

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Le Comte de Monte Cristo: Da Literatura ao Cinema

(dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura –
especialização em Literatura Comparada)

Natércia Murta Silva Caravela

Faro

(2008)

NOME: Natércia Murta Silva Caravela

DEPARTAMENTO: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

ORIENTADORA: Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares

CO-ORIENTADORA: Doutora Ana Clara Simão Viegas dos Santos

DATA: 18 de Novembro de 2008

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:

Le Comte de Monte Cristo: Da Literatura ao Cinema.

JÚRI:

Doutora Miriam Estela Nogueira Tavares

Doutor Álvaro Manuel Oliveira Machado

Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares

Doutora Ana Clara Simão Viegas dos Santos

ÍNDICE

Agradecimentos

Resumo

Résumé

INTRODUÇÃO 9

1. O FIO DA MEMÓRIA – ERA UMA VEZ...

1.1. Alexandre Dumas – o génio da *mise-en-scène* 13

1.2. *Le comte de Monte-Cristo* – o romance da conversão 15

1.3. O *roman-feuilleton* – um novo modo de pensar e praticar a literatura .. 20

2. SEMEAR O FUTURO – O HERÓI

2.1. Monte Cristo – um herói romântico

2.1.1. O Eu como valor máximo 21

2.1.2. O morto-vivo 25

2.1.3. Vingador ou justiceiro 30

2.1.4. O encantador das *Mil e Uma Noites* 35

2.2. Monte-Cristo – Um herói predestinado

2.2.1. O poder dos nomes: Os antropónimos 38

2.2.2. Nomear uma personagem num romance 41

2.2.3. A *persona* ficcional 43

2.2.3.1. Edmond Dantès/Dante 44

2.2.3.2. Monte-Cristo/Jesus Cristo 46

2.3. Monte-Cristo – um herói em transformação	
2.3.1. Um Super-homem	51
3. A IMAGEM EM MOVIMENTO – A NOVA REVOLUÇÃO NA ARTE	
3.1. Cinema – arte popular	58
3.2. Cinema – uma linguagem	61
3.3. O cinema clássico	
3.3.1. A narração fílmica “clássica”	65
3.3.2. Adaptação cinematográfica de uma obra literária	67
3.3.3. Adaptação cinematográfica de <i>Le comte de Monte-Cristo</i>	70
4. ALEXANDRE DUMAS NO CINEMA	
4.1. Um olhar sobre as adaptações	72
4.2. Le comte de monte-cristo – da literatura ao cinema	79
CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA	102
FILMOGRAFIA	106

AGRADECIMENTOS

Neste espaço, vou agradecer, do fundo do coração, às minhas filhas, principalmente à mais velha, que sempre me incentivou e aguentou estoicamente o meu cansaço e mau humor.

Guardo um especial agradecimento para a minha orientadora e co-orientadora de mestrado, Prof. Doutora Ana Isabel Soares e Prof. Doutora Ana Clara Santos, que me auxiliaram sempre que necessário.

RESUMO

A presente dissertação discute o diálogo estabelecido entre literatura e cinema no tratamento da personagem principal – um homem traído que se vinga de forma cruel dos seus inimigos – na obra literária *Le Comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas, e nas três adaptações fílmicas escolhidas: *Le Comte de Monte-Cristo* de Robert Vernay (1943); *The count of Monte Cristo* de David Greene (1975) e *The count of Monte Cristo* de Kevin Reynolds (2002).

O projecto centra-se na análise da personagem Edmond Dantès/Monte-Cristo na obra literária e na sua transposição para a obra fílmica, nos graus de adaptação e contaminação entre os diferentes textos em momentos temporais diferentes. Para isso, foram estudadas em pormenor cada uma das obras referidas, tendo sempre em vista o percurso do herói.

A adaptação cinematográfica de uma obra literária é uma operação de criação de um novo texto com dinamismo e autonomia próprios, resultante de escolhas nem sempre fáceis de realizar. A grande extensão da obra literária dificultou essa tarefa, no entanto, os realizadores procuraram constituir um fluir de personagens e de situações enquadráveis num tempo ideal de visualização confortável. Todas as narrativas combinam romance e desilusão, acção e aventura, mas os temas da vingança e da traição são explorados numa perspectiva diferente.

As conclusões apuradas constataam que, independentemente da época, a personagem descrita nos filmes manteve-se fiel à caracterização feita pelo seu criador Alexandre Dumas, apesar de algumas *nuances* necessárias para criar um objecto que garantisse reconhecimento da crítica mas, também, o sucesso comercial.

Palavras-chave: Alexandre Dumas, literatura, cinema, adaptação, herói, vingança

RÉSUMÉ

La présente dissertation commente le dialogue établi entre la littérature et le cinéma sur l'analyse du personnage principal, un homme trahi qui se venge cruellement de ses ennemis, dans l'oeuvre littéraire *Le Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas, et dans les adaptations cinématographiques choisies: *Le Comte de Monte-Cristo* de Robert Vernay (1943); *The count of Monte Cristo* de David Greene (1975) et *The count of Monte Cristo* de Kevin Reynolds (2002).

Le projet se centre sur l'analyse du personnage Edmond Dantès/Monte-Cristo dans l'oeuvre littéraire et dans les films, les rapports et les différences qui existent entre les différents textes dans des temps différents. Pour cela, chaque oeuvre a été étudiée dans les moindres détails, ayant toujours en vue le parcours du héros.

L'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire est un moyen de recréer un nouveau texte avec un dynamisme et une autonomie bien particuliers, qui résulte de choix pas toujours faciles à faire. Le fait que l'oeuvre soit longue a difficulté cette tâche, cependant, les réalisateurs ont cherché la fluidité des personnages et des situations pour un temps idéal d'une séance confortable. Toutes les narratives combinent amour et chagrin, action et aventure, mais les thèmes de la vengeance et de la trahison sont explorés d'une manière différente.

Les conclusions constatent que, indépendamment de l'époque, le personnage peint dans les films s'est conservé fidèle à la caractérisation faite par son créateur Alexandre

Dumas, malgré quelques nuances nécessaires pour créer un objet qui garante la reconnaissance de la critique mais, aussi, le succès commercial.

Mots-clés: Alexandre Dumas, Littérature, cinéma, adaptation, héros, vengeance

*Admirant ces travaux, ornement du Parnasse
Et gloire de la France, la savante Clio
En lettres d'or a gravé sur les plaques éternelles
«Alexandre Dumas deviendra immortel»!¹*

¹ V. *L'Espérance*, Athènes, année XXIII, n° 132, 31 mars 1859, p. 2, citado em Arrous, Michel, *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1983, p.587.

INTRODUÇÃO

O objectivo do presente trabalho de investigação é relacionar, através da comparação, a obra *O Conde de Monte-Cristo*, enquanto texto literário, com três das suas concretizações fílmicas. Trata-se de dois tipos de comunicação, dois meios de contar histórias, de conhecer o texto narrativo, a época, a língua, a evolução da sociedade.

Este trabalho debruçar-se-á, essencialmente, sobre a personagem principal da obra, um dos suportes da narração, quer no texto literário, quer nos textos fílmicos. O estudo incidirá sobre aspectos da mimese – representação, criação e imaginação na obra literária e nos filmes – numa perspectiva diacrónica.

O romance de Alexandre Dumas Pai, escrito sob a forma de folhetim, no período moderno da industrialização e massificação da cultura, apresenta um inocente, preso sem julgamento, que foge da cadeia e executa a sua vingança. No entanto, este homem depressa compreende que não é só um vingador, mas um justiceiro com uma missão divina.

Esta obra literária apresenta três sequências narrativas distintas: antes, durante e após o encarceramento do protagonista. O texto fílmico, três adaptações cinematográficas da obra, feitas em três épocas diferentes, retoma as três sequências e o tipo de herói; porém, adapta-os de forma a garantir a adequação ao meio cinematográfico e à época. O presente estudo focará, portanto, esses três momentos da vida da personagem, quer no

livro, quer nos filmes, incidindo, sobretudo, sobre a sua faceta de herói vingador ou super-homem, principal tópicos do folhetim.

O tema da vingança, embora tão velho na literatura quanto a própria literatura, recebeu do romantismo alguns toques especiais. Não será excessivo lembrar que a vingança se tornou um recurso de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão do mundo. Daí a importância dos romances e dos folhetins, em que a trama, centrada num herói que se vinga, coloca ao mesmo nível a alta sociedade e o *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, com um arado espectral, as consciências e os níveis sociais.

Que homem do povo não acredita já ter sofrido uma injustiça por parte dos poderosos e não fantasia sobre a punição que lhes haverá de infligir? Edmond Dantès oferece a este homem um modelo, embriaga-o de exaltação, substitui a crença numa justiça transcendente na qual já não acredita. Mais do que a uma vingança tradicional, geralmente traduzida em violência e sangue, esta visão remete para um outro tipo, o da inocência reconhecida.

Este trabalho analisará, portanto, na primeira parte, o herói dumasiano presente na obra *Le Comte de Monte-Cristo*, publicado em 1844: um homem que regressa do mundo dos “mortos”, coberto de riquezas, e se torna num vingador impiedoso e infalível para além de toda a lei humana ou divina. Na segunda parte, proceder-se-á a um estudo comparativo da personagem nas três obras fílmicas, relacionando-a com a obra literária.

Le Comte de Monte Cristo é, ainda hoje, um verdadeiro clássico da literatura mundial (traduzido no mundo inteiro) com inúmeras adaptações para o cinema e para a televisão nos mais diversos países (França, Estados Unidos, Espanha, Itália, Alemanha, Inglaterra, Rússia, Venezuela, México, entre outros). Perante a dificuldade da escolha, optou-se por abordar três adaptações de três épocas diferentes.

Le comte de Monte-Cristo foi objecto de uma adaptação francesa pelo realizador Robert Vernay, em 1943, durante a Ocupação, quando havia a necessidade de um herói que se vingasse dos tiranos e fosse portador de esperança; em 1975, *The count of Mount Cristo* de David Greene, uma adaptação vinda dos Estados Unidos, surge num período conturbado da história do país, quando se procurava um herói capaz de restabelecer a ordem; em 2002, o realizador Kevin Reynolds assina *The count of Mount Cristo*, uma adaptação menos fiel à intriga de Dumas, mas mais adequada aos tempos actuais.

As três adaptações seguem a forma narrativa clássica e, apesar de várias confluências de géneros, serão analisadas como pertencentes ao género do cinema clássico. A narração fílmica clássica evidencia a marca das formas romanescas do século XIX, cujas técnicas estão subordinadas à clareza, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como ao seu impacto dramático.

Tanto o escritor Alexandre Dumas como os realizadores Robert Vernay, David Greene e Kevin Reynolds puseram em cena um herói que tem simultaneamente uma alma enorme e um enorme ódio. Um herói com face de anjo e outra de demónio. Um herói

face a uma sociedade agressiva, onde o povo é esmagado pelo poder dos ricos e dos poderosos.

Pela primeira vez, assiste-se à evolução de um herói popular que fascina e levanta diferentes questões: A que profundidade o homem é capaz de mergulhar para se vingar? A quem é dirigida a vingança? Existe para a vingança alguma justificação divina?

1. O FIO DA MEMÓRIA – ERA UMA VEZ...

1.1. Alexandre Dumas – O génio da *mise-en-scène*

Desde sempre, o Homem foi capaz de comunicar, primeiro através de gestos e sons, depois por meio de palavras articuladas e, finalmente, através da escrita. Com a capacidade de comunicação, o Homem tornou-se um bom “contador” de histórias e, simultaneamente, um apreciador dessas histórias. Reunia à sua volta adultos e crianças e maravilhava-os com a trama. Fazia-os rir, gritar de medo, acreditar nas lendas, indignar-se, chorar e sonhar. Mas a mensagem era a mesma: explicar o mundo e o lugar do homem nesse mundo. As narrativas desempenhavam um papel lúdico, mas também didáctico, além de contribuírem para a união do grupo. Guardado na memória, alimentado pela imaginação e pelo mito, e transmitido de geração em geração ao longo dos tempos, o conto era o espectáculo. Com o aparecimento da escrita, estas histórias fixaram-se definitivamente e continuam a fomentar a imaginação do leitor. Dois séculos depois, Alexandre Dumas mantém essa “missão”: divertir e instruir. De facto, é graças aos seus heróis que muitos leitores conhecem certos períodos da história de França.

Romancista, dramaturgo, cronista e ensaísta, Alexandre Dumas-Davy de la Pailleterie iluminou com a sua pena viva e prolífica a literatura francesa, nos mais variados géneros, sempre com o mesmo apetite de viver e de escrever. Nascido em 1802 em Villers-Cotterêts (Aisne), começa por trabalhar como empregado de escritório em Paris. Posteriormente, com a difusão das ideias românticas, e em contacto com as obras de Schiller, Goethe e Walter Scott, Dumas escreve e leva à cena no teatro da Comédie Française os seus dramas – *Henri III et sa cour*, 1829; *Antony*, 1831; *La Tour de Nesle*,

1832; *Kean*, 1836. A partir dessa data, a imprensa popular desenvolve-se e Emile de Girardin lança um novo jornal, *La Presse*. A 26 de Junho assina um contrato com Dumas para que este assegure a crítica dramática, além de uma crónica semanal sobre a História de França. Em 1837, após compor um drama e este ser recusado pelo director do Teatro de la Porte Saint-Martin, Dumas, que entretanto se tinha desentendido com Girardin, reescreve o drama como romance e publica-o durante os meses de Maio e Junho de 1838 no *Le Siècle*, sob a forma de folhetim: um diálogo vivo, personagens interessantes, um toque de *suspense* e o *Le Siècle* ganha 5000 novos assinantes. A partir desse momento e em colaboração com Auguste Maquet, um professor de História, começa a aventura de Alexandre Dumas no mundo do *roman-feuilleton* “Dumas: o génio do teatro que galvaniza um texto morto. O dramático toma posse do texto literário, a verdadeira receita do folhetim foi encontrada.”²

No entanto, durante séculos, a obra de Alexandre Dumas constituiu uma espécie de antologia dos piores vícios da literatura francesa, sem poder entrar nos currículos universitários, sem o carimbo da Academia, sem o aplauso da aristocracia intelectual. Só em 2002, quando as portas do Panteão se abriram para acolher os seus restos mortais, Dumas passou de escritor industrial a romancista prodigioso e a merecer o título de herói.

Alexandre Dumas morre perto de Dieppe, na casa de férias do filho, em 1870. A sua vida, recheada de actos heróicos e pequenas traições, *complots* amargos e banquetes

² In Schopp, Claude, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, Mazarine, Paris, 1985, citado em *Le Comte de Monte-Cristo*, prés. et dossier historique par Claude Aziza, Paris, Omnibus, 1998, p. 1168 (tradução minha).

ostensivos, viagens lendárias, mulheres fatais e golpes de sorte, dava um romance. Ou um filme.

1.2. *Le comte de Monte-Cristo* – O romance da conversão

Le Comte de Monte-Cristo surgiu em folhetim no *Journal des Débats* de 28 de Agosto de 1844 até 15 de Janeiro de 1846. O romance foi publicado em vários volumes entre finais de 1844 e o início de 1846. Autor de mais de quinhentas obras, os anos 1844-45 são os mais fecundos de Dumas, com *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt Ans après*, *La Reine Margot*, *Le Chevalier de Maison-Rouge* e *La Dame de Monsoreau* e, claro, *Le Comte de Monte-Cristo*.

Este romance nasce de um passeio de Dumas pelo Mediterrâneo quando o autor avista a ilha de Monte-Cristo (que está, naquela altura, em período de quarentena) e de um pedido dos directores de *La Presse* para redigir um romance na linha dos *Mystères de Paris* de Eugène Sue, obra em fascículos que, entre Junho de 1842 e Outubro de 1843, garantira ao periódico grande sucesso. Dumas decide aplicar a um projecto intitulado *Impressions de voyage dans Paris* a intriga retirada de um *fait divers* real já com alguns anos³ *Le Diamant et la Vengeance* de Jacques Peuchet, arquivista da polícia. Nele, François Picaud, sapateiro parisiense, injustamente denunciado por amigos ciumentos como agente inglês, é condenado a sete anos de cadeia. Após a libertação, fica rico graças à fortuna de um padre italiano e decide vingar-se.

Esta obra de grande envergadura obtém, desde a sua publicação, um enorme sucesso junto dos leitores. Vários factores contribuíram para esse sucesso. Em primeiro lugar, o

³ Retirado de *Mémoires historiques tirés des archives de Paris, pour servir à l'histoire de la morale et de la police, depuis Louis XIV jusqu'à nos jours*, obra publicada em 1839.

exotismo, presente em elementos narrativos como a localização na Itália, os bandidos córsegos, a grega Haydée, o núbio Ali, o tesouro escondido numa caverna semelhante à de Ali Baba, assim como as inúmeras referências às *Mil e Uma Noites*; em segundo lugar, o Oriente, que, desde a campanha do Egipto em 1799 e da conquista da Argélia em 1820, se tornou moda como destino de viagens e evasão; em terceiro lugar, o tema da vingança, que tem o seu lugar numa sociedade em constante transformação e em busca de aprovação; o quarto desses elementos de sucesso é o formato do *roman-feuilleton*, que acalenta o *suspense* - de facto, tal como Schéhérazade mantinha a acção em aberto e, conseqüentemente, a curiosidade do marajá, através do adiamento da conclusão das narrativas, assim Dumas mantém os seus leitores presos à continuação das aventuras de Edmond Dantès; por último, o mais fascinante dos factores de sucesso, o herói Edmond Dantès/Monte-Cristo.

É certo que este é a personagem principal e, até, aquela que dá o nome ao romance, mas, principalmente, e tendo em conta a categorização da tragédia grega, Dantès é visto como uma personagem divinizada ou mítica. Na Grécia Antiga, o herói era um homem extraordinário venerado por todos por ser o construtor de uma nova cidade. Monte-Cristo é um homem extraordinário, (re)construtor de uma nova sociedade ao banir desta os opressores. Segundo Homero, o herói era filho de um homem ou de uma mulher e de um deus ou deusa, mas, ao contrário deste progenitor, era mortal. Assim, surge a personagem de Edmond Dantès/Monte-Cristo, o homem das mil caras, capaz de feitos dignos de um deus.

Nada, *a priori*, destina Dantès a representar o terrível papel de justiceiro e a transformá-lo pela (des)graça de Deus e do destino no todo poderoso conde de Monte-Cristo. No entanto, o interesse do romance prende-se com a evolução e a formação desta personagem, inicialmente, tão banal. Monte-Cristo – como o príncipe Rodolphe para o Bem e mais tarde Fantômas para o Mal – encarna o super-homem, tópico comum do *roman-feuilleton* durante quase um século (de 1840 até 1920), mas o talento ou a genialidade de Dumas consistiu em conferir ao seu herói uma dimensão humana, dividido entre a tentação da onipotência e o medo do seu poder, entre Deus e o Diabo. *Le Comte de Monte-Cristo* é, assim, um romance acerca da conversão, da passagem da misantropia à fraternidade, da vingança ao perdão, do mito do super-homem à figura de Cristo.

