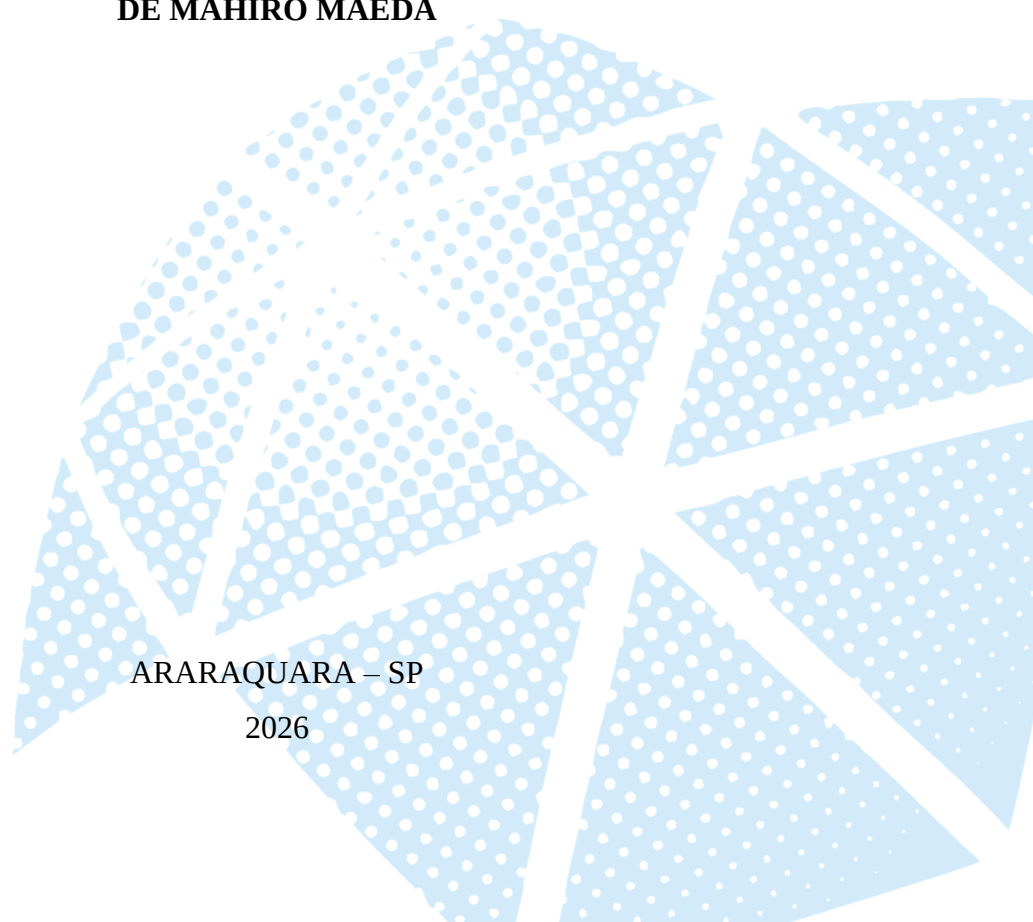


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

BRUNA PASCOAL CORREA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DE *O CONDE DE MONTE CRISTO*,
DE ALEXANDRE DUMAS, NO ANIMÊ E MANGÁ *GANKUTSUOU*,
DE MAHIRO MAEDA**

ARARAQUARA – SP
2026



BRUNA PASCOAL CORREA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DE *O CONDE DE MONTE CRISTO*,
DE ALEXANDRE DUMAS, NO ANIMÊ E MANGÁ *GANKUTSUOU*,
DE MAHIRO MAEDA**

Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e crítica da narrativa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira.

ARARAQUARA – SP

2026

C824r Correa, Bruna Pascoal
A resignificação de O Conde de Monte Cristo, de Alexandre
Dumas, no animê e mangá Gankutsuou, de Mahiro Maeda / Bruna
Pascoal Correa. -- Araraquara, 2026
125 p. : il., mapas

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira

1. Literatura. 2. Adaptação. 3. Mangá (Quadrinhos japoneses). 4.
Orientalismo na arte. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A presente pesquisa foi desenvolvida a partir de uma das principais lacunas dentro da academia brasileira de Letras: a extrema escassez de investigação de textos, sejam eles em quaisquer suportes, de origem japonesa. Conforme apontado ao longo da tese, o Brasil é o país com maior comunidade japonesa fora do Japão, sendo este um dos diversos grupos fundamentais para o desenvolvimento histórico brasileiro. Todavia, pouquíssimas são as pesquisas sobre a contribuição literária e artística japonesa mesmo com o crescente contato e trocas ocorridos entre Ocidente e Oriente desde o século XIX. Sendo assim, esta tese busca posicionar-se nesse entrelugar de ausência e presença, Ocidente e Oriente, para compreender como as narrativas (re)criadas, no caso *Gankutsuou*, emergem muito mais do que somente contos conhecidos e aclamados, *O Conde de Monte Cristo*.

POTENCIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research originated from one of the major gaps within Brazilian literary studies: the extreme scarcity of research into texts of Japanese origin, regardless of the medium. As highlighted throughout the thesis, Brazil is home to the largest Japanese community outside Japan, a group that has played a fundamental role in Brazil's historical development. Yet, there has been very little research into Japanese literary and artistic contributions, despite the growing contact and exchange between East and West since the 19th century. Thus, this thesis seeks to position itself within that "in-between" space—a realm of both absence and presence, of West and East—to understand how (re)created narratives, specifically *Gankutsuou*, emerge as something far more significant than mere adaptations of the well-known and acclaimed tale, *The Count of Monte Cristo*.

BRUNA PASCOAL CORREA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DE *O CONDE DE MONTE CRISTO*,
DE ALEXANDRE DUMAS, NO ANIMÊ E MANGÁ GANKUTSUOU,
DE MAHIRO MAEDA**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e crítica da narrativa.

Data da defesa: 27/05/2026

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Profa. Dra. Marcia Eliza Pures

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Profa. Dra. Ionara Satin

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Profa. Dra. Ana Paula Dias Ianuskiewtz

IFTM – Instituto Federal do Triângulo Mineiro

Profa. Dra. Fernanda Buzzon

SEDUC – Secretaria da Educação do Estado de São Paulo

À minha mãe, Iraci, ao meu pai,
Alecy, e à minha irmã, Monique.
Obrigada pelo apoio e amor
incondicionais.

AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa não representa apenas uma conquista individual ou uma etapa para a obtenção de um título, mas também a ampliação do espaço da literatura japonesa e das adaptações dentro da Academia brasileira. Por isso, expresso meus profundos agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira, por, entre diversas outras contribuições, ter dedicado seu tempo, empenho e conhecimento à orientação desta tese.

Em um segundo momento, agradeço profundamente ao meu núcleo familiar, pelo apoio oferecido ao longo da trajetória acadêmica à qual decidi me dedicar. Sem dúvida, esse percurso não teria sido o mesmo sem suas palavras e atitudes acolhedoras, tanto nos momentos de dificuldades, quanto nos períodos de felicidade. Amo-os profundamente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E, por fim, expresso minha gratidão à UNESP/Araraquara, pelo suporte oferecido ao longo desses quatro anos de pesquisa, desde as disciplinas cuidadosamente estruturadas até o compromisso do Programa em ampliar cada vez mais o escopo teórico-prático proporcionado pela instituição.

*Our own lives are pieces that are toyed with as part
of someone else's game.*

Gankutsuou, 2022, 1ep, 15min 44seg

RESUMO

A presente tese busca analisar, na obra francesa *O Conde de Monte Cristo* (2016), de Alexandre Dumas, em paralelo com a animação (2022) e mangá japoneses *Gankutsuou* (2008, 2009a, 2009b), de Mahiro Maeda, as ressignificações ocasionadas na última por meio do orientalismo, conceitualização de Said (2003) e Marsans-Sakly (2018), somadas às considerações da atuação do *nihonjinron*, destrinchada com o manejo teórico de Befu (2001) e Oguma (2002), nas produções selecionadas do arquipélago japonês. Para isso, são utilizados autores fundamentais aos estudos da adaptação como, por exemplo, Hutcheon (2013), Stam (2000) e Rajewsky (2012), os quais sustentam o nosso destrinchar do orientalismo, na observação da adaptação japonesa, através de conceitos como a adaptação cultural, a indigenização, a (re)etnização e a recriação. Com a tratativa sobre a adaptação, faz-se necessário organizar o comportamento deste conceito diante do gênero trabalhado, no caso o animê e mangá japoneses. Autores como Luyten (1987, 2012) e Chinen (2013) são essenciais para estruturar a análise do processo de ressignificação, por meio dos discursos orientalista e *nihonjinron*, dentro das adaptações em animê e mangá selecionadas. Por fim, o trabalho propõe a reflexão sobre a ramificação das consequências derivadas do imperialismo europeu, pautado de início pelo discurso orientalista e posteriormente pelo norte-estadunidense, na identidade e na cultura japonesas, sendo demonstrada ainda em produções artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: *Gankutsuou*; *O Conde de Monte Cristo*; recriação; orientalismo; *nihonjinron*.

ABSTRACT

This thesis seeks to analyze, in French work *The Count of Monte Cristo* (2016) by Alexandre Dumas, in parallel with the Japanese animation (2022) and manga *Gankutsuou* (2008, 2009a, 2009b) by Mahiro Maeda, the resignifications caused in the latter through Orientalism, a conceptualization by Said (2003) and Marsans-Sakly (2018), added to considerations of the role of *Nihonjinron*, dissected with the theoretical handling of Befu (2001) and Oguma (2002), within the selected productions from the Japanese archipelago. To this end, fundamental authors in adaptation studies are used, such as Hutcheon (2013), Stam (2000), and Rajewsky (2012) who support our the dissection of Orientalism, in the observation Japanese adaptation, through concepts such as cultural adaptation, indigenization, re-ethnization and recreation. When discussing adaptation, it is necessary to organize the behavior of this concept within the specific genre being studied, in this case, Japanese anime and manga. Authors such as Luyten (1987, 2012) and Chinen (2013) are essential for structuring the analysis of the resignification process through Orientalist and *Nihonjinron* discourses within the selected anime and manga adaptations. Finally, this work proposes a reflection on the ramifications of the consequences derived from European imperialism, guided initially by Orientalist discourse, and subsequently by North American imperialism, on Japanese identity and culture, as demonstrated in contemporary artistic productions.

Keywords: *Gankutsuou*; The Count of Monte Cristo; recreation; orientalism; *nihonjinron*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Thomas-Alexandre Dumas	18
FIGURA 2 – Nossa vingança	27
FIGURA 3 – Meu amigo e eu	27
FIGURA 4 – Capas (à esquerda, poster de Louis Français; à direita, capa da animação japonesa <i>Gankutsuou</i>)	31
FIGURA 5 – Capas dos três volumes do mangá <i>Gankutsuou</i>	34
FIGURA 6 – Héloïse encarando Villefort	35
FIGURA 7 – Franz e Albert	37
FIGURA 8 – Fisionomia do Conde em <i>O Conde de Monte Cristo</i>	39
FIGURA 9 – Fisionomia do Conde em <i>Gankutsuou</i>	40
FIGURA 10 – Fisionomia do Conde em <i>Gankutsuou II</i>	41
FIGURA 11 – Montagem dos boatos sobre o Conde de Monte Cristo em Luna.....	48
FIGURA 12 – <i>A mazzolata</i>	51
FIGURA 13 – A carta da salvação	52
FIGURA 14 – Conde de Monte Cristo entende-se como divindade	55
FIGURA 15 – A bela grega	63
FIGURA 16 – Revolução Grega	65
FIGURA 17 – Colagem de Haydée	67
FIGURA 18 – Queda da família de Haydée	76
FIGURA 19 – O pão e o sal	78
FIGURA 20 – Montagem geográfica (Magreb marcado pelos símbolos em gota vermelhos) ..	81
FIGURA 21 – Fernand, Danglars e Villefort	88
FIGURA 22 – “神奈川沖浪裏” ou “A grande onda de Kanagawa”	102
FIGURA 23 – Haydée e o Conde de Monte Cristo	103
FIGURA 24 – Taregami (esquerda) e Sokuhatsu (direita)	105
FIGURA 25 – “ <i>I am with you and you are with me.</i> ”	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. AUTORIA E OBRA	20
2. A (RE)CRIAÇÃO	25
3. O MOSAICO IDENTITÁRIO JAPONÊS	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Produzido no formato de folhetim, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, com o primeiro contato com o grande público entre 1844 e 1846, emerge – ao lado da trilogia de *Os três mosqueteiros* (1844) – como uma das obras-primas do escritor francês. Devido à enorme repercussão – inclusive em solo brasileiro –, vários são os críticos de sua produção, entre eles o estudioso Antonio Candido.

No texto “Da vingança” (1971, n.p.), Candido destaca o personagem Edmund Dantès enquanto alicerçado no entrelugar existencial: “Tudo isso formiga em Edmundo nesse instante em que o fixamos no ponto mais alto da sua ilha, pico e caverna, sol e treva, cujo nome vai tomar, fundindo-se nela, adotando os seus dois planos”. Com o observado pelo crítico, torna-se passível emergir este dualismo do personagem para a obra em sua totalidade, ou seja, a constituição narrativa ambígua empregada em *O Conde de Monte Cristo* seria um de seus pilares, tal qual é viável exemplificá-lo com a presença contínua do bem e do mal, da verdade e da mentira, da justiça e da injustiça, do amor e do ódio, do divino e do profano, além de outros paradoxos.

Ao considerar tal ambivalência, a animação japonesa e o mangá *Gankutsuou*, de Mahiro Maeda, apresentam uma nova possibilidade de aceção diante do romance do século XIX para o Japão contemporâneo. Exibido entre os anos de 2004 e 2005, o animê é acrescido narrativamente pelo mangá, publicado posteriormente entre 2005 e 2008. Na primeira publicação do romance em solo japonês – no ano de 1901 –, *O Conde de Monte Cristo* toma para si o título *Gankutsuou*, traduzido para o português como “O Rei da Caverna”. A denominação batiza o animê e o mangá, ao vincular-se ao trecho no qual Dantès obtém a riqueza há muito esquecida na ilha de Monte Cristo, que, além de mantida nas adaptações, é ressignificada; o personagem é guiado por uma entidade sobrenatural também nomeada *Gankutsuou* até o planeta, não mais uma ilha, de Monte Cristo.

A partir dos demonstrativos da ressignificação na constituição das obras de Maeda, a necessidade de destrinchar as duas obras japonesas enquanto adaptações faz-se essencial para o procedimento da pesquisa proposta. Para tanto, de início, será realizada uma retomada sobre uma das pautas em maior destaque dentro do campo da adaptação durante muitos anos: a fidelidade adaptativa. Com esse objetivo, Robert Stam (2000) será de suma importância, por tratar fundamentalmente deste tópico em seu texto “*Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation*”.

Em sua composição, o autor aborda a problemática da suposta essência, um núcleo, de uma mídia perante uma nova adaptação, e reforça a característica literária de todo texto ser uma estrutura apta a remodelações, de acordo com o contexto em que está posta. Dessa forma, “O texto alimenta e é alimentado por um intertexto infinitamente permutável, o qual é visto por meio de constantes transformações interpretativas” (Stam, 2000, p. 57, tradução nossa)¹.

Com base no exposto por ele, torna-se evidente a relevância de se compreender a adaptação enquanto adaptação (Hutcheon, 2013) e interpretá-la segundo seus vínculos intertextuais, estruturais e narrativos. Para isso, será utilizada a contribuição de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013, p. 28), produção acadêmica focada em propor uma maneira de compreensão para as obras que, ao serem adaptações, são “[...] repetição, porém repetição sem replicação”. A autora debate sobre três formas de vermos a adaptação, sendo uma delas enquanto processo de criação, isto é, realizar uma adaptação poderia ser entendido como uma forma de criação e interpretação. Dentro deste processo de reinterpretação criativa, diversas são as variáveis postas em mosaico para o surgimento da obra palimpséstica, como, por exemplo, a mídia utilizada, o modo de engajamento e o contexto de criação. Ao analisarmos, em *Gankutsuou*, esses termos conceitualizados pela autora, o resultado gerado é o surgimento de uma (re)criação baseada na narrativa do século XIX produzida por Dumas, contudo habilmente diferente.

Sendo assim, existe a possibilidade de conceber o ato adaptativo como “‘Intermediático’, portanto, designa[ndo] aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias [...]” (Rajewsky, 2012, p. 2-3). No caso do *corpus* selecionado, o limiar entre romance, animê e mangá. É importante ressaltar a relação entre duas ou mais mídias, para que a interpretação ocorra de modo coeso, pois é através do tratamento das fronteiras intermediáticas que serão emergidas interpretações significativas (Gaudreault; Marion, 2002).

Consoante esse objetivo, Irina Rajewsky (2012) apresenta três subcategorias de intermedialidade passíveis de serem encontradas isoladamente ou em conjuntos diversos. Nas obras *Gankutsuou*, em um primeiro momento, a transposição midiática pode ser concebida como o processo de formulação do produto midiático, pois se pauta no ato de recriação do romance francês para seu novo contexto de produção japonês. Nelas, é possível detectar a articulação das duas outras subcategorias de intermedialidade: ao tratar do suporte mangá (história em quadrinhos japonesa), a presença da combinação de mídias é inerente ao gênero,

¹ “The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation” (Stam, 2000, p. 57).

porque, somente ao combinar duas formas distintas de mídias – a linguagem literária e a imagem –, é factível constituir a totalidade do suporte enquanto manifestação cultural (Luyten, 1987); há as referências intermediáticas conceitualizadas como a presença dentro das adaptações, ou melhor, a evocação de uma obra específica, produzida em outra mídia, ou ainda de um sistema fazendo uso de seus próprios meios de comunicação (Rajewsky, 2012). Em *Gankutsuou*, ocorre a utilização do narrador de maneira peculiar, conjurando a memória de um narrador típico de um romance, mas com elementos narrativos vinculados ao imediatismo do mangá.

Ao apreender o valor da fronteira entre as mídias escolhidas para a composição interpretativa, o presente trabalho pretende destrinchar o orientalismo, o principal conceito formulado pelo teórico palestino-americano: Edward Wadie Said. Analogamente, o orientalismo também se ampara nas fronteiras socioculturais para formar seu discurso, e, resumidamente, seria o pensamento norteado pela diferenciação entre o Oriente e o Ocidente (Said, 2003). No *corpus* francês selecionado, a presença do orientalismo faz-se notada desde a exotização de objetos e características tidas do Oriente Médio até a corporificação desse mesmo local por parte do protagonista, Dantès, já em sua transformação para o Conde de Monte Cristo. Ao tomar para si o Oriente, Monte Cristo sustentaria uma personificação do vingador árabe, o qual, alegoricamente, submeteria a trindade máxima europeia – exército, instituição bancária e justiça (justiça divina, no caso da francesa) – igualmente condensada na figura transmutada de Dantès. Tendo isso em vista, a fronteira/o limiar é o estopim para Dantès e o esqueleto para Monte Cristo.

E, nesse contexto (inter)midiático, pautado nas obras orientais destacadas, as adaptações eleitas originam-se fora do polo eurocêntrico, seleção atípica dentro da Academia brasileira mesmo na contemporaneidade. Justamente por sua diminuta participação no escopo nacional de pesquisa, a relevância deste estudo para o Brasil – detentor da maior comunidade japonesa fora do Japão² – é de cunho representativo para os japoneses e nipo-brasileiros no país, bem como de disseminação sociocultural, por se tratar de um povo fundamental para a estruturação da comunidade brasileira contemporânea. Desde novas técnicas de cultivo agrícola, passando pelo consequente adensamento do comércio urbano, até a difusão de práticas culturais e artísticas, a comunidade nipo-brasileira é um corpo social basilar para o país do modo com o entendemos hoje.

² Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=455043>. Acesso em: 02 jul. 2024.

Isso posto, a ponte entre a adaptação e o orientalismo pode ser traçada, entre muitas opções, pelo conceito de indigenização, consoante Hutcheon (2013), o qual foi selecionado para esta pesquisa. Proposto como uma “passagem ‘transcultural’”, a indigenização é o processo de adaptação narrativa percorrido entre duas línguas e contextos culturais diferentes. O termo foi tomado da antropologia e, ao aplicá-lo na discussão sobre adaptação, é viável conceituar a indigenização como o ato de escolha individual frente ao que é transplantado da história adaptada para o território da adaptação (Hutcheon, 2013).

Ao realizar esse procedimento, as adaptações utilizam fronteiras socioculturais para emergirem ou reprimirem determinados elementos, de acordo com os novos contextos culturais aos quais serão postos em recepção. Na composição de *Gankutsuou*, uma das principais características (re)criadas foi a substituição do Oriente Médio pelo Extremo Oriente, mais especificamente o Japão. Essa alteração postula o vingador Monte Cristo não mais em sua colocação árabe perante o Ocidente, mas sim do japonês em frente ao Ocidente. Mesmo com Said (2003) debruçando-se sobre o Oriente Médio, suas composições foram fortemente acolhidas pelo Japão e adaptadas a este cenário.

É necessário, entretanto, apontar determinadas problemáticas na aplicação do orientalismo de forma restrita dentro do arquipélago. A primeira consideração seria sobre a atuação do Japão enquanto objeto de orientalização, sobretudo desde seus primeiros contatos com o Ocidente até a Restauração Meiji – e suas consequências ainda nos dias atuais –, mas também seu desempenho enquanto agente imperialista sobre outros países asiáticos, como as Coreias e a China. Logo, é relevante traçar leituras críticas ao se analisar o orientalismo dentro das autoimagens veiculadas pelo país. Esse produz diversos discursos que podem ser alinhados ao chamado *nihonjinron*, podendo ser traduzido para o português como “discurso sobre a identidade japonesa”.

O *nihonjinron* fundamenta-se na construção de uma singularidade homogênea da cultura japonesa, sendo comumente atemporal, periodicamente imutável e com suposta base histórica ou biológica. Uma das maiores questões do discurso do *nihonjinron* é o apagamento dos povos originários, a marginalização de comunidades inteiras com suas especificidades em detrimento da criação de uma imagética aparentemente harmônica e estável, a qual é vendida/divulgada ao Ocidente como crível.

O uso do orientalismo e o do *nihonjinron* dentro de *Gankutsuou* posiciona as obras adaptadas em questão no limiar/na fronteira discursivo/a. Fomenta a ambiguidade típica da obra francesa, mas a modifica habilmente diante de sua nova conjuntura, apresentando suas lacunas socioculturais, sejam elas aceitas ou não por seu país.

Como veremos, o processo de (re)criação de *Gankutsuou*, interpretado por Maeda, proporciona um mar de novas ondas quanto a personagens, descrições, cenários, alusões, entre outros elementos narrativos, sendo todos derivados das modificações inerentes à nova obra. O próprio contexto de recepção torna-se pauta de importância, devido ao “[...] diálogo entre a sociedade na qual as obras – o texto adaptado e a adaptação – são produzidas e aquela na qual elas são recebidas, e ambas estão em diálogo com as próprias obras” (Hutcheon, 2013, p. 201). Baseada no pilar contextual e sociocultural das adaptações, Hutcheon (2013) salienta a inerência do caráter viajante das histórias e como esse contato com a alteridade ocasiona – e necessita de – traduções interlinguais e adaptações interculturais. Essa vivência (re) contextualizada das histórias alinha-se à indigenização paralelamente ao orientalismo e ao próprio *nihonjinron*, compreendendo que o discurso orientalista e *nihonjironista* opta por elevar determinados elementos e suprimir outros, em detrimento de seu interesse narrativo pautado na constituição sociocultural de seu momento de produção.

A pesquisa em questão almeja, portanto, destrinchar o modo com que o Ocidente e o Extremo Oriente – transpassando o período de *Sakoku* (literalmente “país fechado”) do Japão, seguido do japonismo na Europa e alcançando a Restauração Meiji, juntamente de seus estrondosos efeitos nas concepções japonesas até a atualidade –, com base nos dizeres referentes ao *Orientalismo* (2003), de Said, e considerações sobre o tópico de Silvia Marsans-Sakly (2018) e Liliana Moraes (2019) somados a leitura crítica de textos que compõem, ou criticam, o *nihonjinron*, ou “discurso sobre a identidade japonesa”, de autores como Harumi Befu (2001), Eiji Oguma (2002), Takeo Doi (1981) e Chie Nakane (1972) estruturam a narrativa de *Gankutsuou* e, conseqüentemente, do Japão contemporâneo.

Este trabalho debruça-se sobre a ponderação da construção ideológica japonesa frente à ação imperialista ocidental, suas ramificações – como o próprio *nihonjinron* – e o mosaico interpretativo originado das contradições discursivas inerentes ao indivíduo e seus estados-nação. Além disso, o papel do Outro na constituição identitária é estruturante para a compreensão do conceito de fronteira ou limiar que utilizaremos. Somente ao fixar uma linha divisória, é aceitável deparar-se com a outridade, com o diferente, e, a partir deste momento, diferenciar-se. E, por fim, singularizar a função da adaptação, da (re)criação, da indigenização, do orientalismo e do *nihonjinron* na construção de quem achamos que somos.

Sendo assim, para isso, no primeiro capítulo, intitulado “Autoria e obra”, traçamos um percurso histórico da vida do autor de *O Conde de Monte Cristo*, mostrando brevemente como esse escritor se formou e se tornou importante para a literatura francesa e mundial. Pontuamos a relevância do elemento étnico-racial para a família de Alexandre Dumas, um componente que

se evidencia na análise de sua obra, assim como salientamos a formação de Mahiro Maeda e as (re)criações propostas por ele, nas quais sobressai a noção de sujeito pós-moderno.

No segundo capítulo, denominado “A (Re)criação”, trabalhamos a conceitualização de fidelidade em contraponto à infidelidade, dentro do campo da adaptação, e até que momento a adaptação consegue recriar a obra original ao alterar o suporte midiático, tendo como referência o romance *O Conde de Monte Cristo*.

E por último, no terceiro capítulo, “O mosaico identitário japonês”, analisamos a animação e o mangá japonês *Gankutsuou*, de Mahiro Maeda, buscando confirmar a (re)criação no processo de adaptação, auxiliando e ressignificando não somente por si própria, mas também por meio de conceitos-chave que ajudam a entender como a mudança/adaptação do romance *O Conde de Monte Cristo* foi transposta para o universo da animação e do mangá.

1. AUTORIA E OBRA

Nascido em 1802, na comuna de Villers-Cotterêts, Alexandre Dumas (*père*³) é detentor de uma história familiar intrigante, principalmente para pesquisas direcionadas a aspectos identitários. Seu avô, Alexandre-Antoine Davy de la Pailleterie, um nobre francês branco, filho mais velho entre três irmãos, seguindo o exemplo de seu irmão mais novo do meio, Charles-Anne-Edouard Davy de la Pailleterie, aposenta-se do cargo militar e segue para Jérémie, em Santo Domingo, colônia francesa na época e atualmente o Haiti.

Nas “novas” terras a serem descobertas, Alexandre-Antoine colaborou com seu irmão mais novo na plantação de açúcar desse último, acordo que perdurou até o ápice do desentendimento de cunho poderio entre os irmãos, resultando na compra de terras próprias, ainda em Santo Domingo. Todavia, a partida do irmão mais velho para sua propriedade foi feita de maneira silenciosa e desavisada, isto é, a família dele não detinha conhecimento de seu novo paradeiro.

Nesse novo cenário, Alexandre-Antoine adquiriu africanos escravizados para trabalharem nas suas plantações de tabaco e café, sendo uma das escravizadas Marie-Céssette Dumas, mulher africana que tomaria como sua “amante” de modo encoberto e, possivelmente, obrigatório. Deste relacionamento – não há documentação que comprove ou não um casamento entre Alexandre-Antoine e Marie-Céssette – nasceu Thomas-Alexandre Davy de la Pailleterie, posteriormente conhecido por Thomas-Alexandre Dumas (representado na **Figura 1**, constante na página 18 desta tese), que viveria quatorze anos em Santo Domingo (Gallaher, 1997).

Com a morte do pai de Alexandre-Antoine e o desaparecimento do mesmo, somados ao bloqueio da principal renda de Charles-Anne, a exportação de açúcar, devido à Guerra dos Sete Anos, o segundo filho tomou posse do título de Marquês de la Pailleterie e sua correspondente herança nas terras parisienses, cercado de suas respectivas honrarias. Em uma de suas tentativas de forçar a exportação de seu produto, Charles-Anne teria usado a ilha de Monte Cristo como território neutro. Esse momento, segundo determinados historiadores, poderia ter inspirado o aparecimento da ilhota em *O Conde de Monte Cristo*⁴.

³ “*Père*” e “*fils*”, palavras francesas traduzidas respectivamente para “pai” e “filho” no português. São termos utilizados acompanhando os nomes dos autores Alexandre Dumas (*père*) – autor de *O Conde de Monte Cristo* (1844-1846) – e Alexandre Dumas (*fils*) – autor de *A Dama das Camélias* (1848), com a finalidade de diferenciá-los.

⁴ Para saber mais, consultar: REISS, Tom. *The Black Count: Glory, Revolution, Betrayal, and the Real Count of Monte Cristo*. New York: Crown Publishers, 2012; HENRY, Gilles. Alexandre Dumas, Les dessous d'une légende: La véritable histoire de Monte-Cristo. **Historia Magazine**, May 2002, p. 42-67.

Em 1773, Charles-Anne falece, sendo seguido, três meses depois, pelo irmão mais novo, Louis. Em razão da sequência de incidentes, dois anos mais tarde, Alexandre-Antoine retorna à França e reivindica o posto de Marquês no ano de 1775, recebendo no próximo ano seu filho ilegítimo Thomas-Alexandre (Gallaher, 1997).

Anterior à viagem de Thomas-Alexandre, Alexandre-Antoine vendeu Marie-Céssette, a mulher escravizada, e suas três filhas. O nobre também realizou a venda de seu filho ilegítimo com a escrava; porém, para que o jovem entrasse legalmente no país com o vendedor, conhecido de Alexandre-Antoine, e com o dinheiro da venda, o nobre pagou suas despesas de mobilidade. Ao chegar na França em 1776, Alexandre-Antoine recompra Thomas-Alexandre e o liberta do *status* de escravo.

A partir desse ponto, Thomas-Alexandre apropriou-se das vivências passíveis a si em Paris; mas sempre sendo lembrado de sua descendência africana e da fragilidade de sua legitimidade. O jovem foi educado em uma escola para nobres, com altas regalias e acesso a conhecimento formal, e recebeu instrução em esgrima, contudo não de um homem branco, em função das restrições socioculturais do período.

Ao ser confrontado por dificuldades financeiras, devido a um casamento tardio de seu pai, Thomas-Alexandre optou por integrar o exército francês, uma ocupação comum para os nobres da época. Ao demonstrar interesse em tornar-se oficial, pela sua linhagem nobre, Alexandre-Antoine apontou a suposta necessidade de que o filho não utilizasse o sobrenome Davy de la Pailleterie para registrar-se. Após seguir o desejo do pai, três semanas depois de sua entrada no serviço militar, Alexandre-Antoine morreu e não mencionou o filho em seu testamento (Gallaher, 1997).

O sobrenome adotado por Thomas-Alexandre é vinculado a uma informação interessante quanto ao sobrenome de Marie-Céssette, Dumas. Do mesmo modo que não há documentos comprobatórios coerentes de sua morte, também são ausentes provas referentes ao seu sobrenome, Dumas, que poderia ser traduzido para o português como “da fazenda”. Ou seja, “Dumas” pode não passar de uma referência à posse de Marie-Céssette por Alexandre-Antoine. Entretanto, o nome foi perdurado ao ser tomado como sobrenome por Thomas-Alexandre no lugar do “Davy de la Pailleterie” (Henry, 1999).

A escolha de Thomas-Alexandre em adotar o sobrenome materno, muito provavelmente com o conhecimento da origem da palavra, em oposição ao sobrenome nobre do pai, pode ser visto, por um lado, só como uma obediência cega da vontade do velho nobre, mas também, por outro, como uma forma de suplantar a ordem social imposta a si. Afinal, embora sendo reconhecido como um bom soldado, de família nobre, sua cor de pele lhe era posta como

empecilho. Ao reforçar suas origens, Thomas-Alexandre exalta sua identidade perante uma sociedade racista e sustenta sua posição social dentro de uma instituição fundamental ao país.

Para o contentamento de Thomas-Alexandre, sua passagem pelo exército foi frutífera e era julgado, conforme comentado, um talentoso soldado “para um homem de cor” (ver **Figura 1**):

Figura 1 – Thomas-Alexandre Dumas



Fonte: PICCHAT, Olivier. **Portrait du Général Dumas**. [Pintura]. [s/l.], [s/d.]. Museu Alexandre Dumas.

Em determinado momento, junto com um contingente de outros soldados, foi encaminhado para Villers-Cotterêts, onde se casou com Marie-Louise-Elisabeth Labouret, mãe de Alexandre Dumas (*père*) (Gallaher, 1997). Além do escritor, Thomas-Alexandre teve outras duas filhas com Labouret: Marie-Alexandrine e Louise-Alexandrine.

Após ser feito prisioneiro em Tarento, na Itália, por dois anos, Thomas-Alexandre retornou em péssimas condições físicas e, embora se recuperando parcialmente, seu retorno ao exército era pouco provável. Mesmo em face desta situação, o já então general não recebeu qualquer tipo de auxílio por parte do governo francês, ocasionando severas dificuldades financeiras para a família Dumas.

Thomas-Alexandre tentou contato, por diversas vezes, com Napoleão Bonaparte solicitando o pagamento por seu tempo emprisado e uma nova patente no exército; no

entanto, recebeu somente o silêncio do governante. Thomas-Alexandre faleceu em 1806, quando Alexandre Dumas tinha três anos. A morte do pai foi o mergulho final na profunda pobreza que os assolou, e uma consequência da péssima situação financeira da família foi a pouquíssima educação formal recebida por Alexandre Dumas. Tanto o escritor quanto sua mãe culpavam Napoleão Bonaparte por sua pobreza⁵.

Ao considerarmos este breve relato familiar, é basilar pontuar a relevância do elemento étnico-racial para a família Dumas e, notadamente, como componente passível de ser emergido para análise das obras de um dos autores elencados para esta pesquisa. De forma semelhante ao seu pai, um homem negro meio-haitiano e meio-francês, Alexandre Dumas (*père*) sofreu atitudes de cunho racista ao longo de sua trajetória enquanto escritor, como ter seus restos mortais postos no Panthéon – um mausoléu destinado a cidadãos franceses distintos por seus feitos, tal qual Voltaire, Jean-Jacques Rousseau e Victor Hugo – apenas cento e trinta e dois anos após sua morte, em 2002 (Marsans-Sakly, 2018).

