

MISTÉRIOS DE LISBOA E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Katrym Aline Bordinhão dos Santos*

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Tendo em vista as estratégias narrativas apresentadas no romance *Mistérios de Lisboa*, publicado em 1854 pelo escritor português Camilo Castelo Branco, nos propomos a analisar de que forma tais estratégias apareceram na adaptação cinematográfica homônima do romance, lançada em 2010 e dirigida por Raúl Ruiz. O objetivo, portanto, é o de refletir como aspectos da escrita aparecem na narrativa cinematográfica, demonstrando as especificidades de cada mídia e os efeitos obtidos com seus usos, principalmente no que diz respeito às escolhas imagéticas para a transposição de elementos típicos da escrita do autor português, como a organização folhetinesca e o uso de metalinguagem. Desse modo, exploraremos o texto literário e o cinematográfico, tendo em mente suas diferenças tanto estruturais quanto de finalidade. Para discorrermos sobre essas especificidades, nos basearemos nos estudos de autores como Irina Rajewski (2005), Claus Clüver (2006) e Linda Hutcheon (2011), que tratam de intermedialidade, metaficção e adaptação cinematográfica.

Palavras-chave: Metaficção. Intermedialidade. Adaptação. Camilo Castelo Branco.

Introdução

A obra *Mistérios de Lisboa*, publicada em 1854 por Camilo Castelo Branco, discorre sobre a busca pela história de vida de Pedro da Silva, um jovem que é chamado apenas de João, morador de um colégio de padres, tendo na figura do pároco do local, Dinis, o esclarecedor de suas origens. Assim, a narrativa perpassa um grande período de tempo, ramificando-se no esclarecimento de pequenos detalhes que envolveram os principais personagens que cercam a vida do jovem narrador.

Dessa forma, o enredo vai trocando de narrador de acordo com o momento em que o personagem se põe a narrar suas aventuras até chegar ao ponto em que, de alguma forma, teve influência na vida de Pedro. É claro o caráter folhetinesco assumido pela narração, que nessa espécie de revezamento de narradores cria uma série de dramas, envolvidos por paixões,



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Doutoranda em estudos literários pela Universidade Federal do Paraná e professora colaboradora na Universidade Estadual do Centro-Oeste. Atualmente trabalha com a análise do diálogo camiliano com o leitor através da metalinguagem. E-mail: katrymalineb@gmail.com.

traições, duelos e mistérios, envoltos pela narrativa dita como típica camiliana.

Cientes da extensão dessa obra literária (separada, em algumas edições, em até três volumes) e, conseqüentemente, do número de personagens e pequenas tramas, dado seu aspecto folhetinesco, é curioso pensar nas estratégias que podem ser utilizadas para a adaptação cinematográfica desse tipo de obra.

O diretor disposto a desempenhar tal função foi o chileno Raúl Ruiz, que optou por manter os diálogos da obra literária, apresentando cada trama esclarecedora da origem do personagem Pedro Silva na tarefa de adaptar o romance. Tal escolha culminou em um filme que tem duração total de quatro horas e vinte e seis minutos, além de uma minissérie com seis capítulos, de uma hora cada¹.

O enfoque deste trabalho está no estudo da adaptação cinematográfica realizada a partir da obra de Camilo Castelo Branco, referida acima, principalmente no que diz respeito às escolhas imagéticas para a transposição de elementos típicos da escrita do autor português, como a organização folhetinesca e o uso de metalinguagem.

Para discorrermos sobre essas especificidades, nos basearemos nos estudos sobre intermedialidade, metaficção e adaptação cinematográfica, tendo como aporte autores como Irina Rajewski (2005), Claus Clüver (2006) e Linda Hutcheon (2011).

As estratégias narrativas em *Mistérios de Lisboa*

A narrativa em *Mistérios de Lisboa* assume claramente o modelo folhetinesco, tão caro a Camilo Castelo Branco, apresentando uma sucessão de pequenas histórias que elucidam rumos drásticos dos personagens, movidos quase que todos pelas conseqüências de paixões arrebatadoras, recheadas de elementos problematizadores, e que, em sua maioria, terminam em tragédias.

