



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E AGRÁRIAS – CCHA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E HUMANIDADE - DLH
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

JACKSON KAKITO DE ANDRADE TARGINO

**DA LITERATURA AO CINEMA: O CONDE DE MONTE CRISTO, UMA VISÃO
CRÍTICA DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Catolé do Rocha-PB

2009

JACKSON KAKITO DE ANDRADE TARGINO

**DA LITERATURA AO CINEMA: O CONDE DE MONTE CRISTO, UMA VISÃO
CRÍTICA DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Monografia de conclusão de curso, apresentada ao Departamento de Letras e Humanidades da Universidade Estadual da Paraíba, como um dos requisitos para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Letras.

Orientadora: Prof. Ms. Rômulo César de Araújo Lima.

Catolé do Rocha – PB

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE CATOLÉ DO ROCHA/UEPB

F368a Andrade, Jackson Kakito

Da Literatura ao cinema [manuscrito] : O Conde de Monte Cristo, uma visão crítica da adaptação cinematográfica / Jackson Kakito de Andrade Targino - 2009

44f

Trabalho Acadêmico Orientado (Graduação em Licenciatura Plena em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2009.

Orientação: Profº Me. Rômulo César de Araújo, Departamento de Letras.

1. Literatura 2. Adaptação Cinematográfica 3. Cultura

21º CDD 633.2

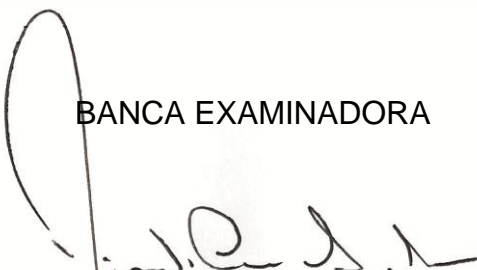
JACKSON KAKITO DE ANDRADE TARGINO

**DA LITERATURA AO CINEMA: O CONDE DE MONTE CRISTO, UMA VISÃO
CRÍTICA DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

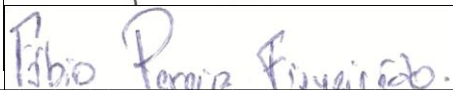
Monografia apresentada à Coordenação de Letras da Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de graduado em Licenciatura Plena em Letras.

Aprovado em 16 de dezembro de 2009


BANCA EXAMINADORA



Prof. Msc. Rômulo César de Araújo Lima - Orientador
UEPB - CCHA



Prof. Msc. Fábio Ferreira de Figueiredo - Examinador
UEPB - CCHA



Prof. Esp. Francisco Gomes da Silva - Examinador
UEPB - CCHA

DEDICATÓRIA

DEDICO

*Aos meus pais, Jackson Telmo de
Almeida Targino e Lenilda Maria de
Andrade Targino.*

AGRADECIMENTOS

...a Deus, por ter me dado paciência, coragem e ânimo pra ir adiante em todos os momentos difíceis, e também sabedoria, para conseguir cumprir todas as etapas no decorrer do curso;

...ao meu Orientador, Rômulo César Lima, e ao professor Fábio, pelos ensinamentos, apoio, compreensão e amizade;

...ao destino caprichoso, que fez com que o professor com o qual travei tensa discussão sobre cinema e literatura no primeiro dia de aula se tornasse o perfeito orientador em meu trabalho de conclusão;

...aos amigos que realmente torcem por mim, pela força e companheirismo nos momentos de alegria e tristeza. Cada um de vocês é essencial na minha vida.

...e a minha mãe, justa merecedora de todas as minhas vitórias. Sem ela, eu não seria ninguém, nem chegaria a lugar algum.

Muito Obrigado!

EPÍGRAFE

“Eu não me preocupo tanto com o que acham de mim. Quem geralmente acha, não achou nem sabe ver a beleza dos meus avessos que nem sempre eu revelo. O que me salva não é o que os outros andam achando de mim, mas o que Deus sabe a meu respeito. Eu só dou valor às palavras e pensamentos produtivos, construtivos, normalmente vindos de pessoas que me AMAM verdadeiramente.”

(Pe. Fábio de Melo)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a adaptação cinematográfica de um dos maiores clássicos da literatura francesa e mundialmente aclamado O Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas. No desenvolver desta pesquisa, de ordem descritiva, adotamos um método bibliográfico e comparativo. Numa perspectiva crítica, este estudo tem como fonte básica de pesquisa e referência os textos de Walter Benjamin (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica) e Theodor Adorno e Horkheimer (Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas) com o objetivo de se alcançar uma visão crítica a respeito das influências da tecnologia moderna na mais recente adaptação cinematográfica de O Conde de Monte Cristo de Alexandre Dumas. Durante o curso da nossa pesquisa objetivamos detectar as influências da modernidade nas mudanças e disparidades de fatos e ideologias, analisando se as mesmas permitem interpretações não sugeridas pelo autor da obra original na adaptação supracitada, compreendendo que o artifício causador de tais disparidades é de uso costumeiro das indústrias culturais sobretudo em se tratando de adaptações de clássicos e obras extensas. Dessa forma, objetivamos promover a discussão a respeito desta adaptação cinematográfica e analisar seus efeitos no âmbito cultural e intelectual.

Palavras-chave: Literatura, adaptação cinematográfica, tecnologia, indústria cultural.

ABSTRACT

This study aims to analyze the film adaptation of one of the greatest classics of French literature and world-acclaimed *The Count of Monte Cristo*, by Alexandre Dumas. In developing this research, descriptive order, we adopted a method and comparative literature. In a critical perspective, this study has as its basic source for research and reference texts of Walter Benjamin (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) and Theodor Adorno and Horkheimer (*Cultural Industry: Enlightenment as the mystification of the masses*) in order to achieve a critical view about the influences of modern technology in the latest film adaptation of Alexandre Dumas' *The Count of Monte Cristo*. During the course of our research aimed to detect the influences of modernity on the changes and differences in events and ideologies, examining whether they allow an interpretation which is suggested by the original work on the adaptation referred to above, including that the device is causing this disparity is the customary use cultural industries in particular when it comes to adaptations of classical works and extensive. Thus, we aimed to stimulate discussion about this film adaptation and analyze their effects on the cultural and intellectual.

Keywords: Literature, film adaptation, technology, culture industry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
1	BENJAMIN E A REPRODIBILIDADE TÉCNICA DA ARTE	12
	1.1 A aura segundo Benjamin.....,	13
	1.2 O declínio da aura.....	15
	1.3 Reprodutibilidade.....	16
	1.4 Democratização.....	17
2	APROPRIAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS.....	19
3	DA LITERATURA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.	22
	3.1 O Conde de Monte Cristo, um clássico da literatura universal.....	28
	3.2 O Conde de Monte Cristo, a adaptação cinematográfica.....	30
	3.3 Transformações e Disparidades.....	31
	3.4 Influências da modernidade na adaptação cinematográfica.....	35
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
	REFERÊNCIAS.....	42

INTRODUÇÃO

Já não é infundada a idéia de que vivemos hoje em uma sociedade que preza pela praticidade e pela incansável busca pela economia de tempo. Testemunhamos uma nova fase da história moderna, onde o avanço incontrolável da tecnologia nos trouxe a rapidez funcional em todos os aspectos da vida contemporânea. Também é fato que essa praticidade acostumou a sociedade a correr contra o relógio, agrupando várias tarefas e afazeres no mínimo de tempo possível, criando assim uma nova maneira de se viver num mundo onde o que é mais rápido é mais acessível. Obviamente, esta nova tendência à praticidade não se limita apenas ao trabalho ou à facilitação do relacionamento entre os homens. A cultura, englobando todas as formas de arte como a auditiva, corporal, visual ou musical, também estão sujeitas às influências do tempo moderno, onde mais uma vez a idéia da praticidade acaba influenciando diretamente na aceitação do público. É notável que a literatura, por sua vez, vê-se prejudicada a medida que a sociedade dos dias de hoje, por necessidade ou escolha, detém-se a apreciar trabalhos artísticos áudios-visuais em detrimento da leitura das obras literárias.

É bem visto que a tecnologia proporcionou à cultura uma nova gama de expressão, tornando assim mais rico o desenvolvimento das novas artes e proporcionando ao público a possibilidade de apreciar a arte de uma nova era, onde se é possível unir várias linguagens (visual, corporal, auditiva, musical) em uma única obra. É com base nessa constatação que este trabalho objetiva analisar o poder e os efeitos das adaptações cinematográficas de obras clássicas da literatura pelas indústrias culturais através da reprodutibilidade técnica da arte. Nesse sentido, propomos a análise da adaptação cinematográfica da obra *O Conde de Monte Cristo*, do aclamado escritor francês Alexandre Dumas, um dos mais famosos e lidos clássicos da literatura mundial. Adotamos como objeto de estudo a versão traduzida do livro por André Telles e Rodrigo Lacerda e o filme *O Conde de Monte Cristo* (2002), com roteiro de Jay Wolpert e direção de Kevin Reynolds.