Ademais, como aprofundaremos mais adiante, “O próprio enredo se torna um veículo para Dumas, o autor, neto de uma escrava haitiana, refletir e criticar diretamente o discurso propagandista de superioridade cultural que justificaria a ‘missão civilizatória’” (Marsans-Sakly, 2018, p. 2, grifo da autora, tradução nossa)⁶. Nessa mesma vertente de raciocínio, é elencada a (re)criação proposta por Mahiro Maeda, nascido em 1963, em Yonago, cidade japonesa situada na província de Tottori. O diretor da animação japonesa e mangaká (quadrinista) do mangá *Gankutsuou*, ao assentar o Extremo Oriente – mais especificadamente o Japão – na configuração antes pertencente ao Oriente Médio, expõe a similaridade dos processos eurocêntricos impostos às nações estrangeiras, “alienígenas”, outras e, portanto, ameaçadoras para sua totalidade identitária em poderio global.

Um elemento – aliás, a retirada deste – que corrobora o entendimento da colisão entre os aspectos socioculturais formadores dos sujeitos ocidentais e orientais é a escolha de Maeda em retirar das adaptações concepções fundamentalmente cristãs, como “o julgamento de Deus” e “o perdão” (NTT, 2005). Em sua entrevista ao NTT (2005), Maeda aponta sua percepção da incompatibilidade da completude humana moderna na resposta única e simples de uma religião. Ao partir da ideia externalizada pelo diretor/quadrinista/escritor, é viável compreender como a

⁵ Ver LABOURET-DUMAS, Marie-Louise. Carta ao Ministro da Guerra, 2 out. 1814. *Service historique de la Défense*. França: Fundo 7YD91, s/d.; DUMAS, Alexandre (*père*). *Mes mémoires*. Paris: [s.n.], 1881. v. 1.

⁶ “The plots themselves become vehicles for Dumas, the author, grandson to a Haitian slave, to reflect and obliquely critique the propagandistic discourses of cultural superiority that justify the ‘civilising mission’” (Marsans-Sakly, 2018, p. 2).

noção de sujeito pós-moderno, fragmentado em sua individualidade pela instabilidade globalizada (Hall, 2006), é latente na estruturação da (re)criação do personagem o Conde de Monte Cristo.

Logo, é essencial descrever a importância do trabalho realizado por Maeda dentro do cenário artístico japonês. Participou de grandes estúdios, como o Studio Ghibli e o Gonzo, atuando em projetos como *O Castelo no Céu* (1986) e *Final Fantasy: Unlimited* (2001-2002), respectivamente; e não menos valorosa é sua contribuição com os *designs* de dois dos “anjos” da franquia *Neon Genesis Evangelion*. Torna-se possível reafirmar, partindo desse breve panorama, o imenso papel estético dos trabalhos desenvolvidos por Maeda, visto que a utilização da (re)interpretação não ocorre somente em relação ao romance do século XIX no *corpus* selecionado, mas também nos movimentos artísticos ocidentais e orientais emergidos em contato com a perspectiva do período de produção das adaptações.

É oportuno ressaltar que, mesmo com mais de cento e sessenta anos separando seus nascimentos, ainda que com vivências drasticamente distantes e diversos posicionamentos contrastantes, ambos os autores foram capazes de encontrar-se em um ponto em comum: o personagem Edmund Dantès, ou melhor, o Conde de Monte Cristo. É justamente o entrelugar que o Conde pode representar, o formador da ponte para sujeitos diversos, mas com experiências assimiláveis. A ambiguidade, a transgressão e a crítica próprias do romance e, posteriormente, da animação e do mangá reforçam a pertinência sempre renovada da narrativa de *O Conde de Monte Cristo*.

2. A (RE)CRIAÇÃO

Ao buscarmos o significado posto pelo dicionário *Michaelis* (2024, *online*) para a palavra “adaptação”, é encontrado o seguinte: “Ato ou feito de acomodar(-se); acomodação, ajustamento”. Curiosamente, Hutcheon (2013, p. 10, grifo da autora), ao pontuar o caráter ancestral da contação de histórias, mostra a necessidade de “[...] ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” durante o recontar delas. Sendo assim, é passível emergir o (re)contar das histórias como fundamental para a sua perpetuação e, conseqüentemente, para a sua eterna (re)acomodação ao contexto outro.

Ao espelhar tal concepção ao *corpus* literário escolhido, criam-se condições para termos noção da importância do (re)contar para a narrativa do século XIX *O Conde de Monte Cristo*, dado que é através desses novos ajustes – no caso, propostos pelas adaptações *Gankutsuou* – que ocorrerá sua remarcação na história artístico-literária. Ainda, seria interessante evidenciar a afeição de diversas sociedades, como a vitoriana, para com a adaptação, tornando esse hábito repassado entre as gerações até a contemporaneidade. Este hábito é sempre adaptado, pois variadas são as possibilidades de como (re)contar nossas histórias atualmente – cinema, televisão, internet, quadrinhos, entre outras (Hutcheon, 2013).

Amplificadas com os novos suportes, atitudes vexatórias para com adaptações são frequentemente derivadas de comparações superficiais com a obra “original”. Sobre esse tema, Hutcheon (2013, p. 13) explica que “[...] ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado”, mesmo com a crítica especializada e dezenas de jornalistas compreendendo as novas produções como obras menores.

Outro processo correntemente associado à adaptação é a tradução por similaridades, como, por exemplo, o tratamento de insignificância perante a obra “original”. Adaptações cinematográficas de obras literárias são, por diversas vezes, descritas como “traições”, “deformações”, “perversões”, “infieis” (Stam, 2000), rotulações muito semelhantes ao tratamento dado à tradução a partir das *Belles Infidèles*.

É pertinente, entretanto, entendermos as problemáticas que rondam a conceitualização de fidelidade e infidelidade dentro do campo da adaptação. Antes de iniciarmos, faz-se necessário expor a subjetividade do termo em questão; afinal, a adaptação deve ser fiel a qual aspecto? À duração da obra, à quantidade de personagens, ao cenário, à terminologia aplicada, à descrição dos personagens, ao número de diálogos, entre outros? Desde um primeiro momento, é questionável até onde é factível ser fiel (Stam, 2000) ao texto original.

Ao entrarmos no campo da adaptação, ao alterar o suporte midiático, como no caso deste trabalho, de um romance (o qual manipula somente palavras escritas) para uma mídia animada (estruturada por sequências de imagens digitalmente alinhadas com músicas, dubladores e efeitos digitais) e um mangá (um suporte misto entre linguagem literária e imagens sequenciadas e estáticas em preto e branco), emergem a impossibilidade e, segundo Stam (2000, p. 56, tradução nossa) até mesmo a “[...] indesejabilidade da fidelidade literal”⁷.

Ao aplicar o emaranhado teórico da fidelidade e da infidelidade na análise de *Gankutsuou*, sobressaem aspectos dificultosos da atuação deste. “O processo é ainda mais complicado pela passagem do tempo e a mudança de local” (Stam, 2000, p. 57, tradução nossa)⁸, como acontece nas obras adaptadas selecionadas, com cerca de 160 anos de distância entre si e o romance de Dumas, além de estarem alocadas em pontos cardeais opostos, Ocidente e Oriente. Somado a isto, o autor também realça a atuação do lapso temporal como um fator preponderante no grau de fidelidade ao texto tido original (Stam, 2000). Dessa forma, tornam-se desejáveis e igualmente previsíveis, no quesito ocorrência, as mudanças narrativas empreendidas nas adaptações de Maeda.

Contudo, grande parte da resistência às alterações em adaptações fílmicas ou, como em *Gankutsuou*, para animação e mangá, derivam-se da suposta

[...] superioridade axiomática da arte literária sobre o cinema, uma suposição derivada de uma série de preconceitos sobrepostos: *a antiguidade*, a suposição de que as artes mais antigas são necessariamente melhores; *a iconofobia*, o preconceito culturalmente enraizado (que remonta às proibições judaico-muçulmanas-protestantes sobre “imagens esculpidas” e à depreciação platônica e neoplatônica do mundo das aparências fenomênica) de que as artes visuais são necessariamente características das “religiões do livro”, da “palavra sagrada” dos textos sagrados (Stam, 2000, p. 58, tradução nossa, grifos do autor)⁹.

À vista disso, as adaptações logo em seu berço de nascimento sofrem com afirmações herdadas não da qualidade de outras adaptações, mas sim de presunções de outros textos literários, julgados canônicos e, portanto, consagrados em seu pedestal com impossibilidade de serem tocados. Nesse cenário, *Gankutsuou* esmiuça a sacralidade por meio de determinadas

⁷ “[...] undesirability of literal fidelity” (Stam, 2000, p. 56).

⁸ “The process is further complicated by the passage of time and by change of place” (Stam, 2000, p. 57).

⁹ “[...] the axiomatic superiority of literary art to film, an assumption derived from a number of superimposed prejudices: seniority, the assumption that older arts are necessarily better arts; iconophobia, the culturally rooted prejudice (traceable to the Judaic-Muslim-Protestant prohibitions on ‘graven images’ and to the Platonic and Neoplatonic depreciation of the world of phenomenal appearance) that visual arts are necessarily, characteristic of the ‘religions of the book,’ of the ‘sacred word’ of holy texts” (Stam, 2000, p. 58).

ações, como a dinâmica da obra “original” e a das adaptadas para a indústria de mangás e animês japoneses. Essa análise é exequível mediante o processo de produção comumente utilizado nas obras japonesas desses suportes: primeiramente, há a confecção do mangá – entendido como obra “primária” – para, posteriormente, haver sua adaptação para o animê.

No caso de *Gankutsuou*, inicialmente, foi produzido o animê – adaptado do romance de Dumas – e, com fins de aprofundamento do enredo, o lançamento do mangá. Isso faz com que as obras japonesas escolhidas sejam, por si só, um confronto direto à autoridade e à prioridade concedidas a partir da ideia de obra “original”, obra “menor”, e a suposta infidelidade derivada, uma dupla formulação contrária à concepção tradicionalista da obra francesa.

Conjuntamente à idealização de superioridade de obras antigas, há também o senso de pureza e intocabilidade ao longo dos séculos. Todavia,

Tanto o romance quanto o cinema têm consistentemente canibalizado outros gêneros e mídias. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagens, alegoria e livros de piadas – em uma nova forma narrativa, repetidamente saqueando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances cinematográficos e romances jornalísticos. Mas o cinema leva essa canibalização ao seu paroxismo. Como uma linguagem rica e sensorialmente composta, caracterizada pelo que Metz chama de “heterogeneidade códica”, o cinema se torna um receptáculo aberto a todos os tipos de simbolismo literário e pictórico, a todos os tipos de representação coletiva, a todas as ideologias, a todas as estéticas e ao jogo infinito de influências dentro do cinema, dentro das outras artes e dentro da cultura em geral (Stam, 2000, p. 61, tradução nossa)¹⁰.

É possível, então, expressar a antropofagia artística como um traço inerente a qualquer suporte midiático. De forma semelhante ao plurimídia do cinema, o mangá devora elementos da literatura escrita e os sobrepõe a aspectos pictóricos, tornando-se viável considerá-lo dentro da categorização moldada por Rajewsky (2012, p. 10) intitulada “combinação de mídias”: a “[...] categoria vai desde a mera contigüidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes, até uma integração ‘genuína’, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos”. Em seu ápice, a impossibilidade

¹⁰ “Both novel and film have consistently cannibalizes other genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials – courtly fictions, travel literature, allegory, and jestbooks-into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating novel hybrids such as poetic novels, dramatic novels, cinematic novels, and journalistic novels. But the cinema carries this cannibalization to its paroxysm. As a rich, sensorially composite language characterized by what Metz calls ‘codic heterogeneity,’ the cinema becomes a receptacle open to all kinds of literary and pictorial symbolism, to all types of collective representation, to all ideologies, to all aesthetics, and to the infinite play of influences within cinema, within the other arts, and within culture generally” (Stam, 2000, p. 61).

de desvincular os gêneros nesse novo suporte demonstra que, por meio de mescla de gêneros e mídias, há a possibilidade de surgimento de novos suportes (Rajewsky, 2012).

Assim, a fidelidade a uma suposta mídia ou gênero mais antigo, mais canônico ou mais puro, em seu cerne, é equivocada, pois “A essência [do romance e do cinema] é não ter essência, é ser aberto a todas as formas culturais” (Stam, 2000, p. 61, tradução nossa)¹¹. E é nesta abertura que o manejo do orientalismo e do *nihonjinron* será frutífero, conforme será explorado em momento propício.

É a partir de alguns pressupostos de Stam (2000) que se faz compreensível a adaptação enquanto uma forma dialógica, princípio que esclarece a formação de obras como *Gankutsuou*, as quais são

[...] menos uma tentativa de ressuscitar uma palavra original do que uma virada em um processo dialógico contínuo. O conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e fusões e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se às infinitas e ilimitadas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, a matriz completa de enunciados comunicativos dentro da qual o texto artístico está situado, que chegam ao texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um sutil processo de disseminação (Stam, 2000, p. 62, tradução nossa)¹².

É por esta teia conectiva que obras adaptadas, como as selecionadas, manuseadas sutilmente em suas narrativas se encaixam em um novo contexto cultural, abordando significações caras a este novo público, mas sem obrigatoriamente apagar suas conexões prévias. Para uma breve exemplificação a ser pormenorizada depois, os já existentes discursos orientalistas e anti-orientalistas, em *O Conde de Monte Cristo*, não são suplantados pela narrativa de Maeda, mas apropriados pelo autor à cultura japonesa, à sua historicidade, às suas nuances, suas problemáticas e suas reflexões sociais. Desse modo, segundo Stam, “[...] adaptações, portanto, ficam presas no turbilhão contínuo de referência e transformação

¹¹ “*Their essence [novel e cinema] is to have no essence, to be open to all cultural forms*” (Stam, 2000, p. 61).

¹² “[...] *is less an attempted resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination*” (Stam, 2000, p. 62).

intertextual, de textos gerando outros textos em um processo interminável de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem claro” (2000, p. 66, tradução nossa)¹³.

Para ele, é necessário maior preocupação com aspectos dialógicos, como as possíveis leituras, críticas, interpretações e reescritas de um material anteriormente composto, do que uma inquietação excessiva com o conceito de fidelidade e de infidelidade. E, em consonância a esse posicionamento, Hutcheon (2013, p. 61) sustenta a ideia de que a adaptação “[...] é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções”.

Ainda que cultivada em meio à turva e incerta crítica, a adaptação continua a apresentar imenso valor, não só cultural, mas também comercial. Algumas ocorrências que corroboram a afirmação anterior são as cerimônias de entrega do *Academy Awards*, mais conhecido como *Oscar*. No ano de 2024, das dez indicações ao prêmio de melhor filme, seis foram adaptações – inclusive, de obras adaptadas de diversos suportes, desde obras literárias até franquias de bonecas de brinquedo¹⁴.

Ao salientar a recorrência explícita e reconhecida das adaptações, várias são as adaptações que referenciam suas obras adaptadas diretamente, como em *Os Excêntricos Tenenbaums*, filme dirigido por Wes Anderson, o qual é iniciado com o livro em que é baseado sendo emprestado de uma biblioteca (Hutcheon, 2013). Similarmente, na adaptação animada japonesa de *Gankutsuou*, do episódio um até o vinte e dois, ocorrem curtas aberturas comentadas por um narrador não nomeado (NON) sobre os mais diversos temas, desde considerações sobre o ocorrido no último episódio, ponderações sobre possíveis ações dos personagens e, a mais curiosa, identificações profundas com um dos personagens em foco: o próprio Conde de Monte Cristo.

No decorrer dessas ponderações, determinadas características são passíveis de serem captadas. Uma das mais intrigantes é o uso da língua francesa pelo NON, mesmo que todo o resto da animação seja feita em japonês. Esta escolha, isoladamente, já poderia ser apontada como um elemento de referência intermediática. O conceito foi moldado por Rajewsky (2012, p. 11) e é descrito como quando um “[...] produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos”. Em *Gankutsuou*, a utilização da língua francesa na abertura

¹³ “[...] adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin” (Stam, 2000, p. 66).

¹⁴ Disponível em: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2024>. Acesso em: 23 jul. 2024.

de cada episódio funciona como uma memória, um lembrete, constante da obra que evoca, *O Conde de Monte Cristo*.

É indispensável, ainda, assinalar que a referência intermediática se estabelece somente ao ser manuseada em um suporte diferente do seu de origem. Embora a adaptação animada decorra, tal qual o cinema, de funções canibalizadas da literatura escrita – como a linearidade temporal e a causalidade –, o emprego da língua francesa pelo narrador é ressignificado não para a constituição do suporte, mas sim para a composição da narrativa em voga.

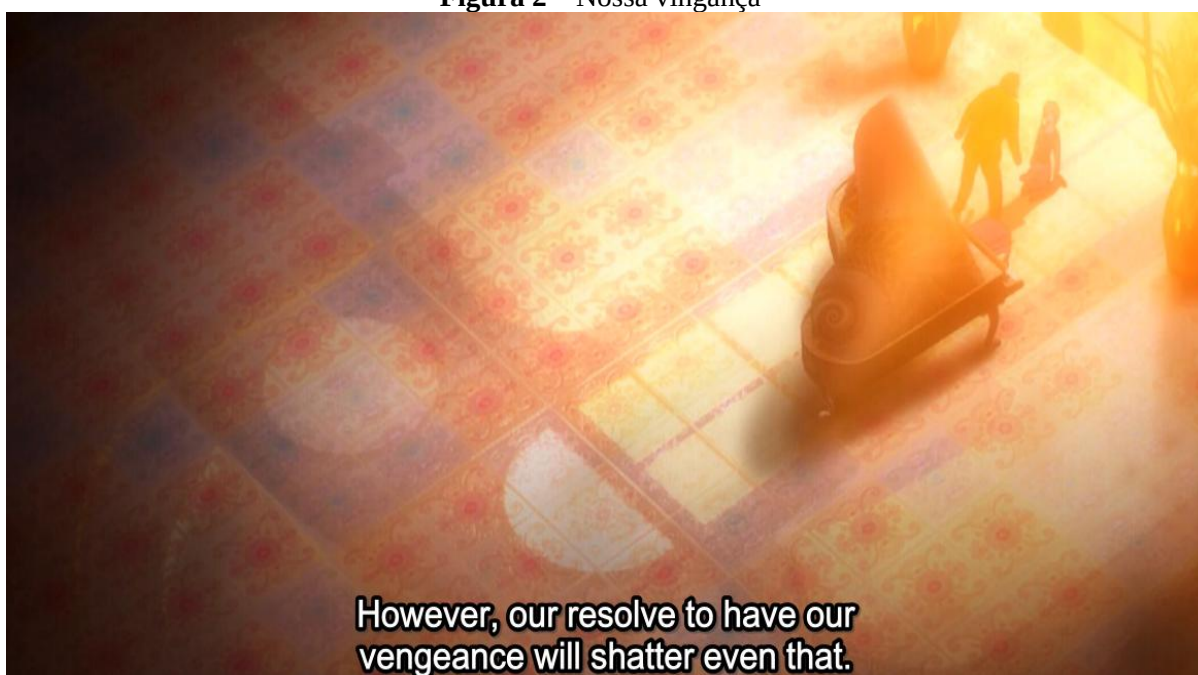
As referências intermediáticas desabrocham, em suas narrativas, a sensação de “como se” (Rajewsky, 2012), que, para surgir, depende do extrapolar das fronteiras midiáticas: “Esta diferença midiática faz surgir ou, pelo menos pode fazer surgir, tanto o caráter ‘como se’ das referências intermediáticas, quanto uma qualidade específica e capaz de formar a ilusão de outra mídia que é inerente às referências [...]” (Rajewsky, 2012, p. 12, grifo da autora). Essas alusões pautam-se na invocação à imagética de uma mídia, mantendo-se o seu suporte real e suas características.

No *Gankutsuou*, com o NON em seu monólogo, há a rememoração do papel do narrador em uma obra do gênero romance, constituída pela escrita, mas, na adaptação, utilizando de seus meios próprios. No caso em apreço, é feito oralmente pela dublagem, em paralelo aos compostos visuais e auditivos típicos da mídia.

O NON apresentado na adaptação animada atua, tanto em aspectos subjetivos aos personagens que comenta quanto na capacidade de alcançar essas subjetividades, como a entidade Gankutsuou. Ao apossar-se da lacuna deixada pelo Abade Faria, no romance de Dumas, a entidade age enquanto guia de Dantès, mas também como seu carrasco, esperando por sua derrocada, não necessariamente de forma negativa, mas como um espectador aguardando há muito tempo o final de uma novela. Quando se apresenta como NON, Gankutsuou (o Rei da Caverna) – e toda a riqueza material e imaterial que simboliza –, posiciona-se como parte do próprio Conde, indivíduo este que possui corporeamente.

O fato de NON dirigir-se ao Conde como *mon ami* – meu amigo, em português – e expressar a vingança desejada pelo Conde como sua própria, pode sugerir determinadas análises referentes a suas intenções narrativas. Em face do conteúdo articulado na **Figura 2**, abaixo, mesmo com a vingança do Conde sendo de cunho extremamente individual, NON/Gankutsuou coloca-se em uma situação de partilha do desejo de represália:

Figura 2 – Nossa vingança¹⁵



Fonte: Crunchyroll, 2022, 20ep, 2min 2s.

Somado a isto, conforme evidenciado, NON/Gankutsuou, em diversos momentos, se percebe como o próprio Conde de Monte Cristo. A seguir, na **Figura 3**, vemos uma exemplificação dessa autopercepção:

Figura 3 – Meu amigo e eu¹⁶



Fonte: Crunchyroll, 2022, 4ep, 1min 54s.

¹⁵ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 2**: “Entretanto, a nossa resolução de nos vingarmos despedaçará até isso”.

¹⁶ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 3**: “... meu amigo e eu chegamos em Paris, onde o menino nos aguardava”.

Mesmo que sua presença associada a Dantès seja ambígua, benéfica e maléfica ao usuário, NON/Gankutsuou demonstra interesse na estabilidade ou instabilidade psicológica de Dantès, costumeiramente esperando por ações pacíficas por parte do humano que o acompanha e, em breves momentos, pontuando possíveis alterações de mentalidade para o Conde, objetivando um final minimamente agradável para seu *mon ami*.

Na **Figura 3**, apontamos a associação entre o personagem Conde de Monte Cristo e o NON/Gankutsuou, e essa observação debruça-se sobre a outa de que Albert, o protagonista das adaptações, esperava somente o Conde, de acordo com as obras francesa e japonesa. Na relação formulada entre NON/Gankutsuou e o Conde, ocorre uma quebra das fronteiras espiritual e corpórea, boa e mal, humana e sobrenatural, sendo uma ação simbólica do próprio ato adaptativo.

Ao ponderar sobre o que foi mostrado, é importante atentarmo-nos para a relação intrínseca entre uma obra adaptada para com obra(s) outra(s) prováveis de serem relacionadas a ela (Hutcheon, 2013). Mas tal afirmação difere “[...] de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais [...]” (Hutcheon, 2013, p. 27), uma vez que toda adaptação deve ser interpretada em sua integralidade, como texto único, porém, também em relação aos outros. Na situação apresentada, por mais que haja assimilações no decorrer narrativo entre a obra dumanesca e suas adaptações, há profundas alterações, como a ausência do Abade Faria, representante máximo do cristianismo e do cientificismo – uma ambigualmente marcante – no romance, e o acréscimo da entidade Gankutsuou, símbolo paralelo ao sobrenatural e ao natural.

Para completar o raciocínio sobre a **Figura 3**, trata-se, fundamentalmente, de um único momento representado em ambas as obras do século XIX e nas adaptações japonesas. A animação (re)cria-se enquanto adaptação, ao emergir da probabilidade de o Conde de Monte Cristo estar amalgamado com o narrador não nomeado e, possivelmente, com a própria entidade Gankutsuou. Devemos considerar que a constituição narrativa pode mudar grandemente durante o processo adaptativo – muitas vezes para além do corpo narrativo –, conforme apreendido de *Gankutstuou*, pois “O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas” (Hutcheon, 2013, p. 34, grifo da autora).

Nas obras selecionadas, além da omissão ou do acréscimo de personagens, o que já ocasiona alterações ostensivas na narrativa, as adaptações estendem e comprimem o enredo, respectivamente, no mangá e no animê: Dantès deixa de ser um narrador principal para ceder lugar a Albert – tornando-se o marginalizado novamente silenciado – e materializa a outridade

do Conde de Monte Cristo que, no romance, é apenas subjetiva, a partir da percepção de terceiros sobre comportamentos tidos “estrangeiros”.

Como mencionado, compreendemos que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p. 28), ressignificando o tratamento dado ao texto adaptado durante séculos, devido à conceitualização da infidelidade como malefício artístico. Conforme evocado pela autora, Roland Barthes (1977b, p. 160 *apud* Hutcheon, 2013, p. 28) assume a postura de manusear uma adaptação não enquanto obra, mas enquanto “[...] ‘texto’, uma ‘estereofonia plural de ecos, citações e referências’”, abrindo espaço para refletir sobre os conceitos de “originalidade” e de “genialidade” da tradição literária pós-romântica. A discussão pautada em conceitos como o da fidelidade ou da infidelidade faz-se irrisória perante o universo infinito de interpretações e significações passíveis de serem dadas a um texto em comunhão com todas as outras produções.

E, a partir dessa centelha cultivada por Hutcheon (2013), ela emerge a naturalidade, e talvez um possível obscurantismo, com a/o qual utilizamos a palavra “adaptação” para referirmo-nos às mais diversas ações adaptativas. A conclusão derivada desta reflexão é a estruturação, segundo Hutcheon (2013), de três modos de conceber a adaptação em sua formulação:

(1) enquanto **produto formal** – uma transfiguração da mídia (de um romance para um filme), do gênero (épico para lírico) ou ainda do foco (recontar a história de um ponto de vista outro), ocasionando alterações na linha interpretativa empregada até o momento para determinada narrativa;

(2) como **processo de criação** – concebendo o desenvolver de uma obra adaptada como (re)interpretação e (re)criação, ou seja, enquanto verdadeiro florescer artístico e não somente como um espelhamento turvo de algo sagrado;

(3) baseada em um panorama gerado de seu **processo de recepção**, na consequência da relação palimpséstica entre as obras a ela interligadas e, dessa maneira, exercer a adaptação enquanto adaptação, evocando memórias e imagens vinculadas a outros textos, em uma eterna repetição autêntica.

Ao relacionarmos os três modos citados com as obras *Gankutsuou*, torna-se viável destrinchá-las quanto ao **produto formal**, já que, por mais que mantenham o uso da linguagem escrita – no caso do mangá –, ambas as adaptações exploram as diversidades técnicas de suas próprias mídias, como as imagens seriadas (para o mangá) e a dimensão cinematográfica (para a animação), além da alteração do foco narrativo, sendo passado do Conde de Monte Cristo – no romance de Dumas – para Albert de Morcerf – nas adaptações japonesas. Há uma clara

transcodificação de mídia – romance para animação e mangá –, de gênero – romance de aventura para ficção científica –, além da mudança no foco narrativo e no contexto – sendo Albert o ponto focalizador e o Extremo Oriente, simbolizando o Japão, como novo contexto cultural.

Ao determo-nos no **processo de criação**, a verificação da (re)criação é palpável em todo o decorrer da obra, desde a nomeação das adaptações serem vinculadas à primeira tradução do romance francês para o japonês, passando pela presença sobrenatural da entidade Gankutsuou em detrimento do personagem Abade Faria, até o final mórbido do Conde com sua morte suicida devido à sua própria incapacidade de aceitar-se em suas ações. A reinterpretação por meio da criação de Maeda propicia o surgimento de uma nova obra, mesmo com a utilização de pilares semelhantes ao de Dumas.

E por último, mas não menos relevante para a análise, está o **processo de recepção**. Nesta categoria, a adaptação é compreendida enquanto uma forma intertextual: ao vivenciar uma adaptação como texto advindo de outros textos e assim sucessivamente, o sujeito estaria experienciando uma repetição variada, uma eterna troca mútua entre a obra adaptada e os diversos outros textos aptos a serem vinculados ao texto fonte. Em *Gankutsuou*, a conexão intertextual é vista não apenas para com o romance de Dumas, mas também com sua primeira tradução para o japonês, com a própria história do animê e mangá com a presença dos *mechas*, robôs gigantes que marcaram o desenvolvimento do gênero da ficção científica dentro do território nipônico, a referência a obras como *O vampiro*, de John William Polidori, de 1819, para reafirmar o *status* de estrangeiro, a outridade e a marginalidade do Conde de Monte Cristo.

Levando-se em conta a exposição dos modos como a adaptação pode vir a atuar, faz-se notório sua maleabilidade para com diversos componentes narrativos, como explicitado antes. A alteração em elementos como o ritmo, o tempo, a focalização e o ponto de vista da história são capazes de transmutar uma narrativa por completo (Hutcheon, 2013), o que muito atrela-se à maneira pela qual transmitimos tais histórias ao longo dos séculos, somada à especificidade empregada por cada contador.

Segue a **Figura 4**, com o objetivo de exemplificar esse processo de adaptação pelo qual o texto fonte passa. São duas capas distintas com o Conde de Monte Cristo:

Figura 4 – Capas (à esquerda, poster de Louis Français; à direita, capa da animação japonesa *Gankutsuou*)



Fonte: FRANÇAIS, Louis. **Dantès sur son rocher**. 1846. Imagem/publicidade para Le comte de Monte-Cristo de Alexandre Dumas. Reprodução digital; **Figura X – Promotional image**. *Gankutsuou: The Count of Monte Cristo*. Reprodução digital.

A primeira delas tem uma paleta de cores reduzida, com uma representação do Conde ocidental, enquanto a segunda possui uma paleta de cores variadas, mesclando o ocidental e o oriental. É interessante notar, também, que o horizonte (ao fundo) da segunda capa é composto pelo mesmo objeto/espaco da capa mais antiga: o oceano.

Conforme apontado por Walter Benjamin (1994, p. 205), a capacidade de

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo [...] Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (grifo do autor).

Ao posicionar a conceitualização de Benjamin sobre a arte de narrar e o embate entre a fidelidade e a infidelidade, faz-se imprescindível entender que a adaptação tem, enquanto seu manancial, a própria narrativa em sua forma inicial: compartilhar experiências para que as mesmas não morram e possam servir de fomento para vivências significativas. É justamente

por meio do (re)contar e do (re)criar, inerentes à arte narrativa que se torna possível vinculá-la subjetivamente aos indivíduos envolvidos.

Ao se debruçar em um romance de mais de mil e quinhentas páginas, composto por diversos núcleos narrativos igualmente relevantes para o decorrer do enredo, profundamente empenhado em suas ambientações históricas, em especial as ocidentais, e intrigas – almejando adaptá-lo para, primeiramente, uma animação de vinte e quatro episódios, com cerca de vinte e cinco minutos cada, com orçamento limitado para um público muito mais delineado, somado a um mangá, uma arte sequencial, também limitada em três volumes que, somados, totalizam cerca de duas mil e quinhentas páginas de imagens entrelaçadas a dizeres – são esperadas mudanças e transformações consideráveis para que, novamente, haja significação por parte do sujeito espectador/leitor. É necessária a percepção das características inerentes a cada suporte midiático, não como limitadoras, mas sim como instigadoras de formas outras de narração. Afinal, “Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (Hutcheon, 2013, p. 49). A capacidade única de cada mídia produz a possibilidade de (re)criações vinculadas notadamente tanto a seus contextos de produção e recepção quanto à vastidão imagética de um diretor.

Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Hutcheon vincula os três modos de se compreender a adaptação com os três modos de engajamento, sendo esses:

(1) o **contar**, ou em inglês *telling*, exemplificado principalmente por romances, contos e histórias escritas, é um modo de engajamento guiado pela palavra escrita em conjunto à imaginação do leitor em ação, instigando-o à reflexão e à ludicidade mediante o código da linguagem grafada;

(2) o **mostrar**, ou em inglês *showing*, é a zona de ação de suportes como o teatro, o cinema e a televisão. Neste, a narrativa é materializada por meio de elementos sonoros – trilha sonora para ambientação, dublagem com narração ou diálogos, sonoplastia, *design* de som, entre outros – acrescidos de elementos visuais – *mise-en-scène* de cenário, figurinos e atores, fotografia, composição e efeitos visuais. Isto é, sua estruturação é pautada pela performance, pela imagem e pelo som, organizados de forma intencional para que o espectador veja a narrativa desenrolar-se;

(3) o **interagir**, ou em inglês *interacting*, reconhecido por ser o modo mais contemporâneo, ao abarcar suportes como o *videogame* e parques temáticos, entre outras mídias digitais interativas. É característico, por ter seu público participando ativamente da construção narrativa, seja por meio de ações obrigatórias para o transcorrer da mesma ou por conta de o

enredo depender de escolhas do jogador para ser definido. Assim, a narrativa é realizada junto da interação, por meio de envolvimento cognitivos ou corporais por parte do público.

Fundamentados nisso, cogitaremos o papel dos adaptadores como “[...] primeiramente intérpretes, depois criadores” (Hutcheon, 2013, p. 20), pois é somente após passar pelo “filtro” subjetivo do adaptador, por sua própria capacidade cognitiva em (re)criar o que lhe foi dado, em seu novo modo de engajamento eleito, em seu novo suporte midiático determinado, que a adaptação poderá ser criada em sua integridade por meio das definições postas por ele. Logo,

A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (Hutcheon, 2013, p. 32, grifo da autora).

Perante as obras selecionadas por nós, é factível emergir *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas, enquanto um romance do modo contar, sendo sua única fonte expressiva a escrita. Porém, ao passarmos para a animação *Gankutsuou*, o cenário transforma-se, pois – através de imagens animadas, músicas, expressões faciais, timbre das vozes dos dubladores – é que a história é entregue ao telespectador. Já com o mangá *Gankutsuou*, há um entremeio entre a animação e o romance: ao utilizar de imagens estáticas sequenciadas, mas banhadas em falas decodificadas por meio da escrita, o mangá oferta uma experiência ao mesmo tempo diferenciada de suas obras irmãs e intimamente associada a elas.

É o caso do ato adaptativo de *Gankutsuou*, correspondendo ao posicionamento elaborado por Hutcheon (2013, p. 40):

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificadas, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.

Curiosamente, a obra “ponte” – o mangá de *Gankutsuou* – entre as fronteiras midiáticas das narrativas aqui escolhidas foi a última a ser publicada oficialmente, sendo antecedida pela animação. Ambas as produções japonesas ocasionam a quebra da tradição, seja em relação ao suporte midiático eleito para confecção, seja referente às alterações no andamento dos personagens e suas narrativas, ou ainda na análise das possíveis recepções derivadas da linguagem empregada por cada uma delas, considerando suas especificidades.

