

O CONDE DE MONTE CRISTO, DE KEVIN REYNOLDS (2002): ADAPTANDO UM ROMANCE CLÁSSICO EM DUAS HORAS

THE COUNT OF MONTE CRISTO BY KEVIN REYNOLDS (2002): ADAPTING A CLASSIC NOVEL INTO A TWO-HOUR MOVIE

Leila Darin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

José Joaquim Lopes Filho

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

O presente artigo visa contribuir para os Estudos da Adaptação e para os Estudos sobre a Intermedialidade, áreas acadêmicas que enfocam questões de grande relevância para a discussão sobre os fenômenos que ocorrem na passagem entre diferentes mídias. Sua delimitação consiste no exame da adaptação cinematográfica, ou transposição midiática, de um romance e na contestação da “crítica da fidelidade”, amplamente discutida e rejeitada entre teóricos dessas áreas. Os *corpora* de trabalho selecionados são o romance *Le Comte de Monte-Cristo*, publicado por Alexandre Dumas em 1844, em sua tradução para o português brasileiro por André Telles e Rodrigo Lacerda, *O Conde de Monte Cristo* (2016), e sua adaptação cinematográfica homônima de 2002, na direção de Kevin Reynolds. Ao analisar o filme e compará-lo com seu texto fonte, foi possível: evidenciar as falhas da “crítica da fidelidade”, que tende a desvalorizar a complexa gradação e os méritos próprios de adaptações como obras em si; demonstrar as propriedades e diferenças entre as duas mídias, mais especificamente a literatura e o cinema; e propor uma discussão a respeito da capacidade de difusão cultural proporcionada pelas adaptações e transposições midiáticas.

Palavras-chave: Adaptação; Transposição midiática; Literatura; Cinema; *O Conde de Monte Cristo*.

Abstract

This article aims to contribute to Adaptation Studies and to Intermediality Studies, two academic fields that focus on issues of great relevance to the discussion on phenomena that take place in the transition between different media. Its scope covers the analysis of a film adaptation or media transposition of a novel and the challenge of the so called “fidelity criticism”, a point of view widely rejected among scholars in those areas. The material selected for analysis is the 1844 Alexandre Dumas novel *The Count of Monte Cristo*, in its Brazilian Portuguese translation by André Telles e Rodrigo Lacerda (2016), and its 2002 namesake film adaptation, directed by Kevin Reynolds. By analyzing and comparing the film to its source text, we were able to point out the flaws of “fidelity criticism”, that discredits the complex spectrum and unique merits of adaptations; to demonstrate the properties and

differences between media, especially literature and literature-based films; and to propose a discussion on adaptation and medial transposition as means of cultural propagation.

Keywords: Adaptation; Medial transposition; Literature; Film; *The Count of Monte Cristo*.

1. Introdução¹

Antes de iniciarmos, faz-se necessário esclarecer para nosso leitor o conceito de mídia que norteia nossas considerações. O termo mídia, aqui, é entendido de forma ampla, em consonância com as ideias de Lars Ellestrom (2017, p. 17), “como o estágio intermediário da comunicação”, que abrange tanto as mídias de massa, como as mídias usadas em comunicação pessoal; tanto as mídias alicerçadas em dispositivos tecnológicos externos, como as alicerçadas na corporeidade; tanto as que são usadas para fins práticos, como para fins artísticos. Nesse sentido, as mídias diferem em função dos modos semióticos e pré-semióticos que nelas se inscrevem e das convenções, suportes e meios através dos quais são produzidos. Segundo o Ellestrom (2017, p. 17), “o modo mais relevante para enquadrar a noção de mídia é conceituá-la em termos de comunicação. Em outras palavras, considero as ideias de comunicação e mídia como interdependentes e mutuamente explicativas”. Essa perspectiva nos permite tratar o texto literário, a peça teatral e o produto fílmico como mídias, i.e., linguagens elaboradas com base em linguagens anteriores, que comunicam ideias, formas, mensagens por meio de suportes específicos. Nesse contexto, teórico sueco argumenta que

[...] a literatura como arte é preferencialmente tratada como pelo menos dois tipos de mídias qualificadas: a literatura que se vê (lê) e a literatura que se escuta. Claro, a literatura visual (escrita) e a oralizada estão profundamente relacionadas. (Ellestrom, 2021, p. 96).

O foco do presente artigo são as interrelações entre as mídias texto literário – o romance- e sua transposição midiática para o cinema.

Quando se trata do cinema, pode-se dizer que muito do caminho percorrido pela sétima arte tem sido compartilhado com uma prática cujos fins e procedimentos ajudam na sustentação de sua identidade como adaptação cinematográfica. Diversas são as mídias com as quais o cinema mantém interrelações, do tradicional teatro aos modernos *videogames*. No entanto, conforme pontua Brian McFarlane (2004, p. 6), o uso da literatura, em especial do

¹ Este artigo tem por base um estudo desenvolvido pelo Autor (2022).

romance, como material fonte se mostrou propício para cineastas a partir do momento em que o cinema começou a ser definido como um entretenimento de caráter narrativo. Dessa forma, de *Nosferatu* (Murnau 1922) e *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924) a *Drácula: A História Nunca Contada* (Shore, 2014) e *Sherlock Holmes* (Ritchie, 2009), a adaptação, independentemente de sua modalidade ou abordagem, tem sido, e tudo indica que continuará a ser, recurso proeminente na indústria cinematográfica.

Como produto, a adaptação cinematográfica está sujeita a críticas, que podem partir de jornalistas, críticos, acadêmicos, blogueiros ou espectadores comuns. Embora os méritos e deméritos de tais filmes /das adaptações sejam naturalmente trazidos à tona, uma perspectiva ainda muito adotada entre os críticos da adaptação de romances é a chamada “crítica da fidelidade”, que espera do produto adaptado uma suposta acurácia objetiva em relação ao material fonte. No entanto, tal abordagem não apenas ignora as diferenças entre as mídias e os processos de transposição midiática, como também estabelece uma hierarquia axiomática entre romance e filme. Robert Stam (2000) acrescenta que a ideia de que há uma hierarquia que põe a literatura acima do cinema é também reforçada pela prevalência do respeito ligado à senioridade, ou seja, a noção de que, por ser milenar, a literatura é inerentemente superior à centenária produção cinematográfica. O teórico vê essa noção como essencialista em relação tanto à literatura quanto ao cinema: “[...] ela presume que o romance ‘contém’ uma ‘essência’ extraível, uma espécie de ‘coração de alcachofra’ escondido ‘por baixo’ dos detalhes superficiais do estilo” (2000, p. 59)².