Obra romântica, marcada pelas ideias literárias e pela sensibilidade da sua época, ao associar o sonho exótico e a revolta social, *Le Comte de Monte-Cristo* apresenta-se, também, como uma pintura cruel da sociedade da Restauração. Uma sociedade cosmopolita em que se movimentam intrigas financeiras, mulheres adúlteras e, crimes abafados. A acção, que se desenvolve de 1815 até 1838, é quase simultânea ao tempo da publicação. Os locais escolhidos também têm o seu papel na história e casam-se perfeitamente com a evolução da personagem. As cidades de, Marselha, onde tudo começa, com o seu porto e, principalmente, o *château d'If*; Roma, onde se desenvolvem as intrigas mais tortuosas e onde se executará parte da vingança; e Paris, onde o conde confunde os seus inimigos, são mais do que simples cenários. Ao escrever este romance longo e denso, por vezes, Dumas diverte-se a conduzir o leitor por caminhos sinuosos onde este se perde entre tantas personagens que surgem aparentemente sem ligação à

intriga. No entanto, o leitor deixa-se levar por um contador sem igual. No momento da adaptação teatral de *Le Comte de Monte-Cristo* em 1848, Théophile Gautier brincar­á com a espantosa popularidade dos romances de Dumas “Tão extensos, com continuações e continuações de continuações gravam-se nas memórias populares como feitos contemporâneos”⁴. Ao longo destes mais de cento e sessenta anos desde a sua publicação, as “continuações das continuações” surgiram quer em livros quer no cinema e televisão. Todos conhecem Alexandre Dumas e todos conhecem *Le Comte de Monte-Cristo*. Traduzido em vinte e duas línguas, permanece um dos romances mais lidos no mundo e detém o recorde do número de adaptações no cinema, mais de trezentas em mais de doze países, desde 1907.

⁴ In Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 1858-1859*, tome V, p. 280, *apud* Compère, Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas. Lecture des textes*, Paris, Amiens, Encrage, 1998, p.73 (tradução minha).

1.3. **O roman-feuilleton – Um novo modo de pensar e praticar a literatura**

O *roman-feuilleton* surge em 1836, quando a imprensa quotidiana, até então essencialmente política e de tiragem restrita, decide alargar o seu público ao abrir as suas páginas à publicidade e à literatura. A palavra *feuilleton* começa por designar um espaço no jornal, no rodapé da folha, reservado a crónicas regulares sobre diferentes assuntos da actualidade. A novidade de Émile Girardin e Armand Dutacq, os fundadores dos jornais *La Presse* e *Le Siècle*, respectivamente, assenta em publicar ficção narrativa em prosa, diariamente, por partes. A interrupção da história em cada edição despertava a curiosidade pela edição seguinte. A partir de Setembro aparecem, assim, nos jornais, nomes de autores já conhecidos no teatro e no romance: Balzac, Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas. Mas o fenómeno do *roman-feuilleton* só atinge verdadeiramente o seu auge em 1842-43, com a publicação dos *Mystères de Paris* de Eugène Sue no *Journal des Débats*. As aventuras de Rodolphe, um justiceiro todo poderoso que renuncia provisoriamente à sua vida de príncipe de Gérolstein para proteger os fracos e os oprimidos do povo parisiense, obtiveram um enorme sucesso. Milhares de leitores esperavam todos os dias a continuação da história. Em 1844 coexistem os roman-feuilletons *Les Mystères de Londres*, de Paul Féval, *Le Juif errant*, d'Eugène Sue, *Les trois Mousquetaires*, de Dumas, *Modeste Mignon*, de Balzac e *Jeanne*, de George Sand.

O *feuilleton* permite, assim, ao romance popular a identificação como género literário que alguns críticos vão rapidamente relegar para o mais baixo patamar e a que vão chamar literatura industrial. Segundo os “mais eruditos”, como Charles Augustin Sainte-Beuve “a prosa de *feuilleton* é uma literatura em saldo, sem características literárias, de efeitos fáceis e grosseiros, uma literatura impura por ser comercial”⁵, escrita para o povo e capaz de perverter os espíritos. Gramsci via no *feuilleton* uma espécie de ópio do povo “o *feuilleton* substitui e favorece a imaginação do homem do povo, é um verdadeiro sonho desperto (...) longas fantasias sobre a ideia de vingança, de punição dos culpados pelos males infligidos”⁶. Mas também se pode dizer que o *roman-feuilleton* restitui o ciclo da literatura oral, no qual o romancista e o leitor comunicam e reagem, adaptando-se um ao outro.

Este género caracteriza-se por uma acção que avança através do diálogo, peripécias, numerosas redundâncias calculadas, *coups de théâtre* e jogos psicológicos. Há uma predilecção pelo exagero e pela audácia, pela crueza e pela excentricidade. A intriga é complexa e múltipla, mas centrada num herói que representa o Bem face às inúmeras representações do Mal. Esta tendência para o maniqueísmo é um dos pontos que separa o romance popular do romance dito literário, no qual as personagens são mais ambíguas. A tendência para o realismo na representação histórica e social é vincada; no entanto, muitas vezes, a aristocracia é valorizada em detrimento da burguesia e o povo é apresentado de um modo exótico.

⁵ In “De la Littérature industrielle”, *Revue des Deux Mondes*, Setembro de 1839, Charles Augustin Sainte-Beuve, *apud* Arrous, Michel, *Dumas, une lecture de l’histoire*, *op. cit.*, (tradução minha).

⁶ In Eco, Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 42 (tradução minha).

2. SEMEAR O FUTURO – O HERÓI

2.1. Monte Cristo – um herói romântico

2.1.1. O Eu como valor máximo

Apesar de assincronias e diferenças mútuas acentuadas entre as várias literaturas românticas europeias, o romantismo revela em todos os movimentos românticos alguns princípios basilares – idêntica concepção da poesia, da imaginação poética, da criação artística – que permanecem constantes e que conferem unidade a esse período. No entanto, todos promanam de um princípio mais geral que constitui o fundamento primário de toda a estética e de toda a psicologia românticas – uma nova concepção do Eu, radicalmente diferente da concepção do Eu do racionalismo iluminista. A complexidade de carácter, a análise de sentimentos e o individualismo atingem o apogeu no século XIX e coincidem com a difusão dos valores burgueses e a transformação da noção de Ser. O indivíduo afirma-se contra uma economia que o ultrapassa e esmaga e a crise dos valores religiosos dá azo a uma crescente fragilidade moral. Assim, os homens viram-se para a única certeza, o Eu, e recorrem ao mundo exterior apenas para nele projectar os seus sentimentos ou para o utilizarem como pretexto para a evasão até mundos imaginários.

A concepção do Eu elaborada pela filosofia idealista germânica, principalmente por Johann Gottlieb Fichte, constitui um dos elementos chave do romantismo alemão e, de um modo difuso, de todo o romantismo europeu. O Eu fichtiano afirma-se a si próprio e é simultaneamente agente e produto da acção, já que não pressupõe um objecto para se

realizar, mas cria esse objecto no próprio acto de se realizar. Esta teoria influenciou profundamente a concepção romântica do Eu e do universo, pois os românticos interpretaram este Eu puro como o Eu do indivíduo que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto. Assim, surge um novo tipo de herói que Hugo descreve no Prefácio de *Cromwell* como um ser superior, dotado de um ego desmesurado. O herói romântico apresenta-se como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus. Prometeu é a figura mítica que os românticos frequentemente exaltam como símbolo e paradigma da condição titânica do homem, pois, tal como Prometeu, o homem é um ser em parte divino que triunfa do destino pela revolta e transforma em vitória a própria morte:

tu és para os Mortais um símbolo e um sinal do seu destino e da sua força. Como tu, o Homem é em parte divino, um turvo rio nascido de uma fonte pura; (...) o seu espírito pode opor a sua essência à altura de todas as dores, uma vontade firme e uma consciência profunda que, mesmo na tortura, pode descobrir a sua recompensa concentrada em si própria, pois que triunfa quando ousar desafiar e porque faz da Morte uma Vitória⁷

Concomitantemente, este homem, profundamente desiludido com a realidade circundante, em constante conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demónios íntimos, procura ansiosamente a evasão. Fá-lo, muitas vezes, através do sonho e do fantástico, da orgia e da dissipação, mas, também, através do espaço e do tempo. Essa evasão conduz ao exotismo, ao gosto pelos costumes e paisagens de países novos e estranhos, e, por vezes, ao gosto pelo bárbaro e primitivo. A Itália e a Espanha representam as grandes fontes europeias do exotismo romântico visto que são países de paisagens e costumes de contrastes violentos e de paixões exaltadas. Fora da Europa, o

⁷ Byron, «Prometheus», *Poems*, London, 1816, citado em *Teoria da Literatura* de Vitor M. Aguiar e Silva, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 546.

Oriente, com o seu mistério, o fascínio das suas tradições, das suas cores e dos seus perfumes, transformou-se no mito central do exotismo.

No entanto, frequentemente, o romântico provoca artificialmente essa fuga. O ópio é uma das drogas utilizadas com essa finalidade. Segundo a sua própria confissão, Samuel Taylor Coleridge deve ao ópio uma viagem onírica ao mundo de *Kubla Khan*, e Baudelaire analisou e exaltou os estados de alma suscitados pelo ópio, pelo haxixe, pelos licores e pelos perfumes⁸.

⁸ Sobre aspectos da imaginação e da criação literária românticas, vide: Arnould de Liedekerke, *La belle époque de l'opium*, préface d'O. Frébourg, Paris, ed. de la Différence, "Les Essais", 2001.

2.1.2. O morto-vivo

Je suis le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli (...). À ce spectre sorti enfin de sa tombe Dieu a mis le masque du comte de Monte-Cristo (...).

Por volta de 1830, Alexandre Dumas, juntamente com Victor Hugo, contribuiu para impor o drama romântico como novo género teatral. Trata-se de um género que associa o lirismo e a epopeia, o sublime e o grotesco e valoriza o homem não como joguete do destino, mas das suas próprias paixões. Ambos os autores renovam os temas ao procurá-los na história recente e não na Antiguidade Clássica. Preocupam-se com a cor local (a reprodução fiel e pitoresca dos aspectos característicos de um país, uma região ou uma época) e rejeitam as regras das unidades de tempo, de lugar e de acção, pois consideram que tudo é relativo e histórico. Assiste-se, frequentemente, à luta de um herói solitário contra um poderoso que o esmaga. O herói fragmenta-se, dividido entre o Bem e o Mal, a luz e as trevas: em Victor Hugo, Hernani, o marginal rival de Charles Quint, e Ruy Blas, o valete apaixonado pela rainha de Espanha, manipulado pelo seu amo; em Dumas, Antony, o bastardo que quebra as regras de uma sociedade que o rejeita.

Na véspera dos Cem Dias, e na manhã do seu noivado, Edmond Dantès, um marinheiro marselhês sem história nem opiniões políticas, é denunciado como agente bonapartista através de uma carta anónima falsa e encarcerado sem julgamento no *château d'If* durante catorze anos. Vários são os culpados, todos movidos pela ambição e pelo ciúme. Esquecido numa cela imunda e decidido a morrer de fome, Dantès conhece o abade Faria, um pai que prepara a sua volta ao mundo. O abade Faria transmite-lhe o

seu vasto conhecimento sobre a sociedade, o seu saber enciclopédico e o segredo do licor vermelho que cura ou mata. Lega-lhe, também, o fabuloso tesouro escondido nas cavernas de Monte-Cristo. Mas, principalmente, ao reconstituir as causas da sua prisão e identificar os culpados, ele sopra-lhe, sem querer, uma nova razão de ser “infiltei [-lhe] no coração um sentimento que lá não estava: a vingança” (XVII, 118). Quando emerge das águas amnióticas do Mediterrâneo, Dantès só tem um objectivo: vingar-se. Reaparece, assim, como o riquíssimo e todo poderoso conde de Monte-Cristo, exangue e sedento de sangue.

A sua lividez cadavérica assemelha-o aos heróis de George Gordon Byron, escritor romântico inglês por quem Dumas teve uma grande admiração. A personagem de Franz d’Epinay (que funciona como porta-voz do autor) estabelece esse paralelo logo no início da trama, em Roma:

Franz fora-se habituando àquela palidez do conde, que tanto o tinha impressionado quando da primeira vez o viu. (...) Verdadeiro herói de Byron, Franz não podia, não diremos vê-lo, mas pensar nele, sem que imaginasse aquele rosto sombrio em cima dos ombros de Manfred ou debaixo do gorro de Lara. (XXXVI, 291)

Na sua primeira aparição no teatro Argentina de Roma, a Condessa de G.⁹ compara Haydée a Medora, a heroína de *Corsário* de Byron, e Dantès a Lord Ruthwen, herói de *Vampire* (1819), novela de Polidori, muitas vezes atribuída a Byron:

É algum desenterrado, algum defunto saído do túmulo com licença do coveiro, porque me parece terrivelmente pálido. [...] Parece-me Lord Ruthwen em carne e osso. [...] Byron jurou-me que acreditava em vampiros, e disse-me que os tinha visto, pintou-me a cara deles, e é tal qual aquilo: aqueles cabelos negros, aqueles olhos brilhando como uma chama singular, aquela palidez mortal. (XXXIV, 305)

⁹ A condessa Teresa Guiccioli existiu na realidade e foi amante de Byron, segundo Daniel Compère no livro *Le Comte de Monte-Cristo d’Alexandre Dumas, op. cit*, pág. 21.

De facto, Monte-Cristo tem “olhos ardentes que lêem no mais fundo das almas” (XXXIV, 263), cabelos escuros, segundo a tradição do romantismo negro, “dentes brancos, pequenos e agudos” (XXXIV, 263) como os de um chacal. Gosta da penumbra, vê na noite e come muito pouco. Mais tarde, Albert apresenta o conde à mãe Mercédès como “um dos homens de Byron, que a desgraça marcou com ferrete fatal; algum Manfred, algum Lara, algum Werther” (XLI, 341), acrescentando às personagens já evocadas por Franz o herói da tragédia *Werther*. É igualmente Albert que aproxima Monte-Cristo de outros heróis românticos, como o Didier de *Marion Delorme*, de Hugo ou o Antony de Dumas:

Se morasse em Paris, se frequentasse os nossos espectáculos, eu diria, meu caro, ou é um mau cómico ou é um pobre coitado que a literatura perdeu; na verdade, fez esta manhã duas ou três saídas dignas de Didier ou de Antony. (LVI, 461)

Monte-Cristo assemelha-se a um animal maléfico, um misto de vampiro, que se desloca a uma velocidade incrível, e de felino, que se move sem barulho. Sedutor e onnipotente, é um revoltado que acusa Deus e faz um pacto com uma outra personagem romântica, o Diabo, para se poder vingar:

fui levado por Satanás à mais alta montanha da terra; chegados ali, mostrou-me o mundo inteiro, e, como outrora dissera a Cristo, disse-me a mim: “Vejamos, filho dos homens, para me adorares, o que queres?” (...) “quero ser a Providência, porque o que há de mais belo, de maior e de mais sublime no mundo é recompensar e punir”. Mas Satanás respondeu “(...) tudo quanto posso fazer para contigo é tornar-te um dos agentes dessa Providência”. Foi feito o contrato, e eu perderei talvez a minha alma; mas não importa - prosseguiu Monte-Cristo (XLVIII, 399).

Nesta alegoria, ele define a sua missão e apresenta-se como um agente da Providência que “procede por meio de molas ocultas e anda por vias obscuras” (XLVIII, 400). Alexandre Duma cria, assim, uma personagem misteriosa, enigmática, que não deixa ninguém indiferente: “compreendo que, em se vendo aquele homem uma vez, não se

torne a esquecer” (XXXIV, 263) diz a Condessa de G. quando o vê. Monte-Cristo é um vampiro belo e tenebroso, com uma imensa sede de sangue. No entanto, como a personagem de Vautrin, em *Le Père Goriot* (1835), a revolta é consequência de algum evento durante a sua vida, não lhe é inata. Monte-Cristo luta contra uma sociedade cujos representantes são malfeitores.

No cruzamento de múltiplas influências, este romance explora o fantástico ligado a uma atmosfera sombria, sinistra e sobrenatural, característica do género gótico, que nasceu no século XVIII em Inglaterra. Este género, que se desenvolve paralelamente ao romantismo, põe em cena fantasmas, espectros e mortos vivos assustadores, é certo, mas também protectores de vítimas, que voltam do além para castigar os culpados. Monte-Cristo apresenta-se à sociedade como um fantasma *sorti de cette tombe*, semelhante a um vampiro, tema recorrente do *roman noir*, e os seus ajudantes parecem zombies que lhe obedecem em detrimento da própria vida. Ao colocar Monte-Cristo a gritar a Villefort: “Condenou-me a uma morte horrenda” e ao desenhar um Dantès pálido e frio como um vampiro, Dumas descreve um licantropo que volta do além para castigar mortalmente os actores que o condenaram a uma morte horrível e prematura.

O herói romântico é frequentemente comparado com Satã, desde a fisionomia – face pálida, olhar sem piedade – até ao temperamento – melancolia erradicável, desespero, revolta. Assemelha-se a um anjo caído em cujos belos olhos moram a tristeza e a morte, animado de um heroísmo sombrio e orgulhoso, que proclama a glória e a grandeza do seu desafio ao Criador. Monte-Cristo surge como um Cristo diabólico caído nas

catácumbas do *Château d'If*, vítima sacrificada pela maldade do Homem, que se ergue para julgar os vivos e os mortos.

2.1.3 Vingador e justiceiro

Após a descoberta, com a ajuda de Faria, dos motivos e dos culpados do seu encarceramento, Edmond Dantès transforma-se. Por um lado, abre-se ao conhecimento “podia ensinar-me o que sabe” (XVII, 118) e, por outro, fecha-se ao mundo concentrando-se num único objectivo “tinha tomado uma resolução terrível e feito um tremendo juramento” (XVII, 118). Este movimento de fechamento reflecte-se no próprio corpo: “os olhos fixos, as feições contraídas, calado e imóvel como uma estátua” (XVII, 117). A partir desse momento, Dantès julga e condena e, Monte-Cristo pune e vinga-se.

À medida que a vingança se desenvolve, a figura de justiceiro altera-se: Monte-Cristo torna-se o Eleito “Substituí-me à Providência para recompensar os bons (...) que o Deus vingador me ceda o lugar para castigar os maus!” (XXX, 213). Esse poder acaba, também, por reflectir-se fisicamente “havia nas feições (...) um reflexo de majestade e do poder divinos” (CI, 349). Pierre Glaudes e Yves Reuter constataam que as intrigas do *roman-feuilleton* têm em comum um super-homem solitário e marginal, simultaneamente um punidor inflexível. Monte-Cristo é um homem solitário, preso no segredo que não pode revelar, sob pena de falhar o seu plano de justiça. É um marginal porque já não faz parte da “raça humana”, o encarceramento e a suposta morte no fundo do mar estão na origem desta metamorfose. Mas será mais justiceiro do que vingador, ou o contrário? O duelo, apanágio dos privilegiados, e a *vendetta*, especialidade dos clãs, alimentam a literatura romântica. Enquanto que o *ultor* (do latim *ultio*) age sob a

influência do ressentimento e da raiva, o *vindex* cumpre um dever, muitas vezes, celeste. Monte-Cristo personifica este herói romântico, misto de *ultor* e de *vindex*.