Devido a esses fatores, consoante Hutcheon (2013, p. 39-40), “A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na

linguagem das novas mídias, ‘reformatação’” (grifo da autora). Nesse processo, “sempre haverá perdas e ganhos” (Stam, 2000 *apud* Hutcheon, 2013, p. 40), ao se tratar de uma adaptação dentro do princípio tradutório. A **Figura 5** ilustra essas transformações na concepção criativa do mangá *Gankutsuou*:

Figura 5 – Capas dos três volumes do mangá *Gankutsuou*



Fonte: <https://gankutsuou.fandom.com>. Acesso: 08 dez. 2025.

Em todas elas, o personagem está ao centro. Na primeira, de forma mais contida; na segunda, talvez mais romanceada e suavizada; e, na terceira, mais espectral e diabólica. Normalmente, as adaptações de romances longos são tidas como uma “arte cirúrgica” (Abbott, 2002), em decorrência das diminuições, subtrações, contrações e sínteses necessárias para adequar-se ao novo suporte midiático ou ao gênero em que se transmutaram durante o processo adaptativo.

Por mais verdadeira que essa colocação seja, ao observarmos o desenvolvimento das obras *Gankutsuou*, houve uma expansão do núcleo narrativo de determinados personagens, como Héloïse de Villafort e Franz de Quesnel d’Épinay. Na obra de Dumas, Héloïse, segunda esposa de Gérard de Villefort, é a responsável por causar diversos homicídios que assombravam a mansão da família, à qual se juntou após o casamento. Entretanto, com a descoberta do marido de seus variados crimes – em sua maioria contra a família do nobre –, o homem direciona duas saídas para a esposa: “– Preste atenção, senhora – disse ele –, se, ao meu retorno, a justiça não estiver feita, denuncio-a pessoalmente e prendo-a com minhas próprias mãos.” (Dumas, 2016, p. 1270). Em sua própria defesa, Héloïse descreve sua intenção em salvar a herança familiar

para Édouard, único filho de Héloïse e segundo filho de Gérard, recusando-se a deixar o capital apenas para Valentine, filha mais velha de Gérard do primeiro casamento.

Ao buscarmos a história da personagem nas adaptações japonesas, em um aspecto generalista, Héloïse (ver **Figura 6**) percorre um caminho similar ao proposto pelo francês, causando, por medo e inveja, múltiplas mortes em prol de uma herança entendida, em primeira instância, como merecida por seu filho.

Figura 6 – Héloïse encarando Villefort¹⁷



Fonte: Crunchyroll, 2022, 11ep, 14min 14s.

Ao ser questionada como autora dos assassinatos, nas adaptações, Héloïse expressa que planeja matar também o próprio marido, tudo em troca de um suposto benefício para Édouard.

Da mesma forma com que foi nos apresentada no romance, Héloïse é deixada sozinha após o confronto direto com o marido. Em *Gankutsuou*, diferentemente da morte da nobre e de seu filho, a mulher afunda-se em delírios, enclausurada em sua loucura pela frustração de seus planos. Em seu novo estado, Héloïse fica sob a tutela do Conde de Monte Cristo, que atuava até então como uma espécie de amante; porém, era o instigador dos assassinatos, para que Gérard fosse fragilizado o suficiente para o alcance de sua vingança. A dama torna-se residente de *Champs-Élysées*, número 30: a mansão do Conde em Paris, sendo propício salientar que, mesmo com o estado mental conturbado da mãe, Édouard mantém-se ao lado da genitora no *Champs-Élysées*.

¹⁷ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 6**: “É isso mesmo! Eu planejava matar você também!”.

Nesse novo cenário, o sacrifício materno, em um primeiro momento, não é posto como individualista e punido com a morte, como ocorrido no romance francês. Na (re)criação japonesa, em primeiro lugar, a lupa ocidental do indivíduo é sobreposta a uma possível leitura do conceito de *ie*, derivada de textos do *nihonjinron*. Em sua concepção, o *ie* é “[...] um grupo social construído com base em um quadro estabelecido de uma residência [...] O que é importante aqui é que as relações humanas dentro desse grupo familiar são consideradas mais importantes do que outras relações humanas” (Nakane, 1972, p. 5, tradução nossa)¹⁸. Na adaptação, o comportamento de Héloïse seria lido como uma tentativa de manter o futuro de seu grupo social mais próximo, seu filho, e não seria punida com a morte – tal qual no Ocidente com sua lupa individualista –, mas sim com o exílio mental – com a lupa oriental grupista.

Todavia, é pertinente ressaltar que as leituras realizadas a partir de textos sustentados pelo *nihonjinron* não devem ser um espelho uno do comportamento de todos os indivíduos nascidos no estado-nação Japão. Seu uso, neste trabalho, se restringe a demonstrativos de leitura plausíveis segundo o contexto de produção da obra, mas nunca afirmados como os únicos prováveis de serem abstraídos. Ademais, a discussão sobre o *nihonjinron* será aprofundada no próximo capítulo.

Ao considerarmos os eventos do mangá, descritos até agora, em comparação aos do animê, há uma profunda alteração no destino de Héloïse no suporte de quadrinho japonês. Nele, a dama é brutalmente assassinada pelo marido, Villefort, mas seu falecimento é tido como acidental. Gérard nem mesmo é cogitado como suspeito de homicídio, e toda a burocracia funerária é tratada conforme a normalidade esperada e pelo juiz francês. O Conde de Monte Cristo atua diretamente para que ocorra o retorno de Héloïse de modo sobrenatural, ofertando a vida à morta, que se levanta de seu túmulo sem qualquer tipo de restrição moral, similarmente a uma vampira, recuperando a vida sem os entraves socioculturais dos vivos.

Quanto a Franz d'Épinay, na narrativa do século XIX, o jovem é restringido à sua atuação enquanto noivo de Valentine de Villefort, filha de Gérard de Villefort e neta de Noirtier de Villefort, e um dos amigos próximos de Albert, fruto da relação da ex-noiva de Dantès, Mercedes, com Fernand, primo da mulher. No desdobramento posto a si, Franz descobre que seu pai, monarquista, foi morto por Noirtier de Villefort – pai de Gérard e participante ativo do partido bonapartista – em um duelo, e não assassinado por desavenças políticas.

¹⁸ “[...] the *ie* is a social group constructed on the basis of an established frame of residence [...] What is important here is that the human relationships within this household group are thought of as more important than all other human relationships” (Nakane, 1972, p. 5).

Ao emparelhamos o Franz do romance às suas versões dentro das adaptações japonesas, sua contribuição é amplificada. Em *Gankutsuou*, o jovem barão é explorado em sua profunda amizade com Albert de Morcerf, filho de Fernand e Mercedes, relação essa que se inicia durante o funeral do pai de Franz, um momento de grande fragilidade, porém com igual abertura por parte do jovem. Desde esse momento, os garotos passam a ser inseparáveis, conforme mostrado na narração de Franz na **Figura 7**, e uma dinâmica única se molda em torno deles: Franz sempre atua como salvador ou protetor de Albert, devido à ingenuidade e inocência do último.

Figura 7 – Franz e Albert¹⁹



Fonte: Crunchyroll, 2022, 2ep, 8min 57s.

Por conta dessa proximidade, uma das interpretações possíveis do relacionamento dos jovens é o de que Franz nutriria sentimentos românticos para com Albert, mantendo-se sempre por perto, para proteger o amigo e o alvo de seu amor platônico. Franz, entretanto, nunca demonstraria abertamente essas intenções em toda a animação ou mesmo no mangá, sendo essa leitura pautada por cenas sutis no decorrer da narrativa, como percebido na **Figura 7**.

Ao mesmo tempo em que a afirmação proposta por Abbott (2002) relativa ao papel sintetizador, “cirúrgico”, da adaptação para com o texto adaptado é aplicável em diversos momentos em *Gankutsuou*, como a substituição do Abade Faria pela entidade Gankutsuou ou o corte da duração de determinados núcleo em detrimento do enredo principal, sobretudo por tratar-se de um suporte midiático detentor de características que o diferem do romance. Um desses aspectos é a restrição no tempo, já que as obras japonesas – com foco na animação –

¹⁹ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 7**: “Desde aquele dia, Albert e eu nos tornamos inseparáveis”.

recebem um orçamento fechado para o desenvolvimento de suas narrativas, ficando inviável a transmutação de todos os pormenores do romance para vinte e quatro episódios de uma animação.

Pensando na adaptação enquanto “arte cirúrgica”, esse princípio não é inteiramente encaixável dentro das adaptações selecionadas, pelas intercorrências do suporte midiático nas quais foram concretizadas. Além disso, as adaptações, em diversos momentos, expandem o romance do século XIX conforme foi necessário para sua (re)criação no século XXI, resultando na confirmação do posicionamento de que a adaptação “[...] é um processo de apropriação do material adaptado” (Hutcheon, 2013, p. 45) e não somente uma cópia dele, no caso o romance.

Ao entender a adaptação enquanto ato de apropriação de um material, faz-se preciso compreender que o processo de (re)criação só ocorre quando emparelhado a uma obra **outra** – a outridade será crucial, portanto, para que este paralelo aconteça. Quando o receptor da obra está familiarizado com o título adaptado, a experiência de captar “[...] a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade [...]” (Hutcheon, 2013, p. 45, grifo da autora), pois a rememoração dos textos vinculados a obra é espontânea. A lembrança e a memória são traços fundamentais para a percepção da adaptação enquanto adaptação.

Ao estabelecer o contato entre obra (re)criada, adaptada em seu contexto sociocultural e “filtrada” pelo adaptador, com o texto prévio e muitos outros passíveis de serem postos em conexão, a possibilidade de destrinchar a adaptação perante o suporte midiático tornou-se frequentemente encontrada em trabalhos do campo dos estudos da adaptação. Assim, como proposto por Hutcheon (2013), acrescentamos à equação os três modos de engajamento – contar, mostrar e interagir –, referendados anteriormente, como forma de contribuição para o aprofundamento da assimilação das diferenças, mas também das semelhanças entre o contar e o mostrar, no caso da pesquisa em realização.

Uma frutífera exemplificação da relevância do modo de engajamento emparelhado às características específicas de cada modo caros às obras em estudo – contar e mostrar – é a descrição do próprio Conde de Monte Cristo em seus enredos. No romance de Dumas, a primeira personagem a pormenorizar a aparência do Conde não é Edmund, mas a Condessa G. A senhora aponta os seguintes atributos dele:

– Escute – disse-lhe ela –, **Byron** jurou para mim que acreditava em **vampiros**, disse inclusive que já vira alguns, descreveu-me sua fisionomia. Pois bem, é literalmente como ele: aqueles **cabelos pretos**, aqueles **olhos imensos**, luzindo uma **chama estranha**, aquela **palidez mortal** [...] (Dumas, 2016, p. 419, grifos nossos).

A partir desse trecho do romance, é plausível destacar determinadas palavras como “basilares” para montarmos uma imagem inicial do Conde: **vampiros, cabelos pretos, olhos imensos** com uma **chama estranha** e **palidez mortal**. A personagem também cita o famoso escritor Lord Byron, autor de *Manfredo* (1817) e grande aficionado pelo vampirismo. O escritor inglês foi um dos grandes nomes do Romantismo, juntamente a Samuel Taylor Coleridge e Percy Shelley, e suas obras recorrentemente abordavam críticas à moralidade e à hipocrisia social. Por mais que o autor não tivesse contato direto com a figura vampírica ou o gótico, suas obras banhavam-se em elementos e temáticas caros ao imaginário gótico, além de sua própria personalidade literária também contribuir para a formação do imaginário de personagens vampíricos dentro da literatura do século XIX.

A figura vampírica de Lord Byron estabeleceu determinados parâmetros para os personagens que viriam a seguir, como, por exemplo, o indivíduo sedutor, capaz de corromper outros ao seu redor, adepto de um exílio voluntário e que consome, literal ou figurativamente, outros indivíduos ao seu redor. A vampirização byroniana também cultivou a moralidade ambígua dos vampiros e, associada aos traços já salientados, o Conde de Monte Cristo de *Gankutsuou* é estruturado.

Ao considerar as referências feitas sobre a fisionomia do Conde no romance (ver **Figura 8**), profundamente ligadas ao vampiro byroniano (Sena; Ferreira, 2024), junto da crença do estrangeiro desconhecido e temido, podemos visualizar que a descrição subjetiva da Condessa G se materializa nas adaptações.

Figura 8 – Fisionomia do Conde em *O Conde de Monte Cristo*



Fonte: Dumas, 2016, p. 423 e p. 35.

Como visto na **Figura 8**, as ilustrações da edição utilizada do romance de Dumas propõem uma mudança imperativa no aspecto do Conde. Na imagem da direita, há o jovem Dantès, em sua inocência, e expressões suaves derivadas de sua passividade e até ignorância sobre o mundo que o circundava. Os cachos negros emolduram um rosto que desconhecia a verdadeira face do mundo político, econômico e legislativo. Já, na ilustração da esquerda, é apresentado o Conde em sua transmutação completa, o semblante enrijecido pelas dores da prisão e pela constituição do conhecimento presenteado por Abade Faria compõem um homem misterioso e que invoca medo por sua inacessibilidade.

Ao elencarmos esses elementos emergidos pela descrição do romance, o emparelhamento desse conjunto de aspectos com a imagem estruturada por Maeda do Conde nas adaptações japonesas faz-se viável e, para além disso, valioso para a análise elucidativa dos modos contar e mostrar. Agora, observemos como Maeda constrói a imagem do Conde (ver **Figura 9**).

Figura 9 – Fisionomia do Conde em *Gankutsuou*

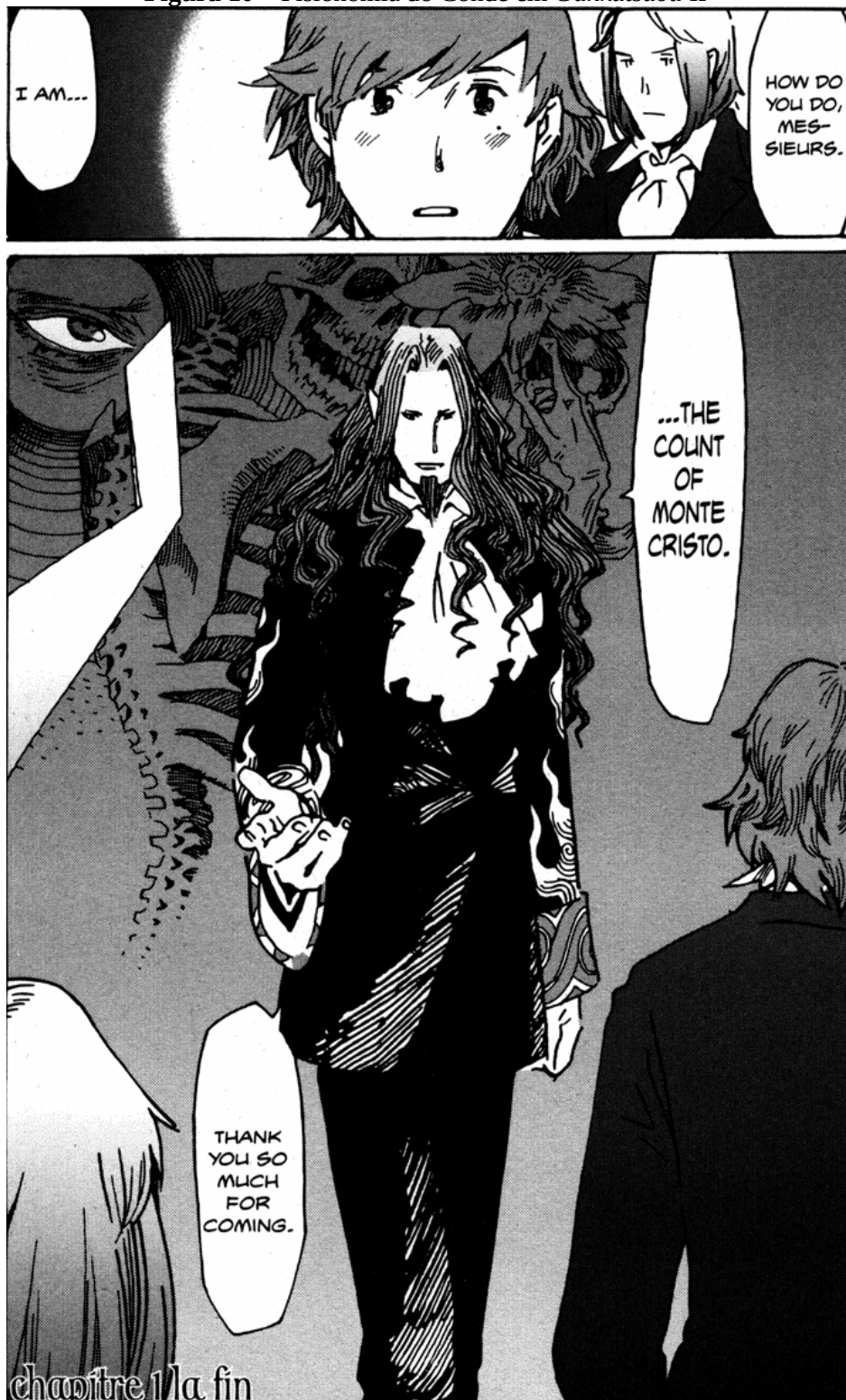


Fonte: Crunchyroll, 2022, 1ep, 8min 25s.

Ambas as descrições imagéticas expostas em *Gankutsuou*, seja na animação (rever **Figura 9**), com suas cores e seus sons únicos, ou no mangá (conforme **Figura 10**), pautado por uma carga de mistério e horror, correspondem grandemente ao retratado no romance de Dumas, mas com formas diferenciadas de reprodução, seguindo as características específicas de seus suportes midiáticos. Uma breve exemplificação a respeito é o uso da cor na animação: ainda

que as duas representações do Conde de Monte Cristo sejam cerceadas pelo medo ao desconhecido corporificado no personagem, cada uma delas enfatizará uma significação ímpar.

Figura 10 – Fisionomia do Conde em *Gankutsuou II*²⁰



Fonte: Maeda, 2008, p. 48.

²⁰ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 10**: “Como vão, senhores? / Eu sou... / O Conde de Monte Cristo/ Muito obrigado por terem vindo”.

Ao averiguar o Conde apresentado na animação japonesa, apreendemos, por meio da cor, correlações entre o personagem, a figura vampírica e o estrangeiro como símbolo da outridade. Ao observarmos a **Figura 9**, vemos um Conde de Monte Cristo com os ditos cabelos negros (embainhado em uma estampa similar ao espaço sideral ou, em inglês, *outer space* / “espaço de fora”) possíveis de serem relacionados à sua outridade diante do povo parisiense, sua identidade de estrangeiro. Os olhos do Conde, descritos como imensos e detentores de uma chama estranha, são postos como bicolores, uma espécie de heterocromia em vermelho e verde, para alcançar a exotividade necessária ao olhar estranho. Há, também, a palidez incorporada pela pele azulada do Conde, novamente um aspecto apto a ser vinculado à sua identidade alienígena em relação a Paris, ou à sua condição de representante dos povos submetidos às potências ocidentais, como o próprio Japão durante a Restauração Meiji, conforme será trabalhando mais à frente.

Focalizando no papel da importância das cores na animação japonesa, das tonalidades de verde e de vermelho nos olhos do Conde, compreendemos que “O verde [...] entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1024), ambos atuando em uma zona ambígua e desconhecida. Em uma de suas vertentes, o verde é posto como “[...] uma cor tranquilizadora, refrescante, *humana*”, além de representar “[...] o despertar da vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1025, grifo dos autores).

Contudo, o verde também é explicado como sendo detentor de

[...] uma força maléfica, noturna [...] A linguagem o demonstra – podemos ficar *verdes de medo* ou *verdes de frio*. A Esmeralda, que é a pedra papal, é também a de Lúcifer antes de sua queda. Embora o verde, enquanto *medida*, fosse o símbolo da razão – os olhos de Minerva – na Idade Média, tornou-se também o símbolo do irracional e o brasão dos loucos (Chevalier; Gheerbrant, p. 1027, grifos dos autores).

Desse modo, o verde reforçaria, por si só, a ambiguidade sintetizadora da experiência humana: uma vivência de questionamentos irresolúveis, carregados de temores, devido a seus aspectos desconhecidos. Somada a esta ambivalência básica, o verde é naturalmente posto em contraponto ao vermelho, sendo que: “O verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1025).

A dubiedade das duas cores, quando postas nos olhos do Conde, atua como um espelho da inquietude humana diante da incógnita da existência. O olho, segundo os budistas, está “[...] situado no limite entre a unidade e a multiplicidade, entre a vacuidade e a não vacuidade,

permit[indo] que essas sejam apreendidas simultaneamente” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 728) na tentativa de significar a experiência mundana.

Passando para o pensamento chinês, cultura cara à formação da sociedade japonesa, “[...] é o *yin* e o *yang*; o primeiro, masculino, impulsivo, centrífugo e **vermelho**; o segundo, feminino, reflexivo, centrípeto e **verde**; o equilíbrio de um e outro é todo o segredo do equilíbrio entre o homem e a natureza” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1025, grifos nossos). Seu encontro, no limiar, é a representação dos mistérios da existência, como a vida e a morte. Essa leitura é reforçada quando “[...] o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha – ou da dialética – entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo uraniano” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1031). Logo, o rubro é o embate no limiar significativo do desconhecido com a consciência humana.

Na caracterização do personagem do Conde nas adaptações japonesas, principalmente na animação, o registro da presença das duas cores nos olhos da figura é passível de ser posta como um embate fronteiro, por diversos aspectos que circundam e atravessam a obra: a vida e a morte, a razão e a loucura, o bem e o mal, o natural e o sobrenatural, bem como o Ocidente e o Oriente. A relevância da escolha das cores dentro da animação mostra-se, então, como um dos aspectos a refletir o processo de (re)criação aplicado por Maeda em suas adaptações e, sobretudo, ao associá-lo ao embate orientalista, conforme será esmiuçado a seguir. É relevante salientar a ambivalência vampírica, da qual as cores são originadas, com a retomada constante de a narrativa habitar fronteiras e limiares fundamentais à constituição do ser humano.

Ademais, é necessária atenção aos traços emergidos dentro do mangá, representados aqui pela amostragem da **Figura 6** (Héloïse encarando Villefort), retirada do quadrinho japonês em questão. Esse apontamento justifica-se pela mudança estratégica na representação do Conde, justamente pelas limitações impostas pelo suporte em que foi construída.

Os mangás, histórias em quadrinhos, com artes sequenciadas produzidas em contexto sociocultural japonês,

[...] são formadas por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. O fato de os quadrinhos terem nascido do conjunto de duas artes diferentes – literatura e desenho – não os desmerece. Ao contrário, essa função, esse caráter misto que deu início a uma nova forma de manifestação cultural, é o retrato fiel de nossa época, onde as fronteiras entre os meios artísticos se interligam (Luyten, 1987, p. 11-12).

O suporte midiático, embora alvo de desprestígio dentro da comunidade acadêmica e até mesmo por parte de massas populares, são capazes de ultrapassar “[...] a condição de instrumento de consumo para tornarem-se símbolo da civilização contemporânea” (Luyten,

1987, p. 9). As histórias em quadrinhos são e foram, embora com as críticas, importantes formas de alcance de mensagens ideológicas em períodos como a Segunda Guerra Mundial:

As HQ desempenharam seu papel na propaganda ideológica antinazista. É bem fácil explicar por quê. Imagine um herói de quem você gosta muito mesmo. Com o passar do tempo, você estará imitando muitas de suas ações, e tudo o que ele disser será verdade para você. Assim é que as HQ foram usadas, através dos heróis, para transmitir o pensamento de quem comandava a guerra. No final do conflito ficou-se conhecendo as armas ideológicas dos que ganharam. Mas há pouca notícia de quadrinhos usados nas fileiras totalitaristas. Mas eles existiram e foram utilizados para combater ou desmoralizar os aliados também (Luyten, 1987, p. 35-36).

Entretanto, mesmo com a valiosa utilização do suporte durante um período complicado para a história mundial, as histórias em quadrinhos mantiveram uma imagem empobrecida. Fomentada em afirmações sobre a nocividade dessas narrativas para a formação moral do público infantil e juvenil, a importação dos quadrinhos para o Brasil, em 1950, trouxe esse discurso depreciador para a população local, que, na contemporaneidade, ainda luta para desmistificar tais falas/dizeres (Luyten, 1987, 2012).

É na década de 1980 que “[...] o Ocidente vai buscar inspiração nas HQ japonesas tanto em conteúdo como no estilo” (Luyten, 1987, p. 58), popularizando indiretamente a mídia japonesa, após esse momento de represálias para com os quadrinhos. No entanto, as críticas ao suporte não advinham apenas do Ocidente, mas igualmente do Oriente.

Com o início da imigração japonesa, em 1908, e com seu ápice entre 1917 e 1940, os imigrantes japoneses buscaram, por diferentes meios, manter a conexão das gerações nascidas em solo sul-americano com a cultura nipônica. Uma das formas que encontraram de instigar o interesse dos seus jovens descendentes foi a importação de mangás em língua japonesa. Mas

[...] o que mais preocupa[va] os puristas japoneses é o *furigana*, isto é, a inserção do silabário hiragana ao lado dos *kanjis* para facilitar a leitura dos mesmos. Por exemplo, quando no texto contido nos balões aparece um kanji difícil, este vem acompanhado, ao lado, do alfabeto fonético para facilitar sua compreensão. Esse sistema é atacado por alguns linguistas com o argumento de que a leitura constante dos *furigana*, ao lado dos *kanjis*, leva à preguiça mental e ao esquecimento dos ideogramas aprendidos tão arduamente desde criança e tão cultuados pela *intelligentsia* japonesa (Luyten, 2012, p. 127, grifos da autora).

Vários discursos contrários à propagação dos mangás adaptados para outros públicos ou culturas são, de certa recorrência, dentro do gênero. Não obstante, essas colocações são inerentemente incompatíveis com o próprio surgimento do suporte, haja vista sua origem ser decorrente da importação da “[...] da arte chinesa da narrativa em imagens, em forma de rolos.

Sua adaptação ao estilo japonês resultou na obra-prima dos *chojigiga* (desenhos humorísticos de aves e animais), de autoria do monge Kakuyu Toba” (Luyten, 2012, p. 130, grifo da autora), e os desenhos ainda poderiam ser denominados de *toba-ê* em referência a seu criador (Chinen, 2013).

Além de sua origem, o termo denominador “**mangá**” só foi usado, pela primeira vez, durante o século XIX, por Katsushika Hokusai,

[...] um dos mais célebres ilustradores e gravadores do Japão, que lançou uma série de desenhos que batizou de Hokusai Manga. Era uma compilação de desenhos avulsos de caráter cômico, quase uma série de estudos que não tinham exatamente uma sequencialidade, mas a palavra mangá se consolidou para denominar os quadrinhos japoneses (Luyten, 2012, p. 68).

Emparelhado às contribuições do ilustrador, o contato com o Ocidente foi de grande impacto para a estruturação da mídia conforme é conhecida atualmente. Esse contato japonês aconteceu com os jornais humorísticos *Japan Punch*, editado por Charles Wirgman (1862), um inglês, e *Toba-ê*, editado por George Bigot (1887), um francês. Foi a partir das interações entre essas nações, Inglaterra, França e Japão, que os *chojigiga*, ou mangás, tornaram suas técnicas de produções mais modernas aos olhos europeus. Houve a substituição de diversas metodologias aplicadas pelo arquipélago, como “A xilogravura (cara e dispendiosa) [, que] foi substituída pela litogravura, zincogravura e fotogravura a traço. O pincel foi trocado pela pena” (Luyten, 2012, p. 130).

Analisando a rentabilidade técnica do processo de produção desse gênero ao longo do século XX, as alterações nos métodos aplicados resultaram em uma maior facilidade e capacidade de manufatura do produto. Porém, essas modificações se deram durante um período de grande instabilidade referente à política externa japonesa. Como vimos pontuando em vários momentos e retomaremos mais adiante neste trabalho, o Japão, em 1854, passa pela abertura forçada de seus portos para produtos, matérias, ideias e tecnologias ocidentais, substancialmente aos norte-americanos – os responsáveis finais pelo acesso ao arquipélago –, mas também para outras nações que já circundavam o território na tentativa de realizar o mesmo feito, como Portugal, Holanda, Inglaterra e França.

Em decorrência disso, a cultura japonesa é inundada, desde conceitualizações inexistentes em seu cotidiano até formas de as pessoas se vestirem, pela disseminação da cultura do Ocidente. As reverberações encontradas nos mangás continuam: o acréscimo de balões relativos ao modelo ocidental, linearidade narrativa, entre outras. No caso desse suporte específico, houve sim hibridações em suas especificidades, mas a adaptação ao seu novo

contexto não omite a forma com a qual foi feita. “A partir das influências alienígenas, portanto, os japoneses souberam, com muita propriedade, transformar os quadrinhos num vínculo peculiar – no formato, na editoração e, principalmente, no conteúdo” (Luyten, 2012, p. 130).

Ainda dentro dessa breve discussão, que será devidamente verticalizada no próximo capítulo, faz-se pertinente expor que, da mesma forma com que ocorre o discurso circundante sobre a imposição sociocultural do Ocidente no contexto cultural do Japão, também há um discurso da unquidade japonesa, o desejo de uma identidade única, homogênea, harmônica, pura e fechada em si, ao ponto de somente japoneses conseguirem compreender a si mesmos. Como o objetivo, neste momento, ainda não é destrinchar tal imaginário, esse conceito foi trazido rapidamente para demonstrar o contraponto experienciado no arquipélago: ao mesmo tempo que o Japão é uma nação que foi enormemente influenciada pelo fazer ocidental, também já atuou como uma nação impositiva, sobretudo para os países vizinhos asiáticos.

Uma boa exemplificação seria a comum ideia de que, na tessitura dos mangás, “[...] os mitos, os ideais e os sonhos japoneses são sempre muito bem retratados, e não os de outras sociedades” (Luyten, 2012, p. 134), quando, na realidade, diversas são as obras canônicas ocidentais adaptadas e não obrigatoriamente elas (re)contextualizam aspectos socioculturais de suas produções para os japoneses. O que pode ser visto na animação japonesa *Romeo X Juliet* (2007), de Fumitoshi Oizaki, estruturada em 24 capítulos e vinculada, em uma leitura inicial, a *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare: não há alteração no espaço e no tempo da adaptação, ou mesmo trocas significativas no decorrer da narrativa. E afirmar que mangás e animações japonesas corresponderiam a conceitos japoneses, em suas produções, pode provocar diversas reverberações incongruentes no que encontramos, conforme aqui selecionado, em adaptações de obras ocidentais.

Vinculando-se a esta curta divagação, os mangás, enquanto arte sequenciada japonesa, são tradicionalmente produzidos em preto e branco, diferenciando-se grandemente das animações produzidas em terras nipônicas, em sua maioria coloridas e vivas. Ao emparelhar o mangá à representação da animação, havia a exigência de uma reformulação para alcançar a estranheza alienígena do personagem central, seu modo estrangeiro, já que as cores desempenham grande papel nesse aspecto dentro da (re)criação animada.

O mangá, representado pela **Figura 9**, apresenta um Conde muito similar em aspectos corpóreos – vestimenta, proporção óssea, maneirismo, entre outros –, mas são as imagens no fundo dos quadrinhos em que a personagem está em destaque que remetem ao fator de sua outridade, à marginalidade que o cerca e o molda. Ao fitarmos a página selecionada de Maeda (2008) (rever **Figura 10**), há a presença de um imenso olho observador sobre a cabeça do

Conde, à sua esquerda, junto de uma caveira disposta lateralmente, portando uma flor próxima a si, sendo importante assinalar que o olho e a caveira são símbolos recorrentes nos painéis em que o Conde está em primeiro plano.

Iniciando pelo olho observador, em paralelo à leitura proposta das cores utilizadas nos olhos do Conde, o simbolismo do olho remete aos limiares, às fronteiras representadas, comumente, nos dois olhos humanos (Chevalier; Gheerbrant, 2020). Cada um dos globos oculares equivaleria a conceitos opostos – ou ainda complementares – tal qual a vida e a morte, o “eu” e o “outro”, o Ocidente e o Oriente. Partindo desta leitura, a constatação de haver só um olho no painel selecionado proporciona a possibilidade do entendimento de que, nesse ponto da história, o Conde de Monte Cristo vincula-se somente a uma vertente da narrativa, uma única verdade. Esse personagem não teria atingido “A resolução dessa dualidade [não] faz[endo] passar da percepção distintiva à percepção unitiva [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 729). Podemos, então, realçar a conexão do Conde para com a morte, o outro, o Oriente, porque ele teria finalizado sua transmutação de quase vingador oriental e estaria ali para, em sua posição divinificada por si próprio, condenar os pecadores.

Neste sentido,

O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um teatro e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas [...]. Invocam-se um ao outro e não existem um para o outro, senão por meio de um e de outro. Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 727).

Desta maneira, o posicionamento do Conde existe por causa de sua outridade, ou seja, do Ocidente. Igualmente oposto, esse constitui-se, existe, quando espelhando o outro, o Oriente. De modo semelhante, todos os conceitos corporificados pelo Conde seriam uma tentativa de desvincular-se da imagética ocidental, povo e nação que o enganaram, o aprisionaram e o condenaram à morte prematura em sua insignificância. O olho observador torna-se, por fim, um vestígio relacionado à sua constituição enquanto estrangeiro, sempre externo ao círculo social que margeia, reforçando a estranheza perante o forasteiro, o alienígena e a outridade, que deve ser cuidadosamente analisada para que não perturbe a dinâmica social estabelecida.

Como possível marcador dessa leitura fronteira do Conde, em qualquer uma das adaptações, no primeiro episódio da animação japonesa há um diálogo entre Albert e a Condessa G, nobre acostumada a visitar Luna, cidade ficcional alegórica a Roma, utilizada no romance do século XIX. Ao sentarem-se para melhor conhecer um ao outro (ver **Figura 11**), Albert, Franz e a Condessa G engatam em uma discussão sobre as origens do Conde de Monte

Cristo, figura nova que vem desestabilizando o cenário de Luna, seja por sua aparência instigante e ameaçadora, seja por seu comportamento tipicamente estrangeiro, mas esculpido o suficiente para não ser colocado à margem da alta sociedade:

Figura 11 – Montagem dos boatos sobre o Conde de Monte Cristo em Luna²¹



Fonte: Gankutsuou, 2022, 1ep, 4min32s-4min34s.

Como complemento à análise dessa imagem, é interessante observar o vocabulário utilizado pela Condessa G ao descrever o Conde. A primeira suposição que a nobre mulher realiza sobre esse desconhecido para a comunidade de Luna é de que ele seria um “*nouveau riche*” (do francês), “novo rico” ou “novo dinheiro” (em português). O termo carrega a idealização de um sujeito, inicialmente, pertencente à camada socioeconômica baixa, que foi

²¹ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 11**: “Alguns dizem que ele é um novo rico que fez sua fortuna na fronteira ou que ele é um alienígena do espaço sideral”.

capaz de acumular capital sozinho, sem qualquer tipo de herança familiar. Mas o grande feito é visto com repugnância pelos herdeiros de imensas riquezas geracionais, o que converteria os novos-ricos em manchas para sua nova faixa socioeconômica, pois a falta de uma nobreza inata transmutaria esses recém-chegados em sujeitos vulgares e ostensivos.