Para realizarmos esse estudo utilizamos como fonte teórica as obras da teoria crítica (escola Frankfurt), criada em 23 de março de 1923. Inicialmente conhecida como instituto de pesquisa social, tinha como objetivo desenvolver pesquisas sociais. Depois de um longo período de transformações, Max Horkheimer assume a

diretoria do instituto. A partir desse momento, a escola define como objeto de estudo a “filosofia social” ao mesmo tempo em que ficava conhecida então como Escola de Frankfurt. Cerca de 15 anos mais tarde, a escola publica um artigo que define de uma vez seu objeto de pesquisa. Horkheimer, neste artigo, a define como “Teoria Crítica”. Assoum (1991, p. 21) dissecou os fundamentos dos estudos da referida escola da seguinte forma:

[...] trata-se da necessidade teórica da teoria da sociedade e da história, na medida em que se submetem a uma *reflexão conceptual*. É por isso que, se a filosofia procede formal e logicamente a teoria da história e da sociedade. Ela é também posta em movimento por uma certa necessidade ou “interesse” da razão histórica [...], e só compreende pela relação com este. (grifos do autor)

É notável que os estudos realizados pela escola não se afasta da sociologia. Por este motivo, o objeto da Escola Frankfurt foi denominado de filosofia social e posteriormente chamado de “teoria crítica”, pois é notório seu vasto campo de pesquisa sempre voltado para a reflexão histórico-social. Conscientes desta importância teórica, adotamos neste estudo a postura de refletir sobre os ideais marxistas e benjaminianos diante da posição adorniana da indústria cultural.

O objetivo desse estudo não é desmerecer ou diminuir a importância da reprodução e adaptação das obras literárias pela indústria cultural. Almejamos apenas refletir sobre os fatores positivos e negativos referentes a estas adaptações. Vale salientar que é de suma importância para este trabalho, o uso contínuo das idéias e reflexões de três grandes filósofos frankfurtianos, Benjamin, Adorno e Horkheimer, pensadores de um mesmo período histórico, mas de opiniões distintas e divergentes, que são de extrema valia para nossa análise e concretização dessa pesquisa. São elas as obras *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade* (Walter Benjamin) e *A Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas* (Theodor Adorno e Max Horkheimer).

O objetivo geral dessa pesquisa é encontrar e analisar as influências de conteúdo e ideologia da obra cinematográfica na construção e representação das idéias propostas pelo autor da obra literária original. Pretendemos durante a análise detectar as disparidades no enredo e discurso dos personagens e as intervenções,

cortes e adaptações feitas na trama para que se atendam as exigências cinematográficas e até onde tais mudanças desviam-se das ideologias do autor da obra original.

Refletir sobre a reprodutibilidade técnica da arte em paralelo com a indústria cultural, analisando as idéias de teóricos de uma mesma escola, porém com perspectivas diferentes, é a proposta principal desse estudo, que visa discutir um tema tão polêmico quanto fascinante: a indústria da obra de arte.

1. BENJAMIN E A REPRODIBILIDADE TÉCNICA DA ARTE

Walter Benjamin nasceu no seio de uma família judaica. Filho de Emil Benjamin e de Paula Schönflies Benjamin, comerciantes de produtos franceses, desde cedo Benjamin demonstrava ideais socialistas. Nascido em 15 de julho de 1892, em Berlim, Alemanha, hoje é considerado por muitos o precursor da teoria da pós-modernidade e conhecido mundialmente como um dos maiores pensadores do século XX. Também possui uma orientação marxista, iniciada nos anos 20, mais precisamente em 1929, quando conheceu Bertold Brecht, poeta e teatrólogo socialista, orientação fundamental na sua construção de saberes. Conhecedor profundo da língua e cultura francesas, traduziu para alemão importantes obras como *Quadros Parisienses* de Charles Baudelaire e *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Suas produções o fazem ser considerado um “escritor livre”, que migrava nas mais variadas áreas do conhecimento. Além de filósofo e pensador, características que o acompanharam durante toda sua história, Benjamin foi crítico literário, apreciador do cinema e da fotografia, colecionador de miniaturas e possui extensa obra relacionada às áreas de filosofia, história e sociologia. Entre suas obras mais conhecidas, contam-se *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Teses Sobre o Conceito de História* (1940) e a monumental e inacabada *Paris, Capital do século XIX*, enquanto *A Tarefa do Tradutor* constitui referência incontornável dos estudos literários.

Não há dúvidas quanto o gênio eclético de Benjamin. Seus textos não possuem um padrão que o identifiquem, não contém uma característica própria que o definam, pois podem apresentar-se em prosa, fragmentos e cheios de citações, e em algumas vezes apresentam-se em forma de artigo, ensaios e algumas traduções. Nesse trabalho, que visa analisar uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, vamos nos ater a uma única obra deste autor, intitulada “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, ensaio originalmente publicado em Francês na revista do Instituto de Investigação Social *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1936, quando o autor se encontrava refugiado em Paris devido à perseguição dos judeus alemães pelo regime nazista. Nesse escrito, Benjamin faz reflexões sobre a revolução artística causada pelas novas técnicas, como fotografia e cinema, e faz uma análise da reprodutibilidade técnica da arte, ou o uso da técnica industrial na reprodução da arte, que em sua opinião facilitaria e difundiria o acesso às obras

de arte, que até então era restrita a uma minoria privilegiada da sociedade. O artigo em questão, nos deixa bem clara a sua visão, que implica ver na reprodução técnica uma possibilidade de democratização estética, desde que elas conservem as características daquilo que, até então, chamaríamos de original.

1.1 A aura segundo Benjamin

Apesar de sua ligação com a Escola de Frankfurt, sua amizade com Theodor Adorno e de ser classificado como um crítico literário marxista, o pensamento de Benjamin não se reduz às suas opiniões de esquerda - por vezes criticadas nos outros pensadores da Escola. Suas idéias apresentam uma complexidade interessante e são discutidas mesmo por aqueles que não gostam da crítica marxista. No artigo *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”*, Benjamin inicia apresentando um novo conceito aos estudos da arte, o conceito de aura. Segundo Benjamin, a obra de arte possui um caráter extremamente único, que o mesmo chamou de *“Aura”*. É necessário compreendermos o conceito de aura para que possamos entender a reprodutibilidade técnica. O artigo de Benjamin expressa aura através da expressão *“o aqui e o agora”*, dois elementos ímpares existentes na obra de arte. Neste caso, segundo esse conceito, a obra possui um caráter único descrito pelo autor através dos advérbios que expõem suas idéias, uma autenticidade artística intimamente ligada ao espaço e ao momento histórico na qual a obra está inserida. Podemos inferir então que a *“aura”* é um elemento único e autêntico que vai além dos recursos físicos e materiais, a obra de arte terá sempre uma aura inimitável, pois sua importância não está contida somente na sua estrutura física, mas em todo um processo emocional, espacial e, principalmente, histórico.

Em *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”*, Benjamin solidifica sua tese sobre o conceito de aura, já iniciado indiretamente num texto escrito seis anos antes, denominado *“Comida: omelete e amoras”*, e que faz parte de uma coletânea de textos denominada *“imagens do pensamento”*. No conto em questão, um poderoso rei pede ao seu cozinheiro que lhe prepare uma omelete de amoras exatamente igual em sabor a um omelete que ele comeu 50 anos atrás, quando perambulava pela floresta ao fugir da derrota de uma guerra ao qual enfrentou com seu pai. O rei exigia que a torta fosse exatamente tão saborosa quanto a que ele

comera no passado, que lhe proporcionasse o mesmo prazer que sentiu quando a provou naquela noite tão difícil. O cozinheiro seria decapitado se não conseguisse reproduzir a torta com tamanha fidelidade. Este por sua vez, disse ao rei que podia chamar o carrasco. O cozinheiro afirmou saber exatamente o segredo da receita daquela omelete de amoras, sabia com perfeição as medidas certas de cada ingrediente e até a direção certa. Porém fracassaria em sua empreitada de qualquer maneira, mostrando que o conceito de aura vai além das bases materiais:

[...] Ó rei, terei de morrer. Pois apesar de tudo, minha omelete não vos agrada ao paladar. Pois como haveria eu de temperá-la com tudo aquilo que, naquela época, nela desfrutastes: o perigo da batalha e a vigilância do perseguido, o calor do fogo e a doçura do descanso, o presente exótico e o futuro obscuro. (BENJAMIN, 1995, p. 219)

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p.170)

Observando a citação supracitada, perceberemos que a aura possui um caráter espiritual, Benjamin enfatiza as emoções que sentimos ao termos um contanto com a matéria seja ela da natureza ou artística. A aura, portanto, depende de uma combinação de sensações, da importância do momento e do estado de espírito do interlocutor. A aura da vida a arte, é o que a torna atemporal, irrepitível, capaz de causar emoções ímpares ao que está perto ou distante. Infere-se então que é a aura que faz com que cada obra de arte seja única, ímpar e inigualável, independente de sua estrutura ou linguagem, a aura na arte é o segredo que torna cada pintura algo mais que um simples quadro, cada sinfonia algo mais que um conjunto de acordes e cada obra literária mais que um simples texto escrito. Tornam-se uma expressão única do nosso interior.

