

# ***Os Maias* como pretexto – Ideias impuras sobre o Brasil e Portugal nas adaptações do século XXI**

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA  
*Unifesp—Universidade Federal de São Paulo*

---

**Abstract:** This article analyzes two recent adaptations of classic Portuguese literature, *Os Maias*: Brazilian Luiz Fernando Carvalho’s 2001 television miniseries co-produced by the Brazilian Rede Globo and Portuguese SIC (Sociedade Independente de Comunicação), and Portuguese director João Botelho’s 2014 Portuguese-Brazilian big screen coproduction. My main objective is to understand the dynamics of the filmmakers regarding the canonical 19th century text by writer Eça de Queirós. To this end, I briefly outline what a canonical text is, how the audiovisual can be defined, and, finally, discuss these definitions in the two examples. I understand the adaptations as a barometer of the cultural climate concerning their political contemporaneity and literary tradition, which, in the case of these two works, proved to be a complex undertaking since they were both co-financed by both Brazil and Portugal. Accordingly, I outline the contemporary impact of *Os Maias* through a comparative analysis. Given that the miniseries has a longer duration, I place more emphasis on the television production.

**Keywords:** Eça de Queirós, Brazilian television, Portuguese cinema, audiovisual adaptation, Luiz Fernando Carvalho, João Botelho

---

### *Introdução*

Quando adaptações de textos literários para o audiovisual – cinema e televisão – se baseiam em textos canónicos, isto possui um peso particular. Muitos são os desejos e ansiedades que um texto considerado fulcral para a cultura de um país pode gerar no realizador, no público e nos críticos. É por isso que pesquisadores (McFarlane, 1996; Tibbets & Welsh, 1999; Naremore, 2000; Stam, 2004; Costanzo, 2006; Hutcheon, 2006) têm vindo a apontar nos últimos vinte anos – período no qual se estabeleceram os estudos de adaptação literária dentro do contexto académico – para a necessidade de focarmos os estudos em obras célebres e as suas abordagens entre o afirmativo e tradicionalista, o desafiador e político.

Este artigo analisará duas adaptações de um dos maiores clássicos da literatura portuguesa, *Os Maias*: a minissérie, coproduzida para televisão pela brasileira Rede Globo e a portuguesa SIC (Sociedade Independente de Comunicação) em 2001, com direção de Luiz Fernando Carvalho, e a coprodução cinematográfica luso-brasileira, realizada pelo diretor português João Botelho, de 2014. Para desenvolver o seu parecer acerca da fidelidade supostamente clássica da adaptação de Botelho, António Guerreiro cita Jean-Luc Godard e a sua opinião polémica que textos ruins costumam gerar bons filmes e textos bons, filmes ruins: “Godard disse uma vez numa entrevista que não se lembrava de um grande romance que tenha dado um grande filme” (s.p.). O argumento é usado para reprovar que o filme esteja se curvando perante a “majestade” do texto. Veremos na análise que não é bem assim, mas aproveito a crítica para comentar brevemente sobre a questão da fidelidade, problema antigo nos estudos de adaptação.

A tradição de pensar a adaptação a partir do original, da palavra, da literatura e do texto erudito em detrimento da adaptação, da imagem e do audiovisual como média de massa tem sido, na prática, suficientemente interrogada pelos estudos supracitados. Efetivamente, não restam dúvidas que a fidelidade é uma questão falsa. Logo, o problema da legitimação do cinema através da adaptação literária deveria estar resolvido e a ideia de que qualquer obra audiovisual resulta de um processo criativo que cria algo independente do texto base deveria ser senso comum. Porém, como demonstra a crítica de Guerreiro que defende que Botelho trata o texto eciano com excessivo respeito, não é o caso. Habitualmente, a crítica e o público colocam a senioridade da literatura acima da imagem, acreditam na

*logophilia* que advém do impacto dos textos sagrados, no sentido de uma *iconophobia* que assenta no medo e na proibição da imagem. Aqui encontramos a inversão: a acusação do realizador de ser fiel. Mas, nenhuma das duas posições faz sentido, porque uma adaptação é sempre uma reutilização de um texto cujos traços permanecem necessariamente visíveis, como salienta Linda Hutcheon: “Therefore an adaptation is a derivation that is not a derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (9). Trata-se sempre de uma obra nova, idealmente criativa e contemporânea, e, mais importante, impura, como veremos de seguida.

O meu intento neste estudo consiste, conseqüentemente, em compreender a dinâmica dos realizadores Botelho e Carvalho acerca do texto canónico *Os Maias*. Para tal, delinarei brevemente 1. o que entendemos por texto canónico, 2. como definimos o audiovisual, para depois 3. confrontar estas definições com os dois exemplos. O meu objetivo principal consiste em entender a adaptação como um barómetro do clima cultural acerca da contemporaneidade política e tradição literária que, no caso das duas obras, se demonstra complexa ao serem obras audiovisuais financiadas tanto pelo Brasil como por Portugal. Tentarei, portanto, esboçar o impacto contemporâneo d’*Os Maias*, texto canónico de ambos os lados do Atlântico, através de uma análise comparativa. Pelo fato da minissérie ter uma duração maior, darei mais ênfase ao produto televisivo.

### ***A obra canónica***

Para abordar a importância da escolha de um texto culturalmente incontornável e as opções tomadas para a sua transfiguração, gostaria de lembrar brevemente a defesa do cânone ocidental pelo crítico literário americano Harold Bloom, hoje ele próprio um monstro sagrado. Advogado polémico da relevância de literaturas indispensáveis, Bloom isola as suas qualidades dentro de uma determinada cultura por meio da sua singularidade que envolve o leitor de forma particular em uma via dupla de assimilação:

The answer, more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange. (2)

Vale lembrar aqui que não foi Bloom quem falou primeiro em estranheza impossível de assimilar ou que nos assimila. Numa reavaliação crítica da Estética, Martin Heidegger usou, nos anos 1930, a ideia de que uma obra de arte se destacava pelo “abismo intranquilizante” aberto por ela. Em vez da originalidade, estandarte do Modernismo e da Vanguarda que ressoa em Bloom, o filósofo alemão encontrou o cerne da questão no conflito entre forças dentro de uma obra que procuram ocultar e outras que procuram esclarecer. No desocultamento da verdade consiste como resultado a arte na obra. Jacques Rancière questionou mais recentemente o culto à originalidade nos moldes de Bloom, bem como à celebração de supostas rupturas vanguardistas, focando em vez disso no conceito do dissenso para encontrar um critério que sublinhasse a dimensão política que possuem, segundo ele, as obras de arte do regime estético.

