

Páginas traduzidas em filme: a representação do tempo em *Mistérios de Lisboa*

Tatiana Prevedello¹

Resumo: O objeto de análise do presente estudo concentra-se em verificar como ocorre a transposição do tempo narrativo do romance *Mistérios de Lisboa*, do escritor português Camilo Castelo Branco, publicado em 1854, para a adaptação cinematográfica homônima, apresentada ao público em 2010, sob a direção do cineasta chileno Raúl Ruiz. Considerando a natureza distinta de ambas as obras, pretendemos examinar os mecanismos que engendram a construção ficcional do tempo histórico, na perspectiva que, segundo o filósofo Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, articula o mundo do texto e do leitor. Dentro dessa abordagem, considerando o processo de tradução intersemiótica, será observado como o filme se vale do recurso de “reefetuação” do passado no presente que se apresenta ao espectador, ao reconstruir, imgeticamente, a estratégia literária camiliana.

Palavras-chave: Adaptação fílmica. Camilo Castelo Branco. Romance. Tempo narrativo.

Abstract: The object of analysis of this study focuses on verifying how occurs the transposition of the narrative time of the novel *Mistérios de Lisboa*, by the Portuguese writer Camilo Castelo Branco, published in 1854, for the homonymous film adaptation, presented to the public in 2010, under the direction of Chilean filmmaker Raúl Ruiz. Considering the distinct nature of both works, we intend to examine the mechanisms that engender the fictional construction of historical time, in the perspective that, according to the philosopher Paul Ricoeur, in *Tempo e narrativa*, articulates the world of the text and the reader. Within this approach, considering the intersemiotic translation process, it will be observed how the film makes use of the resource of “remaking” the past in the present that is presented to the spectator, when reconstructing, in the imagination, the camillian literary strategy.

Keywords: Film adaptation. Camilo Castelo Branco. Novel. Narrative time.

¹ Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil. E-mail: t_prevedello@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-5742-7692

O tempo é um alçapão mas não te fies
o que omites acaba por ressurgir
como intruso escava uma saída
rasteja por vias desconhecidas
na distância do que pensava perdido
e chega a tua casa antes de ti
(Tolentino Mendonça, *Alçapão*)

1. “Fazer um romance é um desejo inocente”: o tempo entre as estratégias de criação e adaptação

O aspecto subjetivo da criação artística é plenamente revestido de autonomia, mas se realiza a partir de um projeto que supõe a alteridade tanto da descoberta como do reconhecimento. Por essa razão torna-se compreensível a angústia que cerceia a criação estética, pautada no complexo jogo de invenção e descoberta. Falar sobre a relação com as palavras e a ação de escrever já é um recurso muito antigo que, incontáveis vezes, foi utilizado por autores clássicos, na perspectiva de justificar a necessidade do romance ou ironizar a vaidade que permeia o trabalho do escritor, como bem o faz Camilo Castelo Branco ao apresentar, em *Mistérios de Lisboa* (1854), uma breve nota introdutória ao livro, intitulada como *Prevenções a dar antes da leitura*:

Tentar fazer um romance é um desejo inocente. Batizá-lo com um título pomposo é um pretexto ridículo. Apanhar uma nomenclatura, estafada e velha, insculpi-lo no frontispício de um livro e ficar orgulhoso de ter um padrinho original, isso, meus caros leitores, é uma patranha de que eu não sou capaz.

[...] Recursos de imaginação, se os tivera, não viria consumi-los aqui numa tarefa inglória. E, sem esses recursos, pareceu-me sempre impossível escrever os mistérios de uma terra que não tem nenhuns, e inventados, ninguém os crê [...].

[...] Cuidei que os horizontes do mundo fantástico se fechavam nos Pirinéus, e que não se podia ser-se peninsular e romancista, que não se podia ser-se romancista sem ter nascido Cooper ou Sue. [...] Antes eu gostava muito de ter nascido na terra dos homens verdadeiros, porque, peço me acreditem, que os romances são uma enfiada de mentiras [...]. Por consequência, diz o circunspecto leitor, vou-me preparando para andar à roda num sarilho de mentiras.

[...] *Este romance não é um romance* [...]. (CASTELO BRANCO, 1878, p. 5-6, grifos nossos)

O autor de *Mistérios de Lisboa*, de forma metalinguística, valendo-se do sarcasmo que lhe é peculiar, faz uma série de advertências, as quais objetivam selar o acordo tácito que há entre o autor e o leitor no processo de refiguração do

texto pelo viés da leitura, ao qual Ricoeur refere em *Tempo e narrativa*. Na sequência das *Prevenções*, faz um convite ao hipotético receptor do livro: “Peço-lhe que leia a seguinte carta, que recebi em 24 de Agosto de 1852” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 6). Ao final da transcrição da carta, de certa forma, impõe ao leitor a condição de que leia todo o romance.

Entre 1842 e 1843, Eugène Sue (1804-1857) publicou, em Paris, no *Journal des Débats*, os *Mystères de Paris*, que, em seguida, foram traduzidos para a língua portuguesa, atingindo pleno êxito literário, além de se constituir como uma forte influência na literatura, em Portugal, no período. Aspectos característicos do romance-folhetim apresentaram um significativo destaque entre os maiores escritores portugueses, sendo possível encontrar nítidos pontos em comum, tanto na estrutura do romance, na composição das personagens e na descrição das cenas. Alfredo Hogan, entre 1851 e 1852, apresentou ao público os quatro romances que compõem os seus *Mistérios de Lisboa*², os quais podem ser considerados como uma espécie de adaptação do texto de Sue³.

² Alfredo Possolo Hogan (1830-1865) nasceu e faleceu em Lisboa. Funcionário dos correios, cultivou a literatura negra, tornando-se um romancista e um dramaturgo bastante popular em Lisboa. Nas suas obras notam-se influências de Eugène Sue e Alexandre Dumas. Escreveu vários romances históricos, como *Marco Túlio ou o Agente dos jesuítas* (1853), *Mistérios de Lisboa* (romance em 4 volumes, 1851), *Dois Ângelos ou Um casamento forçado* (romance em 2 volumes, 1851-1852), entre outros. Das peças de teatro, destacam-se: *Os dissipadores* (1858), *A máscara social* (1861), *Nem tudo que luz é ouro* (1861), *A vida em Lisboa* (em parceria com Júlio César Machado, 1861), *O dia 1º de dezembro de 1640* (1862), *As brasileiras*, *Segredos do coração* e *O colono*. Foi-lhe atribuída a autoria do romance *A mão do finado* (1854), publicado anonimamente em Lisboa, pretendendo ser a continuação de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas.