1.2 O declínio da aura

A arte sempre esteve voltada à reprodução seja ela manual, técnica ou até mesmo conteudista, pois é fato que a arte imita a vida. Uma vez compreendido o conceito de aura, é importante também tomar conhecimento do que posteriormente Benjamin definiu como “declínio da aura”, fato provocado pelo que também chamou de reprodutibilidade técnica da arte. É notório que a reprodução esteve sempre envolvida na arte, só que antes de maneira mais sutil. À medida que avanço a revolução industrial, com o uso da técnica, a reprodutibilidade conseguiu crescer de forma protuberante, tendo em vista a possibilidade de se alcançar uma reprodução em massa. Podemos inferir que da fotografia ao cinema, a reprodutibilidade tem presença marcante na nossa sociedade.

[...] a reprodutibilidade da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos, separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. [...] Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento, muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu as artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criação sempre novas. Dessa forma as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. [...] Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.

Na citação supracitada, é possível identificar a evolução da reprodutibilidade técnica da arte do desenho ou pintura. É notável que em suas palavras, Benjamin preocupa-se em demonstrar que a reprodução técnica veio contribuir de forma positiva no processo de produção de arte, tanto para o esforço físico bem como para

a comercialização. Não há mais dúvidas de que a arte sempre foi reproduzível, e que muitas dessas técnicas trazem contribuições importantíssimas para a sociedade. Contudo, é importante analisar mais três fatores decorrentes desse processo: o declínio da aura, a emancipação da arte e a democratização cultural, a massificação.

1.3 Reprodutibilidade

Segundo Benjamin, a reprodutibilidade modifica a obra de arte através do declínio ou destruição de sua aura. Pode-se afirmar que a perda da aura ocorre uma vez que decorre o desejo ou necessidade de quebrar a distância dos objetos artísticos da população, tendo em vista que até o momento histórico do artigo pelo autor escrito, a obra de arte possuía uma existência única e que para ser apreciada, o público interessado deveria se deslocar de sua comunidade até o ponto de exibição e apreciação do objeto artístico. Com a técnica da reprodutibilidade, a arte que possuía uma existência única, passa a ter uma existência serial. Podemos dizer então que a reprodutibilidade destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido e na medida em que se aumenta a reprodução, a reprodutibilidade substitui a existência única e exclusiva obra para alguns mais privilegiados por uma existência serial e acessível ao público das massas. Assim sendo, a obra de arte emancipa-se da tradição, da apreciação ritualística.

1.4 Democratização

Benjamin acreditava que a reprodutibilidade proporcionaria o acesso às obras de arte à população. Quando ele enfatiza que a obra de arte emancipa-se da tradição, ele denomina o acontecimento como o “destacamento da tradição”. Ao se referir a este destacamento, Benjamin descreve a necessidade da independência da expressão e do objeto artístico, feito não para ser idolatrado como deus, mas para ser reproduzido e difundido para espalhar sua beleza e ideologia para o máximo de

peças possíveis, pois a ritualização despreza a função social da arte. Através da emancipação e do declínio da aura, alcançamos a democratização artística, através da reprodutibilidade técnica e suas contribuições políticas. É imprescindível, portanto, avaliar este ideal democratizador da reprodutibilidade.

[...] A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para estalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1994, p.168)

É notória a intenção, nas palavras de Benjamin, de frisar a ideia de que as atribuições democráticas e libertadoras de seu texto são arrogadas ao acesso às obras de arte. Nota-se também que o próprio Benjamin atribui à arte, bem como à reprodutibilidade, um caráter político facilmente compreendido como democratizador. O fascismo utiliza-se da guerra para escravizar a humanidade, atribuindo então à guerra e à arte um valor impositório de seus ideais e da sua cultura aos demais povos e a sua própria comunidade, como podemos perceber no curso da história, onde estátuas e monumentos eram erguidos para consolidar o status de poder dos grandes comandantes, reis e imperadores. Contra-atacando a ditadura fascista, Benjamin demonstra seu descontentamento e responde que ao contrário do fascismo, o comunismo não faz uso da estetização política, e sim, politiza a arte que segundo ele é agente da liberação psíquica e revolucionária. Suas palavras se justificam pelo fato da reprodutibilidade proporcionar o acesso da massa à cultura e concomitantemente ao esclarecimento.

Benjamin definitivamente possuía uma instrução filosófica mais aberta que seus demais colegas de trabalho. Estava a frente de seu tempo, sempre expressando suas ideias e pensamentos por vezes aparentemente utópicos, mas que acabaram por se mostrar proféticos. Ele possuía a capacidade impar de enxergar o que a indústria cultural prometia nos trazer de melhor. Ele conseguiu visualizar, antes que qualquer outro pensador da época, que a reprodutibilidade

técnica da arte poderia nos proporcionar a democratização cultural. Contudo, há um fator importante a ser considerado nessa perspectiva libertadora: o capitalismo.

É bem perceptível a existência de um vasto número de casos, principalmente nos dias atuais, em que a reprodutibilidade tem sido usada de forma errônea ou até desonesta, muitas vezes utilizada como instrumento de deturpação dos originais, não reproduzindo os mesmos com a devida fidelidade, mas manipulando-o e modificando-o de acordo com os interesses capitalistas da indústria cultural. É claro que a reprodutibilidade pode desenvolver um papel democratizante, no entanto, é válido frisar que esse processo de reprodução pode e é utilizado por vezes negativamente pela indústria num processo que Adorno chama de semi-formação, no caso, um processo que pode ser visto como uma alienação, que se faz uso da reprodutibilidade técnica de arte não para proporcionar as massas o justo e almejado contato com as obras, mas com o intuito principal de lucrar. Nesse trabalho, é importante compreender como a indústria cultural utiliza-se do processo de reprodução para fins econômicos, deturpando assim, por vezes, as ideologias e pensamentos da obra original a ser reproduzida. Podemos, diante disso, questionar até onde a reprodutibilidade técnica da arte é positiva e a partir de que ponto ela passa a se tornar um ponto falho na tentativa de difundir a arte como instrumento de lucro financeiro.

[...] No entanto o otimismo de Benjamin deixou de lado um outro aspecto do processo que seus colegas da Escola de Frankfurt examinaram com detalhe. De fato, a partir da segunda revolução industrial no século XIX e prosseguindo no que hoje em dia se denomina sociedade pós-industrial ou pós-moderna, as artes que haviam se tornado autônomas ou se liberado da submissão à religião, foram submetidas a uma nova servidão: as regras do mercado capitalista e a ideologia da indústria cultural. (CHAUÍ, 2005, p. 290)

Apesar da visão aberta e otimista de Benjamin ter se mostrado coerente e em alguns aspectos profética, é certo admitir que a realidade existente na nossa sociedade continua restrita, não mais às exigências e rituais religiosos, nem a própria religião, mas às regras de uma sociedade capitalista, com grande parte de

seu ideal voltada para o consumo, fator este que compromete fortemente a produção artística e sua reprodutibilidade, uma vez que os objetos artísticos são tratados muitas vezes apenas como produtos do capitalismo pela indústria cultural, esquecendo os valores e a importância histórica de suas origens, e visando quase que unicamente uma aprovação econômica.

2. APROPRIAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS

A indústria cultural, principalmente na era capitalista em que vivemos, tem como objetivo base lucrar financeiramente em cima das obras por ela reproduzida. Semanalmente, empresas voltadas para o cinema lançam películas denominadas por eles mesmos como *blockbusters*, numa tradução literal, *arrasa-quarteirões*. Esta expressão remota aos tempos dos famosos teatros americanos, cujas principais peças faziam com que o público formasse gigantescas filas do lado de fora, chegando a dar uma volta inteira no quarteirão onde a casa de espetáculos se encontrava. Os *blockbusters* são, portanto, filmes feitos com o único propósito de lotar as salas de projeção, onde o conteúdo ideológico do mesmo não tem tanta importância social, uma vez que o que realmente conta em sua produção é que a obra empolgue e desperte a atenção do máximo de pessoas possível. Diante de tal concepção, é notório o fato de que a indústria cultural, principalmente as produtoras cinematográficas, têm plena consciência de que estão usando a técnica para produzir arte com fins unicamente econômicos. Nos últimos tempos, um fenômeno freqüente no mundo da cinematografia é a apropriação de clássicos literários através da reprodutibilidade mecânica. É de suma importância nesse estudo, então, que tivéssemos ciência a respeito do declínio da aura em decorrência dessa reprodutibilidade e conhecimento a respeito da indústria cultural, para que nesse momento tenhamos uma compreensão facilitada de como essa indústria apropria-se das obras artísticas e com que objetivo eles o fazem.

A apropriação e adaptação de clássicos da literatura são mais que apenas uma tentativa de difundir a obra original para o público ainda leigo. Na verdade, essas adaptações não têm um objetivo social tão diferenciado dos famosos *blockbusters*. A adaptação cinematográfica de clássicos da literatura são produzidas tal como se produzem os arrasa-quarteirões, com um gigantesco investimento, um

elenco de primeira linha e equipe de direção renomada. Juntando tudo isso a um roteiro adaptado de uma trama já famosa e aclamada, temos um projeto fadado ao sucesso. Uma película que conquista uma multidão pela promessa de uma grande diversão, e que atrai outra pelo fato de dar vida a uma história que eles conheciam apenas na imaginação construída pela leitura. Todo esse projeto de retorno infalível significa, para as grandes produtoras cinematográficas, muito mais que uma reprodução bem sucedida. Significa lucro.