Apesar dessas ressalvas, queria ficar um pouco mais com Bloom e a sua ideia da ansiedade de influência, ansiedade essa que guia escritores no seu diálogo com autores canônicos anteriores, estabelecido na tentativa de conquistarem os seus lugares no panteão literário:

This partly means . . . to be different from the metaphors and images of the contingent works that are one's heritage: the desire to write greatly is the desire to be elsewhere, in a time and place of one's own, in an originality that must compound with inheritance, with the anxiety of influence. (12)

Embora, seguindo Rancière, eu não corrobore com a insistência na originalidade e inovação bloomiana, a ideia que me interessa aqui e que podemos usar para pensar a adaptação literária, é a de que realizar obras audiovisuais de uma maneira, digamos significativa em vez de grande, passa pela procura de um outro lugar, contemporâneo, um lugar e um espaço atuais, onde, como diz Bloom, o patrimônio deve ser levado em consideração por meio de uma, digamos paixão em vez da ansiedade edipiana, que se desdobra na apropriação desviante de textos percursos.

### ***O audiovisual e as obras canônicas***

O audiovisual oferece incontáveis e indetermináveis possibilidades de

apropriação. Facultando a compreensão destas possibilidades, o cinema – e devemos falar sempre em audiovisual de um modo geral – tem sido redefinido por filósofos que se preocupam com uma nova abordagem da Estética. Como antes deles André Bazin, Alain Badiou e Martin Seel sugerem a impureza como sendo constitutiva da sétima arte. Ao contrário de Gilles Deleuze, cujo trabalho sobre cinema tornou-se mais célebre, Badiou não considera o cinema como sendo uma forma sensível da ideia, senão, posto que filmes são falso movimento e, por isso, passagem, somente como visitas de ideias. Embora os filmes pensem, este pensamento não é estável e muito menos linear. A relação com as outras artes faz com que o cinema ocupe um espaço geral no qual as relações com elas se tornam perceptíveis. Daí, se o audiovisual é a sétima arte, isto se deve ao seu efeito sobre as outras artes que lhe foram anteriores: “Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas” (Badiou 103). Isto posto, podemos dizer que no caso das adaptações o audiovisual visita ideias relacionadas à obra anterior por meio de uma grande impureza, mas também, expandindo esta ideia, referencia o valor cultural atribuído a ela.

Na sua abordagem mais antropológica, Martin Seel não só compreende o cinema como uma forma impura, devido ao seu movimento – uma figuração da arquitetura – que percorre o tempo – uma figuração da música –, mas sobretudo porque cria uma situação de ver e compreender fora e acima da nossa percepção física normal: “[film] through a process of visual as well as auditory awareness, can go beyond ourselves in a way that is impossible in other forms of perception, even in the perception of other forms of images” (126). Novamente adequando isto em relação à adaptação, poderíamos dizer que se cria um espaço audiovisual acima daquilo que nos conhecemos, isto é, o texto original e toda a carga cultural que possui.

Temos, no entanto, três critérios para estudar adaptações literárias:

1. São apropriações desviantes e contemporâneas a partir de uma relação passional com um texto que é patrimônio cultural.
2. Como obras audiovisuais, visitam de passagem e de forma impura as ideias contidas em e acerca de um texto canônico.
3. Vemos e compreendemos esse texto e a sua importância cultural acima daquilo que sabemos acerca dele.

Embora estes três critérios apontem para uma liberdade além da conotação negativa da ansiedade postulada por Bloom, temos que reconhecer que realizadores, espectadores e críticos nem sempre se apropriam criativamente do texto anterior, não aceitam de bom grado a visitação mesmo que passageira das ideias existentes no texto, e muitas vezes nem querem enxergar algo acima daquilo que conhecem. Veremos agora em relação às duas adaptações de *Os Maias* como estas se posicionam.

***Os Maias no Brasil – apropriação desviante: a melodramatização no formato televisivo***

No caso da transcodificação para a televisão, o palimpsesto audiovisual é guiado por uma reestruturação imposta pelo formato televisivo, nomeadamente a fragmentação em 44 episódios. Anna Maria Balogh explica como muda a construção de sentido na ficção seriada através de efeitos como interrupção e dramatização:

A fragmentação demanda uma forma específica de produção do sentido: temas, isotopias, programas narrativos (pensamos sobretudo na ficção) são fragmentados em blocos, a fim de permitir as interrupções. Tal forma de veicular o sentido gera um algoritmo muito diverso de veiculação e apreensão do que do cinema, exibido num continuum. Na produção de sentido, gera mecanismos alternos de ‘*suspensão*’, ‘*manutenção*’ e ‘*reatamento*’ do sentido. A TV é pródiga nestes mecanismos. (144)

Além da fragmentação que possui um impacto na estrutura dramática, existem outras consequências de ordem económica e cultural. No caso da minissérie *Os Maias* estamos perante uma superprodução no valor de R\$ 11 milhões que usou atores estrelas da Rede Globo como Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, Walmor Chagas, Simone Spoladore, Selton Mello, Paulo Betti, Eva Wilma, entre outros, conhecidos no Brasil e em Portugal. Ou seja, a adaptação de um clássico português, filmado em Portugal, que incentiva o conhecimento do património compartilhado luso-brasileiro, baseia-se em todo um imaginário desenvolvido nas telenovelas da rede mais influente da América Latina.

Por ser uma minissérie de dois canais privados – Globo e SIC – poderíamos partir da hipótese que este imaginário fundamenta-se em ideias conservadoras acerca dos valores consumistas do capitalismo vigente, do preconceitoracial e da injustiça e diferença social brasileira, veiculada por meio de altos valores de produção, como alertam estudiosos das telenovelas brasileiras como por exemplo Joel Zito Araújo e Juliana Silva. Por outro lado, Sílvia Borelli, acautela que as formas de comunicação do formato têm sofrido alterações, como nas “novelas verdade”, que englobam o contexto social e “que veiculam um cotidiano que se propõe crítico” (s.p.). No entanto, *Os Maias* é um seriado filmado em decorens e com figurinos de época em Portugal.