Somado à sua posição como *nouveau riche*, por si só ameaçadora à estabilidade das camadas sociais de Luna, o Conde ainda a teria alcançado na fronteira. Ao referir-se a esse limiar, a Condessa G remete ao conflito bélico prolongado entre a Terra e o Império Oriental, sendo o primeiro habitado por humanos e o segundo dominado por alienígenas. Ao sugerir que o Conde seria um *nouveau riche* originário dos limites geopolíticos, a Condessa G não somente intitula o recém-chegado como possível milionário vulgar, com uma riqueza de procedência duvidosa, mas também redobra o foco na leitura do alienígena enquanto símbolo da chegada da atemorização da segurança, fragilmente construída pela sociedade em questão.

Ao evidenciarmos a conexão entre o Conde e a fronteira, é necessário destrinchar algumas probabilidades de reação e de recepção a esse sujeito. Pelo motivo de esse limiar simbolizar a “[...] passagem entre o exterior (o profano) e o interior (o sagrado)” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 617), haveria duas formas de tratamento disponíveis para a escolha da comunidade – aqui representada pela Condessa G – perante a outridade: o acolhimento e a introdução ao interior sagrado, ou a rejeição e a renegação desse sujeito ao profano. Ao optar por repudiar o Conde, quando este se apresenta ao limiar da nobreza e aguarda por sua decisão, há a reiteração da crença advinda do alienígena, do estrangeiro, enquanto “[...] uma perigosa encarnação diabólica” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 465). A Condessa G propõe não apenas que o Conde possa ser alguém associado ao limiar e, por conta disso, perigoso, mas igualmente supõe que ele próprio seja o limiar, ao alegar que pertença à raça alienígena. O Conde de Monte Cristo deixa de ser simplesmente relacionado à fronteira, para transmutar-se na personificação da ameaça, do caos, da alteridade e da transgressão social, a todo custo evitada.

Emparelhada a essa leitura, é preciso considerar a presença da caveira, da qual, em um primeiro momento, é significativo desvelar o simbolismo por trás de sua constituição: o osso. Neste quesito, dentro do painel, ocorreria “[...] a revivificação das *ossadas dessecadas* evoca[ndo] a ressurreição gloriosa, e também porque ele contém o germe dessa restauração [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 741, grifo dos autores). Ao representar um esqueleto segurando uma flor, algo vivo, temos a oportunidade de vinculá-lo à ideia de ressurreição, processo passível de ser assimilado ao transposto por Dantès desde a sua sobrevivência dentro do *Château d'If* até sua transmutação orientalizador no Império Oriental. Seu percurso de alteração subjetiva vincula-se, também, ao processo de oferenda aos deuses, na ocasião os

ossos. Esses são sempre mantidos em sua integridade durante o sacrifício para que, ao serem cremados, alcancem os deuses e sejam restituídos em sua completude (Chevalier; Gheerbrant, 2020). Com sua entrega ao Deus cristão no romance e a entidade Gankutsuou nas adaptações, o retorno do Conde transmutado equivale a uma ascensão divinizatória (autorizada pela divindade), e o personagem poderia atuar como tal em seu plano de vivência.

A representação do Conde ligada à morte não necessariamente associa-o ao fim existencial, mas sim à capacidade de mudança e à tomada de poder pelo indivíduo. A morte liberta as “[...] forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 694). Por meio do rito de passagem da morte, o Conde atinge uma regeneração individual, abandona sua passividade à marginalidade afligida ao outro, ao estrangeiro, ao não-ocidental, e posiciona-se com potência e transmutação através da morte em vida, tornando-se a própria morte, motor da mudança.

Também, é fundamental indicar a receptividade da morte em um campo temeroso, pois, ao realizar sua passagem, o indivíduo desconhece seu próximo ponto de chegada. Logo, a ambiguidade transpassada dentro desse novo estado

[...] não impede que o mistério da morte seja tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores. É levada ao máximo, a resistência à mudança e a uma forma de existência desconhecida, mais do que o medo de uma absorção pelo nada (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 694).

A aflição gerada pela morte propicia meios para associá-la ao não saber o que acontecerá depois dela, e não ao que de fato ocorrerá enquanto conclusão do trajeto de existência. Contudo, o Conde de Monte Cristo não demonstra nenhum traço de temor ao mistério da morte, mas o encara como situação corriqueira, palpável e, principalmente, manipulável. O comportamento em questão não é originado de uma incapacidade de sentir o medo, mas derivado do terror enfrentado por mais de uma década, sem descanso, por Dantès. O Conde de Monte Cristo é o produto finalizado da tortura vivenciada, física e psicologicamente, por Dantès dentro das paredes do *Château d'If*.

Devido ao período passado pelo personagem, nesse espaço, tanto no romance acompanhado pelo Abade Faria e nas adaptações por Gankutsuou, há um momento de ressignificação neste trajeto tortuoso. Para analisar sua composição, uma sequência narrativa específica foi selecionada como sustentáculo: uma ritualística acontecida durante o Carnaval em Luna, no qual ocorre uma típica cerimônia: a *mazzolata*. Derivado de *mazzatello*, o termo trata-se de uma punição aplicada pelos Estados Papais – conglomerado de territórios italianos pertencentes à autoridade Papal durante o século VIII até o final do século XVIII – tendo como

principal peculiaridade o uso de um martelo de cabo longo e a tortura anterior à morte. Como metodologia, a *mazzolata* é realizada em um cadafalso, em praça pública, sendo precedida por um padre, na presença de um carrasco mascarado (trajado em preto) e o prisioneiro. Após o padre fazer uma oração pela alma do condenado, o martelo cairia sobre a cabeça do prisioneiro, similantemente à feitura do abate de gado. Por fim, nocauteado, o condenado seria decapitado.

Em relação à adaptação animada de Maeda, o telespectador é posto defronte à Luna mais uma vez, em sua estrutura contrastante entre um passado tradicionalmente realista e um futuro imagético, a partir do presente do século XXI, estruturando suas paredes por meio do limiar interpretativo. Na **Figura 12**, o foco volta-se para o centro da praça, no cadafalso, cercado de milhares de pessoas à espera da realização da “celebração” mais aguardada do Carnaval: a *mazzolata*.

Figura 12 – A *mazzolata*²²



Fonte: Gankutsuou, 2022, 1ep, 12min 33s.

O conjunto de cenas a partir dessa figura discutirá a humanidade, ou a falta desta, emparelhada ao poder divino de condenação à morte, e como a sociedade se comporta perante ela. De início, no cadafalso, são apresentados três condenados e seus respectivos crimes: um teria cometido assassinato por conta de sua pobreza, o outro devido a um caso amoroso e o último trata-se de um homem que assassinou uma família inteira para roubar seus pertences. A descrição de cada feito apto à punição é importante por conta de sua possibilidade de assimilação para com os erros cometidos contra Edmund Dantès. Por conta de seu temor à

²² Tradução nossa dos dizeres da **Figura 12**: “Quem são os condenados de hoje?”.

pobreza e ao fracasso, Villefort incrimina Dantès; por amor e ciúmes a Mercedes, Fernand incrimina Dantès; por ambição desenfreada e inveja, Danglars incrimina Dantès. Portanto, a interpretação do Conde é de que os três cometeram crimes igualmente sofríveis da sentença de morte.

Durante a espera pelo cadafalso, o Conde de Monte Cristo, acompanhado de Albert e Franz, propõe um jogo aos dois jovens: representando cada qual um condenado, uma dentre três cartas deveria ser escolhida para que o criminoso vinculado à carta fosse salvo da morte. Ante à possibilidade de tornar-se assassino, Franz recua e repudia o jogo. Contudo, o Conde parte em defesa de seu “simples” jogo, ao argumentar ser somente uma distração e que eles não são juízes (Gankutsuou, 2022, 1ep, 14min 59s). Complementando sua colocação, o nobre alienígena expõe o ponto que o atrai a tal entretenimento mórbido:

Figura 13 – A carta da salvação²³



Fonte: Gankutsuou, 2022, 1ep, 15min 10.

Logo em seguida, o Conde questiona: “Por que você hesita em utilizar este poder para fazer o bem?” (Gankutsuou, 2022, 1ep, 15min 19s). Por ter o poder manejado contra ele em diversas instâncias, Monte Cristo posiciona-se contra o esquivamento de ação advindo de pessoas detentoras de poder, justificado com uma falsa neutralidade, dúvida ou ainda temor perante a um deus real portador desta capacidade. Todavia, o nobre alienígena é incapaz de considerar a flutuação analítica possível para com uma única ação, dado que sua

²³ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 13**: “Neste momento, nós temos em mãos o poder de oferecer a salvação a eles”.

conceitualização de bem e de mal é estritamente subjetiva, individual e definitiva. Evidência disso é a reação de Albert e Franz ao “bem” do Conde, passível de ocasionar um salvamento ou mortes injustas.

Faz-se interessante ressaltar, ainda, a significação posta sobre Roma dentro do romance de Dumas, pois a cidade estaria em um “[...] estado intermediário entre a vida e a morte, que a torna semelhante a uma espécie de escala entre este mundo e o outro [...]” (Dumas, 2016, p. 372). Roma – e consequentemente Luna – seria o entremeio, a fronteira ambígua personificada em concreto, na qual as respostas são substituídas por questionamentos *ad infinitum*.

Em retorno à *mazzolata*, Albert opta por participar do jogo de cartas e retira o nome de Peppino da sentença de morte, o indivíduo que havia assassinado toda uma família por ganância. Para o desespero do jovem garoto, seu salvamento torna-se realidade, com Peppino sendo inocentado no cadafalso e os outros dois condenados em cólera e amargura, indignados com o livramento ocorrer somente a um dos três. A reação do público, tanto no romance quanto nas adaptações, é sublime, acompanhando o dizer do Conde de Monte Cristo de que “[...] o espetáculo da morte é o que há de mais curioso na vida” (Dumas, 2016, p. 442). E, logo após as execuções, as máscaras e as fantasias retornam às ruas aguardando o próximo espetáculo fúnebre.

Por um lado, podemos ler as ações do Conde como uma renúncia à inércia das injustiças do mundo, porém, associada ao não entendimento de que o próprio conceito de justiça pode ser subjetivo, levando seus comportamentos, muitas vezes, a serem dúbios. Por outro lado, o personagem se posiciona como detentor de poderes divinos, encarnados em si a partir de sua transmutação quase oriental, causada também por sua passagem traumática no *Château d'If*. É necessário, também, assinalar que o caráter divinizado do Conde é igualmente presente no romance, mas causado pela grandiosa influência do Abade Faria sobre ele e pela compreensão do divino como sendo estritamente cristão. Já nas adaptações, a divinificação do Conde vincula-se a uma condição de portar o poder de fazer a mudança acontecer.

Como realçado, a concepção do personagem é tortuosa. A percepção de um sujeito ocidental perante esse conjunto de atos do Conde de Monte Cristo, representando o outro, o oriental, pode ser tida como uma loucura. Nessa conjuntura, a leitura hutcheoniana, baseada na concepção de recriação, manuseada frente à figura do louco e concatenada à narrativa da adaptação japonesa, faz-se ainda mais fecunda, ao ser considerada paralelamente à simbologia atribuída ao louco. Dentro dos vinte e um arcanos representados no baralho de tarô, o “[...] Louco não tem número. Ele se coloca, portanto, de fora do jogo, isto é, fora da cidade dos homens, fora dos muros” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 628). O personagem Louco vincula-

se à transgressão essencial ao ato de mudança, de ver o que os outros não veem, por qualquer motivo que seja. Nenhuma alteração poderia ser minimamente cumprida sem a transgressão, sem estar “[...] fora das normas da sociedade” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 628), sem passar pelas fronteiras duramente estabelecidas por um grupo sociocultural. Mesmo que a figura do arcano sem número busque-se e sustente-se por meio da aquisição de sabedorias desconhecidas, é apenas por meio da loucura que a possibilidade de atingir seus objetivos constitui-se palpável.

Pelos motivos elencados, encadear o Conde de Monte Cristo à figura do louco colabora na compreensão do nobre alienígena enquanto “[...] o vácuo do fana dos sufis [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 629), a aniquilação egóica requerida para se tornar uma unidade única com Deus, no sufismo islâmico. Esse conceito é grandemente associado ao *śūnyatā* budista (Izutsu, 1994), o princípio de *open/emptiness*, segundo o qual há o entendimento de que “[...] nada pode ser dito que existe independentemente; todas as coisas gestam possibilidades além de si mesmas, nenhuma delas reduzíveis ou diferentes de como aparentam” (Shakti, 2023, p. 23, tradução nossa)²⁴, ou seja, somente ao associar o insociável, teríamos acesso à verdadeira realidade.

O constante ressurgimento de dizeres do Conde sobre sua capacidade divina ou seu emparelhamento ao próprio Deus, único em sua capacidade de apreender a realidade total, acarreta tanto a aquisição de poder sobre os humanos quanto a perda de sua humanidade, transformando-se em uma entidade sobrenatural, só acessada por meio de sua morte simbólica no *Château d'If*. Em uma passagem do romance, Dantès exclama: “[...] adeus bondade, humanidade, gratidão... Adeus a todos os sentimentos que regozijam o coração...! Tomei o lugar da Providência para recompensar os bons... que o Deus vingador me ceda o seu lugar para punir os maus!” (Dumas, 2016, p. 341). Sua autoproclamação imputa em si a ausência de todas as emoções que lhe eram caras até sua saída do *Château d'If*, bem como de sua constituição humana.

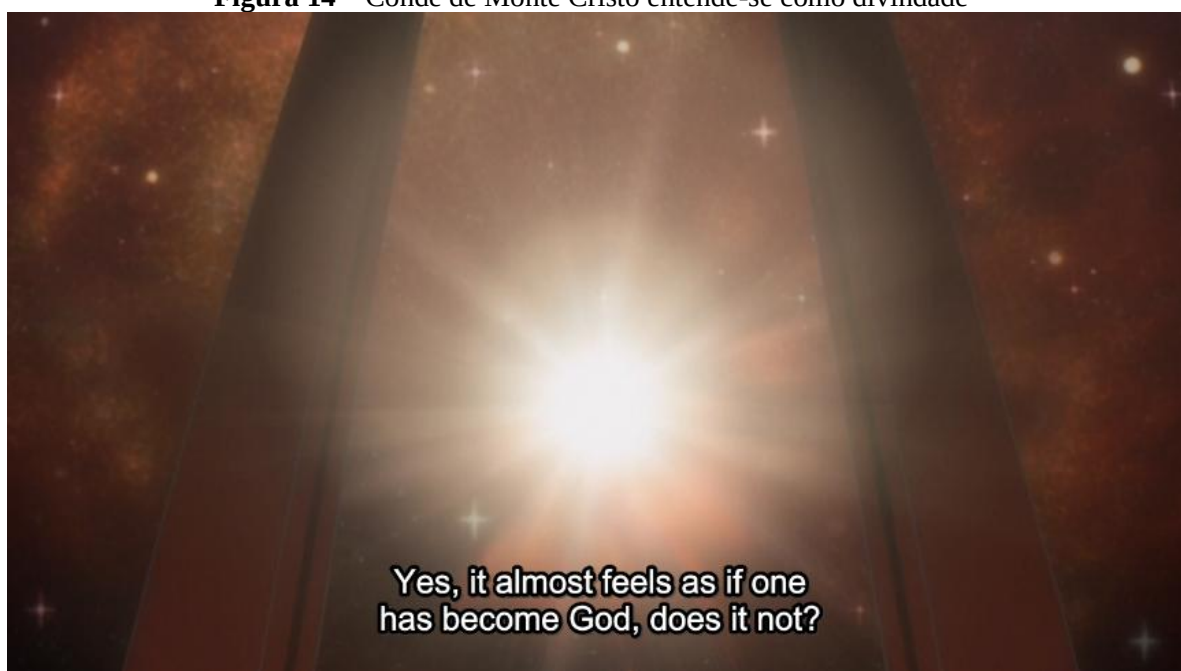
É oportuno salientar que, ao emparelhar o *śūnyatā* ao Deus cristão, ocorre a necessidade de compreender que, ao acessar a realidade proposta pelas correntes islâmica e budista, não haveria uma adjetivação negativa ou positiva para esse sobrenatural-transcendente. Todavia, o cristianismo incute a conotação desalmada, ao averiguar o homem posicionado em um local transcendente, acima da ignorância esperada dele e na proximidade exacerbada para com a entidade máxima, o Deus cristão. O sobrenatural, no recorte do romance, incorpora ao Conde a desumanização por apreender sua realidade, agindo como “a justiça pelo sagrado, a vingança

²⁴ “[...] nothing can be said to exist independently or with an intrinsic nature; therefore all things are pregnant with possibilities beyond themselves, neither reducible to nor other than how they appear” (Shakti, 2023, p. 23).

pelo ímpio”, enquanto, nas adaptações, a divinificação porta um senso de extremismo em suas ações derivadas da nova capacidade de agir, ser capaz de ver as conexões inerentes ao universo e, finalmente, modulá-las conforme seu querer.

Ao buscar o posicionamento de Dantès nas adaptações *Gankutsuou*, um dos principais dizeres do ex-prisioneiro referentes ao divino ocorre durante o Carnaval de Luna/Roma, no qual ele expõe sua indignação mediante a dificuldade de ação de Albert. Porém, o Conde ainda emerge uma sensação específica sobre realizar tal ato supostamente baseado unicamente no “bem” (ver **Figura 14**):

Figura 14 – Conde de Monte Cristo entende-se como divindade²⁵



Fonte: Gankutsuou, 2022, 1ep, 15min 24s.

Somando a repulsa e a fúria da indiferença dos nobres em frente à injustiça com a apreciação ao divino e a autoproclamação enquanto Deus, o Conde de Monte Cristo reforça a simbologia aplicada a si próprio pelo Louco. Ao exterminar sua identidade, para transmutar-se em Deus – literalmente –, apreender a conexão entre todas as esferas de existências, detendo assim o poder de mudar a vivência – e por extensão desprezar os que optam por cegar-se diante da possibilidade de ação – sejam elas humanas, alienígenas, estrangeiras, cerimônias ritualísticas ou mesmo conhecimentos diversos, o nobre alienígena “[...] torna-se a consciência do ser a consciência do mundo [...] ele caminha na frente [...] para além da cidade dos homens” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 629). Fernand, Villefort e Danglars – mas não apenas eles –

²⁵ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 14**: “Sim, isso quase faz sentir como alguém tivesse se tornado Deus, não é?”.

carecem do entendimento da amplitude da conexão entre suas ações e o mundo à sua volta, focando nos resultados a curto prazo e individuais. Mas o Conde adquiriu, através da entidade Gankutsuou – sobrenatural por excelência –, a capacidade de captar o alcance de suas ações. No entanto, isso não forçosamente direciona para um Conde de Monte Cristo piedoso, caridoso ou altruísta. Essa habilidade foi manejada com o principal objetivo de *vendetta* (vingança) e somente essa. E, mesmo com a suposta perda da humanidade e com a obtenção de uma visão divina sobre o ser humano, o Conde continuou com ações tipicamente humanas.

Todavia, em sua contradição, a divinificação do Conde de Monte Cristo instaura em si a absorção do senso de direito sobre a vida e a morte dos que circundam seu ambiente, afinal, “O direito de vida e, de modo correlativo, o direito de morte pertence aos deuses” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 694). Sendo assim, a morte “[...] exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 695, grifo do autor). Vinculando a figura do Conde a essa afirmação, a personagem adaptada perpassa todos as etapas apontadas: sofre com o luto advindo de variados motivos – desde a perda do noivado, passando pela desilusão para com sua sociedade e si mesmo, enfrentando o falecimento do pai e, por fim, sua própria morte anunciada. Todos esses momentos são pautados por transformações indiretas ou diretas, tanto no físico e no comportamento quanto no mental e no posicionamento, banhados na capacidade de mudança de algo irremediável.

A morte de Dantès pode ser lida como o nascimento do Conde de Monte Cristo, em qualquer que seja o suporte selecionado, quem, em diversos aspectos, Dantès se recusava a ser: posicionado politicamente, reflexivo sobre sua vivência em uma comunidade que, embora europeia, era marginalizada, e ativo em sua verdade moral. Portanto, “[...] a Morte tem inúmeras significações. Libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da Vida)” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 695), é ela quem apresenta a Dantès sua potência.

O renascer sofrido pelo Conde seria, em grande parte da obra adaptada, o ponto máximo que Dantès chegaria em desenvolvimento individual, divinificado em seu conhecimento adquirido pela dor. Entretanto, seu suicídio voluntário, no final da narrativa, demonstraria que não, a *persona* Conde também seria só mais um passo em sua “Iniciação” simbólica, apenas uma passagem de tempo a ser experienciada com o objetivo de, posteriormente, continuar sua jornada.

No sentido esotérico, ela [a morte] simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob o efeito da Iniciação. ‘O profano deve morrer para que renasça à vida superior conferida pela Iniciação. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer progresso iniciático’ (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 695, grifo dos autores).

Seu comportamento humano restante, diante do divino instaurando em si, seria uma prova da necessidade ainda de mudança e contínuo progresso por meio da morte.

Novamente, a fronteira constitui a base da formação do Conde de Monte Cristo na tessitura das adaptações. O limiar entre Dantès e o Conde, entre o Conde e quem ele viria a ser em sua morte simbólica, emerge a importância de enfrentar barreiras muitas vezes impostas pela comunidade estabelecida ao entorno do indivíduo. Mesmo com sua percepção divinificada sobre a estruturação social e como esta o afligia, o Conde detém amarras que o impedem de alcançar seu desejo, o ímpeto de sua vingança: ser visto e aceito em sua comunidade, seja ela qual fosse. E, por consequência, somente uma nova morte simbólica poderia alavancar o progresso da mudança individual.

Então, o osso, a caveira, a morte, o renascer, a divinificação e a mudança podem ser, mais profundamente ainda, associados em um paralelismo, utilizando, de acordo com o apontado previamente, o vampirismo. Este fenômeno ocorreria através de diversas engrenagens, como a própria busca por vingança do Conde de Monte Cristo a qualquer custo, a forma com a qual este trajeto resulta em inúmeras mortes – transformando Edmund em um “portador da morte” – e na ênfase em assimilar a figura do Lord Ruthven, o protagonista de *O vampiro* (2024), de John Polidori, com o próprio Conde.

Nas três obras eleitas para este trabalho, fazendo uso de suas variadas soluções midiáticas perante a necessidade narrativa apresentada, há a vinculação do Conde de Monte Cristo à figura do Outro, do estrangeiro, do alienígena, bem como do vampiro byroniano. Contudo, o modo de engajamento escolhido por cada qual, para alcançar a propagação da história proposta, influencia altamente em como esses componentes ressaltados serão recebidos pelo leitor, por meio do suporte e das características únicas associadas a ele. Apontar uma suspeita do Conde como portador da condição vampírica, estruturar a imagem dele em características como orelhas pontudas, dentes afiados e pele pálida azulada, relacionando a sua figura à morte pode, sim, resultar na associação esperada – vampirismo –, mas o processo de (re)criação, em suas singularidades, proporciona uma reação de recepção, uma construção de personagem e um caminhar narrativo único a cada obra. É necessário que, para a percepção da resignificação narrativa almejada, seja realizado um processo de análise de como esse elemento emergido foi tratado em cada uma de suas novas ambientações.

Ao analisarmos o exemplo sobre como ocorreria a transmissão narrativa para cada uma das produções – com as especificidades de seu suporte, de seu modo de engajamento, com suas limitações e técnicas correspondentes –, ressaltamos que “[...] nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (Hutcheon, 2013, p. 49). Logo, isso se torna não somente aceitável, mas crucial, para entendermos a adaptação em suas minúcias. A capacidade de externalizar ambivalências mentais interiorizadas é um dos traços inerentes aos suportes escritos, enquanto a habilidade de combinação sensorial entre imagem, som, silêncio e movimento é algo estrutural de mídias audiovisuais. A transposição narrativa entre esses suportes resulta, tal qual a tradução, em perdas e ganhos, mas não necessariamente em produtos melhores ou piores, apenas (re)criados com focos diferentes entre si.

Para além das especificidades do suporte e do modo de engajamento, uma obra – seja ela adaptação ou não – é transpassada por outro elemento fundamental para sua feitura e (re)interpretação(ões): “Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam o significado narrativo *a alguém* em *algum contexto*, e são criados *por alguém* com esse intuito” (Hutcheon, 2013, p. 52, grifos da autora). Sendo assim, é sumamente relevante compreender o contexto de (re)criação adotado em uma adaptação e como este se entremeia à história ali apresentada para, também, um público específico/esperado.

Ao tratarmos da obra de Alexandre Dumas, conforme já mencionado, esta foi publicada inicialmente entre 1844 e 1846 em folhetins. O folhetim, do francês *feuilleton*, era constituído de um espaço fixo em periódicos, como jornais e revistas, com o objetivo de publicarem, de forma seriada, produtos do gênero literário romance em prosa, repartido por capítulos. A tensão criada pela emissão parcelada fomentava a expectativa para o próximo folhetim e aumentava a arrecadação por edição. O suporte, surgido na França do século XIX, fundamentou-se por volta de 1830 com o aumento da impressão de jornais barateados, vinculando-se a uma crescente alfabetização de camadas mais pobres, a urbanização dos espaços de convivência social e, em decorrência, do advento da cultura de massa e seus produtos integrados à cultura cotidiana das comunidades em foco.

O folhetim foi um gênero marcado por sua rápida circulação dentro da sociedade na qual penetrava, portador de narrativas cotidianas, mas com sequências de eventos impactantes, para manter a expectativa do leitor até o próximo lançamento. Por conta dessa especificidade, o folhetim tornou-se uma literatura das tidas classes desfavorecidas da sociedade, além de fortalecer a propagação da assimilação dos modelos comportamentais europeus. Outras obras,

como *Os Três Mosqueteiros*, também de Alexandre Dumas, e *O Guarani*, de José de Alencar, foram publicadas igualmente nesse suporte de narrativa seriada.

Uma das consequências do sucesso folhetinesco foram as influências que essa mídia desempenhou em outros suportes, como nas radionovelas, nas telenovelas e até nos quadrinhos, inclusive no próprio mangá japonês. Ao possibilitar essa brecha narrativa no processo de criação, em contato com a reação periódica do leitor, corrobora-se a estruturação da ideia de uma obra não ser fechada em si e nem para si mesma.

Ainda sobre *O Conde de Monte Cristo* de 1844, o periódico francês responsável por seu lançamento foi o *Journal des débats*, ativo de 1789 a 1944, sendo um dos mais famosos suportes de circulação jornalístico entre os séculos XIX e XX. O uso do folhetim pelo *Journal des débats* ajudou a fomentar a notoriedade do gênero, pois se servia desse novo método narrativo tanto como entretenimento rápido quanto como crítica literária, reorganizando a forma de apreender o folhetim.

Consoante a proposta do gênero folhetim, a rápida propagação da obra de Dumas não se limitou ao território francês ou mesmo à Europa. No Brasil, o *Jornal do Comércio* adquiriu os direitos de tradução d'*O Conde de Monte Cristo* logo em 1845. O seu sucesso em terras nacionais foi tamanho que, quando obrigado a suspender a publicação em uma de suas edições, o jornal viu-se em posição de lançar uma nota informando a motivação: atraso na chegada de Paris do seu capítulo de continuação (Meyer, 1996). Assim, a recepção oferecida ao romance pelo público brasileiro do período foi muito maior do que o esperado pelo jornal e, acima de tudo, de tamanha relevância para os acadêmicos literários a partir de suas publicações.

Frente a esse panorama, é plausível frisar a abrangência do público de Dumas. Independentemente do país para o qual fosse traduzido, a classe menos abastada ali haveria para manter a estrutura da nação e, conseqüentemente, identificar-se com as mazelas, as injustiças e o sentimento de vingança do Conde de Monte Cristo. Mas não haveria como não existir limitações perante o disseminar da narrativa de vingança, sendo uma das primeiras a serem enfrentadas a língua – por necessitar de tradução –, seguida de aspectos socioculturais – como comportamentos e história europeia. Porém, como vimos, esses entraves não foram o suficiente para barrar a entrada de Edmund Dantès em outros países, também em busca de suas vinganças e justiça sociais.

O cenário das adaptações de *Gankutsuou* encontra certa similaridade ao romance, quando pensamos no público. Inicialmente, a adaptação animada japonesa foi planejada para ir ao ar no horário *late-night*, no começo da madrugada, da *TV Asahi Corporation*, e seu público esperado seria composto pelo nicho de adultos e jovens adultos autorizados socialmente a

entreterem-se nesse período do dia. Normalmente, o horário *late-night* é voltado para programações destinadas a adultos ou ainda nichadas demais para outros públicos.

Ao determinar o corte de faixa etária pelo horário televisivo, a animação poderia perder parte de outros nichos, como espectadores adultos disponíveis somente no período diurno e adolescentes mais velhos (de dezesseis anos para cima, no caso do Brasil²⁶). Todavia, ao mesmo tempo, se a adaptação animada tivesse se moldado ao horário de maior apelo televisivo, no período da manhã (para o público infantil) ou ao horário nobre (*prime time*, o período noturno de maior audiência, geralmente compreendido entre 18h e meia-noite), diversas alterações de enredo provavelmente seriam feitas para encaixar o discurso da adaptação para um público mais abrangente.

Posteriormente, sua transmissão foi iniciada também na *Animax Broadcast Japan Inc.*, no mesmo período de *late-night*, ação que possibilitou um sustento do público nichado da adaptação. Mas, por se tratar de grandes conglomerados televisivos, pode-se perceber a atuação televisiva predominante sobre a massa populacional do território japonês, isto é, a maioria da população trabalhadora tinha acesso significativo à transmissão da adaptação.

No entanto, as similaridades que poderiam existir entre os dois contextos de produção param por aí. Isso ocorre devido ao país que foi o berço de *Gankutsuou*: o Japão. A primeira tradução japonesa de *O Conde de Monte Cristo* chegou às terras nipônicas em 1901 e foi seriada até 1902 com o título de 史外史伝巖窟王 – em português, “uma narrativa histórica de uma história estrangeira, o Rei da Caverna”²⁷. E, desde o primeiro contato, constatamos o reforço do viés social do Conde no Japão: a intitulação posta na tradução reforça dois aspectos narrativos, a historicidade e o estrangeirismo, componentes caros e vinculados à formação da adaptação japonesa anos à frente.

O fator social na narrativa de 1844 é derivado de uma série de condições, tanto pessoais quanto sócio-históricas. Conforme apresentado no Capítulo 1 desta tese, a família Dumas detém uma ligação histórica com os povos escravizados em São Domingos, apesar da “higienização” impelida pela parte branca e francesa da linhagem ali colonizadora. Logo, é imprescindível levar em conta as leituras sócio-históricas dedicadas a *O Conde de Monte Cristo*, ainda mais se

²⁶ Não há referência sobre a faixa etária no Japão.

²⁷ A tradução para o português do título em japonês foi realizada por nós. Ela partiu da tradução em inglês, a qual consta como “a historical story from outside history, the King of the Cavern”. Perante a tradução em língua inglesa, seria mais preciso traduzi-la para o português como “uma narrativa histórica do ponto de vista de um excluído histórico, o Rei da Caverna”. Por razões estéticas e na tentativa de condensar o sentido dado em inglês e japonês, no corpo da tese, consta o título “uma narrativa histórica de uma história estrangeira, o Rei da Caverna”.

atentarmo-nos para a catalogação da obra como romance histórico, uma narrativa ficcional capaz de organizar a interseção entre aspectos históricos e aspectos individuais (Jameson, 2007). Em leituras outras propostas para o romance, podemos abstrair que o contexto familiar de Alexandre Dumas pode ter influenciado a formulação d'*O Conde de Monte Cristo*.

Partindo das considerações familiares e narrativas, é possível apreender a figura do Conde de Monte Cristo não como fundamentalmente europeia e branca, mas como a de um “[...] estrangeiro, reduzido pelos agentes do estado a um prisioneiro indefeso e dependente [...] [porém, capaz de] virar o jogo entre os poderes estabelecidos” (Marsans-Sakly, 2018, p. 5, tradução nossa)²⁸. Portanto, a imagética do Conde enquanto um marginalizado social, possuidor de instrumentos potentes o suficiente para desestabilizar uma ordem social local e global, muito conecta-se a períodos históricos do próprio Japão, como a Restauração Meiji e o fim do 鎖国 (*Sakoku*, ou “país fechado” em português).

O paralelismo histórico aqui pretendido será aprofundado oportunamente, e o entendimento necessário a ser fixado neste ponto da pesquisa é que os contextos de produção, tanto do romance de Dumas quanto das adaptações de Maeda, são cruciais para alcançar a (re)criação e a (re)interpretação conceitualizadas pelo artista japonês. Segundo Hutcheon (2013, p. 54),

Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente.

Apesar de abordarem a alteridade e sua vivência mediante a homogeneidade comunitária como ponto caro às suas obras, ambos os autores modelaram suas narrativas com técnicas e ideias vinculadas sobremaneira a seus respectivos lugares no tempo e no espaço histórico: Dumas com o período napoleônico, as ações do avô nobre e branco diante da avó africana feita escrava, as atitudes do Estado para com o pai doente após anos de dedicação a essa instituição e sua exclusão quando não mais era útil à nação, assim como a marginalidade do autor durante parte de sua vida e carreira; Maeda com o pesado e ambíguo passado histórico japonês, as empreitadas imperialistas que o arquipélago liderou, a subserviência à cultura

²⁸ “[...] outsider, reduced by agents of the state to a defenseless and dependent prisoner [...] ‘turn the tables’ on established power brokers” (Marsans-Sakly, 2018, p. 5).

ocidental mesmo frente a movimentos de resistência e a tentativa de manterem-se quem eram diante da outridade esmagadora.

É essa conexão única de cada um que proporciona a existência concreta da (re)criação no processo de adaptação e a ocorrência da chamada “indigenização”. Para Hutcheon (2013, p. 54), “Ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção”. Um estimado exemplo de indigenização é a personagem Haydée. Nos três casos, no romance de Dumas e nas adaptações de Maeda, Haydée é uma personagem basilar narrativamente para o encaminhamento legítimo da vingança do Conde, sendo representada de forma única por cada suporte e modo de engajamento.