Mistérios de Lisboa, de Hogan, é uma intrincada narrativa sobre o rapto de duas crianças – Maria e João – realizado por um jesuíta que esperava que a mãe deles deixasse os seus bens para a ordem a que pertencia. Publicado em 1851, apresenta uma das primeiras representações da escravidão na literatura portuguesa. Conforme análise de Marinho (1991, p. 45-47), em seu ensaio “Romance-folhetim ou mito da identidade encoberta”, são apresentados diversos pontos de contato entre os *mistérios* de Hogan e Sue.

³ Nascido em Paris, em 26 de janeiro de 1843, Eugène Sue, aliás, Marie Joseph Sue, era filho, neto e bisneto de cirurgiões da corte parisiense, originários da Provença, no sul da França. Estudante, destacou-se por sua rebeldia e insubmissão. A bibliografia de Eugène Sue, segundo Francis Lacassin (1983), contém: 7 romances marítimos; 11 romances de costume; 10 romances históricos; 15 romances sociais; 2 coletâneas de contos; 8 obras políticas; 19 obras teatrais; 6 obras diversas. Retornando a Paris, em 1829, a mente repleta de exotismo e de imagens vistas e vividas, Sue dá seus primeiros passos como escritor, publicando artigos polêmicos contra os republicanos e romances marítimos. Segundo a biografia escrita por Legouvé (1886), Sue teria partido menino e retornado poeta e escritor sem o saber, e as lacunas causadas pelo precoce abandono escolar teriam sido compensadas por um misto de força, imaginação e sarcasmo, características que viriam a ser marcas de seu estilo.

Les Mystères de Paris, publicado diariamente em folhetins pelo *Journal des Débats* de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843, narra as aventuras vividas pelo príncipe Rodolphe, e sua busca por um homem, pelos recantos obscuros de Paris. Personagem generosa, inteligente e compreensiva, Rodolphe é o herói do romance. Aristocrata, embora sua identidade e condição social sejam mantidas em segredo, ele é capaz de frequentar as diferentes camadas sociais buscando sempre reparar as injustiças cometidas contra os inocentes. O romance, mergulhado no abismo social que marca sua época, denuncia as injustiças e as condições subumanas de vida do proletariado, tendo por cenário os lugares mais sombrios e insalubres, até então desconhecidos, de Paris.

Em 2 de março de 1853, transcorrido um ano após a publicação do romance de Hogan, começaram a ser veiculados, no jornal *O Nacional*, da cidade do Porto, *Mistérios de Lisboa*, título homônimo, do jovem Camilo Castelo Branco, que na altura contava com vinte e nove anos. A obra atingiu êxito imediato e, em seguida, no ano de 1854, foi editada em três volumes. Na sequência, em 1855, surgem os dois volumes do *Livro negro de padre Dinis*, os quais seguem o romance anterior. *Mistérios de Lisboa*, ainda no século XIX, foi editado mais cinco vezes, respectivamente em 1858, 1861, 1864, 1878 e 1890. A segunda em casa de F. G. da Fonseca; a terceira, quarta e quinta em casa de Cruz Coutinho e a sexta pela Companhia Editora de Publicações, sendo que a quinta edição, de 1878, foi a última revista pelo autor, a qual foi confrontada com a primeira. O sucesso editorial de *Mistérios de Lisboa* confirma que Camilo Castelo Branco foi capaz de atender às expectativas dos leitores e editores e criar, dessa forma, êxito para si próprio e para o mercado editorial da época.

Embora a qualidade artística dos *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, seja muito superior ao romance homônimo de Hogan, a narrativa camiliana não se afasta das características folhetinescas, sem, contudo, permitir-se absorver completamente por essa moda predominante na cena literária da época. Mesmo que muitos críticos, tal como Jacinto Prado Coelho (1982), entre outros, tenham apontado evidentes relações entre o romance de Camilo e o de Sue, não se deve subestimar a originalidade do texto camiliano, o qual engendra toda uma trama textual, em que são tecidas inúmeras intrigas e “contínuas surpresas arrepiantes” (COELHO, 1982, p. 289, v. I).

A tradução fílmica, em 2010, de *Mistérios de Lisboa*, do cineasta franco-chileno Raúl Ruiz, apresenta uma versão de 4h27 minutos para o cinema e uma minissérie em seis capítulos para a televisão, de modo que cada episódio possui em torno de 52 minutos. As diferenças que se apresentam entre as duas versões não se limitam apenas à duração maior da série para a televisão, pois as estruturas se diferenciam. No filme, as histórias fundem-se de modo menos segmentado, ampliando o modelo narrativo *mise en abîme*⁴ do romance, com

⁴“A *mise en abyme* consiste num processo de reflexão literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais.” (RITA, 2010, n.p.).

perspectiva onírica. A série, outrossim, está organizada com mais clareza, pois os episódios são divididos em blocos, configurando-se em unidades quase autônomas, embora apresente um eixo articulador cujo sentido dependa do conjunto.

Ao se considerar a estrutura folhetinesca de *Mistérios de Lisboa*, tanto do romance de Camilo Castelo Branco quanto da tradução fílmica de Raúl Ruiz, pretendemos, aqui, realizar uma reflexão sobre a representação do tempo da narrativa em ambas as versões, a partir das elaborações hermenêuticas de Paul Ricoeur.

2. Os abismos do tempo em *Mistérios de Lisboa*: marcadores cronológicos da narrativa

A perspectiva da narração de *Mistérios de Lisboa* distende um fio condutor que, muitas vezes, aparenta dar inúmeras voltas em um emaranhado de histórias as quais, à medida que o texto avança, vão se desenvolvendo ao apresentar, ao leitor, a elucidação de fatos que, no princípio do texto, estavam envoltos por uma densa névoa, a encobrir toda a natureza de *mistérios*. O recurso narrativo da *mise en abîme* é acionado desde o preâmbulo do livro, uma vez que, em *Prevenções*, o narrador, ao expor técnicas metalinguísticas que envolvem a elaboração da obra, afirma que “não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 6). Em seguida, apresenta ao leitor a transcrição de uma carta, redigida no Rio de Janeiro em 24 de Junho de 1852, e recebida pelo seu destinatário em 24 de Agosto de 1852, convidando-o a lê-la. E, após transcrever a carta, sentencia: “Agora direi eu quase ao leitor, como o meu amigo me diz: No último capítulo verá a razão porque esta biografia é publicada” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 11).

