



RELICI

MISTÉRIOS INFILMÁVEIS: OS 'MISTÉRIOS DE LISBOA' DE CAMILO CASTELO BRANCO E RAÚL RUIZ

INFILMABLE MYSTERIES: THE VERSIONS OF 'MYSTERIES OF LISBON' BY CAMILO CASTELO BRANCO AND RAÚL RUIZ

*Felipe do Monte Guerra*¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise entre as diferentes estratégias narrativas utilizadas pelo autor português Camilo Castelo Branco em sua obra *Mistérios de Lisboa* (1854) e pelo cineasta chileno Raúl Ruiz na sua adaptação do livro para o cinema, em 2010. Já foram escritos outros artigos sobre o tema, mas sem pormenorizar a forma como a complexa estrutura da obra original de Camilo foi bastante sintetizada, ou diluída, na sua versão cinematográfica. Por outro lado, a adaptação de Ruiz apresenta suas próprias e interessantes contribuições ao livro em que se baseia, mesmo que as mídias e propostas sejam completamente diferentes.

Palavras-chave: Mistérios de Lisboa, cinema português, literatura portuguesa, adaptação, Camilo Castelo Branco, Raúl Ruiz, análise fílmica.

ABSTRACT

This article proposes an analysis between the different narrative strategies used by the Portuguese author Camilo Castelo Branco in his work *Mysteries of Lisbon* (1854) and by the Chilean filmmaker Raúl Ruiz in his film adaptation of the book, released in 2010. Other articles have already been written about the theme, but without detailing how the complex structure of Camilo's original work was synthesized, or diluted, in its cinematographic version. On the other hand, Ruiz's adaptation presents its own interesting contributions to the book on which it is based, even though the media and proposals are completely different.

Keywords: Mysteries of Lisbon, Portuguese cinema, Portuguese literature, adaptation, Camilo Castelo Branco, Raúl Ruiz, film analysis.

¹ Universidade do Porto. felipemguerra@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

Literatura e cinema dialogam praticamente desde os primórdios da chamada sétima arte, com livros sendo adaptados para imagens em movimento desde o começo do século 20 – historiadores tendem a citar como adaptação pioneira a versão para o cinema em curta-metragem de *Alice no País das Maravilhas*, dirigida pelos ingleses Cecil M. Hepworth e Percy Stow em 1903. Mais recentemente, até livros como *O Planeta dos Macacos* e *Ensaio Sobre a Cegueira*, que seus autores (respectivamente Pierre Boulle e José Saramago) consideravam infilmáveis, ganharam adaptações para o cinema.

Porém há obras que perdem sua essência na transição entre mídias, seja porque dependem da descrição do estado de espírito dos personagens/narradores (algo nem sempre simples de traduzir em imagens), seja pela quantidade de personagens e a maneira como estes se relacionam. Podemos considerar *Mistérios de Lisboa*, do autor português Camilo Castelo Branco (1825-1890), como uma dessas obras que oferecem consideráveis desafios de adaptação.

Publicado em 1854 – primeiro em folhetim, e mais tarde naquele mesmo ano em uma compilação de quase mil páginas divididas em três volumes –, *Mistérios de Lisboa* mistura melodrama, romance e toques de macabro para narrar a busca de um jovem órfão pelas suas raízes. Ao longo da trama, a investigação do passado do rapaz vai revelando histórias esquecidas e traumáticas de dezenas de outros personagens, além das relações secretas que conectam todos eles.

Os *Mistérios de Lisboa* de Camilo Castelo Branco se desenvolvem durante quase um século (o *flashback* mais antigo remonta a 1777, e o protagonista morre em 1851), entre viagens para sete países de quatro continentes. Realmente parecia o típico livro infilmável, até que o produtor português Paulo Branco sugeriu ao



RELICI

150

cinasta chileno radicado na França Raúl Ruiz (1941-2011) que dirigisse uma luxuosa adaptação para o cinema.

Assim surgiram os *Mistérios de Lisboa* de Raúl Ruiz, apresentados em dois diferentes formatos: um longa-metragem para cinema com 4h27min de duração, lançado em 2010, que na verdade é uma espécie de compacto de uma minissérie de seis episódios, mais longa, que seria exibida pela emissora de televisão portuguesa RTP no ano seguinte (2011).

Mesmo com a longa duração do filme (quase cinco horas), foi necessário eliminar boa parte dos personagens e tramas secundárias da obra de Camilo, descaracterizando-a em muitos aspectos e dando origem a algo novo e único.

Este artigo propõe uma análise de *Mistérios de Lisboa* enquanto obra literária e da sua adaptação cinematográfica de 2010, mas não a minissérie televisiva. O objetivo é discorrer sobre as modificações realizadas pelo diretor Raúl Ruiz na trama original, tentando compreendê-las como opções estéticas/narrativas, além de identificar no quê as duas versões dialogam mais diretamente.

OS MISTÉRIOS DE LISBOA DE CAMILO

Camilo Castelo Branco tinha 29 anos quando escreveu *Mistérios de Lisboa* em formato de “romance-folhetim” (do francês *roman-feuilleton*), criando capítulos repletos de suspense e intriga publicados nas páginas do jornal do Porto *O Nacional* a partir de 2 de março de 1854. Esta era apenas a segunda incursão literária do autor, que havia estreado em 1851 com o livro *Anátema*.

A inspiração, manifesta já no título, vem da França: a partir de 1842, *Mystères de Paris*, de Eugene Sue, começou a ser publicado na capital francesa também como folhetim (formato surgido e popularizado naquele país), fazendo sucesso no mundo inteiro e dando origem a outras narrativas envolvendo “mistérios” passados em algum outro país ou cidade.



