

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

MARIA EDUARDA CASTANHA

**RELAÇÕES INTERARTES: ANÁLISE DA PERSONAGEM JESSICA
JONES E OUTRAS VOZES MARGINAIS NA *GRAPHIC NOVEL* E NA
NARRATIVA AUDIOVISUAL**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO, 2020

MARIA EDUARDA CASTANHA

**RELAÇÕES INTERARTES: ANÁLISE DA PERSONAGEM JESSICA
JONES E OUTRAS VOZES MARGINAIS NA *GRAPHIC NOVEL* E NA
NARRATIVA AUDIOVISUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – *Campus* Pato Branco como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras Português/Inglês.

Linha de Pesquisa: Teoria Literária e Estudos Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci.

PATO BRANCO, 2020



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: **Maria Eduarda Castanha**

Título: **Relações Interartes: Análise da personagem Jessica Jones e outras vozes marginais na *graphic novel* e na narrativa audiovisual**

Trabalho de conclusão de curso defendido e **APROVADO** em 30 / 11 / 2020,
pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci - UTFPR Pato Branco
Orientador (a) e Presidente da Banca

Profa. Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Profa. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a M.^a Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 023, de 11.02.2014

OBS.: A FOLHA DE ASSINATURA ORIGINAL ENCONTRA-SE ARQUIVADA NA COORDENAÇÃO DO CURSO, COM AS DEVIDAS ASSINATURAS.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres que me antecederam e que lutaram – e ainda lutam – para que eu e tantas outras possamos protagonizar as nossas histórias.

Mas, antes disso, vem minha mãe, que tantas vezes me auxiliou nesse e em outros desafios, e que me faz lembrar da frase: as mulheres cujos pés foram impedidos de correr, deram à luz a filhas com asas. Se eu sou hoje, é porque ela foi muito antes. Dedico a você a música “Brasileiramente Linda”, do poeta Belchior.

Ao Maycon Picoli Colombo, que esteve comigo em todos os melhores e piores momentos. Já conheci muita gente, mas depois de você, os outros são os outros e só. “Coração Selvagem”, de Belchior.

Aos meus colegas, Matheus Aniecevski, Beatriz Lopes e Rafael Lefchak, pela parceria nos projetos de pesquisa e em todas as matérias, vocês são uma parte fundamental não só dessa conquista, mas da minha vida e, por isso, me considero uma pessoa de sorte. Dedico a vocês a música “Tudo Outra Vez”, do Belchior. Vamos viver as coisas novas, que também são boas.

Ao professor orientador, Dr. Wellington Ricardo Fioruci, por todo o auxílio que me deu durante a graduação, desde os anos de iniciação científica até as orientações para a produção deste trabalho. Tenho certeza que ainda teremos muitas parcerias enquanto pesquisadores. Aqui, a música é “Comentário a Respeito de John”, do mesmo ídolo.

Às professoras, Dra. Camila Paula Camilotti e Dra. Mariese Ribas Stankiewicz, que prontamente aceitaram o convite para constituírem a minha banca e sempre apontaram suas sugestões da forma mais doce possível. A música do Belchior que me lembra vocês é “Princesa do Meu Lugar”.

Aos demais professores do curso de Licenciatura em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – *Campus Pato Branco*, que contribuíram não apenas para o meu processo de formação acadêmica, mas para minha formação como ser humano.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, por me permitir realizar o sonho de ingressar em um ensino superior público, gratuito e de qualidade, além de possibilitar os projetos de extensão e pesquisa dos quais fiz parte.

Por fim, a todos que contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional ao longo da jornada acadêmica.

*Você não sente, nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
(Belchior)*

RESUMO

CASTANHA, Maria Eduarda. **Relações interartes: análise da personagem Jessica Jones e outras vozes marginais na *graphic novel* e na narrativa audiovisual.** 2020. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – *Campus* Pato Branco, 2020.

O objetivo deste estudo é analisar como a personagem Jessica Jones, da narrativa audiovisual *Jessica Jones* e da *graphic novel* *Alias* atualizam o papel da detetive e da super heroína dentro do gênero policial e do universo ficcional heroico, respectivamente. É apresentada uma fundamentação teórica acerca dos estudos de gênero policial e uma contextualização histórica da figura feminina, além de conceitos como interartes e intermedialidade. Em sequência, a análise se constrói a partir dessas teorias. Para essa pesquisa, optou-se por analisar a transgressão dessa personagem e a inserção de outras margens na narrativa audiovisual, sem esquecer das *graphic novels*. A fundamentação teórica diz respeito, principalmente, nos aos conceitos gênero policial, interartes e intermedialidade. Sendo assim, o objetivo desse trabalho, também, é compreender como essa personagem contribuiu para a atualização da figura feminina na contemporaneidade, a fim de motivar pesquisas futuras sobre performances. Os resultados mostraram que a personagem, tal como os secundários Luke Cage e Trish Walker, ganham voz dentro das obras estudadas, uma vez que essa atualização do retrato das margens pode contribuir para diminuir a desigualdade na representação das minorias no gênero policial e nas adaptações televisivas.

Palavras-chave: Jessica Jones. Alias. Vozes marginais. Relações Interartes. Gênero Policial.

ABSTRACT

CASTANHA, Maria Eduarda. **Interart relations: analysis of character Jessica Jones and other marginal voices in the graphic novel and audiovisual narrative.** 2020. 66 f. Concluding Course Paper – Degree with a Teaching Diploma in Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – *Campus Pato Branco*, 2020.

The aim of this study is to analyze how character Jessica Jones, from the audiovisual narrative *Jessica Jones* and the graphic novel *Alias*, update the role of the detective and of the super heroine within the detective genre and the heroic fictional universe, respectively. A theoretical basis about detective genre studies and a historical contextualization of the female figure is presented, as well as concepts such as interart and intermediality. In sequence, the analysis builds on these theories. For this research, it was decided to analyze the transgression of that character and the insertion of other margins in the audiovisual narrative, without forgetting graphic novels. The theoretical basis mainly concerns the concepts of detective genre, interart, and intermediality. Therefore, the objective of this work is also to understand how that character contributed to the updating of the female figure in contemporary times, in order to motivate future research on performances. The results have shown that the character, like the secondaries Luke Cage and Trish Walker, gain a voice within the works studied, since this updating of the portrait of the margins can contribute to reduce the inequality in the representation of minorities in the detective genre and in television adaptations.

Keywords: *Jessica Jones*. *Alias*. Marginal voices. Interart relations. Detective genre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capas 1, 2 e 3 das graphic novels, respectivamente	31
Figura 2 – Safira	38
Figura 3 – Jessica Jones e Luke Cage	39
Figura 4 – Trish Walker	40
Figura 5 – Propaganda de Jessica Jones	41
Figura 6 – Safira e Os Vingadores	42
Figura 7 – Jessica Jones e Kilgrave	43
Figura 8 – Safira e Kilgrave	44
Figura 9 – Kilgrave	45
Figura 10 – Mulher-Maravilha, 1979.....	46
Figura 11 – Jessica Jones.....	47
Figura 12 – Jessica Jones, episódio “Codinome Uísque”	48
Figura 13 – Jessica Jones, episódio “Codinome Uísque”	49
Figura 14 – Jeri Hogarth.....	50
Figura 15 – Jessica Jones.....	51
Figura 16 – Pantera Negra	53
Figura 17 – Blade	53
Figura 18 – Super-Choque	54
Figura 19 – Lanterna Verde.....	54
Figura 20 - Luke Cage.....	55
Figura 21 – Luke Cage	57
Figura 22 – Trish Walker	58
Figura 23 - Trish Walker.....	59
Figura 24 – Trish Walker	59
Figura 25 - Trish Walker.....	60
Figura 26 – Trish Walker	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O GÊNERO POLICIAL	14
1.1 A TIPOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL DE TODOROV: ENIGMA	16
1.2 A TIPOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL DE TODOROV: <i>NOIR</i>	16
1.3 O GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO	18
1.4 GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO: MULHERES DETETIVES	20
2 RELAÇÕES INTERARTES E INTERMIDIALIDADE	24
2.1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA	26
2.2 GRAPHIC NOVELS	29
2.3 SÉRIES DE TELEVISÃO	32
3 REPRESENTAÇÕES: DOS ANOS 60 ATÉ <i>JESSICA JONES</i>	34
3.1 A HEROINA EM RUÍNA	41
3.2 OUTRAS MINORIAS EM CENA: VOZ ÀS MARGENS	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	64

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é lançar mão de uma análise da *graphic novel Alias* e da narrativa seriada televisiva *Jessica Jones*. Brian Michael Bendis, roteirista, e Michael Gaydos, artista dos quadrinhos, produziram a *graphic novel Alias*, dividida em três volumes, durante os anos de 2001 a 2004. Em 2015, estreou na emissora *Netflix* a narrativa seriada televisiva produzida como adaptação de *Alias*, titulada *Jessica Jones*, produção da roteirista estadunidense Melissa Anne Rosenberg. A segunda temporada foi lançada no primeiro semestre de 2018, mas o trabalho tem como proposta analisar apenas a primeira temporada da série, que contém treze episódios.

Antes de abrir uma agência de investigação, Jessica era uma super-heroína, Safira, que se frustrou por ter sido torturada nas mãos do vilão Zebediah Kilgrave, também chamado na *graphic novel* de Homem Púrpura. Atentando-se à protagonista e focando nos elementos que conectam a narrativa ao texto policial, interessa também destacar que a personagem atualiza o papel feminino, em consequência do que cita Massi (2011, p. 100), sobre a presença de mulheres desempenhando papel de detetive ser escassa dentro do gênero policial.

Destacando-se das personagens femininas dentro do gênero policial e levando em conta que se trata de uma obra da contemporaneidade, *Jessica Jones* é complexa e construída distintivamente do padrão tradicional. Ademais, seu papel não se restringe à função de detetive, pois a personagem possui o diferencial de ser uma super-heroína do universo *Marvel*, atribuição que potencializa a sua performance como detetive, contribuindo com o êxito nas investigações. Quanto a isso, ainda é válido destacar que a análise pretende abordar a atualização da figura feminina também enquanto super heroína.

À vista disso, dentro das motivações que conduzem esta pesquisa está o capítulo “Mulheres Detetives” de *O Romance Policial do Século XXI – Manutenção, Transgressão e Inovação do Gênero*, de Fernanda Massi. Embora haja personagens femininas no papel de detetive dentro do gênero policial, historicamente, é um ambiente predominantemente masculino, no qual muitas vezes a personagem feminina é marginalizada ou caracterizada como incapaz de resolver o mistério com mesmo desempenho que o personagem masculino, isso ocorre pelo gênero ter

herdado essa característica da sociedade historicamente patriarcal. No entanto, na contemporaneidade, há uma nova construção da personagem feminina, com mais autonomia, como a personagem em estudo nesta pesquisa, Jessica Jones.

Por conseguinte, levando em consideração os estudos de Massi sobre as detetives, ressalta-se a necessidade de tratar estudos das representações femininas dentro da literatura e especificamente a linha do gênero policial, a fim de explicar como a personagem em questão transcende a marginalização da figura nas ficções detetivescas. A partir disso, apresenta-se a análise da investigadora criada por Melissa Rosenberg, que parte do ponto de vista feminino quando recria as *graphic novels* de Brian Michael Bendis e Michael Gaydos. Ademais, a narrativa audiovisual Jessica Jones ainda dá voz aos personagens marginalizados como Luke Cage e Trish Walker, que também serão analisados nesse trabalho.

Partindo desse pressuposto, em que historicamente o ambiente do gênero é predominantemente masculino, a problemática da presente pesquisa é mapear de quais formas a personagem Jessica Jones atualiza o papel da mulher dentro do gênero narrativo policial, baseando-se nos dois textos que são objetos de estudo: a primeira temporada da série da *Netflix*, Jessica Jones com maior ênfase, ainda que sem esquecer a *graphic novel* da *Marvel Comics*, *Alias*.

Em primeiro plano, será abordado um contexto do gênero policial que possui uma importância crescente para o público leitor, com sua narrativa marcada por investigações, originado com Edgar Allan Poe e, desde então, é muito conhecido e consagrado entre os leitores e pela crítica na contemporaneidade. Em segundo plano, partindo do ponto de vista amplo sobre o conceito de texto de Clüver (2006, p. 15), que trata sobre a perspectiva em que semioticistas significam obras de arte como uma estrutura sígnica, que podem ser lidas e interpretadas tanto quanto um texto escrito, a narrativa seriada televisiva e a *graphic novel* também podem ser inclusas na categoria de texto. A fim de criar um diálogo entre os dois textos, este trabalho tem o objetivo de apresentar uma análise das relações interartes e intermídias, centralizando a pesquisa no estudo da atualização da personagem feminina dentro do gênero policial e do universo heroico. Sobre essa relação, é possível dar ênfase aos estudos das interartes enquanto prática de análise das relações tecidas entre duas ou mais artes.

O objetivo geral da pesquisa é analisar como ocorrem três diálogos. O primeiro é a atualização da representação do gênero feminino e a relação com os feminismos,

desde detetives até super heroínas. A partir disso, o segundo diálogo construído será entre como a personagem Jessica Jones atualiza o papel da mulher, situada no contexto contemporâneo, traçando as características que a tornam uma detetive humanizada, eficiente e que cumpre competentemente o papel da detetive mulher dentro do gênero. Em terceiro lugar, será analisado como as outras margens ganham voz nesse contexto da narrativa audiovisual, ao passo que desconstruem os estereótipos.