Ao se tratar de uma minissérie, existe ainda a possibilidade de encontrarmos uma estrutura dramatúrgica menos melodramática. Isto porque este formato pode, eventualmente, oferecer mais tempo para mergulhar na recriação do espaço-tempo oitocentista do texto canônico:

A minissérie consegue manter-se em limites, digamos, mais aristotélicos. Ali o personagem é o que propõe ser desde o princípio. Suas ações finais são consequência dos comportamentos iniciais; ele é coerente e conforme, como se pede nos melhores compêndios. [...] A minissérie é *européia* – moderada, civilizada, propositada. A telenovela é *latino-americana* – desmesurada, mágico-realista, absurda, apaixonada, temperamental . . . (Pallottini *apud* Silva 28–29)

Apesar da minissérie poder ser considerada menos comercial do que a telenovela – cujo surgimento para vender produtos nos intervalos é bem conhecida – a nossa análise mostrará que alguns dos constrangimentos associados à telenovela também podem ser encontradas em *Os Maias*. Porém, não exclusivamente, porque a impureza pode tornar-se um contrapeso. Antes de chegar a essas impurezas, darei primeiro exemplos relativamente à melodramatização dos acontecimentos e à alteração da caracterização das personagens que servem o mesmo propósito.

Escolho um exemplo simples para expor ambas as estratégias. A minissérie criou uma sequência dramática para o encontro entre o jovem fidalgo Pedro da Maia e a filha do negreiro abrasileirado Maria Monforte que extrapola por completo o episódio do romance queirosiano. Em vez de Pedro avistar Mariapela

primeira vez em uma caleche azul para depois saber da sua história pelo seu amigo poeta Alencar, na versão televisiva o encontro é carregado de emoção e significado no contexto de uma tourada (Queirós 24). A aparição de Maria e a paixão que Pedro sente imediatamente por ela ganham contornos de um amor fatal através da montagem paralela entre o corpo sensual de Maria, exibido em planos próximos do decote e do rosto dela, dos olhares desejosos de Pedro, e em planos médios do touro sendo atacado pelo toureiro. Desta maneira, o corpo de Maria é não só erotizado, mas, ao mesmo tempo, associado a um perigo mortal. O primeiro encontro converte-se assim num presságio visual do suicídio de Pedro.

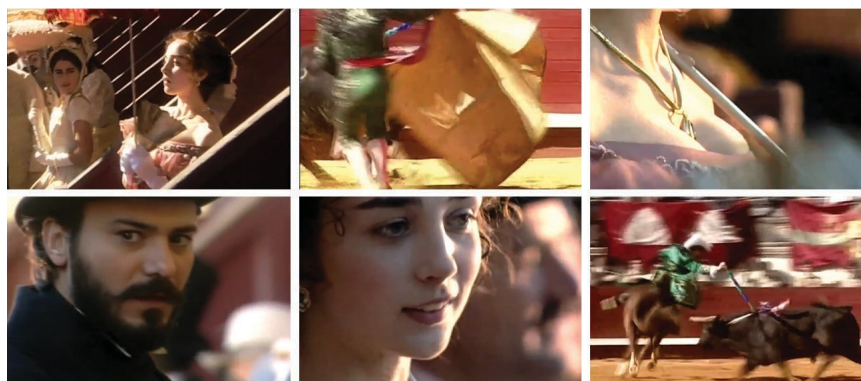


Figura 1: Fotogramas da tourada n' *Os Maias* (© TV Globo)

A sensualidade de Maria será explorada como presságio da perdição de Pedro, e em consequência, de toda a família, diversas vezes. Deste modo, Maria é estigmatizada, sendo construída sua culpa pela morte de Pedro desde o início. Esta ideia vai totalmente contra a tentativa de Eça de Queirós de esmiuçar no comportamento da sociedade portuguesa as razões pelo declínio da casa dos Maias. Ou seja, acontece um desvio profundo que faz da atratividade de Maria a razão pelos sucessivos desastres, substituindo assim o ímpeto investigador sociopolítico do romance pelo melodrama da ficção seriada.

Nas palavras de Hélio Guimarães a minissérie “radicaliza o sentido do melodrama” de modo generalizado (101). As alterações sofridas pela figura de Dom Afonso, que não aceita o desejo de Pedro casar com Maria devido às suas convicções intransigentes em termos do *status* social da moça, participam nessa dramatização. O patriarca ganha de fato contornos completamente diversos, sobretudo através de uma mudança relevante que possui implicações profundas



na interpretação dos acontecimentos: em vez de Vilaça é Dom Afonso quem mente que Maria Monforte e a sua filha Maria Eduarda morreram, tornando-se responsável direto pelo incesto entre os seus netos Carlos e Maria Eduarda.

Nem por isso, o seu personagem é o mais complexo da minissérie: por um lado, porque ganha em densidade emocional por meio dos seus constantes presságios em relação à Maria Monforte, e por outro, porque as suas contradições sociopolíticas como liberal convicto, perdem em importância. O conflito entre forças renovadoras e arcaicas que ele representa é diminuído a um conflito com a nora devassa. Maria, de temperamento incontrolável, ganha qualidades de uma verdadeira golpista porque exige a qualquer custo o seu lugar na família, o que faz as ações de Dom Afonso compreensíveis e desculpáveis como tentativas de salvar primeiro o seu filho e depois o seu neto da influência dela. À vista disso, ele é transformado num bom patriarca: sempre cordial com todos, adequadamente rígido com o filho e protetor do neto.

Demonstra ainda caráter quando confrontado com o incesto. Enquanto Eça de Queirós o deixa em silêncio, porque foram as suas contradições e a sua inflexibilidade que causaram o desastre, na minissérie Dom Afonso não é somente desculpado por ter sempre defendido os seus rapazes, mas também se redime perante Maria Monforte: “Não sou tão bom, não sou tão brando. Sou um velho indignado às portas da morte. Um velho traído pela vida e pelas circunstâncias. Tinhas razão, Maria: o destino, ou seja lá o que foi essa força inexorável, pôs por terra as minhas convicções da forma mais implacável.” Aculpa é atribuída ao destino, embora Maria Monforte a assumia depois por completo perante o filho – outra cena inexistente no romance.

