

**“Os Mistérios de Lisboa” uma *mise en abîme*:  
“literatura menor”, cinema e televisão.**

FÁTIMA SEBASTIANA GOMES LISBOA\*

«Eu era um rapaz de catorze anos e não sabia quem era...»

O *Roman-feuilleton* francês foi uma invenção da imprensa parisiense da primeira metade do século XIX. Seu aparecimento se inscreve numa estratégia do editor Émile de Girardin para melhorar as vendas dos jornais expandindo e popularizando sua clientela. Anunciando a chegada de um novo jornal “La Presse” Girardin transforma o rodapé (um espaço específico da primeira página dos jornais) para que nele seja publicado um novo registro de literatura popular que seria escrito em forma de capítulos diários:

*Les périodiques ne se diffusent alors que par abonnement, la vente au numéro sur la voie publique étant interdite pour des raisons de maintien de l'ordre. Or, alors que le prix annuel de l'abonnement est 80 F pour tous les autres titres, Girardin décide de le réduire de moitié – soit 40 F pour La Presse et prévoit de compenser le manque à gagner par l'accroissement prévisible du nombre d'abonnés et par l'introduction de la publicité – des “annonces” – à la dernière page d'un journal que en compte quatre. Très vite, pour fidéliser le lectorat, il accroît la place de la fiction, jusqu'à substituer partiellement à la critique et à la chronique culturelle, dans le feuilleton, un roman découpé en tranches: on a reconnu le “Roman-feuilleton”, dont le succès fut tel, dans tous les journaux et pendant toute la monarchie de Juillet, qu'on a pu croire, avec quelques vraisemblance, qu'il en était fini du roman traditionnel. (VAILLANT A. e THÉRENTY, Marie-Eve, 2007: 8)<sup>1</sup>*

---

\* Pós-doutora CAPES/RIRRA 21-Université Montpellier III.

<sup>1</sup> “Os periódicos eram difundidos somente por assinaturas. A venda de números avulsos nas ruas estava proibida por questões de ordem pública. Enquanto o preço anual da assinatura de outros periódicos era

Alain Vaillant (historiador da literatura francesa) descarta a idéia de uma simples estratégia comercial, devido ao papel desempenhado pelo jornal na França: ora tribuna de movimentos de opinião, ora representante de grupos políticos ou os dois ao mesmo tempo. Vaillant acrescenta que alguns jornais parisienses recebiam ajuda econômica desses setores, porém Émile de Girardin emerge como todo poderoso da imprensa parisiense “une sorte de Victor Hugo du journalisme”, ele tem voz própria e não representa nenhum partido. A abertura de um espaço de anúncios publicitários na última página e de um espaço para os folhetins no rodapé da primeira página dos jornais da época teve o propósito essencialmente estratégico de ampliação de seu público alvo. Tratava-se igualmente de uma mudança de paradigma social é o momento da afirmação e comunicação a um grande público da idéia de modernidade. Os jornais passam a agir de forma ampla na comunicação da modernidade e tornam-se mediadores dos debates públicos, antes reservados a pequenos grupos: “*Ao antigo ideal tribucien, que diz que somente o orador, tinha capacidade de se dirigir ao povo em seu nome, sucede a modernidade da mediação, que se encarrega de regular e organizar as trocas no seio do espaço público*”. (idem: 9)

Baseada em pesquisa recente desenvolvida com o apoio da CAPES, junto ao grupo RIRRA 21 da Universidade Paul Valéry posso acrescentar que essa modernidade se inscreve num projeto mundial de divulgação de modelos midiáticos.<sup>2</sup> Este “ideal civilizatório” não somente coincide com a liberalização econômica da França, acelerada pela Monarquia de Julho, mas é assimilado internacionalmente por um vento de

---

de 80 francos, Girardin decide reduzir pela metade, ou seja, 40 francos para (seu jornal) *La Presse*, ele previa compensar a falta de lucro com o crescimento previsível do número de assinaturas e pela introdução da publicidade – os “reclames” – na última página do jornal que possuía quatro páginas.”