Quanto aos objetivos específicos, a pesquisa estará dividida em três eixos condutores: o primeiro é discutir e contextualizar os elementos que constituem o gênero policial, tanto histórica quanto estilisticamente e sua inserção nas obras; em segundo, conceituar os estudos de interartes e lançar mão de seus postulados na análise dos textos em questão, a saber, a *graphic novel Alias* e a narrativa seriada televisiva *Jessica Jones*; por último, analisar comparativamente a personagem feminina Jessica Jones do ponto de vista da contemporaneidade e das representações femininas, tal como os outros personagens marginalizados que rompem barreiras na narrativa audiovisual.

Em síntese, o presente trabalho pretende contribuir para as pesquisas nas áreas de interartes e representações do feminino dentro do gênero policial, possibilitando que futuramente haja mais pesquisas voltadas aos estudos identitários nas ficções policiais. Dessa forma, tal estudo estará contribuindo para a compreensão da diferença em que a detetive era representada dentro do gênero para como ela é hoje, na contemporaneidade, respondendo à problemática que se trata de como Jessica Jones atualiza o papel feminino dentro do gênero em questão e, além disso, apresentar uma análise de literatura comparada entre o texto original e a adaptação. Não obstante, a motivação deste estudo é construir um trabalho de pesquisa que permita estabelecer um diálogo entre as artes e as relações de evolução da representação do gênero, atingindo um resultado que comprove que textos teóricos, a narrativa seriada televisiva, a literatura e até mesmo esse trabalho podem valorizar o papel das personagens femininas na ficção contemporânea.

Este trabalho está dividido em Fundamentação teórica, que abordará o gênero policial ao longo da história estudado por Massi (2012), Tzvetan Todorov (2006), Boileau-Narcejac (1991) e Portilho (2009). Além disso, diante dos estudos de interartes e intermedialidade, serão estudados Clüver (2006), Walter Moser (2006) e Rajewsky (2012). Adiante, quanto à adaptação fílmica, serão abordados teóricos

como Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2006), Mikhail Bakhtin (2003). Ademais, sobre as histórias em quadrinhos, se lançará mão dos estudos de Will Eisner (2001) e Santiago García (2012). Nas séries de televisão, o teórico Arlindo Machado (2000) embasará os estudos. Em seguida, será apresentada a análise do trabalho, as vozes dos teóricos em diálogo com a perspectiva da pesquisa. Os estudos de feminismos se basearão em Simone de Beauvoir (1980) e marginalização com Regina Dalcastagné (2007), Marco Aurélio Lucchetti (2005) e Iris Marion Young (2006).

Não obstante, discutiu-se como o trabalho corrobora para estudos futuros no que concerne à representação da figura feminina dentro do gênero policial e do universo heroico, levando em conta a posição desprivilegiada das personagens nesses âmbitos. Além disso, é possível perceber como o cinema contribuiu para a atualização dessa representação, visto que ele é capaz de unir a história e a imagem.

1 O GÊNERO POLICIAL

Inicialmente, é relevante destacar que, na literatura policial, há um conjunto de elementos que dão sustento a esse gênero em progresso: raciocínio lógico, aproximação com a realidade, ambientação do crime, problemáticas urbanas – violência, desigualdade social, vícios, vinganças, entre outros. No entanto, é fundamental destacar que o gênero passou por um processo de derivações, diferenciando-se da forma como se originou.

Desse modo, pode-se destacar brevemente um exemplo das distinções que surgiram com o processo de derivação no gênero: o romance de enigma em relação ao romance *noir*. No que tange ao primeiro, entre tantas características, destacam-se como as principais o fato de que ele possui duas histórias: o crime e o inquérito. Além disso, sua narrativa é distanciada do leitor, por meio da escrita em terceira pessoa. Não obstante, o *noir*, em contraposição, aproxima a escrita do leitor, com o recurso linguístico de narrar a história em primeira pessoa, além de fundir as duas histórias, instigando a curiosidade gradativa do leitor.

Apesar desses processos de transformações, deve-se levar em consideração que a narrativa policial, via de regra, apoia-se em temas relevantes e que se aproximam da realidade urbana. Entre eles, coerção social, abusos de autoridade, transgressões, violência urbana e no campo (a variar da tipologia), entre outros. Ademais, pode-se afirmar, portanto, que o gênero acompanhou o processo de modernização, o pós-guerra (com o padrão urbano-industrial), as condições socioeconômicas, entre outros processos.

Para compreender o gênero policial, a primeira coisa a ser destacada é que ele tem como regra, desde o tradicional até o contemporâneo, a tríade: detetive, criminoso e a vítima. Mesmo que haja diferenças singulares entre os personagens de cada obra, é indispensável que o mistério esteja presente em cada narrativa do gênero policial. Sob esse viés, o mistério é construído por meio da omissão de detalhes, da presença de um criminoso que, por sua vez, é o objeto das investigações, além de instigar a imaginação para além da razão e, de certa forma, inspirar o leitor a ter um papel ativo durante a leitura, de modo que também trace esquemas mentais de investigação, descobrindo seu eu-detetive. Desse modo, condiz apresentar o parecer de Lins sobre o gênero policial:

O romance policial, mais do que os outros [romances], é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos. A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extraordinário mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso. (LINS, 1947, p. 14, *apud* MASSI, 2012, p. 16).

Lançando mão destas concepções a respeito do gênero, Lins afirma que o romance policial instiga, no leitor, a identificação com o mundo do enigma. Sob esse viés, o policial é capaz de aproximar a literatura do leitor, por meio dos seus encantos, como o mistério, por exemplo. Ademais, é possível dialogar com o que cita Tzvetan Todorov (2006, p. 56)

Eis outra figura que poderíamos considerar como uma definição do romance policial, se não a tomássemos de empréstimo à retórica de Fontanier, escrita no começo do século dezenove. É a sustentação, que 'consiste em manter o leitor ou o ouvinte em suspense, e a surpreendê-lo em seguida por algo que ele estava longe de esperar'. A figura pode, pois, transformar-se em gênero literário.

À vista disso, a narrativa policial possui particularidades assim como qualquer outro gênero literário. As subdivisões do policial, sejam quais forem, têm como desígnio surpreender o leitor, despertar o interesse no mundo do crime e das investigações, por meio da construção de mistérios inexplicados e, muitas vezes, complexos. Para mais, "o romance policial tem as suas normas: fazer 'melhor' do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', já não faz romance policial" (TODOROV, 2006, p. 58).

Para dar sequência a esta pesquisa, inicialmente é preciso estabelecer a tipologia do romance policial, proposta por Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas* (2006). Nesta obra, um dos objetivos do autor é delimitar as "espécies" de dois subgêneros do romance policial, no capítulo intitulado "Tipologia do Romance Policial". Em sequência, será construída de maneira breve uma contextualização tipológica do gênero policial.

1.1 A TIPOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL DE TODOROV: ENIGMA

A primeira delimitação de Todorov é literatura de enigma, também conhecida como tradicional ou clássica. Antes de mais nada, faz-se necessário citar Edgar Allan Poe, que é referido como a nascente do gênero policial com a narrativa de enigma, em meados do século XIX. O memorável detetive Auguste Dupin permeia os contos de Poe, demarcando de maneira sucinta a estruturação proposta pelo autor, hoje tão notória, na qual a obra possui o início, meio e fim, ou seja: o crime, o caminho percorrido para desvendar o mistério e, finalmente, a resolução e, por conseguinte, a punição cabível para o assassino. Ainda, Todorov (2006, p. 95) apresenta outras características da narrativa de enigma

[...] Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum. [...] As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem. Nada lhes pode acontecer: uma regra do gênero postula a imunidade do detetive.

Portanto, é analisado neste subgênero que, quando bem escrito, a narrativa de enigma não apresenta soluções tão óbvias e o detetive não deve ser designado o culpado. No entanto, deve ser heroico e ter um raciocínio perspicaz, buscando reestabelecer a paz e responder os questionamentos de como ou por que o criminoso teve determinada atitude. Esse romance garante uma imunidade ao detetive, além de garantir que ele não resolva todos os mistérios somente com a força, todavia, com a sua inteligência. Além de toda a esperteza do detetive, o romance também exige do leitor uma participação mais crítica e um raciocínio lógico, desafiando o pensamento estrategista de cada um. Após todo esse processo, o equilíbrio é restaurado na narrativa. Ademais, cabe adentrar na discussão específica quanto ao subgênero *noir*, que apresenta grande importância na contemporaneidade.

1.2 A TIPOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL DE TODOROV: *NOIR*

Em sequência, Todorov embasa teoricamente outra tipologia do gênero policial, o *noir*, ou romance negro. O *noir*, diferencialmente do enigma, não é contado em forma de memória, mas é coincidente com a ação, não há um mistério a ser desvendado de um fato já terminado, o mistério é moldado em forma de curiosidade. No entanto,

essas diferenças do romance negro não fazem com que ele seja menos interessante ou instigante ao leitor. Além da comparação entre as duas tipologias, Todorov explica as constantes que caracterizam o *noir*:

Com efeito, é em torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens. Obrigatoriamente, também, a “segunda história”, aquela que se desenrola no presente, ocupa aí um lugar central; mas a supressão da primeira não é um traço obrigatório: os primeiros autores da série negra, D. Hammett, R. Chandler, conservam o mistério; o importante é que ele terá aqui uma função secundária, subordinada e não mais central, como no romance de enigma. (TODOROV, 2006, p. 99).

Essas características citadas por Todorov estão presentes também em outros gêneros literários ou mesmo subgêneros do policial, todavia, no *noir*, especificamente, há uma particularidade, é um gênero autônomo e, com isso, busca-se discernir que o romance negro não pode ser substituído. Suas narrações são singulares, com tons de cinismo sombrio e frieza.

No romance negro, as possibilidades são muito amplas. O detetive pode se arriscar, é humanizado, trabalha por dinheiro, tem vícios, não está preso à figura de herói e, além disso, não está imune a sofrer as consequências da violência no romance. Esses detetives geralmente possuem um aspecto violento, mas não é uma regra do subgênero.

Um exemplo do perfil do detetive *noir* é Philip Marlowe, de Raymond Chandler, nas obras *O Longo Adeus* e *A Porta de Bronze*, por exemplo. Sendo um detetive do *noir*, Marlowe cumpre bem as expectativas dos leitores como alcoólatra, violento e refém de uma *femme fatale*. Essa construção nas obras de Chandler, mostram a brutalidade da vida da maneira mais concreta e escandalizante possível, efetivando o real objetivo do *noir*. Neste, os valores morais são mais ofuscados, os ambientes são as grandes cidades e o detetive tem uma personalidade mais parecida com a do assassino. Como citam Boileau-Narcejac (1991, p. 57) “Não era fatal que o assassino fosse um réplica do detetive, uma espécie do detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso”.

Sob esse viés, é importante destacar que, assim como a personalidade do detetive sofre modificações, a do assassino também. Esse, agora é capaz de assumir comportamentos que, anteriormente, só eram possíveis para o herói detetive. Nesse momento, os assassinos podem ter bons sentimentos e essa estratégia serve para

que o leitor se identifique com o antagonista e compreenda os motivos que o levaram até o momento do crime. No *noir*, não necessariamente a paz será reestabelecida no final da narrativa. A partir disso, pode-se afirmar que o *noir* marca o fim do predomínio da estrutura fixa do romance policial, no qual, indiscutivelmente, o detetive é um personagem benfeitor, humanizado e sem falhas, proporcionado um espaço para que o leitor observe também o lado do criminoso e, assim, possa se identificar também com o antagonista. A quebra desses paradigmas enriquece a narrativa *noir*, pois abre possibilidades que antes eram mal vistas dentro do gênero policial.

A partir desta breve contextualização baseada nos estudos de Todorov, podemos adentrar no gênero policial contemporâneo, que é o maior interesse desta primeira parte da pesquisa.

1.3 O GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO

Neste subcapítulo, o objetivo é lançar mão de uma análise da estruturação do gênero policial contemporâneo. Portanto, é relevante valer-se da fortuna crítica da autora Fernanda Massi que, na obra *O Romance Policial do Século XXI: Manutenção, Transgressão e Inovação do Gênero* (2012), traça um perfil de alguns romances policiais de 2006 (best-sellers) e os compara com os clássicos. Para Massi, há nesses romances contemporâneos uma nova perspectiva, uma exploração de temas que, nos romances tradicionais, ainda não haviam recebido interesse.

Ainda, Massi cita que, nessa pesquisa, encontrou mais diferenças do que semelhanças. A estrutura pouco muda, considerando que ela é responsável por caracterizar um texto, dar a ele a cara do gênero. Ou seja, a tríade detetive, criminoso e vítima se mantém nessa releitura do gênero, visto que ela é essencial para a construção do mistério. Além disso, o crime deve ser, necessariamente, um assassinato, porque ele causa horror, diferentemente de um roubo, que está relacionado a bens materiais e não gera o mesmo envolvimento nos personagens na busca por desmistificação.

Em segundo plano, há a vítima, ainda como no romance tradicional. Esta, não é o foco da narrativa. Toda a construção da narração e do mistério, serve para dar moral ao detetive, para mostrar sua competência e performance. No entanto, uma grande dissemelhança que deve ser posta em pauta é que o romance contemporâneo

apresenta maior liberdade na escrita, porque aborda outras esferas sociais além da vida do detetive e o crime a ser solucionado. O assassinato é o estímulo necessário para abordar os outros assuntos. Ainda lançando mão dos postulados de Massi:

Os autores dos romances policiais contemporâneos, portanto, utilizam o núcleo do romance policial, qual seja, para abordar outros temas além da investigação da identidade do criminoso; isto é, os detetives também realizam outras investigações. Esses autores apresentam liberdade de escrita, característica da modernidade, e traçam suas narrativas sem se preocupar em repetir um modelo fixo de estrutura e em respeitar os limites até então propostos do gênero. (MASSI, 2012, p. 22).