É certo que a adaptação é capaz de “transmitir” os elementos que compõem o que Stam chama de “núcleo originário”. Porém, a estrutura aberta do texto literário torna impossível a preexistência de um “núcleo transferível” – não apenas há múltiplas interpretações e leituras do texto, como ele está imerso em um processo intertextual de permutação infinita “a ser visto por meio de redes de interpretações em constante mudança”. (Stam, 2000, p. 59)³.

Stam faz duras críticas à visão dos detratores da adaptação e considera sua linguagem profundamente moralista; a própria ideia de infidelidade remete, de acordo com o autor, ao pudor da era vitoriana. Outros termos, como “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” e “profanação”, igualmente carregam consigo um tom acusatório, religioso e

² “[...] it assumes that a novel "contains" an extractable "essence," a kind of "heart of the artichoke" hidden "underneath" the surface details of style”. Todas as traduções do inglês para o português são de nossa autoria.

³ “The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.”

até alarmista. Em *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), o estudioso cita especificamente os críticos Herbert Jhering (1926) e Georges Duhamel (1931), que viam não apenas a adaptação, mas o cinema em si, como um meio predatório contra a cultura e tudo o que ela representa.

Como Stam, muitos estudiosos defendem a ideia de que, como meios com propriedades únicas, “[...] é *inevitável* que haja mudanças ao se abandonar o meio linguístico com o intuito de retratar os elementos do romance no meio visual”. (Bluestone, 1961, p. 5, grifo do Autor)⁴. Tal é o princípio básico dos Estudos da Adaptação e da Teoria da Intermidialidade. É com base nas considerações aventadas por teóricos dessas áreas que procuramos, neste artigo, discutir as relações entre a narrativa literária *O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas (1802-1870), e a narrativa cinematográfica homônima de Kevin Reynolds (2002). Será utilizada aqui a tradução de André Telles e Rodrigo Lacerda, publicada pela Zahar em 2009 e agraciada com o Prêmio Jabuti no mesmo ano, e republicada em volume único em 2016.

Na apresentação ao romance traduzido, Lacerda (2016) esclarece que ele e Telles selecionaram as edições francesas mais bem avaliadas da obra. Realizada por Telles e revisada por Lacerda, a tradução procura evitar “mudanças significativas no texto original” (Lacerda, 2016, p. 10), visando manter as normas vigentes de pontuação e adicionando notas de rodapé com a intenção de orientar o leitor. Lacerda explica que foi preciso fazer algumas adequações quanto à consistência de certas informações, uma vez que o texto original de Dumas, divulgado no formato de folhetim entre 1844 e 1846, trazia algumas contradições próprias desse tipo de publicação.

2. O romance e o filme

Publicado em partes entre 1844 e 1846 no *Journal des débats politiques et littéraires*, *O Conde de Monte Cristo* é emblemático por seu “retrato bastante fiel da França nos primórdios da democracia” (Lacerda, 2016, p. 9) e por seu rico e aprofundado tratamento da vingança.

Sem dúvida, o romance não foi o primeiro a abordar a vingança como tema central. No prefácio à segunda edição do livro, pela Zahar, Rodrigo Lacerda (2016), faz referência às famosas *revenge plays* da Inglaterra renascentista, como *Hamlet*. Contudo, segundo pondera o crítico literário Antonio Candido, a vingança “recebeu do Romantismo alguns toques

⁴ “[...] changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium.”

especiais”. (Candido, 1971, p. 6). Candido argumenta que, no contexto do movimento romântico, a vingança passa a ser um dispositivo de análise sociológica e psicológica, algo que Dumas soube bem usar a seu favor, ao criar um personagem cujo percurso não só supre a ânsia pelos ideais do romantismo, como também reflete muitos dos princípios de uma sociedade capitalista ainda jovem, em uma França que havia atravessado mudanças radicais na construção de um contexto caracterizado pela luta pela ascensão à burguesia, não obstante os meios. O apelo do tema da obra de Dumas responde pelo grande número de (re)leituras em diferentes suportes ao longo de sua existência no imaginário coletivo.

É importante destacar que o retrato da sociedade francesa do século XIX, em *O Conde de Monte Cristo*, baseou-se em uma quantidade considerável de pesquisa histórica envolvida em seu desenvolvimento. Como explica Lacerda (2016), Alexandre Dumas contava com muitos colaboradores para produzir suas obras, dentre os quais o professor universitário e historiador Auguste Maquet. A cooperação funcionava da seguinte maneira: com base em seus conhecimentos históricos, Maquet redigia um primeiro esboço, que era, então, “[...] reescrito por Dumas, que acrescentava seu estilo romanesco”. (Lacerda, 2016, p. 11).

Além da contribuição de assistentes, Dumas criativamente reuniu materiais que pudessem inspirá-lo na criação da rica narrativa de *O Conde de Monte Cristo*. Em 1838, o escritor teve acesso a uma anedota ficcional baseada em fatos, que considerava “uma pérola bruta” (Dumas, 2016, p. 22): *O Diamante e a Vingança*. Sua segunda fonte de inspiração foi a própria ilha de Monte Cristo, a qual conheceu em 1842, quando acompanhava o então príncipe Napoleão V em uma viagem pelos mares da Itália. No apêndice *O registro civil do Conde de Monte Cristo* (1857), Dumas relata que ficou fascinado com a ilha deserta e pediu aos remadores que a contornassem a fim de fazer um mapeamento do território. Dessa forma, além da escrita compartilhada, a obra assume um caráter intertextual, explicitamente híbrido, desde sua concepção.

Resumidamente, o romance narra a história do jovem marinheiro Edmond Dantès, que, tendo sido injustamente acusado de participar de uma conspiração bonapartista, é preso no dia de seu casamento (no contexto histórico do início do romance, o país se encontrava sob o reinado de Luís XVIII). Na prisão, ele conhece o Abade Faria, que, além de ensinar-lhe filosofia, literatura, matemática e política e apontar-lhe os culpados por sua situação, revela a ele a localização de sua herança milionária: a Ilha de Monte Cristo. Após passar anos encarcerado, Edmond usa a morte de Faria como oportunidade para escapar e, com acesso às

riquezas do Abade, arquiteta um complexo plano contra seus algozes, que haviam se tornado membros da burguesia após sua prisão. Para concretizar sua vingança, ele assume, entre outras, a identidade do Conde de Monte Cristo, por meio da qual se infiltra na alta sociedade.

O romance de Dumas permanece ainda hoje um marco da ficção, tendo adquirido no imaginário coletivo um *status* icônico. Com o desenvolvimento e popularização de outras mídias, a narrativa foi objeto de uma série de adaptações: de peças e filmes a *graphic novels* e animações, com níveis variados de relação com a obra em prosa. Algumas produções procuraram transpor a obra com foco na narrativa, enquanto outras buscaram priorizar o alicerce da história, recontextualizando e reorganizando os acontecimentos conforme os interesses dos adaptadores. Essa contínua releitura do romance o renova e eterniza, divulgando, por conseguinte, a ideia do “homem injustiçado que, após sair da prisão, se vinga de seus malfeitores”, sendo este um forte exemplo da herança cultural de Richard Dawkins (1979).