<sup>2</sup> O grupo de estudos sobre a imprensa, mídia e a literatura popular dirigido por Mari-Eve Thérénty atua em vários projetos relacionados à construção de redes midiáticas do século XIX ao XXI. Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre a difusão do romance “Os Mistérios de Paris” do escritor Eugène Sue, no mundo e sua projeção em outras mídias no século XX como o cinema e a televisão. Esta pesquisa é conveniada com universidades da Inglaterra, Canadá, México e Brasil. Um dos membros do grupo, André J. C. Caparelli, mestre em história contemporânea atualmente em fase final de seu doutorado, destacou (em sua dissertação de mestrado defendida em Montpellier em 2008 sobre “Os Mistérios de Paris”) que as classes populares aderem como podem à leitura dos folhetins. Elas dialogam cotidianamente com os autores demonstrando afinidades com os personagens dos romances, sugerindo desfechos para as histórias e até criando uma impressão de intimidade com o escritor ao ponto de solicitarem favores, empregos e até dinheiro. Ver CAPARELLI, André (sous la direction de Marie-Éve Thérénty). *Les Mystères de Paris (1842-1843) d’Eugene Sue: enjeux médiathique d’une écriture au rez-de-chaussée du journal*. Mémoire de masteur II de Lettres Modernes de l’Université Paul Valéry, Montpellier III, 2008.

transformações políticas mundiais. A imprensa, tanto na Europa quanto na América torna-se cada vez mais presente nas disputas políticas e na proposição de modelos de condutas sociais. Estes são muitas vezes camuflados em histórias românticas e rocambolísticas, ao gosto do novo público popular apreciador incondicional dos folhetins. O jornal *La Presse* está na base dessa revolução da mídia que vai se acentuar durante toda a segunda metade do século XIX. Para Alain Vaillant:

*“La Presse, par tout ce qui fait sa chair, est étrangement proche de nos journaux, de nos télévisions d’aujourd’hui: parce qu’il n’y a sans doute pas de multiples manières de suivre l’actualité au jour le jour, de créer quotidiennement l’événement. Le rythme journalier n’est évidemment pas conforme au temps qu’il faut pour qu’une chose advienne, et de ce décalage naissent la plupart des spécificités et des contraintes du journalisme. Néanmoins, La Presse n’a absolument pas à se plier au cadre rigoureux qu’impose un journal actuel, avec sa distribution en rubriques précisément calibrées à l’intérieur d’un espace – celui de la page et du numéro – très fortement structuré. La Presse, c’est grosso modo (en italique) quatre pages in folio, ou il est a priori possible et licite d’écrire ce que l’on veut, ou l’on veut, comme l’on veut, sans aucune contrainte d’étendue ou de mise en pages – ce “on” étant, bien entendu, Émile de Girardin. L’essentiel – et l’inattendu – est là: parce qu’il est absolument informe et polymorphe, le journal de 1836 est un extraordinaire espace d’invention et de liberté scripturale – beaucoup plus que le livre que a, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, arrêté les caractéristiques majeures de son esthétique et de sa sémiotique.”* (Idem: 12)

Segundo Alain Vaillant, contrariamente ao jornalista de hoje que publica um livro muitas vezes para escapar às regras rigorosas de “objetividade da informação”, da escritura jornalística cotidiana, o homem de letras na França da Monarquia de Julho encontra nos jornais um espaço de liberdade de comunicação e criação que o livro da época não permitia. Os folhetins são quase sempre obras primeiras de autores que serão consagrados posteriormente como escritores de sucesso e de valor cultural e este sucesso é em parte causado pela comunicação com um público mais extenso que o tradicional leitor de livros. Nesse sentido a chamada “literatura menor” também serviu de apoio para a ampliação do público leitor, um passo adiante num processo de alargamento do consumo de livros na França da segunda metade do século XIX.

O que nos interessa é observar como se deu esse processo de apropriação de um gênero chamado “menor” da literatura romântica do século XIX, como um produto exportável a nível mundial sofrendo as modificações impostas pelas sociedades que o incorporaram como forma de escrita universal.

O sucesso dos folhetins nas páginas dos jornais parisienses suscitará uma série de transposições e adaptações pelo mundo. Um dos mais representativos autores dessa categoria de romance popular foi o escritor Eugène Sue com sua obra *Les Mystères de Paris* (Os Mistérios de Paris), publicada nas páginas do cotidiano *Journal des Débats* de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843. Essa narrativa atravessou o mundo sendo um dos primeiros sinais da globalização da cultura popular urbana da Europa ocidental. (BENJAMIN, 1986)

O *feuilleton* de Eugène Sue foi adaptado em várias línguas, numa “*mise en abyme*” criadora apontando a idéia do submundo urbano como consequência de uma modernidade acelerada. Toda “grande cidade” da segunda metade do século XIX, teve seu mistério publicado nos jornais: Londres, Madrid, Lisboa, Nova York, México, Rio de Janeiro. As adaptações continuaram ao longo da segunda metade do século XIX, os mistérios das grandes cidades cederam lugar aos mistérios das províncias e dos bairros. No Brasil o fenômeno não foi diferente, temos registrados vários folhetins de mistérios urbanos regionais como: “Os mistérios do Recife”, seguido dos mistérios dos bairros das grandes cidades. Vemos então na década de 1880 o bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, sendo contemplado com seus mistérios na pluma naturalista do escritor Aluisio de Azevedo. (Meyer, 1996)

No cinema dos primórdios o tema dos mistérios urbanos também esteve presente, apresentando uma das preocupações iniciais da sétima arte, a idéia de transpor as barreiras da representação mostrando a realidade urbana para além da ficção, como um registro histórico.