Aqui se efetua a operação mimética que Ricoeur denomina como *mimese III*⁵, ao considerar a relação entre texto e leitor como pertencente ao âmbito

⁵ No primeiro volume de *Tempo e narrativa*, encontram-se os pressupostos de tal operação, definida segundo a ideia de tríplice mimese. A tese principal desta obra consiste em mostrar que o tempo se torna tempo humano na proporção em que está articulado de modo narrativo, enquanto que a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. A *mimese I* trata do campo da pré-compreensão, da capacidade de identificar ações e suas mediações simbólicas e, também, da possibilidade de se narrar uma ação. Nesse ponto se encontram as questões relativas aos motivos que levaram determinados agentes a agir de maneira particular num momento específico e, também, os procedimentos próprios da pesquisa documental. O tempo prefigurado da *mimese I* está localizado no âmbito da compreensão prática, anterior à escrita, fornecendo à ação narrada um primeiro critério de entendimento ou “legibilidade”. Portanto, a atitude de imitar ou representar a ação exige que, primeiramente, se pré-compreenda o que acontece com o agir humano, envolvendo suas dimensões semânticas, simbólicas e temporais. A respeito dessa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, é construída a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.

narrativo, o que significa tomar o leitor como o agente que reconstrói a estória no ato de leitura: “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (RICOEUR, 2010, p. 132, t.1). Isso significa que existe uma intersecção entre o universo do texto e o universo do leitor, o que forma uma espécie de fusão de horizontes. Ricoeur afirma que uma teoria da escrita deve ser completada por uma teoria da leitura. A esta relação do leitor com o texto, Ricoeur denominou de *mimese III*. No momento da leitura, o sujeito leitor interpõe à narrativa o seu próprio horizonte cultural e de vida, o que oferece margem a inúmeras interpretações do texto narrativo. Conforme Ricoeur (2010, p. 135, t. 1), “todo um leque de casos é aberto por esse fenômeno de interação: desde a confirmação ideológica da ordem estabelecida, como na arte oficial ou na crônica do poder, até a crítica social e mesmo a derrisão de qualquer real”. Esse processo hermenêutico que envolve a refiguração do enredo ou atualização da história pelo ato da leitura que, na maior parte dos textos ficcionais, integra o acordo tácito que figura entre o objeto livro e a atividade do leitor.

A organização narrativa de *Mistérios de Lisboa* está balizada por alguns elementos centrais, como destaca Maria de Fátima Marinho (1991, p. 50):

A *mimese II*, ou ato configurante, por sua vez, trata propriamente do agenciamento dos fatos que compreendem a ação. Nela se localiza o eixo central da operação de configuração mimética. A função mediadora da intriga estabelece, nesse ponto, a relação do acontecimento isolado no interior de uma história narrada como um todo, servindo como ponto de encontro entre fatores díspares (agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, acasos, entre outros), mas também realizando a chamada “síntese do heterogêneo”, combinando dimensões temporais variadas, tanto cronológicas (tempo da ação), quanto não-cronológicas (tempo cósmico). O tempo configurado em um texto institui ainda a ponte que vai do autor para o leitor, tornando este apto para “seguir a história”. A compreensão de uma história narrada depende, pois, da sua aptidão a ser seguida (*followability*). A compreensão da história envolve, portanto, a atitude de entender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos. Para tanto, Ricoeur aponta a importância da tradição para o encadeamento da *mimese III*, na sequência da *mimese II* e está em seguida à *mimese I*. O tradicional, longe de algo similar ao império da permanência, é aqui entendido pelo jogo da sedimentação (espaço de experiência) e da inovação (horizonte de expectativa). Ele condiciona o entendimento, pois é nele que está contida a matéria da pré-compreensão, mas também permite a ampliação das possibilidades do entendimento, abrindo novos horizontes cognitivos.

Por fim, chega-se à *mimese III*, ponto de intersecção entre o mundo do texto e o do leitor e prolongamento fundamental do círculo mimético e não vicioso que vai da ação ao texto e do texto à ação. É aqui que se privilegia a esfera do leitor e a prática da leitura. Assim, tal prática é encarada como uma atualização do texto narrativo, cujo sentido só é possível de se vislumbrar quando completada a tarefa mimética em três tempos: prefiguração (tempo do leitor), configuração (tempo do texto) e refiguração (tempo do leitor). Assim, se a tessitura da intriga pode ser descrita como um ato do juízo e da imaginação produtora, é na medida em que esse ato é a obra conjunta do texto e de seu leitor, como Aristóteles dizia que a sensação é a obra comum do sentido e de quem sente. Portanto, o problema essencial da *mimese III* consiste em identificar o que está sendo narrado num texto, o que deve nele ser lido. Ricoeur destaca que aquilo que se comunica, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. O texto escrito e lido, na medida em que diz algo para além de si mesmo, permite o partilhar de uma experiência para além da linguagem. Com isso, é vital a distinção entre sentido e referência, pois aquilo que um leitor recebe é não somente o sentido da obra, mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si.

Dois casamentos fulcrais constituem o cerne de *Mistérios de Lisboa* [...]. [...] a união de Ângela e do Conde de Santa Bárbara é inviabilizada, não por razões internas, mas por um facto do passado que impede o entendimento – os amores de Ângela por Pedro da Silva e o nascimento do filho do mesmo nome. Este casamento funciona como estrutura em abismo do que sucedera antes no tempo diegético e só depois no tempo do discurso – o consórcio de Benoît (Padre Dinis) com Branca, por sua vez, é também uma estrutura em abismo do primeiro. A recíproca implicação assume um aspecto catártico para Padre Dinis que tenta impedir o casamento de Ângela, tal como Armagnac tentara impedir o seu. A repetição de processos relativamente à mesma personagem, funcionando esta, ora como agente ora de vítima, surge também no caso de Anacleta que envenena o amante, D. Teotónio de Almeida, para o roubar, sendo, por sua vez, adormecida compulsivamente (por meio de um veneno fraco) por Azarias, seu novo amante, com o mesmo fim.

No capítulo 1 do *Livro Primeiro*, após ser apresentado ao leitor o personagem “João”, de quatorze anos, que vivia sob a proteção do padre Dinis, sem possuir nome de família e ignorando a sua origem, abre-se a primeira *mise en abîme* do romance, a qual irá resgatar os segredos que permeiam o nascimento do jovem. A visita de uma mulher misteriosa, revestida de contornos oníricos, enquanto “João” se encontrava acometido por uma forte febre e, que na sequência, irá ser apresentada como sua mãe, Ângela, a Condessa de Santa Bárbara, suspende, pela primeira vez em *Mistérios de Lisboa*, o presente da narrativa e abre a intersecção temporal, voltada para o passado, a qual irá resgatar o enigmático nascimento do adolescente. Ao leitor, então, torna-se conhecido o trágico amor entre Ângela e Pedro da Silva, ambos filhos de importantes famílias, mas destituídos de fortuna por serem filhos segundos⁶, o