Pela sua compostura, quando Dom Afonso morre, ele é venerado como grande patriarca e homem cordial. Sérgio Buarque de Holanda descreve a hegemonia cultural brasileira através da cordialidade da seguinte forma bem conhecida:

A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. (146–47)

Holanda interrogou a cordialidade como sendo, na verdade, uma fachada de falsa polidez, um artifício, um artil psicológico e comportamental que procura manter a hierarquia patriarcal:

Nem sempre, é certo, as novas experiências bastavam para apagar neles o vinco doméstico, a mentalidade criada ao contato de um meio patriarcal, tão oposto às exigências de uma sociedade de homens livres e de inclinação cada vez mais igualitária. (143)

Ao transpô-la para o ambiente urbano da Lisboa oitocentista a minissérie apropria-se dessa hegemonia cultural sem o teor crítico do autor. Usa a cordialidade como artifício para fazer o conservadorismo retrógrado da personagem parecer o carinho de um homem intuitivo e de bom coração. A revisão do conceito proposta por Holanda como sendo necessária para um Brasil mais moderno e democrático, e que vai de encontro com a crítica postulada por Eça de Queirós à classe aristocrata lisboeta, fica assim sem efeito. Antes, a minissérie reafirma através de Dom Afonso, mas não só, o sistema patriarcal cordial como modelo social válido, ao mesmo tempo em que estigmatiza Maria Monforte como sendo perigosa e responsável pela sua desintegração. Não fica dúvida de que o patriarca possui razão em relação a Maria Monforte, manifestamente quando assistimos ao adultério dela em cenas picantes que a condenam novamente como mulher excessivamente sensual. Em montagem paralela Dom Afonso pressente mais uma vez quanto ela é uma ameaça, ao dizer para a sua confiante Maria da Cunha: “O pressentimento horrível que tenho sobre essa mulher”. As imagens que vemos são testemunhas de que ele está mais do que certo.



Figura 2: Fotogramas da infidelidade de Maria Monforte n' *Os Maias* (© TV Globo)

Enquanto Maria Monforte é a mulher demónio, a sua filha Maria Eduarda é angelical. Juliana Silva lembra-nos do habitual esquematismo das personagens nas produções televisivas, bem como da necessidade dramaturgica de insistir nas virtudes do “mocinho” e da “mocinha”, o casal romântico e heroico, para que o telespectador seja lembrado repetidamente delas:

É importante enfatizar que para a minissérie estar de acordo com os padrões televisivos de produção, é necessário que o protagonista seja virtuoso e não bastam algumas referências a isso, é necessário que tal característica seja mostrada reiteradas vezes. O autor do livro tem a garantia que seu leitor passou por determinadas páginas, que leu as informações necessárias, se esqueceu-se, pode voltar para ler novamente. Porém, a adaptação televisiva não tem a garantia de que os telespectadores estão acompanhando todos os capítulos, por isso as repetições são necessárias para esse meio. (67)

Tanto Carlos quanto Maria Eduarda enquadram-se perfeitamente no esquema da virtuosidade, reforçada em inúmeras cenas. Sobretudo no caso de Carlos isto significa uma profunda alteração da personagem criada por Eça de Queirós. No romance ele já se envolve com várias mulheres casadas. As suas aventuras passionais, bem como a sua postura de dândi acabam tomando quase todo o espaço do seu tempo: “De resto ocupava-se sempre dos seus cavalos, do seu luxo, do seu bricabraque” (Queirós 129). O autor ironiza que a equitação, as mulheres e a ópera atrapalham Carlos como médico e cientista. Ocupações que pretendia exercer para participar de uma possível mudança sociopolítica em Portugal e conteúdo de inúmeras conversas, sobretudo com o seu amigo íntimo João da Ega. Mas, na minissérie, os seus passatempos inúteis e a sua promiscuidade não são mais debochados, senão convertem-se em virtude varonil. “Ele é rijo”, diz Dom Afonso, elogiando a sua capacidade de sedução, desculpada ainda por nunca destruírem-lar de fato, comportamento que ganha o aval do avô, dos seus amigos, de Vilaça e dos criados.



Figura 3: Fotogramas das paixões de Carlos n' *Os Maias* (© TV Globo)

O que seria aos olhos contemporâneos uma falta de virtude é naturalizado para os tempos atuais por meio do verniz oitocentista. A respeitabilidade do Carlos da minissérie satisfaz, por outro lado, os padrões modernos em termos de ética de trabalho. Ele é um homem viril tanto em termos sexuais como na sua profissão como médico que exerce com sucesso. Enquanto no romance eciano a profissão é usada para destacar o diletantismo dele e da classe que representa, o consultório na série está sempre cheio e serve para sublinhar ainda o seu lado bondoso, por exemplo quando trata antigas amantes-prostitutas de graça.



Figura 4: Fotograma de Maria Eduarda n' *Os Maias* (© TV Globo)

Maria Eduarda é o seu equivalente feminino em termos de nobreza e generosidade de espírito, preenchendo todos os clichés da mocinha das tele-

novelas ao ser boa, simples, contra falsidades e presunções, como destaca Joana Bernardes:

Maria é, pois, sùmula de virtudes de uma verdadeira heroína romântica, capaz de suportar as exigências de Castro Gomes em prol do bem-estar de Rosa e de sua mãe, por um lado, mas capaz também de abdicar do luxo que o brasileiro lhe oferece em função de um orgulho que a leva a não querer depender de ninguém, por outro. Dotada de uma incomensurável capacidade de perdoar, ela desculpabiliza a rudeza de Castro Gomes, à vista do passado violento deste, e a irresponsabilidade de Maria Monforte, acreditando na boa índole da mãe. (131)

A nobreza das duas personagens demonstrar-se-á ainda quando Carlos a informa sobre a sua herança, e quando se despedem comovidos na estação de comboios, situação que também nunca fora pensada por Eça de Queirós. O final agridoce une os dois num último abraço romântico que reforça a dignidade deles através da capacidade de lidar com a tragédia pela qual passaram.

### ***Impurezas: nostalgia e tragédia***

Vimos que a influência dos padrões estandardizados do formato audiovisual se desdobra na melodramatização e na reprodução de valores conservadores. Gostaria de olhar agora para o potencial da impureza do audiovisual para perguntar se ela consegue acrescentar ingredientes que contrabalançam os anacronismos acerca de classe e gênero analisados. Para tal, analisarei o início da minissérie. Ela consiste em uma longa sequência de 12 minutos que desloca o final do romance queriosiano para o início, mostrando Carlos retornando, junto a João da Ega, para o palacete dos Maias após uma longa viagem de 10 anos. Ao realizar esta mudança, estabelece-se um tom nostálgico de memorização, reforçado pela trilha sonora que utiliza a abertura de *Tristan e Isolda* de Richard Wagner. O seu famoso acorde nunca chega a um desfecho, expressando o anseio, a êxtase e a miséria do amor que, como comenta Eric Chafé, deixa somente a saudade sobreviver. Enquanto uma panorâmica se aproxima por trás das grades do Ramalhete, e após um plano detalhe mostrar a abertura da fechadura, a música

agoniada embala o espectador num sentimento de desejo não cumprido. Ela segue quando Ega e Carlos passeiam saudosos pelo jardim e pela casa. Olhando os cômodos, tocando os móveis e ouvindo os seus sons, Carlos relembra a sua vida nela até que de repente um *flashback* o traz ao passado e o faz ver o seu avô e Vilaça numa cena em que esperam Carlos chegar de outra viagem.