Sempre atenta às demandas da sociedade, a indústria cultural possui recursos suficientes para saciar o desejo de ver os clássicos da literatura mundial reproduzidas e transformadas em longas-metragens de sucesso. Sempre cientes do que pode ou não agradar o público em sua época, as grandes produtoras sempre sabem visar as obras certas para atrair a massa, ou seja, clássicos literários cuja trama consiga provocar fortes emoções num público que a desconhece, mas que também os permitam conquistar o público “tradicional”, aqueles que nutrem grande fascinação pelos clássicos da literatura. Contudo, essa não é a grande falha da apropriação das obras de arte, uma vez que é notório que o objetivo destas apropriações é justamente a venda. O que realmente torna a situação polêmica é a forma que a indústria encontra para alcançar essa meta. Retalhando a obra de arte, transformando suas características, seus aspectos críticos e inovadores, pois como já é sabido, o consumidor da cultura industrial de massa não é instigado a esforços intelectuais para compreensão e reflexão. A indústria, então, acaba transformando em algo banal e sem conteúdo tudo aquilo que é novo e polêmico. Não estamos criticando o uso coerente da reproduzibilidade, pois sabemos que existem inúmeras adaptações louváveis, dignas de elogio e congratulações. Criticamos, sim, o processo de esvaziamento das obras com um objetivo unicamente mercantilista, onde a preocupação em manter a integridade dos clássicos não é uma constante nesse caso. Adorno e Horkheimer frisam essa ideia com ironia:

[...] Nenhum construtor de igrejas da idade média teria analisado os temas dos vitrais e das esculturas com a mesma desconfiança com que a hierarquia dos estúdios cinematográficos examinam um tema de Balzac ou de Victor Hugo antes de obter o *imprimatur* que lhe permita divulgação. Nenhum capítulo eclesiástico teria indicado às carrancas diabólicas e as penas dos condenados o seu devido lugar

na ordem do sumo amor com o mesmo escrúpulo com que a direção de produção o fixa para a tortura do herói ou a minissaia da atriz principal, no lengalenga do filme de sucesso. (ADORNO E HOKHEIMER, 2000, p. 176)

[...] Em virtude dos interesses de inumeráveis consumidores, tudo é levado para técnica e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados. O poder social adorado pelos expectadores exprime-se de modo mais válido na presença do estereótipo realizado e imposto pela técnica do que pelas ideologias velhas e antiquadas, às quais os efêmeros conteúdos devem se ajustar. (ADORO E HORKHEIMER, 2000, p.184)

No trecho supracitado, é notório que Adorno e Horkheimer demonstravam-se extremamente descontentes com as exigências e as modificações realizadas pela indústria cultural ao mensurar as obras de arte, ao ponto de escolher o que deve ou não ir para o produto final, usando critérios banais do mercado, dando ao trabalho final o que Adorno e Horkheimer chamam de “conteúdos esvaziados”. Isso porque, segundo os autores, o problema não está na reprodutibilidade da arte, nem mesmo se ele realizado pela indústria, o grande problema está no esvaziamento da arte que é, com suas exceções, mutiladas pelos interesses mercantis. Essa atitude é consequência de um simples fato mercantilista, Adorno e Horkheimer afirmam que a diversão e a arte são conciliadas a um falso denominador comum: a indústria cultural. Afinal de contas, se o objetivo do projeto cinematográfico é divertir, por que tornar a compreensão difícil, crítica e impactante se tudo que esses consumidores desejam de verdade são duas horas de diversão? A arte não é apenas um produto. A arte tem que causar impacto, estranheza e deve dar vazão à múltiplas interpretações, e infelizmente isso é o que menos a indústria cultural necessita, pois visa ser o mais objetiva possível. Adorno afirma que o homem entra num processo de adesão à cultura de massa, quando define:

[...] Os homens dão seus assentimentos à cultura de massa porque sabem que aqui aprenderão os hábitos que precisam na vida monopolizada como passaporte. Este só é válido quando pago com

sangue, com a total cessão da vida, com a obediência subalterna face à odiosa imposição. Por isso, e não pela estultificação das massas que os inimigos destas produzem e os amigos lamentam, a cultura de massa é tão irresistível. (Adorno, 1984, pg. 331)

Segundo Adorno, os homens aderem à cultura de massa justamente pelos efeitos dessa adesão. Na sociedade que se reproduz, destacam-se os que aderiram. O preço da adesão – a sujeição e a conseqüente regressão subjetiva à semi-formação – revela-se uma determinação social auto-imposta pelos homens.

Diante de tais elucidações, fica válida a reflexão a respeito do que na prática é idealizado pelos consumidores alvos da indústria no esvaziamento dos clássicos. Esses elementos podem ser detectados sem nenhum esforço nos meios de comunicação e entretenimento da nossa sociedade. Vale também listar os seguintes padrões adotados como ideais sociais: a idealização romântica do herói e do amor, presente principalmente nas novelas televisíveis; a apologia estética adotada pelos produtores de novelas e programas de televisão; pelo marketing do comércio, que adotam sempre um corpo bonito e idealizado pelos demais indivíduos da sociedade e a exaltação da sexualidade, existentes em quase todas as ramificações da sociedade moderna. Unindo todas essas características, temos então uma base das exigências da indústria para que se possa reproduzir a arte, deixando claro que não existe uma liberdade justa para se adaptar um clássico com fidelidade, uma vez que é necessário acrescentar à trama todas as características de mercado a fim de satisfazer e atrair o público de massa. Inferimos então que a indústria cultural apropria-se dos clássicos artísticos e os esvaziam obedecendo as perspectivas de lucro financeiro, influenciados diretamente pelos ideais de beleza e de romance exigidos pelo público consumidor.

3. DA LITERATURA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

A literatura acompanha a humanidade há milênios. A mais antiga forma de se contar histórias sobrevive aos efeitos do tempo e da modernidade. O cinema, por sua vez, tem pouco mais de um século, mas cresce sem parar devida a sua relação direta com a sempre inovadora tecnologia. Além do privilégio das avançadas

técnicas de produção, o cinema também conta com a possibilidade ímpar de unir varias formas de linguagem artísticas, abrangendo assim publico maior e mais diversificado. O cinema também tem o poder de se renovar quando necessário, inovando e buscando sempre um novo meio de despertar a curiosidade e o interesse do público. E foi justamente numa época de crise que o cinema decidiu fazer uso da magia da literatura para recuperar a audiência que começava a dispersar-se.

O cinema nasceu na França, pelas mãos dos irmãos August e Louis Lumière, que desenvolveram uma técnica de projetar fotografias (quadros) de forma rápida e sucessiva pra criar a impressão de imagens em movimento. Batizaram seu invento de *cinematographe* (composto dos elementos gregos κίνημα "movimento" e γράφω "escrever"). Num pequeno subterrâneo em Paris, em 28 de dezembro de 1885, realizou-se a primeira exibição publica e paga de cinema, uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. Apesar de também existirem registros de projeções um pouco anteriores a outros inventores (como os irmãos Skladanowski na Alemanha), a sessão dos Lumière é aceita pela maciça maioria da literatura cinematográfica como o marco inicial da nova arte. O cinema expandiu-se, a partir de então, por toda a França, Europa e Estados Unidos, através de cinegrafistas enviados pelos irmãos Lumière, para captar imagens de vários países.

Os Estados Unidos já conheciam uma técnica semelhante a do *cinematographe*. Chamada de *Vitascope Edison*, o projeto era do famoso inventor Thomas Alva Edison e em 29 de abril de 1886 Nova York testemunhava sua primeira exibição de cinema. Contudo, após 18 meses de funcionamento, as salas de cinema no mundo todo concentravam uma platéia cada vez menor e algumas salas já fechavam, falidas. Os responsáveis pelas películas e projeções concluíram o que parecia claro há algum tempo, mas que se recusavam a admitir: o cinema estava em crise. Enquanto os Estados Unidos preocupava-se em atrair de volta as massas, a Europa decidiu optar por um novo meio de driblar a crise criando um método que ficou conhecido como “movimento do filme de arte” que tinha como objetivo trazer um pouco mais de cultura e intelectualidade às salas de projeção, o que atrairia tanto o publico eminentemente popular como também despertaria a

curiosidade da elite da sociedade. Wilson Cunha, na obra denominada *Cinema*, comenta a fase em que o cinema vivia o começo do “movimento do filme arte”:

[...] Uma nova tentativa de solucionar a crise surgiria na Europa com o lançamento do que ficou conhecido como o movimento do filme arte. Na Itália surgiu *Gli ultimi Giorni di Pompei* (Últimos Dias de Pompéia), fizeram-se as versões de *A Dama das Camélias*, porém a mais característica tentativa foi realizada através de *L'assassinat du Duc de Guise* (O Assassinato do Duque de Guise) que, ao estrear em dezembro de 1908, em Paris, atraiu toda a intelectualidade local. (CUNHA, 1980 p. 6)

Fica bem evidente nas palavras de Cunha que a literatura foi usada como instrumento de renovação para o cinema. Diante da crise causada pela mesmice nas projeções cinematográficas, o “movimento do filme de arte” veio tornou-se a salvação do cinema que estava fadado à falência, despertando o interesse da classe mais intelectual da sociedade. Desde então, as adaptações de obras literárias para o cinema se tornaram uma constante no mundo da indústria cultural. Nos dias atuais, diante do desgaste excessivo das intermináveis produções cinematográficas, e a incessante produção de roteiros que acabam esgotando a originalidade das tramas, as adaptações de clássicos da literatura mundial estão em alta e com uma aceitação cada vez maior pelo público em geral. A grande problemática é o risco de uma adaptação infiel ou que não consiga corresponder com justiça a ideologia e as sugestões do autor da obra adaptada. É fato a impossibilidade de adaptar uma obra literária com total e absoluta fidelidade, primeiro por sua usual extensão e riqueza de detalhes que contribuem na criação do imaginário, mas não se fazem necessárias em uma produção visual. Segundo, pelo fato de que a produção cinematográfica respeita um limite de tempo, algumas vezes por conta da verba dispensada para o projeto, outras pelo fato de uma película muito extensa ser extremamente cansativa para o público que na maioria das vezes opta pela adaptação cinematográfica justamente pela praticidade do tempo resumido. Assim sendo, cortes no enredo e detalhes da trama acabam sendo excluídos da versão final da adaptação para as telas de cinema.