RELICI

151

Estruturalmente, o folhetim era um formato desafiador por exigir que o autor criasse intrigas complicadas para entreter o público leitor por um longo período, forçando-o a continuar acompanhando os próximos capítulos: “Guardando o suspense para o capítulo do dia seguinte, o folhetim prendia o leitor no sofrimento da espera da resolução de um enigma que não tinha fim” (LISBOA, 2011, p. 6). Além de paixões avassaladoras e tragédias de todo tipo, às vezes também era preciso sacrificar a verossimilhança da narrativa em prol da reviravolta, presumindo que os próprios leitores já não lembravam os pormenores dos capítulos anteriores.

Assim, *Mistérios de Lisboa* parte de um argumento aparentemente simples para logo dividir-se em uma sucessão de intermináveis e complexas pequenas histórias envolvendo dezenas de outros personagens, que ao final encontram-se todos ligados de alguma maneira.

Tudo começa com João, um jovem órfão de 14 anos que vive em um colégio de padres e que não sabe quem foram os seus pais. Seu tutor é o pároco do local, Padre Dinis Ramalho e Sousa, que o trata como a um filho. A insistência de João em investigar suas origens dá início a uma sucessão de fatos trágicos e surpreendentes, ora acontecidos no passado (e narrados em *flashback* por outros personagens), ora desenvolvidos a partir das descobertas do protagonista e narrador da trama.

O garoto descobre que nasceu da relação proibida entre Pedro da Silva, segundo filho do Conde de Alvações, e Ângela de Lima, filha do Marquês de Montezelos. Quando ela engravida – ainda solteira, algo impensável para a época de publicação –, o pai e o irmão de Ângela atiram em Pedro que, moribundo, encontra abrigo na casa do Padre Dinis e conta a ele sua história antes de morrer.

A partir desse momento, o sacerdote assume o papel de protetor de Ângela, que é forçada pelo pai a casar-se com o terrível Conde de Santa Bárbara e a viver enclausurada. Padre Dinis também se torna tutor do filho de Ângela, o narrador



RELICI

152

João, que o próprio sacerdote salvou de ser assassinado no parto por um capanga seguindo ordens do Marquês de Montezelos.

Somente com estes temas, já haveria material sobrando para qualquer autor recorrer às mais lacrimosas convenções do melodrama e manter a atenção de leitores e leitoras com um folhetim capaz de durar meses. Na obra de Camilo Castelo Branco, porém, a situação acima apresentada é apenas a ponta do icebergue de uma narrativa episódica, em que todos os novos personagens que surgem parecem estar relacionados à figura do Padre Dinis.

E quando escrevo *todos* não é exagero: durante a leitura de *Mistérios de Lisboa*, tentei desenhar um gráfico para melhor compreender a relação entre aqueles personagens conectados por relações amorosas oficiais ou proibidas em seu passado, ou por tragédias familiares (suicídios, bebês roubados, mudanças de identidade). O resultado foi um complexo diagrama com dezenas de linhas cruzadas, impossível de passar a limpo com maior clareza, e que somente comprova o talento narrativo do autor para ligar, de maneira improvável e nem sempre verossímil, quase cinco dezenas de personagens ao longo da sua épica trama.

Estes personagens são assombrados por paixões impossíveis, vivem presos a casamentos sem amor, entregam-se a relações proibidas e terminam ou mortos (geralmente por suicídio, mas também pela cólera), ou entre as paredes de um convento. Até a conclusão, praticamente todos terão mortes violentas ou trágicas.



RELICI

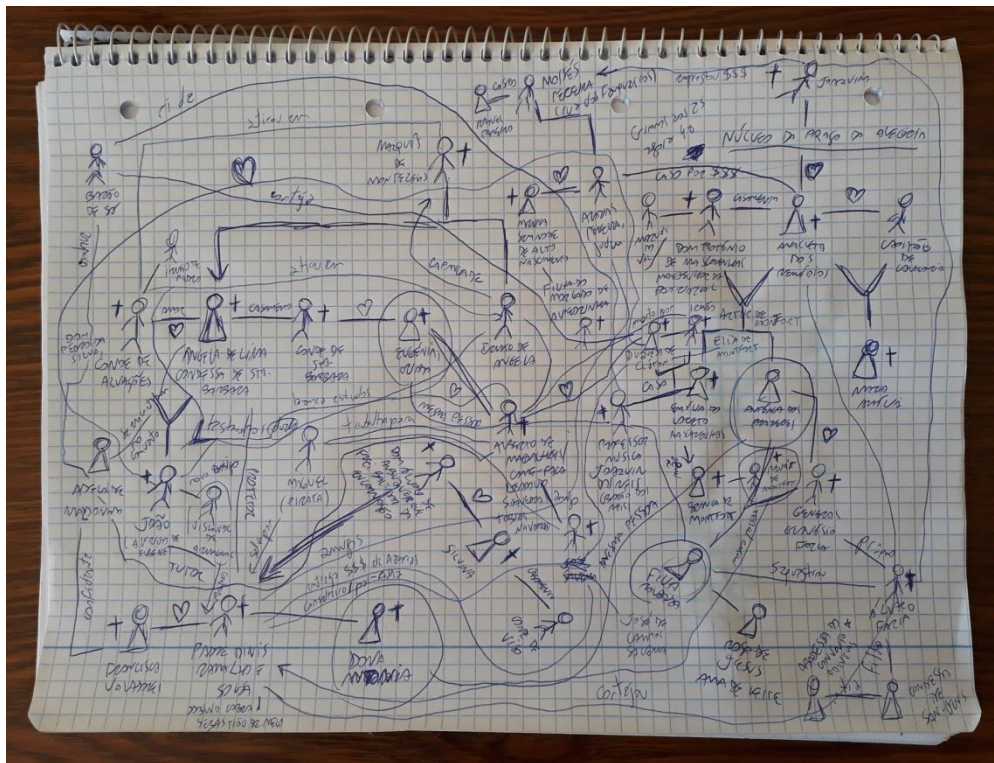


Imagem 1 – Diagrama mostrando as conexões entre os personagens do livro

Em seu ensaio sobre a adaptação para o cinema de *Mistérios de Lisboa*, publicado pela revista digital chilena *LaFuga* em 2012, o cineasta Raúl Ruiz sintetizou sua interpretação particular do romance:

(...) poderíamos sugerir que as personagens que constituem o tecido social dos *Mistérios de Lisboa* passam por três fases: nascimento, traição e redenção. Dom Álvaro de Albuquerque, libertino inescrupuloso e cínico, é vítima de uma paixão irreprimível pela esposa de seu amigo e aliado político. Ele o trai. Foge com ela e acaba causando sua morte sem querer. Para expiar essa traição, ele oscila entre o suicídio e o convento. Escolhe o convento. Nascimento, traição, redenção. (...) Ninguém escapa de seu destino, disseram os antigos alemães. E as ficções de Camilo o confirmam, mas é o próprio destino que nos escapa *O fatum*. (RUIZ, 2012).

Camilo também aproveitou as convenções do romance-folhetim para brincar com *metalinguagem* – ou seja, usar a linguagem para falar sobre ela mesma, muitas



RELICI

154

vezes de maneira irônica. “Isso parece-me uma novela, senhor padre!”² (CASTELO BRANCO, 1854a, p.163), protesta um personagem diante de uma das muitas passagens absurdas do livro. Mais adiante, quando a narrativa “esquece” determinada personagem por dezenas de páginas para entregar-se a longas reminiscências, Camilo simplesmente retoma o que ocorria até então entabulando uma conversa direta com o leitor (outra coisa que faria com frequência ao longo de sua carreira): “Agora, se a leitora não repara no tratamento que se deu a D. Emília, moradora na Praça da Alegria, voltemos ao capítulo em que a deixamos resignada com as austeridades do copista de música” (CASTELO BRANCO, 1854b, p.196).

Para além da quantidade de personagens e diferentes situações vividas por eles, o livro de Camilo Castelo Branco é particularmente difícil de adaptar para outra mídia em razão da sua estrutura narrativa. No início da obra, o autor até faz graça com os romances da época, que chama de “enfiada de mentiras” (CASTELO BRANCO, 1854a, p. 6), e alega que seu livro é uma história real – ou “um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado” (CASTELO BRANCO, 1854a, p. 6) –, supostamente reproduzida de um manuscrito verdadeiro que lhe foi enviado do Rio de Janeiro, dois anos antes, por um amigo nunca identificado.

Na introdução, este amigo do Brasil explica ao autor que conheceu um jovem português que tomou como hóspede, e que depois descobriremos ser o próprio protagonista de *Mistérios de Lisboa*, João. Antes de morrer vitimado pela febre amarela, o hóspede escreveu a história de sua vida, que é o suposto manuscrito enviado a Castelo Branco e publicado por este como folhetim. Dessa forma, tudo que lemos a partir da página 17 do primeiro volume de *Mistérios de Lisboa* deveria ser a narrativa do próprio João sobre sua vida e seu passado.

² Nota do autor: a ortografia original do volume de 1854 foi adaptada para as regras do Novo Acordo Ortográfico.



RELICI

155

Só que em inúmeros momentos a voz do narrador é esquecida para que outros personagens relatem suas próprias histórias, às vezes com múltiplas camadas de *flashback* que são até difíceis de acompanhar, e que Bello (2013) comparou com uma *matriosca* – aquele brinquedo russo que constitui-se em várias bonecas idênticas, maiores e menores, encaixadas uma dentro da outra. O resultado é menos uma narrativa linear feita em ordem cronológica e mais uma sequência de episódios que vão se sucedendo “como se se tratasse de pequenos núcleos narrativos que se encaixam organicamente numa trama maior”, ou “uma sequência de pequenos contos ligados sucessivamente uns aos outros” (BELLO, 2013, p. 244).

Para exemplificar como isso acontece, há um momento no primeiro dos três volumes em que o Padre Dinis narra ao jovem João a trágica história de seu pai, Pedro da Silva. Neste momento, o autor já está trabalhando com duas camadas de *flashback*: João, narrador da história e “autor do manuscrito” reproduzido por Camilo, está transcrevendo no seu próprio relato em *flashback* a história contada pelo Padre Dinis, que por sua vez assume-se como um segundo *flashback*, ainda *anterior* na linha temporal da trama. Subitamente, dentro desta narrativa do sacerdote, Pedro da Silva se transforma no terceiro narrador de um terceiro *flashback*, ao contar ao Padre Dinis como conheceu e se apaixonou por Ângela. Finalmente, dentro desta narrativa de Pedro, há um breve momento em que o próprio Pedro conversa com seu irmão e este passa a relatar ainda uma outra história que se transforma no quarto *flashback* – logo, quatro diferentes relatos por quatro diferentes narradores, formando uma autêntica *matriosca narrativa*, ou histórias dentro da história.

Pouco depois, o narrador João explica que vai transcrever trechos retirados do diário de outro personagem: “Algumas páginas, que vão ler-se, não me pertencem: copiei-as do Livro Negro do Padre Dinis, como ele o intitulava. Não fui testemunha das cenas aqui descritas” (CASTELO BRANCO, 1854a, p. 144).



RELICI

156

É uma forma de justificar que o protagonista e narrador possa relatar episódios que aconteceram anteriormente ou quando ele não estava presente, mas acaba criando nova *matriosca*: o diário do Padre Dinis, citado dentro do manuscrito de João, reproduz na íntegra cartas de outros personagens (algo que não seria necessário nem no diário de alguém, muito menos no relato *real* de um moribundo).

Tal narrativa de camadas, que vai trocando de vozes mesmo havendo um narrador *oficial*, se repete inúmeras vezes ao longo da trama. Chega um momento em que Camilo simplesmente se esquece de que existe um narrador (João) ao longo dos episódios reproduzidos no Volume 2 de *Mistérios de Lisboa*, que são protagonizados por um núcleo completamente novo de personagens que gira ao redor da comerciante de bacalhau Anacleta dos Remédios e sua família, composta por três filhas nascidas de um relacionamento fixo e de outros *informais*.

