é simples, mas potencialmente muito fecundo: um passo do capítulo VIII d’*A Ilustre Casa de Ramires*, que me parece exemplar, ainda que possa passar despercebido a uma leitura com preocupações diferentes das minhas. Trata-se de um breve episódio como que intercalar da novela *Torre de D. Ramires*, vindo de um momento decisivo da sua ação e preparando outro momento forte da dita ação. Ou entre duas sequências, expressão que já anuncia o que vem a seguir.

Recordo a história que Gonçalo Mendes Ramires está a escrever, como narrador inscrito na ficção: Lopo de Baião, o “Claro Sol”, tendo capturado Lourenço Ramires na lide de Santa-Pedra, crava o punhal na garganta do filho de Tructesindo, com um gesto tão vigoroso “que o esguicho do sangue lhe salpicou a clara face, as barbas de ouro” (Queirós 1999, 338). Uma tal afronta, para mais cometida diante das muralhas de Santa Ireneia e à vista do patriarca da família, não pode ficar sem resposta. Por isso, a reação é imediata: “– E agora, senhores, a cavalo, e vingança brava!”, proclama o velho Ramires. Começa então toda uma movimentação *que se dá a ver*, a partir daquilo que é relatado verbalmente:

Enfim o alferes, Afonso Gomes, sacou da funda e desfraldou o pendão num emba-lanço largo, em que as asas do açor negrejaram, abertas, como soltando o voo enfu-recido. O grito agudo do adail ressoara por toda a cerca – *ala! ala!* De cima dum marco de pedra, junto ao postigo da barbacã, frei Múncio estendia as magras mãos ainda trémulas, abençoava a hoste. Então Tructesindo, sobre o seu murzelo, recebeu do velho Ordonho a espada, de que tão terrivelmente se apartara. E estendendo a reluzente folha para as torres da sua Honra como para um altar, bradou:

– Muros de Santa Ireneia, não vos torne eu a ver, se em três dias, de sol a sol, ainda restar sangue maldito nas veias do traidor de Baião!

E, escancaradas as barreiras, a cavalgada tropeou em torno ao pendão solto, – enquanto, na torre de almenara, sob o parado esplendor da sesta de agosto, o sino grande começava a tanger a finados. (Queirós, 1999: 339)

Perante este texto tão dramaticamente enfático, parece óbvia a pergunta: o que *vemos* aqui? Ou seja: para além da leitura ou já mesmo no seu decurso, como se modela, nestes três parágrafos, o impulso para uma visualidade que permite falar numa sugestiva, talvez intuitiva mas muito consequente epistemologia do olhar?

Já me ocupei deste tema no III Encontro do Grupo Eça (em Fortaleza, na Universidade Federal do Ceará, de 29 a 31 de outubro de 2018) e, por isso, não voltarei agora a ele, a não ser pontualmente¹. Lembro apenas que aquele tema está inscrito no vasto domínio da modelação dos mundos ficcionais queirosianos, com, pelo menos, duas ramificações: uma delas diz respeito ao que designo como uma fenomenologia da visualização e da visualidade (já vou destrinçar, porque assim é necessário); a outra liga-se à estética do realismo, reportada a uma certa atitude representacional que é também ético-ideológica e, de novo, epistemológica, e não apenas uma opção “de escola”. Algo mais, portanto, do que a aquisição, no plano histórico-literário e artístico, do realismo queirosiano, reconduzindo-nos sempre, sem escapatória possível, à velha questão da presença da pintura na formação do Eça dos anos 70 e nos desenvolvimentos que, sobretudo até *Os Maias*, se lhe seguiram.²

Torna-se necessário acrescentar a isto que o recurso ao olhar enquanto instância de conhecimento e da sua validação como argumento estético e epistemológico remete para uma deriva impressionista da pintura dos anos 70 e 80, incluindo nomes como o de Gustave Caillebotte; neste, a estética da visualidade é aprofundada não apenas pela reelaboração, em contexto próprio, da perspectiva, mais os respetivos pontos de fuga (em *Rua Parisense, Dia Chuvoso*, 1877), mas também por meio de um motivo que encontra eco frequente na ficção queirosiana e na sua postulação doutrinária: o motivo da janela (ou da varanda), como lugar privilegiado de observação do mundo, das (e pelas) figuras que o povoam e também da demarcação

1 Esclareça-se que não é desta epistemologia do olhar, com as decorrentes implicações sensoriais, representacionais e cognitivas, que se ocupa um recente livro de Mônica Figueiredo, em cujo título está inscrito o tema do olhar (cf. Figueiredo, 2022), do mesmo modo que está longe das questões aqui tratadas a análise de Vieira (2008).

2 Remeto, antes de todos, para o livro em diversos aspetos pioneiro (e ainda muito útil) de Garcez da Silva 1986. Numa perspetiva diferente, a antologia *Visualidades. A Paleta de Eça de Queirós 2008* propõe o diálogo interartístico de vários textos queirosianos com correspondentes interpretações pictóricas que putativamente confirmam o respetivo potencial visualista.

público-privado que elas vivem³. Limito-me, neste momento, a citar os termos incipientes, mas nem por isso menos significativos, do projeto de prefácio da terceira versão d'*O Crime do Padre Amaro*; nesse texto inacabado, está em causa, como caso ilustrativo da divergência romantismo-realismo, o retrato (literário, bem entendido) de uma certa “menina que se chama Virgínia, e que mora ali defronte”; quando é “o romancista realista que a vai pintar [,] este homem faz uma coisa extraordinária: começa pela [sic] ir ver...”. O que (de novo Eça) “é uma revolução na Arte [que] significa isto – que só a observação dos fenómenos dá a ciência das cousas” (Queirós 2011, 356 e 357; transcrição diplomática aqui simplificada).

Avance-se um pouco (um avanço mais difícil do que parece) e chegamos a uma interrogação ambiciosa: em que medida certos relatos queirosianos apontam para o universo dos *media* da imagem prevalecentes no século XX e, antes de todos, para o cinema? Não é fácil a resposta a esta interrogação direcionada para uma estética e para uma lógica mediática antecipadas por Eça, induzindo a referência a dispositivos filmicos emergentes em textos oitocentistas (e não só nos de Eça, está claro); como diz Christine Schwannecke, com uma cautela que subscrevo, esses dispositivos “can establish the illusion of the filmic medium being (materially) present in the literary text even though it is not” (Schwannecke 2015, 268). Voltarei a isto mais adiante, a propósito da chamada brecha intermediática (ou *intermedial gap*).