No caso português, que me interessa mais precisamente nesse estudo observo um processo análogo. A cidade de Lisboa se apresenta como uma capital digna de compor histórias misteriosas da vida privada das elites e do povo ambientadas nas ruelas da grande cidade, nos palácios, igrejas e conventos: espaços de todos os mistérios. O professor e crítico literário português Álvaro Manuel Machado em seu livro intitulado “Do Romantismo aos romantismos em Portugal” analisa o que ele chama de influência

da novelística romântica francesa na novelística portuguesa do “segundo romantismo”. Apontando o caráter particular e contraditório dessa influência Álvaro Manuel Machado aborda a personalidade literária de Camilo Castelo Branco (1825-1890) como sendo um crítico contundente da “moda literária afrancesada” em Portugal do século XIX. Segundo ele:

*Paradoxalmente, Camilo foi dos maiores, senão o maior, divulgador em Portugal do chamado “romance-folhetim” de origem francesa. “Os Mistérios de Lisboa”, que começam a ser publicados em forma de folhetim no jornal do Porto, “O Nacional”, a 2 de Março de 1854, e que saem em três volumes no mesmo ano, com grande sucesso popular, são nitidamente uma imitação dos “Mystères de Paris” que Eugene Sue (1804-1857) começa a publicar em Paris, em 1842, no Journal des Débats (...). Mas por outro lado, como dissemos, Camilo critica constantemente o estilo “afrancesado” da sua época. (Machado, 1996: 78)*

Ao que parece, Camilo Castelo Branco demonstrou em seus escritos críticos uma verdadeira “galo fobia”, mesmo confessando que “aprendeu a arte de novelar” com os românticos franceses principalmente Honoré de Balzac e Eugène Sue. Em seu livro *Esboços de apreciações literárias* publicado em 1865, Camilo Castelo Branco apresenta Balzac como “modelo fundamental da novelística romântica portuguesa”. O que ele mais apreciava no autor era sua capacidade de “criar grandes frescos sociais”, ou “cenas contemporâneas” da sociedade francesa.<sup>3</sup>

Como vimos o folhetim “Os Mistérios de Lisboa” foi publicado originalmente no jornal *O Nacional* da cidade do Porto e alcançou um imenso sucesso popular sendo editado ainda em 1854. Essa obra também pode ser considerada um dos exemplos da chamada industrialização da literatura do século XIX. (MARX e ENGELS, 1844)

Marie-Eve Thérenty, especialista da literatura e do romance popular francês do século XIX, aponta igualmente uma grande sinergia entre o ambiente literário da época, o meio

---

<sup>3</sup> Marlyse Meyer em seu estudo sobre o romance-folhetim destaca a construção da personalidade socialista de Eugène Sue através de seu tempo: Paris da Monarquia de Julho até o Golpe do 18 Brumário. Segundo a autora, Sue, a partir do contato com as classes operárias passa de herdeiro dandy a deputado socialista: *Por romântico ou utópico que tenha sido seu socialismo, Eugène Sue morre coerente com a opção de vida que tomou, a partir da literatura, que se tornou para ele uma arma de combate. Poucos meses antes de morrer, escreve: “A mais gloriosa recompensa para meus trabalhos seria de pensar que não desmereci a Democracia”.* (MEYER, 1996: 81).

editorial e jornalístico. Podemos estender essa hipótese para o Brasil e Portugal, visto que muitos desses romances foram publicados primeiramente nos jornais e devido ao sucesso de público, eram publicados em livros, sendo que alguns dos grandes editores de livros eram também editores de jornais.

Este aumento do interesse pela leitura e a possibilidade do desenvolvimento de uma indústria cultural de massa, onde o livro seria o objeto fetiche, também estará ligado mais tarde à ampliação do acesso à escola pública e laica às classes médias baixas na França.