Contudo, a adaptação cinematográfica não deixa de ter uma enorme responsabilidade sobre a obra adaptada, uma vez que a mesma será por uns vista e conhecida pela primeira vez, bem como por outros comparada com a obra literária original, da qual espera-se sobretudo fidelidade. Entretanto, não é só um roteiro original que garantirá o sucesso da produção cinematográfica de uma obra literária. O capricho e dedicação da direção, da cenografia e do elenco é tão importante quanto o texto da película, uma vez que de nada vale um roteiro fiel à obra literária original, quando o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do romance adaptado.

Da mesma forma, um elenco competente e uma direção exemplar trabalhadas em cima de um texto mal adaptado levará o projeto cinematográfico a um fracasso no que diz respeito fidelidade à obra original. Pois adaptar um clássico da literatura é acima de tudo uma grande responsabilidade crítico-literária. Esses conceitos são reforçados por Rey (1989, p. 59), quando o mesmo afirma:

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que seja uma inteira, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as seqüências.

A citação acima deixa clara a opinião aberta de Rey quanto as adaptações cinematográficas. Em suas palavras ele enfatiza a importância de usar o conteúdo necessário, sabendo excluir fatos e tramas secundárias que não prejudiquem a compreensão do enredo ou “amputações” de acontecimentos, diálogos ou narrativas que desviem o sentido da trama ou torne a interpretação da mesma ambígua ou falha devido ao corte de fatos importantes. Em se tratando de um clássico literário, a responsabilidade é ainda maior, segundo Reye:

[...] A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata de uma obra conhecida, passível de confrontos. (REY 1989, p. 59)

Rey ressalta sem suas palavras a responsabilidade dobrada que os produtores de adaptações têm ao tentar reproduzir uma história já conhecida, ou seja, uma história cujo público já conhece a trama e exigirá fidelidade aos fatos que lhe marcaram. Esse fator também implica no cuidado em cortar determinadas cenas, diálogos ou acontecimento que, mesmo não influenciando no desenrolar da trama, ficou marcada na mente do público que leu a obra literária e certamente ficará insatisfeita em não ver tal cena reproduzida na película. Enfim, Rey tenta enfatizar em suas palavras que a adaptação cinematográfica seja um projeto digno de respeito ante a crítica e a sociedade.

No artigo *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor Walter Benjamin também demonstra acreditar no “movimento do filme de arte”. Diferente de alguns pensadores mais radicais da época, Benjamin consegue ver no cinema mais uma maneira de difundir a arte literária pois, uma vez que a indústria cultural utiliza-se do cinema para reproduzir clássicos da literatura mundial, a obra em questão renasce e se renova, e se a adaptação for honesta e competente, despertará o interesse pela literatura, trazendo reconhecimento à obra e alcançando um público cada vez maior.

[...] Na medida que essa técnica permite a reprodução vir ao encontro do expectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. [...] Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico. [...] Mas todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos... aguardam e ressurreição luminosa... [...] (BENJIMIN, p. 168-169)

Em suas palavras, acima citadas, Benjamin já acredita que o cinema é o mais poderoso agente da reprodutibilidade, e já idealiza um futuro no qual as obras literárias fossem reproduzidas pelo cinema, mesmo admitindo que o cinema tenha um lado destrutivo e catártico, ou seja, que o cinema é uma arte de exposição das idéias livres de um autor (criador da obra cinematográfica) e que uma adaptação literária limitaria sua liberdade de expor seus pensamentos e ideais, uma vez que ele estaria obrigatoriamente preso aos pensamentos e ideais do autor da obra literária, e teria de ser fiel a essas idéias. Portanto, apesar do cinema ser uma exposição livre

de pensamentos, a adaptação de obras literárias fascina e ao mesmo tempo preocupam, pois os ideais e filosofias já são fechados pelo próprio autor da obra escrita, e uma possível destruição, deturpação ou mudança dessa essência seria a desconstrução dos ideais pré-estabelecidos pelo autor literário.

Acreditamos e defendemos nesse estudo que a essência de uma obra literária deve ser respeitada e preservada pela sua adaptação cinematográfica. A essência por sua vez, seria o tema principal, uma vez que em uma obra literária existem o tema principal que é a história central onde a trama se desenrola e os temas periféricos, sub-tramas e enredos secundários que tornam a obra mais concisa, mas não possuem um peso importante no decorrer e desfecho da obra. Mas o que seria realmente esse tema?

Segundo Frye, renomado crítico literário canadense, o tema de uma obra literária são as idéias e pensamentos centrais expressos na mesma. Frye também afirma que o tema está também intimamente relacionado ao que ele chama de “sentido”, a interpretação significativa do receptor, ou seja, do leitor. Assim sendo, podemos inferir “tema” como o pensamento inspirador do autor e o significado do mesmo para o leitor. Brunel (1998, p. 107) diferencia o estudo dos temas em três distintas modalidades: temática pessoal, temática de época e temática eterna. A primeira refere-se aos ideais pessoais do autor ao escrever a obra. A segunda, refere-se aos estilos ou temas da época em que se situa a obra. A terceira, esta que adotaremos para análise, diz respeito a eternidade dos valores da obra, ou seja, valores universais, descritos na obra de forma que se tornem imortais. Temas como amor, paixão, ódio, honra e vingança são universais, pois são experienciados e descritos por todos os povos, de todas as culturas. Usando de temas eternos, a obra então torna-se eterna, pois utiliza-se de fatores que nunca deixarão de fazer parte do cotidiano da sociedade, independente de sua cultura ou religião. Adotamos para análise, portanto, a idéia de que o tema de uma obra é estabelecido por duas vertentes, o pensamento do autor e o sentido dado a ele pelo autor. Em paralelo com o conceito de tema, seguiremos também a vertente de temática eterna, uma vez que *O Conde de Monte Cristo* emociona e fascina gerações de leitores, proporcionando grandes reflexões sobre o amor, o ódio e o desejo de vingança. Na análise da obra *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, prestaremos uma maior atenção à sua temática eterna, bem como analisaremos as disparidades

conteudistas, discursivas e ideológicas na migração de *O Conde de Monte Cristo* para as telas do cinema.

3.1 O Conde de Monte Cristo, um clássico da literatura universal

O Conde de Monte Cristo (Le Comte de Monte-Cristo) é, de fato, uma das obras mais aclamadas da história da literatura universal. Escrito por Alexandre Dumas em 1844, esta obra da literatura francesa é considerada, juntamente com *Os três mosqueteiros*, uma das mais populares obras de Dumas, e está sempre incluída nas listas de livros mais vendidos de todos os tempos. Unindo uma história bem escrita e temas eternos como amor, traição e vingança, *O Conde de Monte Cristo* não se desgasta com o tempo e continua fascinando gerações de leitores que se deleitam na trama bem amarrada de Dumas.

O nome do romance surgiu quando Dumas a caminho da Ilha Monte-Cristo, com o sobrinho de Napoleão, disse que usaria a ilha como cenário de um romance. Aquela promessa, em tom de usual comentário, acabou sendo levada a sério por Dumas, que logo começou a rascunhar a história que um dia se tornaria um marco da literatura.

A história é, à primeira vista, simples, mas de fato mostra-se fascinante à medida que se desenvolve. A trama gira em torno de Edmond Dantés, um audacioso porém ingênuo marinheiro, humilde, analfabeto, mas muito competente sem eu trabalho. É preso sob falsa acusação, em 1815, por ter ido à Ilha de Elba, onde teria recebido uma carta de Napoleão em seu exílio. Na verdade, Dantés era vítima de um complô entre três pessoas interessadas que de alguma forma lucrariam com sua prisão: o juiz de Villefort, filho do destinatário da carta de Napoleão, que, mesmo atestando sua inocência, quis silenciá-lo a fim de proteger seu pai, simpatizante de Napoleão; o seu amigo e colega de embarcação, Danglars, que desejava roubar o posto de capitão do navio, entregue a Dantés por mérito, e Fernand Mondego, amigo de infância da noiva de Dantes, Mercedes. Com a prisão do marinheiro, Mondego pôde então casar-se com Mercedes (que, porém, nunca esqueceu Dantés). Após treze longos anos de tortura e humilhação na prisão do Castelo d'If, Edmond consegue fugir, angariando uma grande fortuna. Fá-lo com a ajuda de um amigo de cela, o abade Faria, um preso político que lhe indicou o local do tesouro de

Spada, além de tê-lo educado por vários anos sobre diversas artes e ciências (química, espada, línguas e história em geral). Mesmo não acreditando muito, Edmond investe na aventura e confirma a história de seu velho amigo de prisão, tornando-se milionário. Assombrado pelo curso que tomou sua vida, com o passar do tempo ele abandona tudo que sempre acreditou sobre o que é certo e errado, e se consome por pensamentos de vingança contra aqueles que o traíram. Adota então a identidade de Conde de Monte Cristo, e retorna a sua cidade, totalmente desconhecido por todos, com um plano brilhante em mente e o único objetivo de vingar-se de cada um daqueles que conspiraram para sua desgraça.