Esclareço que não estou, neste momento, a cogitar adaptações cinematográficas ou televisivas, nem me ocuparei delas. Este é um domínio de reflexão pertinente e que tem sido muito trabalhado, no caso de Eça e no de vários outros, mas situa-se a jusante dos procedimentos de visualização que levam aos efeitos de visualidade⁴. Aqui está a tal destriça que, pese embora algum esquematismo, aconselha a uma separação de águas: aquelas que dizem respeito a uma construção intermediática, ou seja, uma *techné* da representação, em ligação direta com uma conceção da narrativa como veículo de conhecimento, por via intersemiótica; e aquelas que correm para

3 Algumas telas emblemáticas de Caillebotte: *Jovem à janela* (1875), *Homem numa varanda* (1880), *Interior, mulher à janela* (1880) e *Uma varanda* (1880). Isto não é dizer tudo, evidentemente. Sabe-se bem que, no famoso prefácio de *The Portrait of a Lady* (1881), Henry James recorreu à imagem da casa (da ficção) e das suas possíveis janelas para dizer que cada uma delas “has been pierced, or is still pierceable (...) by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will” (James 2021, s.n.). Talvez menos conhecida, mas não por isso menos impressiva é a apologia do ato de *ver*, no breve prólogo de *The Nigger of the “Narcissus”* (1897), de Conrad: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you see” (Conrad 2018, s.n.).

4 Sobre esta temática debruçou-se extensivamente Filomena Antunes Sobral, numa monografia centrada nas adaptações televisivas de obras queirosianas (cf. Sobral, 2016). Nos últimos anos, vários outros trabalhos académicos, sobretudo de autoria brasileira, contemplaram adaptações de obras de Eça ao cinema e à televisão; menciono as teses de Salazar, 2008; Scoparo, 2008; Vicente, 2018; Vogler, 2021; Santos, 2025. Anteriores a estas análises é o livro de Flory; Moreira, 2006.

os lados de uma análise cognitivista do relato, lá onde, no tocante aos efeitos, intervêm a nossa memória de percepções intermediáticas e de imagens visuais de vária conformação: cinema, televisão, pintura, romance gráfico, fotografia, etc. De um modo ou de outro, esta matéria pode ser associada a uma fenomenologia do romance e das suas personagens, a exemplo do que fez Alfredo Bosi no seu brilhante e muito citado ensaio “Fenomenologia do olhar”, originalmente inserto num volume coletivo organizado por Aداuto Novaes⁵.

2.

Não me esqueci do desgosto nem da “vingança brava” de Tructesindo. Volto, por isso, àqueles três parágrafos, para neles vincar alguns componentes a ter em conta.

Primeiro e antes de tudo: a narração da ofensa sangrenta e da respetiva reação vingativa é já o resultado de um relato em segundo grau. Ou seja: a novela *Torre de D. Ramires* provém de outros textos; um deles é o quase esquecido “poemeto [do tio Duarte] em verso solto, o *Castelo de Santa Ireneia*” (Queirós 1999, 85), que Gonçalo lê, relê, parafraseia e, às vezes, quase plagia, coisa traumática para ele e também para Eça⁶.

Passando adiante: aquilo que quero reter daquela (quase) reescrita é a hipótese da remediação. O que, evidentemente, é outra coisa e mais drástica: a remediação é a “reformulação semiótica de uma mensagem oriunda de um *medium* original num outro *medium* que a reelabora, num diferente contexto e eventualmente num outro suporte” (Reis 2018, 424). Na *Torre de D. Ramires*, o processo é menos radical, porque o *medium* (verbo-narrativo) e o suporte são ainda os mesmos, mas não tanto o contexto e também não a forma do relato. Do poema em verso solto passa-se para uma novela em prosa, reajustada a um tempo e a uma motivação já outros.

5 Intitulado *O Olhar* (Companhia das Letras, 1988), com contributos em diferentes perspetivas de análise. O texto de Bosi foi republicado em vários lugares (p. ex., Bosi 2022), tendo o autor voltado a esta matéria em 1997, numa análise magistral da ficção de Machado de Assis, à luz daquilo a que chamou “o enigma do olhar”. De acordo com Bosi, o olhar comporta diversos matizes semânticos e também cognitivos e afetivos, bem como um apreciável potencial de dinamismo; assim, “o olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento” (Bosi 2007, 10).

6 Esta é uma questão bem conhecida, muitas vezes invocada como acusação e não poucas refutada pelo próprio escritor. Tratei dela de forma breve, justamente tendo em atenção *A Ilustre Casa de Ramires* (cf. Reis 1999, 181-83). Uma análise mais circunstanciada, com incidência sobretudo na relação de Eça (e de Gonçalo) com Rebelo da Silva, pode ler-se em Cunha, 2004: 297 ss.

Só um exemplo: atingido pela notícia da prisão do filho, Tructesindo Ramires é objeto de uma refiguração. Na versão do tio Duarte, ele surge como um “velho abatido sobre um escanho, com lágrimas reluzentes sobre as barbas brancas”. Se o “romântico plangente de 1848 [o tio Duarte, entenda-se] inundara logo de prantos românticos a face férrea de um lidador do século XII” (Queirós 1999, 242), não é isto que Gonçalo agora quer para ele; na sua versão e como que seguindo a lógica da adaptação livre, o Fidalgo da Torre travestido de romancista trata de “restabelecer os espíritos do Senhor de Santa Ireneia”, num outro estilo e com outro propósito, o da “realidade épica.” (Queirós 1999, 242).

A partir daqui, vou um pouco mais longe. Ao refigurar o velho Tructesindo, Gonçalo procede a reajustamentos de linguagem, indo de um ou mais modelos discursivos (as fontes que usa⁷), para o regime da novela histórica. Está, desse modo, legitimado um rumo de trabalho: é possível ser mais ousado, em matéria de adaptação (emprego o termo numa aceção muito lata). Por outras palavras, a narrativa de agora, oriunda de narrativas anteriores, com destaque para o poemeto de 1848, abre caminho a outras que venham depois, noutras linguagens. E estas obedecerão ao processo da remediação, em assumido movimento de transposição intermediática. Eça de Queirós, pela interposta pessoa de Gonçalo romancista, cauciona a possibilidade daquele movimento, trabalhando já, sem o saber, para a linguagem do cinema a vir e, em geral, para a representação visual do relato.

Olho agora para expressões pontuais e localizadas, com perdão pela repetição de citações que aí vem. O alferes Afonso Gomes (por função própria, ele é o porta-bandeira) não se limita a desfraldar o pendão; falta pormenorizar o ato, que é vistoso e dinâmico: aquele “embalço largo” liberta “as asas do açor [que] negrejaram, abertas, como soltando o voo enfurecido”. Estas imagens e o seu dinamismo são enquadradas pela sonoridade do “grito agudo do adail [que] ressoara por toda a cerca – *ala! ala!*” (estamos já no tempo do sonoro, se me faça entender). Logo a seguir, corte e abre-se o plano: a imagem mostra “frei Múncio [que] estendia as magras mãos ainda trémulas, abençoava a hoste.” Por fim, Tructesindo (não poderia faltar, claro), com uma performance teatral ou mais do que isso: “Estendendo a reluzente folha [da espada] para as torres da sua Honra”, soltou a ameaça que um plano médio, captando o corpulento cavaleiro, devidamente emoldura. Para encerrar, um plano de conjunto: enquanto se ouve “o sino grande [que] começava a tanger a finados”, partem as tropas em cavalgada ruidosa,

7 Apenas um passo significativo do texto de Eça: “Assim, ajudado pelo tio Duarte, por Walter Scott, por notícias do *Panorama*, compusera Gonçalo a malventurada lide de Canta-Pedra.” (Queirós, 1999: 204).

pedindo a inserção de um momentâneo plano rasante sobre um cavalo que quase atropela a câmara. Fim de sequência.