⁶ “A instituição de morgados desenvolveu-se sobretudo a partir do século XIII. Foi uma forma institucional e jurídica para defesa da base territorial da nobreza e perpetuação da linhagem. As capelas surgiam quando a afectação de domínios e seus rendimentos se destinavam a serviços religiosos por alma dos instituidores, normalmente a ‘aniversários’ de missas. Os morgados constituíam um ‘vínculo’ que não podia ser objecto de partilhas; era transmitido ao filho varão primogénito, no entanto, na falta deste poderia passar à linha feminina, enquanto não houvesse descendente varão. Inicialmente sem carácter institucional, estabeleciam-se segundo normas consuetudinárias. As primeiras leis mais importantes quanto à instituição de vínculos surgem no século XVI, incluídas nas Ordenações Manuelinas, e que transitaram para as Ordenações Filipinas. Nos finais do século XVIII os morgados sofreram uma transformação estrutural, com a Lei da Boa Razão, de 7 de Setembro de 1769, e, posteriormente, com a de 3 de Agosto de 1770, que traduzem, no seu conjunto, as modificações da própria sociedade portuguesa. Entre as disposições então tomadas, figura a extinção dos morgados que não tivessem determinada importância económica, fixada pelo rendimento anual de 200 mil réis na Estremadura e no Alentejo e de 100 mil réis nas restantes províncias. Determinava-se, também, que a constituição de morgados teria de ser autorizada pelo Rei, após consulta ao Desembargo do Paço; foi fixado o rendimento anual que deveriam ter os novos morgadios; e estipularam-se as condições a que deviam obedecer os interessados em os instituir. Os morgados eram então considerados um entrave ao desenvolvimento económico, além de provocarem graves problemas sociais. A partir daquela data, surgem diversas leis restritivas (Vintismo; Mouzinho da Silveira; Decreto de 30 de Julho de 1860, que aumentou o rendimento mínimo necessário e obrigou ao registo de todos os existentes), até que pelo Decreto

que impediu que se unissem pelas vias do matrimônio. Segue-se, nesse movimento de suspensão do tempo presente para resgatar os episódios do passado, o desenvolvimento da paixão entre Pedro e Ângela, que resultou na gravidez desta e na execução do amante, por seu pai, justificada pela honra. Da mesma forma, tornam-se conhecidos do leitor a reclusão imposta a Ângela, pelo pai, com o propósito de ocultar a sua gestação da sociedade, bem como o plano de infanticídio, que deveria ter vitimado o filho Pedro, caso não houvesse a intervenção do Padre Diniz, àquela altura transfigurado no cigano Sabino Cabra, o qual “comprou” o bebê do carcereiro de Ângela. Opera-se a intervenção do pai, para que a filha voltasse a atuar na sociedade até contrair, involuntariamente, o casamento com o Conde de Santa Bárbara e este, ao descobrir a verdade sobre os seus amores passados, impõe-lhe toda a sorte de sofrimentos e humilhações.

A organização do tempo da narrativa de *Mistérios de Lisboa* segue, portanto, três linhas primordiais que engendram o tempo monumental, histórico e cronológico, balizado por datas que situam o leitor a respeito da época em que os acontecimentos se desencadeiam, formando uma espécie de “matrioska” que abriga várias narrativas dentro da história principal. A primeira destas linhas, como já referimos, é constituída pelas *Prevenções*, cujo presente da narrativa sucede a carta recebida em 24 de Agosto de 1852, a qual havia sido datada em 29 de Junho de 1852 e narra episódios que se desencadearam um ano antes a sua redação. O *Epílogo*, narrado pela mesma voz que apresenta as *Prevenções*, irá informar que, seis meses após o recebimento da primeira carta, o mesmo amigo que a redigiu, o guarda-livros F., com conhecimento dos trâmites editoriais do manuscrito que herdou, remeteu-lhe uma nova carta, a qual apresentava a descrição de um episódio inédito que sucedeu ao fim do texto. Na carta é apresentada a personagem autora do manuscrito, a qual, no Rio de Janeiro, torna-se hóspede de F. e oferece a ele, como herança, seus “cadernos de papel”.

A organização do tempo narrativo do segundo fio principal que se distende em *Mistérios de Lisboa* alinhava a história que passa a ser narrada no *Primeiro Livro*, no qual a personagem apresentada na carta principia a contar as suas memórias, a partir da adolescência: “Eu era um rapaz de quatorze anos e, não sabia quem era...” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 14). As circunstâncias do seu nascimento, ignoradas até então, passam a ser elucidadas quando sua mãe, Ângela de Lima, a condessa de Santa Bárbara, é conduzida ao internato onde “João” foi criado sob a guarda do padre Dinis.

Abrem-se, então, diversos “abismos” espaço-temporais por intermédio dos quais os eventos do passado vão sendo descortinados. A primeira dessas

de 19 de Maio de 1863, os morgados foram extintos, com exceção da Casa de Bragança. As capelas foram igualmente extintas pelo mesmo Decreto.

Era obrigatório o envio à Torre do Tombo de um exemplar da instituição de morgados e de capelas.” (PORTUGAL, 1998, p. 81).

histórias irá retroceder aproximadamente quinze anos, a partir da apresentação de “João” e irá discorrer sobre o amor proibido entre seus pais, Ângela de Lima e Dom Pedro da Silva, que resultou no assassinato deste, a mando do pai de Ângela. Segue-se a transformação do Padre Dinis no cigano Sabino Cabra, com a função de subornar Come-Facas, o carcereiro de Ângela, a fim de salvar o seu filho da execução que havia sido determinada pelo avô. Narram-se, também, as circunstâncias que permearam a união de Ângela com o conde de Santa Bárbara. Uma nova *mise en abîme* é construída quando, após a morte do conde de Santa Bárbara, Ângela decide ingressar no convento e encontra pela primeira vez, após transcorridos quinze anos, uma condiscípula, Adelaide, que vive mergulhada em luto, em decorrência da morte de sua melhor amiga, Francisca Valadares, a qual, assim como Ângela, viveu um amor proibido com um cavaleiro. Diante da impossibilidade da realização romântica é enclausurada em um convento, onde padece até a morte. Transpondo o passado para o presente, no momento em que Adelaide vê o padre Dinis, imediatamente identifica o mesmo como o cavaleiro que amou sua amiga Francisquinha.

Outra *mise en abîme* importante ocorre quando padre Dinis, que também desconhece as circunstâncias que permearam o seu nascimento, visita Frei Baltasar da Encarnação, de setenta e sete anos, que vive no mosteiro dos dominicanos de Santarém. Principia a relatar episódios de sua origem familiar e juventude, pontuando o ano de 1777, quando, após a partida do general e Conde de Vigo para Lisboa, torna-se amante de sua esposa, Silvina. Transcorridos onze meses o Conde reivindica a presença de sua esposa na corte, que, em vez de encontrar o seu marido, foge com o amante, Dom Álvaro de Albuquerque, para Veneza, onde adoece gravemente e morre, logo após dar à luz a uma criança. Dom Álvaro parte para Roma, decide ingressar na ordem dominicana, transforma-se em Frei Baltasar da Encarnação, e deixa o seu filho sob os cuidados de um primo, que vem a falecer dois anos depois. Desde então, transcorreram-se cinquenta e quatro anos sem saber notícias do filho, que permaneceu em Roma. Após contar pormenores de sua história, tem a revelação do próprio padre Dinis que ele é o filho que havia sido perdido. Desvendado o segredo, segue-se a morte de Frei Baltasar da Encarnação.