Quando *Mistérios de Lisboa* ainda estava sendo publicado em formato de folhetim, o autor provavelmente foi cobrado (por leitores, editores, quiçá críticos) sobre esta súbita e inexplicável mudança no foco narrativo, já que João não poderia saber da vida de Anacleta dos Remédios e sua família, nem nunca interage diretamente com estas personagens. Pois Camilo justificou redigindo uma nota publicada ao final do Volume 2 de *Mistérios de Lisboa*:

As páginas de 1º volume são escritas pelo autor que fala de si, que avulta no quadro que descreve, assombrando-o das cores melancólicas de que a sua alma devia estar escurecida. No 2º volume, do 4º ou 5º capítulo em diante já não é autor o filho da condessa de Santa Bárbara. O maço que o nosso amigo nos enviou do Brasil continha, além do 1º volume organizado, poucos capítulos do 2º, e o resto eram apontamentos de que nos servimos, como genuínos, porque não podemos duvidar dos esclarecimentos que os documentavam. Enganar o público, isso é que de modo nenhum. (CASTELO BRANCO, 1854b, p. 299)

Ao fim, embora João seja o narrador oficial de *Mistérios de Lisboa*, fica claro que o personagem *principal* da história é o Padre Dinis, que está no centro de todas as relações entre os demais personagens. Ele torna-se tutor do jovem João depois



RELICI

157

de ter acompanhado os últimos momentos de vida de seu pai, Pedro da Silva. Ele salva o garoto da morte fazendo-se passar por um cigano, Sabino Cabra, e evitando que um bandido conhecido pela alcunha de *Come-Facas*, a mando do Marquês de Montezelos, cumpra sua missão de matar o bebê tão logo venha ao mundo. Ele protege Ângela de uma relação abusiva com o Conde de Santa Bárbara. Ele tem uma irmã, Dona Antónia, que na verdade é originária do outro núcleo de personagens (descobre-se mais tarde que é uma das filhas da bacalhoeira Anacleta dos Remédios, e foi resgatada da sua própria tragédia pessoal pelo sacerdote). Por puro acaso, ele descobre que é filho de um frei, Baltasar da Encarnação, outrora Dom Álvaro de Albuquerque, e que sua mãe morreu durante o parto. Ele reencontra o *Come-Facas* agora transformado em um homem rico, Alberto de Magalhães, e ambos se tornam amigos e confidentes. Em uma vida pregressa pouco antes de virar padre, quando ainda se chamava Sebastião de Melo, descobrimos que ele cortejou a própria Anacleta dos Remédios.

Finalmente, no terceiro volume, o Padre Dinis se torna protetor de uma nova personagem vinda de Paris, a Duquesa de Cliton, que se chama Elisa de Montfort. Descobrimos que o Padre Dinis também foi, no passado, Renoit de Montfort, um nobre cuja amada Branca morreu numa tragédia. A filha deste relacionamento é Elisa, que por volta do final da trama acaba conquistando o coração do agora rapaz João – rebatizado Pedro da Silva em homenagem ao finado pai –, assim conectando de forma dramática a filha legítima e o antigo tutor do pároco.

O Padre Dinis é um personagem tão onipresente na trama que algumas das narrativas secundárias (incluindo seu passado como Renoit de Montfort) foram posteriormente esmiuçadas pelo próprio Camilo Castelo Branco em uma espécie de continuação de *Mistérios de Lisboa* batizada *Livro Negro de Padre Dinis*, publicada em 1855. Desta vez a história é centrada na figura do sacerdote, explicando diversas pontas soltas do livro anterior.



RELICI

158

Como se percebe, *Mistérios de Lisboa* usa a estrutura do romance-folhetim inclusive para brincar com os absurdos e golpes de cena desse formato literário, ao sugerir reviravoltas dramáticas no limite do absurdo para alguns dos personagens. Isso funciona muito bem dentro do formato proposto e enquanto obra literária, mas será possível que funcione em versão audiovisual?

OS MISTÉRIOS DE LISBOA DE RUIZ

Raúl Ruiz já tinha mais de 100 créditos em cinema e TV (incluindo documentários e curtas-metragens) quando foi convidado pelo produtor Paulo Branco para dirigir a adaptação cinematográfica de *Mistérios de Lisboa*. Conhecido como um cineasta autoral, Ruiz foi uma escolha curiosa para filmar um romance com estilo mais folhetinesco e popular, e um dos projetos mais ambiciosos do cinema português, com um orçamento de 2,5 milhões de euros.

Em entrevista a Michel Coulombe, publicada em 2000 pela revista francesa *Ciné-Bulles*, Ruiz afirmou: “O cinema é feito menos de histórias que de silêncios, de vazio” (COULOMBE, 2000, p. 29).

É uma pista importante para entender a forma que o cineasta deu ao seu *Mistérios de Lisboa*: um filme de 4h30min em que há mais cenas com os personagens em silêncio, lidando com seus dilemas e fantasmas pessoais, e do qual foram extirpados quase todos os episódios de intriga e morte da novela de Camilo.

Já foram escritos alguns artigos sobre a relação entre a fonte literária e a adaptação para o cinema de *Mistérios de Lisboa*, mas eles raramente abordam o cerne da questão: o quanto do original *perdeu-se* na transição para a tela grande. A resposta rápida seria *quase tudo*, mas apesar disso já escreveu-se que a adaptação de Ruiz deixou a estrutura do romance intacta ou que alterou muito pouco do livro, afirmações que não se confirmam quando comparamos uma coisa com outra.