Essa estrutura de narrativa, de acordo com Massaud Moisés, nasceu por volta de 1840: “O romance em folhetim, ou melhor, a novela em folhetim (*romanfeuilleton*), ou seja, longas narrativas, de enredo caprichosamente enovelado, disposto em capítulos intermináveis, que se estampavam semana a semana em forma de folhetim” (2002, p.232). Esse enovelamento do enredo é que permite a inserção dos diversos elementos que problematizam os casos amorosos abordados.

¹ De acordo com o site oficial do filme: <<http://www.misteriosdelisboa.com/pt/index.html>>. Acesso em: 20 out. 2013.

O próprio teórico aponta que a introdução dessa forma narrativa ocorreu com a obra *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, cuja remissão² é clara no romance de nossa análise. Tal situação é simbólica, conforme Andrea de Castro expõe, haja vista que, dessa forma, “Camilo estaria apenas atualizando ao gosto português uma tendência do romance de terror inglês e do romance-folhetim francês” (2012, p. 36).

De fato, a narrativa assume ares claramente folhetinescos no relato de inúmeros acontecimentos que envolvem a vida de padre Diniz, Ângela e o menino Pedro da Silva, bem ao gosto romântico, tantas vezes atribuído como marca de Camilo Castelo Branco.

Ainda assim, há opiniões dos narradores sobre esse caráter romântico do texto, como aponta Castro (2012, p. 70). “o narrador deixa evidente sua posição crítica com relação aos desvarios românticos de D. Pedro da Silva, mostrando o efeito pernicioso da ideologia romântica, bastante banalizada e estereotipada na figura de D. Pedro”.

É justamente nessa tarefa de demonstrar sua opinião diante do que narra, e do modo como o leitor interpreta essa narração, que surge o nosso ponto de interesse na narrativa, o trabalho do narrador com a metalinguagem, ou seja, usar a linguagem para falar sobre ela mesma ou outra linguagem. Neste caso, considerando o posicionamento do narrador diante do próprio estatuto da narração, compreendemos que o termo que melhor se aplica ao que ocorre é metaficção.

De acordo com Patrícia Waugh (1984, p. 2) “metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto consciente e sistematicamente dá atenção ao seu status como um artefato com o propósito de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade”³. Vemos, portanto, que o fundamento do conceito está nessa admissão de autoconsciência diante do ato de narrar, que, a nosso ver, se mostra claramente na fala de narradores que se comunicam com seus leitores, antecipando interpretações e mesmo esclarecendo questões relativas à escrita de seus romances, ou textos ficcionais, de modo geral.

Assim, o texto parece se aproximar de um status que vai além da ficção, destacando, também, a realidade, considerando todas as discussões possíveis de se traçar diante desse termo, que ronda a produção. De modo que o termo meta “na ficção (...) é necessário para o

² Tal remissão nos parece clara por conta da proximidade dos títulos dos romances. Entendemos, então, que a ideia de intertextualidade, como apontado por Julie Sanders (2006, p. 17): “all texts inoke and rework others texts in a rich abd ever-evolving cultural mosaic”, se mostra nessa proximidade.

³ “metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. (tradução nossa)

propósito de explorar a relação entre o mundo *da* ficção e o mundo *fora* da ficção”⁴ (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa).

Em *Mistérios de Lisboa* podemos ter acesso a momentos em que o narrador reflete acerca do trabalho de escrever o romance, como se mostra logo no início do primeiro volume da obra, em uma espécie de prefácio, chamado de prevenções:

os romances são uma enfiada de mentiras desde a famosa *Astreia* de Urfé, até ao choramingas *Jocelynde* de Lamartine. Por consequência, diz o circunspecto leitor, vou-me preparando para andar à roda de um sarilho de mentiras. Não senhor. Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado. (CASTELO BRANCO, 1969, v. 1, p. 6).

Há uma clara discussão acerca da escrita do texto romanesco, assim como a questão de justificar o enredo como autêntico, verídico, fruto de um documento (no caso uma carta) que atesta tal veracidade. Ocorre, portanto, a discussão entre o mundo ficcional e o real, conforme a definição de Waugh atestou sobre a questão da metaficção.