A versão cinematográfica que será comparada à obra de Dumas é *O Conde de Monte Cristo*, lançado em 25 de janeiro de 2002, nos Estados Unidos, dirigido por Kevin Reynolds, fotografado por Andrew Dunn, editado por Stephen Semel e Christopher Womack e roteirizado por Jay Wolpert. A escolha das duas obras como *corpora* de análise se deve às propriedades midiáticas de cada uma, à acessibilidade do filme – de lançamento relativamente recente em comparação com outras adaptações e de maior alcance territorial, em função de ser uma produção hollywoodiana – e à recepção geralmente favorável tanto da crítica quanto do público, de acordo com o site agregador de críticas *Rotten Tomatoes*.

Outro aspecto que chama a atenção é sua curta duração relativamente à do romance original, de apenas 2 horas e 11 minutos contra as 1340 páginas da tradução de Telles e Lacerda, dado que nos motivou a examinar a relação livro-filme mais de perto.

3. Da singularidade das mídias

As inúmeras adaptações do romance para outras mídias – mídia aqui entendida como, “[...] um suporte que se presta a acolher, conservar, difundir e transformar a informação” (Baetens, 2009 *apud* Ramazzaina-Ghirardi, 2022, p. 39) – ilustram o fenômeno da transformação contínua e dinâmica gerada a partir do contato entre meios de comunicação diversos, advindos de múltiplas fontes.

A respeito da adaptação, a teórica Linda Hutcheon (2013) dedicou um estudo aos vários tipos de adaptação e traçou perspectivas distintas a partir das quais a adaptação se assume como “entidade ou produto formal”, como “processo de criação” e como “processo de recepção”. (2013, p. 29-30). Hutcheon entende que, do ponto de vista do espectador em sua relação com a adaptação – enquanto adaptação –, a dimensão intertextual da obra adaptada a torna um produto formado por ecos de outras obras, sendo ela própria produto de uma repetição com variação. Tal recepção se mostra variável, uma vez que o receptor que leu o romance terá uma experiência distinta daquele que apenas conhece a versão cinematográfica.

O grande número, ou mesmo a mera existência de readaptações pode ser explicada por seu legado, sua herança cultural. Em *O Gene Egoísta* (1979), o zoólogo e escritor Richard Dawkins traz para essa reflexão a noção de “meme”, isto é, uma unidade de informação que pode ser propagada pela transmissão cultural, considerada paralela ao gene humano. Porém, ao contrário do gene, o meme carrega em si uma imortalidade que a reprodução humana não pode alcançar. “Se você tem uma boa ideia, compõe uma melodia, inventa uma vela de ignição ou escreve um poema, a ideia poderá sobreviver, intacta, muito tempo após seus genes terem se dissolvido no ‘fundo’ comum”. (Dawkins, 1979, p. 221). A partir da teoria de Dawkins, Hutcheon (2013) defende que a adaptação é “um fenômeno transgeracional” (2013, p. 59), que ocorre, por exemplo, com *O Conde de Monte Cristo* (1844) e a adaptação cinematográfica homônima de Kevin Reynolds (2002). A releitura de histórias em mídias diferentes é uma evidência tanto da capacidade de sobrevivência quanto da abertura e mutabilidade das ideias que persistirão no ambiente cultural “por meio de suas ‘crias’ ou adaptações” (Hutcheon, 2013, p. 59), ainda que séculos ou mesmo milênios transcorram entre o surgimento do texto fonte e a concretização de suas adaptações.

É notável a similaridade das ideias discutidas por teóricos do cinema com as de autores dos Estudos da Adaptação, em especial no que se refere à comparação entre mídias. Alguns, como o poeta estadunidense Vachel Lindsay (1915) e o cineasta e escritor Alexandre Astruc (1948), percorreram sobre as propriedades midiáticas, com o último enfatizando que a câmera do diretor era como a caneta do escritor, e o primeiro salientando “as dessemelhanças entre as produções cênicas e cinematográficas”. (Pereira, 2018, n.p.). Outros, como a escritora britânica Virginia Woolf (1927) traçaram uma comparação de cunho mais avaliativo e hierárquico, considerando insensata a ânsia de criar “um filme tão ambicioso e penetrante quanto *Anna Karenina* (1877)”. (Pereira, 2018, n.p.).

Grande parte dos teóricos da Adaptação se posicionam frontalmente contra concepções enraizadas emocional e intelectualmente, que ainda hoje persistem, mesmo que apenas de forma residual. É importante reforçar o principal argumento contra a crítica da fidelidade, que se estende aos estudos da Adaptação em geral: “cada produto de um meio é autônomo, sendo caracterizado por propriedades únicas e específicas”. (Bluestone, 1961, p. 6)⁵. George Bluestone defende que falta aos críticos a ciência de que há uma mutabilidade inerente à tradução de um corpo de convenções fluidas para outro, visto que o filme representa um gênero estético diferente do romance. As propriedades de cada mídia são o que lhe conferem complexidade única – “Se o filme é fluido porque assimilou a fotografia, a música, o diálogo e a dança, o romance é fluido porque assimilou ensaios, cartas, memórias, registros históricos, folhetos religiosos e manifestos” (1961, p. 7)⁶, o que responde pela singularidade de cada meio.

Visando fornecer um quadro mais claro dos diferentes elementos envolvidos na análise comparativa das mídias, a teórica Linda Hutcheon (2013) concebe três modos de engajamento, com base no tipo de interação que os receptores têm com as mídias e suas histórias. Embora seja certo que toda adaptação se baseie em um texto prévio, é igualmente importante atentar às circunstâncias dentro das quais ocorre o engajamento.

Assim, Hutcheon introduz o modo contar e o modo mostrar. O primeiro predomina no meio verbal e na literatura narrativa, e o modo mostrar, no audiovisual, no qual se destacam peças e filmes. Enquanto o engajamento do modo contar usa o campo da imaginação como ponto de partida, a qual permite que a exposição verbal leve o (a) leitor(a) “às mentes e sensações dos personagens sempre que desejar” (Hutcheon, 2013, p. 49), a representação do modo mostrar acontece por meio da percepção direta, de forma que o espectador já não se fia tanto na imaginação para interagir com obras regidas por esse modo. Hutcheon postula que a *performance* artística corrobora o fato de que, assim como a linguagem, “[...] as representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas”; o som também pode ser complementar em sua função, podendo reforçar emoções “ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais”. (2013, p. 48).