Vingar-se significa, para Edmond Dantès, vingar a sua carreira destruída por Danglars e, concomitantemente, a perda do pai que morreu de fome por falta de dinheiro; significa vingar o amor traído e a perda de Mercédès, que em desespero casou com Morcef; significa ainda vingar a sua liberdade confiscada e o seu ser destruído pelo iníquo Villefort, e, simultaneamente, fazer Caderousse pagar pelo seu tácito silêncio. Assim, ao esmagar o banqueiro Danglars, Monte Cristo vinga não só o pai que morreu na miséria, mas também todos os pobres explorados pelo especulador; ao denunciar Morcef, ele vinga a escrava grega Haydée, filha de Ali Pacha, e todos os que caíram na batalha, vítimas do pérfido general, “francês de adoção, que se passou para os ingleses; espanhol por nascimento, que combateu contra os espanhóis; estipendiário de Ali, que o traiu e assassinou” (LXXXIX, 263). Ao confundir o juiz Villefort, ele vinga o bastardo, o seu cúmplice Bertuccio, a filha envenenada e todos os que foram, talvez injustamente, empurrados para a guilhotina.

Este justiceiro, tal como um super-homem, mantém com os outros seres humanos relações muito desiguais e age sempre sozinho. Tem comparsas (Jacopo, Bertuccio), escravos (Ali, Haydée) e até apóstolos (os Morrel), mas as decisões são suas. A guerra que trava contra a sociedade assemelha-o aos grandes revoltados românticos (Karl Moor, Faust, Manfred); no entanto, os seus motivos são exclusivamente pessoais “eu não quero saber nunca do próximo, nunca tento proteger a sociedade que não me protege e digo mais, que geralmente não pensa em mim senão para me lesar” (XL, 328).

Nessa perspectiva, o conde define-se perante Villefort como um super-homem, um enviado de Deus: “nunca ousou elevar-se pelo voo às esferas superiores, que Deus povoou de seres invisíveis ou excepcionais. (...) Sou um desses seres excepcionais, sim, senhor, e creio que, até hoje, nenhum homem se viu em posição semelhante à minha.” (XLVII, 397).

Dumas construiu a sua personagem a partir de uma história de Jacques Peuchet que conta a vida de François Picaud, que terá matado selvaticamente os homens que assassinaram a sua namorada. A diferença entre Picaud e Dantès reside no modo como se concretiza a vingança. O primeiro é cruel e mata ele próprio os seus inimigos, ao passo que Dantès nunca suja as mãos. “o sangue repugna ao homem” (XVII, 113) prega o abade Faria. Assim, Monte-Cristo manipula tudo e todos para atingir o seu objectivo: como num jogo de *bowling*, em que um pino leva à queda dos outros, as vítimas deste *thriller* premeditado matam-se umas às outras ou suicidam-se. Ser, em simultâneo, vingador e herói popular para os leitores do *Journal des Débats*, supõe um homem com valores; logo, Dantès não pode encarnar um vingador cruel, pois tal poderia custar-lhe o apoio dos leitores.

Nada é indecifrável para este nictalope: a sua visão, aguçada pela escuridão da cela, descobre os segredos mais sombrios, os delitos ignorados, os corpos enterrados. Nenhuma linguagem é estranha a este poliglota que através, quer das expressões corporais, das mensagens implícitas, dos sinais presentes na voz, quer da corrupção, da persuasão, da astúcia, consegue adivinhar, compreender e pôr todos a falar para obter as informações de que precisa. A personagem acumula os papéis de vítima, de juiz e de

carrasco: “tenho uma justiça propriamente minha, baixa e alta, sem apelo nem agravo, que condena ou que absolve, independentemente de todos.” (XXI, 224).

A este dom de ubiquidade corresponde logicamente uma multiplicação de identidades que reflecte o elo entre o justiceiro e o mundo por onde evolui. Depois de perder o nome na prisão (é apenas referido e conhecido como o número 34), ao escapar do *château d’If*, Dantès apresenta-se aos marinheiros que o recolhem como o Maltês e é como Simbad, o marinheiro, que ajuda a família Morrel. De seguida, assume identidades verídicas, com um passado e uma existência autónoma, casas e máscaras diferentes: Lord Wilmore, agente do banco Thomson e French, um inglês excêntrico “mais alto que pequeno, branco e os cabelos grisalhos, calças muito curtas” (XXIX, 200); abade Giacomo Busoni, padre siciliano “com grandes óculos que lhe tapavam além dos olhos, as têmporas” (XXVI, 178); Monte-Cristo e Zaccone, filho de um rico armador maltês. Além disso, também é caracterizado como oriental, indiano, chinês e selvagem e acumula inúmeras alcunhas. De facto, conhece todos os meios, adopta todos os usos, além de ter uma fortuna inesgotável e faculdades quase sobre-humanas, e nada o trava, nem escrúpulos, nem obstáculos, nem imprevistos. Combina os poderes do génio das *Mil e uma Noites* e as competências dos melhores profissionais contemporâneos:

O meu reino é do tamanho do mundo, porque não sou nem italiano, nem francês, nem indiano, nem americano, nem espanhol; sou cosmopolita (...) Adopto todos os usos, falo todas as línguas. (XLVIII, 398)

A sua revolta leva-o a rejeitar a justiça dos homens e a abraçar o que considera a justiça divina, inspirada no Antigo Testamento. Assim, considera que tem o direito e a missão

de recompensar os bons e castigar os maus. Acredita ser o enviado de Deus (“Deus está comigo”, “É hoje que eu fico bem certo de que sou realmente o enviado de Deus!”, “Deus necessitava de mim e por isso vivi”; XC, 274) e a sua acção, decalcada sobre a de um Deus vingador, é a de um demiurgo e de um manipulador: com os Morrel, pai e filho, ele reproduz o esquema do sacrifício de Isaac ao salvá-los *in extremis*. No entanto, no capítulo LXXXIX, o combate com o anjo (simbolizado por Mercédès) muda-o. Depois de invocar, uma vez mais, o Antigo Testamento “Está escrito no Livro Sagrado ‘as faltas dos pais recairão nos filhos até à terceira e quarta geração’” (LXXXIX, 264), Monte-Cristo escolhe o perdão: “a Providência não quer que um inocente pague por um culpado”. O espírito do Novo Testamento triunfa. A conversão, no entanto, não é pacífica, já que no capítulo XCIV verifica-se uma recaída. Ao tomar conhecimento do intenso amor que Maximilien Morrel nutre por Valentine de Villefort, o conde grita com ódio: “Desgraçado! Amas Valentina! Amas essa filha de uma raça maldita!” (XCIV, 298). Mas, após a violenta explosão e depois de travar uma luta íntima “implacável e humano ao mesmo tempo, o anjo luminoso, ou o anjo das trevas?” (XCIV, 298), acede em ajudar o jovem. No capítulo CXI, cujo título, “Expição” é bem revelador, a dúvida volta a surgir “Deus permita que eu não tenha feito mais do que devia!” (CXI, 420). Assim, Monte-Cristo surge como vingador e justiceiro.

2.1.4 O encantador das *Mil e Uma Noites* *Le grand seigneur de tous les pays*

Um perfume de Oriente percorre o romance e realça uma das características do romantismo muito em voga no século XIX, o exotismo. E, mais uma vez, a influência de Byron está presente. O seu gosto pelos países longínquos e luxuriosos leva o escritor inglês a escrever *Dom Juan* (1820), que tem como cenário uma ilha grega, para o idílio entre um homem de meia-idade e Haydée. A correspondência entre o nome da rapariga, a beleza “byroniana” do conde e o orientalismo patente nos cenários não é fortuita.

Após descobrir o tesouro, Monte-Cristo parte à procura de uma terra e uma sociedade novas (numerosos locais são referidos como ponto de passagem e de paragem do protagonista – Itália, Grécia, Egipto, Algéria e o Oriente, donde traz Ali, o núbio e Haydée, a grega). As viagens são um meio de fugir dos outros e de si próprio. Descobrem-se paisagens, pessoas, sensações desconhecidas. O exotismo não se fica pelas impressões, mas é alimentado com imagens, heróis e mitos. Monte-Cristo é, ele próprio, uma figura exótica, ao encarnar uma série de mitos. Como Prometeu, possui a energia dos deuses que quer devolver aos homens; como Proteu, tem o dom da transformação; e como a Fénix, renasce das cinzas para uma outra vida. De facto, esta caracterização tão díspar permite-lhe recorrer a todas as máscaras e suportar todas as metamorfoses, à maneira de um herói popular. É um sinal da sua divindade: somente Deus é indeterminado.

Albert de Morcef pinta um dos primeiros retratos do conde. Neste excerto é de salientar a astúcia de Dumas que relembra as origens modestas do herói e a sua súbita riqueza:

Leu as *Mil e Uma Noites*? (...) Então sabe se os indivíduos que nelas se vêem são ricos ou pobres? Se os seus grãos de trigo são rubis ou diamantes? A aparência deles é de miseráveis pescadores, não é? E, de repente, abrem uma caverna misteriosa, onde se concentra um tesouro capaz de comprar a Índia (...) O meu conde é um desses pescadores (...) chama-se Simbad, o Marinheiro, e possui uma caverna cheia de ouro (XXIX, 322).

E, realmente, de simples marinheiro, Dantès ascende ao título de conde graças ao tesouro e a gruta assemelha-se à caverna de Ali Baba. Quando encontra o tesouro na ilha de Monte-Cristo, Dantès recorda a história contada por Faria e, quando fura a pedra para fazer uma abertura para a segunda gruta onde se encontra o tesouro, grita: “agora, Sésamo, abre-te!” (XXIII). Ao encontrar Franz d’Epinay, Dantès que quer conservar o anonimato:

De mim, para lhe dar igual facilidade, dir-lhe-ei que me chamo Simbad, o Marinheiro.
E eu – retorquiu Franz – como só me falta para estar na posição de Aladino a lâmpada maravilhosa, não vejo dificuldade alguma em que, me chame Aladino. Deste modo não sairemos do Oriente, e julgar-me-ei transportado pelo poder de algum génio bom. (XXXI, 223)

Franz confirma assim a impressão que tinha sentido ao chegar à ilha (“acho-me envolvido numa história das *Mil e Uma Noites*” (XXXI, 223).

Este homem encantador confunde-se com um nababo cuja fortuna lhe permite todas as fantasias: distribui diamantes, esmeraldas, dinheiro para salvar os amigos; possui iates no Mediterrâneo e uma corveta na Mancha; refere que comeu “*macaroni* em Nápoles, polenta em Milão, *olla podrida* em Valência, pilau em Constantinopla, caril na Índia e ninhos de andorinha na China” (XL, 619); à sua mesa abundam iguarias vindas de vários países: “nesses açafates erguiam-se pirâmides de magníficas frutas, ananases da

Sicília, romãs de Malaga, laranjas das ilhas Baleares, pêssegos de França e tâmaras de Tunes” (XXXI, 223); salienta a origem dos seus cavalos: “encontrei na Hungria um famoso cavalo” (LXXXV); destaca que tem “uma mistura de excelente ópio que fui eu próprio buscar ao Cantão para ter a certeza de o obter puro, e o melhor haxixe que se cultiva no Oriente, entre o Tigre e o Eufrates” (LX, 620).

O haxixe é, aliás, um meio de evasão que Monte-Cristo utiliza e oferece, à maneira dos românticos. Esta erva provoca artificialmente um estado onírico, uma embriaguez alucinatória em que o espaço e o tempo adquirem um desenvolvimento singular, em que a matéria vibra e em que uma harmonia infinda envolve o homem e, ante a plenitude das sensações, dos pensamentos, dos prazeres experimentados, o sonhador sente-se Deus:

Esta espécie de doce verde (...) é nada menos do que a ambrosia, que Hebe servia a mesa de Júpiter. (...) Se é homem de imaginação, se é poeta, prove isto, e as barreiras do possível desaparecerão; abrir-se-lhe-ão os campos do impossível e o senhor passeará livre de coração, livre de espírito, no domínio sem limites da meditação. (...) prove isto, e dentro de uma hora será rei, não de um pequeno reino escondido num canto da Europa, (...), mas rei do Mundo, rei do Universo, rei da Criação. (...) certa erva que os transportava ao Paraíso (...) (XXXI, 226).

A mesma substância permite satisfazer a fome e o sono, mas só a quem é excepcional: “a minha receita [um misto de ópio e haxixe], excelente para um homem como eu, que leva uma vida de todo o ponto excepcional” (XL, 326).

2.2. Monte-Cristo - Um herói predestinado

2.2.1. O poder dos nomes: os antropónimos

As necessidades criadas pela vida em sociedade levaram o homem a tornar-se um ser comunicante, capaz de partilhar informações, pensamentos, ideias e sentimentos. Primeiro fê-lo através de gestos e desenhos, depois por meio da palavra articulada e, finalmente, através da escrita.

Desde sempre que a linguagem, nomeadamente, a linguagem verbal, é objecto de estudo. A análise clássica atribuía-lhe, como função, exteriorizar o pensamento. A linguagem era vista como a manifestação sensível e externa da representação interna. Aristóteles dizia que os sons emitidos pela voz eram os símbolos dos estados da alma.

Segundo os linguistas, toda e qualquer linguagem se materializa através das unidades que a compõem, os signos, já que a língua não é um inventário, mas um sistema, uma espécie de rede cujas malhas semânticas são interdependentes. Relativamente à linguagem verbal, referem que esta é formada por um sistema de signos linguísticos, comum a um povo, a uma nação, a uma cultura.

No início do século XX, Saussure (1949), considerado o pai da linguística, percebeu no signo linguístico dois componentes indissociáveis: o significante e o significado. Numa tentativa de definição, concebeu o primeiro como a imagem acústica do som, e não

propriamente o som em si, já que se pode apreender o significado de um enunciado sem a necessidade de se pronunciar ou ouvir os fonemas que o constituem, como, por exemplo, no caso de uma leitura silenciosa. Por outro lado, interpretou o significado, a parte abstracta do signo linguístico, como a imagem mental ou conceito que se tem de um referente ou objecto, deixando de fora outros aspectos (o imaginativo-sensorial, o emotivo e o social) que, sem dúvida, integram o campo significativo dos elementos da língua. Nessa análise do signo linguístico, Saussure ainda estabeleceu ou renovou certos postulados, tais como o carácter de linearidade e o polémico princípio da arbitrariedade. Quanto ao primeiro, ninguém pode duvidar de que as unidades da fala se dispõem em cadeia, distribuindo-se ao longo de um certo espaço de tempo. Todavia, quanto à teoria da arbitrariedade, já no *Crátilo* (427-347 a.C.) de Platão, embora haja argumentos favoráveis à inexistência de uma relação intrínseca entre os nomes e as coisas, existem exemplos de simbolismo sonoro apontados por Sócrates, que conduzem a uma interpretação da linguagem em termos miméticos. Dito de outro modo, os nomes devem sugerir a essência dos objectos que representam.

De facto, desde os Gregos que existe a preocupação de compreender como se estabelece a relação entre o nome e o objecto, ou seja, que mecanismo existe entre o mundo e a sua representação por meio de palavras. Na obra *Crátilo*, Platão apresenta, num diálogo entre Hermógenes, Crátilo e Sócrates, as duas correntes que tentavam explicar essa relação: a Naturalista e a Convencionalista. Crátilo sustenta “que cada um dos seres tem um nome correcto que lhe pertence por natureza” (383b), ou seja, que existe uma ligação intrínseca entre a coisa e a forma como esta é nomeada, o som e o sentido; Hermógenes defende o carácter arbitrário dessa relação, tudo não passa de uma

convenção, de um acordo. Ao longo da obra, Crátilo e Hermógenes discutem sobre a natureza do nome e a argumentação de cada um relaciona-se, directamente, com o significado dos respectivos nomes: Crátilo, do grego *Krátulos*, da raiz *Krátos*, “a força personificada”, relacionado, assim, ao carácter natural; Hermógenes, do grego *Hermogénes*, de *Hermês*, Hermes, e de *génos*, raça, ou seja, “gerado pelo mensageiro Hermes”, “aquele que transmite toda a ciência secreta”, o código, logo, o convencional.

No entanto, é importante considerar, também, a motivação como um traço do signo linguístico. De facto, a motivação pode residir quer nos próprios sons, quer na estrutura morfológica da palavra, quer no seu aspecto semântico, já que todos os idiomas contêm certas palavras arbitrarias e opacas, sem qualquer conexão entre o som e o sentido, e outras que são motivadas e transparentes, especialmente no contexto literário. Gérard Genette, ensaísta francês e um dos principais representantes da chamada “Nova Crítica”, refere que o nome participa directamente no funcionamento interno do texto através de uma relação de motivação estabelecida entre o significante (nomes próprios, comuns e substitutos diversos) e o significado (a soma de informação para a qual o nome aponta). Portanto, ao lado da função designativa, é possível atribuir ao antropónimo um carácter significativo.

2.2.2. Nomear uma personagem num romance

Na literatura, e, particularmente, no romance, o nome próprio tem um papel importante. Nomear uma personagem não é um processo aleatório. A escolha do nome faz-se em função do papel que o autor lhe destina. Segundo Philippe Hamon¹⁰, o instinto etimológico e a analogia estão na base desse processo e, quanto mais o relato é dirigido a um público vasto e heterogéneo, tanto mais estas tendências serão utilizadas, pois é preciso assegurar a comunicação fazendo referência ao maior número possível de códigos estereotipados.

De facto, um nome suscita um efeito imediato de individualização: designa um indivíduo e é, portanto, indispensável à criação de uma personagem, é a marca linguística pela qual o leitor/a sociedade a reconhece. Logo, o nome, categoria designativa e identificadora na qual se englobam os nomes próprios, os sobrenomes e os pseudónimos, constitui, simultaneamente, uma descrição e uma definição, tal como um retrato ou uma caracterização pelo discurso. O nome revela os actos e a essência da personagem. Nomear não é, pois, exhibir um signo, mas propor, afirmar.

Para alguns estudiosos, o romance é um mundo possível feito de propriedades ficcionais; para outros é um mundo feito da cultura do leitor, de tal modo que esta lhe permite determinar significados no mundo real; logo, um nome remete para uma experiência humana e mostra que o processo de nomeação recai, frequentemente, numa descrição. Segundo Ian Watt, no seu estudo sobre o romance, esta forma de ficção

¹⁰ Vide Hamon, Philippe, “Para um estatuto semiológico da personagem” in *Categorias da narrativa*, Lisboa, Veja Universidade, p. 26.

existe, sobretudo, através da construção de personagens que concentram em si os problemas relacionados com a vida comum, que têm nome próprio, endereço, profissão, enfim, que são seres individualizados:

os primeiros romancistas romperam com a tradição e baptizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo.¹¹

Logo, uma personagem não é um “ele” qualquer, anónimo e translúcido. Deve ter um nome próprio; deve possuir um carácter que dita as suas acções e a faz reagir de forma determinada a cada acontecimento (já que esse carácter permite ao leitor julgá-la, amá-la, odiá-la); deve ter um rosto que reflecta o seu interior e um passado que a molde. Deste modo, o nome próprio cola-se de tal forma à personagem que se converte no seu significante por excelência. Tal significante sujeita-a a uma linhagem, a uma estirpe, a uma história de desejos. Das crises aos momentos de glória, das lágrimas às realizações de amor, as personagens criam um laço cúmplice com o público que se identifica com o que lê. Muitas personagens ultrapassaram os seus criadores em notoriedade e levam na consciência colectiva uma existência independente da obra que as viu nascer: o conde de Monte-Cristo é, para muitos leitores, sinónimo de injustiça e de vingança em todas as sociedades. Como refere Umberto Eco,

O leitor projecta na personagem, de quem sabe o segredo, as suas próprias frustrações, os seus próprios desejos de vingança e gostaria de agir sobre os seus inimigos – o chefe ou a mulher infiel – como Monte-Cristo.¹²

¹¹ Watt, Ian, *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 20.