RELICI

159

Antes de analisarmos a narrativa fílmica, convém descrever brevemente o que se perdeu na transposição. Por exemplo, o núcleo de personagens relacionado a Anacleta dos Remédios (seus diversos amantes, as filhas Antónia, Emília e Maria Amélia) foi totalmente eliminado do filme, e por consequência todas as suas ramificações para dentro da narrativa principal. Para dar uma ideia, no livro de Castelo Branco (mais precisamente no segundo volume), Anacleta tinha uma rica trajetória em que passava de homicida a prostituta, e de mendiga louca a santa ao se mudar de Lisboa para o interior de Portugal, encontrando assim a redenção.³

Sem Anacleta, o filme também não se preocupa em dar muitos pormenores sobre a história por trás de Antónia dos Prazeres, que viria a se transformar na “irmã” do Padre Dinis. No livro, descobre-se que a personagem casou-se com um militar, o General Gervásio Faria. Depois do assassinato deste, a filha do casal, ainda bebê, foi roubada. Em depressão e quase desistindo de viver, Antónia foi salva pelo Padre Dinis, que a convenceu a ingressar em um convento, adotando-a como uma espécie de irmã ilegítima.

Mais tarde na narrativa, descobre-se que a bebê roubada é ninguém menos que Eugénia, criada do Conde de Santa Bárbara e futura esposa de Alberto de Magalhães. Mãe e filha são reunidas rapidamente antes da morte da primeira. Antónia até aparece brevemente no filme (interpretada por Vânia Rodrigues), mas a personagem nunca chega a ter a dimensão que tem no livro – e o fato de ser mãe de Eugénia sequer é mencionado.

As múltiplas narrativas dos *Mistérios de Lisboa* de Camilo são sintetizadas para abarcar o núcleo principal de personagens: o jovem João (interpretado por

³ Em 2011, o material filmado por Raúl Ruiz foi remontado para exibição como minissérie de televisão, com seis episódios de 53 minutos cada. O quarto episódio chama-se justamente *Os Crimes de Anacleta dos Remédios*, revelando que a personagem pode ter sido eliminada da narrativa do filme, mas aparece pelo menos no formato televisivo (onde foi interpretada por São José Correia). Os créditos deste episódio – que não foi analisado para o presente artigo – revela que também aparecem outros personagens do mesmo núcleo que foram completamente ignorados na versão para o cinema.



RELICI

160

João Arrais quando criança e por Afonso Pimentel depois de crescido) e o Padre Dinis (Adriano Luz), o drama entre Ângela de Lima (Maria João Bastos), Pedro da Silva (João Baptista) e o Conde de Santa Bárbara (Albano Jerónimo), e o triângulo amoroso entre Alberto de Magalhães (Ricardo Pereira), Eugénia (Joana de Verona) e Elisa de Montfort (Clotilde Hesme).

Alguns episódios secundários do livro de Camilo foram mantidos – como quando o Frei Baltasar da Encarnação confessa que é o pai do Padre Dinis e narra seu próprio drama de juventude, envolvendo *outro* amor proibido –, mas considerável parte do terceiro ato do filme tira sua inspiração não de *Mistérios de Lisboa*, e sim da obra seguinte, *Livro Negro do Padre Dinis*, ao apresentar o passado do sacerdote como Renoit de Montfort e seu casamento com Branca de Montfort. Considerando que a trama da obra original já continha material suficiente, a decisão de buscar intrigas da sua continuação é no mínimo curiosa.

Ao mesmo tempo, a complexa relação entre João já rapaz e o anti-herói Alberto de Magalhães ficou bastante comprometida na transposição. A certa altura do livro, Magalhães é promovido a “tutor secreto” de João quando o Padre Dinis é forçado a sair de cena, providenciando o sustento do rapaz sem que este. Considerando que, em sua encarnação anterior como *Come-Facas*, Alberto de Magalhães deveria ter matado João no momento do nascimento, a futura relação *familiar* da dupla é bastante inusitada. Mas o filme prefere diluir isso ao dar destaque à rivalidade entre João e Magalhães pelo amor de Elisa, quando a mulher resolve usar o amor cego do primeiro para tentar vingar-se do segundo.

Carlos Saboga foi o responsável pelo roteiro da adaptação cinematográfica de *Mistérios de Lisboa*. Um dos seus principais desafios era como representar, no filme, as diversas camadas de contação de histórias e *flashbacks* do livro, naquilo que anteriormente apelidei de *matriosca narrativa*.



RELICI

161

Em seu ensaio para a *LaFuga*, Ruiz confirmou a dificuldade para conseguir filmar a complexa estrutura do romance original:

Guilherme Tell é uma história bem contada porque apenas uma flecha corta uma maçã em duas, mas a Batalha de Azincourt não, porque o enxame de flechas de Robin Hood e seu povo não nos permite identificar o tempo no relógio narrativo, coberto por nuvens de flechas, cada uma guiada por sua própria pequena intriga independente. (...) No drama moderno, a proliferação de fatos truncados não é aceitável porque nos desvia da noção de causalidade inerente à ideia de verossimilhança, sem a qual não haveria história. Muito bem. Mas o que acontece se aplicarmos estas regras sacrossantas à adaptação cinematográfica dos romances que constituem *Mistérios de Lisboa*? Das cem ou mais personagens que se encontram e se perdem na Lisboa de Castelo Branco, nem mesmo uma é capaz de explicar o porquê das suas acções; acções quase imperceptíveis, com consequências impalpáveis e um futuro indecifrável. O Deus de Castelo Branco, o seu *fatum*, é caprichoso, gosta de mistérios e enigmas. Ele aciona eventos estranhos a qualquer tipo de lógica. Voltas e mais voltas caem do céu como meteoritos. (RUIZ, 2012)

Do livro de Camilo, roteirista e cineasta reaproveitaram a trama contada fora da ordem cronológica, em que a investigação do jovem João pelo próprio passado vai dando origem a sucessivos *flashbacks* de outros personagens, retornando cada vez mais no tempo para conseguir melhor explicar as acções do presente. Mas o formato de “manuscrito”, de algo verdadeiro que teria sido escrito por João no fim da sua vida e então *republicado* por Camilo após receber o relato enviado pelo correio, é abandonado, tornando a trama mais linear e fácil de seguir do que a do livro.