É dessa forma, levando o leitor ao deleite com surpresas e reviravoltas na trama, Dumas conseguiu criar uma obra densa, forte e cheia de personalidade, onde consegue passar com clareza suas ideologias e pensamentos a respeito de cada personagem. O sofrimento enfrentado por Dantes, está sempre deixando claro o quão cruel e injusto era o sistema penitenciário do Castelo d'If, e ao mesmo tempo é compensando pelo constante desejo de vingança alimentado pelo personagem principal, que deixa o leitor tão sedento pelo desenrolar da trama quanto o personagem em questão. O sentimento de traição e indignação experienciado pelo personagem central é compartilhado com o leitor, uma vez que se torna quase impossível não se colocar no lugar do homem punido injustamente, méritos totais de Dumas, que consegue fazer essas sensações transbordarem as páginas do livro e tomarem a imaginação do leitor.

A grande contribuição de Alexandre Dumas para a literatura é que, de certa forma, ele é o primeiro escritor de pequenas comédias da vida. Dumas tornou a literatura tão acessível a todos que ler se tornou um prazer para muitos que antes não compartilhavam dessa opinião. Poucos que conheceram Dumas na infância diriam que ele se tornaria um historiador e que faria parte da história criando clássicos como *Os três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*. Porém, suas façanhas como escritor proporcionaram ao mundo uma novo universo de prazer e fascinação, onde sua narrativa inteligente e diálogos refinados com muito humor trouxeram ao público uma opção diferenciada de leitura. Confiando plenamente nessa capacidade de entreter que Dumas demonstrou, a indústria cinematográfica concluiu que seria um grande benefício para a arte e para as exigências do mercado trazer novamente às telas a saga de Dantés em busca de sua tão sonhada vingança, que mesmo tão conhecida e tão repetidamente contada através das mais

variadas linguagens (cinema, teatro, livros e revista em quadrinhos), continua provocando o mesmo fascínio e admiração ao redor do mundo.

3.2 O Conde de Monte Cristo, a adaptação cinematográfica.

O Conde de Monte Cristo, como já citado, teve inúmeras adaptações para as telas do cinema e televisão. Originalmente, *O Conde de Monte Cristo* era dividido em três volumes, que separava a história nas três fases da trama, a prisão injusta, o auto-descobrimiento de e amadurecimento Dantes na prisão, e por fim a execução de sua vingança para com seus traidores. Anos depois, a obra foi resumida num único volume menor destinado ao público infantil, com o intuito de incluir o clássico nas escolas, uma vez que o tema desperta tamanho interesse em todas as faixas etárias. O sucesso da obra é tão intensa que a indústria cultural não demorou a perceber o valor que a mesma teria em uma adaptação cinematográfica. Assim, a reprodutibilidade técnica da arte apropriou-se desta obra de Dumas pela primeira vez em 1934, com a produção de 113 minutos dirigida por Rowland V. Lee. Em 1975, com uma produção anglo-italiana de 119 minutos, dirigida por David Greene, a saga de Dantes reaparecia nas telas. Anos depois, em 1998, *O Conde de Monte Cristo* ganha sua versão francesa, numa telessérie de 400 minutos, estrelada pelo aclamado ator francês Gérard Depardieu. Finalmente, em 2002, é lançada mais uma adaptação, desta vez hollywoodiana, da obra de Dumas. Dirigida por Kevin Reynolds, e estrelada por atores gabaritados como Jim Caviziel, Guy Pearce e Richard Harris, esta obra de 131 minutos tornou-se um estrondoso sucesso tanto nos cinemas quanto nas locadoras. Por este fato, decidimos utilizar esta última e mais conhecida versão no nosso estudo. Versão essa que gerou polêmica devida às grandes disparidades na adaptação de uma das histórias mais aclamadas da história da literatura universal.

Obviamente, é inconcebível imaginar que se possa transpassar com total fidelidade uma obra extensa e rica em detalhes como *O Conde de Monte Cristo* numa película de pouco mais de duas horas. Nesse estudo, onde analisaremos as mudanças e disparidades ocorridas na adaptação desta obra para o cinema em 2002, usaremos como base de análise não só o filme em questão, bem como usaremos o depoimento do roteirista da obra cinematográfica Jay Wolpert, o

responsável pela adaptação do texto para o cinema, e alvo de duras críticas devidas às disparidades existentes entre o produto final da reprodutibilidade técnica e a obra literária original. A entrevista foi concedida nos estúdios da Touchstone Pictures, na Califórnia, EUA, como parte do material bônus do DVD do filme *O Conde de Monte Cristo* (2002), na ocasião de seu lançamento em versão digital. Durante nossa análise, transcreveremos trechos dessa entrevista, que por vezes deixa clara, em forma de depoimento aberto, a tentativa de justificar as mudanças feitas no filme com o intuito de tornar o projeto mais dinâmico e mais adequado às exigências mercantis da atual indústria cultural, para ir de encontro, assim, às expectativas do público de massa contemporâneo.

3.3 Transformações e Disparidades

O Conde de Monte Cristo, na sua mais recente versão adaptada para o cinema, arrecadou 50 milhões de dólares só nas salas de cinema, o que a consagra como a mais bem sucedida adaptação da obra, pelo menos em termos financeiros. Já no que diz respeito à fidelidade da obra cinematográfica para com a obra literária original de Dumas, o filme recebeu duras críticas por promover mudanças um tanto gritantes na trama do escritor francês.

A disparidade tem início logo na primeira seqüência da película, quando vemos Edmond Dantés e Fernand Mondego, colegas de trabalho e grandes amigos, aportarem uma enorme embarcação na ilha de Elba, a fim de buscar socorro a seu imediato à beira da morte. Nesta seqüência, testemunhamos uma forte amizade entre Dantés e Mondego, que brincam com uma peça de xadrez, evidenciando uma intimidade de longa data, e promovendo diálogos que nos deixar a par de que estamos diante de uma relação entre “melhores amigos”. Essa amizade, no entanto, não é totalmente verdadeira, uma vez que percebemos logo em seguida, um sentimento de inveja nutrido por Mondego, quando o filme revela ao público a paixão obsessiva de Mondego por Mercedes, noiva de Dantés. Contudo, toda essa situação se mostra diferente aos fatos contidos na obra de Dumas. No livro, Dantés e Mondego não são “melhores amigos”, são apenas pseudo-amigos. Mondego nem sequer era colega de profissão de Dantés, era apenas um pescador catalão comum. Na verdade, Mondego era amigo de infância de Mercedes, e nutria uma paixão por

ela desde o tempo de criança, fato que desperta seu ciúme diante do noivado de Mercedes e Dantés. Wolpert, o roteirista da adaptação cinematográfica da obra, justifica essa mudança de prisma como um meio de dar mais intensidade e crueldade à traição que estaria por vir:

[...] Em termos de mudanças na história e personagens, elas foram bem significantes. Comecei fazendo o Fernand Mondego ser o melhor amigo de Edmond Dantes, por uma boa razão: Já percebeu como as guerras civis são sempre as mais horrendas? Nossa guerra civil, a espanhola, a francesa, todas horrendas. Acontece algo quando pessoas muito íntimas se separam. Isso gera um ódio especial. Essa traição é muito intensa. Pensei que isso geraria um grande compromisso emocional. (WOLPERT, em entrevista a Touchstone Pictures)

[...] Fiz mais uma coisa com Fernand. Não é só uma paixão por Mercedes. É tipo, “você tem uma namorada e eu a quero”. O Fernand tem inveja de outra coisa: tem inveja da habilidade de Edmond de encontrar alegria em tudo. O Fernand já está caído porque é filho de um rico. Trata-se da paixão de Edmond por tudo e da paixão de Fernand por nada. (WOLPERT, em entrevista a Touchstone Pictures)

A transcrição acima deixa claro que Wolpert compreende perfeitamente a essência da obra de Dumas. Porém, o roteirista promove mudanças sutis, porém importantes, na trama, a fim de tornar ainda mais intensa a dramaticidade que estaria por vir no decorrer da história. A acentuação do sentimento de inveja de Mondego, e a explanação da alegria de viver de Dantés, mesmo diante de uma vida sem luxo ou glória, são enfatizadas propositalmente na tentativa de dar ao público ainda mais emoção diante das reviravoltas que ocorreriam no desenrolar da trama. Percebemos aí, a deturpação da arte com a intenção de prender o público através do apelo emocional.