¹² In Eco, Umberto, *De superman au surhomme*, op. cit., p. 18 (tradução minha),

2.2.3. A *persona* ficcional

Em 1842, ao acompanhar o príncipe Jérôme Napoleão Bonaparte, sobrinho do Imperador, na visita a várias ilhas do Mediterrâneo, Alexandre Dumas descobre a ilha de Monte-Cristo. Fascinado, promete dar esse nome a um romance que escreverá. Assim nasce um dos heróis mais famosos da literatura, o conde de Monte-Cristo, nome enigmático do jovem marinheiro Edmond Dantès.

Dumas inventa, assim, uma personagem que, por sua vez, inventa ela própria uma outra personagem. Sabiamente, o escritor constrói um herói duplo, um ser plural com uma alma enorme e um ódio de igual dimensão; um herói com uma face de anjo e outra de demónio. Concomitantemente, os nomes surgem como metáforas das personalidades das personagens.

O poder do nome é um tema recorrente nas obras de outros autores franceses, como Balzac e Paul Claudel. Para estes dois escritores, dar um nome é dar vida. O nome encarna a personagem, dá-lhe forma e pode, inclusive, influenciar o seu destino. Balzac referiu essa ideia no início de *Z. Marcas*, personagem-título:

Existia uma certa harmonia entre a personagem e o nome. Este Z que precedia Marcas, que se encontrava no endereço das suas cartas, e que nunca esquecia quando assinava, esta última letra do alfabeto oferecia ao espírito um não sei quê de fatal.

Não quero afirmar que os nomes não exercem nenhuma influência sobre o destino. Entre os factos da vida e os nomes dos homens, existem secretas e inexplicáveis correspondências. Frequentemente relações eficazes revelaram-se.¹³

Assim, ser julgado pelo procurador Villefort, que descobre ser o pai o destinatário da fatídica carta, parece apenas obra do destino. No entanto, a fonética e a grafia dos

¹³ Vide *La Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac "Études de mœurs, 4e livre. Scènes de la vie politique. T.XV. Z. Marcas." (1840) (tradução minha).

nomes Dantès e Monte-Cristo levam-nos a pensar, respectivamente, em Dante, autor da *Divina Comédia* e em Cristo. Tais nomes sublinham uma forte ligação à religião, ao sofrimento e à justiça.

Le Comte de Monte Cristo é o relato de uma morte – a de Edmond Dantès, anagrama de Demónio de Dante – e de uma ressurreição – a do conde de Monte-Cristo, o monte de Cristo. Frequentada na Antiguidade por diversos povos, como os Etruscos e os Cartagineses, a ilha é utilizada pelos Romanos como pedreira. É conhecida então como a ilha de *Mons Jovis*. Em 455 d.C., São Mamiliano, arcebispo de Palermo, refugia-se na ilha. A lenda conta que matou um dragão que ocupava o cimo. A ilha passa a chamar-se *Montecristo* – o monte de Cristo.

2.2.3.1. Edmond Dantès/Dante

Como Dante, que percorreu o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, Dantès conhece, ao longo do seu percurso, o terror do Inferno na prisão do *château d’If*, o Purgatório em Paris e, após completar a sua vingança, a doçura do Paraíso ao lado de Haydée.

Na obra do escritor italiano, a personagem principal perde-se numa floresta e encontra Virgílio, que a conduz ao Inferno e ao Purgatório. Dantès, perdido no inferno da prisão, encontra o abade Faria¹⁴, que o conduzirá em direcção à luz:

Então uma luz fulgurante atravessou o cérebro do preso; tudo quanto até então era para ele obscuro, ficou completamente esclarecido. (XVII, 234)

¹⁴ O abade Faria existiu, chamava-se José Custódio Faria, nasceu em Goa, em 1755.

Além de ajudar Dantès a superar a prova da prisão, o abade será o seu mentor e mestre e, ao morrer, o seu meio de fuga. Permitir-lhe-á, também, atingir o Purgatório ao revelar-lhe o esconderijo do tesouro da ilha de Monte-Cristo.

Dante foi socorrido pela providência divina e caminha pelas terras do Além, pelo fogo que arde no Inferno. Dantès, imbuído do poder da providência divina, caminha pelas ruas da vingança. Dantès vive horrores tal como Dante; resiste à loucura, ao desespero, à falta de luz e à solidão na prisão. Consegue escapar de uma tempestade e conhece a fome e a sede. Em Paris, as provações serão tanto físicas como espirituais.

No poema *Divina Comédia*, Dante vê sobre o lintel de uma porta:

Por mim se entra na cidade do pranto, /por mim se entra na dor eterna, /por
mim se chega à gente proscrita. /A justiça concitou o meu divino criador, /fui
construída pela Divina Potestade, /a Sabedoria Suprema e o Amor Primeiro.
(III, 19)

Pode-se relacionar esta inscrição com o momento em que Dantès, já Monte-Cristo, condena Caderousse, Danglars, Morcef et Villefort às lágrimas e à dor. Se na *Divina Comédia* os homens são castigados em função da gravidade do pecado cometido, da mesma maneira, Monte-Cristo castiga os seus inimigos consoante o grau de traição. Caderousse, um mero peão e o primeiro a sofrer a vingança, morre pelas mãos do seu cúmplice Benedetto (LXXXII). Danglars fica na miséria devido à sua avidez e é desonrado pelo casamento da filha com um assassino. Morcef suicida-se, uma infâmia para aquele que procurava o reconhecimento público (XCII). Villefort, o mais culpado para Monte-Cristo, perde todos os entes queridos e naufraga na loucura. A justiça humana restabelece-se através da lei do talião “(...) olho por olho, dente por dente (...)”.

Na *Divina Comédia* Virgílio é o encarregado de conduzir Dante através do Inferno e parte do Purgatório, mas quando entra no Paraíso é Beatriz a sua guia. De facto, para sobreviver ao Inferno e ao Purgatório foi eleita como guia a voz da razão, encarnada no famoso poeta. No momento de entrar no reino da graça divina, quem tem os meios para ajudar Dante é Beatriz, a máxima expressão da beleza. No *Le Conde de Monte-Cristo* é o iluminado abade Faria quem conduz Dantès pelos meandros do Inferno e é pela mão da exótica Haydée que o herói entra no Paraíso.

2.2.3.2. Monte-Cristo/Jesus Cristo

Profundamente ancorado nas diversas religiões e nas crenças mais antigas, o mito da reencarnação sempre povoou de fantasmas o imaginário do homem. Várias passagens do *Livro dos Mortos* do Antigo Egipto referem a ideia de uma outra vida depois da vida (para este povo, a morte não era o fim, mas apenas uma interrupção), num outro corpo ou sob outra aparência. Na Grécia, já antes de Cristo, o orfismo¹⁵ admitia a imortalidade da alma; Jesus Cristo terá ressuscitado depois de morto. De facto, mudar de aparência ou alterar a identidade representam dois sonhos universais e intemporais. Na literatura, numerosos autores utilizaram o tema da mistificação e da mudança de identidade para permitir ao herói ascender/aceder a uma verdade que, normalmente, estava fora do seu

¹⁵ Enquanto a concepção tradicional, desde Homero, considerava que o homem tinha uma alma desconhecida que se perdia na região de Hades após a morte, quase como um fim total da existência humana, o orfismo proclama a imortalidade da alma. Esta, herdeira de uma história e de um percurso evolutivo, dá a personalidade ao homem, procurando aperfeiçoar-se sempre nesta e noutras vidas, até que consiga assemelhar-se ao máximo a Deus.

alcance. No *Le Conde de Monte-Cristo*, Edmond Dantès assume a identidade de um rico e misterioso aristocrata para se vingar daqueles que o encarceraram injustamente e destruíram o seu futuro.

Após uma vida tranquila e simples, Jesus Cristo submete-se a inúmeras provas e é traído pelos seus inimigos, que o conduzem à morte na cruz. Mas a morte cede perante a sua ressurreição e a ascensão apoteótica através da qual salva os discípulos e todos os homens. Monte-Cristo passará por semelhantes provações e a fuga da prisão, episódio chave na sua ascensão heróica, marca a morte e ressurreição de Dantès “para julgar os vivos”, segundo o *Credo*, fórmula doutrinária recitada pelos cristãos. Tal como Jesus foi crucificado e ressuscitou, assim Dantès é jogado ao mar, “o cemitério do château d’If” (XX, 278), na mortalha do abade Faria, e retorna como o poderoso conde, “um fantasma saído deste túmulo pela graça de Deus”. Esta fuga acontece com a idade simbólica de trinta e três anos, idade em que morreu Cristo: “[Dantès] entrou com dezanove anos no château d’If e saiu com trinta e três anos.” (XXI, 293). A partir deste momento, o doce Dantès transforma-se no egocêntrico Monte-Cristo que considera possuir atributos divinos:

- (...) as esferas superiores que Deus povoou de seres invisíveis ou excepcionais.
- Vós sois?
- Sou um desses seres excepcionais, sim, senhor. (XLVIII, 250)

E acredita ser, ele próprio, obra da Providência com uma missão divina:

Deus (...) tirou-me do nada para me fazer o que sou. (XLVIII, 752);
Sempre a Providência! Disse; ah! É hoje que estou certo de ser o enviado de Deus! (XC, 420)

No *Evangelho* segundo S. Marcos (cap. 16, vv. 17, 18), Jesus, ressuscitado, diz aos apóstolos:

Os sinais que acompanharão aqueles que acreditarem são estes: expulsarão demónios em Meu nome, falarão novas línguas; se pegarem em cobras ou beberem algum veneno, não sofrerão nenhum mal; quando colocarem as mãos sobre os doentes, estes ficarão curados. (Bíblia Pastoral)

De igual modo, Monte-Cristo adapta as suas armas às suas presas e dá caça aos quatro demónios: Caderousse, Danglars, Morcef et Villefort; fala todas as línguas e conhece e maneja o veneno com habilidade: no capítulo LII, “Toxicologia”, o conde revela o quanto é versado nessa matéria. Além disso, graças ao famoso líquido vermelho, antídoto poderoso contra o veneno, salva Valentine de Villefort, a namorada de Maximilien Morrel, que fora envenenada pela madrasta.

Assim, Dantès escolhe o título de conde de Monte-Cristo em homenagem à ilha onde encontrou o tesouro, mas também devido à semelhança com o nome de Cristo. Em 1837, Monte-Cristo apresenta-se como proprietário da ilha a um jovem barão, Franz d’Epinay, que ia caçar nesse recanto isolado do Mediterrâneo. Este, ao aproximar-se da ilha, comenta:

(...) uma ilha, que tinha, é certo, um nome muito religioso, mas que não parecia prometer-lhe hospitalidade superior à que o Calvário ofereceu a Cristo (XXXI, 219)

Também a bandeira do navio do conde leva a essa associação:

(...) o pavilhão com as armas de Monte-Cristo: uma montanha de ouro, cuja base assentava num mar azul, com uma cruz vermelha no cume, o que podia ser uma alusão ao nome do conde, que lembrava o Calvário, que a paixão de Jesus transformou numa montanha mais preciosa que o ouro, e a cruz infame que o Seu divino sangue santificou, ou uma recordação pessoal de sofrimento e regeneração, reunidos na noite do passado daquele homem misterioso. (LXXXV, 234)

Note-se a alusão à ideia de Calvário, lugar de martírio e de ressurreição que permanece simbolicamente um lugar de renascimento, de regeneração.

Verifica-se nos últimos capítulos uma alusão cada vez mais forte à figura de Cristo. Ao revelar a sua identidade a Morrel, o conde aparece como um Cristo majestoso, evidenciado quando toda a família se prostra a seus pés. O anúncio da sua partida no capítulo CXII é interpretado pelos discípulos como uma Ascensão: “não é um homem, é um Deus que nos abandona, e esse Deus vai subir para o Céu, depois de ter aparecido sobre a Terra para prodigalizar o bem!”. O novo émulo de Cristo faz milagres: “enviou-nos Deus um anjo que cortou as asas à morte” (CXII, 421); e, conseguiu, inclusivamente, fazer “ressuscitar” Valentine. Porém, quando não consegue salvar Édouard, reconhece a sua condição humana:

Diga ao anjo que vai velar pela sua vida, Morrel, que ore algumas vezes por um homem que, semelhante a Satan, se julgou por um instante igual a Deus, e que reconheceu, com toda a humildade de um cristão, que só nas mãos de Deus reside o supremo poder e a infinita sabedoria. (CXVII, 467)

No final do seu longo percurso, este super-homem enviado por Deus abdica da sua condição quase divina e coloca-se ao mesmo nível dos outros mortais. No entanto, afasta-se imediatamente deles já que o romance termina sobre uma partida sem regresso. A vida em sociedade é definitivamente rejeitada e, com toda a liberdade, Dantès desaparece no meio do Oceano.

2.3. Monte-Cristo – um herói em transformação/o renascimento

2.3.1. Um Super-homem

A partir de elementos dignos das *Mil e Uma Noites* (personagens e situações – Simbad, Ali-Baba, Alladin, piratas e bandidos, tesouros, cenas e cores do Levante), Dumas constrói um romance em que um jovem de condição modesta reage contra uma sociedade cruel e artificiosa após uma longa e difícil aprendizagem de catorze anos. Ao lado de um mundo encantado, onde só se entra embriagado de haxixe, ergue-se um quadro sombrio onde o crime, a injustiça, a infâmia fazem eco da tirania, do fanatismo e da barbárie. Entre a dor, a raiva e as lágrimas, Dantès transforma-se e torna-se um super-herói ou super-homem.

O mito do super-homem é muito antigo e pode-se, inclusive, relacioná-lo com o mito de Golem. A forma mais conhecida do Golem data do século XVI: um rabino de Praga cria um ser com forma humana feito de barro e, ao colocar-lhe na boca um papel com o nome de Deus, este ganha vida. O Golem tinha como missão defender os pobres e os oprimidos que viviam no Gueto (torna-se, posteriormente, o protector dos Judeus). As lendas sobre a iniciativa do homem de fabricar um ser, seu semelhante, existem em praticamente todas as culturas. São narrativas que transitam ao longo dos tempos e contam a história de um titã, um mago ou um herói que ousou desafiar os céus e as forças divinas, dando vida a uma criatura. Estas são fantasias herdadas da Grécia desde os tempos em que surgiu o mito de Prometeu e que chegam até hoje, com outros nomes

e novas fórmulas, mas que tratam do mesmo fenómeno: o extraordinário desafio do homem de se recriar a si mesmo.

Na obra *De superman au surhomme* Umberto Eco atribui a origem do super-homem ao *roman-feuilleton* do século XIX. Nessa obra, Eco refere-se a uma divergência sua relativamente a Antonio Gramsci, que tem como modelo desse super-homem o conde de Monte-Cristo de Dumas, enquanto Eco prefere Rodolphe de Gerolstein de Eugène Sue. O super-homem teorizado por Gramsci, de acordo com Eco, substitui e fomenta a imaginação do povo, nomeadamente da burguesia, que ainda apresentava alguns complexos de inferioridade social. Note-se que Monte-cristo difere de Rodolphe em vários pontos. O herói de Sue não se questiona como Dantès. O herói de Dumas é assombrado por muitas dúvidas sobre a sua missão: será fundada no Bem ou será o Mal que o guia. Talvez a resposta esteja no facto de que Dantès persegue uma vingança pessoal, não é altruísta como Rodolphe, ele só quer castigar os culpados da sua infelicidade. Se Monte-Cristo ajuda a família Morrel é simplesmente porque são, como ele, vítimas da sociedade e de Danglars que recusa ajudar o velho armador. Assim, enquanto Rodolphe é um filantropo, Dantès é um misantropo e o mais indicado para ser um super-homem.

Através de Edmond Dantès, Dumas amplia a noção de super-homem, de simples vingador para cumpridor de uma missão. Dantès não é simplesmente um vingador, mas sim um justiceiro enviado por Deus, com as suas próprias leis. O super-homem tradicional é um homem excepcional que corrige as injustiças. O super-homem do *roman-feuilleton*, além disso, restabelece a harmonia. Não é (ainda) um revolucionário,

mas segundo Eco, é caridoso e solidário. O conde de Monte-Cristo é um tipo de super-homem livre da auréola de fatalismo próprio do romantismo. Nos capítulos XL (“O almoço”) e XLVIII (“Ideologia”), o autor disserta longamente sobre o super-homem dos *romans feuilletons*.

Edmond Dantès, um jovem honesto, convicto dos seus princípios éticos e exímio marinheiro, bom filho e amigo fiel, sonha apenas com um futuro simples ao lado da mulher amada. De facto, quando aparece no Pharaon, é apenas um imediato desejoso de casar com a sua noiva. São os ciúmes de um homem, Danglars, comissário na mesma embarcação, que transformam a sua vida e o lançam no abismo. Atirado para o *château d’If* passa pela maior provação humana: o isolamento e o esquecimento. Este jovem vigoroso, que tinha o mar como horizonte, mergulha num mundo sombrio e sem forma onde quase enlouquece. Dantès morre, assim, para o mundo como outros morrem quando entram para um convento. Após catorze anos de uma agonia lúcida e fecunda, seguida de uma segunda morte, a queda no mar, Dantès (re)nasce na ilha de Monte-Cristo, como um ser híbrido, misto de Hyde e Jekyll.