No filme, o rapaz é o narrador oficial da história e também comenta certos acontecimentos ao longo da trama, ajudando a contextualizar os fatos para o espectador. Porém sempre que algum outro personagem começa a contar algo sobre seu próprio passado, este personagem automaticamente se torna o narrador, ainda que temporariamente: “O filme segue a lógica coral e folhetinesca dos *Mistérios*, de uma forma desconcertantemente linear e metódica. A cada personagem, se abre como que um novo capítulo, muda-se de narrador, de ponto de vista e de voz *off*” (CARVALHO, 2010).



RELICI

162

Não há, também, a pressão que havia no livro de Camilo (devido ao formato de “manuscrito”) de explicar como João tomou conhecimento de certos fatos sem estar presente no momento em que eles aconteceram:

No caso do filme, essa polifonia manifesta-se através de uma constante mudança de ponto de vista, consoante a alternância do foco narrativo. Assim, a voz *off* passa do protagonista Pedro da Silva para o Padre Dinis, ou deste para o criado de Ângela de Lima, para o pai de Pedro ou para o Conde de Santa Bárbara, criando um mosaico dinâmico de inúmeras e caleidoscópicas faces, que refletem, ora descobrindo ora escondendo, as várias perspectivas de uma mesma história, de uma mesma “verdade”. (BELLO, 2013, p. 252)

A propósito disso, Ruiz foi esperto ao representar, sem apelar para excesso de palavras ou diálogos, como as múltiplas histórias contadas ao longo de seus *Mistérios de Lisboa* espalham-se: em mais de uma cena, enquanto personagens narram confidências uns aos outros, a câmera se distancia dos protagonistas para mostrar, por exemplo, uma criada ouvindo tudo por trás da porta.

Enquanto o livro de Camilo estava originalmente dividido em três volumes, o filme tem duas partes distintas: a primeira com duas horas e a segunda com duas horas e meia de duração, identificadas com os títulos Fim da Primeira Parte e Segunda Parte (nas exhibições nos cinemas, o momento marcava um intervalo).

Curiosamente, a primeira parte do filme encerra com um “gancho” que remete diretamente ao livro: Ângela questiona o Padre Dinis sobre o fato de Antónia não ser sua irmã de verdade. Porém quando a narrativa é retomada na Segunda Parte, este episódio nunca mais é mencionado – ao contrário do que acontece no livro, quando Castelo Branco toma um longo tempo a explicar a dramática trajetória de Antónia dos Prazeres até sua *ressurreição* como “irmã” do pároco.

Em contraste à grande quantidade de diálogos e depoimentos no livro, o ritmo do filme é lento, com um excesso de momentos introspectivos. Em muitas cenas, os personagens permanecem sozinhos em cenários ricamente decorados por longos segundos, às vezes minutos inteiros, em total silêncio. Segundo o diretor:



RELICI

163

Quando li pela primeira vez a adaptação de Carlos Saboga, que achei excelente, me empolguei com a narração, só isso. Na segunda leitura, minha atenção estava voltada para a espécie de paz, de tranquilidade que cercava os dolorosos acontecimentos sugeridos e ilustrados pela história. Era como caminhar por um jardim. Em seu romance *The Cathedral*, Joris-Karl Huysmans evoca um jardim alegórico (mas real) em que cada planta, cada árvore, cada flor representa valores morais ou sinais. Foi assim que imaginei o filme que queria fazer. (...) E se alguém me pedisse para resumir a minha posição sobre o filme *Mistérios de Lisboa*, diria que é um filme de jardineiro. (RUIZ, 2012)

Há ainda um recurso visual muito interessante, e do qual não há sinal no livro: ainda criança, o narrador João ganha de presente da mãe um brinquedo que lembra um palco de teatro em papel cartonado. Ao longo da narrativa, o garoto manipula os “atores” de mentira naquele palco de mentira, como se fosse o Deus que coloca as múltiplas tramas paralelas de *Mistérios de Lisboa* em andamento.

O que acontece no palco de brinquedo às vezes se espelha na “vida real” da narrativa cinematográfica, e alguns espectadores podem até questionar se parte considerável do que é narrado não é apenas uma fantasia do protagonista brincando com seu teatro de cartão. A propósito disso, Santos (2014) escreveu:

O palco pode ser visto como uma metáfora da própria vida de Pedro Silva, que parece ter começado, de fato, quando a identidade de sua mãe foi revelada e, aos poucos, soube detalhes de sua história; situação que só ocorre após ganhar o palco, justamente da mãe. Os momentos cruciais de sua história de vida, que envolvem uma série de personagens, são apresentados nesse objeto que passa a fazer parte de sua vida. Em uma tentativa de controlar esses atos após saber de sua existência, ele até mesmo interage com esse palco, empurrando os bonecos ou mesmo admirando sua composição. (SANTOS, 2014, p. 199)

Em sua crítica, Carvalho (2010) destaca que o teatro pode ser interpretado como o diretor Ruiz assumindo a artificialidade (ou pieguice) do material original:

É impossível levar a sério o que seria uma espécie de telenovela à século XIX, de consumo pouco exigente. Daí o inteligente estratagema de, no filme, colocar-se em campo um teatrinho de brinquedo. Onde se vai, a cada mistério, acrescentando mais uma personagem. É um assumir do artificialismo. (CARVALHO, 2010)



RELICI

Mas nem tudo que funciona em uma mídia sobrevive na tradução para outra. Os *Mistérios de Lisboa* de Camilo apresentavam vários comentários irônicos e divertidos sobre literatura em geral (diversos autores do período são mencionados e referenciados), e sobre o próprio formato de romance-folhetim. Nada disso sobreviveu na versão cinematográfica.