Sob esse viés, é possível afirmar que, na contemporaneidade, o gênero policial inovou e expandiu as possibilidades. Neste, o leitor tem a oportunidade de acompanhar não apenas a trajetória do detetive, mas também do criminoso. São essas narrativas paralelas que diferenciam o policial tradicional do contemporâneo e, além disso, enriquecem a narração e atraem a atenção do leitor. Esta coexistência entre a narrativa da performance do criminoso e a do detetive, permite que o mistério não seja focado apenas na resolução do crime, mas em todo o percurso, na análise dos motivos que levaram a tal circunstância, proporcionando ao leitor um segundo ponto de vista, que já não é mais apenas do infalível detetive.

Além disso, os romances policiais contemporâneos são ricos em intertextualidade e também dão referências atemporais aos leitores. Há sempre um diálogo entre os autores. O romance policial brasileiro *Bufo & Spallanzani*, por exemplo, é afortunado de referências e de intertextos. Há o momento em que cita ter tido um pesadelo com Tolstói (FONSECA, 2001, p. 7), que o confrontava para enfrentar seu bloqueio criativo e escrever. A intertextualidade pode ser percebida especialmente com a obra de Flaubert, desde o pseudônimo Gustavo Flávio, referenciando Gustavo Flaubert, mas também apresenta esse diálogo na relação com a Delfina, contrapondo-se à Madame Bovary.

Visto isso, constata-se que essas referências nos romances policiais contemporâneos afirmam a inspiração que um determinado autor teve sobre outra obra. Há, nesses romances, uma preocupação por parte dos autores em mostrar ao leitor onde encontraram subsídio para escrita da narrativa, como cita Massi (2012, p. 57).

Com base nessas afirmações, pode-se concluir que o romance policial contemporâneo é, por sua vez, uma recriação do romance policial tradicional,

adaptado para que seja convidativo ao novo público de massa. Além de explorar mais a fragmentação dos personagens, ampliando as possibilidades de narrativas. Novas ferramentas também são características, por exemplo, aqui o detetive já tem novos métodos de caçar os criminosos, não precisa mais de tanto planejamento e artimanhas quanto era no início dos contos de Doyle.

Um exemplo das tecnologias que influenciaram na reestruturação do gênero é que nessa reestrutura, para os criminosos, por exemplo, há luvas que evitam as marcas digitais, silenciadores, etc. E, para o detetive, o próprio celular já é um grande artifício para encontrar um criminoso, além de testes de DNA etc. Além disso, há também os temas que são agravados na modernidade, como o suborno, chantagens emocionais, entre outros. Como afirma Massi (2012, p. 60), a sociedade moderna tem grande influência sobre a narrativa contemporânea, há problemas sociais que muitas vezes são apresentados na obra, como prostituição e uso de drogas, por exemplo. Todos esses fenômenos são uma forma de aproximar o texto da realidade, que por consequência, aproxima os leitores também, gerando certa identificação com os personagens e os valores vigentes.

Portanto, pode se afirmar que o contemporâneo mistura ficção e realidade. Ao passo que, o romance tradicional apenas foca na ficção, o contemporâneo aposta em referências com o contexto histórico e, muitas vezes, apostam na metaficção, como também é o caso de *Bufo & Spallanzani*, em que o protagonista/detetive em muito se assemelha com o autor Rubem Fonseca. Sob esse viés, é possível afirmar que a estrutura do gênero policial é atualizada com a contemporaneidade, no entanto, não perde sua essência.

1.4 GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO: MULHERES DETETIVES

É importante destacar que esta breve análise sobre as mulheres detetives se situa no contexto do gênero policial contemporâneo, já que, assim como outros aspectos, a figura da mulher também se diferencia dos romances tradicionais. É preciso compreender que apenas há pouco tempo a mulher ganhou espaço no gênero, porém nem sempre foi apresentada com empoderamento. Como cita Ridd:

De início, a mulher detetive era quase assexuada; ou seja, era detetive apesar de sua condição feminina e era representada sob uma ótica

essencialmente masculina. Por um lado, isso pode constituir um tipo de derrota: para penetrar o ambiente predominantemente masculino, a mulher precisa se mostrar menos feminina e quase negar seu gênero. Por outro, pode ser visto como o preço a pagar pela apropriação de um espaço a que ela tem direito, que lhe é vedado tradicionalmente e que não lhe será cedido sem confrontação. (2014, p. 39).

Portanto, por muito tempo, a mulher detetive foi representada sem autonomia para desvendar os crimes de maneira competente. Contudo, essa representação feminina, apesar de limitante, foi um grande passo para o início de uma apropriação dentro do gênero policial. Massi (2012, p. 100) afirma que nas obras de gênero policial tradicional, a maioria dos detetives eram homens, exceto a Miss Marple, da consagrada Agatha Christie, que possui tanta astúcia que sobre-excede qualquer outra característica. Atualmente, já existem detetives que vão ao encontro da autonomia e conseguem solucionar os crimes sem maiores impedimentos.

Massi ainda exemplifica utilizando o caso do *Agência Nº1 de Mulheres Detetives*, com a detetive Preciosa Ramotswe. Essa, é perspicaz e bondosa, além de ter a ambição de se tornar uma grande detetive profissional e, por isso, decidiu abrir a primeira agência de mulheres detetives do seu país, Botsuana. Na maior parte, lida apenas com casos simples, porém, no final, consegue uma investigação sobre um sequestro de um menino de onze anos. No entanto, como visto anteriormente, um assassinato é indispensável no enredo de um romance policial, contudo:

O assassinato, porém, é uma das características do romance policial e o detetive deve estar preparado para enfrentá-lo. Embora essa narrativa não deixe de ser um romance policial, parece que o autor não considerava Preciosa capaz de resolver um crime dessa gravidade e, por isso, lhe atribuiu apenas casos simples. (MASSI, 2012, p. 103).

A partir desta análise, é possível concluir que, de uma maneira geral, o gênero policial não costumava ter detetives mulheres com a mesma capacidade de resolução de um crime que os detetives homens. Pelo contrário, criaram a ideia de que as mulheres não são capazes de desvendar assassinatos sem o auxílio masculino (MASSI, 2012, p. 103).

Portanto, se traçada uma análise comparativa entre a personagem Preciosa, citada anteriormente, e Miss Marple, de Agatha Christie, conclui-se que a detetive tradicional desvendava os crimes e encontrava os criminosos com muito mais facilidade e sagacidade que a contemporânea. Para se chegar a esta conclusão, não se pode ignorar a ótica certamente distinta dos autores das duas obras devido ao

gênero de cada um, considerando que a criadora da Miss Marple é a Agatha Christie e o criador da Preciosa é Alexander McCal Smith. Portanto, a forma de representar os personagens na literatura condiz com a condição do autor fora do texto. Autoras representam aspectos de uma intimidade preservada ao longo da história. De acordo com Rajagopalan (2002), é por meio da representação que se afirmam e reivindicam com frequência novas identidades. Sob essa perspectiva, pensar em uma literatura escrita por mulheres, é pensar em percepções diferentes do masculino, rompendo com as estruturas tradicionais. Não há como separar a literatura, ou qualquer forma de arte, de questões ideológicas, de discursos sociais, posturas morais, éticas e socioeconômicas.

No entanto, ainda na contemporaneidade, começam a surgir novos perfis de detetives mulheres, que atualizam o papel feminino dentro do gênero, não apenas literário, mas também cinematográfico. Essa nova geração de detetives não está mais submergida na subversão do gênero. No entanto, ressignifica-se, também impulsionada pela onda do *empowerment*. Portanto, é possível afirmar que as obras que incluem detetives mulheres não abrangem só fatores do universo feminino, contudo, nunca deixam de lado esses fatores. Como cita Portilho (2009, p. 81):

Desse modo, as mulheres entram em um campo inicialmente masculino, mas o transformam e subvertem – e essa subversão está diretamente relacionada aos novos valores que elas trazem para o *hardboiled*, valores esses, de acordo com a tradição, culturalmente femininos, como o relacionamento com a comunidade, a atenção à família, os envolvimento afetivos e assim por diante [...]. O papel das detetives femininas contemporâneas, portanto, consiste em problematizar as pressuposições de gênero – elas se recusam a ser apagadas em um meio predominantemente masculino, mas também não aceitam ser cooptadas por uma ‘masculinidade honorária’, como o preço a pagar por seu sucesso.

Compreendendo estes fatores que levam a nova geração de detetives mulheres a desenvolver autonomia dentro do gênero, é importante destacar a relevância deste movimento, porque a literatura dedica-se a manter vivo algo que não deve ser esquecido. Neste caso, as lutas e decorrências de um gênero, a quebra de uma opressão da figura feminina. Além disso, mantém viva a memória dos períodos em que um povo era retratado em detrimento em relação ao outro, para que não se repitam os mesmos problemas do passado.

Pertencente a este novo fluxo de personagens, insere-se neste contexto o objeto de estudo desta pesquisa: a detetive Jessica Jones, considerando que a personagem pertence ao gênero estudado, tanto como detetive da *graphic novel* quanto na minissérie da emissora *Netflix*, situadas nas circunstâncias contemporâneas. É importante destacar de imediato que Jones atualiza positivamente o papel da detetive mulher dentro do gênero policial.

2 RELAÇÕES INTERARTES E INTERMIDIALIDADE

Em primeiro lugar, é válido destacar que os estudos interartes abrem um novo leque de pesquisa para os estudiosos da literatura. De acordo com Clüver (2006), o campo dessas pesquisas deve partir dos estudos de fontes, passando por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até que alcance todas as formas possíveis de imitação que ocorrem pelas fronteiras entre as mídias, seja em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas e outras. Ainda, o teórico aponta que os Estudos Interartes abrangem aspectos transmidiáticos, como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e de espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação (CLÜVER, 2006, p. 16). A partir desses pressupostos, pode-se afirmar que esses estudos têm uma grande abrangência no que tange à performance das diversas formas de arte.

Nesse sentido, os estudos interartes permitem estabelecer um diálogo entre as semelhanças e distinções acerca das mais variadas manifestações artísticas. De maneira análoga, a transposição de um texto literário para as demais expressões artísticas ganha novas dimensões na modernidade, na qual há a presença maior de mídias predominantemente visuais, como é o caso dos quadrinhos e também das narrativas seriadas audiovisuais.

Explorar a relação entre as artes é não se limitar ao que Walter Moser (2006, p. 43) identifica como arte da imagem e arte da palavra. Porém, é preciso destacar que essa é a relação dominante quando se analisa este contexto. De maneira objetiva, o estudo das interartes consiste na prática de análise das relações tecidas entre duas ou mais artes e, a partir disso, constrói-se um diálogo com o que cita Rajewsky (2012) sobre a intermedialidade, definindo-a como os fenômenos que ocorrem entre as mídias durante essa quebra de fronteiras. Considerando que o conceito de arte se ampliou com a inserção de novas tecnologias, esta análise pode ocorrer envolvendo pinturas, videogames, danças, músicas, traduções, adaptações filmicas, literatura, quadrinhos, etc., em suma, há um leque de possibilidades de interações que se pode construir entre as diferentes performances.

Abrangendo a discussão, Clüver, que propõe uma revisão da nomenclatura, cita:

Assim, não apenas por razões de intraduzibilidade para línguas como o alemão (este causa dificuldades consideráveis num discurso internacional), mas antes, ainda, devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de ‘artes e mídias’, com a qual já nos deparamos, bem como o termo ‘intermedialidade’, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006, p. 18).

Ou seja, para Clüver, a substituição do termo “interartes” por “intermedialidade” vem a calhar neste momento de globalização das novas tecnologias e, por consequência, artes midiáticas. Há, para ele, a necessidade de um termo que abranja de forma mais precisa as linhas de interesse dos pesquisadores da Literatura Comparada. Esse teórico propõe que a intermedialidade pode ser construída a partir dos estudos interartes. No entanto, o aparelho midiático tem dimensões muito mais amplas do que as artes. Esta conclusão surge a partir da análise do que cita ainda Walter Moser:

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz freqüentemente [*sic*] em uma ‘invisibilidade’, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, freqüentemente ‘esquecido’ no ato de recepção. É no momento estésico da interpelação dos sentidos que arte e mídia se entrelaçam, mas o aparelho midiático, com suas dimensões materiais, técnicas, sociais, econômicas etc., ultrapassa muito essa zona de contato concreta. (MOSER, 2006, p. 63).

Encerrando a discussão da usualidade dos termos, o que se pode extrair é que o resultado do fenômeno da globalização – as novas mídias –, ampliou o debate acerca das manifestações culturais. Todavia, essa pesquisa lança mão da terminologia própria aos estudos interartes, uma vez que traz análises especificamente relacionadas à análise crítica de obras artísticas do cinema e da literatura. Essas, por sua vez, estão em constante construção e diálogo. Por muito tempo, a literatura ocupou um lugar de prestígio maior, por haver mais valorização sobre a arte da escrita do que a arte da imagem. A primeira, era entendida como a única capaz de estimular a reflexão. Contudo, o cinema e as demais narrativas audiovisuais passaram também a ser reconhecidos como proporcionadores de crítica

e reflexão, maximizando a sua popularidade na proporção em que ganhavam mais prestígio por parte da crítica. As diferenças e semelhanças entre essas manifestações artísticas garantem que existirão distinções entre o texto-fonte e o texto-alvo. No entanto, o cinema e as demais adaptações literárias pelas narrativas audiovisuais podem ser vistos como uma forma de reavivar a literatura. Com esse foco, cabe ampliar a discussão acerca da adaptação fílmica.