Em outro momento, ao admitir o caráter folhetinesco e até mesmo de extremo romantismo presente na narrativa, o narrador pontua: “mas não vá eu perder-me em abstrações fastidiosas para mim e para os que me lerem estas pungentes reminiscências” (CASTELO BRANCO, 1969, p. 91), que, de acordo com Castro (2012, p. 69), apresenta:

um ponto de vista bastante crítico com relação ao Romantismo, suas tópicas e as expectativas do leitor, revelando, novamente, sua preocupação com os caminhos da criação romanesca, e erigindo, desde seu primeiro romance, um diálogo criativo em torno da forma em ascensão.

Exatamente o que ocorre neste outro trecho: “morrer de tristeza aos dez, ou aos doze anos, parece uma fantasia de romance, mas é verdade que eu não podia classificar as minhas doenças com outro diagnóstico” (CASTELO BRANCO, 1969, p. 108). Essa tristeza anunciada se deve à incerteza da origem do narrador, que vive em um colégio interno sem saber quem eram seus pais ou mesmo seu nome completo.

Tal situação só fica esclarecida quando o narrador adoece, e sua mãe, Ângela, vem visita-lo, o que dá origem ao momento em que ela e o padre Diniz dialogam sobre os fatos que envolveram o nascimento do menino. Sabemos, assim, que o narrador está contando uma história da qual fica sabendo por terceiros, e, ainda na esteira da discussão sobre os mecanismos da própria construção do romance, ele atesta sua posição diante do que é narrado:

⁴ “in fiction (...) are required in order to explore the relationship between the world of fiction and the world outside the fiction”.

Eu ouvira a história de duas pessoas que se amavam com um amor muito feliz. Não compreendera algumas palavras que o padre dissera, falando da desonra de minha mãe, das suas lágrimas vergonhosas, e do seu anjo de inocência fugido... Seriam essas palavras, que eu não entendi, a significação do meu nascimento? Eram: não consultei alguém para sabê-lo. Iluminou-se-me de improviso o entendimento, e compreendi em um relance de vista íntima o resto da história de minha mãe. Os que me lerem, porém, precisam que lhe diga, porque o coração de um estranho não é o coração de um filho. (CASTELO BRANCO, 1969, p. 127).

Com tais palavras o narrador aprofunda a discussão sobre a análise do que é narrado e a figura do narrador, uma vez que estando envolvido na história e não a tendo testemunhado, certamente surgem questões que influenciam o modo como ele conta sua história. Para tornar essa discussão algo presente dentro do próprio romance ele destaca como o leitor estranho poderia interpretar de forma diversa as palavras sobre sua origem. Exatamente a ideia do diálogo crítico explicitado por Castro (2012, p. 45).

Entre outros recursos, a presença do diálogo crítico com o romance-folhetim francês ainda se pode verificar pela voz dissonante do narrador, que joga com o discurso romântico, constantemente sustentando e rompendo as expectativas do público leitor, procedimento que explicita nas malhas narrativas do romance.

Entendemos, portanto, como a narrativa literária está constantemente envolvida com a tarefa de refletir sobre sua própria formação, a metaficção por nós já mencionada, o que insere uma riqueza no próprio texto e um desafio para uma proposta de transposição que opte por manter tal discernimento metalinguístico.

A adaptação cinematográfica

Mistérios de Lisboa foi lançado em 2010, com direção de Raúl Ruiz e produção de Paulo Branco. O filme inicia deixando claro o seu status de adaptação, o que serve como esclarecimento para aqueles que porventura não conheciam o romance e não perceberam a manutenção do título, com um letreiro indicando que o filme é baseado na obra homônima de Camilo Castelo Branco.

Tal situação, como já dito, elucida que se trata de uma adaptação, pois como aponta Linda Hutcheon (2011, p. 24): “as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação”. Ainda tendo como base Hutcheon, faz-se importante destacar que tomaremos como base a sua descrição do que considera adaptação, ou seja:

- » Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Cientes dessas especificidades, iremos apontar de que forma essa transposição, que mantém a relação extensiva mencionada acima, pode ser visualizada no filme *Mistérios de Lisboa*, levando em conta as ideias já apontadas aqui sobre o caráter metaficcional apresentado pelo texto literário.

Conforme Luiz Zanin (2012), em matéria publicada na ocasião do lançamento do filme, o diretor “Ruiz não conhecia o livro. Leu e disse que a versão para a tela daria um filme de 20 horas. Por mais elástica que seja uma produção, esta não poderia chegar a tal dimensão”. Essa situação elucida o que é proposto por Hutcheon quando se refere a adaptações: “em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair, isso é chamado de ‘arte cirúrgica’” (2011, p. 43), uma vez que o romance original tem três volumes, totalizando aproximadamente 600 páginas.