O fato de alguns personagens aparecerem e reaparecerem com múltiplas identidades também se perde na adaptação. No livro de Camilo, o leitor leva algum tempo para descobrir que o cigano Sabino Cabra e o dândi Sebastião de Mello são disfarces do próprio Padre Dinis – e isso só acontece, obviamente, porque o próprio revela ambos os fatos. Como no filme o espectador pode identificar claramente que tanto Sabino quanto Sebastião têm o mesmo rosto do ator que interpreta o sacerdote (Adriano Luz), tais “revelações” não chegam a ser uma surpresa.

O mesmo acontece no caso do bandido *Come-Facas*: quando mais tarde ele reaparece milionário e usando a identidade de Alberto de Magalhães, o espectador já antecipa a reviravolta imediatamente porque consegue identificar com facilidade que se trata do mesmo ator, Ricardo Pereira, usando trajes mais elegantes e sem a barba. Ou seja, a ferramenta narrativa que Camilo usa com frequência em seu romance, de um mesmo personagem ter vários nomes e “encarnações” ao longo da história, não funciona tão bem na versão para o cinema simplesmente porque reconhecemos um mesmo ator interpretando personagens diferentes.

E é preciso mencionar a escolha curiosa de Ruiz e do roteirista Saboga no sentido de *suavizar* o que muitos leitores/espectadores contemporâneos poderiam considerar um show de horrores. Porque o livro *Mistérios de Lisboa* estava repleto de certo ar macabro e sensacionalista, muito próximo dos contos de horror da época, que tentavam atrair o leitor com a descrição de horrores diversos – suicídios, tragédias e assassinatos violentos. O filme, por sua vez, reduz os elementos



RELICI

165

grotescos a um mínimo, e se nega inclusive a mostrar que o desfecho de quase todos os personagens principais é trágico no livro em que se inspirou.

Na obra de Camilo, por exemplo, o casal Alberto de Magalhães e Eugénia morre quando o navio em que estão naufraga. Ela, grávida, se afoga; ele, aos pés do cadáver da amada, comete suicídio. Mesmo suspeitando que a exclusão do naufrágio do filme tenha acontecido por questões financeiras, Alberto e Eugénia desaparecem do filme ainda vivos e assim ganham um aparente final feliz.

Como toda a trama envolvendo Anacleta dos Remédios foi excluída da narrativa fílmica, a adaptação para o cinema também evita mostrar alguns momentos terríveis ligados à personagem: o suicídio da filha Maria Amália, que prefere a morte a ser desonrada por um nobre; o assassinato do marido Dom Teotónio, cujo cadáver é escondido dentro de um barril de bacalhau, e a morte estúpida de Joaquim, o desafortunado amante de Anacleta, que, em momento quase inacreditável de humor negro, morre quando tenta jogar o referido barril no oceano e acidentalmente afunda junto com ele.

São momentos puramente cinematográficos, mas que Ruiz e Saborda resolveram descartar do filme. A julgar por algumas críticas da época, entretanto, o apelo a um clima mais realista e menos grotesco/absurdo funcionou para certos espectadores: “[O filme] têm a prudência de estacar ainda antes de soar os alarmes do sentido do ridículo” (CARVALHO, 2010).

Além de tudo que já foi mencionado, Ruiz tomou duas curiosas liberdades poéticas que diferem consideravelmente dos *Mistérios de Lisboa* de Camilo.

Enquanto no livro o Marquês de Montezelos, pai de Ângela e grande culpado por dar início a muitos dos dramas, desaparecia da história pouco depois de encomendar a morte do grande amor de sua filha, nos *Mistérios de Lisboa* de Ruiz reencontramos o personagem no ato final, envelhecido, quase cego e agora



RELICI

166

transformado em mendigo após perder toda a sua fortuna. Sofre, portanto, um justo castigo que Camilo lhe negou na versão literária.

E a conclusão de ambas as histórias é radicalmente diferente. No livro, que já sabemos ser o manuscrito em que João está narrando sua incrível história de vida, o protagonista morre de febre amarela enquanto está exilado no Rio de Janeiro, tentando esquecer as tragédias de sua vida e o amor não-correspondido por Elisa de Montfort. É o fim do seu manuscrito, mas o livro de Camilo traz ainda um epílogo em que se explica que a ex-Duquesa de Cliton, que tornou-se freira, morre de tristeza ao saber do falecimento do narrador. A última frase do volume dá ao casal a união que não tiveram em vida: “Consegui que o seu cadáver fosse enterrado na sepultura imediata. O mundo ignora que estas duas sepulturas são o leito nupcial daqueles dois desgraçados” (CASTELO BRANCO, 1854c, p. 355).

Já na conclusão do filme o protagonista nunca mais reencontra sua amada Elisa de Montfort. A última cena mostra-o na cama, supostamente no Rio de Janeiro, como se estivesse pronto a expirar e ainda ditando sua história para um criado que toma nota – gerando assim o famigerado manuscrito que compõe o livro de Camilo Castelo Branco. Mas então Ruiz recorre a uma narrativa circular que retorna à cena inicial, em que o menino João, ainda no colégio, é encontrado desacordado no corredor após ser agredido por um grupo de colegas.

Isso provoca certo sentimento de confusão no espectador, que pode interpretar o recurso de duas maneiras distintas: ou pela crença popular de que a vida inteira passa diante de nossos olhos no momento da morte, ou que toda a trama (e conseqüentemente as mais de quatro horas de filme) não passaram de um sonho ou devaneio do ainda garoto João enquanto convalescia.



RELICI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há muito a ser escrito tanto sobre os *Mistérios de Lisboa* de Camilo Castelo Branco quanto sobre os de Raúl Ruiz, e o objetivo deste artigo não era esgotar o tema. Mas creio ter ficado claro que se tratam de duas obras radicalmente diferentes, ainda que usando o mesmo argumento e os mesmos personagens.