Constrói-se o desenvolvimento de outras histórias, como a de Anacleto, que vivia amasiada com o monsenhor D. Teotónio de Mascarenhas, e que tinha três filhas: “D. Emilia do Loreto, de D. Antonia dos Prazeres, e (supomos que era) de D. Maria Amalia” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 203). Desconfiando de que não era pai da filha menor, D. Teotónio não concorda em perfilhá-la, o que instiga Anacleto a envenená-lo para roubar sua fortuna, que, conseqüentemente, é usurpada pelo futuro amante, o judeu Azarias Pereira. A pobreza conduz Anacleto à prostituição e a negociar, com um nobre, a sua filha Maria Amália, a qual se mata em defesa da honra. A mãe, conseqüentemente, enlouquece e morre

na miséria, aclamada como santa. Padre Dinis resgata Emília, uma das filhas de Anacleto que sobreviveu, e a “transforma” em sua irmã, Antónia. A filha desta, Eugênia, é entregue ao conde de Santa Bárbara como a criada que vem a se tornar a sua amante. Vemos, dessa maneira, que, embora sejam abertas muitas histórias por intermédio da técnica de *mise en abîme*, elas se encontram, como uma matrioska, uma dentro das outras, separadas por intersecções temporais que, depois, voltam a se unir ao mesmo fio condutor.

Depois dessa longa digressão, em que são narradas histórias de todos os personagens que têm envolvimento com padre Dinis, o filho de Ângela de Lima, quando volta à narrativa, já é um homem: “É tempo de procurarmos novas do filho da condessa de Santa Barbara, D. Pedro da Silva, que, ano e meio antes, partira para Londres, e entrara no colégio de Mr. Hunt, Suspension Bridge, Hammersmith, que, por esse tempo, gozava grandes créditos” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 142). Após uma série de infortúnios vividos por D. Pedro da Silva, ele recupera a condução da narrativa do texto e, assim, sintetiza o longo período de sua ausência de Portugal:

Viajei dez anos no Oriente. Atravessei o deserto sozinho; vivi nas solidões, onde as ossadas dispersas dos impérios me habituaram à concentrada melancolia do homem, que aborreceu a existência. Se quiser dizer como vivi, não posso. Eu não tive vida. Durei num profundo letargo. Não recebi sensações que me despertassem a alma; não tive uma esperança que me fizesse voltar os olhos do passado. A minha dor não era uma saudade, nem um remorso. Era a morte... Eram as trevas eternas do coração... Era uma espécie de embriaguez moral, que me dava o louco desejo de passar longas horas encostado a um túmulo de não sei que feliz ou infeliz que eu tomara como um amigo, que nunca conhecera. (CASTELO BRANCO, 1878, p. 276).

Na reflexão de D. Pedro da Silva observa-se a dialética ricoeuriana que se estabelece entre o “tempo do mundo”, marcado pelo período cronológico de dez anos, e o “tempo da alma”, vivido pela personagem como um “profundo letargo”, ou seja, inapreensível pelos mecanismos convencionais que mensuram a extensão linear do tempo, uma vez que os sentimentos que o absorvem conduzem-no para a morte, “as trevas eternas do coração”, pois, como afirma Ricoeur (2010, p. 28, t. 3), ao confrontar as ideias de Aristóteles e Santo Agostinho: “[...] a extensão do tempo físico não se deixa derivar da distensão da alma [...]. O que obsta a derivação inversa é simplesmente a distância, conceitualmente intransponível, entre a noção de *instante* no sentido de Aristóteles e a de *presente* no sentido de Agostinho”. D. Pedro da Silva prossegue a sua reflexão coadunada pelo tempo: “Ao cabo de dez anos, senti-me cair. Deram como inevitável a minha morte. Mandaram-me a ares pátrios. E eu fui... por que fui?... Tive um intervalo lúcido de saudade. O meu coração sentiu um desejo. Vi Portugal pelos olhos da

minha infância...” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 276-277). Os respectivos fragmentos, apresentados na “Conclusão” de *Mistérios de Lisboa*, copiados dos apontamentos de Pedro Silva, reproduzem a sua voz passada, no presente da narrativa, do mesmo modo que ao voltar o seu olhar para a infância – “Fui atrás desse clarão” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 277) –, é o “presente das coisas passadas”, conforme a definição de Santo Agostinho, que está sendo recuperado em sua memória, uma vez que, ao tentar confrontá-lo com a realidade, após o seu retorno a Portugal, verifica que já é impossível a sua restauração:

Em Portugal ajoelhei-me na sepultura de Padre Diniz. Li, ali, algumas páginas do seu livro, que me eram consagradas, e que tinham o som real da voz do vivo, lidas sobre a sepultura do morto... [...]
Procurei a sepultura de minha mãe: não a encontrei. [...]
Aflito com o silêncio dos mortos, procurei os vivos.
D. Emília Mascarenhas tinha morrido. [...]
Indaguei pelo destino de Azarias Pereira. Disseram-me que morrera em uma das províncias do norte [...].
Detestei a pátria. [...]
Vim aqui, porque, no momento em que me senti impelido para fora de Portugal, saía um navio para o Brasil. (CASTELO BRANCO, 1878, p. 277).

O período que D. Pedro vive no Brasil é breve: “Há cinco meses que continuo debaixo de outro céu a mesma existência descorada” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 277). Neste ínterim, como já referimos, conhece o interlocutor F., o qual, em nome da gratidão de tê-lo recebido e hospedado em sua casa, transforma em sucessor na herança que recebeu de Padre Diniz e, juntamente, com o *Livro negro*, lega-lhe, antes de morrer, os seus manuscritos: “Terminaram aqui os apontamentos do filho de Ângela de Lima, que morreu no Botafogo, subúrbios do Rio de Janeiro, a 28 de Outubro de 1851” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 278).