Ao pensarmos primeiramente a obra de 1844, obtemos a seguinte descrição inicial de Haydée, filha de Ali Paxá de Tepelene, um líder grego de grande relevo para a resistência da nação às empreitadas ocidentais, sendo posta como

[...] toda a perfeição do tipo, com seus grandes olhos negros aveludados, nariz reto, lábios de coral e dentes de pérolas. Para concluir, sobre esse conjunto encantador, a flor da juventude espraia-se com todo o seu brilho e perfume: Haydée devia ter dezenove ou vinte anos (Dumas, 2016, p. 616).

Essa composição introdutória da personagem poderia ser lida enquanto parte da representação oriental imaginada pelo próprio Ocidente, ou seja, a figura exotizada da princesa oriental longe de sua pátria, escravizada após o falecimento do pai, que reforça o discurso imaginário recorrentemente aplicado ao Oriente (Said, 2003). Nesse contexto, é interessante pontuar que, ao ser salva pelo Conde de Monte Cristo, já transpassado por sua Iniciação individual orientalizante, a jovem não mais é salva por um homem branco, mas sim pelo vingador oriental.

Juntamente ao detalhamento da aparência da jovem, a edição do romance utilizada para esta pesquisa conta com inúmeras ilustrações que constituíram a terceira edição francesa de *O Conde de Monte Cristo* (Dumas, 2016). A primeira imagem da jovem grega é a exposta a seguir (ver **Figura 15**):

Figura 15 – A bela grega



Fonte: Dumas, 2016, p. 417.

Além dos elementos típicos dentro da construção narrativa remetentes à discursivização sobre o orientalismo, há também o imaginário da mulher oriental sendo estruturado por aspectos como o vínculo realizado entre joias-beleza-perfume para descrever Haydée – justificado pelo uso de especiarias olfativas e de pedras preciosas que contribuiriam para definir o Oriente em relação ao Ocidente – e o silêncio pautado por uma fidelidade cega ao Conde, deixando Haydée sempre a ser observada pelo olhos ocidentais, mas sem nunca reagir – resultado de uma possível

leitura do silenciamento empregado ao próprio Oriente sobre suas questões internas deliberadas pelo Ocidente²⁹.

Com as informações apresentadas, podemos evidenciar diversos elementos, como a influência do Império Otomano no vestuário da população grega em meados do século XIX. Com a Revolução Grega ainda fresca em mente, a indumentária adotada no romance muito conecta-se ao período grego de mais de três séculos sob o domínio da turcocracia³⁰. Durante esse período de transição, com os costumes otomanos ainda vigentes na sociedade grega, o uso de vestidos longos em diversas camadas acompanhados de calças largas como *salvari* ou *shalvar*, além dos bordados exuberantes em ouro ou prata, eram símbolos de uma sociedade híbrida, oriental-ocidental, associada às tradições otomanas, bem como adaptadas ao discurso cristão ortodoxo.

Ao representar Haydée com esses moldes socioculturais híbridos, a narrativa dumanesca aponta para uma imagem da jovem como possível símbolo da outridade dentro do Ocidente. A princesa grega não seria unicamente objeto exótico a ser admirado, mas também um indivíduo corporificando o limiar, a fronteira, entre o que é ser oriental e o que é ser ocidental. A mescla da construção discursiva sobre o Oriente e o Ocidente em Haydée é, na narrativa, silenciada até o último instante de seu desenvolvimento, para que, quando liberta, se desestruturasse um dos grandes pilares da cultura ocidental: a suposta justiça imparcial e redentora representada pelo juiz Villefort.

Seguindo a descrição do imaginário otomano dentro da cultura grega com relação à **Figura 15**, a pintura seguinte (**Figura 16**) dá a ver o imaginário da beleza grega durante o mesmo período em questão, podendo ser usado como parâmetro para uma suposta representação realista e um processo comparativo como se encontra na obra de Dumas. Na **Figura 16**, a mulher grega em foco – com os cabelos e olhos negros acompanhados do nariz altivo – utiliza de vestimenta típica de seu povo, no período, com camadas de tecido sobrepostas, adornada com joias na cintura e acrescida dos típicos sapatos pontiagudos, expondo uma materialidade da personagem Haydée para o período em que é retratada.

²⁹ Dentro das possíveis leituras a serem empregadas no romance de Dumas, uma frutífera seria pelos estudos de gênero e sexualidade. Afinal, ao mesmo tempo em que há personagens silenciadas por suas nacionalidades, como Haydée, há também personagens em profundo embate social, como Eugénie Danglars. Dessa forma, a narrativa é intensamente habitada por personagens exercendo variados discursos sobre as mulheres e suas formas de existir.

³⁰ Termo para denominar o período de domínio otomano na Grécia.

Figura 16 – Revolução Grega



Fonte: Aldini. **Usi e costumi di tutti i popoli dell'universo ovvero storia del governo, delle leggi, della milizia, della religione di tutte le nazioni, dai più remoti tempi fino ai nostri giorni**: Opera compilata da una Società di Letterati Italiani sulle tracce di quelle. v. 1. Milão: Borroni e Scotti, 1856. p. 38.

Em paralelo à Haydée de 1844, a personagem (re)criada em *Gankutsuou* também é tecida na malha da alteridade, assim como o próprio Conde das adaptações; todavia, mobilizando os elementos não mais do Oriente Médio, mas sim do Extremo Oriente, em específico do Japão. Iniciando pelas similaridades entre as duas personagens, a dumanesca e a de Maeda, ambas apresentam as mesmas características físicas, como os cabelos negros, o aspecto corpóreo altivo e a juventude, sendo ressaltadas e reforçadas. Entretanto, os

componentes derivados da cultura mediterrânea, sobretudo do povo grego em mistura ao otomano, são retirados para abrir lugar ao Extremo Oriente, com foco no Japão.

A marca do estrangeirismo é expressa através das orelhas pontiagudas, o tom de pele pálido e a indumentária. Interessantemente, de forma espelhada, o Conde de Monte Cristo também esboça o tom de pele e as orelhas como forma de diferenciação da personagem oriental para a ocidental.

No caso de Haydée, as vestimentas típicas da Grécia do século XIX são erradicadas para conceber espaço ao *kimino* japonês (**Figura 16**), uma possível releitura do *juni hitoe* (十二単), em português “doze camadas”. O *juni hitoe* foi presente durante o período Heian, entre 794 até 1185 no território japonês, era portado por mulheres nobres e damas de companhia da Corte Imperial Japonesa. Sua principal característica era a sobreposição de camadas de *kimonos* de modo que suas barras ficassem expostas, mostrando os tecidos amontoados. Eventualmente, determinadas camadas passaram a ser utilizadas sozinhas como o *kosode* e a *hakama*, mas essa mudança ocorreria só nos tempos modernos do arquipélago.

Ao observar a (re)criação do *kimino* de Haydée na **Figura 16**, a sobreposição de alguns tecidos pode ser notada tanto pelo corte da manga da vestimenta quanto pelos recortes no entorno do pescoço e tórax. Acompanhado do *juni hitoe*, havia o *suberakashi*, um estilo específico de corte e estilização do cabelo feminino no período: era comum que mulheres nobres utilizassem os fios de forma lisa e longa em sua cor original, normalmente o preto. Ainda na **Figura 16**, a Haydée é retratada com um longo cabelo preto e liso modernizado pelo uso de um estilo de presilhas em ambos os lados da cabeça. Além disso, o preto dos fios é ornamentado por uma estampa de flores da mesma tonalidade, e podem ser uma referência ao uso das estações para definir as cores postas nos *juni hitoe*.

Neste ponto, em sua representação na adaptação animada, Haydée incorpora o Oriente em seus trajes, com um símbolo da alteridade, e também apresenta certo grau de hibridismo cultural ao ser recorrentemente retratada tocando uma arpa, instrumento ocidental. A alteridade simbolizada pela personagem é amplificada em seu alcance, justamente por tratar de uma cultura distante geográfica e historicamente da helênica e, por consequência, ocidental. Ela também se vincula à fronteira, tão cara ao desenvolvimento do enredo, tanto em suas vestimentas quanto em sua vivência de ser obrigada a deixar sua terra natal para refugiar-se no Ocidente e, depois, posicionar-se em vingança à morte política do pai. O limiar é estruturante para quem a personagem se torna.

Desta forma, ambas as obras estabelecem semelhanças em suas diferenças. A alteridade, o outro, a fronteira e a hibridização continuam sendo apresentadas como fatores de base para a

ocorrência da narrativa do Conde de Monte Cristo e de seus personagens adjacentes. Contudo, a indigenização proposta por *Gankutsuou* estrutura-se em aproximar os personagens do contexto de recepção primário da obra, o público japonês (ver **Figura 17**). O produto pretendido por Maeda tem como objetivo acomodar e adaptar a narrativa dumanesca às proximidades fronteiriças do Japão.

Figura 17 – Colagem de Haydée



Fonte: *Gankutsuou*, 2022, 5ep, 3min 30s-3min 34s.

Há, desse modo, a escolha do conteúdo, do como foi adaptado e com qual fim foi eleito para ressignificar a narrativa frente ao seu novo público. O que nos leva a inferir que “Os adaptadores de histórias viajantes exercem poder sobre o que adaptam” (Hutcheon, 2013, p. 202).

Um dos diversos aspectos da importância do processo de indigenização pode ser relacionado à adaptação intercultural, ou seja, à necessidade de transfigurar aspectos socioculturais para o novo ambiente (Pavis, 1989). As narrativas são transpassadas por

Expressões faciais, roupas e gestos [que] ocupam seu lugar ao lado da arquitetura e do cenário, a fim de transmitir informações culturais que são verossímeis e que funcionam como um “índice de ideologias, valores e convenções através do qual ordenamos a experiência e predicamos a atividade” (Klein, 1981, p. 4 *apud* Hutcheon, 2013, p. 202).

Sugerir a ocorrência de uma identificação facilitada entre sujeito e narrativa – até como meio de atingir uma maior verossimilhança – para com uma jovem dama japonesa, ao invés de uma jovem grega, pensando no público japonês torna-se bastante plausível.

É interessante apontar, também, que até a escolha do *kimono* adaptado é relevante, afinal, o *junihitoe* passa a atuar como símbolo do período Heian, momento histórico japonês tido como ápice da cultura clássica japonesa – com a suposta produção do *Genji Monogatari* e o desenvolvimento da escrita *kana* – e sem a presença de ocidentais no arquipélago. A decisão de (re)criar um símbolo deste período remete a um Japão anterior à influência ocidental, mas com o paralelismo da Revolução Grega em seu hibridismo cultural, trazido pelo romance dumanesco: a arpa, objeto discreto ao lado da jovem, apresenta uma amostra do que estaria por vir nos anos futuros no Japão.

Ainda, é necessário apreender que

Onde é um ponto tão importante acerca da adaptação quanto *quando*. A adaptação de uma cultura para outra não é algo novo: afinal de contas, os romanos adaptaram o teatro grego. Mas a chamada “globalização cultural” (CUDDY-KEANE, 2003, p. 544) tem aumentado a atenção dada a tais trânsitos nos últimos anos. Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico (Hutcheon, 2013, p. 196, grifos da autora).

O contexto de produção da adaptação é estruturalmente fundamental para visualizar a adaptação enquanto adaptação. É somente através da análise esmiuçada das semelhanças mantidas e mudanças realizadas que podemos emergir (novas) significações para obras produzidas em palimpsesto, uma vez que “[...] o contexto condiciona o significado” (Hutcheon, 2013, p. 196) e “Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um

contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (Hutcheon, 2013, p. 192).

Somado ao esquadrinhamento do contexto à vista da indigenização e da adaptação intercultural, Hutcheon (2013) exterioriza a impossibilidade de as adaptações não abordarem configurações de poder, sejam elas geopolíticas, sociais, culturais, religiosas, entre outras. Ao exemplificar, a autora utiliza a adaptação egípcia da obra francesa de Molière, *Tartuffe*, do século XVII, em virtude da transmutação completa do texto europeu canônico para a vivência egípcia.

Semelhante ao ocorrido, *Gankutsuou* (re)cria *O Conde de Monte Cristo* nos parâmetros socioculturais japoneses, uma conjectura pós-colonial de embate ao imperialismo europeu sobre as terras nipônicas. Historicamente, a reabertura dos portos japoneses, em 1854, deu-se devido à pressão exercida pela corrida imperialista entre Estados Unidos e Inglaterra. A interação entre Ocidente e Extremo Oriente resultou em fenômenos como o japonismo, que consiste na influência da cultura e arte japonesas dentro da redoma europeia durante o final do século XIX.

Portanto, temos uma reafirmação do caráter político, na narrativa d’*O Conde de Monte Cristo*, derivada da reflexão perante o texto e o histórico familiar de Dumas, cujos parentes foram transpostos à condição dos povos considerados estrangeiros e exóticos em sua alteridade. O feito de Maeda atua, então, em transmutar a ponderação da relação Europa e Oriente Médio para Ocidente e Extremo Oriente. Conforme analisaremos no Capítulo 3, modificações significativas são realizadas frente à obra adaptada, justamente pela indigenização para com as vivências nipônicas.

Nessa conjuntura, é primordial abordarmos como a indigenização pode ser implementada em uma narrativa. Hutcheon (2013) detalha três modos: (1) historicizar ou deshistoricizar, (2) racializar ou desracializar e (3) incorporar ou desincorporar. Ao utilizar-se do primeiro modo, a obra deveria passar por um processo de transfiguração do contexto histórico aplicado, como o pano de fundo alterar-se da Lei Seca, imposta em 1920, nos Estados Unidos para o Irã – durante a Revolução de 1979 – com a proibição do consumo de álcool. O segundo modo focaliza a raça dos personagens e como ela contribui para a significação da história; e, ao modificá-la, a construção do personagem acarretaria alterações no processo de interpretação, como ocorreu na adaptação televisiva da obra de Anne Rice, *Interview with the Vampire* (2022), na qual o protagonista foi interpretado por um homem negro, enquanto no romance de 1994 a caracterização direcionava simbolicamente para um homem branco. Já o terceiro modo de indigenização remete ao uso do corpo durante a adaptação; ao manejar os

movimentos corpóreos para salientá-los, a técnica posta seria a da incorporação adaptativa. Mas, ao usufruir da técnica de incorporar, a obra tende a adicionar uma maior sexualização à narrativa.

Ao voltarmos-nos para *Gankutsuou*, a aplicação do processo de indigenização realizado nas adaptações de Maeda poderia ser descrito como uma mescla do modo racializar e do historicizar. Na busca por uma narrativa capaz de dialogar com maior vínculo perante o povo japonês, optou-se pela (re)etnização – da etnia grega para a japonesa com Haydée e a assimilação étnica do Conde –; no entanto, a racialização movimentou não somente aspectos culturais, estéticos e fenótipos, mas também as ações tomadas dentro da narrativa como um todo. Elementos fundamentais para o romance, como o cristianismo e a ideia da culpa, foram apartados diante de uma nova concepção de espiritualidade, mesclada à valorização do grupo social em primeiro lugar, acarretando o surgimento da ideia de vergonha como motivação narrativa.

Com base no que foi discutido, compreender a adaptação enquanto meio essencial para o desenvolvimento da capacidade humana em apreender a alteridade é, primeiramente, lastreada na conceituação, como explorado no destrinchamento deste capítulo, das adaptações usufruírem da recorrência banhada em discrepância, da “[...] familiaridade com novidade” (Hutcheon, 2013, p. 159). Ou seja, o ato de adaptar necessita da diferença, seja com os modos de indigenização ou na aplicação dos modos de engajamento, mas, principalmente, na seleção realizada para seu surgimento. Ao optar por determinados fatores políticos, históricos, midiáticos, entre outros, o (re)criador associa-se a um contexto de produção (re)criativo com um determinado valor “[...] ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (Hutcheon, 2013, p. 153), pois não há escolha desvinculada de seu contexto ideológico.

A individualidade produzida por cada adaptação, com sua vinculação específica afluída por virtudes e dificuldades típicas, é o que a mantém enquanto obra única – seja perante outras adaptações ou a obra adaptada. A adaptação é “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. *Como adaptação*, ela envolve memória e mudança, persistência e variação” (Hutcheon, 2013, p. 230, grifo da autora). E é na persistência na mudança, à revelia da memória, que está a forja das adaptações para tornarem-se aptamente eficazes em desestabilizar ordens de poder diversas (Hutcheon, 2013).

Gankutsuou emprega seu potencial de mobilidade social dentro do processo de indigenização, expondo o imperialismo por ele sofrido diante das potências ocidentais e as possíveis consequências identitária e culturais do orientalismo. Como Hutcheon (2013, p. 230,

grifo nosso) aponta, a “[...] faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, *de ser de uma só vez o mesmo e Outro*”, aplicando à pesquisa proposta a capacidade de existir dentro do Rei da Caverna o Conde de Monte Cristo e no Conde de Monte Cristo o Rei da Caverna.

3. O MOSAICO IDENTITÁRIO JAPONÊS

Após destrinchar, segundo as capacidades dos suportes utilizados como *corpus* analítico, possibilidades de ação para uma obra adaptada atuar (muitas vezes, uma expectativa só ambicionada) na narrativa na qual se pauta o presente trabalho, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, buscamos compreender o modo com que a (re)criação adaptativa auxilia a ressignificação não somente por si própria, mas também por meio de conceitos-chave, debruçando-nos na animação e mangá japonês *Gankutsuou*, de Mahiro Maeda.

Nesse cenário, o campo emergido diante da importância sociocultural, tanto para o contexto de produção das obras escolhidas quanto para o acadêmico brasileiro – justificando-se com a presença massiva da população nipodescendente no Brasil –, é o diálogo, ou embate, estabelecido entre o Oriente e o Ocidente dentro do romance de Dumas e, de maneira análoga, nas adaptações japonesas. O recorte detém a função de manifestar e exemplificar a aplicabilidade da (re)criação hutcheoniana nas obras adaptadas selecionadas.

Para tanto, inicialmente, faz-se fundamental esmiuçar uma terminologia basilar para as análises em construção: o orientalismo. Publicado primeiramente em 1978, o livro *Orientalismo*, de Edward Said – professor pesquisador palestino-americano considerado primordial para os estudos pós-coloniais e decoloniais –, visa pormenorizar a influência do pensamento eurocêntrico, ocidental, na estruturação de relações desformes materializadas por meio de representações culturais falseadas em romantização. Esse posicionamento, ou melhor, essa produção perante a outridade oriental é, portanto, chamada de orientalismo (Said, 2003).

Similarmente à obra gestada em um ambiente instável por drásticas mudanças políticas, o pós-Segunda Guerra Mundial suplementado por conflitos variados no leste global, Said nasceu em Jerusalém, em 1935, e teve como memórias afetivas – sejam elas acalentadoras ou aterradoras – os períodos no qual viveu em duas colônias britânicas: Palestina e Egito (Said, 2003). Além delas, ele ainda transcorreu parte de sua trajetória acadêmica, incluindo seu cargo de professor universitário de Literatura Comparada na Universidade Columbia, em Nova York, nos Estados Unidos da América, até o ano de 2003, data de seu falecimento.

Mediante essa compilação de informações, o próprio Said aponta, em sua introdução à obra, que

Muito do investimento pessoal neste estudo deriva da minha consciência de ser um “oriental” [...] De muitas maneiras, o meu estudo do Orientalismo foi uma tentativa de inventariar em mim o sujeito oriental, os traços da cultura cuja dominação tem sido um fator tão poderoso na vida de todos os orientais (2003, s/p, grifo do autor).

As consequências do imperialismo eurocêntrico e, como fruto, do orientalismo perpassam não unicamente aspectos geográficos ou culturais associados a um povo em sua coletividade, mas também a construção da individualidade e, em desfecho, de sua identidade.

É relevante expor a chave teórica no qual encaixa-se a conceitualização do orientalismo, os estudos pós-coloniais, como um esforço metodológico para desemaranhar os binarismos fortemente estruturados nas ordens de poder global, tal qual no caso específico desta pesquisa, a relação do Ocidente – Estados Unidos da América, Inglaterra, Holanda, Portugal – com o Oriente – Japão. Todavia, Said baliza sua produção teórica em áreas geográficas e culturais vinculadas sobretudo ao Oriente Médio, países como a Arábia, Iraque, Egito e Palestina. Isto é, o uso do orientalismo, quando aplicado ao arquipélago japonês, é uma leitura posterior ao surgimento da obra saidiana.

Também é interessante mencionar quem foram os colonizadores de regiões como Malásia, Egito e do Norte da África. Por tratarem-se de nações submetidas ao domínio de Estados como a Holanda, a Inglaterra, a França e os Estados Unidos da América, correspondendo a uma

[...] mesmíssima mesa diretora de acadêmicos a soldo – aliciados pelos conquistadores holandeses da Malásia e da Indonésia, pelas armadas britânicas da Índia, da Mesopotâmia, do Egito e da África Ocidental, pelas armadas francesas da Indochina e do Norte da África – vieram os consultores americanos que assessoram o Pentágono e a Casa Branca usando os mesmo clichês, os mesmo estereótipos mortificantes, as mesmas justificativas para o uso da força e da violência (afinal de contas, diz o coro, a força é a única linguagem que aquela gente entende), tanto no caso atual como nos que o precederam (Said, 2003, s/p).

É possível pontuar que os mesmos países que exerceram poder político, bélico e econômico para adentrar o Japão, a partir da abertura dos seus portos no século XIX, também foram os responsáveis pela mesma situação em outras nações julgadas igualmente “fracas” e “carentes de um salvador”. As especificidades das circunstâncias de cada pátria perante o processo orientalista são inúmeras, porém, os agentes imperialistas não necessariamente.

Precisamos apreender que o Oriente é disposto como “[...] quase uma invenção européia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” (Said, 1990, p. 13). Em outros termos, a imagética oriental produzida pelo Ocidente é substancialmente fantasiada a partir de sociedades que se autointitulam civilizadas, modernas e racionais, em contraponto a comunidades não-ocidentais, lidas como bárbaras, primitivas e irracionais. Por extensão, as vivências de lá, da

outridade oriental, são o oposto da experimentação ocidental: se essa é organizada, pacífica, diplomática e educada, aquela seria desorganizada, caótica, autoritária e ignorante.

Entretanto, ao esquadrihar a composição dos termos “Ocidente” e “Oriente”, encontramos que “[...] nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte armação, parte identificação do Outro” (Said, 2003, s/p, grifos do autor), ou seja, as repartições geográficas e, em destaque, o poderio ou a falta dele empregado a essas separações duramente defendidas por meio de formulações imagéticas (peças de um mosaico político) são constantemente mutáveis e volúveis, alterando-se de acordo com o jogador detentor do poder naquela rodada. E, ao aplicar o romance *O Conde de Monte Cristo* e as adaptações *Gankutsuou* neste cenário, torna-se plausível compreender a fragilidade identitária derivada da imposição colonial tecida nas três obras, pois esta é a sequência de anos de inflação orientalista por parte do “eu” ocidental, ora nações europeias, ora os Estados Unidos da América.

A manipulação humana eurocêntrica, no discurso sobre o termo “Oriente”, é tamanha, ao ponto de determinadas nações ocidentais deterem o poder sobre quais regiões geográficas devem fazer parte de tal construto, sendo

[...] bastante comum ouvir altos funcionários de Washington e de outros lugares falando em mudar o mapa do Oriente Médio, como se sociedades antigas e miríades de povos pudessem ser sacudidos como amendoins num frasco. Mas isso já aconteceu muitas vezes com o “Oriente”, esse construto semimítico que, desde a invasão do Egito por Napoleão, no fim do século XVIII, já foi feito e refeito um sem-número de vezes, sempre pela força agindo por intermédio de um tipo expediente de conhecimento cujo objetivo é asseverar que tal ou qual é a natureza do Oriente, e que devemos lidar com ele condizentemente. No processo, os inúmeros sedimentos de história que incluem incontáveis histórias e uma variedade estonteante de povos, línguas, experiências e culturas, tudo isso é desqualificado ou ignorado, relegado ao monturo, juntamente com os tesouros esmigalhados até formar fragmentos insignificantes – como é o caso dos tesouros retirados das bibliotecas e museus de Bagdá. Em minha opinião, a história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados, de modo que o “nosso” Leste, o “nosso” Oriente possa ser dirigido e possuído por “nós” (Said, 1990, p. 10, grifos do autor).

Dessa forma, a “geografia imaginativa” – termo saidiano que indica uma divisão espacial arbitrária – estrutura, pautada pelos interesses ocidentais, as nações cabíveis de serem inseridas dentro do termo achatador e guarda-chuva cunhado “oriental/Oriente”. É importante ainda pontuar que quando Said (2003) utiliza da nomenclatura “discurso”, em grande parte, ele remete a Michel Foucault e ao discurso, sendo este um “[...] conjunto de enunciados que se

apóia em um mesmo sistema de formação” (Foucault, 2008, p. 122). Todavia, há divergências entre a aplicação originalmente proposta por Foucault e o emprego por Said, principalmente ao pensar no papel ativo dado ao indivíduo na disposição discursiva dentro da produção do último.

Voltando à adaptação animada, no episódio 13, intitulado “Act 13: Haydée”, a jovem estrangeira explicita sua história familiar de perda e terror, ao ter seu núcleo primário inserido entre a guerra do Império Oriental ou Espaço Oriental e a Terra. Nascida na família real de seu país fronteiriço entre ambas as potências, o pai de Haydée, ao ser informado do começo da guerra, opta por estabelecer uma aliança com a Terra. Acordados os termos, soldados da nação humana são encaminhados para o país fronteiriço com o objetivo de reforçar a guarda da nação.

Os soldados enviados pela Terra eram um grupo militar designado com a missão de exterminar a realeza para obterem domínio estratégico territorial, dominando um país estrangeiro posicionado em espaço inimigo. O massacre foi mascarado para a população e para o resto do universo como uma guerra civil, uma rebelião “justa” contra o pai de Haydée, instigada pelo general da Terra com a argumentação de que o rei havia se aliado ao Império Oriental, causando danos à própria nação ao posicionar-se de maneira maléfica em uma guerra maior que ela.

O resultado da traição da Terra para com o país em questão, sendo este nunca nomeado, é a morte do rei e a venda da rainha juntamente da princesa, além, é claro, da aniquilação do território colonizado pela Terra. No curto período em que experienciaram o comércio de pessoas, mãe e filha foram desumanizadas e, como consequência, a morte da mulher mais velha foi irremediável. Na animação, fica nublada a forma com a qual a mãe de Haydée veio a óbito; porém, uma possibilidade é a do suicídio. Em seu último enquadramento, a mulher entrega a sua filha um simples punhal, enquanto segura seu abdômen com a outra mão, acompanhado de uma torrente de sangue esvaindo-se por sua boca.

Essa composição poderia ser lida como uma forma típica de suicídio japonesa, praticada durante os tempos áureos do arquipélago, mas detendo o primeiro registro do século XII, final do período Heian. Essa ritualística é chamada de *seppuku*, do japonês 切腹, traduzido literalmente para “cortar o ventre”, na qual o indivíduo, normalmente um samurai, portando um punhal, partia o abdômen do lado esquerdo para o direito. Uma das possíveis circunstâncias de ocorrência do *seppuku* era a captura do samurai por inimigos em períodos de guerra, pois ele rejeitava estar nas mãos inimigas, bem como a possibilidade de ser torturado e expor segredos de sua nação, preservando sua honra diante de seu povo.

O recorte emergido por meio da **Figura 18**, em paralelo ao teorizado por Said (2003), mostra-se frutífero por exemplificar a configuração imagética do território designado “Oriente” e como este é apreendido em seu detalhamento pelo próprio Ocidente:

Figura 18 – Queda da família de Haydée³¹



Fonte: Gankutsuou, 2022, 5ep, 3min 30s-3min 34s.

³¹ Tradução nossa dos dizeres da **Figura 18**: “Meu pai foi morto como um traidor, e minha mãe e eu fomos destituídas de nosso *status* e vendidas para as mãos de nossos inimigos. Minha mãe morreu pouco tempo depois e eu fui deixada ao relento”.

Para Haydée e sua família, seu país não era configurado enquanto parte do Império Oriental ou ainda um ponto relevante para a conquista da guerra em andamento. Todavia, a Terra – o Ocidente – via, compreendia, organizava e, por fim, achatava todos os povos que não fossem “eles” em um único grupo policiado por si mesmo: Oriente.

O núcleo familiar de Haydée percebeu que seu auto posicionamento dentro do Império Oriental era irrelevante, pois, segundo Said,

É a Europa [Terra] que articula o Oriente; essa articulação não é a prerrogativa de um mestre de marionetes, mas de um genuíno criador, cujo poder de dar a vida representa, anima, constitui o espaço do contrário silencioso e perigoso além das fronteiras familiares (2003, p. s/p).

E, ao entrar em contato com a outridade, o Ocidente – a Terra, a Europa e/ou os Estados Unidos da América – poderia, em um ambiente idealizado, atuar instigado pelo “[...] desejo de compreender [o Outro] por razões de coexistência e de alargamento de horizontes [...]” (Said, 2003, s/p), entretanto, o padrão de comportamento dessas nações imperialistas é normalmente pautado pelo “[...] desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa” (Said, 2003, s/p). Não há o entendimento da outridade como humana e rica em existência, mas sim como massa de poder a ser utilizada em seus projetos expansionistas.

A existência do Oriente, constituído como é, trata-se de uma repartição sistematizada com o objetivo de expansão do poderio eurocêntrico, e não de uma tentativa errônea de percepção do Outro como este se apresenta, como um recorte geográfico imagético que opera por meio das lentes ocidentais, não possibilitando haver um “Oriente verdadeiro” ou um “Oriente real” omitido por um filtro imperialista, pois tudo que há é o próprio Ocidente a encarar-se. A outridade é silenciada e ocultada no jogo de poder, tal qual Haydée é representada nas adaptações em sua maior parte.

Todo o discurso orientalista que se fundamenta na óptica do Ocidente tem por objetivo a criação de um Oriente habitado por “eles” (a outridade), propagado de diversas formas. O papel desempenhado pelos meios de comunicação na solidificação das “[...] mesmas fábulas inverificáveis e [d]as mesmas vastas generalizações com o propósito de sacudir a ‘América’ contra o diabo estrangeiro” (Said, 2003, s/p, grifo do autor) constitui um dos pilares mais caros à sua continuidade. E a importância dessa reflexão para a pesquisa em desenvolvimento é justificada por esta se debruçar em três suportes midiáticos, detentores da capacidade de transmitir discursos com potências variadas, de acordo com suas características específicas, como demonstrado no capítulo anterior.

Figura 19 – O pão e o sal³²



Fonte: Gankutsuou, 2022, 4ep, 7min 43s-8min.

³² Tradução nossa dos dizeres da **Figura 19**: “Essa é uma tradição transmitida no Espaço Oriental, não é? [...] No entanto, isto não é o Espaço Oriental. É Paris. [...] Em Paris, a amizade eterna é impossível sem o ato de partilhar pão e sal”.

Nas três obras analisadas, há considerações passíveis de serem postas no campo do orientalismo, como, por exemplo, a cena em que o Conde participa do jantar de boas-vindas ao estrangeiro, na mansão da família Morcerf, e, após finalizada a refeição, o convidado e Mercedes dialogam sobre um ditado popular expresso como oriental: “Há pão e sal entre nós” (rever **Figura 19**), ou ainda, conforme posto na animação, “*Those who share bread and salt under the same roof become eternal friends*”³³.

Sua utilização simbolizaria hospitalidade e amabilidade entre os sujeitos em questão e, de forma equivalente oposta, sua recusa seria um desrespeito ou desconsideração pelo afeto ofertado. Porém, há um acréscimo de significação às obras escolhidas como *corpus* desta tese. No romance consta: “— A senhora sabe, mamãe, o sr. de Monte Cristo é quase um homem do Oriente, e os orientais, a fim de preservar toda a liberdade para sua vingança, nunca comem nem bebem na casa dos inimigos” (Dumas, 2016, p. 1059). Preservando a acepção do trecho acima, a animação proporciona o diálogo ocorrido na **Figura 19** entre as duas personagens referendadas: o Conde e Mercedes.

O ditado ou a tradição em questão é comumente relacionado(a) aos mais diversos povos ao redor do mundo, como de países eslavos, bálticos, balcânicos e, também, do Oriente Médio. Por mais que o rito seja vinculado a regiões predominantemente europeias, são nações com um processo de industrialização tardio em comparação à Europa Ocidental, além de algumas terem sofrido influência, ou até mesmo domínio, por parte do Império Otomano.

Conforme já mencionado, grande parte da representação dada a Haydée e, por conseguinte, ao Conde de Monte Cristo, no romance de Dumas, advém do final do período de governo do Império Otomano na Grécia, com seu declínio marcado pela Guerra de Independência Grega, entre 1821 a 1830, e encerrando-se com o reconhecimento do Estado Grego. Assim, o que torna as duas personagens portadoras do Oriente em si, perante o Ocidente, não é sua origem; ambas são geograficamente europeias – da Grécia e Marselha, nessa ordem –, e também são, dentro do escopo da geografia imaginativa constituída, orientais por meio da lente eurocêntrica.

A Grécia de 1830, para o discurso do orientalismo europeu, não se associa ao passado grego helenista, berço da civilização ocidental, mas sim a uma (re)criação deturpada pela presença otomana, oriental, e que, para ser legitimada em seu *status* anterior, deveria expurgar seus traços orientais. Então, a Grécia simbolizaria um limiar civilizacional, sobrepondo a

³³ Tradução nossa: “Aqueles que compartilham pão e sal sob o mesmo teto tornam-se amigos eternos”.

memória e a materialidade por meio da idealização, e citamos, à título de exemplo, a cristandade banhada em fontes politeístas esquecidas e entremeadas por traços islâmicos.

Quanto ao berço de Dantès, Marselha, embora parte da França, é uma região portuária com grande histórico de trocas culturais, comerciais e interpessoais com povos do Mediterrâneo, Norte da África e Levante. Desse modo, o contato intercambiário marseilhês incentiva, perante o orientalismo, a mistura do “nós” com o “eles”, sendo compreendida enquanto uma região orientalizante, transmutando seus indivíduos em estrangeiros para o Ocidente europeu.

Observando essas relações, pode aflorar a leitura de que o orientalismo delega, pelo imaginário criado em si, elementos que são tidos como contrários, ou não alinhados às suas expectativas, a identitária ocidental, mas “naturais” ao oriental fundado para “nós”:

O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, idéia, personalidade, experiência contrastantes (Said, 2003, s/p).

Portanto, “O Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza” (Said, 2003, s/p) para o Ocidente que o criou. E é a partir deste contraste que sua constante (re)criação e adaptação às demandas eurocêntricas delimitam o que é ser ocidental e ser oriental, fundamentando-se no imaginário coletivo:

[...] ele [o Orientalismo] considera o Oriente como algo cuja existência não é apenas demonstrada, mas permaneceu fixa no tempo e no espaço para o Ocidente. Tão impressionantes foram os sucessos descritivos e textuais do Orientalismo que períodos inteiros da história cultural, política e social do Oriente são considerados meras respostas ao Ocidente. O Ocidente é o ator, o Oriente é um coadjuvante passivo (Said, 2003, s/p).