2.1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Após a compreensão da teoria relativa aos estudos interartes e de intermedialidade, é preciso adentrar na especificidade da adaptação fílmica, visto que esta pesquisa propõe, primordialmente, a análise de uma série televisiva. Previamente, cabe usufruir do conceito de Hutcheon (2011) que define a adaptação antes de vincular a uma mídia específica:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa 'transcodificação' pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2011, p. 29).

A partir deste preceito, se pode aprofundar a discussão no que tange à adaptação cinematográfica especificamente, considerando o que cita Hutcheon “[...] quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outras(s) obra(s)” (2011, p. 27).

Por outro lado, Robert Stam (2006) afirma que a adaptação fílmica é uma arte bastante inferiorizada, com discursos populares principalmente sobre a perda de conteúdo da obra literária para a adaptação fílmica. Stam (2006, p. 21) ainda mapeia quais os motivos que levam essa mídia à tanta discriminação, iremos discorrer brevemente sobre estes fatores.

O primeiro tópico indicado por Stam (2006, p. 21) é o pressuposto de que as artes antigas são melhores do que as novas, e o cinema por ser uma arte relativamente nova (meados de 1895), perde pontos para a literatura na visão popular. O segundo apontamento é o pensamento dicotômico de que ganho no cinema é perda na literatura. Na sequência, Stam cita o terceiro tópico que é iconofobia, um

preconceito generalizado sobre as artes visuais. A logolofia, em quarto lugar, indica a supremacia da *arte da palavra*, termo apontado anteriormente na teoria de Moser (2006). Em quinto, a anticorporalidade, que se refere à discriminação do cinema pela ideia de que ele não possibilita muita imaginação ao espectador, já que as personagens e os espaços ganham uma forma, no caso dos atores, um rosto e um corpo, ao passo que na literatura seriam apenas sugeridos. Em sexto e último lugar, o autor explana sobre a carga de parasitismo, ou a visão do filme adaptado como duplamente inferior. Nas palavras de Stam, a adaptação é “menos” que o romance por ser uma “cópia”, e menos que o filme por não ser “puro”.

O que se deve extrair da discussão a respeito da credibilidade do cinema como adaptação é que a obra não deve ser vista como superior, nem inferior, mas uma recriação do texto de partida, uma releitura de uma nova perspectiva. Estes preconceitos, apesar de comuns, devem ser desconstruídos principalmente da perspectiva do pesquisador dos estudos interartes, promovendo uma avaliação do valor das obras como criações individuais, apartando desta discussão os valores hierárquicos ou moralistas.

Hutcheon (2011, p. 28) toma o mesmo partido de Stam quando afirma que a adaptação é repetição, porém, repetição sem replicação, e que deve ser avaliada conforme uma obra interpretativa e engajada. Além disso, o adaptador tem suas próprias motivações quando adapta, sejam pessoais ou financeiras, e depende dele como, quando, o quê ou em qual mídia a obra fonte será adaptada. Por esse motivo, o cinema deixou de lado a necessidade de fidelidade, tendo como objetivo surpreender e cativar o público, que não necessariamente será o mesmo do livro, depende do intuito do diretor, que pode optar por fascinar um novo público, ou reconquistar aqueles que já tem um apreço pelo texto-fonte. Não há como aplicar neste contexto o termo “fidelidade” como uma obrigatoriedade, porque a quebra da fronteira entre as mídias por si só já impõe a mudança na obra adaptada. Por exemplo, não há como seguir à risca uma narrativa literária quando adaptada para o cinema, porque os recursos utilizados nas duas mídias são distintos. Quanto a isso, afirma Stam (2008, p. 20):

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

Sob esse viés, enquanto uma narrativa irá utilizar de recursos linguísticos, descrições detalhadas de sentimentos e emoções, a performance midiática do cinema seria discriminada como ruim se utilizasse dos mesmos métodos. Neste caso, o diretor precisará utilizar recursos cinematográficos como efeitos sonoros, imagens, cores, entre outras técnicas, porque o cinema não proporciona a mesma abertura para o espectador imaginar a narrativa, como ocorre na literatura. Cabe ao adaptador valer-se dos inúmeros recursos dessa performance midiática.

Há muito o que se analisar, mas especialmente outro tópico chave que não deve ser deixado de lado quando citamos a teoria de Hutcheon é o olhar dela para a adaptação transcultural. Não se pode assumir o discurso de perda quando se fala de adaptação fílmica, também porque o que faz sentido em uma cultura, pode não fazer em outra, ou mesmo não ser bem-vindo nessa cultura. Essas mudanças transculturais geralmente implicam nas políticas raciais ou de gênero (HUTCHEON, 2011, p. 198), porque no país do público-alvo pode haver problemas ou, pelo contrário, nas palavras de Hutcheon (2011, p. 199), o adaptador desreprime o aspecto político ou de gênero do texto fonte.

Lançando mão destes postulados, é necessário traçar um diálogo entre as diferentes linguagens. Quando citada a palavra “diálogo” em contextos acadêmicos referidos aos estudos de linguística e literatura, um dos pontos-chaves são os estudos de dialogismo de Bakhtin, como aspecto central no seu discurso esta conversação entre as narrativas verbais. Sobre esse conceito, cita Bakhtin:

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações. [...]. Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Embora as discussões de Bakhtin sejam, inicialmente, direcionadas às discussões dos gêneros verbais, pode-se introduzir essas reflexões de dialogismo para a adaptação, porque o que ocorre entre as duas linguagens, verbal e audiovisual, certamente é um movimento dialógico entre as artes. Uma obra cinematográfica pode ou não ter um diálogo explícito com a literatura, mas não há como escapar de uma relação de dialogismo com algum outro fato. O texto é sempre posto em diálogo com

outro texto. Mesmo que não seja o objetivo primordial dos diretores/autores, se um leitor/espectador estipular uma relação entre dois textos dos quais ele é conhecedor, por meio da sua bagagem sociocultural, há diálogo.

Portanto, Robert Stam parte dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e acrescenta ainda as demandas das mídias, quando cita “no sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado” (STAM, 1992, p. 74). À vista disso, é relevante seguir a linha de raciocínio que uma adaptação é constituída do diálogo infindo com o texto-fonte.

Portanto, por partir destes conceitos pré-estabelecidos, esta pesquisa não analisa as obras estudadas com base em um discurso de perdas, ganhos e fidelidade, mas como obras autônomas e individuais, produzidas por pessoas diferentes em mídias diversificadas, com vistas a proporcionar o diálogo entre o cinema e a literatura. A seguir, será realizada uma discussão breve a respeito das séries de televisão, para contextualizar a narrativa seriada televisiva *Jessica Jones*, da plataforma *Netflix*.

2.2 GRAPHIC NOVELS

O diferencial das histórias em quadrinhos é que este gênero transita entre a arte da imagem e a arte da palavra. Portanto, ao mesmo tempo, a arte sequencial que produz uma história verbal também explora a visualidade durante a passagem de um quadrinho para o outro, construindo uma sequência de imagens.

Dentro do gênero dos quadrinhos, nasce o subgênero, *graphic novels*, ou então, novela gráfica. Cita Eisner:

Em anos recentes, um novo horizonte se abriu com o surgimento das *graphic novel*, uma forma de revista em quadrinhos, ainda em estado embrionário de desenvolvimento, que vem sendo foco de grande interesse. [...] O futuro da *graphic novel* encontra-se na escolha de temas importantes e na inovação da exposição. Dado que, apesar da proliferação da tecnologia eletrônica, a página impressa comum manterá o seu lugar no futuro imediato, parece que atrair um público mais refinado está na mão de artistas e escritores sérios de quadrinhos dispostos a correr o risco do ensaio e erro. (EISNER, 2001, p. 138).

A partir desta discussão, entende-se que a *graphic novel* é um subgênero recente, caracteristicamente com o enredo mais fragmentado e extenso se comparado

aos gibis, com conteúdo voltado para adultos, que rompem com a linguagem censurada das HQs tradicionais e, além disso, possuem mais drama psicológico. Ainda neste contexto, prossegue Eisner (2001, p. 138), que o futuro da *graphic novel* se encontra na escolha de temas importantes e inovadores, na capacidade de produzir uma temática mais refinada para filtrar o público e ainda acrescenta:

O futuro dessa forma aguarda participantes que acreditem realmente que a aplicação da arte sequencial, com o seu entrelaçamento de palavras e figuras possa oferecer uma dimensão da comunicação que contribua para o corpo da literatura preocupada em examinar a experiência humana. Essa arte, então, consiste em dispor imagens e palavras, de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações do veículo e em face da ambivalência do público em relação a ele. (EISNER, 2001, p. 138-139).

A expansão do mercado das *graphic novels*, iniciado em 1960, nos Estados Unidos, está assentada especialmente nas histórias de super-heróis da Marvel Comics e da DC Comics, que contam com o enredo mais complexo e dramático, se comparado com os gibis tradicionais da Disney, por exemplo. Como afirma Santiago García:

[...] desde o final da década começam a ficar mais frequentes as tentativas de produzir quadrinhos dirigidos a um público adulto, ou pelo menos mais adulto do que o que lia habitualmente Batman, Archie e Pato Donald. Todas essas tentativas, embora continuem fortemente ancoradas nos paradigmas do gênero (especialmente o thriller de ação ou policial, a ficção científica e a fantasia heroica), reclamam um novo nome que liberte os quadrinhos do estigma de “comic”, e em vários deles, a partir de 1976, começa a aparecer o termo “*graphic novel*” com mais frequência. (2012, p. 32).

Sob essa perspectiva, entende-se que o termo foi designado para diferenciar esse novo material daquele que remete a temas infantis e juvenis. Como citado anteriormente, nesse gênero há linguagem imprópria para menores de idade, diferentemente das adaptações fílmicas populares destas mesmas empresas, fator que determina seu público-alvo.

Nesse momento, os roteiros das *graphic novels* já possuem um aprofundamento de caráter literário, que exige atenção na hora da leitura. Há uma particular relação com o cotidiano humano, busca-se mostrar os problemas sociais, visões políticas, criando uma relação leitor e autor muito próxima do que acontece na literatura. Ainda, Eisner (2001, p. 41) evidencia que a experiência proporcionada pela leitura das *graphic novels* é fator determinante para enquadrá-la como literatura, quando cita que, em todos os tipos de quadrinhos, o artista sequencial precisa se valer

de um acordo tácito de cooperação com o leitor e essa cooperação voluntária é o que sustenta o pacto entre artista e leitor. Portanto, pensando em *graphic novels* como uma integração da arte de forma sequencial, é possível definir como uma literatura que está atingindo a sua maturidade.

É o caso de *Alias* (2001-2004), texto fonte da adaptação *Jessica Jones* (2015-2019), escrita por Michael Brian Bendis e desenhada por Michael Gaydos:

Figura 1 – Capas 1, 2 e 3 das graphic novels, respectivamente



Fonte: *Alias* volume 1, 2 e 3

Nas novelas gráficas *Alias*, a personagem é representada de maneira controversa, como certamente não aconteceria nos gibis. A protagonista possui vícios, profere palavras facilmente censuráveis e vive situações sombrias. É uma excelente representação da fragmentação da mente humana, da sondagem psicológica mais aprofundada, de um universo mais humanizado e menos heroicizado.

Desta maneira, observam-se as *graphic novels* como uma nova forma de disseminar os quadrinhos. É uma proposta de reformulação artística, que só vem a agregar para os estudos interartes. Essa expansão da arte é advinda da contemporaneidade e deve ser entendida como um material independente, mesmo que tenha muito diálogo com outras manifestações artísticas.

2.3 SÉRIES DE TELEVISÃO

É notório no cenário atual a expansão do mercado de plataformas streaming, principalmente no contexto norte-americano, como a *Netflix*, *HBO Go* ou *Prime Vídeo*, entre outros. Impulsionada pela democratização da internet e pelo atual contexto tecnológico, surge uma nova dinâmica que traça uma reconfiguração na produção de programas audiovisuais, abrindo espaço para a cultura das narrativas seriadas, o *sitcom* e também dos *reality shows* que, atualmente, têm despertado o interesse popular massivamente.

É claro que a expansão incessante deste mercado abre brechas para alguns equívocos, como a produção de conteúdo de baixa qualidade, séries extensas demais, além de ser habitual a insistência na produção de conteúdo repetidos com roteiros muito semelhantes, “mais do mesmo”. Embora o interesse econômico seja o maior escopo neste processo inegavelmente capitalista, o crescimento da produção de materiais cinematográficos é, sem dúvida, um ganho para a cultura do cinema, principalmente quando envolve narrativas mais complexas e desafiadoras.

Entre a lista de motivos que impulsionaram o sucesso das séries de televisão, o que se pode citar como principal na questão do conteúdo é a busca por aproximar o que se assiste do que se vive, a figura do anti-herói, do sujeito em crise que triunfa sobre as circunstâncias, dos triângulos amorosos, entre outros. No que se refere à categorização das séries de televisão, Arlindo Machado cita:

Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentando em dia ou horário diferente subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados um dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 2000, p. 83).

A partir disso, um exemplo que se pode citar da globalização das narrativas seriadas televisivas é *CSI: Crime Scene Investigation*, da emissora *Columbia Broadcasting System* (CBS). Pertencente ao gênero policial, a série possui quinze temporadas que foram transmitidas até mesmo na *Record*, canal aberto no Brasil. Além disso, foi muito premiada e transmitida em centenas de países, além de servir como base para *spin-offs*, jogos e quadrinhos. Não há, na série, uma verdadeira evolução na história, cada arco é meramente temporário, motivo pelo qual perduram por muitos anos, transformando-se em séries extensas e de fórmulas quase idênticas.