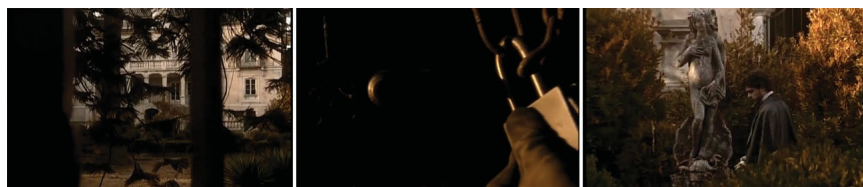


Figura 5: Fotogramas da abertura d'Os Maias (© TV Globo)

Nesta mistura de ópera, exploração cinematográfica do espaço e materialização da vida anterior, o espectador participa do luto da personagem, proporcionado pelo *flashback* (vd. Hayward, Turim). Em outras palavras, a minissérie inicia com um enfrentamento de perda tanto das pessoas amadas por Carlos como de um projeto para o país, referido nos diálogos da sequência. No romance desenvolve-se em muitas conversas o horizonte de um país mais moderno, mesmo que este nunca seja perseguido por ninguém de fato e seja razão de ironia por parte do seu autor.

No início da minissérie, ao alterar a ordem dos acontecimentos para empregar o *flashback* é assim visitada e aprofundada uma das ideias ecianias mais centrais. Mas, dirigido pelo brasileiro Luiz Fernando Carvalho, esta ideia ganha outra perspectiva porque lhe é acrescentada uma ligação com o presente brasileiro. Pelo menos é essa a opinião de Hélio Guimarães (107-108) que constata que “embora a ação se desenvolva em Portugal e no século XIX, há ecos do clima generalizado de decepção com o Brasil e do esgotamento do projeto político e econômico neoliberal vivido a partir de 1999”. Parece-me plausível esta leitura que é estendida a outras falas de João da Ega e do próprio Dom Afonso, embora ela seja – como tentei mostrar – depois contrariada através da construção da personagem do Dom Afonso cordial. Esta contradição demonstra, por outro lado, a porosidade de qualquer obra audiovisual que pode tanto encontrar uma maneira inusitada de visitar uma ideia do romance de forma afirmativa como também adulterá-la por meio da sua impureza.



Figura 6: Fotograma de Pedro e Maria em Sintra n'Os Maias (© TV Globo)

A impureza audiovisual fornece diversos outros momentos que não existem no romance. O encontro entre Pedro e Maria Monforte em Sintra, por exemplo, que ocupa meia página, estende-se ao longo de duas horas da série para explorar a dimensão romântica do relacionamento deles, usando diferentes elementos de diferentes gêneros audiovisuais. No momento em que os amantes se reencontram na Muralha dos Mouros, por exemplo, a série mistura o formato vídeo clip através do destaque para a música lírica do grupo musical Madredeus com uma apresentação visual dos monumentos históricos mais importantes para um público brasileiro não necessariamente acostumado a realizar turismo em Portugal.

É também aproveitada a impureza do audiovisual para visitar outra ideia do romance, modificando-a profundamente. O incesto é comumente referenciado como elemento trágico essencial, por exemplo por Carlos Reis (1978). No entanto, essa interpretação do incesto como assunto grave tem sido questionada por Orlando Grossegesse que aponta, por um lado, para a falta de centralidade do episódio e oferece, por outro, uma nova leitura enfocando o diálogo intertextual com a opereta offenbachiana como responsável pela “estética sui generis” d’*Os Maias*, isto é, pela sua dimensão burlesca e paródica (107). O autor lembra outros estudos que compreendem o incesto ou como sendo trágico no contexto oitocentista (Coelho) e, portanto, romanesco e folhetinesco, ou numa chave grotesca (Monteiro), porque irrompe como acontecimento insólito na trivialidade da vida lisboeta (Grossegesse 141). A intertextualidade sugerida por Grossegesse também poderia ser compreendida como impureza crítica, pois reflete sobre a deformação da realidade pelos *media*: “esta crítica dos *media* abrange a crítica relativamente à função de ópera e literatura, presente n’*As Farpas* e nos romances das *Cenas da Vida Real*” (140). Em contrapartida, a impureza da minissérie ignora por completo esta dimensão grotesca e romanesca do incesto ao desenvolvê-lo como trágico numa conotação bitolada e convencional.

Isto porque não só a interpretação do incesto como sendo funesto foi revista



nos estudos ecianos. Também a ligação do trágico ao destino – como a minissérie sugere – foi retificada em estudos da tragédia. Com efeito, Michelle Gellrich (75–76) define o gênero como um conflito entre dois corpos sociais de pesos semelhantes, caracterizados por ambiguidade e ambivalência, sendo que os “heróis trágicos” se entreevem nas fissuras dos seus comportamentos. Nada disso pode ser aplicado ao romance queirosiano. No entanto, a minissérie injeta por meio da sua abordagem da revelação do incesto um acontecimento terrível e catártico no seu formato. Toda a sequência da descoberta do relacionamento ilegítimo entre os irmãos nobres ocorre de forma altamente dramática e aterrorizadora. Terrível porque abala o casal heroico-romântico e catártico porque tanto Dom Afonso como Maria Monforte são redimidos no final através da invenção de um destino responsável, bem como do reconhecimento das suas falhas, sendo Maria Monforte a maior culpada.

Resumindo as breves análises de algumas das impurezas analisadas, é possível sugerir que a impureza faz da minissérie na sua abertura uma obra de dimensão artística e nostálgica capaz de fazer o presente brasileiro ecoar, para depois apresentar diversos elementos de formatos de entretenimento, como vídeo clip e filme turístico, para, por último, aprofundar a suposta e já questionada dimensão trágica que reforça a ideia elaborada nas passagens melodramáticas de que o feudalismo é, de fato, a estrutura social legítima, porque ele é, ultimamente, capaz de resgatar as suas virtudes e a sua nobreza.

### ***Contemporaneidade: justificação da classe dominante feudal-cordial***

Ao elaborar sobretudo imagens positivas dos aristocratas, bem como imagens negativas das mulheres que são ou históricas (a mãe de Pedro que só aparece como referência), perigosas (Maria Monforte) ou angelical (Maria Eduarda), o mundo masculino feudal surge como aquele que procura manter e consegue possuir a razão. Embora eles também cometam erros graves, a sua dignidade e nobreza é, finalmente, restaurada. Para implementar essa ideia, a minissérie contorce a falta de virtudes da classe alta em virtude, naturalizando as estruturas arcaicas em termos de classe e de gênero ironizadas por Eça de Queirós.