Para muitos investigadores, o livro de Camilo é mais uma sátira aos clichês e lugares-comuns do romance-folhetim do que uma narrativa a ser levada a sério. Sendo um autor brilhante, sua obra acaba funcionando nos dois níveis: é possível, sim, levar muito a sério os encontros e desencontros de seus personagens trágicos, as idas e vindas no tempo, os filhos que redescobrem pais perdidos ou vice-versa, e ao mesmo tempo rir de alguns desses absurdos, da maneira forçosa como todos os personagens parecem estar relacionados, de como o “mundo” de Camilo é pequeno e todos acabam se encontrando ou reencontrando em algum momento.

No caso do filme de Ruiz, podemos perceber as linhas gerais do romance de Camilo, os protagonistas com o mesmo nome, até alguns diálogos reaproveitados sem que uma única palavra tenha sido modificada. Mas o clima é completamente diferente: a trama é mais enxuta, com as relações entre os personagens sendo simplificadas para parecerem mais realistas. Para além disso há todo o aspecto visual, com cenas grandiloquentes, cenários, figurinos de época, etc – elementos que obviamente não podemos *ver* no livro.

Portanto, arrisco-me a afirmar que livro e filme funcionam mais nas suas diferenças do que nas suas semelhanças. O estilo de Camilo Castelo Branco dificilmente conseguiria ser traduzido para o cinema, especialmente aqueles momentos que satirizam os clichês literários do período. Na versão para o cinema, o máximo de *humor* é a presença de um criado de Alberto de Magalhães que caminha de forma engraçada (interpretado por João Villas-Boas). A complexidade da história original também não cabe em um filme – mesmo que seja um filme enorme com



RELICI

168

quase cinco horas de duração. Talvez o formato de minissérie, utilizado depois pelo diretor Ruiz reaproveitando parte do mesmo material, funcione melhor.

A versão cinematográfica de *Mistérios de Lisboa* tem seus problemas óbvios, principalmente ao dar um rosto a múltiplos personagens que na verdade são a mesma pessoa (arruinando a surpresa de descobrirmos isso mais tarde através do narrador, como acontece no livro).

Mas ao eliminar várias das tramas e personagens secundários, e misturar a narrativa original com a da sua continuação literária, Ruiz criou algo que é único e ao mesmo tempo bastante seu. Os diálogos são quase que integralmente de Castelo Branco, mas os personagens e suas relações no filme são tipicamente “Ruizianos”: ganham um novo significado, um novo ritmo, um novo objetivo.

Provavelmente alguém tenha mais apreço pelo livro ou pelo filme, mas prefiro vê-los como dois produtos radicalmente diferentes, quando não opostos. De um lado, os *Mistérios de Lisboa* de Camilo; do outro, os *Mistérios de Lisboa* de Ruiz.

Não é uma competição e ambos têm elementos suficientes para serem lembrados como as grandes obras (literária e cinematográfica) que são.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Édil de Lima. **Paródia em novelas-folhetins Camilianas**. Lisboa: Gráfica Maiadouro, s.d.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Quem tem medo de uma boa história?: “Mistérios de Lisboa” ou a narrativa como mistério. In: Encontro Anual da AIM, 2., 2013, Lisboa. **Atas**. Lisboa: Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2013. p. 243-254. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/Atas-IIEncontroAnualAIM.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

CARVALHO, Ana Margarida de. “Mistérios de Lisboa”: Bastardos inglórios. **Visão**, 2010. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2010-10-22-misterios-de-lisboa-bastardos-ingloriosf576559>. Acesso em: 12 nov. 2020.



RELICI

CASTELO BRANCO, Camilo. **Mysterios de Lisboa**. Porto: J. J. G. Basto, 1854.

_____. **Mysterios de Lisboa – Livro Segundo**. Porto: J. J. G. Basto, 1854.

_____. **Mysterios de Lisboa – Livro Terceiro**. Porto: J. J. G. Basto, 1854.

COULOMBE, Michel (2000). Entretien avec Raoul Ruiz. *Ciné-Bulles*, 19 (1), 26-29.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. “Os Mistérios de Lisboa”, uma mise en abîme: “Literatura menor”, cinema e televisão. In: Simpósio da Associação Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Internet, 2011. p. 1-10. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307966878_ARQUIVO_OsMisteriosdeLisboa.Textocorrigido.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

MARINHO, Maria de Fátima. Romance-folhetim ou o mito da identidade encoberta. **Intercâmbio**, Porto, n. 2, p. 44-58, 1991. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/9215/2/5589000064261.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MISTÉRIOS DE LISBOA. Direção: Raul Ruiz. Produção: Paulo Branco. Roteiro: Carlos Saboga. Intérpretes: Adriano Luz, Maria João Bastos, Ricardo Pereira. Distribuidora: Leopardo Filmes, 2010. 2DVDs (272 min), cor.

RESENDE, Tiago. “Mistérios de Lisboa”, a obra-prima de Raúl Ruiz, regressa às salas de cinema. **Cinema Sétima Arte**, 2016. Disponível em: <https://www.cinema7arte.com/misterios-lisboa-obra-prima-raul-ruiz-regressa-as-salas-cinema>. Acesso em: 12 nov. 2020.

RUIZ, Raúl. Declaración de Raúl Ruiz sobre “Misterios de Lisboa”. **LaFuga**, Santiago de Chile, n. 13, 2012. Disponível em: <https://lafuga.cl/declaracion-de-raul-ruiz/509>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SANTOS, Katrym Aline Bordinhão dos. “Mistérios de Lisboa” e sua adaptação cinematográfica. **Anuário de Literatura**, Santa Catarina, v. 19, n. 2, p. 188-201, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2014v19n2p188/28182/120760>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SCHEFER, Jean Louis. *Mystères de Lisbonne* de Raoul Ruiz. **Trafic**, Paris, n. 80, p. 85-90, dez. 2011.