Mesmo sabendo que os termos da metalinguagem do cinema são apenas indicativos e não anulam a especificidade do relato queirosiano como texto verbal, afirmo: tudo, no passo comentado, concorre para tornar evidentes as qualidades fílmicas (o “modo fílmico”, na expressão de Christine Schwanecke⁸) de um episódio que dura talvez poucos minutos, não mais do que isso. Tanto basta, contudo, para anteciparmos, mesmo que metaforicamente, vários ângulos de captação de imagens, cortes rápidos e sobretudo uma montagem que faça justiça a duas coisas: à tensão dramática que este momento da ação traz consigo e ao forte potencial iconográfico (e, portanto, visualista) que ele sugere. Tudo ajudado por sonoridades e por movimentações das figuras envolvidas, sob o olhar-câmara de uma narrativa literária virtualmente cinematográfica.⁹

3.

Até agora, que eu saiba e no caso d’*A Ilustre Casa de Ramires*, a hipótese do cinema não foi concretizada, ainda que Guerra da Cal refira a existência de um guião datado de 1945¹⁰. Não vou especular (mas poderia fazê-lo) acerca desse silêncio, se pensamos no contexto da produção cinematográfica portuguesa. Limito-me ao que parece óbvio, considerando as exigências colocadas pela *Torre de D. Ramires*: o cenário medieval, mais as figurações, os ambientes e as massas humanas que para ele são mobilizadas requerem meios financeiros e logísticos consideráveis; pense-se naquele que, no cinema moderno, é um paradigma de tais empreendimentos: o filme épico *El Cid*, de Anthony Mann, de 1961, com Charlton Heston (tinha de ser) e Sofia Loren nos protagonistas¹¹.

8 Vale a pena citar: “One can conceptualize ‘filmic modes’ as literary forms of expression or discursive structures which, in analogy to the cognitive processing formula “seeing X as Y” (...), trigger the actualization of the ‘filmic medium’ in a reader’s mind while s/he is actually reading and processing nothing but words” (Schwanecke, 2015: 268).

9 A expressão *olhar-câmara* encontra-se em Quendler (2012), mas é mais antiga do que isso. Num ensaio pioneiro sobre a questão do ponto de vista, Norman Friedman já utilizara o termo *câmara* para se referir a um procedimento de representação de natureza fotográfica, incidindo sobre uma “fatia de vida” a captar (cf. Friedman, 1955: 1178-79).

10 O referido guião, da autoria de Ramiro de Castro, respondeu a um concurso que convocava adaptações cinematográficas do romance mencionado e também d’*A Cidade e as Serras*. A escolha dos dois títulos compagina-se perfeitamente com a proveniência oficial do concurso, em tempo de comemoração do centenário do nascimento de Eça (cf. Guerra da Cal, 1980: 31, 45).

11 O filme de Mann baseia-se (em certa medida atualizando-o) no canónico *Cantar de Mio Cid*, uma canção de gesta sobre os feitos guerreiros de Rodrigo Díaz de Vivar (1043-1099). Datado de 1207, o *Cantar de Mio*

Porquê trazer aqui Anthony Mann e, com ele, os ares de *western* que se respiram no seu cinema¹²? É que, de facto, há mais mundos. Sabemos bem que a Idade Média atualmente tem lugar marcado na vistosa série *El Cid* (por Luis Arranz e Jose Velasco, em *streaming*; Amazon Prime Video) e que, no cinema, desde há muito, ela diversifica-se em função de diferentes opções estéticas.¹³ A meu ver (*ver*: não o digo por acaso), a configuração hollywoodesca e idealizada das figuras, das cavalgadas e dos heroísmos medievais do *Cid* norte-americano combinam bem com o impulso tardo-romântico de que se alimenta a *Torre de D. Ramires*. Digo isto, é claro, por causa da retórica da novela e de algum destempero do seu texto, que Eça não evitou, dividido entre o fascínio pela época e pela cor local e um consabido impulso para o regime paródico.

Porque quero continuar no universo mediático da imagem, não me demoro noutros casos de reescrita, nem sempre transmediática, do romance de Eça, alguns deles centrados na *Torre de D. Ramires*. Estou a pensar numa teatralização (*A Ilustre Casa*, por António Torrado, em 1996), numa versão radiofónica do romance, por Odette de Saint-Maurice, em 1967 (23 episódios) e em “recortes” que destacam a novela histórica do seu contexto¹⁴. Não deixo de aludir, entretanto, a um romance gráfico de qualidade apreciável, *A Torre de D. Ramires* (em *O Mosquito*, 1.ª série, n.ºs 1113 a 1143, 1950), da autoria de um reputado artista gráfico português, E. T. Coelho (com texto de Raul Correia), a quem devemos outros trabalhos inspirados por relatos queirozianos (cf. Coelho, 1989)¹⁵. Apenas uma observação: é muito significativo que Coelho tenha dedicado nada menos do que duas páginas ao breve episódio de que comecei por falar, sendo uma dessas páginas inteiramente ocupada, em cinco pictogramas, pelo desencadear da vingança iniciada pelo gesto decidido do alferes.

Cid foi objeto de muitas releituras e recriações, sendo talvez a tragédia de Corneille (*Le Cid*, de 1636) a mais famosa.

12 O produtor de *El Cid* foi Samuel Bronston, vocacionado para obras desta dimensão épica. Por exemplo, *O Rei dos Reis*, de 1961, realizado por Nicholas Ray; *A Queda do Império Romano*, de 1964, também dirigido por Mann.

13 Em parte, é disso que trata uma obra coletiva organizada por José Rivair Macedo e Lénia Márcia Mongelli (Macedo e Mongelli, 2009). Num outro plano, cabe recordar o ciclo *Luz e Sombra. Representações da Idade Média no Cinema*, que teve lugar na Cinemateca Portuguesa, em dezembro de 2022, ilustrativo precisamente da diversidade de géneros, de estéticas e de proveniências geoculturais daquelas produções em que a Idade Média é tematizada (ver https://iem.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/2023/01/Luz-e-Sombra_Dossier.pdf).

14 Adolfo Simões Müller atribuiu a Gonçalo Mendes Ramires (cf. Ramires s.d.) a plena autoria da novela, em versão autonomizada do romance; por sua vez, a casa Lacerda Editores dividiu a autoria entre Gonçalo e Eça (cf. Ramires e Queiroz, 1997). Cf. também Torrado, 1996.

15 Eduardo Teixeira Coelho (1919-2005) compôs, também no início dos anos 50, outras adaptações em banda desenhada, a partir dos contos de Eça, “O Tesouro”, “O Defunto”, “O Suave Milagre” e a “A Aia” (com José Carlos Teixeira; cf. Coelho 1993).

4.

Aviso prudente, ainda que desnecessário: não está nos meus planos, nesta altura dos acontecimentos, propor e menos ainda produzir e realizar um filme adaptado d'*A Ilustre Casa de Ramires*, com base num guião articulando dois componentes: um que representaria a vida cinzenta de um fidalgo português em tempos de decadência (uma história pouco excitante, em suma); outro que resgataria figuras heroicas, com Tructesindo Ramires à cabeça, mais os seus comportamentos vigorosos, os costumes pitorescos da Idade Média, as falas enfáticas e as pelejas bem disputadas, em campo aberto. Tudo como numa fita de ação.