Observa-se, assim, que, na perspectiva temporal, os capítulos que exercem a função da *matrioska* maior, aquela que abrigará todas as outras *mise en abymes*, ou seja, as *Prevenções* e o *Epílogo*, tem uma extensão curta, demarcada pela carta datada de 29 de junho de 1852 e a outra carta, recebida seis meses após a primeira. Esta narra o episódio final, apresentado no *Epílogo*, o qual descreve o encontro de F., em um hospital, com uma Irmã da Caridade que morre, diante de si, após receber a notícia que seu hóspede sucumbira vitimado pela febre amarela dois meses depois de ter enviado os manuscritos de D. Pedro da Silva ao amigo. A revelação deixa subentendido que a mulher, que se transformara em religiosa, era Elisa de Monfort, a qual, por fim, é sepultada, por F., junto ao seu amado: “Consegui que seu cadáver fosse enterrado na sepultura imediata... O mundo

ignora que estas duas sepulturas são o leito nupcial daqueles dois desgraçados” (CASTELO BRANCO, 1878, p. 279).

As *matrioskas* intermediárias, abertas no capítulo I do *Primeiro Livro*, pode-se dizer, principiam com a narrativa de D. Pedro da Silva, na altura em que, aos catorze anos, sabia-se apenas “João”. Seu enredo pode ser cronologicamente linearizado até o momento de sua morte, em Botafogo, em 28 de outubro de 1851. As outras diversas *mise en abîme* vão resgatar, em diferentes épocas do passado, a genealogia de todas as outras personagens que, em algum momento, vieram a se vincular com Pedro, como Padre Dinis, Ângela de Lima, D. Antônia, Elisa de Monfort. Todavia, a resolução para muitos desses conflitos e enigmas identitários que envolvem essas personagens somente será desenvolvida no *Livro negro de padre Dinis*.

Os versos do poema *Alçapão*, de Tolentino Mendonça, selecionados para compor a epígrafe deste texto, sintetizam, de certo modo, a essência da organização temporal de *Mistérios de Lisboa*. Seguindo a perspectiva hermenêutica da representação do tempo na narrativa, elaborada por Ricoeur, o tempo está balizado por datas definidas e marcadores cronológicos precisos, que situam adequadamente o leitor no período histórico em que as ações do romance foram desenvolvidas. Este método também requer a cumplicidade do leitor, no processo de desdobrar, por intermédio do ato da leitura, os processos metalinguísticos que explicam as técnicas de elaboração do romance que, tal como alçapões – as *mise en abîme* –, vão sendo descobertos e nos conduzem a explorar outros patamares textuais, apresentados em distintas épocas feitos fios que compõem o complexo emaranhado desta narrativa.

3. O tempo como um círculo em *Mistérios de Lisboa*, de Raúl Ruiz

A tradução de *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, adaptada sob a direção do cineasta chileno Raúl Ruiz (2010), apresenta uma duração cronológica de 52 minutos, enquanto o filme atinge 4h27m, sendo muito mais extenso que a média geral dos longas-metragens. Os aspectos que diferenciam as duas adaptações não estão limitados apenas ao fato de a série televisiva apresentar uma extensão maior, mas ambas as estruturas têm diferenças singulares. Na tradução cinematográfica os enredos enovelam-se de forma menos fragmentada, elaborando o efeito de *mise en abîme*, com dimensão onírica. O trabalho organizado para a televisão é mais nítido, pois os episódios são apresentados em capítulos distintos, os quais, conforme Oricchio (2014, p. 1), configuram-se “em unidades quase autônomas, embora seu sentido ainda dependa do conjunto. Proporcionam compreensão mais imediata, embora a profusão de histórias ainda produza sensação de vertigem”.

Conserva-se, nas adaptações, a estrutura folhetinesca, de modo que, tal como no romance, uma vereda principal se bifurca em diversas narrativas e, também, as personagens e os enredos vão crescendo exponencialmente. Esse processo de *mise en abîme* faz com que os caminhos, muitas vezes, se encontrem da maneira mais improvável, sobretudo no desfecho. A respeito da organização estrutural da tradução cinematográfica e televisiva de *Mistérios de Lisboa* (2010) é importante considerar a análise realizada por Oliveira (2017, p. 14):

O filme de Raúl Ruiz foi feito a partir de uma série televisiva que explicita de forma clara como foi organizada a complexa e enovelada trama de *Mistérios de Lisboa* e *Livro negro do padre Dinis*. Os seis episódios da série se intitulam “O menino sem nome”, “O conde de Santa Bárbara”, “O enigma do Padre Dinis”, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, “Blanche de Montford” e “A vingança da Duquesa de Cliton”. Ora, o que os títulos desses episódios demonstram – se pensarmos que deles apenas o terceiro, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, é quase integralmente excluído do filme – é que o livro foi utilizado organizando o enredo a partir da biografia de cinco personagens. Se isso não é bem verdade – é curioso que nenhuma das partes tenha por título o nome de um personagem central em, pelo menos, metade do enredo, o Come-facas, que assumirá, entre outros, o nome de Alberto de Magalhães – podemos pensar que, para tornar o livro mais compreensível para o espectador, há a tentativa de agrupá-lo em sequências centradas em determinados personagens. Dessa forma o espectador poderá, pouco a pouco, ir juntando as peças do mosaico para, por fim, poder, ao fim da película, ver o vitral completo, descobrir as linhas que aproximam essas biografias que começam em meados do século XVIII e terminam mais de um século depois.

O recorte temporal ao qual Oliveira se refere, que abrange um período superior a um século se apresenta, na tradução de Ruiz, organizado de forma cíclica, pois a fala que abre o filme, apresentada em *off*, é a mesma que, ao final, será reproduzida, mantendo uma aparente estrutura circular, no aspecto que organiza uma das linhas de representação temporal do filme: “Eu tinha quatorze anos e não sabia quem eu era. Às vezes os outros perguntavam-me se eu era filho do padre Dinis. Eu não o sabia responder a eles. Todos tinham apelidos, quatro, cinco, mais até. Eu era só João”. Assim como no romance homônimo é o narrador, chamado João, que inicia a apresentação do enredo, ignorando tudo acerca de sua origem. Na sequência, essa personagem irá adquirir identidade, pois ao conhecer a sua mãe, descobre que o seu nome verdadeiro, assim como o pai, é Pedro Silva. Nesse mesmo primeiro episódio o enredo se bifurca para apresentar duas figuras envoltas em muitos enigmas: a condessa de Santa Bárbara, Ângela de Lima, mãe do adolescente, e o padre Dinis que, à medida que a trama avança, vai incorporar inúmeras outras personagens. Desse modo, tal como no romance,

podemos considerar que a técnica da *mise en abîme* também é empregada no filme para coordenar a sua organização temporal. O longo período a ser representado no filme, todavia, de forma distinta do romance, aparece organizado em episódios que, à medida que se desenvolvem, revelam a natureza dos enigmas que, na cena inicial, afligem o menino que apenas sabe-se como “João”, mas ignora tudo acerca de sua origem e identidade.