Figura 7: Fotogramas de Pedro com os seus servos n' *Os Maias* (© TV Globo)

Assim, podemos deduzir que a minissérie *Os Maias* não tira proveito da sua impureza, senão a usa para criar um ambiente que reforça todos os elementos criticados por Sérgio Buarque de Holanda acerca da classe dominante brasileira nos idos anos 1930. Apesar do romance procurar a modernização democrática-republicana, a minissérie não a vê como horizonte. As palavras de Holanda mantêm-se atuais:

Uma superação da doutrina democrática só será efetivamente possível, entre nós, quando tenha sido vencida a antítese liberalismo-caudilhismo. Essa vitória nunca se consumará enquanto não se liquidem, por sua vez, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta nossa vida social. (179)

A ordem patriarcal, o personalismo, as estruturas arcaicas são, de fato, atualizadas na minissérie, ofuscando ou impossibilitando desta feita a visitação das ideias do romance. Apesar de ter sido produzida uma obra audiovisual de alto padrão, aprendemos nada acima daquilo que sabemos, nem do romance nem dele como texto canónico. Pelo contrário, é reafirmada a hegemonia cultural brasileira reacionária da cordialidade de uma classe burlada pelo próprio Eça de Queirós, o que fez do seu livro um monumento literário de língua portuguesa.

---

*Derivado audiovisual português –a apropriação desviante: o dissimulado no formato cinema*

*Os Maias*, na adaptação cinematográfica por João Botelho, mantém como a minissérie o romance na época, porém recria-o com ar mais contemporâneo através de cenários marcadamente artificiais e impuros. Os espaços arquitectónicos do filme confundem cenários pintados com interiores ricamente mobilados e decorados, remetendo tanto à longa tradição dos Maias como aristocratas distinguidos como à dimensão postiça da sua classe. Quer dizer, embora seja referida a nobreza, a qualidade de maquete de muitos dos cenários introduz associações que vão de encontro com a caracterização eciana das personagens como sendo dissimuladas.

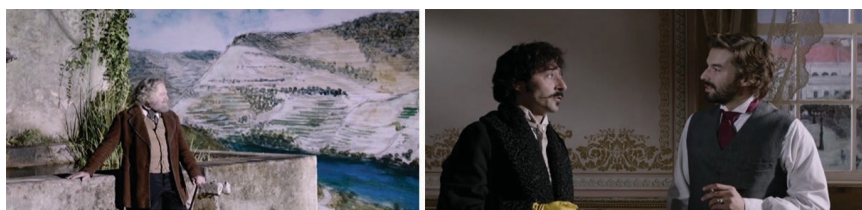


Figura 8: Fotogramas de Dom Afonso e de João da Ega e Carlos  
n' *Os Maias* (© Ar de Filmes)

Nestes espaços desenvolve-se uma narrativa que possui, embora siga o enredo do livro – e totalmente ao contrário da minissérie –, pouco interesse na relação amorosa e incestuosa entre Carlos e Maria Eduarda. Evitando qualquer dramatismo ou melodrama, o filme mostra sucessivamente cenas famosas acerca da alta sociedade portuguesa, estruturando-as por meio do fio condutor da amizade entre Carlos e Ega. Podemos mencionar como exemplos o diálogo com o banqueiro Cohen na ópera, o jantar no Hotel Central, a corrida de cavalos, o sarau no Teatro da Trindade, entre outros, que se seguem como estações cênicas, reminiscentes do teatro épico brechtiano.

A cena de Carlos com os Barões Cohen pode servir como bom exemplo para compreender a metodologia de releitura de João Botelho que subverte os famosos diálogos que criticam Portugal em cenas secas que demonstram que atrás delas se esconde a banalidade e pedantaria desta aristocracia. Enquanto Cohen se exalta, proferindo que a desgraça de Portugal resulta dos seus maus profissionais, e lisonjeia Carlos como exemplo oposto, a sua esposa e Carlos olham enfadados

para o lado ou para o chão. Muitas das famosas cenas e diálogos perdem assim propositadamente a verve, revelando, pelo contrário, o quanto as supostas análises ácidas da realidade portuguesa – que surgem na minissérie com seriedade – advêm de pessoas chatas e pernósticas. Aqui também Carlos e Ega não são totalmente exceções, embora Ega seja a única personagem cativante e Carlos o mais atraente porém flegmático. Os seus famosos sonhos de um Portugal melhor também emergem apenas como palavras vãs. Tanto a cenografia como a representação dos atores sublinham assim o artífice da alta sociedade lisboeta, surgindo como maneiras cinematográficas para visitar a ironia e o folhetinesco no romance queirosiano.



Figura 9: Fotograma de Carlos com os Cohen em *Os Maias* (© Ar de Filmes)

### ***Impurezas: relações mecânicas e hipócritas***

A impureza do audiovisual, que permite misturar cenografia pintada em duas dimensões com decorez luxuosamente mobilados e mostrar as personagens da literatura como sendo pessoas fastidiosas e aborrecidas, permite também diversas referências às outras artes e com elas outras dimensões designificado. Ao lado da arquitetura cênica, a pintura e a música acrescentam níveis de interpretação que visitam as diversas ideias do romance em imagens e sons. Os primeiros 15 minutos, por exemplo, ganham um enquadramento através do qual são resumidos e comentados os acontecimentos que envolvem as duas gerações anteriores: Dom Afonso e Pedro. Enquanto a minissérie usa um espaço de tempo muito grande para a relação entre Pedro e Maria Monforte – que ocupam somente as primeiras 54 de 710 páginas – o tempo investido no filme de 130 minutos está mais próximo do peso dado no romance.

Filmada em branco e preto para lhe atribuir o caráter de um passado mais longínquo, a sequência oferece uma leitura bem diferente da série, pois sublinha o autoritarismo que Dom Afonso e Pedro sofreram por meio de um encadeamento veloz dos pontos principais do enredo. É evidenciado assim que Dom Afonso foi inibido de expressar as suas ideias políticas liberais, ao mesmo tempo que Pedro não podia viver o seu amor pela filha do negreiro brasileiro Monforte. A tirania dos patriarcas – o pai de Dom Afonso e o próprio Dom Afonso – fica indubitável para o espectador, sendo que esta leitura é bem mais notória no filme do que no romance.