Em vez disso, fico-me por aquilo que está ao meu alcance: ponderar a noção de intermedialidade e o que ela permite e estimula, tendo em vista a releitura das ficções queirosianas, no quadro dos estudos narrativos e em harmonia com o princípio da transmedialidade. De acordo com esse princípio, está hoje adquirido que “the distinct quality of ‘transmedial phenomena’ (...) is the fact that similar phenomena occur in more than one *medium* and that a possible origin in one *medium* and an ‘intermedial transposition’ from this origin into another medium is either uninteresting or unknown” (Wolf, 2005: 84).

Esta postulação deve ser completada, em função da dimensão tecnológica das práticas narrativas multimodais e dos desafios colocados pela chamada narração em vários *media*, conforme explanação, a vários títulos fundacional, de Mary-Laure Ryan (cf. Ryan, 2014). E assim, a transmedialidade consubstancia-se em regime virtualmente plural e colaborativo: “*Conditio sine qua non* for a transmedia tale is the continuous dialogue between the involved publishing platforms and the consideration of creative and consumer spaces that belong to each of them, necessarily *starting from the audiences*, at all times” (Giovagnoli, 2011: 19).

O desenvolvimento de relações entre certas ficções de Eça de Queirós (não poucas, devo dizer) e o potencial intermediático que nelas surpreendemos assume uma dupla relevância: em primeiro lugar, essas relações confirmam (e não só em Eça, naturalmente) a pertinência de uma leitura transliterária das ditas ficções; em segundo lugar, realçamos, por essa via, um sentido de inovação estética e cultural usualmente entendido como um valor, naqueles escritores de quem dizemos que anunciaram o que estava para vir.

Entro aqui em linha de conta com uma conceção diacrónica das práticas intermediáticas. Foi ela que permitiu a André Gaudreault, juntamente com Philippe Marion, afirmar que a tendência intermediática de qualquer

produção cultural desmente a hipótese de uma ontogénese autoexplicativa; nesse sentido, o cinema é considerado um modelo para se analisar a genealogia dinâmica de outros *media* e o seu entendimento no quadro dessa dinâmica transformadora (cf. Gaudreault; Marion, 2002). O cinema e também a literatura, digo eu, coisa que aprendemos com Eça e ainda com Flaubert, com Machado de Assis e com outros mais que agora não menciono. De resto, é sabido que um grande mestre do cinema, Sergei Eisenstein, não ocultou o pioneirismo do romance oitocentista, no tocante a procedimentos coerente e reiteradamente utilizados pelo discurso fílmico, como, por exemplo, a montagem. Os seus alicerces, diz o grande cineasta, assentam “profundamente na tradição”. E logo depois: “Foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem-cruzada de diálogos, usada com a mesma intenção de dar ênfase expressiva à ideia” (Eisenstein, 2002: 21). O autor reporta-se aos “comices agrícolas” (cap. VIII, II parte de *Madame Bovary*), onde se cruzam vários diálogos, incluindo o de Emma com Rodolphe. E acrescenta: “A literatura está cheia de tais exemplos. Este método é usado com crescente popularidade pelos herdeiros artísticos de Flaubert” (Eisenstein, 2002: 22)¹⁶. Eça foi, como bem se sabe, um desses herdeiros.

Tudo isto parece certo, mas, para aquilo de que necessito, é ainda um tanto vago. Como quem diz: é preciso olhar de perto (muito de perto, até) os textos de Eça de Queirós, como procurei fazer, logo que, no início desta análise, mostrei o alferes Afonso Gomes a exhibir o pendão dos Ramires. E, lendo esses textos *quase* como cinema (ou com a memória dele, se se preferir), quero ir mais longe, resguardado por uma precaução baseada no seguinte: a intermedialidade protofílmica da narrativa queirosiana é tão-só uma espécie de antecipação difusa e intuitiva, por parte de Eça e também (o que não é irrelevante) de quem o lê. Convém ter presente que o grande romancista, que se saiba, não viu cinema e menos ainda fez uma planificação ou um *storyboard*, com previsão de movimentos e de ângulos de câmara, de cortes e de ritmos de montagem. Nós que o lemos, sim, temos a tal memória cinematográfica e sabemos ou podemos saber (os realizadores de cinema sabem mesmo) o que são e como funcionam os dispositivos de composição fílmica.

16 Bruce Morrisette acentuou esta linha de pensamento, ao falar em “correspondentes literários” (posicionamentos de câmara, cortes de cenas, encadeados, *slow motion*) já presentes em literatura do século XIX literário, mas também em Homero e em Virgílio (cf. Morrisette, 1985: 15). Aceito, por agora, a generosa ambição deste recuo até à Antiguidade, mas não estou certo de que ele faça pleno sentido. Em termos diferentes, Dario Villanueva valoriza “los dos sentidos que reinan parejos en el universo de la narración de *El Quijote*”, permitindo falar, a propósito da genial obra cervantina, “de *ocularización y auricularización* para justificar la doble perspectiva desde que la historia que se quiere narrar se transforma en un discurso cinematográfico” (Villanueva, 2020: 61-62).

De qualquer forma, estamos, por assim dizer, em vantagem, mais ainda se nos apoiarmos numa descrição da intermedialidade que permita ir além daquilo que por vezes se lê e ouve. Penso em aproximações que quase se ficam por “semelhanças de família” (expressão com paternidade óbvia, que comparece também num dos meus suportes teóricos; cf. Schwanecke, 2015: 269¹⁷) entre imagem e texto, um procedimento especialmente tentador, quando estão em cena figuras estáticas, na pintura ou na banda desenhada; e também, acrescento, quando se disserta sobre outras “semelhanças de família”, ou seja, aquelas que, incidindo sobretudo no plano fisionómico, se fixam na pertinência de escolhas de *casting*, em relatos cinematográficos ou televisivos. Para tentar superar essas abordagens (que são cómodas, mas limitadas), apoio-me na caracterização do conceito de intermedialidade, tal como ele me aparece numa conhecida e bem estruturada síntese por Irina Rajewsky, que inclui também as noções de intertextualidade e de remediação (cf. Rajewsky, 2005). Ainda assim, acrescento desde já e sem querer ser ingrato, uma síntese precária, pelo menos num aspeto que destacarei.

5.

O que nos diz Rajewsky, com interesse para o que estou a tratar? Em primeiro lugar, que a proliferação de significados heterogéneos prejudica a operacionalidade do termo intermedialidade. Em segundo lugar, que uma sua utilização em sentido lato pode padecer da imprecisão conceptual que afetou a noção kristeviana de intertextualidade, transformada numa espécie de indiferenciada chave-mestra para tudo e para todos (cf. Rajewsky, 2005: 46 ss.). Isso não afeta, evidentemente, as afinidades operativas que se registam entre ambos os conceitos, devendo ser notado, contudo, que aquela imprecisão tem consequências que não são virtuosas; elas são geradas pela “insistência no carácter universalista do conceito”, significando isto que, “se em tudo há intertextualidade, perde-se de vista o trabalho efetivo de experimentação com matérias diferentes que, como numa reação química, vão se transformar quando em contacto” (Grünhagen, 2023: 123)¹⁸. Em terceiro lugar, importa distinguir a intermedialidade em sentido amplo, da interme-

17 No texto de Schwanecke a expressão não vem de Wittgenstein, mas de um ensaio de David Lodge sobre a forma cinematográfica em Thomas Hardy.