Muitos dos romances do século XIX iniciam com personagens já talhadas para a tarefa de herói. No entanto, Dantès é aparentemente uma simples personagem, e só se vai tornar um herói após a estadia no *château d’If*, quando é lançado ao mar. A sua morte é simbólica – na literatura, a morte é tradicionalmente um ponto de passagem obrigatório para aceder ao estatuto de herói. Vítima de múltiplas conspirações, apanhado no meio da teia dos Cem Dias, Dantès é incapaz de tomar as rédeas do seu destino. Mas é na

prisão, quando encontra o abade Faria, um visionário italiano que funcionará como um segundo pai, guia intelectual e espiritual, que se inicia a sua transformação:

Em cada palavra do seu interlocutor via mistérios de ciência tão dignos de serem explorados como as minas de ouro e de diamantes que numa das viagens que fizera em pequeno tinha visto em Guzarate e em Golconde. (...) Dantès escutava com admiração cada uma das suas palavras ; umas correspondiam a ideias que já tinha e a acontecimentos que se ligavam à sua profissão de homem do mar; outras referiam-se a coisas desconhecidas, e, como as auroras boreais, que esclarecem os navegantes nas latitudes do norte, mostravam ao jovem paisagens e horizontes novos iluminados por fantásticos reflexos. (XVII, 110/118)

Quando sai do cárcere, Dantès é um outro homem, quer moral, quer fisicamente:

Dantès entrara para o *château d'If* com a cara redonda, risonha, com todos os sinais de rapaz feliz (...) Tudo isso havia completamente mudado. O rosto tinha-se-lhe tornado comprido, a boca risonha tinha adquirido as linhas firmes e fixas que indicam a decisão; as sobrancelhas haviam-se arqueado debaixo de uma ruga, única e pensativa; os olhos tinham o cunho de uma profunda tristeza, e por vezes expeliam relâmpagos de ódio ; a tez, tanto tempo afastada da luz do dia e dos raios de sol, tinha tomado a cor baça que constitui, quando o rosto é cercado de cabelos pretos, a beleza aristocrática dos homens do Norte. A ciência profunda que tinha adquirido dava ao todo do seu semblante como um reflexo de profunda inteligência. Embora de estatura alta, tinha adquirido a robustez de um corpo que concentra em si todas as suas forças. (...) Os olhos, acostumados a pouca luz e à escuridão, tinham adquirido a singular faculdade de distinguir os objectos de noite, tal qual como os da hiena e do lobo. Edmond sorriu ao ver-se: era impossível que o seu mais íntimo amigo o reconhecesse, porque ele próprio não se reconhecia. (XXII, 152).

Agora, o marinheiro traído, o apaixonado abandonado, só viverá para a vingança. Rico, extravagante, culto, ele pode tudo. Nada lhe resiste, nem o tempo (transforma-se em instantes), nem o espaço (possui casa em todos os lugares: Roma, Paris, na Grécia). Possui tudo o que um homem pode desejar, mas não usufrui de nada do que tem. Dantès deixou de existir há muito tempo e Monte-Cristo é apenas uma sombra, um sonho, um fantasma que acaba por acreditar ser um deus. É assim que ele mesmo se vê: investido de uma missão sagrada, a vingança. Mas a vingança nem sempre traz satisfação, pode mesmo causar angústia e dúvidas, como quando morre o pequeno Édouard, filho do seu pior inimigo, Villefort. Só quando visita o *château d'If* e o porteiro lhe entrega o

manuscrito da obra de Faria com a epígrafe “Arrancarás os dentes do dragão, e pisarás aos pés os leões, disse o Senhor” (CXIII), ele fica em paz.

O processo de transformação é, principalmente, o que ocorre dentro de si mesmo, quando o protagonista se despe completamente daquele que fora antes. Um jovem sem educação transfigura-se num justiceiro poderoso. Monte-Cristo, pronto para se vingar graças ao tesouro de Faria, compreende que não é um simples vingador, mas um justiceiro que possui liberdade e a ausência de constrangimentos:

Sou o rei da criação; se gosto de um sítio, demoro-me nele; farto-me dele, retiro-me; sou livre como um pássaro, tenho asas como ele. As pessoas, que me cercam, obedecem-me por acenos. (...) Tenho uma justiça propriamente minha. Ah! Se o senhor experimentasse este género de vida, juro-lhe que não quereria outro e não mais voltaria ao mundo, a não ser que tivesse algum projecto para executar. (XXXI, 224)

Acumula em si os papéis de vítima, de juiz e de carrasco e tem a sua própria justiça:

(...) tenho a minha própria justiça, sem apelo nem apelo, que condena ou que absolve (XXXI).

Ele é um misantropo e um sonhador perseguido e desgraçado, um ser plural, incapaz de recuperar a sua unicidade ou de se despojar das suas máscaras. Simbolicamente, será com as vestes do abade que Dantès ingressará novamente no mundo. O padre implora para que use a riqueza para o bem, mas Dantès só tem motivação para viver a partir da vingança que planeia. Esta é a mudança mais dramática do herói: de ingénuo para vingador. Ele adivinha, compreende, descodifica os sinais que lhe transmitem as palavras, os rostos, os comportamentos. Substitui o raciocínio simples por raciocínios elaborados e estratégicos. O homem que foge da prisão é um ser híbrido entre o que ainda restou da sua boa natureza, do que o abade lhe legou (conhecimento, refinamento, cultura e, mais tarde, riqueza) e do que os seus inimigos lhe fizeram. A prisão pode ser

encarada como a gestação longa de um renascimento. Atirado ao mar, amarrado a uma bola de ferro “uma bala de 36” (XX, 142), puxado para o fundo a grande velocidade, incapaz de travar a queda, consegue no momento em que se sente asfixiar, cortar a corda, dar um violento pontapé e subir livre até à tona da água, tal como uma divindade marinha, vencedora do abismo e do Leviatão. Este primeiro combate solitário revela o quanto Dantès ainda terá de passar para chegar à superfície: indica a sua lenta readaptação ao mundo.

“Um ser excepcional”, assim se caracteriza Monte-Cristo, consciente das suas particularidades, e, de facto, ele é um ser múltiplo, plural, um misto de Simbad, o marinheiro, de Ulisses e de Napoleão. Possui as qualidades de um herói: beleza, fascínio, força, inteligência e astúcia. Poderoso, possui escravos sobre quem tem o direito de vida ou morte (Ali e Haydée).

Quando se atribui o título de herói a alguém, é porque se vê nele algo de semi-divino, de luminoso e porque se acredita que esse ser pode destacar-se da multidão dos homens normais. O herói romântico está acorrentado ao seu destino e já não é a sua força que faz a grandeza do herói, é a sua infelicidade. O herói caracteriza-se pela valentia, pela bravura, coragem e sacrifício.

Monte-Cristo é um homem solitário, todo-poderoso. Ele não pretende refazer o mundo nem a sociedade, mas velar para que a ordem não seja transgredida. Ele é generoso para com os pobres, os fracos, os oprimidos, mas à maneira de um cavaleiro medieval (“Dantès tirou alguns luíses [...] e meteu-os na mão daquele homem, que pela segunda

vez o lamentava sem o conhecer”); CXIII, 434), não de um revolucionário. A sua tarefa é perseguir os maus, vingar os bons, sacrificar, se necessário, a sua felicidade ou até a sua própria vida.

O herói popular não nasceu para contestar. Ele preferia, como Edmond Dantès, passar a sua vida com a bela Mercédès. Mas o Destino está ali, a espreita para o conduzir. De origem humilde, ele deve, para atingir o seu objectivo, esconder a sua identidade. Monte-Cristo esconde que foi Dantès, e ninguém ou quase descobre/adivinha. O herói popular não está contra o sistema, mas contra os indivíduos. Monte-Cristo não põe em causa a Restauração¹⁶, mas ataca os traidores: Caderousse, Danglars, Morcef, Villefort que lhe valeram catorze anos no *château d'If*.

¹⁶ D'Artagnan não combate Richelieu enquanto ministro de Luís XIII, ele apenas defende a rainha; não combate os Ingleses, mas Milady. Lagardère não acusa a Regência, persegue um assassino: Philippe de Gonzague.

3. A imagem em movimento – a nova revolução na arte

3.1. Cinema – arte popular

Durante séculos, várias civilizações procuraram reproduzir a realidade. Os teatros de sombras foram, talvez, os primeiros espectáculos públicos com projecção de imagem. Muitas outras invenções seguiram, mas o cinema – a técnica de projectar fotogramas de forma rápida e sucessiva para criar a impressão de movimento, bem como a arte de se produzir obras estéticas, narrativas ou não, com essa técnica - surgiu a partir de experiências fotográficas realizadas em 1816 por Joseph Niepce. Em 1873, Jules Janssen, físico e astrónomo francês, propôs a captação automática de uma série de imagens fotográficas que representassem a passagem do planeta Vénus pela superfície do sol e em 1892, Thomas Edison apresenta ao público o *Kinetoscope parlor*, um projecto de imagens em movimento. Em Dezembro de 1895, no salão indiano do *Grand Café*, em Paris, os irmãos Lumière apresentaram, pela primeira vez, a sua invenção: o cinematógrafo, um aparelho que projecta *un rêve sur un mur*. Numa sessão com plateia, tela e projector, os Lumière mostraram curtos documentários em preto e branco e sem som: a saída de operários de uma fábrica, a chegada de um comboio à estação e uma pequena comédia *L'Arroseur Arrosé*. Estes não contavam uma história, apenas registavam cenas da vida quotidiana que pareciam verdadeiras, mas eram, claro, ilusão, ou seja, impressões da realidade. O sucesso foi tal que em 1897 abriu em Paris, na *Porte Saint Denis*, o Cinema Lumière, talvez a primeira sala de cinema do mundo (curioso e poético é o facto de que os inventores oficiais do cinema se chamarem

Lumière, em francês, luz). No entanto, para os irmãos Lumière, o cinematógrafo era apenas uma invenção sem futuro. Mas o francês Georges Méliès, um dos espectadores de Dezembro, não pensava assim e adquiriu um. Méliès, mágico e director de teatro, considerado o criador da *mise-en-scène*, conseguiu dar uma expressão dramática aos seus filmes ao usar actores, cenários, figurinos e, claro, a magia. O filme *Viagem à Lua*, de 1902, considerado a primeira ficção científica do cinema, é uma obra fílmica inspirada nos romances *De la Terre à la Lune*, Jules Verne e de *First Men in the Moon*, H. G. Wells.

A implantação do cinema como arte dominante é recente e deu-se a partir do momento em que se fizeram cópias das fitas cinematográficas. Este fenómeno permitiu que o filme fosse simultaneamente apresentado numa quantidade ilimitada de lugares para um público também ilimitado, o que proporcionou uma rápida e grande expansão no mercado mundial. Apareceram as grandes empresas de produção de filmes nos Estados Unidos, em França e na Alemanha. Entre 1907 e 1913 fundaram-se os estúdios de Hollywood. Por volta de 1908, já existiam nos Estados Unidos entre oito e dez mil salas de cinema, o que provocou um aumento na procura de uma programação mais diversificada. Os proprietários das redes decidiram, eles próprios, produzir filmes. Curiosamente, em 1908, o realizador Francis Boggs propôs ao coronel William Selig, um produtor de Chicago, ir para a Califórnia rodar um filme baseado no livro *Le comte de Monte-Cristo*. Um pequeno estúdio foi instalado neste pequeno recanto chamado Hollywood. A primeira adaptação do romance de Dumas está, portanto, na origem da criação deste lugar mítico do cinema¹⁷.

¹⁷ Vide Compère, Daniel, *Le comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*, op. cit.

Inicialmente criado como diversão popular, muitas vezes limitado a feiras populares, só em 1911, com o *Manifesto das Sete Artes* de Ricciotto Canudo, o cinema foi apelidado de Sétima Arte. Nesse momento, passa de mero reprodutor das realidades em movimento para linguagem artística baseada na reprodução da realidade. Actualmente reconhece-se também ao cinema a capacidade de reconstruir a realidade, de transformar o mundo em discurso servindo-se do próprio mundo. Assim deixa de ser visto apenas como um espectáculo e passa a ser uma experiência artística, muitas vezes, uma força de dominação ideológica e comercial.

3.2. 3.2. Cinema – uma linguagem

Quando se entra numa sala de cinema e a tela se ilumina, uma sucessão de imagens, cores, luzes, sombras e sonoridades enche o espaço e, o espectador, juntamente com as personagens que compõem a história, reconstrói a narrativa cinematográfica. De facto, as cenas vividas e as cenas vistas interligam-se e o espectador passa a estar num limbo entre verdade e ficção, realidade e imaginação. As emoções misturam-se e, a um dado momento, o espectador passa a protagonista, transpondo para a sua vida quotidiana a história que o realizador lhe oferece.

Inicialmente, o projecto, mesmo que implícito, era contar histórias com imagens. Os passos fundamentais foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Assim como na literatura o escritor se expressa através de um conjunto de palavras que formam frases, orações e períodos, o cinema criou uma sintaxe própria que se cristaliza pela relação entre os planos, as cenas e as sequências.

O filme é sempre uma obra aberta que não se presta a uma única interpretação. O significado do filme vai sendo construído na consciência do espectador, de acordo com as categorias de tempo, de espaço e de causalidade organizadas no *écran*, mas tudo depende do contexto, da capacidade, do interesse, das expectativas de quem vê. Nessa convergência está a riqueza da obra. Quando o filme e o espectador estão ligados pela mesma cultura, pelos mesmos factores sociais e económicos, a participação poderá ser ainda maior e, se, no caso de uma adaptação literária, o espectador conhecer de antemão

a obra adaptada, a experiência permite-lhe comparar os dois, filme e livro, uma vez que cinema e literatura são linguagens que se enriquecem mutuamente. Os espectadores vão ao cinema em busca do tempo, do tempo perdido da história, do tempo das muitas histórias que os filmes contam. Este talvez seja o maior poder do cinema: o de enriquecer a experiência viva e presente de uma pessoa.

O cinema inaugura, portanto, uma maneira nova de estar e de olhar para o mundo e estabelece uma nova forma de inteligibilidade. Com o cinema, as pessoas passam a contar com um instrumento poderoso de conhecimento do mundo, do comportamento humano, de lugares, de situações, da história e de si próprias. Mais do que uma realidade composta de elementos reconhecidos, identificados e tomados como verdadeiros, o cinema cria imagens e sons que constroem para o espectador uma sensação, ainda que ilusória, da realidade. Assim, o cinema cria uma linguagem que expressa o real, que o reinventa, com toda a multiplicidade de aspectos que o compõem.

Segundo Pier Paolo Pasolini,

O cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade.¹⁸

O autor refere ainda:

Nada como fazer um filme para obrigar a olhar as coisas. O olhar de um escritor sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta - sobre a mesma paisagem - não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase as enumerando. De facto, enquanto para o escritor as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os *signos* do sistema verbal são portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os *signos* do sistema cinematográfico são efectivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade.¹⁹

¹⁸ Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo Hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.

O cinema é feito de imagens e sons em sequência e, embora se exprima por meio da realidade, convencionou uma linguagem que revela um modo de ver profundamente artificial, criado através do olhar ciclópico das câmeras e de todo o aparato tecnológico que está presente desde o momento da captação das imagens até o instante em que surgem, iluminando o *écran* e contando todos os tipos de dramas, comédias, tragédias, reais ou fictícias.

A linguagem cinematográfica é o resultado de um processo de elaboração que envolveu muitas escolhas e precisou de tempo para se tornar a linguagem global que é hoje. Jean-Claude Carrière conta que, no início do cinema, para que os espectadores entendessem a narrativa, havia a figura do explicador, uma pessoa que, colocada ao lado da tela, fazia a relação entre as imagens e contava a história. Hoje, o filme é narrador de si mesmo e dispensa, à partida, figuras externas de narração.

Um filme é feito de tudo o que se vê no *écran* e se ouve através das colunas de som, mas também por tudo o que os cortes, que conduzem o olhar do espectador de uma para a outra cena, evocam. Talvez, por isso, a montagem do filme seja o que faz do cinema verdadeiramente cinema, já que traduz a essência da linguagem cinematográfica e diferencia o cinema da realidade, da qual se destaca e se separa. O montador selecciona entre os planos aqueles que pretende utilizar, faz a montagem e a sonorização. O filme passa a ser construído na exploração do espaço, recortado ou fragmentado.

¹⁹ Pasolini, Pier Paolo, “Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas” in *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*, São Paulo, Brasiliense, 1990, apud *Histórias do Cinema* de João Bernard Costa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Pela força que a imagem e o mercado do audiovisual adquiriu ao longo do século XX, as narrativas do cinema são aquelas que, em quantidade e intensidade, povoam a imaginação de um número significativo de pessoas. As personagens dos filmes passam a integrar o imaginário colectivo, de tal forma que transcendem o universo ficcional e, como figuras exemplares de virtudes ou de vícios, transitam pela vida da mesma maneira que dantes acontecia com personagens literárias, como Monte-Cristo.

3.3. O cinema clássico

3.3.1. A narração fílmica “clássica”

Esta forma cinematográfica, que dominou as salas de exibição e se tornou sucesso (comercial) em todo o mundo, apresenta uma espécie de convenção bastante rígida e tradicional. Argumentistas como Randall Wallace, Georges McDonald Fraser, Jean Paul Salomé ou Percy Heath, entre muitos outros, inspiraram-se nos romances do século XIX. D.W. Griffith, aliás, reivindicou explicitamente Charles Dickens para justificar algumas das suas ousadas narrativas. O cinema, de início situado sob a influência predominante da cena teatral, do corte em quadros, das cenas filmadas frontalmente, vê as suas formas narrativas conquistadas pelo romance. Se entendermos assim, compreende-se a mobilidade e a flexibilidade cada vez maior do ponto de vista da câmara, tornado o tradutor da focalização romanesca oitocentista. As técnicas do cinema clássico eram, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, ao seu impacto dramático. As histórias mostravam-se, portanto, lineares e asseguravam uma sequência narrativa e dos eventos cronologicamente ordenados. A narrativa centrava-se, em geral, numa personagem central (o *star system* contribuiu para essa regra) desenhada com bastante clareza e confrontada com situações de conflito. Basicamente, verificava-se (e ainda hoje é assim) a apresentação do herói, uma situação de conflito/enigma e a resolução deste problema. Nestes filmes, os planos e as sequências encadeiam-se aparentemente com toda a lógica e a história parece contar-se por si própria.

A continuidade narrativa é, com frequência, atribuída a D.W. Griffith. De facto, este inventou boa parte da linguagem cinematográfica e é uma referência obrigatória para o entendimento da história do cinema, tanto quanto os irmãos Lumière e Méliès. A partir do estudo de Griffith, criou-se um modelo narrativo que servirá não só para ser seguido como, eventualmente, modificado. A forma de narrativa cinematográfica que elaborou serviu de exemplo a todo o modelo hollywoodiano e europeu a partir de 1915.

Nas salas de cinema, o espectador deveria esquecer que o filme era montado: o seu maior esforço mental era esperar o final feliz. Tudo deveria parecer verdadeiro, transmitir a ilusão de naturalidade. Assim, sons e imagens eram gravados em estúdio e apresentados em sincronia, todos os planos deviam estar vinculados (através do movimento, do olhar ou do som), isto é, seguir uma linearidade para o plano seguinte. A voz *off*, os diálogos e a música também forneciam e, fornecem, meios poderosos de linearização.

Directamente associado a grandes estúdios e distribuidoras, o cinema clássico narrativo recorria ainda a outras estruturas para se impor no mercado: o *star system* e o *studio system*. O primeiro termo refere-se à verdadeira fábrica de mitos (ídolos) da Sétima Arte. Neste sistema de estrelas, actores e actrizes interpretavam apenas um tipo fixo de personagem – aquele que o público já reconhecia, de que gostava e com o qual se identificava. No caso do *studio system*, verificava-se o uso de procedimentos para a maximização dos lucros (como são os casos da subordinação de todos os profissionais e artistas ao produtor, da padronização da linguagem, da repetição de estilo, e do total domínio das três fases do filme pelo estúdio).