⁵ “In the last analysis, each is autonomous, and each is characterized by unique and specific properties.”

⁶ “If the film is protean because it has assimilated photography, music, dialogue, the dance, the novel is protean because it has assimilated essays, letters, memoirs, histories, religious tracts and manifestoes.”

As influências de cada modo de engajamento⁷ em adaptações de obras literárias para o cinema são aspectos que devem ser considerados tanto no processo de adaptação quanto no produto. “Contar uma história em palavras, seja oralmente, seja no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis”. (Hutcheon, 2013, p. 49). Cada mídia tem suas especificidades e meios de expressão, resultando em modos diferentes de engajamento. No caso do cinema, espera-se do (a) cineasta que faça certas concessões, as quais podem incluir tanto a transformação rítmico-temporal como “mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 34).

Cabe-nos salientar que o uso do termo adaptação, tão comum entre estudiosos e leigos para referir-se a filmes originados de obras literárias, pode ser aproximado à expressão “transposição midiática”, cunhada por Irina Rajewsky (2012), professora da Universidade de Berlim – conceito muito produtivo, pois situa o processo da passagem entre mídias no contexto da intermedialidade. A ênfase dada ao novo produto de mídia assinala que ele será compreendido em sua singularidade, ainda que mantenha um vínculo com a mídia fonte. Nesse caso, a relação entre os dois produtos é resultado de “um processo de transformação específico de mídia e obrigatoriamente intermediário” (Rajewsky, 2012 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 88).

A noção de transposição midiática enfatiza que a relação entre as mídias é de natureza tal que o texto fonte (no caso, o romance de Dumas) se revela no novo produto criado (o filme de Reynolds), mas que: “Nesse processo, pode-se perceber que a linguagem do cinema acrescenta ‘camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, se relacionar’” (Rajewsky, 2012 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 88). Esse cuidado com as propriedades da nova mídia afasta o discurso que prega a fidelidade como parâmetro para a relação entre a fonte e a nova produção. Entendemos que a concepção de transposição midiática expande e reforça aspectos importantes do conceito de adaptação e, porque consideramos que são conceitos compatíveis, empregaremos as duas terminologias ao longo da análise que apresentaremos adiante.

No processo de transposição para o meio audiovisual, é importante ressaltar que a transformação midiática dos elementos do romance, mesmo nos casos em que se acredita que

⁷ A respeito do modo de engajamento “interagir”, característico de *videogames*, consultar a partir da página 47 do livro de Hutcheon, *Uma teoria da adaptação* (2013).

a adaptação “segue de perto” a obra fonte, causa reações bastante diversas no espectador que já teve contato com o romance. São essas alterações que fazem com que o (a) cineasta confira ao filme uma identidade única e deixe sua marca na obra.

Evidentemente, as mídias romance e filme têm propriedades particulares com as quais os adaptadores devem lidar. Assim, enquanto o livro permite que o leitor tenha acesso ao pensamento dos personagens, na mídia filme esse acesso poderá acontecer por meio das reações físicas e faciais dos atores, acopladas a outros tantos recursos que podem gerar efeitos de proximidade e distanciamento, com o uso da câmera lenta ou rápida, a percepção de espaço, por meio de ângulos e planos, e a presença sugestiva de sons e de sequências musicais.

A respeito do potencial cinematográfico dos diferentes tipos de narração, Brian McFarlane (2004) comenta sobre algumas das abordagens preferidas pelos cineastas para adaptá-los. Em geral, o narrador é um elemento eliminado da adaptação cinematográfica, uma vez que eventos representados verbalmente se tornam audiovisuais. Dessa forma, o espaço cinematográfico torna difícil a distinção entre “os vários modos narrativos conforme eles aparecem no romance” (2004, p. 15)⁸.

McFarlane inclui no debate o “romance onisciente”, formato narrativo do romance de Dumas. Assim como a narração de um romance pressupõe uma “posição de conhecimento” que possibilita ao leitor a comparação entre os diálogos e o discurso do narrador, o modo com que a câmera nos filmes “conta a verdade” implica a percepção, por parte do espectador, dos discursos em contraposição aos fatos apresentados. Cabe ao (à) cineasta, como adaptador (a) do material fonte, conceber meios de traduzir as funções narrativas para o discurso do filme, reproduzindo, por exemplo, traços adverbiais do tom de voz de um personagem por meio da linguagem corporal do ator e de sua inflexão vocal.

Assim como Hutcheon, McFarlane dá ênfase à necessidade de entender que o filme, por não ser uma mídia representacional, não precisa *contar* uma história, pois “[...] a metalinguagem do romance é substituída, pelo menos parcialmente, pela *mise-en-scène* do filme”. (McFarlane, 2004, p. 29)⁹. Enfim, diferenças enunciatórias como essas propõem

⁸ “The distinctions to be drawn between various narrational modes as they appear in the novel are difficult to sustain in film narrative.”

⁹ “[...] the novel’s metalanguage (the vehicle of its telling) is replaced, at least in part, by the film’s *mise-en-scène*.”

desafios para o (a) cineasta, principalmente se ele (a) visam deslocar a realidade preexistente do romance.

Diante do grande número de transposições midiáticas do romance *O Conde de Monte Cristo*, evidenciam-se as diferentes abordagens escolhidas por cineastas, todas elas igualmente válidas, mas produzidas em contextos muito diferentes do de Dumas e Maquet na década de 1840, na França. Esse acervo variado de adaptações dá testemunho de modos de produção cultural bastante diversos, dotados de propriedades únicas e sujeitos à visão dos adaptadores ou à interferência de seus produtores. É relevante pontuar que, independentemente da “modalidade” definida pelos adaptadores, destaca-se uma importante propriedade de toda transposição para outra mídia: sua natureza inerentemente palimpséstica. Linda Hutcheon (2013) empresta o termo do poeta e crítico Michael Alexander para caracterizar o vínculo entre as adaptações e os textos fonte. Tal dinâmica intertextual reafirma a natureza derivada da adaptação/transposição midiática; porém, ela é “uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, 2013, p. 30) e opera de forma autônoma.

4. Análise comparativa

A comparação entre o filme *O Conde de Monte Cristo* e o romance homônimo de Alexandre Dumas procurou levar em consideração tanto pontos em comum entre as duas obras, como as características únicas de cada produto, tendo como diretriz a forma como o texto de Dumas foi transposto midiaticamente para o cinema.

Tendo em mente que a narrativa de Dumas transcorre ao longo de 1340 páginas, nossa indagação ateve-se ao modo que a mídia filme encontrou para narrá-la dentro de um tempo compatível com a natureza de um longa-metragem. Para tal, optamos por focar o roteiro, o que significava deixar fora da análise os muitos elementos que fazem da versão filmica um texto multimídia, como, por exemplo, a trilha sonora e a trilha musical, a fotografia, os jogos de sombra e luz, os planos, quadros, cortes e outros. Ressaltamos que o enfoque no roteiro, no entanto, não quer dizer que tais elementos não tenham interferido em nossa leitura, pois o filme constitui um conjunto coeso e integrado.