18 A análise de dois romances de José Saramago que no estudo citado se leva a cabo insiste, como critério operatório decisivo, na necessidade de se superar uma conceção textualista e verbal da intertextualidade; com efeito, “enquanto se fala apenas em textos, a configuração das manifestações semióticas em questão – sejam elas textos verbais, imagens, canções, etc. – tende a passar despercebida” (Grünhagen, 2023: 122).

dialidade pensada em sentido estrito; a aceção ampla serve-nos “as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place between *media*” (Rajewsky, 2005: 46), com cruzamento de fronteiras entre práticas mediáticas¹⁹; a segunda aceção segue um caminho mais estreito e conduz-nos à noção especificamente literária de intermedialidade, traduzida em diversas práticas: a écfrase, a hiperficção, a novelização (escrita) de filmes, as iluminuras em manuscritos e, evidentemente, as adaptações ao cinema ou ao teatro, entre outras (cf. Rajewsky, 2005: 50 ss.).²⁰

Não me esqueci de Eça. Por isso e na linha do que estava a expor, lembro agora o contributo que ele deu a esta conceção literária da intermedialidade, quando tentou a adaptação d’*Os Maias* ao teatro ou até quando, sem êxito, propôs ao seu editor uma edição ilustrada d’ *O Crime do Padre Amaro* e, mais tarde, d’*A Ilustre Casa de Ramires*²¹. E tanto não deixei Eça de lado que julgo ser este o momento para, amenizando o trajeto da conceptualização, avançar com dois ou três exemplos que podem dar pertinência a propostas que estão para vir.

Primeiro: no final d’*O Primo Basílio*, logo depois da morte de Luísa, Jorge instala-se em casa de Sebastião e, por coincidência, ali se encontra, na mesma noite em que Basílio regressa a Lisboa. Nenhum deles sabe do outro, mas o narrador sabe de todos e de todos fala, como que numa montagem em silepse temporal (já volto a este termo):

Àquela hora Jorge acordava, e sentado numa cadeira, imóvel, com soluços cansados que ainda o sacudiam, pensava nela. Sebastião, no seu quarto, chorava baixo. Julião, no posto médico, estendido num sofá, lia a «Revista dos Dois Mundos». Leopoldina dançava numa *soirée* da Cunha. Os outros dormiam. E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luíza. (Queiroz, s.d.: 448)

19 Por este caminho, diferenciamos os fenómenos intermediários, dos *intramediários* e dos *transmediários* (neste último caso, “the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different *media*”; Rajewsky, 2005: 46).

20 Em caminho por assim dizer inverso, Agnes Pethö reivindica a condição fulcral do cinema “as being open on all levels of codifications towards other communicational systems, texts and works of art (...). The extraordinary importance of the cinematic ‘melting pot of media’ therefore also consists in the fact that it is through the intrinsic multimodality and intermediality of cinema that cinema’s various possibilities of relations are activated with other art forms” (Pethö, 2011: 60).

21 Veja-se a referida tentativa de adaptação no Ms. 233 do Espólio de Eça de Queirós (cf. Reis; Milheiro, 1989: 209-19). O desejo de uma edição ilustrada d’*O Crime do Padre Amaro* é atestado por cartas de Eça ao seu editor e a Manuel de Macedo (o autor da capa d’*As Farpas*; cf. Queiroz, 2008: I, 193-196). Bem mais tarde, surge uma outra proposta, agora a Enrique Casanova (cf. Queiroz, 2008: II, 372), no contexto editorial da *Revista Moderna* e da sua exuberante componente iconográfica. Naquela proposta, visando *A Ilustre Casa de Ramires*, o escritor pormenoriza, quase como potencial ilustrador, elementos físicos e psicológicos a considerar na remediação do protagonista. Nalgumas inserções dessa primeira versão (incompleta), apareceram, de facto, desenhos assinados por Dillon.

Segundo exemplo: acabado de chegar a Jerusalém, Teodorico instala-se no Hotel do Mediterrâneo. Na primeira noite, descobre que uma “fortíssima deusa Cibele” (Queirós, 2021: 150), em palavras de Topsisius, está hospedada no quarto ao lado. Todavia, a tentativa para devassar a intimidade do banho da belíssima mulher esbarra na resistência de uma parede impenetrável aos esforços do *voyeur*. Mas Teodorico não desiste e protagoniza uma percepção pré-cinematográfica:

Não resisti: descalço, em ceroulas, saí ao corredor adormecido; e cravei à fechadura da sua porta um olho tão esbugalhado, tão ardente – que quási 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, nesse disco escasso de luz (...). (Queirós, 2021: 157).

A “devorante chama” do olhar fica por isso mesmo e a cena não acaba bem. Deixo-a em suspenso (mas voltarei a ela) e passo ao meu terceiro e último exemplo, que vem d’*A Cidade e as Serras*. É quando Zé Fernandes, depois de uma temporada em Paris, regressa a Guiães, por ordem do tio Afonso. Ali transcorrem os sete anos seguintes, sumariamente contados, pela composição de sucessivos planos encadeados:

E assim de colheitas a lavras, crestando ao sol das eiras, caçando a perdiz nos matos geados, rachando a melancia fresca na poeira dos arraiais, arranchando a magustos, serandando à candeia, atijando fogueiras de S. João, enfeitando presépios de Natal, por ali me passaram docemente 7 anos (...). (Queirós, 2025: 62).

Dir-se-á que estes são apenas fragmentos isolados dos respetivos contextos e é verdade. Com efeito, cada um deles é apenas um *flash* de simulação intermediática, insinuando potencialidades fílmicas (e só isso) que ficam em aberto, aquém da plenitude das imagens em movimento. Insisto no que já disse: Eça não era um realizador nem um guionista capacitado para escrever o roteiro de um filme, com o pormenor do *découpage* dos planos a filmar. E contudo, o grande romancista parecia adivinhar o que estava para vir, como se, enquanto magistral contador de histórias, os recursos de que dispunha se fossem revelando insuficientes.

6.

Volto ao artigo de Irina Rajewsky e realço nele um passo decisivo para aquilo que aqui está em equação. Nele são descritas três subcategorias da interme-

dialidade literária, a saber, a transposição mediática (caso evidente: a adaptação), a combinação mediática (p. ex., a ópera ou o teatro) e a referência intermediática. É esta que me interessa. Cito Rajewsky, quando caracteriza as “references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing” (Rajewsky, 2005: 52)²².