3.3.2. Adaptação cinematográfica de uma obra literária

A adaptação cinematográfica de uma obra literária permite um enriquecimento cultural, isto é, (re)motivar a cultura da escrita pela cultura da imagem e uma análise metodológica entre os dois textos. O estudo conjunto de uma obra literária e da sua adaptação permite comparar as regras de enunciação e analisar as semelhanças e diferenças verificadas entre ambas acerca da organização das unidades narrativas, do tratamento das personagens, das descrições, dos pontos de vista, do tempo, do espaço, entre outros.

De facto, cinema e narrativa são dois modos artísticos com uma estrutura semelhante, uma vez que ambos são artes de acção. E entende-se acção como uma relação que se estabelece entre uma série de factos, um desenrolar de acontecimentos reduzido à estrutura de base. A acção, no romance ‘contada’ e no cinema ‘representada’, possui elementos comparáveis que se enquadram numa abordagem analítica (podem ser descritos e interpretados), embora estruturada por suportes técnicos diferentes. É, pois, no plano da narrativa, que a linguagem da literatura e do cinema se entrelaçam, se interpenetram e coexistem num mesmo espaço/tempo ficcional. A diferença reside na forma, já que, no romance, utilizam-se apenas palavras; no cinema, associam-se imagens, palavras, ruídos e música, o que torna a narrativa fílmica mais complexa.

A adaptação cinematográfica de uma obra literária é, portanto, uma operação de criação de um novo texto com dinamismo e autonomia próprios.

Numa obra literária, as personagens são seres de papel criadas no âmbito de um pacto narrativo. A personagem é um operador essencial para a construção do sentido e, por isso, a sua análise é fundamental no processo de leitura. De facto, uma personagem é sempre um conjunto de traços físicos, morais, sociais, comportamentais, dados ao leitor de forma directa ou indirecta. O estudo de uma personagem deve ter em conta os seguintes elementos: as características físicas, sociais, psicológicas, os papéis, a identificação da personagem como elemento de uma espécie de dicionário socio-cultural (o traído, o justiceiro, o príncipe, o corrupto, entre outros), e, também, se a personagem é uma produção de uma determinada sociedade/época. Grande parte das personagens passa por uma série de acções que necessitam de uma interpretação. De um ponto de vista semiológico²⁰, a personagem surge simultaneamente como uma reconstrução do leitor e uma construção do texto, mas também é definida através das relações que estabelece com os outros elementos da narrativa.

Num filme, o estudo da personagem é semelhante, no entanto, algumas diferenças são visíveis, já que o subtexto só ganha vida no momento da representação. De facto, ao contrário de uma personagem de romance, a personagem de cinema existe sob os traços particulares de um actor que a representa. Assim, aquele ser de papel, sofrerá uma leitura facultada pelo realizador e será submetido a variações de acordo com as adaptações feitas. Os traços das personagens de cinema estão ligados aos actores que as interpretam não só a nível físico, mas também a nível pessoal (interpretações anteriores, história pessoal), logo a análise da personagem tem que ter em conta esta sobreposição de traços, principalmente se for um actor estrela (como é o caso para Edmond

²⁰ Vide Hamon, Philippe, “Para um estatuto semiológico da personagem” in *op. cit.*

Dantès/Monte-Cristo: Pierre Richard-Willm em 1943 e Richard Chamberlain em 1975).

Além disso, a existência de som permite uma análise dos traços da oralidade das personagens mais precisa que as falas num texto.

3.3.3. Adaptação cinematográfica de *Le Comte de Monte-Cristo*

As três adaptações seguem a forma narrativa clássica e, apesar de várias confluências de géneros, serão analisadas como pertencentes ao género do cinema clássico. Como referido anteriormente, a obra tem sido objecto de um número elevado de adaptações ao *écran*. Esta análise toma como centro de estudo três dessas adaptações, uma delas feita para televisão (David Greene, 1975) e as outras duas para as salas de cinema. Robert Vernay assina a primeira destas, em 1943 e Kevin Reynolds a segunda, em 2002.

*Il est permis de violer l'histoire à condition de lui
faire de beaux enfants*

(A. Dumas)

4. Alexandre Dumas no cinema

4.1. Um olhar sobre as adaptações

Misturar a ficção literária e a realidade histórica são a marca de Alexandre Dumas, um homem do teatro, e o seu golpe de génio deu-se quando transpôs para os seus romances certas práticas teatrais. De facto, o romance tradicional é verboso, literário, pesado; através do diálogo, Dumas confere-lhe eloquência e vivacidade. Nos seus romances, Dumas propõe locais apropriados ao desenrolar da acção e é minucioso na descrição. Em suma, Dumas mistura romance e teatro – escrita e visão – e transforma o imaginário narrativo num espectáculo. A expressão, em Dumas, ultrapassa o signo: não é apenas semiótica, mas, sim, concebida para ser vista. O corte das cenas, a animação do campo/plano e da perspectiva, a velocidade e a distorção das acções, o *flashback*, geram uma visão que excede tanto o espaço restrito de uma cena como o de uma página, já que se dilui o limite entre a realidade e o que não é real “M. Dumas achou mais simples sair da poesia, da história, da literatura, e inventar para os olhos em vez de escrever para o pensamento”²¹. De facto, desde o início, a escrita de Dumas casa-se maravilhosamente com a arte cinematográfica. Os seus romances são ricos em peripécias e ressaltos espectaculares, o seu sentido do corte, que se aproxima do da arte da montagem, as suas descrições coloridas, os seus diálogos cinzelados, em que se fundem citações e referências populares, o seu domínio do *suspense*, a fluidez do discurso, o fervilhar de

²¹ G. Planche, *Portraits littéraires*, II, 1836, citado em Grivel, C., Leblanc, G., *L'aventure-cinéma et Alexandre Dumas*, Villers-Cotterêts, 1994, p. 40 (tradução minha).

detalhes que apelam à imaginação, além da intriga sempre actual (com os devidos ajustes em cada adaptação), fazem deste escritor um “fornecedor” ideal da sétima arte.

O contexto histórico da Europa na primeira metade do século XX pode servir de guia para entendermos a génese da primeira adaptação. A derrota militar francesa de 1940, a invasão alemã e a ocupação da maior parte do território francês, assim como o êxodo e o armistício, provocam um trauma psicológico importante em França. Muitos realizadores (Feyder, Renoir, Duvivier, Clair entre outros) e actores (Gabin, M. Morgan, Jovet, Dalio, e outros) escolheram o exílio; mas outros ficaram (Carné, Gance, L’Herbier, Decoin, ...) e algumas revelações surgiram, nomeadamente entre os realizadores: Jacques Becker, Robert Bresson e Henri-Georges Clouzot, por exemplo. Surgem, então, pelas mãos desses realizadores numerosas adaptações de obras literárias no cinema: Becker adaptou romances de Pierre Véry, Maurice Leblanc ou Michel-Georges Michel; Bresson adaptou mais do que uma história de Georges Bernanos, bisou igualmente adaptações de Dostoievsky; Clouzot adaptou Abbé Prévost ou Georges Arnaud. A dinâmica de adaptações literárias era, como se vê, grande.

Le comte de Monte-Cristo é, talvez, o livro mais complexo de Dumas, aquele que se presta a inúmeras interpretações, aquele que, a cada leitura, permite descobrir sempre novos aspectos. Traição, encarceramento, evasão, vingança, um tesouro, um ambiente das *Mil e Uma noites*, o mar e, claro, o herói, são ingredientes apetecíveis para o cinema. Daí as inúmeras adaptações do romance, desde 1907 até aos nossos dias.

Nesta obra longa e densa, com cerca de novecentas páginas (CXVII capítulos), as adaptações resultam, por um lado, de um processo de selecção e/ou recriação dos episódios ou situações; por outro lado, da escolha das personagens. De facto, no

romance, como foi referido anteriormente, as personagens multiplicam-se, aparentemente sem ligação à intriga, mas compõem um quadro único. Nas adaptações cinematográficas, os respectivos argumentistas optaram por reformular algumas, limitar consideravelmente o papel de outras, reduzir certas personagens a simples suportes da acção, ou simplesmente fazê-las desaparecer. Este processo de recriação, compilação, condensação ou colagem, para economia da narrativa ou para dar mais profundidade à intriga, permitiu constituir um fluir de personagens e de situações enquadráveis num tempo ideal de visualização confortável: 180 minutos, em 1943, 100 minutos, em 1975, 120 minutos, em 2002. Os meandros da sociedade do século XIX também foram explorados, no entanto, adaptados à época do tempo da filmagem, já que adaptar uma obra literária a filme não é apenas efectuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função, muitas vezes, da época.

Em 1943 surge, segundo os críticos, uma das melhores adaptações da obra de Dumas. Foi dirigida por Robert Vernay com cenários de Charles Spaak, e obteve, durante a Ocupação, um enorme sucesso. Note-se que este realizador voltou a adaptar para o cinema o mesmo romance, *Le comte de Monte-Cristo* em 1953, com o actor Jean Marais no papel principal. Robert Vernay também fez a adaptação cinematográfica de obras literárias como *Le Père Goriot* de Honoré de Balzac em 1945, *Capitan* de Michel Zévaco em 1946 e *Fantômas* de Souvestre e Marcel Allain em 1949.

O ano de 1943 foi considerado o melhor ano do cinema nessa época difícil. Atingiu-se excepcionalmente os 304 milhões de espectadores. Para atrair um maior número de espectadores e demarcar-se do cinema americano, os produtores franceses apoiaram-se nas estrelas do período antes da guerra. Os filmes desta época eram gravados em estúdio

com poucos exteriores. *Le comte de Monte-Cristo* foi gravado quase que na íntegra nos estúdios *des Buttes Chaumont*. Utilizou-se o preto e branco. O som, que pretende reforçar e aumentar o efeito do real, é um suporte para a imagem. A narrativa pretende criar um elo com o espectador: os diálogos são muito importantes e são valorizados pelas *mises en scène* e pelos actores vindos, na sua maioria, do teatro. As figuras de demarcação são nítidas. O escurecimento e a fusão são, muitas vezes, integrados na história para significar a passagem do tempo, a mudança de lugar, a mudança de estado físico ou psicológico das personagens. Todos os recursos são económicos, mas profundamente eficazes.

O realizador coloca, a seguir aos créditos iniciais, uma pequena introdução escrita ao filme:

O romance de Alexandre Dumas conheceu um sucesso que nunca foi desmentido, apesar de uma vertente romântica que alguns actualmente podem achar exagerada. Mas queiramos ou não, as suas personagens puramente imaginárias tornaram-se históricas. É neste espírito que as fizemos viver no *écran*. (tradução minha)

Le comte de Monte-Cristo de Robert Vernay foi, originalmente, apresentado em duas partes de 90 minutos, o que é pouco usual fazer-se no cinema. “Edmond Dantès” e “Le châtiment” foram visionados no cinema Olympia. A teatralidade do lugar e da situação é o que impressiona de imediato o espectador. O cenário é um cenário de teatro e nele ocorre um drama. Como uma espécie de revolta contra as aparências do mundo e o mundo das aparências, este realizador libertou a sensibilidade e revelou a duplicidade e as obsessões ocultas na personalidade das personagens, nomeadamente de Monte-Cristo. A opção pelo “teatro filmado” pode ser entendida como uma forma de acentuar o jogo das aparências.

Interpretado por Pierre Richard-Willm, uma estrela dos anos trinta, este conde de Monte-Cristo surge louro, alto, com um rosto belo, atormentado e um olhar sedutor: um perfeito herói romântico. Mesmo os seus defeitos tornam-se virtudes, como a sua rigidez física, que o tornaram num Dantès tenebroso e melancólico, numa alma ferida. É um Monte-Cristo hierático, nobre na tristeza e no desgosto. Talvez lhe falte um pouco de força viril ou dinamismo para ser perfeito. O seu porte aristocrático é evidenciado pelo grandioso guarda-roupa e pelas constantes transformações “Este filme de grande sucesso sufocou-me pela complexidade da personagem e as suas múltiplas transformações e pelo guarda-roupa estonteante.”, disse o actor acerca da sua experiência nesta adaptação.

No início dos anos 70, Hollywood passava por grandes dificuldades. A maioria dos estúdios tinham perdido a independência e muitos cinemas fecharam. Depois do assassinato do presidente John F. Kennedy, da derrota do Vietname e do escândalo Watergate, os Estados Unidos sentiam-se emocionalmente abalados e surgiram os filmes auto-críticos, que questionavam o governo e os conceitos do *American way of life*. No entanto, os produtores também prestavam homenagem ao cinema clássico de Hollywood, muitas vezes agindo de dentro do novo meio concorrencial, a televisão, para o fazer. Procuravam-se, nos grandes meios de difusão cultural, novos heróis capazes de restabelecer a ordem, repletos de confiança num futuro melhor depois de apreendidas todas as lições (duras) da vida.

Sob a direcção de David Greene, Richard Chamberlain, um actor popular e famoso da época, encarna, em 1975, o herói Edmond Dantès/Monte-Cristo. Belo e sinistro em simultâneo, este conde, sempre vestido de negro, lembra um perfeito Lord Ruthwen:

sedutor e perverso, fascina todos e fatalmente os levará à desgraça. Este filme será talvez um dos mais recordados pelos apreciadores do género, devido ao seu elenco de peso: Tony Curtis (Mondego), Louis Jourdan (De Villefort), Donald Pleasence (Danglars), entre outros. Para promover os seus filmes, os realizadores apostavam em actores, modelos de beleza, *glamour* e desejo. Estas estrelas permitiam fazer de Hollywood um paraíso inventado, mas mítico, e tornaram-se, muitas vezes, uma obsessão, um modelo a seguir. Frequentemente, o ídolo era chamado a encarnar papéis fixos e a repetir actuações que o tivessem consagrado. Richard Chamberlain é um exemplo desse tipo de ídolo. Protagonizou em 1973, *Os Três Mosqueteiros*, em 1975, *O Conde de Monte Cristo* e em 1977, *O Homem da Máscara de Ferro*, sempre no papel de herói sofredor, mas vencedor. Saliente-se que estes três filmes são adaptações de romances de Alexandre Dumas.

Em 2002 surge uma adaptação tipicamente hollywoodiana, com efeitos especiais, muitos cortes, planos curtos e cenários sumptuosos e deslumbrantes. Este filme prima pela acção rápida, pela apologia dos actos heróicos de um homem injustamente acusado e apresenta uma história de amor que termina, inevitavelmente, com um final feliz. Esta última versão apresentada no cinema, *The count of Monte Cristo*, é realizada por Kevin Reynolds, um cineasta americano (criticado por muitos pelos seus projectos megalómanos) nascido em San Antonio, no Texas.

No plano da informação narrativa, este filme apresenta sequências muito visuais e no plano formal o seu ritmo é rápido. Algumas sequências mais curtas comportam um grande número de *flashbacks*, que adensam ou dilatam simultaneamente o tempo, o espaço e o acontecimento, como se a multiplicação das visões tendesse a exprimir a

emoção do protagonista. Outras sequências, pelo contrário, desenvolvem-se de acordo com um esquema mais clássico, com um plano introdutório longo que permite caracterizar o local, a personagem, a situação, um *raccord* no movimento. Constatam-se uma mistura de classicismo (nitidez dos encadeamentos lógicos e cronológicos, caracterização clara e demorada dos lugares e das personagens) e de modernidade (muitos cortes e *flashbacks*).

Neste filme, surge James Caviezel no papel de Edmond Dantès, um destemido, mas ingénuo marinheiro e um sombrio e misterioso conde de Monte-Cristo. Ao ser traído pelo seu melhor amigo, Dantès, um jovem pobre e iletrado, transforma-se num Monte-Cristo enigmático, excêntrico e obcecado pela vingança. Irónico e charmoso, manipula com grande à vontade todos os que o rodeiam. Menos sinistro que os anteriores, pauta a sua actuação pela sedução e pelo exotismo. O seu guarda-roupa é extravagante, as suas atitudes são refinadas e revela-se um profundo conhecedor da mente humana.

4.2. *Le comte de Monte-Cristo*: da Literatura ao Cinema

Os três filmes apresentam três sequências narrativas (antes, durante e depois do encarceramento do protagonista) que se encadeiam perfeitamente, o que permite à narrativa fluir sem sobressaltos.

Toda a história está claramente situada no tempo, com uma sucessão lógica de acontecimentos (fácil de acompanhar); daí que seja possível ordenar cronologicamente os factos da narração. Contudo, cada um dos três realizadores optou por adaptar a obra à sua maneira. A versão mais fiel ao argumento do romance é a realizada por Robert Vernay, que opta por focar, além do tema da vingança, a sua atenção na sociedade da época, com todas as suas manifestações de divertimento e *complots* políticos ou económicos.

Esta história clássica narra a trajectória dramática de um jovem marinheiro, Edmond Dantès, acusado injustamente de traição ao país. Preso durante vinte anos (na versão de 1943) ou catorze anos (nas de 1975 e 2002), à semelhança da história escrita por Dumas, no tenebroso *château d'If*, consegue evadir-se (depois de uma fuga emocionante e um tanto rocambolesca) e encontra um tesouro. Rico e sedento de vingança, volta como o misterioso conde de Monte Cristo. Esta é a premissa para uma interessante saga de aventuras do género capa e espada, com piratas, duelos de espada (em defesa da honra), diferentes classes sociais (pobres e ricos, nomeadamente a aristocracia e as suas enormes mansões), romance (amores traídos e amores eternos), intriga política (bonapartistas e Novo Regime), guerras (a disputa interna pelo poder da

França de Napoleão Bonaparte no séc. XIX), história (período napoleónico – exílio nas ilhas de Elba) e cenários exóticos.

A presente análise centra-se fundamentalmente na maneira como a personagem principal é apresentada em cada uma das adaptações. Esta, recorde-se, existe sob os traços particulares de um actor que a representa e de um cineasta que a recria. As três versões coincidem em alguns pontos, nomeadamente na caracterização física de Edmond Dantès: jovem, alto, magro, belo, elegante e sedutor e na caracterização da negrura de Monte-Cristo.

Na versão de 1943, Dantès (Pierre Richard-Willm), elegantemente vestido na sua farda de oficial, surge no início do filme loiro e seguro de si, a atracar o barco. Os marinheiros, seus amigos, consideram-no severo, mas justo. Assim que desembarca, procura imediatamente o pai, que ama profundamente. O armador Morrel, orgulhoso do seu trabalho, nomeia-o comandante do Pharaon após saber da morte do capitão Leclère. Ao assumir o comando, faz um inimigo, Danglars, que pretendia o seu posto. Juntamente com Fernand Mondego (um pescador catalão que ama a prima Mercédès, namorada de Dantès) e Caderousse (um talhante insignificante e bêbedo), Danglars denuncia-o como bonapartista. No dia da festa do noivado de Dantès e Mercédès, que junta familiares, amigos e toda a tripulação do Pharaon, o jovem é detido pelos soldados do rei. Seguro da sua honestidade, o herói acompanha-os tranquilo, garantindo à noiva e ao pai que regressará em breve, já que nada fez de mal na vida. Mercédès chora junto do velho Dantès, prevendo que não voltarão a vê-lo. Na presença do procurador De Villefort, Dantès mostra-se calmo e sereno. Sentado frente à sua secretária, De Villefort interroga o jovem que, em pé, responde sem hesitar às suas perguntas e entrega-lhe a

carta dada pelo capitão Leclère. O procurador acredita na sua inocência, mas, ao ver o destinatário da carta queima-a, fá-lo prometer não revelar a ninguém aquele nome, o que ele aceita sem pestajenar, e envia-o para o *Château d'If*.