Arlindo Machado (1999), estipula três principais arcos de narrativas seriadas de televisão. O primeiro tipo são as que ocorrem linearmente ao longo dos capítulos, o tipo mais comum entre séries e telenovelas. É o caso de *Jessica Jones* (2015). Há uma história que conduz a narrativa do início ao fim da primeira temporada, a detetive em busca de controlar os atos do vilão Killgrave. O segundo caso é as narrativas que, em cada episódio, possuem uma história autônoma, no entanto, mantendo os mesmos personagens principais, e o detalhe é que a inversão da ordem dos episódios não influencia no entendimento de nenhum deles, como *Sherlock Holmes*, por exemplo. O terceiro caso é aquele em que a história de cada episódio é diferente, diversificando os personagens e o cenário, podendo mudar até o diretor e a produção da série, que é o caso de *Black Mirror* (2011). É claro que, atualmente, dentro destes três arcos propostos por Arlindo, surgiram mais ramificações, como é o caso de *Orange Is the New Black* (2013), da plataforma *Netflix*, que possui uma trama principal, mas dialoga com os *flashbacks* das personagens ao mesmo tempo. No entanto, são tipologias variadas que se enquadram dentro dos três padrões estipulados por Machado.

Ainda que haja muita produção insatisfatória que visa mais ao rendimento financeiro proporcionado pela audiência em massa do que à qualidade narrativa, é relevante a análise deste subgênero como autônomo, levando em conta as dimensões culturais que as narrativas seriadas televisivas vêm estabelecendo no contexto mundial.

3 REPRESENTAÇÕES: DOS ANOS 60 ATÉ JESSICA JONES

É irrefutável que a modernidade trouxe inovações tecnológicas. Traçando uma conexão com essas evoluções, é válido ressaltar que a personagem feminina, de modo geral, e especificamente enquanto detetive, também se atualizou na contemporaneidade. Essa, já não é mais aquela que, em 1841, em *Os Assassinos da Rua Morgue*, de Poe, era retratada como vítima. A partir daqui, então, não é mais apenas Sherlock Holmes que possui um raciocínio sobre-humano, ou Philip Marlowe, como um detetive durão, complexo, beberão. As mulheres detetives passam a ocupar posições e possuir características que, anteriormente, eram exclusivamente masculinas. Nesse contexto, elas também são fragmentadas, desajustadas, reféns de vícios, empoderadas e muito competentes no serviço de investigação.

Transitando por essas inovações, é válido lembrar que, atualmente, já existe um grande repertório de detetives mulheres, cujas habilidades desafiam o preconceito de inofensividade, embora o número de detetives homens ainda seja muito mais significativo. Esse fator pode ser observado a partir da frequência com que se encontram livros detetivescos com protagonistas mulheres nas bancas. *Gaudy Night* (1935), de Dorothy Sayers, foi considerado, segundo estudiosos, o primeiro romance detetivesco feminista (GAVIN, 2010, p. 263). Esse pode ser apontado como um primórdio para uma expansão da literatura detetivesca representada por mulheres, levando em conta a significativa presença desses livros após as primeiras décadas do século XX.

Todavia, esse crescimento significativo não é regra para uma inovação na forma de representar o gênero feminino na literatura, pois nem todas as detetives superam os estereótipos pré-estabelecidos. Na verdade, algumas apenas o reforçam, colocando as detetives como dependentes de outros personagens para a resolução do crime ser completa. Um exemplo disso é a detetive Amélia Sanchs, em *O Colecionador de Ossos*, de Jeffery Deaver, que possui um papel secundário na obra por ser uma auxiliar do detetive principal e, além disso, conta com toda uma equipe de investigação.

Se, no capítulo um, foi citado que a narrativa policial busca uma aproximação com o leitor, por meio do mundo do crime e a representação da realidade urbana, o mesmo acontece nesse novo contexto. A presença das mulheres nos mais variados setores produtivos e criativos se faz presente agora, corroborando para o sustento de

uma emancipação da identidade feminina. De mesmo modo ocorre na narrativa policial, em que essa presença marcante das personagens é uma ferramenta de aproximação entre a leitora e a obra. Inicialmente, a mulher era representada como apaixonada, com o dom da maternidade, como vítima e até mesmo como *femme fatale*, entre outros. Traçando um parâmetro com a teoria da feminista Simone de Beauvoir:

O amor foi apontando à mulher como sua suprema vocação e, quando o dedica a um homem, nele ela procura Deus: se as circunstâncias lhe proibem o amor humano, se é desiludido ou exigente, é em Deus mesmo que ela escolherá adorar a divindade. [...] A mulher está acostumada a viver de joelhos; espera normalmente que sua salvação desça do céu onde reinam os homens; eles também estão envoltos em nuvens; é para além dos véus de sua presença carnal que sua majestade se revela. (BEAUVOIR, 1980, p. 439).

Essas reflexões de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, foram um grande marco na renovação dos fundamentos feministas, que encorajou as mulheres do movimento a questionarem as estruturas patriarcais. Lançando mão destes postulados, é preciso levar em consideração o universo essencialmente masculino da ficção policial e como cada personagem é representada dentro desse âmbito. Portanto, devem ser discutidas questões como: se há a influência de uma onda conservadora, de qual ponto de vista a obra é estruturada (feminino ou masculino), se há subversão ou contradições na representação.

O movimento feminista contemporâneo, que teve sua ascensão na metade da década de 1960, certamente tem relação com a expansão da representação feminina empoderada dentro das narrativas policiais. Ainda que uma autora desse gênero não seja assumidamente feminista, constrói-se um consenso com o dialogismo de Bakhtin, anteriormente citado. Sob esse viés, o indivíduo estabelece uma relação dialógica entre a conceituação feminista com a protagonista empoderada e competente de uma determinada narrativa policial.

Partindo do pressuposto que os feminismos, em todas as suas atualizações e, ainda que tão diferentes, discutem as relações de gênero, é válido ampliar a discussão feminista, considerando o aprofundamento das desigualdades sociais e de gênero. Os feminismos sempre tiveram como pauta a propagação de ideias progressistas e libertárias, que lutam contra o moralismo e o patriarcalismo (aquele que exclui mulheres da posição de decisão), especialmente o contemporâneo, que se difundiu

em 1968 e tem como pauta a denúncia da existência de uma opressão com raízes profundas, direcionada à mulheres de todas as idades e classes sociais.

Assim, é possível traçar um parâmetro com o que se conceitua por transgressão, característica que pode ser encontrada em todas as subversões do feminismo. A transgressão, por sua vez, é o ato de ultrapassar um limite predeterminado. Portanto, é possível afirmar que muitas detetives vêm conquistando, na contemporaneidade, sua identidade, a partir da transgressão do gênero. A voz que, até então, era marginal, começa a ser mais audível.

Se estipular-se uma reflexão acerca da marginalização como identidade, é possível entender a importância dessa discussão na literatura, como cita Dalcastagné:

Espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social, a literatura é também um dos terrenos em que são reproduzidas e perpetuadas determinadas representações sociais, camufladas, muitas vezes, no pretenso 'realismo' da obra. A ideia de realismo se ancora, neste caso, na ilusão (alimentada, inclusive, em entrevistas e declarações) de que o escritor toma seus modelos diretamente da realidade, e não que lida com outras representações [...] Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 19-20).

De maneira análoga, é preciso considerar a forma como os povos que vivem à margem são representados na literatura. Além da figura feminina, que foi abordada nesse capítulo, é preciso pensar de maneira mais ampla, como personagens negros e negras, que por muito tempo não puderam ocupar postos de maior visibilidade, sendo reféns de papéis até hiperssexualizados. A partir desse ponto, levanta-se a pauta problemática das representações de todos os povos marginalizados, e a literatura enquanto instrumento de manutenção da opressão. Todavia, como cita Dalcastagné, o fazer literário está se atualizando, de forma que se preocupa com o acesso à voz dos mais variados grupos sociais.

Levando-se em conta os contextos discutidos até aqui sobre a inclusão das margens na literatura policial, é possível constar que esses grupos encontram vários desafios no percurso rumo à representatividade. Em especial, as mulheres como detetives passaram por vários processos na história até ocuparem esse local de heroínas detetivescas. Lançando mão destes postulados, direciona-se a discussão para Jessica Jones, detetive que desestabiliza os estereótipos do gênero:

Tomando-se como exemplo, em primeiro lugar, os quadrinhos norte-americanos, verifica-se que, até há alguns anos, a maioria de suas personagens femininas eram ingênuas, possuíam uma inteligência limitada e estavam submissas aos homens. Eram as noivas eternas dos heróis, e a todo instante caíam prisioneiras de cruéis e inescrupulosos vilões – o que obrigava seus namorados a enfrentarem grandes perigos para salvá-las; ou donas de casa comuns. (LUCCHETTI, 2005, p. 33).

Ou seja, diferentemente do que era pré-estabelecido para uma personagem feminina no contexto pré-contemporâneo, essa possui um caráter tridimensional: é heroína, detetive e mulher. Nas HQs, Jessica representa a super heroína Safira, que vai de encontro ao mundo idealizado e colorido dos super-heróis, por dar ênfase em seu comportamento autodestrutivo e triste:

Figura 2 – Safira



Fonte: *Alias*, v. 3 (2018)

Jones, tanto nas *graphic novels*, quanto na série, é capaz de resolver competentemente os crimes, punir o culpado, inocentar os demais suspeitos e manter a segurança das vítimas. A protagonista possui uma agência própria, trabalha para si, é caracterizada por um individualismo nato e possui traços que há pouco tempo eram distribuídos apenas para personagens masculinos.

Ainda, a narrativa seriada televisiva, tal como as *graphic novels*, expande a perspectiva de inclusão das margens dando voz a outra minoria, conforme anteriormente citado, dando vez também ao personagem Luke Cage, que é negro.

Figura 3 – Jessica Jones e Luke Cage



Fonte: *Netflix*

Além disso, na narrativa seriada, há a participação da coprotagonista, Trish, que também será abordada do ponto de vista de empoderamento. Essa personagem é irmã adotiva e melhor amiga de Jessica.

Figura 4 – Trish Walker



Fonte: *Netflix*

Em síntese, essas discussões serão ampliadas nos subcapítulos a seguir, entre como a personagem principal atualiza o papel da mulher dentro do gênero policial e como os demais personagens marginalizados são representados. Em virtude disso, será traçado um estudo interartes, com maior enfoque na produção da *Netflix* e as teorias cinematográficas, considerando que a adaptação ampliou esse caráter de protagonismo feminista – já presente em *Alias* –, ainda que sem esquecer o texto-fonte, as *graphic novels*.

Figura 5 – Propaganda de *Jessica Jones*

Fonte: *Netflix*

3.1 A HEROINA EM RUÍNA

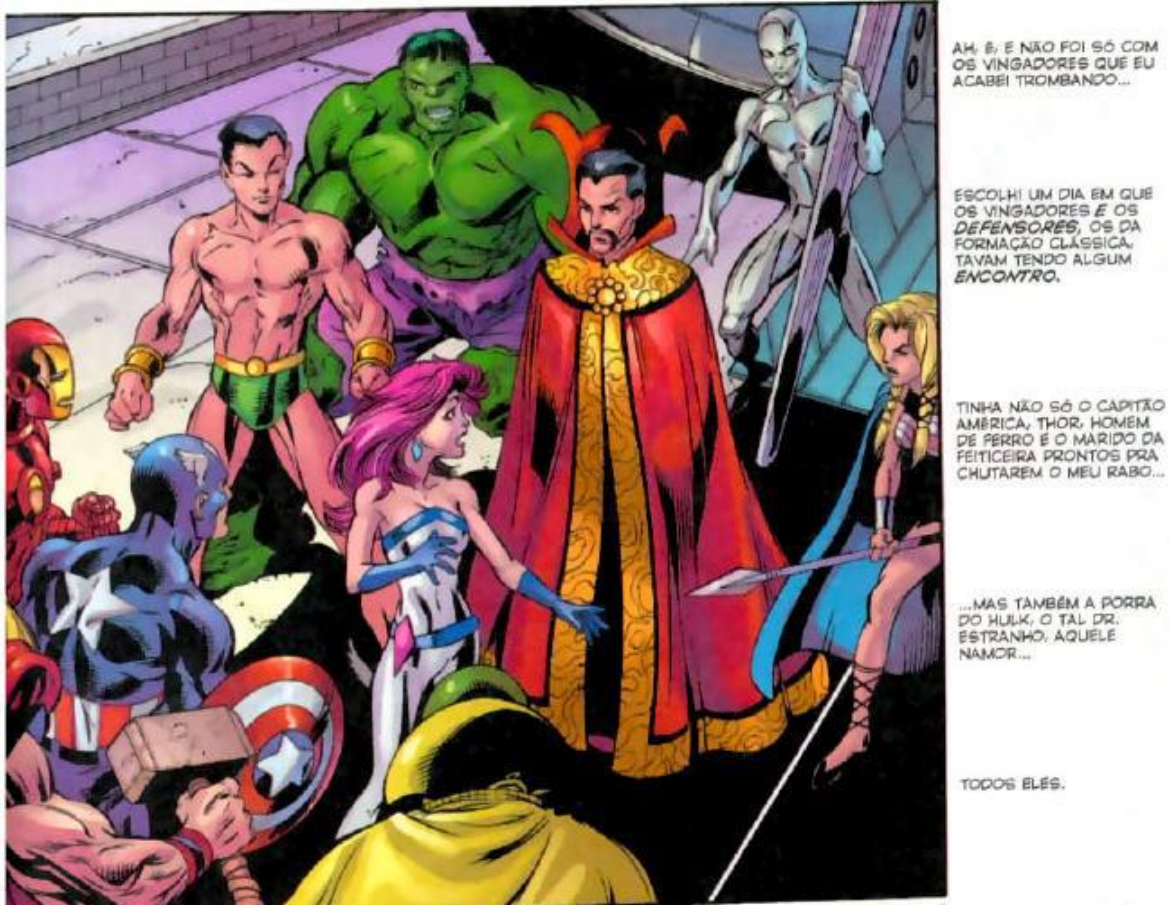
Jessica Jones é uma narrativa seriada estadunidense, criada por Melissa Rosenberg, em 2015, baseada nas *graphic novels* *Alias*, criadas por Brian Michael Bendis, da *Marvel Comics*, no início dos anos 2000. É relevante destacar a opinião da diretora Melissa Rosenberg, na entrevista com o site CBR, a respeito da série:

[...] percorre um caminho todo escuro. O tom que Brian Michael Bendis usa é o que me atraiu para o projeto em primeiro lugar. A minha definição do que é escuro é quando um personagem viaja em sua própria psique. Não é necessariamente sobre tirar a roupa ou puxar o olho de alguém. Trata-se de o quão longe você pode deixar um personagem ir? E eu acho que isso é o que me atraiu sobre isso, é que ela pode ir para alguns lugares muito questionáveis em sua própria psique. E isso, eu acho que é, para mim, o mais escuro. (ROSENBERG *apud* CHAVES, 2016, s/p).