Contudo, as mudanças feitas no roteiro escrito para a obra cinematográfica foram além dos reajustes sutis com o intuito de incrementar a dramaticidade histórica. No caso de *O Conde de Monte Cristo* de 2002, as mudanças na história reproduzida são de fato relevantes uma vez comparadas à obra original. Os cortes efetuados, as cenas e diálogos descartados não trazem danos à adaptação, uma vez que o conteúdo reproduzido foi escolhido de forma competente e acertada, não prejudicando a trama em seu desenvolvimento. O grande alvo das críticas dirigidas ao filme foram justamente as mudanças feitas no conteúdo escolhido para fazer parte do projeto cinematográfico. Transformações fortes, que podemos inferir como realizadas com intuito de deixar a obra reproduzida ainda mais atraente para o público de massa, ou seja, com finalidade mercantil. Uma das mudanças mais criticadas, foi a paternidade do personagem Albert, filho de Mercedes.

Uma das principais coisas que mudei é o fato de Albert não ser filho de Fernand Mondego, mas sim de Edmond Dantes. Nunca entendi porque isso não aconteceu no livro. Parece-me... desculpe, Alexandre Dumas e fãs, mas... Como pôde esquecer isso? (WOLPERT, em entrevista a Touchstone Pictures)

Na adaptação cinematográfica, após treze anos trancafiado na prisão do castelo d'If, Dantés volta a Marseille milionário e desconhecido, adotando uma nova identidade: O Conde de Monte Cristo. A fim de executar seu plano de vingança contra seus traidores, Dantés utiliza seu poder e riqueza (adquirida por meio de um mapa para o “tesouro de spada” presente do abade Faria) para infiltrar-se na alta sociedade e conseguir estar sempre perto de seus inimigos. Assim, ele estabelece uma relação social com o Conde Mondego e sua esposa Mercedes, outrora sua noiva. Assim, Dantés conhece Albert filho de Mercedes, fruto de seu casamento com Fernand Mondego. Nas seqüências finais da película, é revelado ao público que Albert não é filho de Mondego, e sim de Edmond Dantés. Mercedes havia engravidado pouco antes da prisão de Edmond. Seria este então, o motivo da mesma ter aceitado casar com Mondego tão pouco tempo após a prisão de seu amado noivo: proteger sua reputação e garantir que seu filho teria uma criação descente. Porém, nada disso condiz com os fatos contidos na obra original, onde

Albert é realmente filho de Fernand Mondego. Essa discrepância tão acentuada foi recebida com revolta pelos críticos e fãs da obra literária original, mas a indústria cultural defende a mudança como parte da adaptação da obra a fim de torná-la ainda mais rica em dramaticidade, característica tão esperadas pelo público de cinema.

Outro momento importante da adaptação cinematográfica que não podemos deixar de citar é o destino do vilão Fernand Mondego. Mais uma vez, Jay Wolpert, em sua dura missão de transformar a história do livro em filme, usou da lei da massificação da obra de arte, onde a reprodutibilidade é utilizada como instrumento de deturpação das obras originais. Na obra literária, Fernand Mondego não suporta o duro peso da derrota diante da vingança bem sucedida de Edmond Dantés e suicida-se com um tiro na cabeça. Porém, na versão cinematográfica de 2002, esta morte acontece, mas não com Mondego, e sim com o advogado Villeford, outra vítima da desforra de Dantés. A morte de Mondego na película de Kevin Reynolds, ocorre depois de um violento duelo de espadas, onde todo o ódio alimentado pelo personagem principal é descarregado naquele momento de confronto. A luta, após um momento de troca franca de socos, acaba com mais um momento de esgrima e culmina com um dramático e visualmente belo golpe de espada desferido por Dantés, tirando assim a vida do homem que o entregou às autoridades injustamente, arruinando sua vida por treze fatídicos anos. A vingança tão esperada estava enfim consumada da forma mais clássica possível para as produções do cinema. Wolpert defende essa deturpação, implicando que tais mudanças proporcionariam, de alguma forma, um final mais digno da justiça esperada pelo público de massa.

No livro, lembro que Fernand se mata com um tiro. Mas decidi dar essa morte ao advogado Villeford, para que Fernando pudesse ficar para o duelo. Porque o Fernand é o grande vilão da obra, ao meu ver. E num filme de época que se preze, é preciso ter um duelo de espadas. (WOLPERT, em entrevista a Touchstone Pictures)

Quando eles perdem as espadas e se atacam com as próprias mãos... Esse é o tipo de intensidade necessária para um ódio desse tamanho. Teria sido terrível se Edmond desse um tiro em Fernand há

15 metros de distância. Não... Talvez sirva para Gary Cooper e Frank Miller em “High Noon”, mas para “*O Conde de Monte Cristo*”, eu tinha que guardar Fernand no mínimo para isso. Um grande duelo. O Confronto final. (WOLPERT, em entrevista a Touchstone Pictures)

Fica claro nas palavras de Wolpert transcritas acima que a indústria cultural, atendendo à demanda do público, exige que os roteiristas incluam no texto adaptado, cenas que dêem ao filme uma característica própria de sua linguagem, ou seja, a exigência de que os filmes sempre contenham os fatores que atraiam o público como romance, drama e sobretudo ação. Uma película, independente de que a mesma se trate, tem sempre o seu formato estereotipado. E uma dessas exigências é justamente o confronto entre o bem e o mal, o grande encontro final, onde o acerto de contas finalmente ocorrerá. Isso é tudo que o público espera num filme de qualquer gênero. E na adaptação cinematográfica de *O Conde de Monte Cristo* não foi diferente. O roteiro deturpou a arte em sua reprodutibilidade técnica, e a ideologia do autor da obra original foi quebrada, uma vez que em sua adaptação, o destino e a integridade de vários personagens tiveram seus destinos alterados. Uma ponto negativo para o trabalho de reprodução desta obra para as telas do cinema. Uma película muito bem trabalhada, dirigida e interpretada, uma história forte e um elenco poderoso. Diálogos inteligentes, rápidos e, por vezes, bem-humorado. Um filme extremamente agradável, aclamado pelo público e considerado por muitos um clássico do cinema. Uma obra da sétima arte que poderia ser ainda mais digna de aclamação, se não se deixasse corromper pelas exigências de uma indústria cultural voltada unicamente para o retorno financeiro.

3.4 Influências da modernidade na adaptação cinematográfica

Como já frisado nesse estudo, as influências ideológicas da modernidade não são mais que as tendências adotadas pela indústria cultural a fim de que seus produtos obtenham sucesso no mercado. Nesse caso, nos referimos as influências detalhadas por Adorno e Horkheimer no artigo *Indústria Cultural*. E no que diz respeito às produções cinematográficas, a indústria cultural objetiva proporcionar ao público justamente aquilo que propõe a idéia de cinema: movimento. Neste caso,

pode-se inferir que a indústria cultural tem ciência de que o público das massas espera dinamismo, ação, movimento. O público usual, alvo principal da indústria cultural, não deseja ver uma película onde o enredo se arrasta lentamente e pouco mexe com o senso de diversão do espectador. Portanto, a indústria já encontra de cara seu primeiro desafio em adaptar um romance bastante extenso como *O Conde de Monte Cristo*, uma vez que a obra original tem um forte aspecto filosófico, onde a maior parte da história, na tentativa de fazer com que o leitor sinta-se parte da trama, se desenvolve por meio de diálogos e narrativas que não se equipara de forma alguma à ideologia dinâmica do cinema. Então, como transformar mais de mil páginas de informação e conhecimento em duas horas de entretenimento? Jay Wolpert, roteirista do filme *O Conde de Monte Cristo* refere-se a essa missão como a parte mais difícil de seu trabalho em adaptar um clássico para o cinema:

O maior obstáculo na escrita é sempre o mesmo, pelo menos pra mim, não sei para outros autores. A estrutura. É a parte difícil. O levantamento. Decidir o que acontecerá. O que vai acontecer e qual será a melhor forma de fazer acontecer. Isso é difícil. E ao adaptar algo como *O Conde de Monte Cristo*, a preocupação é sintetizar a obra inteira em duas horas. Algo cheio de personagens, cheio de locações, pouca ação, como posso transformá-lo num filme imponente? (WOLPERT, em entrevista à Touchstone Pictures)

Fica claro nas palavras de Wolpert que o grande desafio ao adaptar um clássico aclamado da literatura para as telas do cinema é decidir o que é importante e o que pode ser descartado do produto final de forma que não desvirtue o curso e o sentido da história original. Wolpert destaca a dificuldade enfrentada ao tentar escolher em meio a tantas opções, quais cenas irão ser reproduzidas e com que intuito, uma vez que se resumindo uma obra tão extensa, todas as cenas reproduzidas deverão ter importância relevante no desenrolar da história, sem sobrar espaço portanto para diálogos, cenas e acontecimentos paralelos à trama, que não teriam influência no amarrar da mesma. Quando se refere a sintetizar a obra inteira em duas horas, ele deixa claro que está sujeito as exigências da indústria cultural, onde a limitação de tempo exige uma inevitável retalha em grande

parte da história. A adaptação de *O Conde de Monte Cristo* para o cinema também se mostrou um desafio no aspecto dinâmico da obra.