Figura 10: Fotogramas de Dom Afonso com pai e de Pedro com Dom Afonso em *Os Maias* (© Ar de Filmes)

Quando Pedro e Maria Monforte casam contra a vontade de Dom Afonso e partem em lua-de-mel pela Europa, Eça de Queirós debocha o romantismo do casal ao escrever: “Pedro e Maria, no entanto, numa felicidade de novela, iam descendo a Itália, a pequenas jornadas, de cidade em cidade.” (Queirós 34) João Botelho encontra uma solução audiovisual que reforça ainda mais o caráter de autômato dos dois. Para tal, mostra a viagem deles através de um plano médio fixo no qual eles giram sobre o próprio eixo, beijando-se congelados ao som de uma caixa de música. Atrás deles são projetados gráficos dos lugares pelos quais passam, descritos pela voz *over*. Projeção, música e os atores imóveis elaboram a ideia do romance, isto é, o lirismo postizo do seu amor. Enquanto no romance a própria literatura – a novela – é zombada, no filme a impureza visita em nível visual e auditivo a ideia de que o amor romanesco possui a artificialidade de bonecos.



Figura 11: Exemplo de caixa de música e fotograma de Pedro e Maria em lua-de-mel em *Os Maias* (© Ar de Filmes)

A primeira sequência como um todo estabelece, desta maneira, um tom que possibilita captar o conceito da releitura de João Botelho, sobretudo em relação a Carlos da Maia. A sua constante letargia e o seu refúgio em casos amorosos surgem sutilmente como uma forma de arranjo social num contexto repressivo onde a aparência fala mais alto do que os ideais. Mudança fundamental neste sentido ocorre também acerca da pouca valorização da relação amorosa com Maria Eduarda que perde o seu destaque como grande paixão. O relacionamento surge, de fato, da mesma forma letárgica e quase enfadonha que caracteriza os outros acontecimentos, sendo rebaixado para ser apenas mais um dos vários casos de Carlos. Embora a flegma dele em relação à atividade política ou profissional, associados à repressão, mas também ao amor-próprio e à vaidade sejam perceptíveis, o filme destaca já no seu início que a possibilidade de uma mudança de mentalidade se perdera com o jovem Dom Afonso. Este, enquanto velho, assombra o filme como um fantasma melancólico e passivo das possibilidades perdidas, da sua e das futuras gerações.

A utilização visual e às vezes dramática de pinturas a óleo participa na criação de um clima sombrio de conspiração que emudece qualquer horizonte de mudança. Destaco o uso da pintura de um Cristo crucificado e outra de um Apóstolo Tomás incrédulo. São utilizadas em uma sequência de sonho, filmada de forma expressionista com ângulos contrapicados e fora do eixo, na qual Dom Afonso lembra a conversa com Vilaça acerca da suposta morte de Maria Monforte e da sua filha. Vemos primeiro a sombra de Vilaça, como se ele fosse Nosferatu no filme de Fritz Murnau de 1922, assombrando o Cristo na cruz. Depois uma porta abre abaixo do quadro de São Tomás e um vento faz o quadro de Cristo cair

no chão. Isto faz Dom Afonso acordar assustado em uma cadeira e segue-se a famosa conversa. A abertura da sequência não só confere o caráter de sonho, mas comenta também com o enquadramento e os quadros sobre a vilania e o pecado cometidos por Vilaça – através do Cristo – e a falta de dúvida acerca da mentira – de Dom Afonso. Assim, a sequência revela a falta de valores cristãos, paradoxalmente espalhados para sublinhar a sua hegemonia por meio dos quadros nas paredes do Ramalhete.



Figura 12: Cristo na Cruz e Apóstolo Tomas incrédulo em *Os Maias* (© Ar de Filmes)

João Botelho não deixa dúvida de que a essa hipocrisia e influência damentalidade repressora ninguém escapa, mesmo que ela seja constante e ironicamente criticada por todos. Isto torna-se diversas vezes perceptível, também quando Carlos fica muito mais revoltado ao descobrir que Maria Eduarda fora concubina de outro, do que quando sabe do próprio incesto.

O filme desfila, de fato, uma elite preguiçosa, intrigante, briguenta e inculta perante os nossos olhos, da qual Carlos e Ega são membros um pouco mais simpáticos, mas nem tanto. Isto porque João Botelho realça ainda a consciência dos atos interesseiros de Carlos na cena quando ele volta para o apartamento de Maria sabendo agora que ela é sua irmã. Embora já existente no livro, no filme a cena enfoca o interesse no próprio prazer ao fazer dela a única cena de sexo, fazendo de Carlos uma personagem tão egoísta e inconsciente como as outras.

### ***Contemporaneidade: vaidade e hedonismo da classedominante***

A *mise-en-scène* artificial visita com um olhar frio as ideias do romance – ou através de planos simbólicos – quando quadros e outros artefactos falam de uma longa tradição católica e autoritária – ou através de planos fixos – que captam a passividade lusa em espaços reconhecíveis como teatrais e operísticas. O amor de Carlos e Maria, bem como o incesto – peças chaves para envolver e chocar os

leitores de outrora – perdem, por outro lado, a sua gravidade e o seu espaço narrativo. Dão espaço à letargia paradoxal de uma aristocracia que gosta de falar mal, mas não consegue escapar de sua hipocrisia e leviandade. Sendo assim, o filme possibilita que vejamos e compreendamos o romance acima daquilo que sabemos: como retrato da sociedade atual, cujo hedonismo, cuja vaidade e presunção atrapalham o desenvolvimento do país na contemporaneidade. Não trata o texto como majestade, senão procura soluções audiovisuais para visitar o seu enredo e para substituir a ironia pela sensação de uma imobilidade pomposa.

### **Conclusão**

Nenhuma das duas adaptações se curva perante a majestade do romance. Pelo contrário, ambos os diretores reutilizam *Os Maias* para os seus próprios fins. Também não se trata de relações passionais ou ansiosas, mas de releituras que visitam de passagem e forma impura as ideias em e acerca do texto canônico. Desta forma, vemos e entendemos sua importância acima daquilo que sabemos acerca dele. A minissérie de Luiz Fernando Carvalho reforça a hegemonia cultural dos valores de uma classe dominante arcaica cujo valor mais alto são os interesses da família e a cordialidade. Como produto televisivo, ela inverte para os interesses comerciais e de acordo com o conservadorismo brasileiro a crítica sociopolítica eciana e a substitui por uma visão que defende uma sociedade patriarcal, o personalismo e estruturas arcaicas. Ao contrário deste aproveitamento da obra canônica, as personagens do filme de João Botelho são chatos e aborrecem em sua inércia passiva, vaidosa e presunçosa. Ou seja, Botelho seca a verve do romance para revelar a banalidade da sociedade atual. Assim, as apropriações desviantes do filme, que mantêm o espírito de criticar a sociedade, atribuem ao texto canônico um lugar contemporâneo. Respeita o teor crítico da obra, mas, em vez de deixa-la brilhar, a esvazia. Na minissérie, por sua vez, somente encontramos essa procura de um outro lugar, atual, na sequência inicial, e através do uso de elementos audiovisuais modernos que são romantizados.