Esta primeira sequência repete-se na adaptação de 1975; no entanto, apresenta nesta versão algumas diferenças. Dantès (Richard Chamberlain) surge em cena a descer do barco, moreno, altivo e elegantemente vestido no seu uniforme de oficial. Após a morte do comandante, assumiu o comando sem hesitações. Revela ao armador que mandou prender Caderousse, um dos marinheiros, que roubava a bordo. A mudança de profissão e personalidade da personagem Caderousse é um dos aspectos alterados de uma para a outra versão. Na primeira adaptação em estudo, este homem era um insignificante talhante, tal como no romance de Dumas; em 1975, é um jovem marinheiro arrogante e rancoroso: trata-se de uma liberdade do realizador David Greene, que coloca esta personagem na lista dos inimigos sem escrúpulos do jovem oficial. Dantès revela a sua generosidade ao sugerir a M. Morrel deixá-lo ir sem chamar a polícia, já que não prenderia um homem habituado à liberdade do mar – este será um presságio para o seu futuro. Pouco depois, aparece Mercédès que o abraça, feliz. A câmara foca, em primeiro plano, os rostos sérios de Caderousse e Mondego, no meio da multidão, e a troca de olhares entre ambos. O espectador apercebe-se do ciúme destes dois mancebos perante a felicidade do casal. Se, na versão anterior, Mondego era um simples pescador, agora é um jovem tenente espanhol, primo impetuoso de Mercédès. A mudança de estatuto torna-o ainda mais vil e vingativo, o que se reflecte no olhar da personagem, que a câmara filma de perto. Em casa, Dantès, o pai e Mercédès festejam o seu regresso e brindam ao facto de ter sido nomeado capitão. O jovem refere que o primeiro ordenado que receber na sua nova função será para comprar ao pai uma casa com jardim, já que

este gosta muito de flores. Note-se que, tanto na versão de Robert Vernay como nesta, o profundo amor que une pai e filho é destacado, tal como na obra literária, nomeadamente no capítulo II – “O pai e o filho” e será um dos motivos da tenebrosa vingança de Monte-Cristo.

Astuto, Dantès assiste ao encontro entre Danglars, Mondego e Caderousse, mas, ingénuo, não se apercebe do *complot*. No ensaio do seu casamento, num pátio frente ao mar, Dantès é preso por soldados. Confuso, quer explicações para tal acto, mas os homens limitam-se a agarrá-lo violentamente. Mondego ampara Mercédès, que chora, enquanto Dantès lhe grita que a largue. Este filme, ao contrário do filme de 1943, tem mais cenas exteriores e foca por diversas vezes a imensidão do mar – o lar de Dantès.

No gabinete de De Villefort, Dantès encontra-se em pé, vestido com o fato de casamento, pálido, mas digno. Às perguntas feitas pelo procurador sobre uma possível conspiração, o herói responde que as únicas afinidades, políticas ou não, que tem são o mar, a noiva e o pai. Reconhecendo a sua inocência, De Villefort pede-lhe a carta, que Edmond entrega com relutância, já que fizera uma promessa ao capitão. Ao não encontrar o nome do destinatário, pergunta-lhe, ao que este responde François de Noirtier. De Villefort queima a carta, pede a Dantès para esquecer o nome e manda-o para o *château d’If*. Sentado numa chalupa, em direcção ao inferno, Edmond Dantès tenta fugir, mas é brutalmente espancado.

The count of Monte Cristo, de Kevin Reynolds, marca a diferença assim que inicia. O argumentista Jay Wolpert reconstituiu a obra, mas permaneceu fiel ao espírito da narrativa original. Além de suprimir numerosas personagens, de alterar algumas cenas e

(re)criar outras, centra a primeira parte da intriga na ingenuidade de um jovem marinheiro, Edmond Dantès (Jim Caviezel). Moreno, cabelo pelos ombros, ligeiramente despenteado, vestido como um simples marinheiro, o herói aparece disposto a tudo para salvar o capitão e amigo. Acredita na boa fé dos outros e, ao lutar com os ingleses, mostra não saber manejar correctamente nenhuma arma. Nas outras duas versões, havia apenas uma breve referência a uma carta dada pelo capitão ao seu imediato, após uma paragem na ilha de Elba. Esta adaptação começa com uma pequena contextualização histórica da época e a entrega a Dantès de uma carta por Napoleão na ilha de Elba. O imperador apela à sua lealdade e honra e, inocentemente, Dantès aceita entregá-la a M. Clarion. Nestas cenas, Napoleão aparece sempre focado de cima (contra-picado) e o jovem focado num plano inferior. Acentua-se a diferença de classes e de astúcia, como refere Bonaparte “Na vida todos somos reis e peões (...) imperadores e tolos”. Se, segundo o romance, não havia qualquer afinidade entre Dantès e Mondego, neste filme, Jay Wolpert decidiu torná-los amigos de infância, para que a disputa fosse mais intensa. Fernand Mondego, um jovem rebelde, filho do conde de Mondego e representante oficial da casa Morrel, inveja constantemente o amigo. Saliente-se as transformações sofridas nesta personagem. No romance de Dumas, assim como na versão fílmica de 1943, era um simples pescador; na versão de 1975 subiu na hierarquia e tornou-se tenente. Na última versão, é um nobre rico, o que só reforça a maldade e frieza com que executa o seu plano.

Dantès, apesar da sua origem humilde, consegue ser promovido a capitão do navio onde trabalha como contramestre. Esta personagem mantém o seu estatuto de marinheiro em todas as obras analisadas, assim como os seus princípios éticos. A sua inocência é sempre evidenciada, bem como a sua honestidade. No entanto, na versão de 2002 esta

ingenuidade é reforçada pela escolha do actor e pela sua caracterização, assim como pelos encontros com Bonaparte e De Villefort. De facto, o procurador, ao receber a denúncia, manda prender o marinheiro, mas, perante as evidências, acentua o seu carácter ingénuo ao caracterizá-lo como tolo e inocente, incapaz de sobreviver neste mundo. O analfabetismo do jovem é pela primeira vez referido (nas adaptações anteriores nunca foi focado esse aspecto). Outra liberdade tomada pelo realizador foi acrescentar algumas cenas centradas na paixão entre Edmond e Mercédès, sempre com o mar como pano de fundo. Um tique do herói (enrolar o cabelo no dedo) e uma promessa dela (um fio atado no anelar esquerdo) são dois pormenores que determinarão, no futuro, o final feliz deste casal. Antes de ser encarcerado, o amigo de Fernand foge e pede ajuda ao suposto companheiro. Uma luta injusta trava-se entre os dois quando Dantès se apercebe que Mondego é o traidor. Surgem do escuro soldados que o levam para o *château d'If*.

O escurecimento do écran que marca a passagem na história do tempo e a mudança de lugar, marca igualmente a passagem à segunda fase da narrativa na primeira adaptação. Em primeiro plano aparece o *château d'If* e um narrador (voz *off*) situa a acção no tempo, 26 de Fevereiro de 1815, faz uma breve resenha sobre os Cem Dias, a fuga e detenção de Napoleão, e menciona Dantès esquecido por todos numa masmorra de *If* à espera de ser julgado. Na cela sombria, surge um homem com barba e roupa rasgada, iluminado pela luz difusa de uma pequena abertura no alto da parede. Ao ouvir um som vindo da parede, responde batendo com o prato, que se quebra. Ao tentar escavar com o fragmento de barro, uma pedra da parede afasta-se e sai um velho debilitado, mas feliz por encontrar alguém. A luz centra-se em ambos. O velho chama-se abade Faria. Dantès, o outro preso, revolta-se contra a (in)justiça. O tempo passa e assiste-se à

crecente angústia do jovem que não compreende o porquê da sua detenção e porque não foi julgado. Infeliz, recorda que o pai dependia dele. O seu olhar torna-se sombrio e atormentado. A amizade entre o jovem e o velho cresce de tal forma que Dantès refere-se ao abade como sendo o seu pai a quem deve a vida na prisão e todo o conhecimento adquirido. Ao saber pelo abade que Noirtier é pai de De Villefort, Dantès jura vingar-se. O narrador (voz *off*) anuncia que vinte anos se passaram. Edmond Dantès surge com uma barba longa e andrajosamente vestido e, não se conforma com o facto de não ter sido julgado. Na obra literária, o encarceramento da personagem é descrito minuciosamente ao longo de sete capítulos; na adaptação de 1943, o realizador optou por condensar em poucas cenas a permanência de Dantès no *château d'If* e referir numa fala a aprendizagem e educação do herói. No entanto, salientou, por diversas vezes, a revolta de Dantès perante a ausência de julgamento. No romance de Dumas, o abade Faria é uma personagem ágil; pelo contrário, na versão de Robert Vernay surge fisicamente debilitado. Pouco antes de morrer, confia a Dantès o mapa do tesouro da ilha de Monte-Cristo e revela-lhe saber um meio de fuga. O espectador não ouve o plano e fica na expectativa.

A passagem de tempo é marcada pelo escurecimento do *écran*. Enquanto os guardas encontram Faria morto, Dantès anda pela cela sem saber o que fazer. O corpo do abade é levado num saco e os carcereiros surpreendem-se com o peso deste já que o prisioneiro só comia sopa. Atiram o saco para o mar e pouco depois surge Dantès a nadar. Um barco resgata-o e ouve-se ao longe, vindo do *château d'If*, um tiro de canhão a avisar que um prisioneiro fugiu. Na ilha de Monte-Cristo, Dantès vestido com roupa de pescador, segue as indicações do mapa. Numa gruta encontra um cofre repleto de jóias.

Na adaptação de 1975, Dantès surge deitado numa cela com ratos. À semelhança da versão anterior, uma luz vinda de uma janela ilumina-o. No entanto, o realizador optou por caracterizar esta personagem de modo diferente. Assiste-se à sua crescente revolta e angústia perante o cativo: recusa comer, grita, bate na porta, brinca com insectos - recorde-se que a personagem se considera um homem habituado à liberdade do mar. Impotente, recorda Mercédès.

A passagem do tempo é mostrada através do crescimento da barba e do cabelo de Dantès. Tal como na adaptação de Robert Vernay, o herói ouve um som e bate na parede. Inicia uma conversa com alguém que está no outro lado da parede e refere que está preso desde o dia 28 de Fevereiro de 1815 (mesma data referida no romance de Dumas, no capítulo XV). A voz do outro lado responde que Dantès está naquele local há dez anos. Quando o abade surge na cela de Dantès, o jovem assusta-se, afasta-se para um canto e olha-o fixamente. A câmara foca em primeiro plano os rostos de ambos, emocionados. Riem como não o faziam há muito tempo e Dantès, quase com reverência, toca no rosto do velho e abraça-o. Dinâmico, o abade conta a Dantès que iniciou há três anos um plano de fuga. Esta adaptação retrata um Edmond Dantès mais astuto que utiliza os seus conhecimentos de marinheiro (como a orientação) para auxiliar Faria no plano. Entretanto, Dantès pede ao pai de cativo para lhe ensinar tudo o que sabe. A aprendizagem inicia-se enquanto trabalham. A narração destes acontecimentos simula o pensamento das personagens, na medida em que o espectador vê os dois homens calados, mas ouve a voz de ambos. Quando Dantès descobre que Noirtier é pai de De Villefort, a expressão do rosto muda: a rigidez altera-lhe o olhar. Completamente transtornado, jura vingar-se e martela furiosamente a parede, repetindo

a cada martelada o nome dos seus inimigos. O padre arrepende-se de lhe ter infiltrado no coração o sentimento de vingança, já que entende que a vingança pertence a Deus. Quando o abade adoece, entrega a Dantès o mapa do tesouro. Pede-lhe para utilizar a fortuna no Bem e fazer das suas acções um memorial em seu nome (Faria). O herói não quer nenhum tesouro, só quer continuar junto do abade. Quando Faria morre, Dantès fica destroçado e chora. A luz vinda da janela incide sobre ele, como se Deus sentisse o seu desgosto. Se, na adaptação anterior, o espectador não sabia como Dantès poderia sair da fortaleza, na adaptação de David Greene, acompanha o estratagema de Dantès: vê o herói descoser o saco onde está o corpo do abade, levá-lo para a sua masmorra, dar-lhe um beijo filial na mão e, munido de algumas ferramentas de Faria, entrar no saco. Quando o corpo é lançado ao mar com uma bola de ferro atada aos pés, o espectador segue-o. Dantès corta o saco e a corda presa aos pés e emerge. Livre, nada durante um certo tempo até encontrar um tronco onde se apoia. Recolhido a bordo de um barco ao largo da Córsega, evita falar de si próprio, mas reconhece pelas correntes o destino dos marinheiros. Astuto, descobre que são contrabandistas. Soa o canhão do *château d'If*. Dantès torna-se amigo dos tripulantes e junta-se a eles na actividade de contrabando. Um dos marinheiros refere o ano de 1829 e Dantès lembra que tem trinta e três anos. Quando volta a surgir em cena, o herói assemelha-se a um pirata: lenço vermelho na cabeça, bermudas e blusa brancas. Após uma paragem no porto de Marselha, descobre que o pai morreu de fome e que Mercédès casou com Mondego. Volta a repetir o nome dos três inimigos enquanto bate com o punho no mastro. A passagem desta cena para a seguinte faz-se através da vela vermelha do barco – indício de que a vingança será sangrenta. A personagem assume a função de narrador e esclarece o espectador sobre o seu destino: a ilha de Monte-Cristo. A voz do abade eleva-se no ar (numa espécie de *flashback* sonoro) e ouvem-se as recomendações deste

para Dantès praticar o Bem. Nas grutas, Edmond Dantès procura longamente o tesouro, chegando a duvidar da sua existência, mas acaba por encontrar o cofre. Incrédulo, agradece ao padre e promete-lhe construir hospitais e orfanatos em todos os cantos do mundo em nome de Faria, mas promete também a si próprio vingar-se dos catorze anos preso.

Em 2002, Kevin Reynolds recria o interior do *château d'If* e introduz uma nova personagem na sequência: Armand Dorléac, o director da fortaleza. Quando Dantès é levado para a prisão, o espectador acompanha-o na subida lenta e íngreme de um labirinto de escadas. Gritos ecoam na semi-escuridão enquanto sobe – num paralelo, invertido, com a descida ao Inferno. A câmara foca em primeiro plano o rosto incrédulo do jovem a olhar para o alto. O director leva-o até à cela onde uma luz ténue vinda de uma janela aberta no alto da parede ilumina um recanto. Gravado na parede lê-se a inscrição “Deus conceder-me-á justiça”. Nesta versão, o realizador apresenta outra novidade: a passagem dos anos é festejada com chicoteadas. Dantès é acorrentado e o director refere que Deus não está presente. Atordoado, o herói, que permanecera em silêncio, responde que Deus está em todo o lado e vê tudo. Dorléac chicoteia-o. Note-se que o realizador David Greene construiu um Edmond Dantès profundamente religioso e ingénuo. Esta diferença em relação às adaptações anteriores evidenciará a transformação de Dantès de um jovem inocente para um sombrio Monte-Cristo.

Entretanto, em Marselha, um cavaleiro anuncia que Napoleão escapou da ilha de Elba e marcha sobre Paris (anos depois também Dantès fugirá e marchará, todo poderoso, sobre Paris). No gabinete de De Villefort, M. Morrel, o pai de Dantès, Mercédès e Mondego tentam saber o paradeiro de Dantès e a razão do seu encarceramento. De

Villefort apenas refere que o marinheiro foi acusado de alta traição e de homicídio. O espectador nota de imediato o olhar cúmplice entre o procurador e Fernand Mondego. Na cena seguinte, enquanto Dantès grita para a porta que está inocente, surge Mercédès a ler uma carta: Edmond Dantès foi executado a 12 de Setembro. Ela chora. A câmara enquadra a mão esquerda da jovem que segura o papel e põe em evidência o fio branco atado à volta do dedo anelar.

A partir desse momento, à semelhança da adaptação de 1975, o espectador segue o desespero deste homem encarcerado numa masmorra húmida e escura (a penumbra do esquecimento), completamente isolado, imerso na dor e no caos de não saber porque foi preso. Um dia tenta o suicídio, mas os seus olhos recaem na inscrição e desiste. A passagem do tempo é marcada pelo ritual das chicoteadas: o director chicoteia Dantès e refere que passaram quatro anos. Dantès perde gradualmente a fé (que sempre sustentou) e começa a odiar Deus (deixa de reavivar a inscrição). Com o decorrer do tempo, este jovem abandona todas as suas crenças sobre o Bem e o Mal e consome-se em pensamentos de vingança. Assiste-se à sua animalização, que se constrói segundo um processo de gradação crescente (perda das feições com o crescimento desordenado dos cabelos e da barba, perda da posição erecta, perda de alguns princípios - deixa de utilizar a colher). É a passagem pelo Inferno. Dantès parece destinado à loucura e à morte até que, de repente, como prefiguração do Inferno, e após ouvir um ligeiro ruído, o chão da cela abre-se. Lentamente, surge algo escuro, medonho, sem rosto, que cresce vindo das entranhas da terra. A música que acompanha este momento é arrebatadora. E, num crescendo cada vez mais voraz, o espectador e a personagem vêem, impotentes e aterrorizados, o “monstro” voltar-se. Um ser humano materializa-se no cubículo: apresenta-se e pede perdão pela intromissão. Realce-se a forma teatral como entra em

cena o abade Faria, um enviado de Deus (eleva-se das profundezas da terra para salvar uma alma perdida). Dantès chora e o regresso à civilização começa. Ele torna-se aluno e discípulo do clérigo. Uma mensagem perfila-se: o poder libertador do conhecimento. De facto, Faria proporciona a Dantès três formas de liberdade: intelectual, física e, no fim, material. O abade ensina o herói a ler e a escrever, línguas, ciências, história e economia. A aprendizagem passa também pelo exercício físico (esgrima) e por lições de etiqueta. A máxima “alma sã em corpo são” é aqui evidenciada (é claro que um tanto forçado, tendo em conta a fraca alimentação). Se, nas adaptações de 1943 e 1975, a educação da personagem foi relegada para segundo plano; na versão de Kevin Reynolds, o espectador acompanha a aprendizagem de Dantès. De notar que, nas versões anteriores, o jovem nunca referiu não saber ler, mas na presente adaptação esse aspecto é claramente evidenciado. O espectador assiste também à nítida transformação do jovem quando perde a fé: torna-se inflexível, determinado e até um pouco rude quando Faria lhe pede ajuda para escavar o túnel. Fisicamente também se notam diferenças: o olhar é duro, a voz mais segura e forte, os gestos calculados. O abade apercebe-se da mudança, principalmente quando Dantès descobre a verdadeira identidade de M. Clarion, e tenta encaminhá-lo para Deus “Deus acredita em si”, mas o jovem já não acredita em Deus. No entanto, o amor por Faria, seu pai de cativo, é grande e quando o padre morre, Dantès chora, amargurado, a perda do pai. Antes de morrer, Faria entrega-lhe um mapa do tesouro da ilha de Monte Cristo e dá-lhe a hipótese de sair do *château d’If*: Dantès ocupa o lugar do morto no saco funerário e é lançado ao mar. O realizador, Kevin Reynolds, recriou a cena da fuga tornando-a mais emocionante: preso com correntes, Dantès tira as chaves ao director, arrastando-o consigo na queda. Ao libertar-se, após uns momentos em que o espectador torce para que o herói acerte na chave, mata o director afogando-o nas águas do Mediterrâneo – a

vingança principia.