Certamente o número de personagens, e mesmo o caráter folhetinesco, já explorado anteriormente, cedem uma infinidade de pequenas histórias que não caberiam em uma adaptação cinematográfica, mesmo no caso em questão, em que há a utilização de diálogos tal qual são apresentados no romance.

De acordo com Hutcheon essa especificidade é justificada, uma vez que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (2011, p. 45). Considerando que entendemos a adaptação com um produto novo, voltado para uma nova mídia, neste caso é absolutamente natural que alguns trechos sejam suprimidos ou apenas mencionados, no intuito de fazer com que o novo produto, o filme, siga o estatuto da própria mídia a que se destina.

Desse modo, vamos ao encontro do que é proposto por Robert Stam (2006, p. 23): “A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos”. Essa mescla se mostra no início do filme com a apresentação de azulejos em que ilustrações de cenas do romance aparecem, seguidas pela admissão da adaptação, mencionada acima, e a utilização de um trecho que consta no romance: “este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado”. (CASTELO BRANCO, 1969, p. 6).

De início optamos por abordar a adaptação da figura do narrador, considerando que por si só, a presença de um narrador já admite o fato de que a história está sendo recontada, como uma moldura externa. Em *Mistérios de Lisboa*, o livro, temos dois narradores “oficiais”,

enquanto que no filme são vários, que vão aparecendo de acordo com cada novo pequeno acontecimento que surge no desenrolar do esclarecimento da origem do menino até então chamado apenas como João.

Na adaptação, a figura do narrador, o próprio Pedro da Silva, fica com a tarefa de narrar na maior parte do tempo, como no romance, e o modo como se mostra em cada cena é de grande interesse para nossa análise, haja vista que a opinião que ele dá diante de cada acontecimento é representada no filme de forma marcante.

Como no momento em que a marca da interpretação dada por Pedro, enquanto narrador e participante direto do rumo que os fatos teriam, à narrativa fica marcado. No momento do romance em que há um diálogo entre Padre Diniz, Ângela e dona Antonia, irmã de padre Diniz, sobre o perdão que o conde de Santa Bárbara, marido de Ângela, mereceria por conta da morte iminente, Pedro narra o desenrolar da conversa, mas insere sua impressão negativa sobre a visita de sua mãe ao conde.

A alternativa utilizada pelo filme para representar de que forma o menino está envolvido na narrativa, considerando seu desacordo diante dos rumos que toma, é coloca-lo em primeiro plano dentro de um cômodo, enquanto a conversa se dá do lado de fora desse local, estando os três personagens envolvidos apresentados como que emoldurados em uma janela.

Enquanto a conversa vai se encaminhando para uma visita de Ângela ao conde, o personagem/narrador declara que não acha uma boa ideia essa situação, demonstrando, assim, uma alternativa de adaptação que destaca o papel dado ao narrador que também está envolvido na narração, situação típica da literatura.

Assim, durante o diálogo, a luz dá destaque ao personagem/narrador na cena expressando que não concorda com a atitude que a mãe é levada a tomar. Esclarece-se como ele não terá sua opinião ouvida, mas que faz questão de destaca-la, e esse destaque é demonstrado através dessa luz que esclarece as opiniões do personagem, que naquele momento é, também, o narrador.

Os diálogos são sempre fontes de alternativas de adaptação muito bem destacadas no filme como um todo. Do ponto de vista da utilização da câmera, temos, em muitos momentos, a sua transição pelo espaço onde ocorre a conversa, esclarecendo a possibilidade de uma série distinta de pontos de vista do mesmo fato, situação que na obra literária acaba ficando comprometida devido ao envolvimento do narrador com o enredo.

Em outras palavras, o que ocorre é que

a câmera cinematográfica *mostra* que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia (PELLEGRINI, 2003, p. 19).

Fazendo uso dessa particularidade cinematográfica, Raúl Ruiz apresenta diversas cenas que invadem os interiores das paredes das casas, mostram outros personagens ouvindo conversas, testemunhando situações que vão culminar em tragédias, entre outros pontos que colaboram no desenrolar do romance folhetim camiliano.