Foi necessário um cuidadoso trabalho de cotejo entre as obras para empreender a análise. A adaptação de Reynolds foi assistida duas vezes: uma vez em velocidade normal e sem interrupções, e uma segunda vez em velocidade 2x e com pausas para a criação de

capturas de tela – que contêm praticamente o filme inteiro ao longo de 1384 imagens –, e para anotações entre as cenas. Com base nas anotações e com o tempo de duração de cada cena, passamos à tarefa de recapitular minuciosamente os eventos do filme, separando diálogos de relevância narrativa e observando os aspectos inovadores presentes na transposição midiática. O próximo passo foi colocar os dados em uma tabela de duas colunas, resultando em um documento de 24 páginas, que incluía os comentários advindos da releitura do romance. Em função do volume de páginas, decidimos nos restringir aos capítulos iniciais do livro, pois acreditamos que o registro das divergências encontradas entre os eventos e as características dos personagens do romance e do filme era material suficiente para nossa discussão.

Imagem 1 – Fragmento da tabela de comparação entre o romance e o longa.

1. <i>Marselha – A chegada</i>, págs. 28-36 28 de fevereiro de 1815: o <i>Pharaon</i> chega a Marselha. Edmond Dantès, rapaz de 18 ou 20 anos, “alto, esbelto, com bonitos olhos negros e cabelos de ébano”, anuncia para o Sr. Morrel: o capitão Leclère faleceu de febre cerebral. O sr. Danglars, contador da companhia de Morrel, sai de sua cabine e conversa com o armador. Danglars explica que Edmond, imediato do navio, assumiu o comando assim que o capitão morreu, e passou um dia e meio na ilha de Elba. A fim de entender o porquê de tão longa escala, Morrel chama Dantès, que responde que passou pela ilha para atender a uma última ordem de Leclère, que, ao morrer, pediu que o jovem entregasse encomenda destinada ao grão-marechal Henri-Gatien Bertrand. Em sua breve estadia na ilha, Edmond foi abordado por Napoleão, que o	00:09:07 – 00:11:57 O <i>Pharaon</i> chega a Marselha. <i>Monsieur</i> Morrel, armador do veleiro, pergunta ao imediato Philippe Danglars o que aconteceu, ao que ele responde que o capitão morreu, e que Dantès o desobedeceu. Morrel chama ambos para sua sala; lá, Dantès é surpreendido por uma promoção para capitão! Danglars fica furioso com o fato de não ter sido ele o promovido. Alegre, Dantès agradece a Morrel e sai em busca de Mercédès, sua namorada, com a qual não se deparou por pouco. Logo após Dantès se retirar, <i>Monsieur</i> Clarion aparece à sua procura.
--	--

Uma vez executado o cotejo e tendo sido organizado o alicerce dos argumentos principais, passamos à pesquisa acerca dos detalhes da produção do filme, recolhidos de documentários originalmente disponibilizados como bônus especiais em seus lançamentos em mídia física. O filme e os documentários foram assistidos no site YouTube.

De imediato, percebe-se que *O Conde de Monte Cristo* (2002) mantém a identificabilidade da obra, mas não procura ter qualquer compromisso com uma suposta “fidelidade” ao romance. Sua premissa e ambientação são recuperadas, mas a história e o enredo – conforme a definição de Brian McFarlane (2004) – passam por mudanças deliberadas que evidenciam o novo enfoque apresentado pelos cineastas. O distanciamento do enredo original confere ao filme fluidez e lógica próprias, mas associadas a temas

semelhantes aos do original, uma vez que sua concepção está praticamente atrelada a tais aspectos narrativos. Em entrevista para o documentário *The Count of Monte Cristo: An Epic Reborn* (2002), Jay Wolpert, roteirista do filme, comenta que queria preservar o que chamou de “essência” do romance, mas “contando a história da forma mais envolvente, teatral e visual” (Wolpert, 2002, 7m44s)¹⁰ possível. Conforme adverte o roteirista, para alcançar esse objetivo em duas horas de duração, o adaptador não pode encarar a história como algo “lendário”, cuja “autoridade” inspire respeito tal que iniba as indispensáveis alterações e mudanças de foco que toda transposição para outra mídia requer. No caso em questão, o adaptador não deve se intimidar com o conteúdo do livro, mas se dispor a realizar cortes e recortes.

A manutenção da suposta “essência” do romance de Dumas no processo de adaptação efetuado por Wolpert deve-se à atenção que a equipe da produção deu à reprodução dos aspectos históricos: foram usadas as mesmas localizações e ambientação mediterrâneas, além de trajes, veículos e armamentos relacionados ao período em que a história se passa. Em torno de 80% das localizações do filme foram gravadas em Malta. “Enquanto a maior parte da Europa foi tomada pela arquitetura moderna, Malta manteve um visual bastante único.” (Reynolds, 2002, 16m22s)¹¹. Assim, o filme logrou reproduzir um estilo visual que evoca o começo do século XIX – efeito intensificado pelo fato de que os portos de Malta permitem que navios da época, de alta estatura, construídos por empresas especializadas em produções históricas, adentrem sem dificuldade. Os profissionais de arte do filme criaram, também, vários ambientes, como, por exemplo, as escadarias do Castelo de If e o interior da mansão dos Mondego.

Dentre as alterações mais notáveis concebidas por Wolpert, está o acréscimo de sequências de ação. Visando dar o tom e introduzir os conflitos, o longa inicia com cenas cujos eventos são apenas mencionados no livro: Edmond (Jim Caviezel), acompanhado de Fernand Mondego (Guy Pearce), personagem que, no romance, não fazia parte da trupe do *Pharaon*, chega à ilha de Elba, onde Napoleão Bonaparte (Alex Norton) estava exilado, para que seu capitão receba atendimento médico. Os dois são recebidos por soldados ingleses, com quem entram em conflito, até que Napoleão os interrompe e decide ouvi-los. No decorrer da obra filmica, seus conflitos em geral envolvem duelos a espada, convenção do

¹⁰ “[...] How do I take this spine and tell this tale in the most compelling, theatrical and visual way?”

¹¹ “[...] Whereas most of the rest of Europe has been sort of taken over by modern architecture, Malta still retains a very unique look.”

swashbuckler, termo que também denota o herói de “capa e espada”. O duelo é usado como importante recurso narrativo, como indicativo de mudanças na índole e nas competências do protagonista, que no princípio mal sabe manejar a espada, mas que, após se transformar no Conde de Monte Cristo, derrota, com facilidade, seus oponentes. Por outro lado, o romance, cujo autor é o mesmo de *Os Três Mosqueteiros*, faz referência a esses enfrentamentos, mas eles nunca são de fato narrados, havendo um claro predomínio dos diálogos.