O filme, conforme mostra o argumentista Carlos Saboga, na entrevista que está contida na edição em DVD, orientou-se pela linha do livro, de maneira a respeitar o “espírito camiliano”. Como o romance, lançado em 1854, foi inicialmente publicado em folhetins, conforme analisa Bello (2013, p. 244), “a construção em forma de ‘boneca russa’ — em que um flashback frequentemente surge dentro de outro flashback — é devedora da estrutura folhetinesca do livro, no qual os episódios se sucedem como se se tratasse de pequenos núcleos considerando narrativos que se encaixam organicamente numa trama maior”. Essa técnica de construção caracteriza-se por despertar a percepção que a passagem do tempo é célere e, por isso, gera um efeito análogo ao que seria alcançado por intermédio da narração sequencial de breves contos interligados uns aos outros, de forma sucessiva.

O enigmático padre Dinis, tal como uma consciência onipresente se mostra em todos os tempos e lugares, à medida que a ação se desenvolve, além de apresentar talentos e saberes um tanto quanto transcendentais, revela, no suceder da narrativa, que seu nome próprio é Sebastião Melo, mas, em determinado momento, caracterizou-se como o cigano Sabino Cabra; posteriormente, apresenta-se ser, na verdade, o duque de Cliton, cujo primeiro nome é Benoit, além de outros inúmeros eventos que revestem a sua identidade cerceada de mistérios. O mesmo procedimento ficcional se instaura na elaboração de outras várias personagens, cuja vida se descortina à proporção em que se revela ao espectador dados essenciais sobre as suas existências.

O diretor Ruiz, experiente na tradução de obras literárias para o cinema, como contos, novelas e romances, vale-se das estratégias narrativas desenvolvidas por Camilo Castelo Branco para instigar de forma contínua o interesse do público e, assim, constrói técnicas e situações cinematográficas que apresentam como propósito conservar o espectador sob uma situação de suspense até que seja apresentada a sua resolução. A tradução de *Mistérios de Lisboa* de Ruiz interliga a qualidade enigmática dos eventos apresentados, cuja ação é representada em um ambiente que reproduz uma atmosfera onírica, em que a trama se sustém na contínua tensão que há entre o mistério e o seu processo de elucidação. Nesta tradução cinematográfica de Camilo, Ruiz lança-se à busca — e reencontra o tempo.

Cineastas como Luchino Visconti e Joseph Losey expressaram, durante muito tempo, o projeto de adaptar o caudaloso romance *Em busca do tempo*

perdido, de Marcel Proust. Enquanto nenhum deles seguiu em frente, Ruiz persistiu em seu empreendimento e, dos sete volumes que integram a extensa obra, optou por *O tempo redescoberto*, o qual realiza uma síntese de todo o romance. Se a elaboração ficcional do tempo em Proust é construída pela memória, a qual Ruiz foi capaz de concentrar na tradução fílmica, em Castelo Branco, de forma contrária, não significa que exista uma dilatação, mas as quase cinco horas de filme acabam sendo necessárias em virtude dos inúmeros eventos folhetinescos e das diversas personagens, que são múltiplas, mesmo que aparentem se refugiar sobre uma mesma máscara. De acordo com a análise de Merten (2012, p. 1):

O mais extraordinário em Ruiz é que, a par da capacidade de elaboração conceitual, ele filmava rápido. Se não fosse assim, não conseguiria ter feito 100 filmes em cerca de 40 anos. É o maior mistério de seu cinema - maior que a pirueta final do filme que agora estreia (e que coloca em xeque a narrativa). Mesmo filmando rápido, Ruiz tinha um olho para a beleza. O filme é suntuoso como espetáculo audiovisual.

Para a construção do processo que envolve a sucessividade temporal Ruiz emprega a estratégia de elaboração da experiência onírica, a qual equivale a uma forma de não-tempo, pois cria uma espécie de vertigem ao conduzir o espectador do presente da narrativa em direção ao passado, o qual marca a passagem do tempo. Assim como o romance, o filme também emprega a técnica da polifonia, uma vez que são inúmeros os narradores que, tais como espectros, alternam a condução da história, guiando o espectador de uma perspectiva diferente a outra. Em certa proporção é possível comparar, como observa Bello (2013, p. 251),

com a da leitura dos romances polifônicos de um autor como António Lobo Antunes, que instaura essa espécie de condição prévia: a necessidade de entrar numa leitura “voraz”, feita sem respirar, que arrasta para dentro de um vórtice labiríntico, habitado por mil vozes e mil acontecimentos, mil sentimentos e experiências.

Na tradução de *Mistérios de Lisboa*, de Ruiz, a polifonia se expressa por intermédio das perspectivas do foco narrativo, que vão se alternando, pois

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. 251-252).

Conforme Oliveira (2017, p. 17):

Por outro lado, Camilo está totalmente ausente do filme de Ruiz. Ele e sua vida não são necessários. Não me parece casual que logo após os créditos, no início da película, apareça a frase “Esta história não é minha filha, nem minha afilhada. Não é uma ficção: é um diário de sofrimentos”, e que quase no fim do filme vejamos João ditando a sua história. É o diário de sofrimentos de João – e não de Camilo.

Em *Mistérios de Lisboa*, de Ruiz, tal como no romance de Camilo, são inúmeras as personagens que ocultam a sua verdadeira identidade, a qual segue um curso até o momento em que ocorre a revelação. A opção do cineasta, reproduzindo a estrutura folhetinesca, é pela técnica que se orienta pela sucessão dos acontecimentos. A multiplicidade de perspectivas que são apresentadas, por meio dos frequentes movimentos de câmera desenvolvidos através de planos-sequência e de *travellings*, conduz o espectador a uma dimensão análoga à dos sonhos, na qual a percepção espaço-temporal é apreendida de um modo diferente, mais ágil, livre e fluido em relação à vigília convencional. Ruiz, dessa maneira, representa de forma cinematográfica o fatalismo romântico que rege o texto camiliano, no qual as personagens parecem ser conduzidas por uma força que sobrepõe a sua vontade, levando-as por itinerários alheios aos seus desejos.