Outro aspecto narrativo da obra e que é de nosso interesse, como já foi aprofundado no início deste artigo, é a metalinguagem. Como vimos, essa comunicação com o leitor, esclarecendo lances duvidosos ou mesmo imaginando possíveis interpretações que esses leitores fariam do que era escrito, é uma tendência no mínimo trabalhosa de ser levadas as telas.

Essa dificuldade se dá, a nosso ver, porque também é possível trabalhar com metalinguagem na obra cinematográfica em si, como com o aparecimento de bastidores e mesmo de situações em que a própria arte de fazer cinema é retratada.

O modo que a literatura faz uso desse aspecto nos parece diferente por conta das ferramentas que tem a mão, particulares, naturalmente, a essa arte. Na adaptação de *Mistérios de Lisboa* nos parece que a inserção de um pequeno palco, em que bonecos dos personagens da narrativa/filme são colocados e movimentados pelo personagem Pedro Silva, pode ser uma estratégia de remontar essa tendência literária da metalinguagem.

Fato é que o personagem Pedro recebe de presente de sua mãe esse palco, que no livro não aparece, e são muitas as vezes em que, juntamente com o narrador e misturada a cenas do próprio filme, os bonecos que representam esses mesmos personagens, aparecem como que representando, em outra mídia, os mesmos fatos. Para nós, isso funcionaria como algo que faz

mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original (STAM, 2006, p. 26).

O palco parece funcionar exatamente como essa nova situação, que não poderia apenas transmitir as mensagens metalinguísticas inseridas no romance. Ao mesmo tempo em que apresenta uma nova forma, uma mídia, de representar as ações, funciona, também, como o esclarecedor do poder que o narrador tem diante da tarefa de nos narrar a história, fato que

fica ainda mais marcado quando, contrariado diante de uma situação, o narrador derruba os pequenos bonecos que representam os personagens.

A metalinguagem pode ser vista como representada, aí, também, por conta da clara menção de que um fato está sendo representado diante de uma plateia, que, por sua vez, tece suas próprias interpretações, encaminhadas pelas palavras do narrador, tal qual acontece no romance, em que o narrador se dirige aos leitores, esclarecendo tratar-se de uma história, conforme apontado nos trechos sobre o romance acima mencionados.

Por outro lado, essa inserção do palco pode passar apenas como mais um recurso cinematográfico inserido no filme em questão, principalmente se o espectador não tiver tido contato com o texto literário. Uma vez que

Como inúmeras obras bi- ou tridimensionais que são versões de uma matéria (Stoff) literária ao invés de versões de uma passagem específica, eles exigem que o leitor esteja familiarizado com o modelo literário; caso contrário, seu conteúdo representacional permanecerá completamente inacessível (CLÜVER, 2006, p. 143).

De que modo esse palco vai ser interpretado pelo espectador não é o interesse deste trabalho, porém, é importante destacar que a hipótese de que ele representa a transposição de uma estratégia metalinguística literária para o cinema leva em conta uma familiarização do espectador com a obra literária.

Em suma, essa técnica do diretor cinematográfico se apresenta na fala de Bello (2013, p. 245):

Ruiz, adaptador de contos, novelas e romances, “aproveita” a sugestão dos artifícios narrativos criados por Camilo Castelo Branco para suscitar permanentemente a curiosidade do leitor, criando estratégias e situações cinematográficas destinadas a manter o espectador nessa posição que constantemente alterna o seu desejo de ser surpreendido com a inesperada resposta a esse desejo, a qual, por seu turno, novamente instala uma situação de suspense, que “exige” a correspondente revelação.

Essa curiosidade permanente é latente do romance folhetinesco, como pontuado anteriormente, e é destacável a forma com que o diretor conseguiu transmitir esse clima de mistério que ronda os personagens, principalmente, a nosso ver, o padre Diniz, que assume uma série de personagens e é o elo que liga todas as histórias.

A transposição para as telas desse personagem pode ser vista como difícil, uma vez que ele assume diversas identidades no romance, e é aos poucos que se compreende que ele é, por exemplo, o cigano que praticamente salvou a vida de Pedro e o homem que alertou o conde a não se casar com Ângela. Uma vez que o cinema já apresenta a imagem montada, com o ator já caracterizado, portanto, esse mistério poderia ser prejudicado.