É importante reiterar que a duração de um longa-metragem se constitui um elemento crucial para a tomada de decisões sobre o que e como adaptar. No documentário *Deleted and Alternate Scenes* (2002), o diretor Kevin Reynolds explica que algumas cenas precisaram ser encurtadas ou removidas para que o filme se mantivesse dentro do tempo de duração aceitável, limitação que afeta, inclusive, a caracterização de certos personagens¹².

Um exemplo da influência da duração sobre a história é a introdução do visconde Albert de Morcerf, filho de um dos algozes do Conde. Os capítulos 10 a 17 da Parte II, com duração de 144 páginas no total, narram as experiências do visconde Albert e do barão Franz d'Épinay com o Conde de Monte Cristo, que passarão o Carnaval em Roma. Durante o Carnaval, Albert cai em uma armadilha do chefe do crime local, mas é logo resgatado por Monte Cristo, que pede a Albert que o apresente à sociedade parisiense em troca. A situação foi obviamente criada pelo Conde, o que Franz logo percebe, mas Albert prefere não dar importância, passando a ser grande admirador de Monte Cristo. No romance, esses capítulos são essenciais, pois é o encontro de Albert com Monte Cristo que impulsiona a vingança deste contra seus inimigos, funcionando como catalisador para a entrada do Conde na alta sociedade de Paris.

No filme, o sequestro e o resgate de Albert (Henry Cavill) em Roma são mantidos, mas os eventos do arco são consideravelmente condensados e recontextualizados para se adequarem à adaptação. Diferentemente do que ocorre na obra de Dumas, o Conde já havia entrado em contato com muitos de seus inimigos em Paris, com exceção dos pais de Albert: o conde Fernand Mondego e Mercédès (Dagmara Dominczyk). A já familiaridade do espectador com a figura do Conde torna desnecessário retratar seu resgate de Albert como

¹² Por exemplo, a cena que introduz a vida conjugal de Mercédès com Fernand originalmente terminava com a declaração de Mercédès de que faria de tudo para manchar a reputação da família se seu filho, Albert, descobrisse que Fernand Mondego a estava traindo, fala que foi omitida no corte final. Reynolds comenta que algumas espectadoras criticaram a ausência de um momento como esse no filme.

uma introdução. Assim, a função principal da cena, que dura três minutos, é a de arranjar uma maneira de fazer Monte Cristo enfim “conhecer” Fernand e Mercédès.

O que pode parecer uma grave simplificação do enredo do romance é um entre vários exemplos da mudança de foco apresentada pelo filme, que opta por retratar os acontecimentos com ênfase quase que exclusiva na relação do protagonista, Edmond Dantès, o Conde de Monte Cristo, com os personagens do seu entorno. Ainda que a breve cena do rapto de Albert seja, de fato, protagonizada por ele, o destaque logo retorna a Monte Cristo quando resgata o jovem. Esse enfoque tem execução consistente durante todo o filme e a maior parte das cenas apresenta, no mínimo, alusões à presença (ou ausência) do protagonista na vida dos outros personagens, à sua condenação e à forma como sua vingança recai sobre seus inimigos.

Embora no romance o protagonismo e a influência do Conde permaneçam perceptíveis ao longo da trama, o enredo farto e a divisão por capítulos possibilitam um mergulho muito mais profundo nos dramas individuais das famílias e das facções, oferecendo um tipo diferente de catarse, mais trágica, que gradualmente revela o grau de distorção pelo qual passou a moralidade de Monte Cristo, que leva a cabo seus planos, mas mostra arrependimento quando entende a gravidade e o alcance de seus atos. No capítulo 17 da Parte V, *A Confissão*, por exemplo, o Conde recebe a notícia de que Valentine de Villefort, filha de Gérard de Villefort, o homem que condenou Edmond Dantès, está a ponto de sucumbir a um envenenamento por parte de sua ambiciosa madrasta. Quando conta isso ao Conde, Maximilien Morrel confessa que ama Valentine, ao que se segue uma violenta reação que assusta Morrel, que até então nunca testemunhara essa faceta de Monte Cristo. Após alguns segundos de silêncio, aparentemente de volta à sua conhecida compostura, ele garante a Morrel que sua amada permanecerá viva, promessa que cumpre.

Uma intrincada trama de relações, segredos, desgraças, suicídio, traições e mortes conduz a tensa narrativa que captura a atenção do leitor. Os últimos capítulos do romance após a redenção do Conde abordam os temas de reconciliação e superação do passado. No final, a única similaridade do Conde com seu eu passado é seu nome, que agora decide reassumir com orgulho, ao mesmo tempo que demonstra perdoar seus inimigos, ser grato pelas pessoas boas em sua vida e compreender que deve seguir em frente. Contudo, em meio a esse desfecho, a vida a dois com Mercédès é impensável, o que confere ao relacionamento uma qualidade agri-doce.

Entre os antagonistas do romance de Dumas, Fernand é retratado como o de personalidade mais patética. Apesar de odiar Edmond, com quem nunca interagira antes dos eventos narrados no romance, reconhecia que Mercédès era “livre para amar quem lhe aprouver” (DUMAS, 2016, p. 51) e, não fosse a maliciosa denúncia escrita por Danglars, jamais teria cometido qualquer ato contra Edmond, uma vez que Mercédès afirmara que se mataria caso algo ruim lhe acontecesse. O alcance de sua inveja se limita ao noivado de Edmond e Mercédès, e o personagem assume, em geral, o papel de conspirador.

Na narrativa filmica, Fernand ocupa lugar central em relação aos outros algozes do Conde. Amigo de infância de Edmond Dantès, Fernand está presente desde a primeira cena do filme, tornando seu papel na prisão de Edmond ainda mais traiçoeiro. Ele próprio revela a Edmond que foi o responsável por denunciar sua posse da carta de Napoleão às autoridades, o que quer dizer que o protagonista sabe, mesmo antes de ser encarcerado, por quem foi traído¹³. Embora Edmond, ao assumir a identidade do Conde, também elabore planos especificamente voltados contra Danglars e Villefort, Fernand é considerado, na adaptação, o antagonista definitivo.