Uma vez confirmada a aproximação entre o Oeste e o Leste global, por meio do discurso orientalista, faz-se necessário averiguar, nas adaptações e também no romance de Dumas, o vínculo representativo do “ser oriental”, o impacto na narrativa desenvolvida e as consequências na ressignificação (re)criada por Maeda. Iniciando pelo romance, por tratar-se de um exemplar do gênero romance histórico, interpolado pela ficcionalidade imaginativa e pela historicidade arquivista, *O Conde de Monte Cristo* permite a extração de considerações relevantes sobre a vivência estabelecida no Mediterrâneo, o imaginário sobre o Oriente, assim como o papel geográfico e simbólico do Magreb para a narrativa de Dumas (Marsans-Sakly, 2018).

Ao tratarmos da faixa territorial denominada Magreb, é preciso materializar sua proximidade gigantesca ao continente europeu – e quase concreta ao levarmos em conta o Estreito de Gibraltar –, pois, contra a perspectiva geográfica, imageticamente, Magreb esteve isolado cultural e politicamente em grande parte do século XIX (Marsans-Sakly, 2018). Esse ilhamento advém de duas direções: existir enquanto entremeio da Europa e do Oriente Médio/ Continente Africano e ainda a ponte que se tornou perante o Mar Mediterrâneo e o Deserto do Sahara (Marsans-Sakly, 2018).

O Magreb, geográfica e historicamente, é retratado (ver **Figura 20**) enquanto entrelugar, um vácuo espaço-temporal caracterizado por sua utilização conectiva entre extremos, sejam eles Ocidente e Oriente, ou um mar de água e um mar de areia. O cerco estruturado nas fronteiras de Magreb torna-o o limiar simbólico do orientalismo: para norte, Ocidente, para sul, Oriente; mas sua existência é anulada e silenciada por não ser passível de encaixe no discurso orientalista de forma plena.

Figura 20 – Montagem geográfica (Magreb marcado pelos símbolos em gota vermelhos)



Fonte: Google Maps, 2024.

Ao retomar a narrativa de Dumas, ao ser capaz de tomar a fortuna escondida na Ilha de Monte Cristo e descobrir o atual estado de seus conhecidos, pai – falecido – e noiva – casada

com seu infrator –, o renascido Edmund Dantès dirige seus conhecimentos adquiridos, suas energias e poderio cultivado em prol da maquinação de sua vingança legitimada por sua própria divinificação oriental. Para tanto, o novo rico dirige-se para terras afastadas de Marselha – local em que nasceu e transmutou em memórias atormentadoras, em detrimento de afetivas e acolhedoras. Seu trajeto perpassa o território do Império Otomano, entremeando-se pela Índia, e desenrolando-se pela China e pelo Japão em seu ponto mais ao Extremo Oriente.

Sua vivência nesses espaços é o fator predominante para a transmutação de Dantès em Conde de Monte Cristo. É apenas por meio do contato material com a outridade que é possível compreender o que lhe define. Um dos trechos mais marcantes sobre o tempo despendido nos territórios do Leste Global ocorre em uma tentativa de o novo nobre justificar seu comportamento. O personagem solicita que lhe seja permitida

[...] uma confissão que será minha desculpa para todas as inconveniências que eu porventura venha a cometer: sou *estrangeiro*, mas *estrangeiro* a tal ponto que é a primeira vez que venho a Paris. A vida francesa, portanto, é completamente desconhecida para mim, e até este momento pratiquei apenas a vida oriental, a mais alheia às *boas tradições parisienses*. Peço-lhes então que me desculpem se virem em mim alguma coisa de excessivamente turco, napolitano ou árabe (Dumas, 2016, p. 508, grifos nossos).

O excerto do romance adentra o espaço caro à continuidade da análise proposta nesta pesquisa: o conceito de orientalismo. A existência do imaginário do Oriente ser “[...] quase uma invenção européia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” (Said, 2003, s/d) baseia a motivação do personagem em explorar a região, pois, ainda como Dantès, uma leitura passível de apontar como realizada pelo personagem é de um Oriente exótico, místico e transformador, em última instância, justamente o que ele procurava.

Com essa afirmação, podemos entender que, pautado em contatos frágeis ou nulos, o Ocidente estrutura para si e para a outridade o que esta pode ser. O orientalismo busca definir e interpretar o Oriente, por meio de suas lentes propriamente ocidentais, causando deturpações discursivas e ideológicas que preconizam a tentativa de manutenção da rede de poder ocidental.

A partir da presença do orientalismo no círculo social onde almejava adentrar, é plausível realizar a leitura da fala de Monte Cristo como um retrato estratégico da concepção generalista e superficial para com as regiões que o permearam durante o período que passou distante do Ocidente, visto que só seria aceito nessa comunidade se fosse percebido enquanto “nós”, não como “eles”. O primeiro apontamento do personagem é sua classificação para a compreensão do Oeste do globo: estrangeiro. Conforme já salientado, o estrangeiro é

simbolicamente carregado de ameaças para com a estabilidade idealizada na sociedade outra e pelo discurso da normalidade tradicionalista, ou seja, equivale ao novo e ao desconhecido, que são a representação do perigo iminente.

O Oriente firma-se como representante máximo da alteridade, em seu ápice simbólico, gerando estranheza “deles” por parte “nossa”. Estranheza essa tamanha que, logo após aceitar a taxação ocidental de estrangeiro, o Conde destrincha sua categorização ao apontar a origem do estranhamento. Esse elemento de choque, ao entrar em contato com o outro, surgiria como sendo advindo de seu alheamento perante as “boas tradições parisienses”, em decorrência da vivência em países como Turquia, Itália e todas nações árabes³⁴ pelos quais passou.

É primordial abstrair a motivação para a fala feita pelo personagem e evidenciar que, ao expor as “boas tradições parisienses” em oposição às tradições árabes, o discurso utilizado por ele não se refere somente às tradições e aos costumes da cultura francesa, mas sim à cultura europeia em geral e a lente ocidental orientalista que estrutura o “seu” oriental. A ênfase no trecho do romance ocorre devido ao período histórico em que a narrativa se passa – majoritariamente em Paris entre as Guerras Napoleônicas até a Revolução de Julho – somado ao contexto de produção francês. Sendo umas das potências mundiais do período, a França se transforma em uma grande representante do que seria, segundo o pensamento orientalista, uma clássica cultura ocidental: civilizada, polida, educada e única. Nesse preâmbulo, a cultura árabe é posta como sendo formada por elementos opostos à europeia, em relação à cultura francesa mais especificadamente, representante máxima na obra do “ser ocidental”.

Devido à assimilação entre as boas tradições parisienses e a cultura adequada francesa, faz-se significante explorar o achatamento e o esvaziamento realizado pelo orientalismo em relação às culturas árabes dentro da narrativa. Atualmente, a Liga dos Estados Árabes, criada em 1945, conta com vinte e dois membros, sendo eles Arábia Saudita, Argélia, Bahrein, Catar, Comores, Djibuti, Egito, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Iraque, Jordânia, Kuwait, Líbano, Líbia, Marrocos, Mauritânia, Omã, Palestina, Síria, Somália, Sudão e Tunísia. Com essa enormidade de países, é impossível amalgamá-los em uma única cultura, visto que a diversidade linguística, a religiosa, os costumes locais e a história própria a cada uma dessas nações são caros a seu respectivo povo.

Conforme debatido previamente, o discurso orientalista empregado na obra parte igualmente do agrupamento generalista, do cerco desconexo de culturas e povos extremamente diferentes entre si, colocados em uma única categoria: o Oriente. Sendo assim, o

³⁴ Para esclarecimento, trazemos alguns exemplos de países pertencentes ao território árabe, como Argélia, Egito, Iraque, Jordânia, Marrocos, Palestina, Síria, Sudão, entre outros.

posicionamento de Said (2003, s/p) de que “[...] o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’ são feitos pelo homem” ocidental, imperialista, e por ele propagada e perpetuada, sustenta-se no romance de Dumas, seja como forma de denunciar o discurso ou de conservá-lo.

Todavia, um modo de conceber a manutenção do discurso orientalista advém da natureza de sua formação: o poder. De acordo com o mencionado, o poder, vinculado principalmente ao ato repressivo, “[...] produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção” (Foucault, 1975, p. 161). Logo, “[...] assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (Said, 2003, s/d). É através, portanto, do sistema de poder estabelecido entre o Ocidente e o Oriente, no qual a Academia ocidental, responsável pela supervisão e pelo aprimoramento do conhecimento do Oeste global, produz saberes partindo do funcionamento dos estratagemas adotados para a conservação da posição ocidental dentro dessa rede de poder. Assim, “A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia [...]” (Said, 2003, s/d).

Ao retornar à fala de Monte Cristo, por mais que a percepção do personagem possa ressoar o discurso orientalista – embora com ele percebendo-se como parte do Oriente –, sua utilização pode ser interpretada enquanto

[...] uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus em contraste com todos “aqueles” não-europeus, e de fato pode ser argumentado que o principal componente na cultura européia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a idéia da identidade européia como sendo superior em comparação com todos os povos e cultura não-europeus (Said, 2003, s/d, grifos do autor).

Nessa perspectiva, uma leitura provável é que o nobre oriental dumasiano manipularia o discurso orientalista em prol de seu projeto de vingança contra o Ocidente. E a suposta representação de um indivíduo oriental permeado pelo discurso orientalista, propagando as colocações ocidentais legitimadas na guerra de poder há muito empreendida, seria um método de inserir-se em um local que não o aceitaria em sua nova faceta.

Ao levar em conta a experiência oriental perpassada pelo Conde, ao transpassar locais não-europeus durante sua aventura de aprimoramento individual, uma das nomeações dadas ao período é a de “geografia da vingança” (Marsans-Sakly, 2018). Como objetivo principal, o personagem aventurou-se para a maquinação de seus planos de vingança contra Fernand,

Villefort e Danglars – os três indivíduos causadores de suas mazelas e corporificações do orientalismo em diferentes setores.

Ao destrinchar a geografia da vingança do Conde, essas regiões orientais podem ser apreendidas na qualidade de espaços orientalizantes (Marsans-Sakly, 2018). Ou melhor, essas ambientações serviriam como catalisadores da transformação definitiva de Edmund Dantès para Conde de Monte Cristo, (re)criando “[...] o protagonista em um vingador quase árabe” (Marsans-Sakly, 2018, p. 2, tradução nossa)³⁵, e, no caso das adaptações, um vingador japonês.

Essa *persona* de Edmund Dantès – o Conde de Monte Cristo – justifica a leitura anterior sobre a utilização do discurso orientalista enquanto forma de adentrar a sociedade parisiense – representante do Ocidente – de modo pacífico, mas, sobretudo, discreto. Seu projeto de vingança é fundamentado em uma desestruturação gradual, com a falência de lacunas caras à sociedade ocidental. Para isso, há a necessidade de ser aceito, em sua outridade, mesmo que fosse uma ameaça estrangeira, e a melhor forma é fomentando o discurso do Ocidente sobre o Oriente: o orientalismo.

Essa *persona per vendetta* muito entrelaça-se às variadas instabilidades ocorridas no globo durante o século XIX. No Ocidente, a Revolução de 1830, a Revolução de 1848 e a Segunda Revolução Industrial são amostras das mudanças e condições extremas de sobrevivência pelas quais a população europeia, especialmente a francesa, passou durante o século. Mas o Oriente também se tornou um caldeirão em metamorfose, devido às empreitadas colonialistas ocidentais e o declínio do Império Otomano. Segundo Marsans-Sakly,

O romance de Dumas retrata esse tempo e mundos gêmeos juntos, estabelecendo oposições, realizando um cálculo moral que une Oriente e Ocidente, história, narrativa e a própria biografia de Dumas, transformando em última análise a luta de Dantès-Monte Cristo em uma parábola de conflitos pessoais e emancipação política ondulando pelas geografias das traduções e adaptações do romance (2018, p. 3, tradução nossa)³⁶.

A recriação dumasiana apresenta através de Monte Cristo uma profunda reflexão, pessoal e pública, ocidental e oriental, perante ambiguidades inerentes à vivência humana, que, por mais que sejam ambientadas em um tempo específico, podem ser reconfiguradas para as nuances do século XXI. E é justamente esta capacidade adaptativa às mudanças temporais a fonte do prolongamento da influência do romance francês, ao ponto de, conforme apontando

³⁵ “[...] the protagonist into a quasi-Arab avenger” (Marsans-Sakly, 2018, p. 2).

³⁶ “Dumas’ novel places these twin times and worlds together, setting up oppositions, bringing about a moral reckoning that splices East and West, history, narrative, and Dumas’ own biography, ultimately transforming Dantès-Monte Cristo’s struggle into a parable of personal and political emancipation rippling across the geographies of the novel’s translations and adaptations” (Marsans-Sakly, 2018, p. 3).

na citação anterior, serem produzidas as mais variadas traduções e adaptações dessa produção literária.

Com base no exposto, reforçamos que a presença do Oriente na narrativa selecionada é crucial para o desenvolvimento de seu protagonista, o Conde de Monte Cristo. Somente por meio de sua reclusão, no território oriental, foi possível que sua transformação se completasse e seu plano fosse capaz de ser colocado em prática. Entretanto, também se reafirma a importância de delimitarmos o Oriente apresentado por Dumas. Há a presença de referências a Índia, China, Japão e Pérsia, mas é o Império Otomano e o Norte da África que desempenham gigantesco papel na transformação do Conde de Monte Cristo dumasiano (Marsans-Sakly, 2018). É igualmente importante ressaltar que, dentro das adaptações, o território de maior influência narrativa transmuta-se para o Japão, seu novo contexto de produção.

A escolha geográfica para a representação majoritária do Oriente na obra de Dumas estar situada, nesses dois polos somados à Itália, pode ser explicada por meio da relação familiar do autor com a negritude e de seu interesse pessoal em desvendar terras outras. Essa última afirmação faz-se plausível por conta das diversas publicações não ficcionais do autor baseadas em viagens realizadas por ele, como, por exemplo, a obra *Le Véloce: Tangier a Tunis* (1848-1851), ambientada na passagem de Marrocos até a Tunísia, e *Impressions of Travel in Sicily* (1842), aprofundada nas paisagens italianas.

Em *Le Véloce: Tangier a Tunis*, a expedição empreendida por Dumas ocorre embarcado no navio *Le Véloce*, justificando o nome do relato. Ambas as ambientações do Norte da África são postas pelo orientalismo eurocêntrico como espaços exóticos, ou seja, orientais em sua essência. Por meio de composições de anedotas, diálogos dramatizados e digressões literárias ou políticas, Dumas expõe um olhar grandemente vinculado ao orientalismo do século XIX. E, mesmo sendo ele o alvo de um discurso racista – uma estrutura oca que se guia no falseamento de percepções –, o autor habita o entrelugar de nascer em território europeu, mas não ser lido como totalmente pertencente a ele pelo Ocidente. Logo, a dubiedade na composição é amparada por duas paredes opostas que estruturam a identidade do autor.

Já em *Impressions of Travel in Sicily*, o país foco torna-se a Sicília, na Itália. Por mais que, em um primeiro momento, o local aparente ser inteiramente aceitável na lente orientalista, há pontas soltas. Ao encontrar-se posicionada apenas a 369 quilômetros da Tunísia, a maior ilha no Mediterrâneo funde-se, em espaço fronteiro, ao ponto último de separação da Europa e África. Por conta disso, tal qual Marselha, a região incorpora em si uma amálgama de ares: um passado idealizado em sua classicidade europeia emparelhada à outridade oriental advinda das influências estrangeiras, em especial do mundo islâmico.

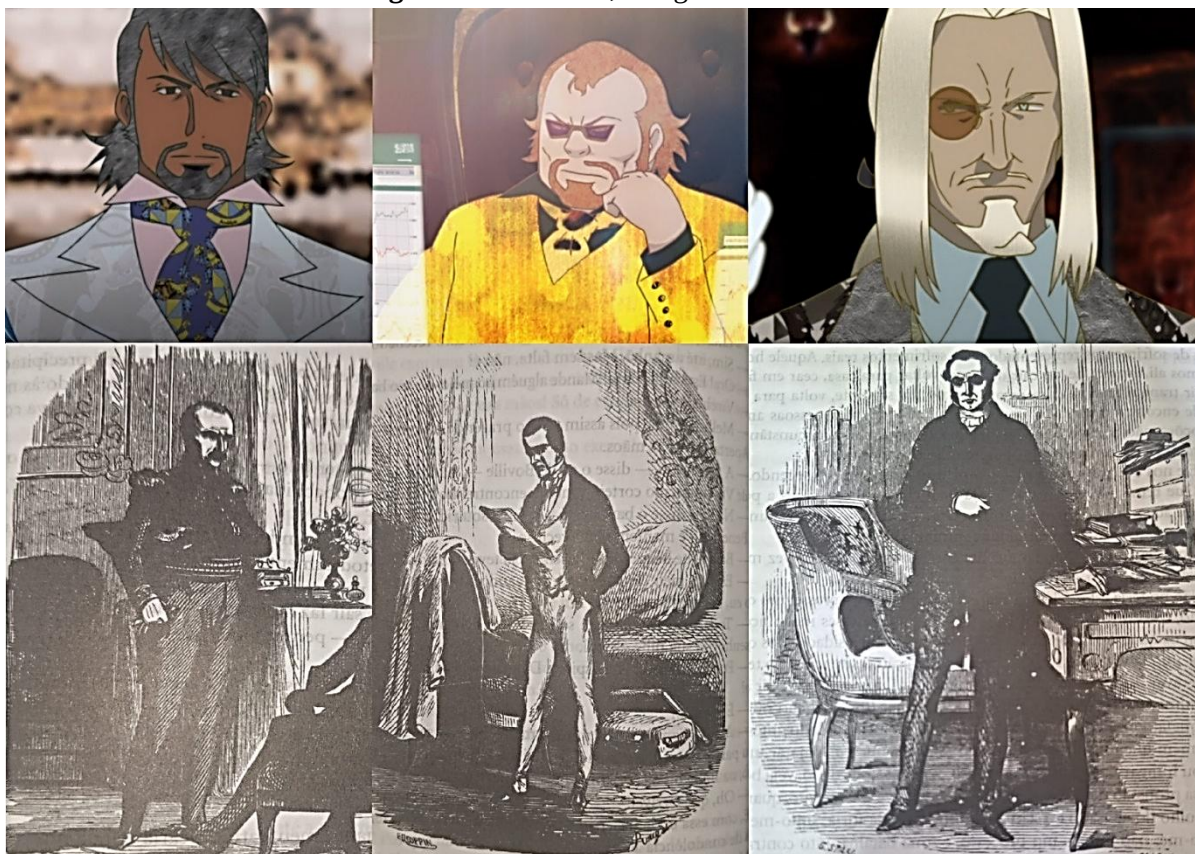
Nessa articulação, a alteridade do discurso orientalista é estabelecida de duas formas diferentes correlacionadas ao Oriente: em primeiro lugar, há o Outro oriental, advindo de uma região previamente julgada como tal pela lente ocidental, sendo “exótico”, “aventureiro” e “passional”, adjetivos recorrentes aos indivíduos e/ou experiências relacionados a esta categoria; em segundo lugar, há um Outro mesclado, originalmente vinculado ao território europeu, mas não o suficiente para ser inteiramente integrado e também alvo do orientalismo, que endeusará um passado grandioso para a óptica eurocêntrica e condenará traços postulados como provenientes do Oriente, instigando o silenciamento da outridade.

Essas terras são abordadas e (re)criadas, na leitura generalista do orientalismo, por adjetivamentos negativos como sendo sociopoliticamente atrasadas, culturalmente bárbaras, ritualisticamente exóticas, de comportamentos pagãos, de moralidades primitivas, entre outros. No entanto, o caos no qual a visão orientalista mergulha o Oriente é um reflexo do que a própria Europa viveu durante o século XIX. A “[...] própria Paris era instável, passando de revolução em revolução e uma desordem financeira pela qual a classe abastada apostava na instabilidade política e lucrava com esta” (Marsans-Sakly, 2018, p. 9, tradução nossa)³⁷.

A concepção hipócrita cultivada pelo Ocidente sobre o Oriente serve, então, de justificativa para as múltiplas lacunas relacionais estabelecidas de início pelos europeus e, depois, pelos norte-americanos. A omissão histórica à benefício eurocêntrico legitima-se pela tentativa contínua de estruturar uma identidade ilusória por meio do espelhamento: “se desejo ser civilizado, o outro deve ser o bárbaro”, afinal, a constituição identitária forma-se no encontro com o diferente, com o Outro.

É a partir de reflexões sobre a vivência sob o discurso orientalista que se pode apontar que, após a libertação da prisão, o Conde de Monte Cristo vira-se contra seus infratores, não somente por uma vingança a nível pessoal, mas também como um símbolo de luta contra as personificações dos três poderes basilares das sociedades ocidentais, representadas pelos três responsáveis por seu enclausuramento: o bélico – com Fernand –, o econômico – com Danglars – e o jurídico – com Villefort (ver **Figura 21**). Na primeira linha de imagens, constam as representações das adaptações japonesas e, na segunda linha, as ilustrações do romance de Dumas:

³⁷ “[...] Paris itself is unstable, passing from revolution to revolution and financial disorder with a wealthy upper-class gambling on political instability and profiting from it all” (Marsans-Sakly, 2018, p. 9).

Figura 21 – Fernand, Danglars e Villefort

Fonte: Gankutsuou, 2022; Dumas, 2016.

O Conde de Monte Cristo busca, por meio da transmutação em vingador quase árabe, aplicar sua própria justiça divina – ao compreender a ausência da justiça cristã –, nos três responsáveis por seus anos de terror. Na interpretação de Marsans-Sakly,

Danglars, seu companheiro marítimo e contador inicialmente, tornou-se o “Banqueiro do Povo”; Fernand, o soldado catalão e rival romântico casou-se com sua prima, a justa Mercedes (noiva de Dantès), e ascendeu até tornar-se membro da Câmara dos Deputados; Villefort, o substituto do procurador que ordenou o mandado de prisão de Dantès para proteger seu pai (o verdadeiro conspirador bonapartista) e assegurar sua posição como procurador do Rei, personifica a justiça de sangue azul. Os personagens são aspectos alegóricos de como a França projeta seu poder pelo Mediterrâneo: através do exército, dos bancos e instituição de jurídicas (2018, p. 5, tradução nossa)³⁸.

E, ao deixar a camada inicial do texto literário, averiguamos a vingança almejada detendo como alvo principal não unicamente os sujeitos transpassados pelos discursos dessas

³⁸ “Danglars, his sailing companion and accountant at the outset has become the ‘Peoples Banker’; Ferdinand, the Catalan soldier and romantic rival has married a cousin, the fair Mercedes (Dantès’ fiancée), and has risen to become a member in the Chamber of Deputies; Villefort, the court prosecutor who signs Dantès’ arrest warrant to protect his own father (the real Napoleonic conspirator) and secure his own position, is the King’s procurer, embodying royal justice. The characters are allegorical aspects of how the French projected power across the Mediterranean: through the army, banking, and institutions of law” (Marsans-Sakly, 2018, p. 5).

instituições, mas também as próprias instituições de poder deterioradas por seus atos corrompidos. O orientalismo apresenta-se, assim, enquanto fator estruturante para a narrativa dumasiana – e, posteriormente, para as suas adaptações.

Porém, o imaginário oriental moldado pelo Ocidente manifesta-se, ainda, de forma esvaziada de seus sentidos, ornamentária e oca (Marsans-Sakly, 2018). Múltiplos são os exemplos, e um caro a nós – ironicamente – é a referência literária *As Mil e Uma Noites*, a compilação de contos ambientada no Oriente Médio e sul da Ásia, recolhidos a partir do século IX. A própria trajetória d’*As Mil e Uma Noites*, no Ocidente, é conturbada pelo orientalismo presente no processo tradutório realizado por Antoine Galland, porque, ao transcrever a obra para o francês, o orientalista em questão excluiu diversas partes e aumentou o texto fonte por meio de diversos outros contos, sendo um deles, inclusive, “Simbad, o marujo”, uma das identidades tomadas por Monte Cristo.

A presença da obra literária do século IX, no *corpus* em questão, é explorada durante a exposição de Abade Faria sobre o tesouro escondido dos Spada na Ilha de Monte Cristo:

Eu portanto tinha praticamente certeza de que a herança não beneficiaria nem os Bórgia nem a família, permanecendo sem dono como aqueles *tesouros dos contos árabes que dormem no seio da terra sob a vigilância de um gênio*. Eu explorava, calculava, avaliava *mil e uma vezes* seus rendimentos e as despesas da família ao longo de trezentos anos: foi tudo inútil, permaneci em minha ignorância e o conde de Spada, em sua miséria (Dumas, 2016, p. 215, grifos nossos).

Nesse trecho do romance, de acordo com os grifos apresentados, há a referenciação (in)direta a *As Mil e Uma Noites*. Em um primeiro momento, notamos uma configuração recorrente dentro dos contos árabes sobrenaturais, a existência da figura do gênio da lâmpada guardião de um tesouro. E, particularmente, é factível relacionar a ponte desse enredo típico a um dos contos também adicionados por Galland à coletânea, o “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”. Ao observarmos o segundo grifo, ocorre a utilização do nome da obra árabe de forma recontextualizada, mas sem uma real significação, além da referenciação direta à coletânea *As Mil e Uma Noites*.

A partir desse parâmetro e dessa exemplificação, a presença do Oriente nos dois casos específicos da citação é perpassada pela ornamentação orientalista, atuando como símbolos árabes, mas ociosos em contribuição narrativa. Percebemos que a obra dumasiana apresenta a seu leitor momentos da subversão do discurso orientalista, principalmente por meio do protagonista Conde de Monte Cristo, mas também conserva diversos elementos retirados das culturas árabes manuseados em opacidade, tal qual obras saqueadas por colonizadores e expostas em museus

européus. Logo, é essencial realçar que a “Transformação de Dantès não teria sentido sem o Oriente e, mesmo assim, é um dos aspectos da narrativa mais esquecido” (Marsans-Sakly, 2018, p. 10, tradução nossa)³⁹, ou até, equivocadamente, assimilado aos elementos ornamentais retirados das culturas orientais.

O caráter orientalista encontrado no romance é sustentado por um de seus principais pilares: a exterioridade. Quando o

[...] o orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o Oriente, esclarece os seus mistérios por e para o Ocidente [...] Ele nunca está preocupado com o Oriente exceto como causa primeira do que diz. O que ele diz e escreve, em virtude do fato de ser dito ou escrito, pretende indicar que o orientalista está fora do Oriente, não só como um fato existencial, mas também moral. O produto principal dessa exterioridade é certamente a representação [...] (Said, 2003, s/p).

A representação esvaziada impelida aos símbolos do Oriente pode, e é, facilmente substituída por componentes outros de culturas submetidas ao discurso orientalista, pois uma das consequências desse (re)criar oco é o achatamento significativo produzido pelo Ocidente.

E é nessa lacuna étnica que Mahiro Maeda apoia-se para pensar as adaptações *Gankutsuou*. Mas, antes de adentrar o campo das obras nipônicas, faz-se preciso compreender o desenrolar sócio-histórico percorrido desde a chegada dos europeus ao Japão, o decorrer do período de *Sakoku* e a Restauração Meiji, acompanhada de seus desdobramentos discursivos.

O século XVI foi uma época de grandes mudanças para as ilhas japonesas, as quais entraram em contato com o Ocidente, pela primeira vez, por meio de marinheiros portugueses – por volta de 1542 e 1543 – e, pouco depois, com a Sociedade de Jesus detendo o objetivo de cristianizar povos, atracando com o comando de Francis Xavier em 1549 (Kato, 1983). Após as primeiras trocas comerciais, vários outros países, como Espanha, Holanda e Inglaterra, também estabeleceram rotas comerciais.

Ainda, nesse período, houve o início de ações unificadoras do território japonês, até então compreendido em diversos *daimyōs* – traduzido literalmente para “grande terra privada” –, senhores de terra que eram subordinados ao *xogum*, título militar concedido pelo imperador e ao próprio imperador, descendente dos deuses e cultuado por essa razão. Contudo, devido às constantes trocas comerciais com os portugueses, bem como o maior contato da população com os jesuítas, o aumento do cristianismo nas ilhas foi inevitável. Nesse momento, a equação organizacional nipônica – entre cultuar o imperador como um deus encarnado e a alta adesão à

³⁹ “*Dantès’ transformation would not make sense without the Orient and yet it is one of the most overlooked aspects of the story*” (Marsans-Sakly, 2018, p. 10).

uma religião monoteísta como o cristianismo – resultou em um choque previsível. E, em 1587, finalmente o imperador Toyotomi Hideyoshi expulsou os missionários estrangeiros. Ademais,

[...] a atividade para com o Ocidente por parte dos políticos japoneses, desde o *daimyō* de Kyushu até Hideyoshi e Ieyasu, era uma mistura de interesse em tecnologia, especialmente militar, desejo pelos lucros do comércio e sentimentos de preocupação com o papel político do cristianismo, com a ameaça de colonização e o potencial para fomentar agitação entre o povo (Kato, 1983, p. 6, tradução nossa)⁴⁰.

Ao considerar a unificação do poder dos *daimyōs* prioritária para o estancamento da sangria acarretada pela guerra de poder entre os senhores de terra, Oda Nobunaga (1534-1582), seguido de Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), solidifica a base para o posterior estabelecimento do novo e último Shogunato no Japão, por meio de Tokugawa Ieyasu (1543-1616), conhecido como a hegemonia Tokugawa, ou o período de “Grande Paz” (Hall, 2008, p. 1, tradução nossa)⁴¹. Dessarte, um dos fatores preponderantes para a instituição do Shogunato Tokugawa foi a intervenção dos jesuítas por meio do cristianismo, “[...] fator que contribuiu na decisão das autoridades de fecharem as portas do Japão para todos os europeus, com exceção dos holandeses, adotando a nomeada política do *Sakoku*, ou isolamento” (Hall, 2008, p. 5, tradução nossa)⁴². Por conseguinte, até 1868, os holandeses foram a única fonte de informação direta para a Europa sobre as dinâmicas políticas e econômicas no território nipônico (Moraes, 2019).

Diversas foram as motivações que impulsionariam – ou obrigariam – o Japão a abrir seus portos, como os problemas econômicos e a insatisfação da classe dos samurais devido à sua perda de prestígio, em um país sem conflitos internos, causando atrito com as outras três classes estabelecidas desde a liderança de Hideyoshi. Movimentos externos também impeliram ainda mais a onda que inevitavelmente chegaria. Com os russos e os ingleses buscando o território chinês por todas as brechas existentes, o Japão tornou-se alvo único dos Estados Unidos. Com

As leis nacionais de isolamento, que preveniam navios de solicitarem água e suplemento em portos japoneses, além de ocasionalmente solicitarem tratamento para marinheiros náufragos, causaram ressentimentos nos Estados Unidos, ocasionando pressão por um tratado que transpusesse essas dificuldades. Mais importante, entretanto, foi o crescimento do

⁴⁰ “[...] the attitude towards the West of Japanese policymakers, from the Kyushu *daimyō* to Hideyoshi and Ieyasu, was a mixture of an interest in technology, especially military technology, a desire for the profits of trade and feelings of concern about the political role of Christianity, with its dangers of colonization and its potential for fomenting unrest amongst the people” (Kato, 1983, p. 6).

⁴¹ “[...] ‘Great Peace’ [...]” (Hall, 2008, p. 1).

⁴² “[...] contributory factor that led the authorities to close Japan’s doors to all Europeans except the Dutch, adopting the so-called *sakoku*, or seclusion, policy” (Hall, 2008, p. 5).

reconhecimento, tornado público em torno da mesma época, que a aquisição de uma costa do Pacífico pelos Estados Unidos traria grandes oportunidades econômicas [...] (Jansen, 2008, p. 267, tradução nossa)⁴³.

Desse modo, é viável a compreensão do papel do Ocidente no âmbito sociopolítico japonês, pois, foi por meio da interferência do Oeste – seja com o cristianismo ou com anseios econômicos –, que os governantes nipônicos se viram em ameaça por diversos períodos. É oportuno destacar que o perigo ocidental atingiu todos os países do leste asiático, sendo a China um dos principais exemplos, com a Guerra do Ópio (1839-1860) e a contínua necessidade de expansão das indústrias inglesas para o território chinês. A queda das barreiras chinesas ao livre comércio ocidental compôs o imaginário europeu sobre sua capacidade de ascensão sobre os países vizinhos e incentivou as investidas contra o Japão.

O interesse norte-americano pelas terras nipônicas foi instigado, principalmente, com a aquisição dos Estados de Oregon e Califórnia, por seu compartilhamento marítimo do Oceano Pacífico Norte, e, por conseguinte, a possível passagem simplificada entre Estados Unidos e China. Inclusive, em 1853, foi realizada uma expedição encabeçada por John H. Aulick e Matthew C. Perry com o objetivo de demandar, não solicitar, ao governo nipônico o direito norte-americano de comprar carvão para suas embarcações a caminho da China, além de proteção aos marinheiros náufragos e abertura dos portos para escalas. Tudo isso com seus canhões direcionados na Baía de Edo, atualmente Baía de Tóquio (Jansen, 2008).

Com a pressão norte-americana, o Japão viu-se instigado a aceitar o tratado “ofertado”, abrindo seus portos a escalas, não a comercializações. Essa nova dinâmica foi estabelecida devido às fracas capacidades defensivas das frotas japonesas na tentativa de proteção da costa. O Shogunato, então, viu-se encurralado em meio aos ataques ingleses à China e aos constantes “avisos” holandeses sob a inevitabilidade do comércio ocidental adentrar o *Sakoku*. Nessa situação, o clã Hotta declarou que “Qualquer tentativa de nos apegar à tradição, criando dificuldade por pequenas ninharias e, assim, eventualmente provocando a raiva dos estrangeiros, seria impolítico ao extremo [...]. Portanto, enquanto ainda estamos em segurança, devemos fazer um plano a longo prazo [...]” (Beasley, 1955, p. 130-131, tradução nossa)⁴⁴.

⁴³ “*The national isolation laws, which prevented the ships from calling at Japanese ports for water and supplies, plus occasional Japanese ill treatment of shipwrecked sailors, caused resentment in the United States, bringing some pressure for a treaty to overcome these difficulties. More important, however, was the growing recognition, first voiced publicly at about the same time, that the acquisition of a Pacific seaboard by the United States would bring great economic opportunities [...]*” (Jansen, 2008, p. 267).

⁴⁴ “*Any attempt on our part to cling to tradition, making difficulties over the merest trifles and so eventually provoking the foreigners to anger, would be impolitic in the extreme [...] Therefore while we are still in safety we must make a long-term plan [...]*” (Beasley, 1955, p. 130-131).