Retenho isto e retomo as três citações queirosianas, para sublinhar, na primeira e na terceira, o discurso temporal e a sua enunciação. No primeiro caso, reporta-se um tempo multipessoal, vivido por várias personagens em simultâneo, mas em lugares separados (a tal silepse). Pela natureza do discurso narrativo, a temporalidade múltipla requer uma sequência rápida de planos e de cortes, talvez em fundido: Jorge “pensava nela”, Sebastião “chorava baixo”, “Leopoldina dançava” e assim por diante. A árvore que ramalhava “tristemente (...) sobre a sepultura de Luísa” fecha o mosaico, cuja construção solicita (e antecipa, como antes notei) a dinâmica de uma montagem em paralelo dos vários planos. Ou seja: um mesmo tempo, várias personagens, diferentes locais e sobretudo uma evidente diversidade de estados emotivos, incluindo a tristeza de uma árvore no cemitério. Uma tristeza que nenhuma imagem, fixa ou em movimento, é capaz de mostrar. Coisas da hipálage queirosiana...

O muito sumário relato de longos sete anos (em narratologia chamava-se a isto anisocronia) de Zé Fernandes em Guiães obriga a uma solução de corte e montagem semelhante àquela de que falei. Agora, todavia, o propósito e o efeito são outros: representar vivências sucessivas de uma só personagem, em imagens expressivas, ao longo de um certo tempo e, *grosso modo*, num mesmo lugar, lá nas Serras: “caçando a perdiz”, “rachando a melancia fresca”, “arranchando a magustos” e assim por diante. Tudo isto em ciclos temporais de que se dá aviso logo no início da sequência: ano a ano, “de colheitas a lavras”. Sem esforço, parece que estamos a ver a célere passagem de um tempo longo (sete anos), mas agora abreviado *a posteriori* pelo amigo de Jacinto. O que é diferente do que antes testemunhámos n’O *Primo Basílio*, ou seja, a simultaneidade e a chocante diversidade de reações à morte de Luísa. Seja como for, sem um bom operador de montagem, nada disto seria viável.

O caso de Teodorico é diferente, já que está nele em causa não a complexidade da representação temporal (neste caso, o tempo é praticamente

²² Noutro local: “Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (Rajewsky, 2005: 53).

mimetizado), mas um episódio de voyeurismo que carece de um olhar-câmara. Por isso, o cravar “à fechadura da (...) porta um olho (...) esbugalhado” corresponde a instalar nela a objetiva de uma câmara estática (é certo: a utilização da câmara em movimento tardou algum tempo). É ela que, através de um “disco escasso de luz”, capta alguns objetos – uma toalha, um roupão, uma nesga do cortinado –, mas não, pobre Teodorico!, a exuberância “nua e esplêndida” da “fortíssima deusa Cibele”.

A sequência poderia terminar aqui, mas não é isso que acontece. De repente, tudo se agita: à ausência da figura não-vista sucede-se a inopinada entrada em cena de uma personagem assustadora, mais o ruído que a anuncia e a luz que vem com ela:

(...) 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. Dum lado, estava ele, enorme. Do outro o topo do corredor, maciço. (Queirós, 2021: 157)

Assim, o olhar limitado pela câmara estática e o *teaser* erótico que ele gera são bruscamente interrompidos, por corte, quando sobrevém a brutal agressão de Teodorico pelo barbaças vigilante. Depois da breve sugestão do *thriller*, instala-se, então, n’*A Relíquia*, o susto turbulento do filme de ação, em rápidos e sucessivos planos e enquadramentos. Quase uma cena de pancadaria das antigas, numa fita série B.²³

7.

Volto a Rajewsky, para sublinhar aquilo que na referência intermediática (uma noção, apesar de tudo, útil) me parece ser um pormenor impreciso, sempre a pensar na leitura intermediática da ficção queirosiana. Ao aludir à presença, num texto literário, de dispositivos em modo filmico a autora vacila entre “evocação ou imitação” (dos tais dispositivos filmicos, entenda-se), dois vocábulos que não são, de facto, da mesma ordem, nem do ponto de vista técnico, nem do ponto de vista cognitivo.

Aquela vacilação abre caminho a uma outra expressão e a uma espécie de correção de rota determinada pelas dificuldades terminológicas que esta matéria implica. Quando argumenta que as referências mediáticas fazem emergir o “so-called ‘as if’ character” e, com ele, a “illusion-forming quality”,

²³ Este mesmo episódio aparece valorizado em duas leituras transmediáticas d’*A Relíquia*, por Marcatti (2007, 143-144) e por Rui Campos Matos (cf. Queiroz, 2013: 54-55).

Rajewsky desloca-se para o campo do cognitivismo, amplamente ilustrado, na atualidade dos estudos narrativos, por abundante produção bibliográfica.

Tento ser mais específico: quando leio que o alferes Afonso Gomes “sacou da funda e desfraldou o pendão num embalo largo”; ou quando, na crónica-conto “No Mesmo Hotel”, se diz, em focalização de plano picado (*plongé*), que “a Morte estende os fundos e agudos olhos para baixo (...), para o *seu* homem” (Queirós, 2005: 58-59), apercebo-me, em ambos casos, de duas coisas: uma, estou ainda a ler um texto verbal; outra, não me inibo, por esse facto, de experienciar, na leitura do verbal, a *sensação do filmico* (palavras de Rajewsky). É um facto que o *medium* verbo-narrativo não pode, só por si, anular a chamada “brecha intermediática”²⁴; afinal de contas e no plano estritamente mediático, um conto de Eça não é um filme de Hitchcock. Reitero, ainda assim, que não escapo (nem quero tal coisa) à ilusão: “It is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or – more generally speaking – a sense of a visual or acoustic presence” (Rajewsky 2005, 55), disse Irina Rajewsky – e, neste caso, concordo com ela.

8.

Por agora, não vou além do que deixo dito, mas noutra oportunidade não ficarei por aqui, uma vez que a presente reflexão faz parte de uma indagação mais vasta. Uma indagação que deve ir além do impressionismo que não raro emerge em leituras (ditas) intermediáticas, descurando a etapa teórica que consiste em postular um conjunto de princípios operatórios que deem solidez conceptual a uma análise desta natureza. Avanço para um desses princípios, que me parece já adquirido e capaz de incutir a solidez possível à presente leitura. Chamo-lhe princípio da homologação e deduzo-o da autonomia e da especificidade que sempre havemos de reconhecer nas linguagens (duas ou mais) que interagem em qualquer processo intermediático.

A noção de homologia, em alternativa à de analogia, aflora na expressão “correspondentes literários” (a técnicas fílmicas) usada por Bruce Morrisette e antes citada. Vale isto por dizer que o tempo serrano de Zé Fernandes, “caçando a perdiz”, “rachando a melancia”, “serandando à candeia”, ou o tropel dos cavaleiros “em torno ao pendão solto” não são *tout court* imitáveis em

²⁴ Palavras de Rajewsky: “In this inability to pass beyond a single medium, a medial difference—an “inter-medial gap”—is revealed, one which a given text intentionally displays or conceals, but which in any case can only ever be bridged in the figurative mode of the ‘as if’” (Rajewsky, 2005: 55).

cinema²⁵. Eles carecem, noutra *medium*, de uma discursividade própria, o que deixa transparecer uma outra exigência inerente à interdisciplinaridade que atravessa estas leituras e releituras, uma exigência fácil de dizer, mas difícil de cumprir: trata-se de dominar, com minúcia e com rigor, os dispositivos representacionais e técnicos que estruturam, nas suas respectivas diversidade e especificidade, o relato verbo-literário e o relato fílmico²⁶. Só assim se evitará que o estudo da intermedialidade caia na armadilha que acima designei como síndrome das “semelhanças de família”.