[...] A essência do enredo é um jovem, na prisão injustamente, que consegue fugir e busca a vingança. Essa é a essência. E você diz: “como posso pegar isso e contar essa história da forma mais comovente, teatral e visual possível?”. O primeiro passo é não vê-la como uma história lendária. Se fizer isso ficará intimidado com sua tarefa. Você deve se forçar a abandonar grande parte do livro, pois este livro quase não tem cenas de ação, como nós a conhecemos. É interessante. Todos levam uma espada em “O Conde de monte cristo”, mas poucos as usam. (WOLPERT, em entrevista à Touchstone Pictures)

Podemos perceber nas palavras de Wolpert, a necessidade que a arte tem de se modificar para que ela mesma se adapte à sua linguagem. O roteirista deixa claro que a missão de adaptar um clássico literário é bastante intimidadora, e que a única maneira de conseguir sucesso em adaptar a obra literária tão aclamada é tomando consciência de que é impossível fazer esse trabalho sem deturpar a obra original em questão. É necessário, segundo Wolpert, saber que será inevitável abandonar grande parte do livro e que jamais o produto final do processo de adaptação será cem por cento fiel à obra literária original. Wolpert defende que o mais importante a ser captado, é a essência da obra. Essa essência, o espírito da obra, não pode ser cortada, mudada ou corrompida. A partir de então, o restante da reprodução artística da obra tem que responder a tal essência, e o roteirista deve encontrar uma maneira de contar essa história da forma mais resumida, porém dramática possível. A necessidade de incluir ação e cenas de combate é outro fator que obriga o roteirista a recriar ou incluir cenas inexistentes na obra original em sua adaptação para o cinema. Essa é uma exigência da indústria cultural, que visa dar ao público das massas exatamente o que este público espera encontrar em uma produção cinematográfica. Assim, mesmo estando consciente de que sua adaptação não será fiel e honesta para com a obra literária original, mas compreende que em uma produção cinematográfica, o sucesso depende de seguir as exigências para adaptar

a obra à linguagem áudio-visual do cinema, o que implica em transformar o que é reflexão e pensamento em diversão e entretenimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin tinha ciência da força do cinema e defendia que o mesmo poderia ser instrumento de democratização artística. Infelizmente, Benjamin não contava com a evolução da nossa sociedade onde, principalmente nos dias atuais, a reprodutibilidade e a migração dos clássicos para o cinema seria realizada por empresas capitalistas que visam exclusivamente a comercialização dos produtos culturais. Benjamin vê na arte e na reprodutibilidade um caráter político e libertador, que proporcionaria o acesso às obras de arte e conseqüentemente a libertação individual e crítica. A arte tem sim o poder de sensibilizar e levar a reflexão ao público, mas infelizmente atribuir um caráter político para mudanças sociais é de fato ideológico diante dessa nossa sociedade pós-moderna, onde a arte está cada vez mais ligada ao sistema social alienante do capitalismo.

Mas a arte por si só não tem poder suficiente para mudar a sociedade. Pode sim, ser instrumento de construção dela. Mas a transformação da sociedade necessita sempre de novas metas para o progresso técnico. Porém, essa busca de novas metas serviria como reorientação dos objetivos da técnica sobre a arte, ou seja, o uso da tecnologia a favor da construção de uma sociedade livre, ao contrário do que vemos em nossa sociedade, a técnica usada para a alienação.

O uso da técnica na arte para fins alienantes e comerciais já é fato, principalmente diante da enxurrada de produções e reproduções que surgem diariamente, facilitado pela tecnologia do mundo moderno. Porém, podemos afirmar que a reprodutibilidade técnica da arte cumpre com seu objetivo, que é difundir a arte e abranger seu alcance a um público maior. Basta observar o uso da imprensa e até mesmo da fotografia que nos proporciona a apreciação de inúmeras obras da pintura e escultura. Entretanto vale salientar que por outro lado, em sua grande maioria, a reprodutibilidade tem assumido um papel contrário ao que Benjamin propõe. Diante dessa perspectiva, podemos ver a indústria cultural trabalhando com um único objetivo: o lucro no mercado. A partir do momento em que a indústria cultural para de promover a democratização artística e passa a promover a alienação do público, nós compreendemos algumas produções artísticas que são transformadas e construídas com o único objetivo de entreter.

Diante de tais considerações, análises e opiniões profissionais, podemos inferir que a adaptação cinematográfica analisada (*O Conde de Monte Cristo*, 2002) não honra com totalidade com as sugestões de Alexandre Dumas, nem tampouco com as sugestões narradas pelo autor, fatos transformados que mudam significativamente a interpretação da obra. A morte do personagem Fernand Mondego, a paternidade do jovem Albert, o destino do relacionamento entre Dantés e Mercedes, todos os fatos modificados a fim de proporcionar mais ação e intensidade na película. Percebe-se ainda a que a imagem de Fernand Mondego foi alterada quase ao exagero, na tentativa de dar ao mesmo uma característica estereotipada de vilão, fato comum no cinema. Uma enorme gama de personagens foi excluída da adaptação, o que é até compreensível considerando a extensão da obra original e a necessidade de adaptá-la em duas horas de filme, mas que não muda o fato de que essa exclusão faz com que a obra cinematográfica omita fatos importantes e marcantes da obra literária. A criação de personagens que não existiam na obra literária original, como o diretor do Castelo d'If Armand Doleac, também chama a atenção, uma vez que a intenção do roteirista em sua criação era unicamente intensificar ainda mais a crueldade e a injustiça sofrida por Edmond Dantés em seus treze anos de confinamento.

Também percebemos em toda a adaptação, inúmeras transformações e deturpações de conteúdo e discursivas, que podemos associar diretamente às ideologias da modernidade. Ideologias essas, unidas às exigências do mercado capitalista, fazem com que a obra cinematográfica seja passível de interpretações errôneas a respeito da história de *O Conde de Monte Cristo*, uma vez que a obra adaptada apresenta disparidades significantes quanto à obra original de Alexandre Dumas.

Por fim, percebemos que não existem motivos justificáveis para transformações tão bruscas, a não ser os motivos defendidos pela indústria cultural, que no filme *O Conde de Monte Cristo* (2002), assim como em seus demais projetos, adota uma única e indispensável meta de sucesso: o sucesso no mercado financeiro. A crítica que fazemos não se dirige simplesmente à adaptação ou ao cinema, pois somos cientes da importância e da beleza do cinema como arte. Nossa crítica é dirigida sim, às regras e exigências de uma sociedade capitalista, que, supomos, obriga impiedosamente o esvaziamento do conteúdo da obra a ser adaptada, objetivando, usar somente o material que vem de encontro ao seu

interesse de mercado. Nessa perspectiva, a reprodutibilidade da obra *O Conde de Monte Cristo* não está democratizando o saber cultural que há séculos é admirado por inúmeras civilizações. Pelo contrário, a reprodução cinematográfica da obra apresenta um senso de alienação, uma vez que muitos adotarão perspectivas e impressões a respeito da obra de Alexandre Dumas bastante diferenciadas do pensamento do autor. O dicionário Aurélio define “adaptar” da seguinte forma: “Tornar apto; modificar o texto de obra literária, adequando-o a seu público, ou transformando-a em peça teatral, script, etc”. De fato, a reprodutibilidade técnica da arte em *O Conde de Monte Cristo* (2002) tentou adequar a obra ao seu público. E apesar de suas modificações significantes, a produção cinematográfica manteve, pelo menos, a essência ideológica da obra original, deixando predominar sempre o sentimento de paixão, ódio e desejo de vingança tão fortemente expressos na obra de Dumas. O filme continua aclamado e considerado por muitos um clássico do cinema. Mas a crítica jamais perdoará a “licença poética” exercida pela indústria cultural a fim de mostrar ao mundo o clássico de Alexandre Dumas na visão moderna do cinema entretenimento. Bem como afirma Jay Wolpert, roteirista de *O Conde de Monte Cristo* (2002):

“O que eu diria aos críticos que me acusaram de não ter sido fiel ao livro? Eu diria simplesmente “obrigado”. Não era minha tarefa ser fiel ao livro. Minha tarefa era fazer um filme, não filmar o livro. Se você quiser uma versão fiel ao livro, leia o livro. É um ótimo livro. Só não é um filme.”

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: *Teoria da Cultura de Massa*. (Org). Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ADORNO, T.W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. V.3.

ASSON, Paul-Laurent. A escola de Frankfurt. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.

Benjamin, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e histórias de cultura*. 7ª Ed. Tradução de Sérgio Peulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. A Cultura de Massa e a Indústria Cultural. In: *Convite à Filosofia*. 13ª Ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____, Marilena. O Universo das Artes. In: *Convite à Filosofia*. 13ª Ed. São Paulo: Ática, 2005.

CUNHA, Wilson. *Biblioteca Educação é Cultura: Cinema*. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*, Vol 2, Tradução de André Telles e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Ed. Jorge Zahar, 2009.

KRAMER, Sônia. Educação a Contrapelo. In: *Revista Educação – Especial: Benjamin Pensa a Educação*. São Paulo: Ed. Seguimento, 2009.

MAAR, W.L. A Produção da “Sociedade” Pela Indústria Cultural. *Revista Olhar*, São Carlos, vol. 3, p. 84-107, 2000.