### **A vida como um mistério**

*Os Mistérios de Lisboa* é uma história rocambolesca onde as aventuras e desventuras de dois personagens principais, um jovem órfão e um padre, desencadeiam revelações sobre paixões condenadas. À medida que os mistérios vão sendo elucidados sentimentos de ódio e amor, mas também, certa frustração pelas identidades negadas vão movendo vinganças e redenções desses amores condenados. Guardando o suspense para o capítulo do dia seguinte o folhetim prendia o leitor no sofrimento da espera da resolução de um enigma que não tinha fim. O folhetim, no modelo dos *Mistérios de Paris*, baseava-se na moral do “mistério da vida” e da ascensão social, moral promovida no encontro entre indivíduos de “classes antagônicas”. Estes romances sugerem histórias cíclicas de individualidades marcadas pelo destino, caminhos cruzados, castigos e redenção. (Kornis, 2007)

Nos *Mistérios de Lisboa* é apresentada ao público uma galeria de personagens improváveis, principalmente o Padre Dinis, um aristocrata libertino que assume várias identidades ao longo da narrativa para cumprir seu destino de justiceiro. Querendo se aproximar do modelo de Eugène Sue sem, no entanto, ter o quadro histórico e social de uma cidade industrializada, (com uma classe operária e miserável transitando nos espaços públicos) o folhetim de Camilo C. Branco e o filme de Raul Ruiz optam pela representação das fronteiras de um estilo industrial em contato com o conservadorismo de uma sociedade onde a estética é presa a abundância e o kitsch de um império colonial

decadente. Entretanto ao sugerir vários ambientes e regiões geográficas para desvendar seus mistérios Camilo Castelo Branco, propõe a idéia de que o ser “urbano”, portanto o “ser moderno” era uma condição para além dos espaços geográfico e temporal. Este “ser moderno” estava ligado a uma percepção nova do mundo e das relações humanas em transformação e globalização. Nesse sentido, não havia defasagem na abordagem do “moderno” mesmo numa sociedade em que sua revolução industrial ainda estava por se fazer.<sup>4</sup>

Seus personagens secundários são representantes, ora da entrada da cultura ibérica na criação da indústria cultural européia, ora da relação de amor e ódio de Portugal com a Europa (Inglaterra e França). Seus personagens principais estão constantemente em trânsito, falam várias línguas além de ostentarem riquezas conquistadas pela arrogância do império colonial.

Trazendo a obra de Camilo Castelo Branco para a realidade de sua adaptação em imagem de 1854 a 2010 observamos a atualidade da temática, bem como a *mise en abîme* do romance folhetim em sua versão para o cinema e televisão. O cineasta franco-chileno Raul Ruiz em seu filme *Os Mistérios de Lisboa* procurou captar o sentido da inscrição do romance português nessa nova forma de narrar histórias no calor da hora. Seu filme torna nítido o esforço e o talento de Camilo Castelo Branco quando transpõe modelos de escrita, aparentemente distantes de seu universo literário, que estão presentes no que seria a indústria do livro nos moldes modernos. Por isso Ruiz apresenta uma dupla *mise en abîme*, formal e histórica:

*“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*

---

<sup>4</sup> A “literatura de massa” da Europa do século XIX, não tem nenhuma dificuldade de se fazer transplantar para outras regiões do mundo, neo-colonizado ou em via de desenvolvimento acelerado (EUA). Da Inglaterra para a Índia e Estados Unidos, da França para os países da Europa onde sua influência cultural era grande, como a Rússia e Portugal. O Brasil também a recebe por extensão, visto que nossa monarquia vivia a tal relação de amor e ódio com a cultura francesa. Ainda podemos citar as novas colônias francesas do Magreb (Norte da África) e da Ásia, que vão ampliando o público para essa “revolução industrial da literatura”, que foi o romance popular.

*pleno ato enunciatário. 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 (grifos nossos). 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.” (CEIA, 2005)*

Como pôr em cena uma obra repleta de marcas históricas, sem cair no melodrama televisivo e sem ao mesmo tempo apontá-lo como uma “obra menor”? Em seu filme Raul Ruiz opta pela *mise en abyme* mais complexa, aquela “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”.

Deixando intacta a estrutura do romance de Camilo Castelo Branco, aplicando elementos da *mise à distance* narrativa do cinema moderno: citações, *flashback* puzzles<sup>5</sup>, duplos dos personagens representados num teatro de marionetes, que o jovem órfão manipula em seu quarto como um Deus manipulando os destinos dos homens, ou ainda, com a marcha saltitante do mordomo do burguês enriquecido, com o comércio nas colônias. Utilizando estes recursos Ruiz imprime então um corte na continuidade narrativa aos moldes do espaço do rodapé dos jornais e dos cortes diários obrigatórios para manter o suspense da obra. Porém, não é sempre no suspense que o espectador se prende às 4h26 minutos do filme de Raul Ruiz, mas, sobretudo, na ironia dessas citações que nos faz penetrar na consciência da ilusão da narrativa romântica.