Pensando nesse contexto contemporâneo estadunidense, no qual há uma variedade de super-heróis carregados de superpoderes, Jessica, detetive e protagonista, possui super-força, ao passo que carrega uma grande frustração e traumas do passado. Primeiramente, é válido ressaltar que a protagonista sofreu um acidente, juntamente com seus pais, que faleceram. Após um tempo em coma, a personagem acorda com esse superpoder. Acontecimentos negativos a levaram a abrir uma agência particular de investigação, afastando-se da vida que levavam os

jovens Vingadores – representados nas *graphic novels*, sem estarem presentes primeira temporada da narrativa audiovisual.

Figura 6 – Safira e Os Vingadores



Fonte: *Alias*, v. 3 (2018)

É válido ressaltar que essa pesquisa analisa apenas a representação da personagem na primeira temporada da narrativa seriada, que condiz com o terceiro volume da *graphic novel*. Já nessa primeira temporada, é revelado o motivo do desajuste da protagonista: o antagonista, Kilgrave, que possui o poder de controlar a mente das pessoas. Esse, por muito tempo, induziu por meio dos seus poderes a protagonista a manter um relacionamento com ele e utilizou o superpoder dela ao seu favor. Quando Jessica pensou que ele havia morrido, o vilão retorna e a heroína se sente responsável por impedir as atitudes cruéis de Kilgrave, que traz risco a toda a sociedade. Como no exemplo abaixo, retirado da *graphic novel*:

Figura 7 – Jessica Jones e Kilgrave



Fonte: *Alias*, v. 3 (2018)

Kilgrave não é um vilão comum. É complexo, fragmentado, manipulador, estratégico. Identifica-se como um vilão sádico: aquele que é cruel, joga com a violência física e psicológica, é cheio de habilidades, esperto, típico do *noir*. Ele utiliza a heroína para benefício próprio, como se fosse um objeto, nas duas obras. No entanto, é mais aprofundado na *graphic novel*, por não ter censura e ser destinado ao público adulto, diferentemente da adaptação, que é permitida para maiores de 16 anos. Nota-se parte dessa crueldade na cena a seguir:

Figura 8 – Safira e Kilgrave



Fonte: *Alias*, v. 3 (2018)

Sendo assim, percebe-se que a produção, para além das tramas heroicas, aprofunda muito a temática de relacionamentos abusivos. Ao longo da narrativa seriada e também da *graphic novel*, é possível perceber que, para a super-heroína, o sentimento nunca foi próximo de amor, apenas de controle, exploração e manipulação. A sordidez e insensibilidade do vilão também é representada na narrativa seriada, de forma que é perceptível a degeneração moral do personagem. Um exemplo é a cena em que ri dos próprios ferimentos:

Figura 9 – Kilgrave



Fonte: *Netflix*

Sob esse viés, entende-se os motivos que levam a protagonista a ser fria, desajustada, não confiar em ninguém, ter atitudes autodepreciativas, ser alcoólatra e até mesmo egoísta. Jessica é extremamente autodefensiva, até agressiva, fator que se justifica se levar em consideração toda a trajetória da personagem.

É incomum encontrar uma protagonista feminina, especialmente detetive, tão cheia de nuances, atitudes complexas e problemas psicológicos a serem resolvidos. Essa, apesar de ser vítima, não é indefesa. Com o tempo e a ajuda de seus amigos, Jessica aprende a neutralizar os poderes de Kilgrave sobre sua mente, se tornando capaz de enfrentá-lo e impedir seus atos sádicos, que colocavam em risco toda a população. Nesse ponto, se pode encontrar elementos concretos que comprovam como a personagem atualiza o papel da mulher dentro da narrativa policial, porque foi capaz de algo que ainda ninguém teria conseguido: preparar sua mente para resistir aos truques do vilão. Isso mostra como a trágica história da heroína a tornou forte e empoderada.

Ademais, é preciso levar em conta que o figurino dos personagens nada mais é que uma ferramenta caracterizadora de um personagem, é um complemento à sua personalidade. Esse, é responsável por marcar a profissão, a idade, um evento e até mesmo uma forma de expressar os sentimentos.

Figurinista tem que conhecer a fundo a história do personagem, pois o figurino tem que revelar a época em que se passa a trama, o perfil psicológico do personagem e sua posição dentro da estória. Além de conhecimentos específicos sobre a obra: o local onde são filmadas as cenas, o tipo físico dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor da obra. (BATTISTI, 2009, p. 2).

Sob essa perspectiva, o desajuste da personagem é representado desde seu figurino na narrativa seriada. Ela está quase sempre com roupas pretas, calça jeans, camiseta, jaqueta e sem maquiagem. Essas roupas mostram a humanização da super-heroína, além de a diferenciar das demais, como a Mulher Maravilha, por exemplo:

Figura 10 – Mulher-Maravilha, 1979



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/mulher-maravilha-faz-75-anos-relembre-as-principais-versoes-da-personagem-4shaobtvr93kodpdsis37hsz/>

Quanto a representação para além dos figurinos, a Mulher-Maravilha foi a primeira super-heroína das histórias em quadrinhos, em 1941, criada como uma contraposição ao tão aclamado super-homem. Levando em conta toda a sua força e seus braceletes indestrutíveis, ela foi a idealização do movimento feminista desse período e das décadas seguintes. É possível pensar na Mulher-Maravilha como uma protagonista forte. No entanto, a construção da sua imagem em muito se difere da personagem

Jessica Jones, que é uma heroína repleta de defeitos, que aproxima a ficção da realidade, numa tentativa de identificação social. O figurino é um instrumento de legitimar essa humanização:

Figura 11 – Jessica Jones



Fonte: *Netflix*

Jessica demonstra sua fragilidade, seu passado conturbado, um relacionamento altamente abusivo com o vilão, sua rigidez e dificuldade para confiar nas pessoas, enquanto a Mulher-Maravilha é sempre mostrada como uma fortaleza difícil de ser abalada, construindo um padrão irreal sobre o ser-mulher. Portanto, a personagem Jessica Jones é muito mais próxima à idealização do feminismo pós-moderno.

Sob esse viés, é possível afirmar que a humanidade, a imperfeição e o desajustamento da personagem são pontos-chaves para desenvolver uma maior identificação por parte do público feminino. A partir disso, então, afirma-se que a personagem atualiza o papel feminino dentro do grupo de heroínas, além de contribuir para a propagação da representatividade.

Outra característica da protagonista que transcende o estereótipo das personagens femininas, tanto detetives, quanto heroínas, é o vício. Jessica aparece em diversas cenas da narrativa seriada fazendo uso de álcool, como se fosse crucial para ajudá-la nas investigações. O vício é tão constante que até deu origem ao trocadilho do nome do episódio “Codinome Uísque”,

Figura 12 – Jessica Jones, episódio “Codinome Uísque”



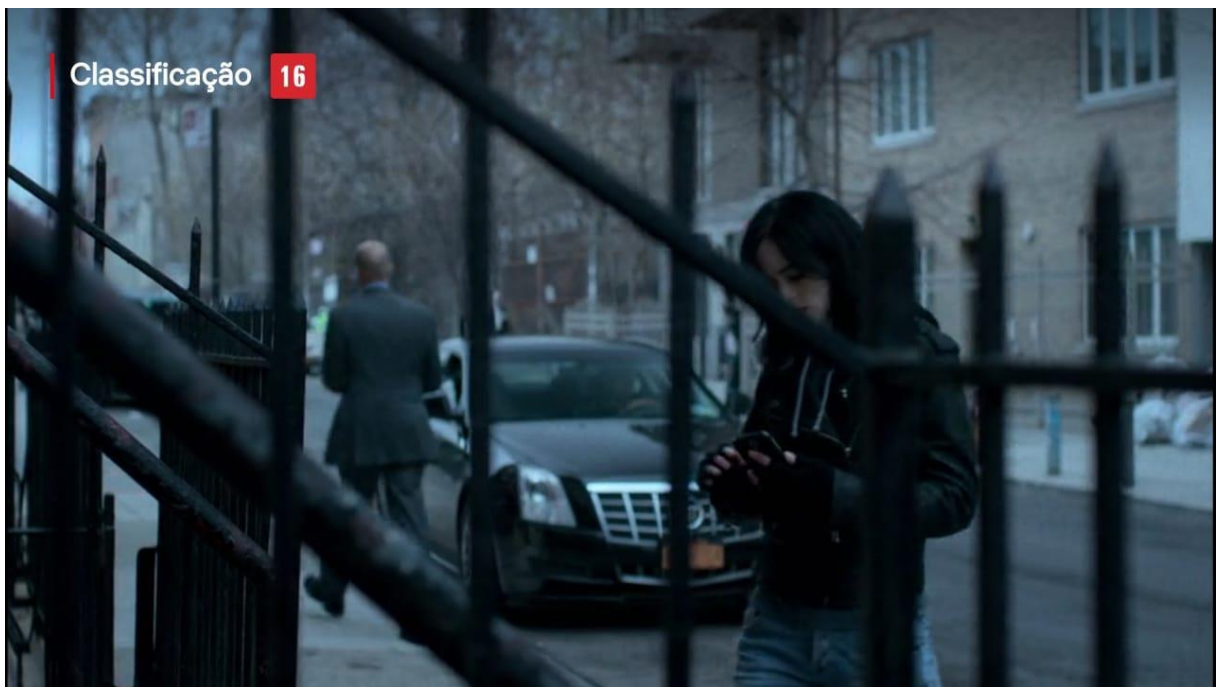
Fonte: *Netflix*

Essa condição se assemelha à que os detetives homens sempre foram retratados, não somente com relação ao vício em álcool, especificamente, mas no sentido amplo da palavra. Hercule Poirot, por exemplo, era viciado em organização. Sherlock Holmes, viciado em desvendar mistérios intrigantes. Outro exemplo, agora dentro do subgênero *hard-boiled*, é Mr. Mercedes, de Stephen King, em que o detetive tem mais interesses pessoais pela finalização do caso do que por instaurar a paz social. Isso mostra a quebra de padrão do detetive frio, racional, inabalável e estável. Portanto, Jessica apresenta esse vício como parte da sua problemática, que gera instabilidade na sua postura e causa a quebra na figura heroica. Esse vício constrói uma antítese: enquanto a personagem busca estabilizar o mundo à sua volta, não

consegue estabilizar seu próprio eu. Essa característica é agente perpetuadora do perfil desajustado da protagonista.