O sentimento de inveja que Fernand Mondego sente por Edmond Dantès não se restringe ao fato de Mercédès ser noiva de Edmond; o que mais o incita é a diferença de classes e o fato de o outro ser mais carismático e bem-sucedido. Assim como o romance, o filme deixa claro que Edmond e Mercédès são pobres, mas Fernand aparece como aristocrata mesmo antes de sua ascensão. Na posição de filho do Conde Mondego – o que, diferentemente do romance, lhe garante a manutenção de sua identidade – ele admite a Edmond que sua denúncia deveu-se ao fato de ele ser “filho de um empregado, e eu não posso querer ser igual a você” (Conde..., 2002, 24m55s). Para construir o relacionamento próximo, mas conturbado entre Edmond e Fernand, Jay Wolpert (2002) explica que se inspirou em guerras civis, nas quais o distanciamento entre pessoas próximas “engendra um

¹³ No romance, Edmond Dantès também manifesta o desejo de se vingar, mas não sabe quem são os responsáveis por sua prisão até que o abade Faria (Richard Harris) junta as peças e descobre à medida que o jovem relata sua situação.

tipo especial de ódio” (Wolpert, 2002, 8m21s)¹⁴, algo que ele associa a um “envolvimento emocional mais forte”.

O filme retém certas semelhanças com o livro no que concerne à dinâmica entre Fernand e Mercédès, mas, de modo geral, observam-se alterações de aspectos-chave em sua caracterização e circunstâncias, como veremos a seguir.

No início do romance, Fernand e Mercédès eram primos e viviam na chamada aldeia dos catalães. Quando este manifestou o desejo de se casar com a prima, citando que a lei estipulava que os catalães se casassem entre si, ela contestou que esse era apenas um costume, e que não exigisse dela nada além de uma amizade fraterna. Fernand desejava casar-se com Mercédès porque queria “uma mulher honesta e uma boa dona de casa” (Dumas, 2016, p. 47), características que Mercédès possuía, e que, aliadas à passividade que revela em seu último diálogo com o Conde, sugerem que ela era extremamente submissa em seu casamento.

O filme reforça os traços negativos da personalidade de Fernand Mondego, apresentando-o como um marido infiel e verbalmente abusivo que trai a esposa com outras mulheres muitas vezes. Entretanto, na adaptação, Mercédès é consideravelmente mais assertiva; por exemplo, quando descobre que Monte Cristo é Edmond Dantès e diante da prisão iminente de Fernand por seus crimes – entre eles, o assassinato de Clarion¹⁵ a mando de Villefort (James Frain) –, ela manifesta seu desgosto pelo marido. Essa caracterização de Mercédès pode ter sido motivada como resposta à reivindicação de grande parte das mulheres nas sociedades contemporâneas por direitos e empoderamento na esfera pública e no âmbito pessoal.

A história pessoal que envolve o Conde, Mercédès e Fernand assume, no enredo cinematográfico, um núcleo emocional mais delimitado, que opta por focar o relacionamento do Conde com pessoas de seu passado, amigos ou inimigos, o que redundou no enxugamento significativo do elenco coadjuvante. Observa-se que a “lógica da economia”

¹⁴ “In terms of the story, changes, especially character changes I made for this version, were significant. I began with making Fernand Mondego the best friend of Edmond, and there’s a good reason for that. Have you ever noticed that, in civil wars, they always tend to be the most atrocious. Our civil war, the Spanish Civil War, the Russian Civil War, the French Civil Wars... all horrendous. Something very weird about close people who fall out, ‘Oh my God, we were like this and now we’re like that!’. That engenders a special kind of hate. That betrayal is particularly intense, so I thought that would give us an increased emotional commitment.”

¹⁵ Noirtier no romance; pai de Gérard de Villefort. No filme, Villefort pede que Fernand Mondego mate seu pai como condição para forjar documento que prova a execução de Edmond. Na obra original, ele sobrevive até o final da história.

da adaptação implica a remoção de alguns personagens mais, ou menos, relevantes para o enredo. Os círculos familiares dos Danglars e dos Morrel, bem como os filhos de Villefort, não constam da transposição. Haydée, grande aliada do Conde na obra original, elemento importante na vingança de Monte Cristo contra o conde de Morcerf, e amante de Monte Cristo, não é incluída no produto filmico, no qual Mercédès figura como par romântico de Monte Cristo, com quem ela se une em definitivo no final do filme.

Pronto para seu ato final de vingança – o duelo contra Fernand –, o Conde o acua com facilidade, porém, o duelo é interrompido por Albert. Mercédès logo chega na cena e revela que Albert é, na verdade, filho de Edmond Dantès, nascido após sua prisão. Isso provoca uma mudança imediata na atitude de Monte Cristo, que diz que perdoará Fernand, desde que parta imediatamente. Fernand inicialmente foge, mas rapidamente retorna para um último duelo com o Conde, que, incentivado por Jacopo (Luis Guzmán), acede e o mata. Diante disso, Fernand pergunta o que houve com seu compromisso com o perdão, a que Monte Cristo responde: “Sou conde, não um santo.” (Conde..., 2002, 2h05m20s).

A narrativa fílmica se encerra com um salto temporal de três meses, com o Conde, Mercédès, Albert e Jacopo no Castelo de If, admirando a vista. O Conde faz uma promessa ao falecido abade Faria: sua riqueza não mais será usada para a vingança, mas para o bem, declarando que seu desejo agora é passar um tempo com sua família. Nesse momento, os espectadores são lembrados de uma frase que estava entalhada na parede da cela de Edmond: “Deus me fará justiça”. (Conde..., 2002, 2h05m20s).

Tematicamente falando, tanto o filme como o livro partem do mesmo ponto: a vingança e suas implicações morais. No entanto, as obras optam por perspectivas distintas ao procurar refletir sobre o que torna uma vingança prejudicial. O romance apresenta a figura do Conde como um homem que passa a ser, por fim, tão malicioso quanto seus inimigos, mas que se dá conta do erro que cometeu ao causar, impensadamente, a morte do filho mais novo de Gérard de Villefort, e isso o leva a trilhar uma senda de redenção. O último gesto de Monte Cristo é evitar que Maximilien, representante de uma nova geração, se entregue ao mesmo desespero a que ele quase sucumbiu no Castelo de If. Porém, ele não escolhe a vingança ou o ressentimento, mas a fé. A frase “Esperar e ter esperança” traduz a renúncia do Conde em relação a sua obsessão pela prática da justiça com as próprias mãos, deixando que Deus e sua Providência ajam por conta própria. O afeto que sente por Morrel e Valentine e a aceitação de seu amor por Haydée demonstram que o passado está superado; esse sentimento contrasta

com a atitude de Mercédès em Marselha, que se torna demasiadamente indiferente a seu sofrimento.