É justamente nesse trabalho com a transposição do padre Diniz que percebemos a preocupação do diretor com a manutenção dessas estratégias narrativas advindas de Camilo e que destacam a adaptação de Raúl, mesmo tendo claro que “a adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48).

Claramente é um novo discurso, com uma nova lente, que se forma na adaptação, e fazendo uso de suas ferramentas específicas, uma vez que, como apontado a seguir,

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, ‘verdadeiramente’ fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro da sua própria mídia verbal, isto é, textual (RAJEWSKI, 2005, p. 13).

No caso estamos falando do cinema, ao contrário da citação, mas seguimos o mesmo raciocínio. É fato que não é possível usar a metalinguagem tal qual como se apresentava obra literária na obra cinematográfica, mas é justamente nesse processo de criação de uma situação que se aproxime ao efeito evocado pela obra literária que encontramos o destaque que é dado a essa adaptação cinematográfica.

Tal preocupação com a narrativa é sempre vista como ponto de destaque na produção de Raúl, e não somente em *Mistérios de Lisboa*:

Ora é precisamente através dessa construção novelesca e espiralar — em que um flashback se instala dentro de outro, para que, como num fluxo, penetremos num passado que nos permite avançar (na medida em que conhecer é, realmente, avançar, crescer) — que Ruiz, cineasta fascinado pelos mecanismos da temporalidade, ou não tivesse adaptado parte da magna obra de Proust *A la recherche du temps perdu* — constrói essa espantosa trama (BELLO, 2013, p. 247).

Considerando essa preocupação espiralar que envolve o folhetim e a adaptação, a nosso ver, parece que a inserção do palco do teatro de bonecos figura como um modo de funcionalizar a metalinguagem, uma vez que “a intermedialidade não é uma função fixa uniforme. Ela analisa exemplos individuais em termos de sua especificidade, levando em consideração possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermediárias” (RAJEWSKI, 2005, p. 8), de modo que as duas mídias trabalhadas no filme, a cinematográfica e a teatral, representada pelo palco, são funcionalizadas a partir da demonstração de sua coexistência.

Ainda de acordo com Rajewski (2005, p. 11):

As adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na

categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas.

Portanto, o filme de nosso interesse parece se encaixar nessa evocação de outras mídias, uma vez que deixa clara a inspiração ao romance de Camilo Castelo Branco, e insere, de forma específica e concreta, o teatro, que, no caso, é manipulado pelo personagem narrador da obra literária.

Diante dessas colocações a autora analisa três subcategorias relativas a essa inter-relação entre mídias, a saber: a transposição midiática, a combinação de mídias e referências intermidiáticas, esclarecendo que é possível que as três estejam presentes dentro de uma configuração midiática, o que, a nosso ver, parece ser o que acontece em *Mistérios de Lisboa* e que passaremos a demonstrar neste artigo.

A transposição midiática, como já esclarecido neste trabalho, fica reafirmada pelo aparecimento de letreiro no filme, afirmando ser o filme inspirado na obra de Camilo. Encaixa-se na subcategoria proposta por Rajewski na medida em que “é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático” (2005, p. 9), sendo, portanto, a transposição do texto para a imagem cinematográfica.

Na combinação de mídias a autora explica que se tem acesso a um resultado ou mesmo procedimento de misturar ao menos duas mídias diversas, o que, como já apontamos, ocorre no filme em questão com a coexistência de referências teatrais e cinematográficas, que ocorre a cada aparição do palco dos bonecos, que acompanha o protagonista durante sua vida toda.

Com relação às referências intermidiáticas, temos, de acordo com Irina, a evocação ou imitação de técnicas específicas de outra mídia. A organização do filme partindo da estrutura folhetinesca, com o destaque para o papel duplo de personagem e narrador e mesmo com os personagens transformados em bonecos que visualizamos a cada aparição do palco, parecem demonstrar essa evocação de técnicas de outras mídias.

Em outras palavras trata-se da definição de intermedialidade proposta pela própria Rajewski (2005, p. 4):

intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias.

Vemos, portanto, que esse entrecruzamento se faz presente na adaptação de *Mistérios de Lisboa*, uma vez que literatura, cinema e teatro se entrecruzam durante todo o filme,

demonstrando, além de um cuidado com a transposição de recursos literários, a inserção de ferramentas pertencentes a outras mídias, promovendo a reflexão sobre o seu funcionamento.