A gota decisiva para o fim do *Sakoku* foi a tensão forjada pela Holanda e reforçada pela Rússia ao encaminharem ao Shogunato um tratado a ser aprovado. Com o silêncio do governo, os oficiais de Nagasaki tomaram a dianteira e aceitaram os termos como forma de “preservar a dignidade do shogunato” (Jansen, 2008). Com a lacuna aberta, os Estados Unidos apresentaram-se, em 1857, com os próprios desejos e com o discurso de que

Se o Japão fizesse um tratado com o embaixador do Estados Unidos, o qual apresentou-se sem acompanhamento da força militar, sua honra não seria prejudicada. Terá uma grande diferença entre um tratado com um único indivíduo, desacompanhado, e um realizado com uma pessoa que traz consigo cinquenta navios de guerra para essas praias (Beasley, 1955, p. 163-164, tradução nossa)⁴⁵.

Assim, é marcado o fim da política de isolamento japonesa e, como consequência ao grande contado com o Ocidente, “[...] o arquipélago inseriu-se no contexto da onda de estudos regionais sobre o Oriente e foi marcado pela ideologia do Orientalismo, caracterizada por sentimentos de superioridade e uma história de dominação colonial” (Said, 1978 *apud* Morais, 2019, p. 95). Mesmo antes da entrada propriamente dita das grandes potências no solo nipônico, elas já se faziam presentes e atuavam indiretamente sobre a constituição político-econômica, conforme os exemplos ressaltados do cristianismo – em específico do catolicismo – e as disputas com seus vizinhos – bastante influentes nas decisões tomadas pelas autoridades japonesas do período.

Porém, a repercussão da queda do *Sakoku* não se estanca, por si só, com a finalização dos tratados. O isolamento aplicado ao Ocidente pelo Japão fez com que o impacto do Oeste no imaginário público se tornasse sem precedentes nos anos que se seguiriam (Jansen, 2008). A população, temerosa com a presença massiva do Ocidente, voltou-se às artes marciais diante da expectativa de uma guerra, enquanto as camadas abastadas demonstravam pleno descontentamento com as estratégias políticas empregadas pelo Shogunato para com os ocidentais (Jansen, 2008).

De forma contraditória, o Japão também iniciou campanhas durante a década de 1860 ao norte do continente americano, rumo aos Estados Unidos e à Europa, desbravando as terras francesas, podendo-se afirmar que “O Oeste oferecia atração do mesmo modo que repulsa”

⁴⁵ “If Japan should make a treaty with the ambassador of the United States, who has come unattended by military force, her honor will not be impaired. There will be a great difference between a treaty made with a single individual, unattended, and one made with a person who should bring fifty men-of-war to these shores” (Beasley, 1955, p. 163-164).

(Jansen, 2008, p. 337, tradução nossa)⁴⁶. O desconhecido, o estrangeiro, pode – e na maioria das vezes somente – representar uma ameaça; entretanto, há igualmente o efeito oposto, de fascínio impelido pelo que não se é.

Com o ápice dos conflitos encaminhando para a Guerra Boshin (1868-1869), considerada ponto final do Shogunato Tokugawa e início da Restauração Meiji com o retorno do poder ao imperador, a modernização do, a partir deste ponto, estado-nação japonês ocorreu rapidamente e, inclusive, antes da eliminação do poder do Shogun. Culinária francesa e roupas ocidentais substituindo vestimentas tradicionais dentro da corte, o uniforme militar do Oeste sendo adotado como padrão, entre outros exemplos, são ações que apontaram para uma modernização ainda no poder Tokugawa (Jansen, 2008).

A partir das trocas ilimitadas entre Ocidente e Japão, a japonologia – “disciplina acadêmica que agregava o estudo da história, economia, política, filosofia, língua, literatura e cultura do país” (Morais, 2019, p. 95) – fez-se presente em ambos os territórios. Em sua nova constituição enquanto estado-nação, o Japão utilizou das imagéticas produzidas pelo Ocidente para compor sua identidade e a concepção orientalista foi acoplada ao imaginário japonês (Befu, 2001; Moraes, 2019). Porém, a resistência do arquipélago ao soterramento imperialista ocidental – somado ao eurocentrismo – fez com que o nacionalismo japonês se propagasse ao ponto de o próprio Japão aplicar o seu orientalismo e colonialismo sobre outras nações asiáticas, a título de exemplo, com a colonização japonesa da Coreia (Morais, 2019).

Interessantemente, durante o século XIX, o imaginário ocidental sobre o Japão manteve-se alinhado ao primeiro contato, referente ao século XIV, visto como um país dócil, compassado e puro (Morais, 2019). Mas, das primeiras décadas do século XX até a conclusão da Segunda Guerra Mundial, esse apanhado de significados postos no arquipélago foi alterado, especialmente pelo papel do estado-nação nos eventos militares, passando a ser visto enquanto um povo impiedoso e bélico (Morais, 2019).

E é essa ambiguidade no imaginário pertencente à cultura japonesa, tanto no Ocidente quanto no Oriente, que

[...] reflete a ideologia do Orientalismo descrita por Said (1978). Assim, numa tentativa de escapar à hegemonia ocidental e tornar-se um agente de suas próprias representações, o Japão começou a se encarregar de sua própria comunicação moldando um discurso capaz de impressionar os ocidentais (Kober, 2014, p. 102). Esse processo daria origem às teorias da peculiaridade japonesa (*Nihonjinron*) do pós-guerra (Morais, 2019, p. 96).

⁴⁶ “*The West offered attraction as well as repulsion*” (Jansen, 2008, p. 337).

Ao passo que o Ocidente apreendia o Oriente – sobretudo o Japão – como algo a ser julgado em um tribunal, dissecado para um currículo, disciplinado em uma prisão e ilustrado para um guia. De acordo com Said (2003), o próprio arquipélago, com sua assimilação cada vez mais aprofundada do nacionalismo, procurou constituir um discurso que se pautasse no sentimento de unidade, “[...] de sua história e cultura únicas compartilhadas por toda a comunidade, [...] como uma sociedade homogênea, harmoniosa, hierárquica, estável e grupista” (Morais, 2019, p. 98), ignorando minorias étnicas, estrangeiros e o papel de nações vizinhas na formação das bases da cultura japonesa.

Nesse cenário, o *nihonjinron* busca, de modo paralelamente inverso ao orientalismo, singularizar o Japão e, através desse discurso, estabelecer padrões comportamentais para a sociedade nipônica, uma hegemonia ideológica e identitária (Morais 2019; Befu, 2001). O papel desempenhado pelo *nihonjinron* estrutura-se na generalização, seja de aspectos culturais, sociais ou de identidade nacional (Befu, 2001). Um dos principais efeitos vistos, tal qual no orientalismo, é o achamento, pois “[...] pouca ou nenhuma atenção é dada, em textos desse gênero, à variação interna, seja em termos de região, classe, gênero, contexto rural ou urbano, ou qualquer outro critério” (Befu, 2001, p. 19, tradução nossa)⁴⁷.

Apesar do aumento significativo de estrangeiros no Japão, decorrente de casamentos internacionais e das trocas diversas propiciadas pelo advento da globalização, o arquipélago permanece atrelado ao discurso do *nihonjinron*, propagado tanto na esfera popular quanto por representantes governamentais (Morais, 2019). Dessa forma, tanto o discurso orientalista, pautado pela visão eurocêntrica ocidental, quanto o *nihonjinron*, constituído de uma suposta essencialidade inerente a todos os nascidos no Japão, fazem-se presentes no mesmo tempo e espaço e, observando as adaptações, faz-se exequível destacar alguns ramos vinculados ao discurso do *nihonjinron*.

Todavia, antes de desmembrar as produções de Maeda, é preciso detalhar o funcionamento e a historicidade das teorias da peculiaridade japonesa. Com sua notoriedade acadêmica marcada a partir de 1970, o *nihonjinron* (estudo do povo japonês) pode ser associado a diversas terminologias outras, como *Nihon Bunkaron* (estudo da cultura japonesa), *Nihon Shakairon* (estudo da sociedade japonesa) e *Nihonron* (estudo sobre o Japão propriamente dito) (Befu, 2001). Curiosamente, o uso do *ron*, ao finalizar cada um dos termos, remete a “[...] um significado amplo e vago, referindo-se a generalizações, neste caso, sobre o Japão, a cultura

⁴⁷ “[...] little or no attention is given in writings of this genre to internal variation, whether along the line of region, class, gender, rural or urban settings, or any other criterion” (Befu, 2001, p. 19).

japonesa, a sociedade japonesa e o povo japonês” (Befu, 2001, p. 18, tradução nossa)⁴⁸. Logo, desde sua organização morfológica, há o reforço da deformação simbólica dos elementos salientados.

Uma provável condensação da intencionalidade do discurso do *nihonjinron* seria a busca incansável por um conjunto de características tidas como únicas do povo japonês. Deve-se atinar para o perfil seletivo preciso para a feitura de uma caracterização cultural de qualquer grupo étnico. No mundo pós-moderno, com crises identitárias abundantes devido às mudanças constantes relacionadas à globalização e às consequentes variadas possibilidades de valores e estilos de vida, o ato seletivo em si é inevitável, mas o ponto espinhoso é o que é incluído e o que é deixado de fora durante o processo de produção do discurso (Befu, 2001).

E nesse âmbito é primordial explorarmos a existência, conforme postulado previamente, de diversos paralelos entre o *nihonjinron* e o orientalismo. Um deles é que, para o pleno funcionamento discursivo das teorias da peculiaridade japonesa, é substancial a presença da outridade. Visto que para ocorrer a seletividade é requerida uma decisão consciente sobre o aspecto escolhido, o *nihonjinron* elenca seus elementos partindo da outridade com a qual se contrasta naquele momento histórico (Befu, 2001). À título de exemplo,

[...] uma característica japonesa ‘única’ amplamente divulgada é a suposta orientação de grupo dos japoneses, que é discutida com tanta frequência na literatura do *Nihonjinron* precisamente porque contrasta convenientemente com o individualismo do Ocidente (Befu, 2001, p. 21, tradução nossa, grifo do autor)⁴⁹.

Conforme o autor, na dinâmica contemporânea, o arquipélago japonês utiliza como seu principal Outro o Ocidente, representado sobretudo pelos Estados Unidos da América. E nos atemos que a seleção ocorrida para aflorar essa alteridade também não é aleatória. Ela é orientada “[...] pelo interesse nacional do Japão, seja ele positivo ou negativo. A competição econômica ou a rivalidade militar, por exemplo, podem ser a base. Não há propósito em distinguir o próprio grupo de grupos que não têm relação alguma e nada a compartilhar” (Befu,

⁴⁸ “[...] should be understood to have a broad and vague meaning referring to generalizations, in this case, about Japan, Japanese culture, Japanese society, and the Japanese people” (Befu, 2001, p. 18).

⁴⁹ “[...] a widely circulated ‘unique’ Japanese trait is the supposed group orientation of the Japanese, which is discussed so often in the *Nihonjinron* literature precisely because it conveniently contrasts with the individualism of the West” (Befu, 2001, p. 21).

2001, p. 21, tradução nossa)⁵⁰. Portanto, o *nihonjinron* estrutura-se às voltas de uma nação espelho, não sendo esse país fixo no decorrer do espaço-tempo.

Um dos primeiros Outros caros ao Japão foi uma nação de grande contribuição e troca sociocultural: a China. Desde seu sistema de escrita até seus valores éticos confucionistas, a cultura chinesa foi de suma importância para o estabelecimento do Japão desde o século IV. Contudo, durante os séculos XVIII e XIX – período do *Sakoku* e da Restauração Meiji –, o Japão passou por uma mudança categórica quanto ao seu posicionamento perante a influência chinesa, fomentando um soterramento do neoconfucionismo pelo *National Learning* (*kokugaku*) – um movimento acadêmico com foco em retirar a dominância dos textos chineses, confucionsitas e budistas em prol dos clássicos japoneses – e a emergência de conceitualizações sobre a produção original japonesa (Befu, 2001). Desse modo, a China retira-se como a principal alteridade para o Japão e, em seu lugar, o Ocidente passa a confrontar o arquipélago – representado fundamentalmente pela Inglaterra, Alemanha, França e Estados Unidos – estrutura essa mantida até os dias de hoje (Befu, 2001).

Ao compreender o *nihonjinron* sob a óptica antropológica da teoria da etnicidade – com a etnia sendo construída ativamente na fronteira entre os grupos e não pelos traços culturais de cada comunidade –, faz-se exequível destrinchar as teorias da peculiaridade japonesa enquanto construção étnica e nacional, um fenômeno passível de ser apreendido em diversas culturas (Befu, 2001). Sua associação ao orientalismo, como uma reação a esse último, torna-se tática perante a relação do *nihonjinron* a um “[...] intenso interesse japonês pelas visões estrangeiras sobre o Japão [...]” (Befu, 2001, p. 80, tradução nossa)⁵¹, a etnicidade – seja japonesa ou de outra nacionalidade – “[...] constrói[-se] na relação entre a categorização pelos não-membros e a identificação com um grupo étnico particular” (Potignat; Streiff-Fenart, 1998, p. 142), além de ser baseada em exo-definições – concepções originadas fora da estrutura tida original – as quais “[...] tendem a ser globalizantes e a ativar categorias ‘simultaneamente unificantes e diferenciantes’ (Basibar, in Basibar & Wallerstein, 1988, p. 294), baseadas em similaridades simplificadoras” (Potignat; Streiff-Fenart, 1998, p. 144). Ao ser recorrentemente, ao longo de sua história, margeado por nações outras, o Japão formulou sua própria identidade a partir do diferente, desses países outros. A ocorrência do *nihonjinron* converte-se, assim, em um sintoma típico do processo étnico japonês frente à alteridade que o define naquele espaço temporal.

⁵⁰ “[...] by Japan’s national interest, positive or negative. Economic competition or military rivalry, for example, may be the basis. No purpose is served in distinguishing one’s group from groups that have no relationship and nothing to share” (Befu, 2001, p. 21).

⁵¹ “[...] intense Japanese interest in foreigners’ views on Japan [...]” (Befu, 2001, p. 80).

Frisamos, inclusive, que a construção do *nihonjinron* se diferencia do orientalismo pela posição de quem o formula. Enquanto

[...] os estrangeiros veem o Japão como Outro, muitas vezes um Outro exotizado [...] [fazendo] observações ou critica[ndo] o que é estrangeiro aos seus padrões de valor. [...] Os escritos japoneses, por outro lado, estão pessoal, emocional e subjetivamente envolvidos com o assunto. É sua própria identidade pessoal, derivada de sua cultura, que está em jogo (Befu, 2001, p. 82, tradução nossa)⁵².

E isso leva a uma reflexão sobre uma possível diferenciação entre os dois pontos – orientalismo e *nihonjinron* –, que seria a exaltação do coletivismo japonês, um dos muitos aspectos comumente vinculados ao Japão ao lado da homogeneidade cultural, harmonia, comunicação não verbal, comunhão a natureza, entre outros, realizados por Befu (2001). No orientalismo, há a elevação desse elemento em decorrência de seu espelhamento opositivo, o aspecto individualista do Ocidente – lido como lastreado na liberdade individual – seria superior ao coletivismo japonês – repressor moral e instigador de uma submissão absoluta. Entretanto, ao inverter a percepção, o *nihonjinron* aponta o coletivismo japonês como característica reafirmadora da harmonia e da calma da cultura japonesa. Porém, o ponto-chave é que o *nihonjinron* assim justifica, no caso, o coletivismo/grupismo, por desejar que “[...] os estrangeiros acreditassem [nisso,] porque apresenta a melhor imagem da cultura japonesa. Ela mascara o lado obscuro do Japão. Esconde a sujeira debaixo do tapete e apresenta uma fachada de sociedade bem ordenada” (Befu, 2001, p. 83, tradução nossa)⁵³. Dessa maneira, há o reforço da necessidade da concordância do Outro para a estruturação de sua própria identidade étnica.

A unicidade japonesa sustentada no *nihonjinron* desempenha ainda a função de afastar de si a possibilidade de estrangeiros adentrarem totalmente a comunidade em questão, pois não haveria como o Outro captar o que é ser japonês, porque estaria fora de sua essência não-japonesa. Esse temor “[...] de que os estrangeiros poderiam compreender plenamente a cultura japonesa e, portanto, agir e se comportar como qualquer japonês ameaça sua integridade étnica e nacional” (Befu, 2001, p. 90, tradução nossa)⁵⁴, estando esse assombro presente no arquipélago desde a chegada dos portugueses e holandeses durante o Shogunato Tokugawa.

⁵² “*Outsiders see Japan as Other, often as exoticized Other. [...] observations or they criticize what is foreign to their standards of value. [...] Japanese writers, on the other hand, are personally, emotionally, and subjectively involved in the subject matter. It is their own personal identity as derived from their culture that is at stake*” (Befu, 2001, p. 82).

⁵³ “[...] *would like foreigners to believe because it puts the best foot of Japanese culture forward. It masks Japan’s seamy side. It hides dirt under the rug and presents a facade of a well-ordered society*” (Befu, 2001, p. 83).

⁵⁴ “[...] *that foreigners could fully comprehend Japanese culture and therefore act and behave like any Japanese threatens their ethnic and national integrity*” (Befu, 2001, p. 90).

O medo do estrangeiro é igualmente retratado nas adaptações de Maeda. Enquanto o Conde, em *Gankutsuou*, para os habitantes eurocêntricos de Paris, representa um estrangeiro ameaçador, possuidor de uma materialidade corpórea associada ao alienígena vampirizador, sempre à espera de uma pequena lacuna para se apossar do que é de suposto direito de origem ocidental, são os parisienses orientalizadores que simbolizam, para os habitantes do Império Oriental – e também para o próprio Conde –, o estrangeiro que ameaça sua integridade cultural, étnica e identitária. Ou seja, *Gankutsuou* (re)cria o medo do estrangeiro em suas duas faces da moeda possíveis dentro do jogo imperialista.

Contudo, a dinâmica orientalista, imperialista e do discurso do *nihonjinron* é dúbia e nebulosa (Befu, 2001), notadamente por conta das inúmeras dominações ao longo da história japonesa por meio de poderio militar tanto em países do Extremo Oriente como no Sudeste Asiático e África. A “[...] hierarquia cultural e também ‘racial’ colocou o Ocidente acima do Japão, e a África e o resto da Ásia abaixo dele” (Befu, 2001, p. 99, tradução nossa, grifo do autor)⁵⁵.

Considerando o salientado no *corpus* selecionado, ambas as adaptações flocem leituras referentes ao provável sentimento de inferioridade japonês perante o Ocidente, mas não sobre sua atuação de superioridade sobre a própria Ásia. Isto é, o discurso do *nihonjinron* formula-se a partir da posição geopolítica do Japão, quando, em necessidade de restauração moral – como no final da Segunda Guerra Mundial –, há um posicionamento depreciativo sobre sua identidade étnica, mas, em tempos prósperos, há apenas observações positivas sobre suas unquidades. Então, “A conveniência do *Nihonjinron* como discurso reside no fato de seu conteúdo poder ser facilmente alterado [...] A flexibilidade do discurso permite que diferentes conteúdos sejam enfatizados de acordo com as necessidades da época” (Befu, 2001, p. 129, tradução nossa)⁵⁶. Pensando nisso, *Gankutsuou* pode ser observado enquanto uma adaptação que não margeia o lado obscuro do desenvolvimento identitário étnico japonês, um *nihonjinron* utilizado para fins “imperialistas regionais”, mas sim um *nihonjinron* articulado ao seu histórico de opressão por parte do Ocidente.

Nessa ambientação, algumas das formas de atuação do *nihonjinron* podem ser postas em categorias como ecologia, economia, estrutura social, psicologia, entre outras. Para este momento do trabalho, serão utilizadas as repartições sobre as produções nos temas de estrutura

⁵⁵ “[...] the cultural as well as ‘racial’ hierarchy has placed the West above Japan, and Africa and the rest of Asia below it” (Befu, 2001, p. 99).

⁵⁶ “The convenience of *Nihonjinron* as a discourse is that its contents can be readily altered: the *Nihonjinron* of the war years is not the same as that of the postwar era. Flexibility of discourse allows different contents to be emphasized according to the needs of the age” (Befu, 2001, p. 129).

social e psicologia. Logo, é pertinente o esclarecimento de que o *nihonjinron* aqui manipulado para a realização das análises é percebido como um modelo cultural folclórico, isto é, varia de acordo com cada indivíduo, não devendo ser usado como molde ideológico empírico e, em decorrência, não é capaz de representar a totalidade cultural da nação japonesa, com suas incalculáveis alternativas identitárias (Befu, 2001).

Para pormenorizar a questão brevemente, o não tratamento do *nihonjinron* como um modelo cultural folclórico poderia, facilmente, implicar sua utilização de forma espinhosa. Pois, por se tratar de um modelo declarativo, idealizado e desejável, carregando uma conotação positiva, a sentença “todo japonês é calmo” transforma-se em “todo japonês deveria ser calmo”, vertendo-se, segundo Befu (2001), para um imperativo moral e normativo. “Não se comportar como prescrito não é somente incomum e estranho, mas também é considerado ‘não japonês’ e contrário aos padrões normativos da sociedade. Apenas uma linha tênue separa um modelo descritivo de um modelo normativo [...]” (Befu, 2001, p. 103, tradução nossa, grifo do autor)⁵⁷ e, prontamente, uma descrição dessa conduta converte-se em um modelo comportamental legitimado socialmente com aplicações políticas e ideológicas.

Para fomentar as análises a seguir, serão manuseadas obras vistas por parte dos pesquisadores – tanto estrangeiros quanto japoneses – como vinculadas ao *nihonjinron*, mesmo que ocorram tentativas de relativização ao longo de suas composições. Paralelamente às leituras de grupos de sujeitos que se identificariam com os posicionamentos de Takeo Doi (1981), conjugados aos de Chie Nakane (1972), existiriam composições sociais marginalizadas pelo discurso do *nihonjinron*, por não contribuírem para uma identidade una japonesa. Por mais que os aspectos coletivistas estejam presentes na sociedade nipônica, é oportuno reforçar a erosão do *nihonjinron* enquanto verdade única nas últimas décadas, tendo seu uso condicionado a um campo imaginário restrito.

Buscaremos utilizar de conceitos como o *amae* (Doi, 1981) articulado ao *frame* e ao *attribute* (Nakane, 1972), não como forma de legitimar o discurso da peculiaridade japonesa, mas sim visando pontuar aspectos estéticos recorrentes capazes de serem apreendidos, em algum grau, nas composições japonesas. Ademais, também serão salientados momentos nos quais símbolos imagéticos da cultura japonesa tomam frente aos símbolos referentes ao Oriente Médio propostos no romance de Dumas.

⁵⁷ “Not to behave as prescribed is not only unusual and strange, it is regarded as ‘un-Japanese’ and against normative standards of the society. Only a thin line here separates a descriptive model from a normative model [...]” (Befu, 2001, p. 103).

A primeira consideração necessária é a exposição da influência do Japão em território europeu, em especial na França, com a queda do Shogunato Tokugawa e a Restauração Meiji. Similarmente ao movimento *chinoiserie* – influência artística chinesa direta ou por meio de cópia por parte dos europeus durante o século XVIII –, o *japanisme* (ou “japonismo” em português), ocorreu durante o século XIX, tendo sua definição como “[...] colecionismo de arte japonesa e imitação do estilo nipônico” (Hartman, 1981, p. 141, tradução nossa)⁵⁸. Todavia, grande parte das ponderações que chegavam ao continente europeu sobre o arquipélago, até 1868, partiam dos jesuítas; por extensão, o imaginário europeu era composto pelo orientalismo por eles próprios estruturado.

E, só após a imposição imperialista norte-americana, houve maior contato direto entre França e Japão, e, por extensão, um debruçar sobre as motivações para a existência do *japanisme*. Uma das justificativas é pautada pela “[...] combinação de traços, alguns contraditórios, que apelam tanto para o realismo quanto para o idealismo, ao ordinário e ao refinado, [...] a falta de simetria, perspectiva [...]” (Hartman, 1981, p. 148-147, tradução nossa)⁵⁹. Assim, a ambivalência repudiada desde a instauração do Iluminismo é um dos grandes fatores atrativos na arte japonesa, sobretudo o *ukiyo-e* ou “pinturas do mundo flutuante”. Entretanto, é relevante pontuar que “[...] possuir objetos japoneses e obras de arte representava um símbolo de *status* prestigioso mesmo antes [do século XIX], especialmente com a dificuldade de obter tais objetos no período de isolamento japonês [...]” (Sekulic, 2024, p. 122, tradução nossa)⁶⁰. Dessarte, o interesse era simultâneo ao esvaziamento simbólico dos artefatos e pinturas japoneses.

Um dos maiores representantes do *ukiyo-e* durante o período foi Katsushika Hokusai (1760-1849), o pintor e xilogravista responsável pela série de pinturas intitulada “富嶽三十六景”, em português “Trinta e seis vistas do monte Fuji”, produzida entre 1830 até 1832. O *ukiyo-e* trata-se de uma forma artística que estampava o mundo por meio de temáticas caras ao cotidiano, com suas paisagens naturais, entretenimentos urbanizados, erotismo e elementos julgados como banais e transitórios aos japoneses (Sekulic, 2024). O enfoque dado ao último componente listado se deve à presença do xintoísmo, pois, segundo seu dogma, as criaturas

⁵⁸ “[...] collection of Japanese art and imitation of its style” (Hartman, 1981, p. 141).

⁵⁹ “[...] combination of traits, some contradictory, which appealed to both realists and idealist, the earthy and the refined, [...] the lack of symmetry, perspective [...]” (Hartman, 1981, p. 148-147).

⁶⁰ “[...] possession of Japanese objects and works of art represented a prestigious status symbol even before, especially since it was not easy to obtain such goods in the period of Japanese isolationism [...]” (Sekulic, 2024, p. 122).

fantásticas, *kamis*, *yokais* e espíritos, são parte essencial do dia a dia. As figuras sobrenaturais (ver **Figura 22**) são igualmente representadas nas obras *ukiyo-e*, causando a compreensão ocidental anteriormente emergida de categorizações ambíguas, com o realismo e o idealismo habitando o mesmo quadro:

Figura 22 – “神奈川沖浪裏” ou “A grande onda de Kanagawa”



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa#/media/File:Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg. Acesso em: 28 nov. 2024.

Ao averiguar as adaptações *Gankutsuou*, a presença da estética do *ukiyo-e* pode ser alçada de diversos ganchos. Um dos aspectos basilares é o *design* gráfico realizado na adaptação. Durante a produção das obras de Maeda, o estilo artístico utilizado foi uma mescla do *ukiyo-e* com o impressionismo europeu. A motivação de tal cruzamento se deve à grande influência exercida pela xilogravura japonesa nos impressionistas e pós-impressionistas, por conta da ânsia dos europeus em desatar as amarras da *Academie des Beaux-Arts* em relação ao tradicionalismo exigido nas obras do período, caracterizadas pelo rigor detalhista e pela temática religiosa e histórica.

Tipicamente reconhecidos pelo uso de cor e luz, os impressionistas manejavam seus pincéis, com rapidez, em seus retratos do cotidiano e de paisagens naturais, mostrando “[...] o imediatismo da criação artística” (Li, 2024, p. 152, tradução nossa)⁶¹. Com a queda do *Sakoku*,

⁶¹ “[...] immediacy of art creation” (Li, 2024, p. 152).

artistas como Claud Monet e Marie Cassatt beberam grandemente na fonte do *ukiyo-e* e em sua composição espacial e colorimétrica pautada em assimetrias (Li, 2024). Dessa forma, “[...] o século 19 foi marcado pela transformação do espírito artístico ocidental com a injeção de elementos orientais enriquecendo o paradigma existente da arte impressionista [...]” (Li, 2024, p. 153, tradução nossa)⁶².

Uma amostra da concretização desse cruzamento pode ser vista na **Figura 23**, constituída com o propósito de divulgação das adaptações. Os elementos que a compõem podem ser lidos como uma síntese da narrativa esmiuçada na animação e no mangá. O uso exacerbado da luminosidade, concatenado às cores vibrantes e estamparias diversas, é coerente à mescla proposta pelo *ukiyo-e* e pelo impressionismo. Nessa composição em específico, há uma diversidade de elementos que aparentam estar ocultados pela mescla do *ukiyo-e* e do impressionismo, quando buscam reforçar o ponto de (re)criação entre Oriente e Ocidente nas obras de Maeda.

Figura 23 – Haydée e o Conde de Monte Cristo



Fonte: <https://m.media-amazon.com/images/S/pv-target-images/261df5599b75e2d4f8fd29479258e34b32069af482b78e6ee2196de4e3ea76ea.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2024.

⁶² “[...] the 19th century was marked by the transformation of the Western art spirit, with the injection of Oriental elements enriching the existing paradigm of Impressionist art [...]” (Li, 2024, p. 153).

Para esmiuçar tais elementos, entendemos que é preciso que a **Figura 23** seja dividida ao meio, com a parte esquerda pertencendo a Haydée – e ao Japão – e a parte direita ao Conde – representante da transgressão ao Ocidente. No que diz respeito à repartição da esquerda, os símbolos que a compõem – como o buda dourado, o *kimono* da personagem e a construção do cabelo dela – podem representar a presença massiva do arquipélago do Extremo Oriente na obra de Maeda e, consequentemente, do próprio *ukiyo-e*.

Já na área delimitada ao Conde, à direita, há elementos de culturas variadas. Primeiramente, no topo, encontramos uma peça-máscara referente aos *Bronzes de Benin*, título dado a uma coleção de artes oriundas dos ascendentes do povo Edo, existente entre os séculos XIII e XIX. Ao observar o centro dessa repartição, vemos uma imagem cristã de Jesus; e, logo à frente da figura do Conde, dois querubins.

Ao pensar a reprodução associada a Haydée, o buda dourado é capturado em grande nível de detalhamento e posição, logo acima da cabeça da personagem em questão. Compreendido como um conglomerado de filosofias, o budismo, fundado por Siddhattha Gautama ou Buda, foi originado na Índia, durante o século V a.C. É pautado pelo não teísmo, ou seja, a inexistência para a linha de pensamento de um ser equiparável a Deus ou Criador Máximo (Diniz, 2010). Somado a esses elementos, o budismo ainda se estabelece diante de concepções a incentivar o pensamento livre do sujeito perante suas experiências individuais (Diniz, 2010). E, devido a essa base, o budismo torna-se incapaz de ser classificado em suas duas maiores vertentes propostas: enquanto religião ou corrente filosófica.

Visto como filosofia atea pelos religiosos e vinculado demais às religiões pelos acadêmicos, ele compõe um entremeio oriental frente à ciência e ao sobrenatural. Logo, sua colocação de destaque pode ser interpretada como uma imagem de divulgação como reforço do papel estrutural da dubiedade e das fronteiras para a (re)significação narrativa nas adaptações, tornando o entrelugar o berço de *Gankutsuou*. Afinal, a composição das obras japonesas selecionadas é pautada pelo limiar – Ocidente e Oriente, certo e errado, familiar e desconhecido, nós e eles.

Além do buda dourado, a própria personagem em foco, Haydée, traça um *junihitoe* do período Heian (794-1185) – vestimenta já comentada no capítulo anterior. Uma particularidade da imagem em questão (rever **Figura 23**) é que, mesmo coberto pelo manto, observamos o vermelho vivo do *obi* – o cinto em tecido – de Haydée e os *kanjis* – um dos sistemas de escrita japonês – esverdeados adornando as mangas da personagem.

O cabelo dela é posto longuíssimo, com duas repartições moduladas, em círculo na lateral da cabeça, as quais, respectivamente, podem relacionar-se ao *taregami* – longos cabelos

soltos – do período Heian e aos *sokuhatsu* – penteados ocidentalizados como o rabo de circular – utilizados durante o período Meiji (Choi, 2006; Ashikari, 2003), a exemplo do que traz a Figura 24.

Figura 24 – *Taregami* (esquerda) e *Sokuhatsu* (direita)



Fonte: <https://www.thoughtco.com/japanese-womens-hairstyles-through-the-ages-195583>; www.scholten-japanese-art.com/printsH/3522. Acesso em: 29 nov. 2024.

Ao articular a aglutinação de momentos posteriores ao contato com o Ocidente – período Heian – à época de isolamento ou hibridização – período Edo e Meiji – a adaptação, mais uma vez, fortifica sua floração no entrelugar, na (re)criação do tempo e do espaço, conjugando a memória histórica tipicamente amalgamada.

Na sequência, retomamos a análise da repartição à direita da **Figura 23**, destinada ao Conde de Monte Cristo. Para além da figura do personagem em foco, a ambientação na qual está inserido muito significa, de forma análoga à ocorrida com a repartição de Haydée. Como mencionado, o primeiro símbolo – encontrado no topo à esquerda – refere-se à etnia Edo, povo descendente dos fundadores do Império de Benin que habitam as florestas nigerianas.

Durante seu ápice comercial, a capital do Império era ricamente dotada de ouro, marfim, algodão e escravos à espera de europeus, sobretudo portugueses, que almejassem adquirir mercadorias (Cartwright, 2019). Justamente por conta da fartura em marfim, a cultura Benin instaurou o uso do material para a confecção de adornos, como braceletes e pingentes.

O Obá, ou o rei dos Benin, utilizava diversos adereços de marfim, além de peles de animais e outros elementos tidos como de alto valor comercial e simbólico. Um dos ornamentos tradicionalmente encontrados na indumentária real eram as máscaras de marfim, uma espécie de pingente posto na cintura dos Obás, os quais reproduziam práticas de antigos reis de Benin portando colares ou coroas com cabeças humanas, possivelmente europeias, como forma de transmitir sua dominância ao Ocidente (Cartwright, 2019). O uso do marfim era associado ao

“[...] poder real, saúde e pureza [...] [criando] objetos unicamente adequados à divindade real, o rei de Benin” (Ezra, 1984, p. 21, tradução nossa)⁶³.

Ao considerar a simbologia advinda das máscaras de marfim do povo Benin, desde sua imposição contra a orientalização por parte dos portugueses – uma similaridade ao processo ocorrido no Japão do século XVI – e a ênfase no Obá divinificado – possibilitando um paralelo ao desejo do Conde de Monte Cristo em estabelecer-se como substituto da Providência –, torna-se factível estabelecer uma nova fortificação na presença desses adornos. Por meio deles, os pontos de relação evidenciados são amplificados em concomitância à fortificação da figura orientalizada do Conde em sua vingança contra o Ocidente colonizador.