Dantès nada durante um certo tempo até chegar a uma praia. Feliz, agradece ao padre e corre junto ao mar. No areal, o herói encontra uns contrabandistas. Sem medo enfrenta-os e, confiante, ganha a luta com um deles; Dantès ganha também um aliado, Jacopo, que se torna o seu fiel servidor e, recebe um novo nome, Zatarra (que significa o errante). Durante três meses, Zatarra vive como contrabandista e torna-se amigo do chefe do bando. Em Marselha, Zatarra descobre, ao procurar M. Morrel (que não o reconhece), que o pai enforcou-se após a prisão do filho; que De Villefort ocupa o cargo de Procurador Régio em Paris e que Mercédès casou com Mondego, um mês após o encarceramento de Dantès. Zatarra agradece a M. Morrel, dá-lhe uma bolsa com dinheiro e refere que Edmond Dantès morreu. A partir deste momento, a imagem escurece e o herói surge imerso na semi-escuridão – reflexo da sua alma conturbada pelo desejo de vingança. Após encontrar o tesouro, imensos baús repletos de joias, transforma-se no misterioso e rico Conde de Monte Cristo, uma figura enigmática, excêntrica e obcecada pela vingança.

A última sequência das três adaptações centra-se na vingança de Monte-Cristo. A versão de 1943, fiel ao romance de Dumas, descreve os caminhos tortuosos da vingança do conde. Ele assume duas novas identidades: o abade Buisoni e o representante da casa Thomson e French. O primeiro disfarce serve, ironicamente, para punir os culpados e o segundo para recompensar a família Morrel, os únicos que ajudaram o pai de Dantès. Este Monte-Cristo, tal como a personagem do romance, surge alto e sedutor “belo e romântico” (como refere uma bela dama na ópera), sempre acompanhado por um negro, Ali, o núbio, e por Haydée, uma linda mulher. Calmo e ponderado, mesmo quando fala

da vingança, o conde promete a Haydée vingar a morte do pai dela e voltar para o Oriente assim que terminar a sua missão. Este herói é frio e irônico, e não revela nenhuma emoção, nem perante o filho de Mercédès que o desafia para um duelo. Disposto a matá-lo, Monte-Cristo só cede perante o pedido emocionado de Mercédès. Pela primeira vez, a mágoa e a tristeza toldam-lhe o olhar quando refere que ela não esperou por ele. A câmara foca, em primeiro plano, o rosto de ambos, depois afasta-se gradualmente, como que a preparar a despedida.

Perante o olhar cruel do conde os três culpados morrem. O primeiro traidor a cair é o conde de Morcef que, acusado de traição, suicida-se; a segunda vítima de Monte-Cristo é Caderousse assassinado por Benedetto; o terceiro a pagar pelos seus crimes é De Villefort que, acusado por Bertuccio de tentar matar o filho bastardo, confessa e morre de ataque cardíaco. Manipulador e extremamente inteligente, Monte-Cristo vingou-se sem nunca sujar as mãos. No romance de Dumas, o herói vinga-se também de Danglars, nesta adaptação não o faz, talvez o considere insignificante.

Monte-Cristo visita Mercédès, que vive agora na casa do velho Dantès, para se despedir. O conde vai voltar para o Oriente com Haydée. Perante a pergunta de Mercédès sobre se ama a jovem grega, o herói responde que só amou uma vez na vida e que já nada lhe interessa agora que cumpriu a sua missão. No final, Dantès interroga-se: procedeu bem? Tinha esse direito? Deus o julgará.

A adaptação de David Greene mostra um Monte-Cristo muito mais sombrio e sinistro. Este conde é caracterizado, no início da terceira sequência, pelo barão Danglars: gastador, misterioso, oriental; possuidor de um harém, de uma frota de piratas, de um exército de agentes; pertencente aos serviços secretos; em suma, uma lenda e um

mecenas. Refere-se também ao camareiro do conde, que tem uma cicatriz na face. Pouco depois (*raccord*), aparece uma figura negra ao fundo de um corredor sombrio que se dirige em direcção à luz proveniente do gabinete de Danglars. A silhueta cresce e, tal como um anjo vingador, surge Monte-Cristo, alto, magro, vestido de preto, cabelo e barba curtos e loiros, olhar penetrante e tão cheio de ódio que deixa o barão pouco à vontade. O conde quer abrir uma conta no banco de Danglars e, ao observar as peças de arte expostas no gabinete, refere que algumas são meras imitações, o que choca o barão. No gabinete de De Villefort, Monte-Cristo começa a dissertar sobre justiça e defende a lei do talião “olho por olho”, já que a guilhotina é rápida demais. Danglars e o procurador ficam impressionados e assustados. Contudo, junto da filha de De Villefort, Monte-Cristo deixa transparecer a sua solidão e, quando conhece Albert, o filho de Mercédès, uma breve emoção tolda-lhe o olhar. Ao ser apresentado a Mercédès, o herói fica sem fala e a câmara foca o olhar intenso do conde. A condessa de Mondego fica perturbada, parece reconhecê-lo e a imagem fixa-se em ambos. A música que acompanha o momento é nostálgica.

O escurecimento do écran marca a mudança de cenário e aparece Monte-Cristo, vestido de preto com uma capa preta, ao fundo de uma sala enorme. A câmara, posicionada num nível mais baixo (contra-picado), filma o conde a aproximar-se de uma porta, tornando-o enorme, semelhante a um anjo vingador. No outro lado da porta está uma mulher, que ele trata por princesa, que lhe pergunta se viu Mercédès e se ela o reconheceu. Monte-Cristo responde que talvez, mas descobriu que já não a ama e que atacará com a espada do Senhor “nenhum anjo ou demónio impedirá a minha vingança” refere. Ao traçar o plano de vingança, Monte-Cristo assume-se um caçador pronto para a caçada: se, refere o conde, o público vê De Villefort como pai afectuoso, filho dedicado, fiel cão de guarda da lei; Danglars como génio financeiro, conselheiro de grandes fortunas, o leão

que guarda as riquezas das nações; Mondego como o herói de guerra, o favorito dos *boulevards*, afectuosamente apelidado de pavão pelas suas numerosas condecorações; ele, Monte-Cristo, apenas vê em De Villefort um lobo, em Danglars um porco e em Mondego uma hiena. Pouco depois, destrói todos os seus inimigos, preparando para cada um uma armadilha cruel, na qual todos caem.

Esta versão também foca o reencontro entre Mercédès e Dantès. O motivo é o mesmo: poupar o filho no duelo. Esta cena é mais extensa que a mesma cena da adaptação de Robert Vernay. Mercédès suplica a vida do filho perante um Monte-Cristo implacável e determinado. A outrora paixão do conde justifica o seu casamento com Mondego: o medo da solidão depois da carta a avisar da morte de Edmond Dantès. Este, inflexível, trata-a por *madame* e explica que nunca perdoará a morte horrenda do pai. Mercédès, desconcertada e acuada, pede-lhe clemência. A câmara foca em primeiro plano, ora o rosto da mulher, ora o rosto do herói, ambos tristes e desesperados. No duelo, os dois oponentes atiram para o lado e Monte-Cristo diz-se emissário de Deus “fui poupado para executar a sua vontade”. De notar que, durante o julgamento de Mondego, surge Dantès que o acusa. O traidor, ao reconhecê-lo, elogia-o pelo seu dom de estratega e desafia-o para um duelo ali mesmo na sala do tribunal. Monte-Cristo derruba-o, mas poupa-o: Mondego deverá cumprir a sua sentença neste mundo antes de ir para o inferno.

A cena final centra-se na despedida emocionada de Monte-Cristo que vê partir Mercédès. De facto, ela vai para África, para junto do filho que se alistou no exército para expiar os pecados do pai. Monte-Cristo quer acompanhá-la para a ajudar, mas Mercédès refere que o filho nunca o permitirá. Ambos dissertam sobre o passado e

sobre a justiça e a vingança. Dantès refere que fez justiça, mas não sente nenhuma alegria. Só lhe resta compensar os inocentes, não é mais o instrumento de Deus. Mercédès deseja-lhe que encontre a paz que tanto anseia, Dantès responde-lhe que nunca encontrará o amor perfeito, uma vez que o perdeu para sempre.

Em 2002, Kevin Reynolds decide adaptar a intriga aos tempos modernos. Assim, o cenário parece partilhar dos sentimentos de Monte-Cristo: a quadros sucessivos de uma Natureza de *locus horrendus* (sombas, negrume, noite, agoiros) sucedem-se quadros de ambientes grandiosos, extremamente luminosos e coloridos, onde o laranja, vermelho e amarelo (o fogo do inferno) predominam. Em foco estão a fotografia, as cores e a iluminação perfeita, tanto em cenas diurnas como nocturnas, que retratam os dois extremos do protagonista. De salientar a cena em que o conde se apresenta à sociedade: à noite, com fogos de artifício, num balão azul. O cenário lembra os contos das *Mil e Uma Noites*. A música cria um efeito de *suspense*. A imagem foca a personagem a descer do balão com a sua capa esvoaçante e a andar em câmara lenta em direcção aos convidados que estão num plano inferior. O movimento de contra-picado realça a imponência deste anjo vingador. Os seus olhos passeiam-se pela multidão que o rodeia com a indiferença de quem se sabe um ser superior. Após urdir uma série de estratégias, Monte-Cristo consegue aniquilar os seus inimigos.

O conde de Monte-Cristo de Kevin Reynolds é mais charmoso e sedutor que os predecessores (1943 e 1975). De facto, age com uma astúcia cruel, ao envolver e envolver-se com os traidores para os destruir. No entanto, os contornos cruéis da vingança misturam-se com os ensinamentos de Faria e com o reencontro do amor, o que o torna menos amargo.

O final da história também foi alterado e apresenta um previsível *happy end* hollywoodiano (puramente comercial): Edmond Dantès reconcilia-se com Deus, com Mercédès e descobre que Albert é seu filho. Este filme transmite uma mensagem: o amor será sempre mais forte que tudo. A narrativa apela, muitas vezes, à sensibilidade do espectador e há cenas que vivem de um crescendo emocional constante: o encontro entre Dantès e Mercédès após tantos anos; a descoberta de um filho. Cria-se um elo entre o espectador e a acção dramática. Dantès é mais ingénuo e inocente do que no romance de Dumas, o que provoca no espectador uma profunda empatia com a personagem e uma necessidade de apoiar o protagonista na sua luta pela liberdade (física e mental). Ao contrário das adaptações de 1943 e 1975, a redenção para Monte-Cristo surge mais cedo, num grande plano do anjo redentor no tecto do quarto de Dantès. “Deus conceder-me-á justiça”

De salientar que breves analepses “salpicam” a narrativa: quando Edmond Dantès recorda a sua condenação e deslinda a conspiração que o levou ao cárcere; quando recorda a morte do capitão do Pharaon e a chegada ao porto com o corpo; quando desmascara os seus inimigos. Estas evocações têm, no entanto, um cunho de instantaneidade e não quebram o carácter dinâmico da acção. No plano do ritmo, o filme emprega os efeitos de síncope, portanto de surpresa, e mantém a tensão, adaptando-se ao ritmo alucinante dos dias de hoje (velocidade e mobilidade da câmara).

De referir também que, ao contrário das outras adaptações, em que os realizadores escolheram para protagonista um actor estrela, nesta versão, Kevin Reynolds optou por um jovem actor pouco conhecido. Jim Caviezel representa, no entanto, na perfeição um homem que vive entre o céu e o inferno; ele tem a inocência de Edmond Dantès e o

negrume do conde de Monte-Cristo. Em suma, Reynolds consegue recriar na perfeição a vingança de Dantès para um público contemporâneo.

No entanto, talvez Monte-Cristo espere ainda pelo seu intérprete ideal, se bem que o mito só pode encontrar uma perfeita ilustração no imaginário de cada um dos milhões de leitores e espectadores deslumbrados e marcados para sempre pelo destino de Edmond Dantès.

CONCLUSÃO

Monte-Cristo doit finir comme un poème de Byron : dans l'immensité, l'incertitude, l'inconnu.²²

Este trabalho sobre *Le Comte de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas centrou-se sobre o herói Edmond Dantès. De facto, Dantès/Monte-Cristo não é simplesmente um herói romântico, é, acima de tudo, um herói popular. Nascido de uma nova forma de expressão literária – o *feuilleton* – este novo tipo de herói transformou-se num super-homem invencível, simultaneamente Deus e o Diabo. Nesse herói encontra-se o Prometeu romântico, mas, dotado de mais poderes, que utiliza para o Bem ou para o Mal.

Belo, rico, determinado e tenebroso, Monte-Cristo constrói pacientemente um plano e abate um a um os seus inimigos. Este homem, à semelhança de um feiticeiro das *Mil e Uma Noites*, encanta e seduz, mas também destrói sem piedade. Implacável tanto para os seus inimigos como para si próprio, Monte-Cristo julga-se Deus. No entanto, acaba por perceber que nenhum homem se pode igualar a Deus sem se perder.

A obra literária e as três adaptações cinematográficas escolhidas mostram na perfeição a transformação sofrida pelo jovem Dantès depois de catorze (ou vinte, segundo o filme de 1943) encarcerado no sinistro *château d'If*: de um ingénuo marinheiro para um vingador desumano e todo poderoso. Todavia, tanto o romance de Dumas como as obras fílmicas terminam focando o cansaço do guerreiro que viu chegar ao fim a sua missão sem sentir nenhuma compensação. Nesse momento, a dúvida instala-se: Tinha esse direito? Fez bem? Valeu a pena?

²² Vide *Le Grand Journal*, 1865, citado em Toesca, Catherine, *Les 7 Monte-Cristo de Alexandre Dumas*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 36.

No filme de 1943, Monte-Cristo, nas vestes de Edmond Dantès, despede-se de Mercédès, o seu amor de juventude e, de França. Triste, duvida da missão, mas percebe que só Deus será o seu juiz e embarca com Haydée. Tinha esse direito? Fez bem? Valeu a pena?

Em 1975, Monte-Cristo despede-se de Mercédès que vai para junto do filho. Nesse momento, o herói percebe que não é feliz, apesar de ter cumprido a sua missão, e quer reencontrar a alma que há muito perdeu. Mas Mercédès recorda-lhe que Edmond Dantès morreu há muito tempo no *château d'If* e só lhe resta celebrar o regresso de Monte-Cristo ao mundo dos homens. Tinha esse direito? Fez bem? Valeu a pena?

Na adaptação de Kevin Reynolds, o herói, completamente subjugado ao sentimento de vingança, agarra-se constantemente ao ódio para não vacilar. Deus deixou há muito de existir. Contudo, Dantès, após cumprir o seu plano e aperceber-se que não houve satisfação, entrega-se ao amor junto de Mercédès e do filho de ambos. Tinha esse direito? Fez bem? Valeu a pena?

A resposta poderá ser encontrada na obra literária, no capítulo CXVII, na carta de despedida que Monte-Cristo deixou para Maximilien Morrel:

ore algumas vezes por um homem que, semelhante a Satã, se julgou por um instante igual a Deus, e que reconheceu, com toda a humildade de um cristão, que só nas mãos de Deus reside o supremo poder e a infinita sabedoria. (...)

não há felicidade nem desgraça neste mundo, há a comparação de um com outro estado; e nisto se resume tudo. Só aquele que sofreu o infortúnio extremo, compreende o gozo da extrema felicidade. (...) toda a sabedoria humana se concentra nestas duas palavras:

Aguardar e confiar!

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

- DUMAS, Alexandre, *O Conde de Monte Cristo I*, trad. de Lello Editores, Lda, Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, S.A., 2004.
- DUMAS, Alexandre, *O Conde de Monte Cristo II*, trad. de Lello Editores, Lda, Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, S.A., 2004.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo I*, Paris, Pocket Classiques, 1998.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo II*, Paris, Pocket Classiques, 1998.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, prés. et dossier hist. par Claude Aziza, Paris, omnibus, 1998.

Bibliografia passiva

- Adpf, *Cent Ans de Cinéma Français – brève histoire du cinéma français 1960-1990*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1996.
- AGUIAR E SILVA, Vítor, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- AGUIAR E SILVA, Vítor, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, s.d..

- ANDREW, J. Dudley, *As Principais Teorias do Cinema*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, J. Et al., *A Estética do Filme*, Campinas, Papirus, 1995.
- ARROUS, Michel, *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003.
- BAECQUE, Antoine de, *Théories du cinéma, Cahiers du cinéma*, 2^a ed., Paris, 2005.
- COMPÈRE, Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas, Lecture des textes*, Amiens, Encrage, 1998
- COSTA, João Bernard, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- DEMOUGIN, Françoise, *Adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires*, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 1996
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, 6^a edição, trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença, 1995.
- GRIVEL, Charles, LEBLANC, Gérard, *L'Aventure – Cinéma et Alexandre Dumas*, ville de Villers-Cotterêts, 1994.

- HAMON, Philippe, *Categorias da Narrativa*, “Para um estatuto semiológico da personagem” trad. Cabral Martins, Lisboa, Vega Universidade.
- HELBO, André, *L’adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
- JOLY, Martine, *Introdução à análise da imagem*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MILNER, Max, *Le Romantisme I*, col. « Littérature Française », Paris, Arthaud, 1973.
- MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, trad. de António-Pedro Vasconcelos, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1997.
- MOSCARIELLO, Ângelo, *Como ver um filme*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- NIETZSCHE, *A origem da tragédia*, trad. de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora, 2002.
- PICHOS, Claude, *Le Romantisme II*, col. «Littérature Française», Paris, Arthaud, 1979.
- PLATÃO, *Crátilo*, trad. de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- QUEFFELEC, L. *Le roman feuilleton français au XIXème siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- RICHARD-WILLM, Pierre, *Loin des étoiles*, Paris, Éditions Belfond, 1975.

- TADIÉ, Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- TOESCA, Catherine, *Les sept Monte-Cristo de Alexandre Dumas*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- VANOYE, Francis, Goliat-Lété, Anne, *Ensaio sobre a análise fílmica*, trad. de Marina Appenzeller, Campinas, Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

- *Le Comte de Monte-Cristo*, Robert Vernay, 1943, France e Itália, Éditions René Chateau, Pierre Richard-Willm, Aimé Clariond, Michèle Alfa, Marcel Herrand (90+90 minutos)
- *The count of Monte Cristo*, David Greene, 1975, Estados Unidos, Richard Chamberlain, Tony Curtis, Trevord Howard, Louis Jourdan, Kate Nelligan (98 minutos)
- *The count of Monte Cristo*, Kevin Reynolds, 2002, Estados Unidos e Inglaterra, Buena Vista International, James Caviezel, Guy Pearce, Richard Harris, Dagmara Dominczyk, James Frain (120 minutos).