No filme, nenhum dos personagens principais com quem o Conde interage são pessoas que desconhecia, excetuando-se seu criado Jacopo, o contrabandista Luigi Vampa e Albert. A redução considerável do elenco torna a vingança de Monte Cristo mais direta, com Mercédès como um de seus alvos iniciais. Sua reação nas primeiras vezes em que é confrontado deixa de ser de arrependimento e passa a ser de resignação, pois, a essa altura, seu ódio é, ao que parece, tudo o que lhe resta. Ele só passará a mostrar arrependimento por seus atos no duelo contra Fernand, culpando-se pelo tiro que Fernand dispara contra Mercédès. Quando o Conde o derrota, a atitude de Monte Cristo parece dever-se mais à necessidade de dar um fim a esse conflito do que propriamente concretizar sua vingança, e ele mesmo reconhece a hipocrisia do perdão concedido a Fernand. Assim, pode-se dizer que a adaptação trabalha com provações distintas para o compasso moral de Monte Cristo, cujo amigo de infância demonstra ser perigoso para o bem-estar daqueles a quem ama e com quem o Conde encontraria um final feliz e restauraria sua fé. A frase “Deus me fará justiça” se relaciona também à renúncia das concepções distorcidas de justiça do Conde, mas coloca maior ênfase em seu destino.

Essa divergência entre os desfechos é representativa do foco distinto adotado pelo longa-metragem. Embora ambas as obras tenham uma mensagem aparentemente similar, de não se deixar corromper pelo ódio e de não procurar fazer justiça com as próprias mãos, o romance dá destaque à importância de perdoar, de não se apegar ao sofrimento e de seguir em frente, enquanto a adaptação discute a necessidade de ter gratidão, de não perder a fé mesmo diante de obstáculos e de não permitir que o ódio destrua o que realmente importa na vida. Observa-se, dessa forma, que as alterações no enredo do texto escrito, introduzidas pelos cineastas para os espectadores, não prejudicam a transmissão de seus temas centrais, pois contribuem para o estabelecimento e apresentação de uma mensagem semelhante, através de condições, meios e conclusões diferentes.

Considerações Finais

É inegável a “infidelidade” do filme *O Conde de Monte Cristo* (2002) em relação à obra original. Seu enredo segue uma direção distinta, além de comparativamente mais

simples e enxuta, da concebida por Dumas. Porém, a discussão de seus temas segue coerente, e o roteiro de Wolpert opera com base em suas próprias interações e lógica, adequando as decisões e dilemas de seus personagens a esses aspectos. Isso permite que sua releitura do romance se sobressaia como uma obra única, em sua proposta de adaptação, demonstrando, simultaneamente, a iconicidade e maleabilidade da premissa original.

O romance de Dumas e suas adaptações compõem um microcosmo do relacionamento entre o cinema e a literatura, representando a capacidade da adaptação fílmica como fenômeno de reinterpretar e transpor histórias oriundas de um meio estruturalmente distinto, mas igualmente provido de capacidades narrativas. A variedade de abordagens aqui apresentada ressalta a complexidade da adaptação, tanto enquanto processo como enquanto produto, trazendo para o centro das considerações os problemas e aporias do argumento da fidelidade.

Cabe lembrar que é perfeitamente válida a crítica a adaptações, mas tratar toda alteração por elas incorporadas como uma constatação de suposta inferioridade representa uma axiomática elitização em torno de meios e sistemas de signos convencionalmente considerados “superiores” ou “mais nobres”.

Espera-se, portanto, que o presente artigo contribua para demonstrar a riqueza, complexidade e singularidade presentes nos sistemas de signos dos múltiplos meios artísticos e em desfazer quaisquer preconceitos em relação às questões aqui discutidas.

Referências

BLUESTONE, G. **Novels into Film**. Berkeley: University of California Press, 1961. 261 p. Disponível em: <https://archive.org/details/novelsintofilm00blue>. Acesso em: 30 set. 2023.

CAMPOS, L. Crítica. O Conde de Monte Cristo (2017). **Plano Crítico**, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-conde-de-monte-cristo-2002/>. Acesso em: 30 set. 2023.

CANDIDO, A. Da vingança. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971.

CONDE DE MONTE CRISTO. Direção de Kevin Reynolds. Fotografia de Andrew Dunn. Roteiro de Jay Wolpert. Edição de Stephen Semel, Christopher Womack. [S.I.]: Touchstone Pictures, 2002. 2h11m, colorido. [Título original: The Count of Monte Cristo.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JSKQvBEhd5M>. Acesso em: 30 set. 2023.

DAWKINS, R. **O Gene Egoísta**. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, Edusp, 1979. 121 p. (Coleção O Homem e a Ciência, v. 7). Disponível em: https://www2.unifap.br/alexandresantiago/files/2014/05/Richard_Dawkins_O_Gene_Egoista.pdf. Acesso em: 30 set. 2023.

DUMAS, A. **O Conde de Monte Cristo**. Tradução de André Telles, Rodrigo Lacerda. Apresentação de Rodrigo Lacerda. Prefácio de Alexandre Dumas. Ilustrações de Gustave Staal *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 1371 p.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade** : ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (org.). Cord. Trad. Glória Maria Guiné de Mello – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. 273 p. (Série Nupecc; 19)

ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades das mídias II** [recurso eletrônico]: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais. Cord. E Coord. Trad. Elaine Barros Indrusiak. Tradução: Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021. 168 p.. (Série Nupecc; 26) Modo de acesso: <http://editora.pucrs.br>

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Nota de edição, prefácio e agradecimentos de Linda Hutcheon. Apêndices de Genilda Azerêdo, Anelise Reich Corseuil e Rosana Kamita. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013. 279 p.

MCFARLANE, B. **Novel to Film**: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Oxford University Press, 2004. 279 p.

PEREIRA, T. Adaptação. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/adaptacao>. Acesso em: 30 set. 2023.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. **Intermedialidade**. Uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

REYNOLDS, K.; SEMEL, S. DELETED and Alternate Scenes. In: _____ COUNT of Monte Cristo. 22m04s. [S.I.]: Touchstone Pictures, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vvg-CD3LIAEc>. Acesso em: 30 set. 2023.

REYNOLDS, K.; WOLPERT, J. COUNT of Monte Cristo: An Epic Reborn. In: _____ COUNT of Monte Cristo. 34m05s. [S.I.]: Touchstone Pictures, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kW7OQhapwDU>. Acesso em: 30 set. 2023.

ROTTEN TOMATOES. The Count of Monte Cristo. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/1110288-count_of_monte_cristo. Acesso em: 30 set. 2023.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Prefácio de Fernão Pessoa Ramos. Campinas: Editora Papirus, 2003. 398 p. (Coleção Campo Imagético).

Disponível em:

https://www.academia.edu/42714076/Robert_Stam_tradu%C3%A7%C3%A3o_Fernando_Mascarello_INTRODU%C3%87%C3%83O_%C3%80_TEORIA_DO_CINEMA. Acesso em: 30 set. 2023.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: _____ NAREMORE, J. **Film Adaptation**. Rutgers depth of field series. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.