9.

Não termino sem ressaltar que a problemática da intermedialidade essencialmente interessa-me como elemento instrumental e não como um fim em si. Ela quer dar solidez funcional e analítica à releitura de Eça, como romancista precursor, inovador e, a mais do que um título, moderno. É essa releitura que, em última instância, me desafia, coisa que, aliás, não é de agora.²⁷

Mesmo com o risco de libertar algum *spoiler* prematuro, avanço alguns exemplos de confirmação daquilo que, para mim, é mais do que uma intuição – mas não ainda um caminho percorrido. Ou seja (e insisto): a ficção queirosiana, em muitos momentos e episódios, cultiva referências intermediáticas (mantenho, por agora, esta formulação) que antecipam a linguagem do cinema.

Sendo assim, remeto desde já, como um caso a desenvolver noutra altura, para um relato que claramente atesta alguns aspetos da escrita narrativa do Eça proto-cineasta. Não posso, neste momento (mas tenho pena), analisar detidamente esse relato, que é a crónica-conto “No Mesmo Hotel”, originariamente publicada no número 5, de setembro de 1897, da *Revista Moderna*, e agora inserta na respetiva edição crítica (cf. Queirós, 2005:

25 Por isso discordei de Rajewsky, quando falou, talvez à falta de melhor, em *evocação* ou *imitação*. Também me parece inadequado afirmar que a chamada “illusion-forming quality” se baseia “on an illusion that aims for an *analogy* between (in this case) a text’s and another medium’s respective principles, rules of communication, and strategies” (itálico meu). Mas já me parece aceitável dizer que aquela qualidade “concentrates on the *discours* (and its various ways of presenting or ‘staging’ a ‘reality’)” (Rajewsky, 2005: 54-55).

26 Afloram aqui dois outros princípios conjugáveis com o da homologação e dele complementares, que identifico apenas tentativamente e cuja dilucidação deixo para outro momento: o princípio da refuncionalização (semiótica) e o princípio da recontextualização.

27 Nos últimos anos, publiquei vários estudos sobre a questão da intermedialidade; cf. Reis, 2019; Reis, 2022; Reis, 2024, ao que junto a lição de jubilação “Para uma releitura intermediática da ficção queirosiana” (inédita), em <https://centrotv.sapo.pt/professor-carlos-reis-deu-a-ultima-aula-na-universidade-de-coimbra/>

57-63). Deixo apenas uma pergunta retórica: não será aquela crônica-conto, em que se narra a enigmática e metódica lentidão da Morte que vai chegar, o embrião de um filme de *suspense*, à maneira do melhor Hitchcock? Repito: a pergunta é meramente retórica e, como tal, a resposta está dada. Contudo, se dúvidas existirem, só posso recomendar a leitura ou a releitura daquele admirável texto sobre o assassinato de Cánovas del Castillo por um anarquista italiano, em agosto de 1897. Está lá praticamente tudo o que interessa a uma transmediação fílmica.

Mas há mais, como bem sugerem (e apenas isso) alguns episódios e sequências d'*Os Maias*. Desde já, relembro o óbvio, um óbvio com projeções no plano fílmico: que a questão do tempo é crucial, na obra-prima de Eça, e explica a conjugação de temporalidades lentas com outras velozes; que isso induz uma sensação de qualidades fílmicas (como diria Rajewsky), em sintonia com essas arritmias; e que a economia protofílmica do tempo n'*Os Maias* inclui a recuperação analéptica de antecedentes relevantes e a representação de elipses como aquela que, no final da história, apela aos ciclos da natureza para fazer passar quase uma década: "Gente nasceu, gente morreu. Searas amadureceram, arvoredos murcharam. Outros anos passaram" (Queirós, 2017: 672). Seria banal e pouco cinematográfico dizer apenas: "passaram 10 anos".

Ainda outros exemplos. A descrição do Ramalhete e a circulação de duas personagens no seu interior convocam uma câmara em movimento, tal como se vê na realização de Luiz Fernando Carvalho, na minissérie *Os Maias*, de Maria Adelaide Amaral, "inspirada na obra de Eça de Queiroz" (é o que está nos créditos). E a representação, em plano muito aberto, de um espaço exterior debruçado sobre o Tejo conjuga uma sugestão pictórica (já se sabe que o impulso intermediático, em Eça, não é apenas fílmico) com uma outra que é cinemática; e assim, a grande angular em panorâmica passa da notação de "uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas", ao movimento de "uma vela de barco da Trafaria fugindo airosoamente à bolina" (Queirós, 2017: 66)²⁸. Noutro momento, a tensão entre duas personagens dispensa palavras e resolve-se numa alternância de olhares mudos (campo e contracampo, naturalmente), como no der-

28 Muito tempo depois, este espaço reaparece, sugerindo o mesmo dinamismo intermediático, em função do olhar do regressado Carlos da Maia: "Depois ao fundo, encaixilhada como uma tela marinha nas cantarias dos dois altos prédios, a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste: na tira de rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; e nas janelas das casas à beira de água um raio de sol morria, lentamente sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, como um resto de esperança" (Queirós, 2017: 691).

radeiro encontro de Carlos com Afonso da Maia: “Os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele” (Queirós, 2017: 651). Bem mais tarde, um passeio de dois amigos por Lisboa, do Loreto aos Restauradores, pede um longo plano-sequência, talvez sem cortes²⁹, em simulação de um tempo vivido *in loco* e atravessado pelas emoções de dois olhares cúmplices.

Julgo que é suficiente o que fica proposto, com base em ilustrações isoladas e, evidentemente, não exaustivas do diálogo intermediático que *Os Maias* estabelecem com a grande arte cinematográfica. Como bem se calcula e não é difícil de aceitar, outros leitores noutras leituras e com outras memórias cinematográficas farão escolhas próprias e certamente que elas serão pertinentes. E também diferenciadas, do ponto de vista da valorização do potencial intermediático deste magistral romance, um potencial que, como é óbvio, tem um alcance interartístico que vai além do cinema³⁰.

Por muito legítimas que sejam essas outras (eventuais) escolhas, dificilmente elas poderão ignorar aquele que é, na minha leitura, o momento d’*Os Maias* mais expressivamente carregado de virtualidades fílmicas. É quando alguém parte para sempre, num comboio que se afasta, observado por quem fica, tudo modelado por palavras que quase valem por imagens à espera de um outro movimento. O do cinema, claro, aqui pré-visto:

Ega atravessou, devagar, por entre soldados de capote enrolado a tiracolo que corriam a beber à cantina. À porta do bufete voltou se ainda, ergueu o chapéu. Ela, de pé, moveu de leve o braço num lento adeus. E foi assim que ele pela derradeira vez na vida viu Maria Eduarda, grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele wagon que para sempre a levava (Queirós, 2017: 669).