Considerações finais

Considerando as características do texto literário *Mistérios de Lisboa*, nos propusemos, neste texto, a analisar de que forma tais especificidades, principalmente a questão metaficcional, foi transposta para a adaptação cinematográfica de mesmo nome.

Ao refletir sobre a influência dos mecanismos usados para se contar uma história na televisão e no cinema, Tânia Pellegrini destaca que “o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura” (2003, p. 16).

A situação abordada pela autora aparece na literatura mesmo século XIX, quando Camilo Castelo Branco já se preocupava em traçar essas marcas de diálogo do texto com ele mesmo. Diante das possibilidades acarretadas por esse trabalho, a adaptação cinematográfica de um livro desses pode ou não optar por trabalhar com essa metalinguagem, considerando que “assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (STAM, 2006, p. 27).

Diante disso, compreendemos que a inserção do palco na obra cinematográfica funcionou como uma espécie de diálogo do filme com ele mesmo, uma opção que se aproxima do efeito que a metaficção desempenhou na obra literária. O filme *Mistérios de Lisboa*, a nosso ver, mantém esse trabalho metalinguístico ao inserir a mídia teatral como veículo de representação do diálogo da imagem com ela mesma.

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. O fato é que o objeto aparece constantemente, mesmo ao fim do filme, quando Pedro vai para o Brasil, demonstrando como a importância desse elemento perpassa toda a duração do filme.

Essa escolha de elemento para representar a metaficção parece se adaptar exatamente ao objetivo do trabalho com as mídias exposto por Claus Clüver (2006, p. 150): “todo o meu

empreendimento requer a demonstração de que sentidos quase idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos”. Percebemos que a utilização de signos diferentes pode ter desempenhado o mesmo efeito no livro e na obra cinematográfica no caso de *Mistérios de Lisboa*, conforme apontamos neste artigo.

A cena final do filme, em que o palco é colocado logo abaixo de uma ilustração de Pedro quando criança ainda nos permite ir mais além, propondo que tal situação funcione como uma figuração da ficção que envolveu a vida do personagem como um todo, e também o caráter ficcional da obra literária e cinematográfica. Demonstrando, portanto, como é profícua de significados uma análise que se propõe a comparar as possibilidades de adaptação de uma obra literária.

Referências

BELLO, Maria do Rosário Lupo. 2013. 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>>. Acesso em: 06.jul.2013.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias de Lisboa*. 10. ed., conforme a 5., última rev. pelo autor e em confronto com a 1. Lisboa [Portugal]: Parceria A. M. Pereira, 1969.

CASTRO, Andrea Trench de. *O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós*. 2012. 139f. Dissertação (Mestrado) -Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana. São Paulo, 2012.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MISTÉRIOS DE LISBOA. Direção de Raúl Ruiz e produção de Paulo Branco. Lisboa: Clap Filmes, 2012.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2002. 520p.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et all. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

RAJEWSKI, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités/Intermedialities*, n. 6, 2005, p.43-64.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.

ZANIN, Luiz. Mistérios de Lisboa. *Cinema, cultura e afins*, 13 de maio de 2012. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/misterios-de-lisboa/>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

[Recebido em janeiro de 2014 e aceito para publicação em junho de 2014]

***Mistérios de Lisboa* and its film adaptation**

Abstract: Considering the narrative strategies presented in the novel *Mistérios de Lisboa*, published in 1854 by Portuguese writer Camilo Castelo Branco, we propose to analyze how these strategies appeared in the film adaptation of the novel of the same name, released in 2010 and directed by Raúl Ruiz. The goal, therefore, is to reflect on how aspects of the writing appear in the film narrative, demonstrating the specificities of each media and the effects obtained with their uses, especially those regarding imagery choices for the transposition of typical elements of the Portuguese author's writing, such as the feuilletonistic organization and the use of metalanguage. Thus, we will explore the literary and cinematic texts, keeping in mind their structural and functional differences. We will base our discussions on the studies of intermediality, metafiction and film adaptation done by authors such as Irina Rajewski (2005), Claus Clüver (2006) and Linda Hutcheon (2011).

Keywords: Metafiction. Intermediality. Adaptation. Camilo Castelo Branco.