Aproveito o espaço do rodapé dentro do corpo deste texto para contar um episódio anedótico que aconteceu no momento da projeção do filme *Os Mistérios de Lisboa*, num antigo cine clube da cidade de Montpellier no sul da França em novembro de 2010, onde eu estava presente. O filme foi projetado com um *entr'acte* de 15 minutos e no

---

<sup>5</sup> Mesmo sendo considerado um artifício técnico datado, (CHABROL, Claude. 1999), se pensarmos em sua utilização para aumentar ou manter o suspense e como eram feitos os cortes nos folhetins, vemos que a utilização deste recurso por Ruiz poderia ser assimilada aos cortes diários característicos desse tipo de publicação.



momento da retomada da projeção as legendas em francês tinham desaparecido, porém o público não notou porque na segunda parte do filme Ruiz usou a língua francesa, pois a história se passava na França. Passados quase dez minutos de projeção, tendo a narrativa voltado para o ambiente português, esta continuava sem legenda e o público presente não se percebeu imediatamente essa ausência. Somente depois de alguns minutos que o público se manifestou e a projeção foi interrompida para sincronizarem as legendas.

Esse acidente anedótico serviu para que eu refletisse sobre como a transposição espacial e lingüística processou na obra de Ruiz uma verdadeira “Babel” sem o desmoronamento da torre. Por um momento na sala de cinema as imagens falaram sem a tradução e a língua portuguesa compôs essa impressão de familiaridade cultural universal. O simples acaso nos permitiu perceber que ao misturar as línguas português, catalão, francês e italiano, Ruiz reconstruiu em seu filme a Torre de Babel do romance folhetim e nos fez perceber que a construção da indústria cultural na Europa do século XIX, não teve somente efeitos nefastos como aqueles detectados pela crítica marxista inspirada no texto *A sagrada família*, mas teve também a eficácia da abertura de espaços de leitura às classes operárias que se correspondiam com os escritores. Os operários escreviam principalmente para Eugene Sue e demonstravam gratidão e reconhecimento por estarem sendo, mesmo que muitas vezes cruelmente, representados nos romances e dramas do século XIX. O filme romance de Raul Ruiz e a obra de Camilo Castelo Branco não apresentam uma classe operária em contato com a aristocracia, mas a própria decadência moral dessa aristocracia de títulos comprados, que se ligou ao que era mais decadente no resto da Europa para continuar a viver seu sonho colonial.

## **Bibliografia**

BRANCO, Camilo Castelo. *Os Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Editora: Quidnovi, 2010 (Coleção: Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 3).

CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>. Acessado em 01/02/2011).

D'ANGELO, Martha. “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin”. *Estud. av.* [online]. 2006, vol.20, n.56, pp. 237-250. ISSN 0103-4014. doi: 10.1590/S0103-40142006000100016.

GUERIF, François. *Un jardin bien à moi, conversation avec Chabrol Claude Chabrol*. Paris: Denoël, 1999.

KORNIS, Mônica de Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In CAPELATO *et all* (Org.). *História e cinema*. São Paulo: USP, 2007, p. 97-114.

LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MACEDO, Mário. “Mistérios de Lisboa – Os Mistérios da Narração”. In [Ante-Cinema Crítica](http://www.ante-cinema.com/2011/03/critica-%C2%ABmisterios-de-lisboa%C2%BB-%E2%80%93-os-misterios-da-narracao/): 15-03-2011. <http://www.ante-cinema.com/2011/03/critica-%C2%ABmisterios-de-lisboa%C2%BB-%E2%80%93-os-misterios-da-narracao/> (Acessado em 17-03-2011)

MACHADO, Álvaro Manuel. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família*. (trad. Marcelo Backes) São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris, individualidade e trabalho intelectual. In *TEMPO SOCIAL*. Revista de Sociologia. São Paulo: USP, 12(1), 11-28, maio 2000.

THERENTY, Mari-Eve et VAILLANT Alain. *1836, l'an I de l'ère médiatique: Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*. Paris: Nouveau Monde. 2001.

THERENTY, Mari-Eve et VAILLANT Alain. *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2007.

XAVIER, Ismail. “Melodrama, teatro e história (entrevista concedida à Alcindo Leite Neto, Folha de São Paulo, 22/11/2003)”. In Mendes, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009.