Em segundo plano, é válido destacar que o vício de Jones não é à toa: é típico do romance *noir*. Esse subgênero preza por representar o detetive anti-heroico, falível, além de criar um estado psicológico e estimular a apresentação da atmosfera da cena. Os ambientes essencialmente urbanos, grades, espelhos, ruas cheias de pessoas, crimes ao à luz do dia, cenografia escura, carros, entre outros, são fatores que corroboram para a criação dessa atmosfera do *noir*. A personagem aparece em diversas cenas em segundo plano, com grades na frente:

Figura 13 – Jessica Jones, episódio “Codinome Uísque”



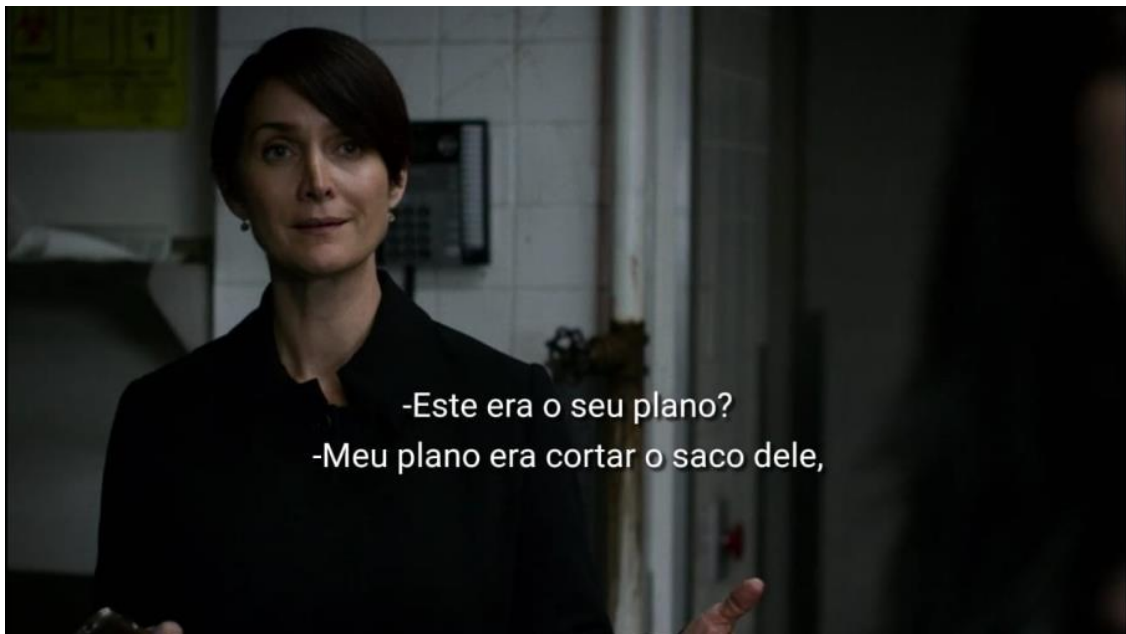
Fonte: *Netflix*

Esse recurso é utilizado para criar a atmosfera de prisão, tal qual a relação dela com o vilão, em que ela está presa nesse *looping* e, se sente na obrigação de acabar com ele, para trazer paz à sociedade. Não obstante, a detetive, apesar de lidar com tantos conflitos internos, é obstinada e nunca desiste de instaurar a paz para o meio social.

Destarte, outro fator que nos leva a encaixar Jones como um desvio do padrão feminino no gênero policial e dentro do universo de heróis das HQs, é a construção discursiva definida para a personagem. Há uma diversidade de palavras que ainda

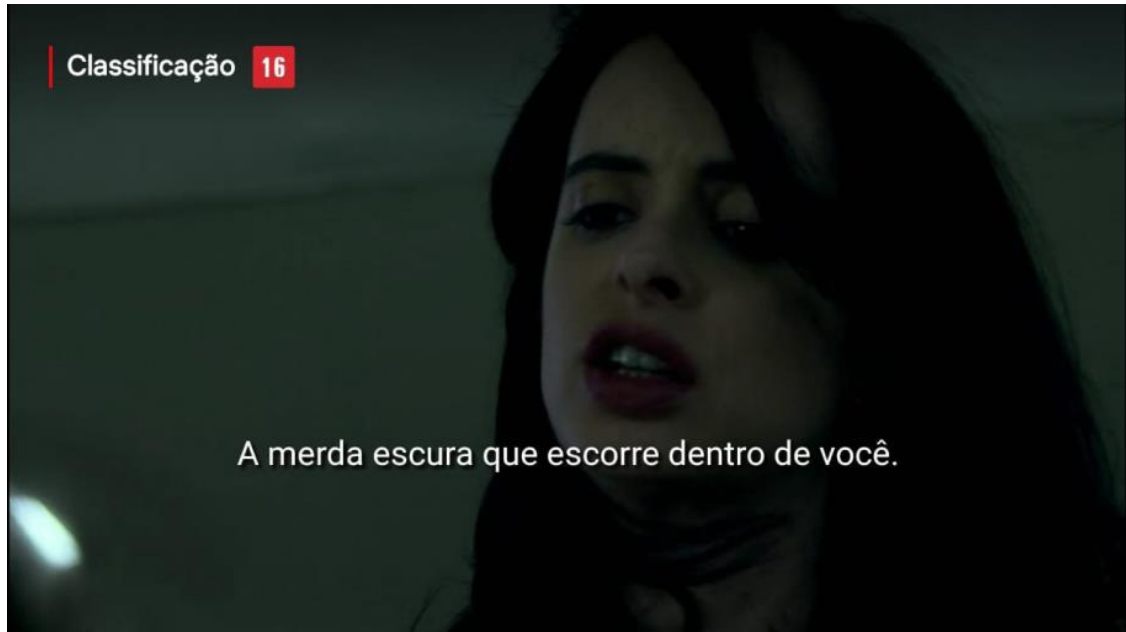
são tabus e consideradas como indecência. No entanto, nem todas são inseridas na legenda. Como cita Chiaro (2009, *apud* COLLET, 2011), na legendagem, a língua falada é transformada em escrita e, por consequência, todos os elementos que não são aceitos em língua padrão escrita ou mesmo informal (ex. hesitações, falsos começos, língua tabu, etc.) são inevitavelmente omitidos na racionalização que a modalidade exige. Todavia, é relevante destacar alguns momentos em que essa quebra de padrão ocorre e que são apresentadas na legendagem:

Figura 14 – Jeri Hogarth



Fonte: *Netflix*

Figura 15 – Jessica Jones



Fonte: *Netflix*

Esses comportamentos mostram como a detetive está sempre em situação de autodefesa. A heroína, que já sofreu muitas agressões, recusa-se a se mostrar frágil novamente. Ademais, há ainda a quebra de estereótipo de gênero no corpo social. Lançando mão destes postulados, é possível observar que todas essas transgressões da personagem são símbolos de resistência às concepções de feminilidade. Sua relação com os poderes, por exemplo, vai de encontro à fragilidade, que normalmente é atribuída à figura feminina. Seu vício em bebidas alcóolicas, a despreocupação com a aparência física, são ferramentas de resistência aos padrões sociais preestabelecidos que, certamente, contribuem para a atualização da figura da mulher, detetive e super-heroína dentro da literatura.

3.2 OUTRAS MINORIAS EM CENA: VOZ ÀS MARGENS

A priori, é necessário retomar a ideia de que nem sempre a parcela marginalizada da população foi representada da forma como deveria, em todas as esferas sociais. Isso pôde ser observado na discussão quanto à personagem Jessica Jones, que atualizou a forma como a mulher é retratada, desde o estereótipo feminino, o de detetive e até de super-heroína. A respeito dessa discussão,

Poucos negariam que os membros de grupos sociais estruturais menos privilegiados estão sub-representados na maioria das democracias contemporâneas. A desigualdade socioeconômica estrutural com frequência produz desigualdade política e exclusão relativa das discussões políticas influentes. Assim, as pessoas pobres e da classe trabalhadora frequentemente não têm seus interesses e perspectivas tão bem representados quanto os das pessoas das classes média e alta. Na maior parte dos sistemas políticos, as mulheres ocupam uma pequena proporção dos cargos públicos eleitos, bem como estão relativamente pouco presentes nas posições de poder e influência na vida pública e privada de modo geral. Grupos culturais minoritários e aqueles situados em posições raciais desvalorizadas também costumam carecer de voz política efetiva. Muitos consideram incorreta essa exclusão ou marginalização política de grupos e indivíduos subordinados, pois isso frustra as promessas de igualdade política e de oportunidades que estão na base dos princípios democráticos. (YOUNG, 2006, p. 169-170).

Não obstante, é possível se ater aos conceitos de Young (2006), enquanto informativos, para compreender a dinâmica da marginalização, ao passo em que é possível relacionar com a representação desses grupos nas manifestações literárias e cinematográficas. Indubitavelmente, é possível afirmar que as vozes marginalizadas são, constantemente, postas em questão e tensionam entre o que é e o que não é valorizado na literatura e no cinema. Ignorar essas vozes é corroborar para a manutenção da literatura enquanto hierarquizadora das relações sociais.

É indiscutível que o cinema é um meio importante de comunicação. Portanto, é preciso pensar na representação das margens no cinema como um ato político, uma vez que pode ser utilizada como uma prática social, que usufrui dos recursos audiovisuais para passar uma ideia ao seu espectador, seja uma crítica, uma reflexão ou, nesse caso, a ideia de pertencimento e de representatividade. É por esse motivo que a expansão da representação das margens no cinema é tão importante – serve para que integrantes de determinado grupo se reconheçam naquilo que é mostrado, além de promover a inclusão social da parcela marginalizada da população. A democratização da representação desses grupos – mulheres, comunidade negra, LGBTQI+, entre outros – é um passo à frente na caminhada para o respeito ao pluralismo cultural.

É possível constatar, nessa hierarquização no universo ficcional, a escassez de super heróis negros, por exemplo. Portanto, foi feito breve levantamento dos principais heróis dessa etnia:

1. Pantera Negra

Figura 16 – Pantera Negra



Fonte: <https://www.aficionados.com.br/herois-negros/>

2. Blade

Figura 17 – Blade



Fonte: <https://www.aficionados.com.br/herois-negros/>

3. Super-Choque

Figura 18 – Super-Choque



Fonte: <https://www.aficionados.com.br/herois-negros/>

4. Lanterna Verde

Figura 19 – Lanterna Verde



Fonte: <https://www.aficionados.com.br/herois-negros/>

5. Luke Cage

Figura 20 - Luke Cage



Fonte: <https://www.aficionados.com.br/herois-negros/>

Anteriormente a esses, havia outros super-heróis negros, todavia, eles não eram retratados com superpoderes, o que leva a constatar-se a posição de subalternidade dentro do mundo ficcional. Todavia, em primeiro plano, cabe levar em consideração o herói Pantera Negra, criado em 1966, pela *Marvel*. Ele tem grande importância na discussão, pois foi considerado o primeiro super-herói negro com superpoderes, além de ter recebido o título de rei de Wakanda. Contudo,

Inserir um personagem negro descontextualizado do panorama político da década de 60, estigmatizou ainda mais o Pantera Negra, tendo em vista que ele foi colocado lutando pelos ideais do branco e ao lado de outros super-heróis, também brancos e responsáveis por reforçar os interesses dominantes, deixando a margem e/ou periferia os negros. Observa-se ainda que a roupa do Pantera Negra, escondia muito mais do que a sua identidade, escondia a sua cor e, conseqüentemente, a luta contra o racismo. O super-herói nasce encoberto pelo manto da invisibilidade que a sociedade norte-americana queria garantir aos negros. Encobri-los significava também negá-los o direito de fazer parte da construção de uma América predominantemente branca e hegemônica que aniquilava histórias locais, direitos a todos e segregava grupos em nome de uma limpeza racial velada. (SAMPAIO; NOGUEIRA, 2020, p. 250).

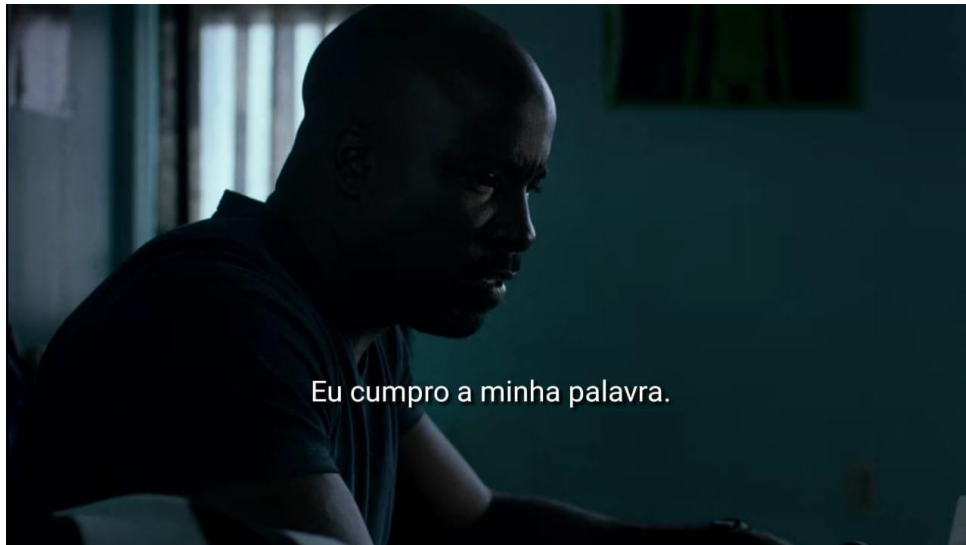
Visto isso, nota-se que, apesar de um princípio de ascensão de representatividade da comunidade negra dentro do universo ficcional dos quadrinhos, não havia a intenção de dar a eles uma identidade e um discurso autônomo. Todavia, o personagem serviu como agente de manutenção de um universo segregacionista por muito tempo antes de ser designado de forma emancipada desses padrões, como é atualmente.

Mais adiante, em 1973, há o personagem Blade, retratado de forma mais intimidadora. Há também Super-Choque, criado em 1993, pela DC Comics, personagem que possui superpoderes eletromagnéticos. Ainda dessa mesma empresa, há o super-herói Lanterna Verde, criado em 1971, que detém poderes de criação, voo e invulnerabilidade, advindos de um anel.

Entre uma curta listagem de heróis negros, esses foram os escolhidos como principais, para ser possível traçar uma ponte com a representação de Luke Cage. Em suma, este personagem foi criado em 1972 e, nos anos 2000, tornou-se personagem também das *graphic novel Alias* e, em sequência, da narrativa seriada audiovisual Jessica Jones, além de ter uma narrativa seriada própria. Esse é retratado de forma bem diversificada, não fica preso à narrativa de imitar e proteger os brancos, como os super-heróis anteriores e, alinhava-se mais aos movimentos políticos sociais americanos. Seguindo a perspectiva de empoderamento das minorias já observado na personagem Jessica Jones, Luke Cage também atualiza o papel do super-herói negro. Possui tanto super-força quanto uma pele impenetrável.