Entretanto, o culto ao Obá divinificado não é o único elemento religioso compondo a **Figura 23**. Ao averiguar o centro da repartição destinada ao Conde, próximo à lateral, há a imagem de duas pessoas similares à representação renascentista cristã de Jesus de Nazaré e sua mãe, Maria de Nazaré. Ambas as figuras são postas de olhos fechados, compondo uma mimetização da *Pietà* (1499), de Michelangelo, obra que retrata o momento de morte do filho nos braços da mãe. Sua participação faz-se significativa para as adaptações de *Gankutsuou*, pois, ao posicionar o Conde de Monte Cristo entre a religiosidade africana e a religiosidade europeia, ambos os elementos corroboram a leitura de que o vingador quase árabe somente é formado devido ao entrelugar pelo qual foi transpassado: o Magreb.

Por fim, atuando no estabelecimento derradeiro do entrelugar natural ao Conde de Monte Cristo e à própria estrutura narrativa, a **Figura 23** apresenta, logo à frente do personagem, dois querubins translúcidos. Originado do hebraico *kerub*, os querubins são postos como “[...] espíritos de forma semi-humana, semianimal, destinados a velar à porta dos templos e dos palácios, como *guardiões do tesouro* [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 840, grifo dos autores). Desde sua impressão inicial, os querubins vinculam-se ao entrelugar por meio de sua forma mista e ambígua. Eles também atuam como protetores do tesouro – o qual foi averiguado há pouco e passível de ser entendido como a sabedoria em si. Sendo assim, os querubins podem ser lidos como *guardiões do Conde de Monte Cristo*, que simbolizaria o conhecimento corporificado em toda sua dualidade e nuances graças à entidade *Gankutsuou*.

É pertinente ressaltar ainda que Lúcifer – o mal personificado cristão – era, antes de sua queda por tentar assimilar-se ao Criador, um querubim. Ao somar essa colocação à sua presença associada ao Conde de Monte Cristo, evidenciamos duas significações sobre o personagem em questão: a primeira, exposta no parágrafo anterior, compreendendo as criaturas hibridizadas

⁶³ “[...] royal power, wealth, and purity [...] objects uniquely suited to the divine king of Benin” (Ezra, 1984, p. 21).

como guardiãs do próprio Conde – sabedoria personificada – e a segunda, na qual o Conde – tendo sua imagem vinculada aos querubins – indicaria sua tentativa contínua de divinificar-se por meio da sabedoria adquirida da entidade *Gankutsuou*, substituindo um Criador que não o ampara, mas que, no final, seria expurgado igual a Lúcifer.

Em decorrência disso, o *ukiyo-e* – concatenado ao impressionismo disseminado por toda a constituição lúdica das adaptações – busca realçar, por meio de elementos acobertados pelas cores e luminosidade estonteantes, (re)criações da significação do embate contínuo do Oriente para com o Ocidente emergidas através do entrelugar imposto, local único onde essas formas outras são permitidas de existir. Seja através de compreensões marginais da existência terrena humana – como o budismo –, seja pela divinificação enquanto método de embate ao imperialismo ocidental dizimador, ou ainda com a personificação da figura mais temida religiosamente pelos ocidentais, as obras de Maeda operam como um meio de externalizar o orientalismo, que constantemente delimita os orientais ao entendimento dos jesuítas do século XVI, mesmo na contemporaneidade, com a exposição do discurso ocidental sobre o oriental como “[...] irracional, depravado (caído), infantil, ‘diferente’ [...]” (Said, 1990, p. 50, grifo do autor).

O discurso orientalista, como já apresentado, pode ser lido como uma contraparte para o surgimento do discurso do *nihonjinron*, uma forma de reação à diferenciação ocidental por meio da singularização oriental, neste caso japonesa. Nas adaptações estudadas nesta tese, podemos encontrar exemplificações tanto do discurso orientalista quanto do discurso do *nihonjinron*, consolidando a ambiguidade do entrelugar como base estrutural para o desenvolvimento das obras.

Ao pensar os autores vinculados direta ou indiretamente ao *nihonjinron*, dois dos principais nomes são Takeo Doi (1981) e Chie Nakane (1972), autores de obras passíveis de complementação entre si. Por esse motivo, utilizaremos os conceitos desenvolvidos por ambos, para destrinchar o modo com que os personagens de *Gankutsuou* comportam-se em suas relações interpessoais.

Na tentativa de esclarecer o funcionamento da dinâmica afetiva desenvolvida na sociedade japonesa, Doi (1981) observa o sentimento nomeado de *amae*. Atuante desde a infância, o *amae* é apresentado como o “[...] desejo de ser passivamente amado [...]” (Doi, 1981, p. 7, tradução nossa)⁶⁴ e é vinculado ao laço entre mãe e filho, tornando-o idealizado enquanto exemplificação para a emoção. E, embora encontrado em outras sociedades, o *amae* seria

⁶⁴ “[...] the desire to be passively loved [...]” (Doi, 1981, p. 7).

prolongado no arquipélago nipônico, o que ocasionaria indivíduos adultos almejando atitudes benevolentes, indulgentes e permissivas para com suas vontades individuais.

Ao tornar-se a base para todas as relações, o *amae* influenciaria tanto em contatos próximos, naturalmente formados, quanto em relacionamentos formais, socialmente estabelecidos. O *amae* poderia, portanto, ser encontrado em vínculos postos através do *ninjo*, ou seja, por meio de sentimentos humanos espontâneos e, novamente, fundamentados nas atitudes beneficiárias de terceiros (Doi, 1981). E também seria localizado em relações artificiais devido à obrigação social – *giri* – de instituir o *amae*, já que sua ausência não é recebida positivamente, sendo a única opção a mimetização da emoção (Doi, 1981).

A ênfase no *amae*, quando posta obrigatoriamente por meio do *giri*, ocasiona “[...] o estresse nas relações humanas contraídas via *amae*” (Doi, 1981, p. 35, tradução nossa)⁶⁵. Essa consequência negativa do *amae* poderia ser inserida nas adaptações por meio do relacionamento estabelecido entre Edmund Dantès e Danglars, Fernand e Villeford. Dantès, transpassado pelo *amae* e, dotado da necessidade de cumprir para com as necessidades alheias, ignora as ações duvidosas de Danglars enquanto contador, acolhe Fernand em sua relação com Mercedes, ainda que o primo da moça demonstre claramente seu interesse romântico por ela, e acredita cegamente na promessa de Villefort, mesmo vivendo em um período no qual ser lido como bonapartista, por um monarquista, não poderia resultar em qualquer aspecto positivo legalmente.

Nessa dinâmica social, os indivíduos que compõem um núcleo familiar físico – vivem na mesma residência – são vistos como parte do 内, lido como *uchi*, traduzido para “dentro” ou “casa”. Dessa maneira, os considerados *uchi* desenvolvem entre si o *amae* – uma dependência de satisfazer e ser satisfeito pelo outro – por meio do *ninjo* – surgimento espontâneo do sentimento. Entretanto, há o externo ao *uchi*. O *soto*, escrito com o kanji de 外 e que pode significar estrangeiro, desconhecido ou mundo externo, é vinculado ao conceito de *tanin*, delineado como 他人 e entendido enquanto “[...] pessoa sem relação de sangue [...]” (Doi, 1981, p. 36, tradução nossa)⁶⁶ ou “estrangeiro, estranho”. Ou seja, tudo que é externo ao *amae* e ao *ninjo* torna-se *soto* e *tanin*.

Baseados nessa conceitualização, é possível realizar a leitura de que Dantès, após ser traído e, por extensão, ter seu contrato social de *giri* quebrado e ser isolado de qualquer intencionalidade de *amae* dentro do *Château d’If*, tornou-se a personificação de *sono* e *tanin*: o

⁶⁵ “[...] stress the human relationships contracted via *amae*” (Doi, 1981, p. 35).

⁶⁶ “[...] person with no blood relationship [...]” (Doi, 1981, p. 36).

estrangeiro. Há, ainda, reforço dessa argumentação ao averiguarmos o título dado à primeira tradução japonesa de *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas, por Kuroiwa Shuroku, publicada entre 1901 e 1902. O nome da obra tornou-se 史外史伝巖窟王, com possível tradução para *Um conto histórico do estrangeiro, O Rei da Caverna*. Além de fortificar a percepção do estrangeiro enquanto figura ameaçadora, o título escolhido conecta-se às adaptações de Maeda ao nomearem tanto o personagem principal – o Conde de Monte Cristo – quanto a entidade sobrenatural como Gankutsuou (巖窟王, os três últimos *kanjis*).

É plausível, então, inferir que o Conde de Monte Cristo maediano baseia-se e retira-se da percepção estruturada pelo *amae*. Embora, inicialmente, o sentimento proposto por Doi (1981) seja encontrado como princípio ativo de sua transformação, a longo prazo, o personagem opta por distanciar-se de qualquer elo relacionado ao *amae*. Ao vincular-se às concepções de *soto* e *tanin*, Monte Cristo faz-se passível de ser também associado às classificações de *frame* e *attribute* de Nakane (1972). Ambos os “[...] critérios servem para identificar os indivíduos de um determinado grupo, os quais podem ser classificados dentro de toda a sociedade [...]” (Nakane, 1972, p. 2, tradução nossa)⁶⁷, e para que os outros indivíduos saibam qual função esse ou aquele sujeito desempenha junto da coletividade.

Por mais que se tratem de conceitos interligados, há diferenciação em suas funcionalidades. *Frame* refere-se a uma particularidade mais generalista do indivíduo, como ser integrante da família A, enquanto o *attribute* é colocado como a especificidade dessa particularidade, no caso, dentro do referido exemplo, ser o filho mais velho da família A (Nakane, 1972). Por conseguinte, compreendemos que o *amae* seria desenvolvido a partir da composição do *frame* e, mais intimamente, do *attribute*.

Logo, todo indivíduo japonês seria pertencente a um grupo, uma unidade à qual não somente se vincularia, mas se apresentaria antes do próprio indivíduo. Essa dinâmica proporcionaria o surgimento do ranqueamento da ordem social, dividido em vertical e horizontal. “Por exemplo, a relação pai-filho é vertical, a relação entre irmãos é horizontal [...]” (Nakane, 1972, p. 23, tradução nossa)⁶⁸, indicando que a individualidade está condicionada ao ranqueamento do indivíduo, o qual, mesmo que em uma posição de poder, ainda é aterrado ao *giri* e ao *amae*.

⁶⁷ “[...] criteria serve to identify the individuals in a certain group, which can then in its turn be classified within the whole society [...]” (Nakane, 1972, p. 2).

⁶⁸ “For example, the parent-child relation is vertical, the sibling relation is horizontal [...]” (Nakane, 1972, p. 23).

Com base nisso, *Gankutsuou* possibilita a leitura de Dantès ainda marujo do *Pharaon*, compreendendo-se parte do *frame* e do *attribute* imposto a si – filho de Louis Dantès, noivo de Mercedes e marujo empregado por Pierre Morrel; todavia, por ser alvo do individualismo de sujeitos outros – não atuantes para com a coletividade e o *amae* – como Danglars, Fernand e Villefort, Dantès concebe a fragilidade do sistema relacional. A partir desse momento, ele extingue sua existência para com o *amae* e o *giri* em detrimento do nascimento de Monte Cristo, personificação do *soto* e do *tanin* em uma individualidade vingativa.

Depois dos apontamentos feitos, as narrativas das adaptações de *Gankutsuou* são capazes de serem percebidas na ambivalência, na transgressividade e no embate para com o Ocidente. Diante do percurso traçado pelo discurso orientalista e da (re)criação do romance de Dumas para a animação e o mangá de Maeda, a conectividade entre a história japonesa e sua arte com a Europa imperialista e o próprio discurso do *nihonjinron*, *Gankutsuou* coloca-se como a concretização do terror e do horror implementados pela dominação cultural, mas também a reação transgressora por meio da monstruosidade divinificada de Monte Cristo. A negativa em aceitar passivamente as ações violentas do Ocidente é, por fim, a marca da besta carregada na testa do Conde Monte Cristo, representada por meio da entidade *Gankutsuou*.

Em vista das análises realizadas, podemos apreender como ocorrem os efeitos da globalização na constituição das identidades nacionais – formuladas por meio da narrativa da nação, da intemporalidade, da tradição inventada, do mito fundacional, as quais representam os vínculos aos mais diversos símbolos, locais e eventos (Hall, 2006). É admissível que as identidades nacionais estejam em processo de desintegração pelo achamento cultural pós-moderno global e, como essas são “[...] profundamente envolvida[s] no processo de representação [...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (Hall, 2006, p. 71).

Com o aumento incontável do fluxo intercultural proporcionado pela globalização, “[...] as culturas nacionais tornem-se mais expostas a influências externas, [...] [sendo] difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (Hall, 2006, p. 74). Neste cenário, uma das possíveis reações identitárias para conter sua dissolução seria o fortalecimento da identidade local, ou seja, uma “[...] forte reação defensiva daqueles [...] grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas” (Hall, 2006, p. 85), ou ainda o surgimento de novas identidades mescladas. Ao associar essa ideia ao arquipélago japonês, há uma possível justificativa da continuidade da relevância do *nihonjinron*.

Esse processo de hibridismo cultural pode ser parcialmente reconhecido na produção das adaptações de *Gankutsuou*. Mesmo que Maeda tenha se posicionando contra em utilizar de representações religiosas cristãs na produção das adaptações, ainda sim há a presença de querubins e do conceito de divinização como um único ser superior aos outros, dinamismo caro às religiões monoteístas ocidentais assim como às cristãs.

E por mais que haja indício de uma hibridização cultural, há, simultaneamente, o reforço de uma suposta “pureza” étnica japonesa justificada pela possibilidade de leitura afluída pelo discurso do *nihonjinron*, com Doi (1981) e Nakane (1972). Desse modo, a fragmentação identitária nacional japonesa pode começar a ser percebida em sua profundidade e complexidade significativa.

Mediante esse embate entre hibridismo cultural e do reforço purista étnico japonês, o papel do *nihonjinron* mostra-se como uma solução dos indivíduos do arquipélago em

[...] definirem a si mesmos e a sua cultura em um processo agora conhecido como ‘glocalização’ [...] o *Nihonjinron* preencheria essa necessidade (Befu, 1983). Mas, essa auto-definição serve como auto-definição somente quando aceita pelo estrangeiro. É por essa razão que o governo japonês gasta tanta energia na propaganda do *Nihonjinron* mundo a fora (Befu, 2001, p. 107, tradução nossa, grifo do autor)⁶⁹.

O *nihonjinron*, enquanto idealização da identidade japonesa, concretiza-se quando é aceito pelo Outro ocidental. É a mesma alteridade manejada como contraponto para a formulação desse *nihonjinron*. A identidade japonesa pós-Segunda Guerra Mundial é pautada pelo Outro e para o Outro ocidental. E, embora o *nihonjinron* seja lido pela óptica do orientalismo, como uma reação a este, é uma reação que contribui para a propagação do “mesmo”, contra o qual tanto lutam, pois se ampliam concepções generalistas, rasas e achatadas sobre quem são os povos japoneses, ignorando suas minorias étnicas e socioculturais. Por fim, a tentativa incessante por parte do governo japonês em propagar o *nihonjinron* é somente um meio de ter sua existência legitimada, ainda que de forma errônea, pelo Outro ocidental posto como superior.

A identidade nacional japonesa, como acontece em todo o mundo, busca por uma revisão conceitual como recurso para (re)criar o sentimento cívico não mais por meio de aspectos primordiais, mas sim utilizando da associação à diversidade étnica heterogêneas da atualidade (Befu, 2001). Símbolos tradicionalistas primordiais, como a bandeira nacional, o

⁶⁹ “[...] define themselves and their culture in a process now known as ‘glocalization.’ I have long pointed out that *Nihonjinron* fulfills this need (Befu 1983). But this self-definition serves as a self-definition only when it is accepted by outsiders. It is for this reason that the Japanese government expends so much energy on propagating *Nihonjinron* abroad” (Befu, 2001, p. 107).

hino nacional e monumentos, no caso do Japão, foram soterrados por desencadearem memórias hediondas de eventos políticos, como a Segunda Guerra Mundial.

O vácuo simbólico japonês foi, mesmo que fracamente, preenchido pelo discurso do *nihonjinron*. “O *Nihonjinron* é forte precisamente onde os símbolos [nacionais] são fracos: nomeia explicitamente a definição da identidade nacional e explica porque alguém deveria ser orgulhoso de sua nação” (Befu, 2001, p. 129, tradução nossa)⁷⁰. Assim, sem uma alternativa mais adequada e reconhecida, o *nihonjinron* estabelece-se como ideologia dominante “[...] manifestada como a religião civil do Japão” (Befu, 2001, p. 132, tradução nossa)⁷¹.

A religião civil, conceito trabalhado por Winston Davis (1976) e Robert Bellah (1980), faz-se ativa ao manejar elementos como a crença, os rituais e os símbolos associados ao papel do cidadão, parte íntima de um grupo social. Esses dois autores bebem na fonte durkheimiana (1996) os sustentáculos para articular sua teoria da religião. Na visão do sociólogo francês, a atuação da religião, em sociedades ditas primitivas, ocorreria por meio de um totem – materialização do divino –, e o objeto teria a função representativa da força coletiva de sua comunidade.

A figura de Deus poderia ser lida, então, como uma forma transfigurada da sociedade em sua coletividade máxima, sacralizada em sua completude. Ao vincular a figura de Deus durkheimiana à personagem Gankutsuou, das adaptações em especial, emerge-se a sua (re)significação enquanto a corporeidade divinificada da força coletiva da alteridade, fazendo-se o representante do “eles” silenciados e marginalizados. É necessário apontar que, apesar de utilizar de símbolos budistas, Maeda ainda vincula elementos da cristandade em determinados momentos, mesmo que inconscientemente, lembrando que a história japonesa é permeada por esses aspectos religiosos. Desta forma, muitas das assimilações são compostas por ambas as leituras, Orientais e Ocidentais.

As sociedades humanas são passíveis de serem categorizadas em dois grupos: as de solidariedade mecânica e as de solidariedade orgânica. As solidariedades seriam formas de vínculos sociais involuntários entre os indivíduos determinados a concluir um objetivo em comum. As primeiras são vistas comumente em grupos nos quais a semelhança é um dos principais laços do indivíduo à sua sociedade. A presença massiva da consciência coletiva sobre seus membros é indispensável; esta seria a atuação moral consentida pelo grupo, uma coesão

⁷⁰ “*Nihonjinron* is strong precisely where symbols are weak: namely, it explicitly defines national identity and explains why one should be proud of one’s nation” (Befu, 2001, p. 129).

⁷¹ “[...] manifested as the civil religion of Japan” (Befu, 2001, p. 132).

social, estimulando a homogeneidade grupal e dissuadindo a consciência individual, mas não a extinguindo. A solidariedade mecânica, enquanto criadora de indivíduos, é frequentemente apreendida em organismos primitivos. Conforme essas sociedades são ampliadas em número de indivíduos e há o aumento das trocas comunicacionais, há o surgimento de indivíduos especialistas em suas funções sociais, desembocando na solidariedade orgânica. Vista em organismos modernos, esta solidariedade conecta seus indivíduos por meio da diferença e consequente especialidade individual criadora de interdependência grupal. Há uma presença maior da consciência individual – específica às peculiaridades de cada membro –; porém, ainda há uma consciência coletiva aos fundos.

Um dos possíveis efeitos da supressão total da consciência coletiva e da autonomia individual apregoada a sua função de especialista, no corpo teórico durkheimiano, seria a produção do estado de anomia social. Neste estágio, a sociedade não deteria mais normas morais em detrimento da vida econômica. Todavia, as sociedades modernas atuais – como o Japão – nas quais há a consciência individual, mesmo que o *nihonjinron* e o orientalismo discordem, ainda atuam perante a consciência coletiva como instrumento integrador e mediador de ritualísticas e crenças grupais.

A vida social tem uma dupla origem, a similitude das consciências e a divisão do trabalho social. O indivíduo é socializado, no primeiro caso, porque, não possuindo individualidade própria, confunde-se, assim como os seus semelhantes, no seio de um mesmo tipo coletivo; no segundo, porque, possuindo uma fisionomia e uma atividade pessoais que o distinguem dos outros, deles depende na própria medida em que deles se distingue e, por consequência, da sociedade que resulta da sua união (Durkheim, 1977, p. 259).

Nessa conjuntura, o *nihonjinron*, religião civil como fenômeno social (Bellah, 1980), atuaria (re)criando o pacto coletivo, uma nova “consciência coletiva”, uma “japonicidade pura”, que garantiria a coesão social em sua comunidade moderna, estruturada por meio da solidariedade orgânica, que se encontra fragilizada pela fragmentação identitária global composta de símbolos nacionais tradicionais que não mais unem os indivíduos, gerando a lacuna preenchida pelo *nihonjinron*.

Em *Gankutsuou*, o Conde representaria a outridade perante o olhar ocidental. Anterior à sua transformação em vingador Oriental, Dantès desempenhava rigorosamente seu papel social, movido pela consciência coletiva, e presente mesmo na sociedade moderna. Traços disto seriam as realizações de ações sem questionamentos: acreditar na mudança de Danglars, quando ainda funcionário do navio *Pharaon*, ou mesmo a crença de que seria libertado simplesmente por se saber inocente.

Entretanto, ao ser exposto duramente à realidade material pela entidade Gankutsuou, nas adaptações, local tomado pelo discurso orientalista e pelo exílio – sanção do consciente coletivo devido a ir contra a comunidade ocidental –, Dantès se transmuta no terreno oriental em seu representante máximo, buscando legitimar perante o Ocidente o existir da outridade, o Japão. Desse modo, as implicações significativas dentro das adaptações, por meio do orientalismo – com o Ocidente ditando o que é o Oriente – e do *nihonjinron* – visto como uma religião civil –, estabelecem a materialização do personagem do Conde como o marginal sacralizado, (re)criando seu pacto moral com a coletividade nacional oriental, a japonesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o percurso proposto por esta pesquisa, seu principal objetivo poderia ser sintetizado na intencionalidade estruturada na (re)criação; em outras palavras, seria o ato criativo posto sobre uma obra outra profícuo em significações? Com alicerce nesse questionamento, as obras selecionadas, além de pertinentes – considerando a sociedade brasileira composta de dois milhões de indivíduos descendentes ou japoneses (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 2023) –, em contraposto à escassa pesquisa teórico-literária associada a essa parcela populacional, foram observadas em seus posicionamentos acadêmicos opostos.

Enquanto *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, um cânone ocidental, é acolhido rapidamente pelos departamentos de pesquisa, produções como *Gankutsuou*, de Mahiro Maeda, desconhecidas em sua oriental(alter)idade, são malvistas pelos mais variados motivos. Alguns a serem citados seriam sua condição como obra adaptada – retomando a obsoleta questão perante a fidelidade e o ato criativo –, ao suporte midiático selecionado – a animação e o mangá carregando a estigmatização da iconofobia – e, por último, mas não menos relevante, seu contexto de produção – o Japão.

Mesmo com a transformação da nação japonesa por meio do Milagre Econômico, ocorrido depois da Segunda Guerra Mundial, e até mesmo com o *soft power* – sua influência cultural indireta globalmente –, suas produções artísticas e literárias ainda são recebidas com desconfiança, afinal, o desconhecido é frequentemente lido como ameaça. E é nesse ponto que esta tese sintetiza as obras de Maeda: sua representação do Japão, o Conde, reagindo ao Ocidente, a Terra, transmuta a narrativa de uma leitura superficial de uma vingança pessoal para a materialização da tentativa contínua do arquipélago, ao longo dos séculos, de ser quem é.

A identidade nacional japonesa, em verdade, transpassada pelo discurso orientalista eurocêntrico, empregado via brutalidade imperialista, e pelo *nihonjinron*, substituto dos símbolos materiais quebrados pela Segunda Guerra Mundial, fundamentada em sua constituição nacionalista-“imperialista”, nutre o vácuo identitário engendrado no questionamento limiar da existência sócio-histórica do arquipélago.

As narrativas de *Gankutsuou* propõem uma, entre as mais diversas reações possíveis, para a nação: pronunciar-se contra o orientalismo ocidental e seu achatamento identitário implementado nas nações Outras. Entretanto, julgar a assertiva de Maeda inigualável em artifício conclusivo identitário seria desconsiderar os feitos truculentos ocorridos por intermédio de ideologias nacionalistas-“imperialistas”, comumente sustentadas com discursos

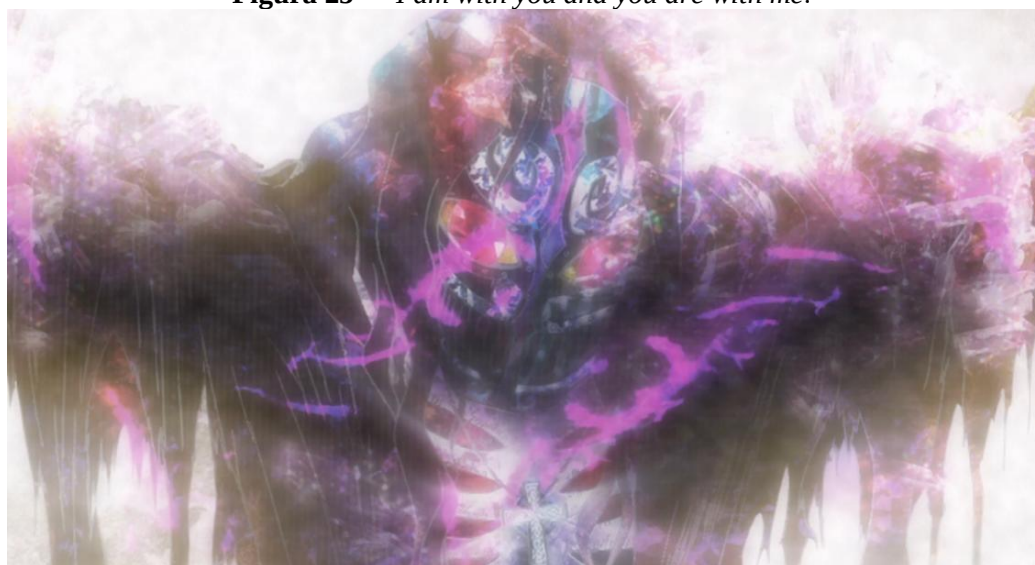
do *nihonjinron*, durante, à breve título de exemplo, a Ocupação Japonesa na Coreia (1910-1945), a Invasão Japonesa da Manchúria (1931-1932) e a própria limpeza étnica promovida desde a Era Meiji (1867-1912) contra os Ainu – povos originários do norte do Japão.

Essa face histórica obscura e dissimulada do arquipélago fomenta o entrelugar como berço da identidade japonesa, fragmentada entre si e os outros. *Gankutsuou* pode ser interpretado como uma das múltiplas tentativas de retirada do ser japonês desse limiar, dessa fronteira. Porém, sempre haverá os rastros memorialísticos de ambas as conjecturas – o marginalizado e o dominador, o estrangeiro e o familiar, os Outros e o nós. Novamente, a dubiedade japonesa não a (re)posiciona enquanto um “Oriental *quase*-Occidental”, um colonizador oriental *quase*-branco; pelo contrário, reforça os efeitos simbólicos e culturais implicados pelo imperialismo eurocêntrico em nações outras.

O que ocorre por conta de conceitos como “estado-nação” terem sido apreendidos, no caso do Japão, somente após a chegada dos europeus no arquipélago. Dessa forma, “O domínio japonês sobre as regiões vizinhas não era, portanto, um domínio colonial claro, mas sim uma extensão das políticas internas implementadas durante o processo de unificação nacional característicos de um estado moderno” (Oguma, 2002, p. 41, tradução nossa)⁷².

A (re)criação de Maeda, astuciosamente, (re)significa a obra de Dumas não para uma nova ambientação vazia simbolicamente, mas sim para o cerco no entrelugar representativo da complexidade identitária japonesa na atualidade, como sintetizado na **Figura 25**:

Figura 25 – “*I am with you and you are with me.*”



Fonte: Gankutsuou, 2022, 21ep, 10min 56s.

⁷² “Japanese rule over neighbouring regions was thus not a clear colonial rule but rather an extension of domestic policies implemented during the process of national unification characteristic of a modern state” (Oguma, 2002, p. 41).

É nessa fronteira, na ambiguidade incômoda, somada à alteridade necessária para constituir-se enquanto indivíduo, que há a floração de novas possibilidades de existência, tal qual ocorrido com o Conde de Monte Cristo, ao fundir-se à entidade Gankutsuou, o Oriente, com o último legitimando: “Eu estou contigo e você está comigo” (Gankutsuou, 2022, 21ep, 11min 20s – 11min 21s, tradução nossa)⁷³.

⁷³ A frase “Eu estou contigo e você está comigo” corresponde à tradução do título da imagem 25.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge introduction to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 144-116.

ALDINI. **Usi e costumi di tutti i popoli dell'universo ovvero storia del governo, delle leggi, della milizia, della religione di tutte le nazioni, dai più remoti tempi fino ai nostri giorni**: Opera compilata da una Società di Letterati Italiani sulle tracce di quelle. v. 1. Milão: Borroni e Scotti, 1856. p. 38.

ASHIKARI, Mikiko. The memory of the women's white faces: japaneseness and the ideal image of women. **Japan Forum**, Cambridge, v. 15, n. 1, p. 55-79, 2003.

BEASLEY, William G. **Select documents on Japanese foreign policy 1853-1868**. London: Oxford University Press, 1955.

BEFU, Harumi. **Hegemony of Homogeneity**: An Anthropological Analysis of Nihonjinron. Melbourne: Trans Pacific Press, 2001.

BELLAH, Robert Neely. **Varieties of Civil Religion**. Cambridge: Harper & Row, 1980.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**: ensaios. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 15-38.

CARTWRIGHT, Mark. O reino do Benin. **World History Encyclopedia**, [S.l.], 2 abr. 2019. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18066/o-reino-do-benin/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHOI, Na-Young. Symbolism of hairstyles in Korea and Japan. **Asian Folklore Studies**, Nagoya, v. 65, n. 1, p. 69-86, 2006.

DAVIS, Winston. Civil Theology of Watsuji Tetsurō. **Japanese Journal of Religious Studies**, [S.l.], v. 3, p. 5-40, 1976.

DINIZ, Alexandre M. A. Surgimento e dispersão do budismo no mundo. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 89-105, 2010.

DOI, Takeo. **The anatomy of dependence**. Translation John Bester. New York: Kodansha International Ltd, 1981.

DUMAS, Alexandre (père). **Mes mémoires**. Paris: [s.n.], 1881. v. 1.

DUMAS, Alexandre. **O Conde de Monte Cristo**. Edição comentada e ilustrada. Tradução, apresentação e notas de André Telles e Rodrigo Lacerda. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

DURKHEIM, Emile. **A Divisão do Trabalho Social**. Tradução de Eduardo Freitas e Maria Inês Branquinho. Lisboa: Editorial Presença, 1977. v. II.

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF JAPAN. **Japan-Brazil Relations (Basic Data)**. Tokyo, 31 jul. 2023. Disponível em: <https://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/data.html>. Acesso em: 30 jan. 2026.

EZRA, Kate. **African ivories**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1984. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18066/o-reino-do-benin/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1975.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALLAHER, John G. **General Alexandre Dumas: soldier of the French Revolution**. United States of America: Southern Illinois University Press, 1997.

GANKUTSUOU [Animação]. Direção: Mahiro Maeda. Produção: Gonzo. Crunchyroll, 2022. 552 min. Disponível em: <https://www.crunchyroll.com/pt-br/series/G6MG10376/gankutsuou>. Acesso em: 22 jan. 2024.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, Los Angeles, v. 8, n. 4, dec. 2002.

HALL, John Whitney (Ed.). **The Cambridge history of Japan**. Early Modern Japan. 4. v. New York: Cambridge University Press, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMAN, Elwood. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature. **Comparative Literature Studies**, [S.l.], v. 18, n. 2, p. 141-166, 1981.

HENRY, Gilles. **Les Dumas: le secret de Monte Cristo**. Paris: France-Empire, 1999.

HENRY, Gilles. Alexandre Dumas, Les dessous d'une légende: La véritable histoire de Monte-Cristo. **Historia Magazine**, May 2002, p. 42-67.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

IZUTSU, Toshihiko. **Creation and the timeless order of things: essays in Islamic mystical philosophy**. Oregon: White Cloud Press, 1994.

JAMESON, Fredic. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

KATO, Shuichi. **A history of Japanese literature**. The years of isolation. 2. v. Translation Don Sanderson. London: The Macmillan Press Ltd, 1983.

LABOURET-DUMAS, Marie-Louise. Carta ao Ministro da Guerra, 2 out. 1814. **Service historique de la Défense**. França: Fundo 7YD91, s/d.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LUYTEN, Sonia M. Bide. **Mangá**. O poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2012.

MAEDA, Mahiro. **Gankutsuou**. The Count of Monte Cristo. v. 1. New York: Del Rey, 2008.

MAEDA, Mahiro. **Gankutsuou**. The Count of Monte Cristo. v. 2. New York: Del Rey, 2009a.

MAEDA, Mahiro. **Gankutsuou**. The Count of Monte Cristo. v. 3. New York: Del Rey, 2009b.

MARSANS-SAKLY, Silvia. Geographies of Vengeance: orientalismo in Alexandre Dumas' The Count of Monte Cristo. **The Journal of North African Studies**, Londres, v. 24, n. 5, p. 738-757, jun. 2018.

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

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/adaptacao>. Acesso em: 22 jul. 2024.

MORAIS, Liliana. Imagens do Japão do orientalismo ao cosmopolitismo: uma revisão crítica do nihonjinron. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 42, p. 93-111, 2019.

NAKANE, Chie. **Japanese Society**. Berkeley: University of California Press, 1972.

OGUMA, Eiji. **A genealogy of 'Japanese' self-images**. Translated David Askew. Melbourne: Trans Pacific Press, 2002.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

REISS, Tom. **The Black Count**: Glory, Revolution, Betrayal, and the Real Count of Monte Cristo. New York: Crown Publishers, 2012.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.

SEKULIC, Nada M. The impact of japanisme on European art and painting in the late 19 century: characteristics of cultural exchange during the rise of European imperialism. **Glasnik Etnografskog**, Serbia, v. 72, n. 1, p. 117-130, 2024.

SENA, Marina; FERREIRA, Cid Vale. **O vampiro**: antologia do vampiro byroniano. Tradução de Marina Sena *et al.* 2. ed. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2024.

SHAKTI, Kazi Adi. Emptiness, creativity and feminist ecology. An introduction to process buddhism. **Process Perspectives**, p. 12-26, 2023.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

東京アニメアワード優秀作品賞受賞記念！「巖窟王」前田真宏監督インタビュー. NTT, abr. 2005. Disponível em:
https://web.archive.org/web/20050418012708/http://eg.nttpub.co.jp/news/20050406_01.html.
 Acesso em: 17 jul. 2024.

YOSHIDA, Reiko; OIZAKI, Fumitoshi. **Romeo x Juliet**. [Animação]. Roteiro de Reiko Yoshida e direção de Fumitoshi Oizaki. Tóquio: Chubu-Nippon Broadcasting, 2007. 24 episodes, 576 min.