29 Os longos planos-sequência (aparentemente) sem cortes parecem ganhar expressividade acrescida quando está em causa uma espécie de retórica documental, com efeito veridictivo; veja-se, por exemplo, a película *1917* (de 2019), de Sam Mendes, e mais recentemente a aclamada minissérie *Adolescência* (Netflix, 2025), criação de Jack Thorne e Stephen Graham, com realização de Philip Barantini.

30 O alcance de que falo tem em atenção o interesse e a discussão suscitados pela minissérie de Maria Adelaide Amaral já citada e pelo filme de João Botelho (*Os Maias: Cenas da Vida Romântica*; Ar de Filmes Raccord Produções; 2014). O número 27/28 da revista *Queirosiana* (2016-2017) foi consagrado a adaptações cinematográficas e televisivas da obra queirosiana e inclui a transcrição de um debate com João Botelho. Outros trabalhos acima referidos ocuparam-se da minissérie de Amaral (com destaque para os estudos de Flory e Moreira, e de Vicente), bem como da telenovela *Lusitana Paixão* (2003; realização de Jorge Paixão da Costa e André Cerqueira), sobre argumento de Francisco Moita Flores (cf. Sobral, 2016: 210 ss.).

Referências

- Bosi, Alfredo. 2007. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Liv. Martins Fontes.
- Bosi, Alfredo. 2022. “Fenomenologia do olhar.” *Artepensamento* 16.11. <https://artepensamento.ims.com.br/item/fenomenologia-do-olhar/> (acesso em 14 de abril de 2025).
- Coelho, E. T. 1989. *A Torre de D. Ramires*. Lisboa: Banda Desenhada Futura.
- Coelho, E. T. 1993. *O Tesouro. O Suave Milagre. O Defunto*. 3.^a ed. Lisboa: Veja.
- Conrad, Joseph. 2018. “Preface.” *The Nigger of the «Narcissus»*. S.l.: The Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm> (acesso em 26 de abril de 2025).
- Eisenstein, Sergei. 2002. *A Forma do Filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Figueiredo, Mônica. 2022. *A Danação do Olhar ou o Realismo do Engano em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Flory, Suelly F. V., e Lúcia C. M. de Miranda Moreira. 2006. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Friedman, Norman. 1955. “Point of View: the Development of a Critical Concept.” *PMLA* LXX (dezembro): 1160-1184.
- Gaudreault, André, e Philippe Marion. 2002. “The Cinema as a Model for the Genealogy of Media.” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 8 (n.º 4): 12-18.
- Giovagnoli, Max. 2011. *Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Techniques*. S.l.: ETC Press.
- Grünhagen, Sara. 2023. *A Cor dos Cabelos de Deus: A oficina da escrita de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- Guerra da Cal, Ernesto. 1980. *Bibliografia Queirociana Sistemática e Anotada e Iconografia Artística do Homem e da Obra*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, tomo 3º.
- James, Henry. 2021. “Preface.” *The Portrait of a Lady*. S.l.: The Project Gutenberg. https://www.gutenberg.org/cache/epub/2833/pg2833-images.html#link2H_PREF (acesso em 26 de abril de 2025).
- Macedo, José Rivair, e Lênia Márcia Mongelli, orgs. 2009. *A Idade Média no Cinema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Marcatto. 2007. *A Relíquia de Eça de Queiroz*. São Paulo: Conrad Editora.
- Morissette, Bruce. 1985. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Pethö, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Queirós, Eça de. 1999. *A Ilustre Casa de Ramires*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Queirós, Eça de. 2005. *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de. 2011. *Almanaques e Outros Dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de. 2017. *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Queirós, Eça de. 2021. *A Relíquia*. Edição de Maria Eduarda Borges dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Queirós, Eça de. 2025. *A Cidade e as Serras*. Edição de Frank F. Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Queiroz, Eça de. s.d. *O Primo Bazílio*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Queiroz, Eça de. 2008. *Correspondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho.
- Queiroz, Eça de. 2013. *A Relíquia: Uma Antologia Ilustrada*. Fortaleza: Fundação Walde-mar Alcântara.
- Quendler, Christian. 2012. "The Conceptual Integration of Intermediality: Literary and Cinematic Camera-Eye Narratives." In Ralf Schneider e Marcus Hartner, eds., *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*: 199-226. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités / Intermediality* 6 (Fall): 43-64.
- Ramires, Gonçalo Mendes. s.d. *A Torre de D. Ramires: Novela histórica dos feitos de D. Tructesindo. Precedida de algumas palavras do Dr. José Maria d'Eça de Queiroz*. Lisboa: Difel.
- Ramires, Gonçalo Mendes e Eça de Queiroz. 1997. *A Torre de D. Ramires*. S.l.: Lacerda Editores.
- Reis, Carlos. 1999. *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- Reis, Carlos. 2018. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos. 2019. "Intermedialidade: hipóteses de trabalho e casos de estudo." In *2i: Revista de Estudos de Intermedialidade e de Identidade*, vol. 1, n.º especial: 31-41. <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/2433/2528> (acesso em 14 de abril de 2025).
- Reis, Carlos. 2022. "Sair do caixilho: retrato e intermedialidade n'Os Maias." In *Moenia* 28: 64-74. <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/8638> (acesso em 14 de abril de 2025).
- Reis, Carlos. 2024. "Intertexto, intermedia: Machado e a epistemologia do olhar." In Sonia Netto Salomão, ed., *Machado de Assis: A complexidade de um clássico*: 107-119. Roma: Sapienza Editrice.

- Reis, Carlos, e Maria do Rosário Milheiro. 1989. *A Construção da Narrativa Queirosiana: O Espólio de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ryan, Marie-Laure. 2014. "Narration in Various Media." In Peter Hühn et al., eds., *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/53.html> (acesso em 27 de abril de 2025).
- Salazar, Paula. 2008. *Processos criativos na televisão brasileira: A importância das propostas de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Santos, Elaine. 2025. *A intermedialidade n'Os Maias, de Eça de Queirós*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Schwanecke, Christine. 2015. "Filmic Modes in Literature." In Gabriele Rippl, ed., *Handbook of Intermediality*: 268-286. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Scoparo, Tânia Regina. 2008. *O Crime do Padre Amaro: do romance ao filme*. Dissertação de mestrado. Marília: Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília.
- Silva, Garcez da. 1986. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- Sobral, Filomena Antunes. 2016. *As actualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*. Lisboa: Chiado Editora.
- Torrado, António. 1996. *A Ilustre Casa*. Viana do Castelo: Teatro do Noroeste.
- Villanueva, Darío. 2020. *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura*. Madrid: Visor Libros.
- Vicente, Kyldes Batista. 2018. *Episódios da Vida Romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie "Os Maias"*. Curitiba: Appris.
- Vieira, Ana Margarida. 2008. *As Vertentes do Olhar na Ficção Queirosiana*. Lisboa: Veja.
- Visualidades. *A Paleta de Eça de Queirós*. 2008. Introdução e antologia de Isabel Pires de Lima. Porto: Árvore.
- Vogler, Bianca R. 2021. *Maria Monforte e Tomás de Alencar: personagens da vida romântica*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Wolf, Werner. 2005. "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts." In *Narratology Beyond Criticism. Mediality, Disciplinarity*, edited by J. Meister et al.: 83–107. Berlin: Walter de Gruyter.