4. “O tempo é um alçapão mas não te fies”: mistérios de tempos sobrepostos e amalgamados

A tentativa de realizar uma análise concernente à representação da experiência temporal em *Mistérios de Lisboa* (1854), de Camilo Castelo Branco, e em sua tradução fílmica, realizada por Raúl Ruiz (2010), nos conduz, inevitavelmente, a adentrar-se pela metáfora do “alçapão”, a qual o poeta Tolentino Mendonça evoca nos versos que escolhemos para compor a epígrafe desta reflexão: “O tempo é um alçapão mas não te fies/ o que omite acaba por ressurgir/ como intruso escava uma saída/ rasteja por vias desconhecidas/ na distância do que pensava perdido/ e chega a tua casa antes de ti”. No enredo de Camilo o tempo monumental e histórico é pautado por marcadores cronológicos, como o calendário e a sequência das gerações, tal como Ricoeur aborda em *Tempo e narrativa*. Os degraus destes “alçapões”, cujo portal é aberto em *Mistérios de Lisboa*, serão condutores de várias histórias, cujas personagens e ações foram apresentadas no romance, e terão o seu desfecho desenvolvido em *Livro negro de padre Dinis*. A espécie de diário desse homem enigmático, personagem composto de múltiplas alteridades, é oferecida como herança a Pedro da Silva, que, por sua vez, deixará como legado de gratidão a F., que o hospedara, no Rio de Janeiro,

cidade onde vem a falecer e, terá, posteriormente, a sua amada sepultada junto a si. As intermitentes histórias que compõem a tessitura narrativa de *Mistérios de Lisboa*, em forma de *mise en abyme* são, todavia, balizadas por datas precisas, que situam o leitor em um determinado período histórico, embora constantemente exijam que ele realize a refiguração do enredo pelo ato da leitura, tal como Ricoeur se refere ao nos apresentar o processo mimético por meio do qual o leitor reconstrói a história.

Mistérios de Lisboa, de Ruiz, por sua vez, ao mesmo tempo que recupera magistralmente a estrutura narrativa desenvolvida por Camilo no romance, conduz o espectador a uma imersão temporal que se aproxima muito do devaneio onírico. O longo enredo fílmico, ao ser construído em blocos que organizam estruturalmente a narrativa em capítulos independentes, também operacionaliza uma série de digressões temporais em que o presente, como explica Ricoeur, ao se referir ao “presente das coisas presentes” que Santo Agostinho evoca em suas *Confissões*, sempre é atualizado. A abertura da adaptação fílmica, apresentando a voz de Pedro da Silva, que, em princípio, sabia-se apenas João, posteriormente recupera episódios anteriores ao seu nascimento para explicar a sua genealogia que, de órfão incógnito, descobre a sua origem nobre. Diferente do romance o filme exclui a voz do narrador que atenta para a reflexão metalinguística sobre a criação ficcional. A estrutura circular da obra de Ruiz, como explica Bello (2013, p. 253), mostra o trabalho de um diretor “o qual se define como ‘criador de mitos’ e se entrega ao fascínio desta história fabulosa, possibilitando que ela nos ‘aconteça’ — mesmo que ‘na realidade’ não tenha passado de um sonho”. Isso gera no espectador a impressão, ao chegar à cena final, que mostra Pedro da Silva enfermo em sua cama, de que tudo o que foi apresentado não passou de um delírio.

À medida que o enredo evolui as demarcações temporais que pautam a existência da personagem Pedro da Silva, na narrativa camiliana, convidam o leitor a adentrar-se pelos alçapões que o conduzem a outras épocas e espaços. No filme de Ruiz a experiência temporal transmitida ao espectador está pautada pela sua capacidade de representar a duração, na forma que engendra ao fio principal que é distendido do filme os contínuos retornos ao passado, que são amarrados, ao final, em forma de um círculo. Aqui, é pertinente recuperarmos a reflexão que Ricoeur apresenta em *Tempo e narrativa*, concernente à análise que realiza sobre *Em busca do tempo perdido*, de Proust:

[...] metáfora e reconhecimento explicitam a *relação* sobre a qual também se edifica a impressão redescoberta, a relação entre a vida e a literatura. E cada vez essa relação inclui o esquecimento e a morte.
[...] em última instância o tempo nos envolve, como se dizia nos velhos mitos, sabíamos desde o início: o que o começo narrativo tinha de estranho era o fato de remeter a um anterior indefinido. O desfecho

narrativo não age de modo diferente: a narrativa para quando o escritor se põe a trabalho. (RICOEUR, 2010, p. 263-265, t. 2).

Esse “anterior indefinido”, ao qual Ricoeur se refere, é o elemento que está presente na representação da experiência temporal do romance e da adaptação de *Mistérios de Lisboa*. Ambos os enredos – literário e fílmico – são construídos a partir de inúmeras histórias amalgamadas, que conduzem o leitor e o espectador a adentrarem-se pelos alçapões do tempo, se considerarmos como fio principal da narrativa as ações pautadas pela existência de um de seus principais protagonistas, Pedro da Silva. Tanto o romance quanto o filme evocam para o presente sucessivas camadas do passado, “pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo” (PROUST, 2013, p. 406).

Referências

BELLO, M. R. L. Quem tem medo de uma boa história? Mistério de Lisboa ou a narrativa como mistério. In: *ENCONTRO ANUAL DA AIM, 2.*, 2013, Lisboa. *Atas...* Lisboa: AIM, 2013. p. 243-254. Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-21.pdf>

CASTELO BRANCO, C. *Mysterios de Lisboa*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1878.

COELHO, J. P. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982. v. 1

HOGAN, A. P. *Os mistérios de Lisboa*. Lisbon: Tip. de Luiz Corrêa da Cunha, 1851.

LACASSIN, F. Préface. In: SUE, E. *Le Juif errant*. Paris: Editions Robert Laffont, 1983.

LEGOUVÉ, E. *Soixante ans de souvenirs*. Paris: J. Hetzel, 1886.

MARINHO, M. F. Romance-folhetim ou o mito da identidade encoberta. *Intercambio*, n. 2, p. 44-58, 1991. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9215?locale=pt>

MENDONÇA, J.T. *Teoria da fronteira*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

MERTEN, L. C. Cineasta Raoul Ruiz fascina no filme “Mistérios de Lisboa”. *Cultura*, 11 de maio de 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cineasta-raoul-ruiz-fascina-no-filme-misterios-de-lisboa-imp-,871613>

MISTÉRIOS DE LISBOA. Direção: Raúl Ruiz. Produção: Paulo Branco. Portugal: Clap Filmes, 2010. 1 DVD (267 min.).

OLIVEIRA, P. M. Camilo e Eça: alguns filmes. *Rebeca*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, n. 2, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/468/270>

ORICCHIO, L. Z. Mistérios de Lisboa. *Cinema, cultura e afins*, 13 de maio de 2012. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/misterios-de-lisboa/>

ORICCHIO, L. Z. O incrível “Mistérios de Lisboa”. *Cinema, cultura e afins*, 21 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-incrivel-misterios-de-lisboa/>

PORTUGAL. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo. Morgados e Capelas. In: MATTOSO, J. et al. (Coords.). *Guia Geral dos Fundos da Torre do Tombo: Instituições do Antigo Regime, Administração Central*. 1998. vol. 1. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223346>

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: o tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 1.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 2.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 3.

RITA, A. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: CEIA, C. (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>

SUE, E. *Les mystères de Paris*. Paris: J. de Bonnot, 2000.