Embora ambos os produtos audiovisuais façam amplo uso da possibilidade de visitar as ideias do romance por meio da impureza audiovisual, a minissérie – que usa desde registros da ópera, do cinema até o videoclipe – procura engessar a classe dominante como tendo a razão enquanto João Botelho procura soluções visuais impuras – a artificialidade da cenografia, as pinturas a óleo, sequências



em preto e branco que resumem em forma de vinheta longas passagens do livro – para focar na mentalidade repressora e na longa tradição católica repressora. A desdramatização e a redução da importância do incesto são meios dramáticos importantes. A minissérie, pelo contrário, aumenta o melodrama e simplifica assim questões complexas. A esclerosidade da sociedade e suas manipulações, que levam à culpa do incesto, tornam-se um problema banal de destino para restaurar e naturalizar a dignidade do mundo masculino feudal. O filme é bem mais agressivo, mostrando a participação ativa na manutenção da ordem patriarcal opressora e egoísta quando Carlos volta a ter relações sexuais mesmo sabendo que Maria Eduarda é sua irmã.

A minissérie, pelo contrário, ressalta as virtudes de seu mocinho e de sua moça. Com uma abertura que promove o luto dos fracassos dos anos 1990 no Brasil, ela dramatiza e melodramatiza o relacionamento entre Pedro e Maria Monforte, e nobilita o de Carlos e Maria Eduarda. Este último é explorado na chave trágica para possibilitar a redenção à classe alta, cujos caprichos adúlteros amorosos normaliza e cuja ética profissional inventa. Desta maneira, o romance de Eça de Queirós é brevemente abordado como espelho da atualidade que lamenta a imobilidade do país, para depois reerguer a aristocracia, naturalizada pelas personagens, sobretudo na cordialidade de Dom Afonso e Carlos, e ao colocar o final para a frente. Embora *Os Maias* seja supostamente levada a sério, a minissérie não possibilita que a compreendamos acima daquilo que sabemos dela. Pelo contrário, como barômetro cultural mostra a tentativa de indicar uma alta pressão atmosférica, aproveitando-se do texto consagrado para insistir na imobilidade da estrutura sociopolítica que segue os constrangimentos estruturais e das personagens, bem como dos interesses ideológicos encontrados na grande maioria dos seus produtos midiáticos, nomeadamente na telenovela.

No elencar das cenas inesquecíveis de *Os Maias* de João Botelho, após uma introdução veloz ao autoritarismo e menosprezando os desdobramentos do incesto, podemos encontrar, por outro lado, a ideia de baixa pressão atmosférica em uma classe dominante letárgica e propensa a se dar bem, sem que seja difícil de encontrar ecos da atualidade, como os escândalos de corrupção e a grave crise financeira no contexto da União Europeia no final da segunda década deste milênio.



**Obras citadas**

- Araújo, Joel Zito. *A Negação do Brasil*. Senac, 2000.
- Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Estação liberdade, 2002.
- Balogh, Anna Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. Annablume/ECA/USP, 1996.
- Bizin, André. "Adaptation or the Cinema as Digest." *Film Adaptation*, edited by James Naremore. Rutgers UP, 2000, pp. 19–27 [1948].
- Bkrnirdks, Joana Duarte. "Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda," *Matraga*, vol. 15, no. 23, 2008, pp. 122–40.
- Bloom, Harold. *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1997 [1973].
- Borklli, Silvia Helena Simões. "Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas", *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, no. 13, 2001.
- Chafe, Erik. *The Tragic and the Ecstatic. The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford UP, 2005.
- Costinzo Cahir, Linda. *Literature into Film. Theory and Practical Approach*. McFarland & Company, 2006.
- Cynthia, Isabel Ferin. "Audiências e recepção das telenovelas brasileiras em Portugal", *Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 7, no. 20, 2010, pp. 91–118.
- Gellrich, Michelle. *Tragedy and theory – The problem of conflict since Aristotle*, Princeton UP, 1998.
- Grossegese, Orlando. "Jornais e high life. Sobre o papel dos media nos romances queirosianos." *Queirosiana*, vol. 23, no. 24, 2015, pp. 133–46.
- . "A tragédia da impossibilidade do evento: *Os Maias*, *O Big Brother* e a pedagogia dos media." *Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 7, 2010, pp. 105–118.
- Guimarães, Hélio. "O romance do século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de *Os Maias*." *Literatura, cinema e televisão*, edited by Tânia Pellegrini et al., Senac, 2003, pp. 91–114.
- Gutierrez, António. "Sua Majestade, o Romance." *Público*, 11 Nov. 2014.
- Heyward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. Routledge, 1996.

- Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte – Edição Bilingue*. Almedina Brasil – Edições 70, 2007.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Companhia das letras, 2015.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2007.
- McFirlink, Brian. *Novel to film, an introduction to the theory of adaptation*. Clarendon P, 1996.
- Naremore, James, editor. *Film Adaptation*. Rutgers UP, 2000.
- Queirós, Eça de. *Os Maias*. Publicações Dom Quixote, 2001.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34, 2005.
- Ray, Robert. “The Field of ‘literature and film.’” *Film Adaptation*, edited by James Naremore, Rutgers UP, 2000, pp. 38–52.
- Reis, Carlos. *Introdução à leitura d’Os Maias*. Livraria Almedina, 1978.
- Seel, Martin. “Realismus und Anti-Realismus in der Theorie des Films.” *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, edited by Martin Seel. Suhrkamp Verlag, 2007.
- Silva, Juliana S. F. *Imagens na literatura: Adaptação de Os Maias para a televisão*, Tese de Doutorado, UNESP/Araraquara, 2008
- Sobral, Filomena. “A adaptação de *Os Maias* na televisão brasileira e portuguesa –abordagem comparativa.” *Alceu*, vol. 12, no. 23, 2001, pp. 20–33.
- Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” *Film Adaptation*, edited by James Naremore, Rutgers UP, 2000, pp. 54–77.
- . *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell, 2004.
- Tibbetts, John C., and James M. Welsh, editors. *Novels into Film*. Checkmark Books, 1999.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. Routledge, 1998.