Esse herói transgride os estereótipos racistas que eram impostos a esses personagens. Nesse viés, apresenta na narrativa um caráter nobre, gentil, confiável, honesto, que vai de encontro ao que era inicialmente apresentado nos heróis negros dos quadrinhos, como o Blade, por exemplo. Esses recursos são essenciais para normalizar o afastamento dessas lógicas estereotipadas, de que os heróis negros são subalternos ou então figuras hipersexualizadas. Consoante a isso, tem-se uma consolidação do discurso das margens com a participação desse personagem na narrativa seriada audiovisual.

Figura 21 – Luke Cage



Fonte: *Netflix*

Lançando mão destes postulados, é possível constatar que a série tem uma função importante de representatividade, tanto da figura da heroína detetive, quanto do herói negro. É importante analisar esses fatores do ponto de vista dos avanços nas manifestações artísticas, que servem como ferramenta de rompimento dos padrões pré-estabelecidos, de posições e poderes que podem – ou não – pertencer a um indivíduo.

Dando segmento ao fluxo de representação de personagens marginalizados, é possível analisar Patrícia Walker, uma personagem que se caracteriza como tridimensional – assim como Jones, pois tem uma narrativa própria: é jornalista, famosa por ser apresentadora do *Trish Talk* e ainda melhor amiga e irmã adotiva de Jessica Jones. Ela é representada como o oposto da protagonista: é, inicialmente, representada como um símbolo de delicadeza, raramente adere ao tom de agressividade, veste-se de forma a seguir os estereótipos, tem fama e dinheiro. Além disso, é possível enquadrar Trish como uma personagem corajosa, com aspiração por ser heroína: ao passo que a personagem constrói sua trajetória profissional bem sucedida, também direciona seus esforços a ajudar Jessica a combater os criminosos, mesmo tendo muito mais limitações físicas do que a protagonista.

Essa busca por um heroísmo pode ser confirmada na cena em que Jessica a questiona: “por que não bota uma capa e corre por Nova Iorque?” (temp. 1, ep. 5), e a personagem prontamente responde “eu correria, se pudesse” e, em sequência, afirma que sua maior vontade é salvar o mundo.

Em paralelo a isso, é válido afirmar que a personagem era obstinada em conseguir praticar os mesmos atos heroicos que Jones. Todavia, em um primeiro plano, ela se vê como frágil, limitada, ao encontro do que cita Bourdieu sobre feminilidade:

Como se a feminilidade se medisse pela arte de “se fazer pequena” [...], mantendo as mulheres encerradas em uma espécie de cerco invisível, limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos de seu corpo, sobretudo em lugares públicos. Essa espécie de confinamento simbólico é praticamente assegurada por suas roupas [...] e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente à ordem [...], com algo que limita de certo modo os movimentos, como os saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atividades [...]. (BOURDIEU, 2003, p. 39-40).

Sendo assim, a personagem contribui com uma primeira impressão de reafirmação dos padrões estéticos, como branca, de olhos claros e magra:

Figura 22 – Trish Walker



Fonte: *Netflix*

Esse padrão vai ao encontro do conceito conservador de feminilidade e proporciona a ideia de que a personagem não é apta para auxiliar nas investigações. Neste ponto, pode-se enquadrá-la dentro dos conceitos de marginalização, como uma personagem feminina que, inicialmente, não ocupa posições de influência na resolução do crime, mas que evolui ao longo da narrativa e consegue seu espaço.

Na *graphic novel Alias*, Trish não está presente. No entanto, sua personagem (Patsy Walker) tem sua primeira aparição nos quadrinhos muito antes, em 1944, em

Miss America Magazine, representando a heroína Felina, que tem como superpoder força, agilidade, velocidade e bons reflexos:

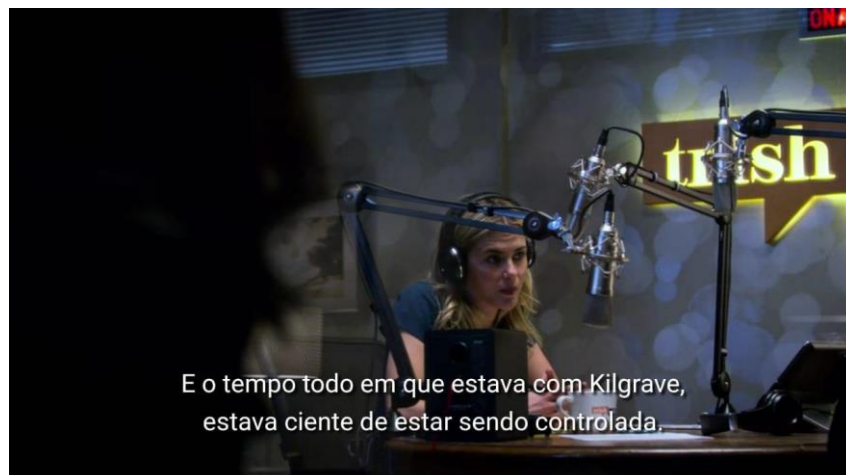
Figura 23 - Trish Walker



Fonte: <https://www.legiaodosherois.com.br/lista/10-fatos-e-curiosidades-sobre-felina.html>

Em síntese, há uma reconfiguração da figura dessa personagem ao longo dos episódios da narrativa audiovisual, apesar de não se configurar como uma super-heroína como nos quadrinhos da narrativa própria. Não obstante, Trish apresenta coragem, confiança e uma qualidade muito próxima a um superpoder: a oratória. Um exemplo dessa assertividade é o momento em que ela coloca a própria vida em risco e entrevista Hope – uma menina cuja mente Kilgrave dominou, para que assassinasse os próprios pais:

Figura 24 – Trish Walker



Fonte: *Netflix*

Na sequência, Trish faz uma provocação a Kilgrave, afirmando sua existência e o chamando de sádico e perverso, a fim de que ele se sinta intimidado por ter sua identidade divulgada:

Figura 25 - Trish Walker



Fonte: *Netflix*

Todavia, como o vilão cruel que este representa, Kilgrave faz uma ligação ao programa de Trish:

Figura 26 – Trish Walker



Fonte: *Netflix*

Esse pequeno trecho da fala em que Kilgrave a ameaça, vai ao encontro da ideia de Trish se caracterizar como uma personagem forte e determinada, que aspira ser heroína. Ela, apesar de possuir suas limitações físicas, enfrenta situações perigosas para se autoafirmar como uma pessoa corajosa e com consciência crítica sobre a sociedade e seus problemas, ao passo que transgride o estereótipo de mulher bonita e frágil, pois pratica luta, treina e supera os obstáculos, além de utilizar de todos os seus recursos – financeiros e seu programa – para auxiliar na resolução dos crimes. Em síntese, essa ruptura, mesmo que parcial, com os estereótipos, já é um grande avanço nas discussões de representações femininas para além de objeto de prazer ou de fragilidade.

Tal arranjo permite perceber que, na contemporaneidade, a narrativa audiovisual e, é claro, as *graphic novels*, concebem visibilidade aos discursos das margens, prezando pela consolidação de uma representatividade multiculturalista, levando em conta o mundo pluralista em que essa realidade se assenta. Sob esse viés, cabe aos diretores e autores do período vigente investir nessas imagens representativas, na criação de dissonâncias que vão contra os padrões pré-estabelecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como objetivo analisar a narrativa seriada televisiva *Jessica Jones*, além de conectar com as *graphic novels Alias*, por meio da ampliação das discussões acerca dos estudos de gênero policial e dos estudos interartes, além de circuncidar as questões de representação da mulher e de outras margens. Buscou-se também compreender como a personagem Jessica Jones atualiza o papel da detetive dentro do gênero policial e do universo heroico e qual a importância dessa construção dentro da contemporaneidade.

A metodologia utilizada para a estruturação da pesquisa tem caráter de pesquisa comparativa, visto que se trata de um estudo Interartes. Além disso, a pesquisa tem abordagem bibliográfica, pois propõe abordar um problema por meio de referenciais teóricos, como cita Lima e Mito (2007, p. 8), “ao tratar da pesquisa bibliográfica, é importante destacar que ela é sempre realizada para fundamentar teoricamente o objeto de estudo, contribuindo com elementos que subsidiam a análise futura dos dados obtidos”. Dessa forma, a pesquisa foi fundamentada teoricamente para que fosse possível comprovar a teoria proposta de que a personagem atualiza o papel do detetive dentro do gênero policial. A bibliografia foi imprescindível para a realização da pesquisa. Como o trabalho teve a proposta de estudo do gênero policial dentro das relações interartes, com uma análise comparativa entre as duas linguagens, *graphic novel* e narrativa seriada televisiva, os dados que deram origem aos estudos foram selecionados de livros, artigos, teses etc. Essas fontes bibliográficas foram fundamentais para a compreensão do tema pesquisado.

Inicialmente, foram apresentadas as bases teóricas do gênero policial, construindo o diálogo entre as diferenças das obras clássicas para as contemporâneas, visando identificar os traços do gênero em Jessica Jones. Dessa forma, foi possível traçar uma interpretação dos dados que fazem com que essa detetive possua singularidades. Após isso, a análise dos estudos interartes foi fundamental nesse processo. A partir do conhecimento construído com as fundamentações teóricas citadas, foi elaborada a análise da personagem feminina.

As análises dessa pesquisa revelaram, portanto, alguns pontos cruciais que comprovam a atualização da representação feminina. Um deles foi que a protagonista estudada transgride os estereótipos do gênero, mostrando potencial para ser uma

nova concepção feminista contemporânea, como uma atualização da Mulher Maravilha, muito mais humanizada e passível de falhas, aproximando-se da realidade das mulheres do século XXI. Isso foi perceptível em diversos momentos da análise, na qual se apresentou o figurino, as conturbações, os vícios, a linguagem e a história difícil da personagem, além das suas frustrações pessoais.

Além disso, foi possível observar que as escolhas da diretora contribuíram para a atualização da representação de outros personagens também marginalizados. Dessa maneira acontece com Luke Cage, super-herói negro. Há também Trish Walker, uma mulher que se encaixa nos padrões de beleza estereotipados e por isso, em primeiro momento não é vista como capacitada, nem por si mesma. No entanto, conforme a evolução da narrativa, percebe-se que ela demonstra uma facilidade com a oralidade, que pode ser considerada um superpoder fora do comum: o da retórica.

O exercício de escrita deste trabalho teve por objetivo incentivar pesquisas futuras acerca das relações entre as personagens femininas e as representações na adaptação fílmica, mas sem esquecer dos quadrinhos. A escolha de uma narrativa audiovisual e de narrativas gráficas se deu pela forma como ambas se aproximam da realidade dos indivíduos, tanto por meio da complexidade dos acontecimentos, quanto por meio da corporalização do que, na arte da palavra, era apenas imaginado, possibilitando a identificação das mulheres – de fora do mundo ficcional – com a personagem. Além disso, são obras repletas de subjetividade e complexidade, com muitos aspectos físicos e psicológicos que tornam ambas únicas.

REFERÊNCIAS

Alias v. 3 / roteiro por Brian Michael Bendis; arte por Michael Gaydos, Mark Bagley e Rick Mays. Trad. por Fernando Lopes. - Barueri, SP: Panini Books, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATTISTI, Francisleth Pereira. **Moda e figurino: unilateralidade**. Publicação 1º Encontro Paranaense de Moda, Design e Negócios: Maringá, PR, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 3. ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHAVES, Guilherme. Detalhes da série “Jessica Jones”. Torre de vigilância, 2015. Disponível em: <https://www.torredevigilancia.com/detalhes-da-serie-jessica-jones/>. Acesso em: 01 de novembro de 2020.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.-dez, 2006. p. 11-41. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 4 de fevereiro de 2020.

COLLET, Thaís. A tradução de palavras constantes das legendas do filme americano Gran Torino. Anais do SILEL. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COWDEN, Tami D. **The Sixteen Villain Archetypes**. Las Vegas: 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18- 31, dezembro 2007.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAVIN, Adrienne E. Feminist Crime Fiction and Female Sleuths. 2010. In: RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee (Orgs.). **A companion to crime fiction**. Chichester: Wiley-Blackwell.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. 1. ed. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

Jessica Jones. Direção: Melissa Rosenberg. Intérpretes: Krysten Ritter, David Tennant, Rachael Taylor. 2017. Disponível em: www.netflix.com.br.

LIMA, Telma Cristiane Sasso De; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Katálisis**, Florianópolis, v. 10, p. 37-45, jan. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802007000300004. Acesso em: 14 nov. 2020.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. **Desnudando Valentina**. São Paulo: Produções Artísticas, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A narrativa seriada: categorias e modalidades**. São Paulo: ECA-USP, 1999.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. 171 p.

MOSER, Walter. As relações entre as artes por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

PORTILHO, Carla. **Detetives Ex-Cêntricos: Um Estudo do Romance Policial Produzido nas Margens**. 2009. 285 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

RAJAGOPALAN, K. A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, L. e ORRICO, E. G. D. (Orgs.). **Linguagem, identidade e memória social – novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP & A, p. 45-53, 2002.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas nos debates contemporâneos sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

RIDD, N. L. **Investigando um perfil: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana**. 2014. 131 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade de Brasília. Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16806>. Acesso em: 14 nov. 2020.

SAMPAIO, Sonia M. G. NOGUEIRA, Mara G. C. Oh! E agora? Quem poderá nos defender? Luke Cage, O herói de aluguel. **Revista X**, v. 15, n. 2, p. 243-257, 2020.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 19-53.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. Tradução de Alexandre Morales. **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em: <http://www.cedec.org.br/admin/arquivos/get/id/24>. Acesso em: 14 nov. 2020.