



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA

**O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA MARVEL COMICS PARA A PLATAFORMA DE
STREAMING NETFLIX**

**FORTALEZA
2019**

FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA

O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA MARVEL COMICS PARA A PLATAFORMA DE
STREAMING NETFLIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva

FORTALEZA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S588p Silveira, Francisco Bruno Rodrigues.
O processo de retextualização na adaptação audiovisual das histórias em quadrinhos da Marvel Comics para a plataforma de streaming Netflix / Francisco Bruno Rodrigues Silveira. – 2019.
82 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

1. Estudos da Tradução. 2. Retextualização. 3. Adaptação. 4. Quadrinhos. I. Título.

CDD 418.02

FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA

O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA MARVEL COMICS PARA A PLATAFORMA DE
STREAMING NETFLIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva

Aprovada em: 16/12/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Diana Costa Fortier Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Vitor da Cunha Gomes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O grande número de adaptações audiovisuais de histórias em quadrinhos de super-heróis representa um interessante processo de tradução intersemiótica na transmutação da plataforma estática dos quadrinhos para a linguagem em movimento das telas de cinemas e televisões. Importantes parcerias mercadológicas passam a produzir muitas adaptações, como é o caso de algumas séries disponíveis na plataforma via streaming Netflix que são baseadas nas histórias em quadrinhos da Marvel Comics. De acordo com Nord (1991), o processo de retextualização dentro da perspectiva funcionalista da tradução consiste em um processo de adequação da tradução ao contexto do produto de chegada. Dessa forma, pode-se dizer há mecanismos de retextualização nas traduções intersemióticas de histórias em quadrinhos, pois nestas produções audiovisuais há uma série de temas que não fazem parte das narrativas quadrinistas de origem. Esta pesquisa pretende analisar como ocorreu o processo de retextualização em alguns episódios das séries *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores*, todas produzidas pela Netflix e baseadas em personagens dos quadrinhos da Marvel Comics.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Retextualização. Adaptação. Quadrinhos.

ABSTRACT

The large number of audio-visual adaptations of superhero comic books represents an interesting process of intersemiotic translation in the transmutation of the static platform of comics to the moving language of screens. Important market partnerships produce many adaptations, such as some series available on the streaming platform Netflix, that are based on Marvel comic books. According to Nord (1991), the process of retextualization within the functionalist perspective of translation consists of an adaptation process of translation to the context of the arrival product. Thus, it can be said that there are mechanisms of retextualization in the intersemiotic translations of comic books, because in these audiovisual productions there are themes that are not part of the comic original narratives. This research intends to analyze how the retextualization process occurred in some episodes of the series *DareDevil*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Iron Fist* and *The Defenders*, all produced by Netflix and based on characters from Marvel Comics.

Keywords: Translation Studies. Retextualization. Adaptation. Comic Books.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ESTUDOS	11
2.1 As histórias em quadrinhos de super-heróis: do papel para as telas	11
2.1.1 <i>A origem dos quadrinhos de super-heróis</i>	11
2.1.2 <i>As adaptações de quadrinhos para a televisão</i>	13
2.1.3 <i>A parceria entre Netflix e Marvel</i>	14
2.2 Narrativas transmidiáticas	14
2.3 A tradução como retextualização	19
2.3.1 <i>Stuart Hall e os estudos culturais na tradução</i>	19
2.3.2 <i>Orlandi e a análise do discurso</i>	21
2.3.3 <i>Even-Zohar e a teoria dos polissistemas</i>	23
2.3.4 <i>Gideon Toury e os Estudos Descritivos da Tradução</i>	25
2.3.5 <i>Nord e a perspectiva funcionalista na tradução</i>	25
2.3.6 <i>A tradução como retextualização segundo Travaglia</i>	28
2.4 O processo de tradução intersemiótica	29
2.4.1 <i>A tradução intersemiótica segundo Jakobson</i>	29
2.4.2 <i>A tradução intersemiótica segundo Stam</i>	30
2.4.3 <i>A tradução intersemiótica segundo Plaza</i>	31
2.4.4 <i>A tradução intersemiótica segundo Syd Field</i>	32
2.5 A adaptação audiovisual como uma forma de tradução	33
2.5.1 <i>As adaptações segundo Cattrysse</i>	34
2.5.2 <i>As adaptações segundo Venuti</i>	35
2.5.3 <i>As adaptações segundo Adorno</i>	36
2.6 O processo de transmutação dos quadrinhos para a televisão	37
2.7 Netflix e a tecnologia de streaming	40
3 METODOLOGIA	44
4 ANÁLISE DO CORPUS	46
4.1 Demolidor	48
4.2 Jessica Jones	52

4.3 Luke Cage	56
4.4 Punho de Ferro	61
4.5 Os Defensores	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Uma grande quantidade de filmes e séries de TV baseados em histórias em quadrinhos de super-heróis foi lançada nos últimos anos. No cinema são inúmeras as produções e na televisão também há um considerável número que cresce a cada ano.

Com o avanço tecnológico passam a existir outras formas de acesso às produções audiovisuais, como a plataforma de serviços via *streaming* Netflix, onde se tem acesso a filmes e séries online catalogados e disponíveis de acordo com o desejo do telespectador. A Netflix vem desenvolvendo uma série de adaptações baseadas nos quadrinhos da Marvel Comics. Já existem vários exemplos de séries originadas da parceria Netflix e Marvel, como *Luke Cage*, *Demolidor*, *Punho de Ferro*, *O Justiceiro*, *Os Defensores* e *Jessica Jones*. A produção destas adaptações envolve uma série de processos como, por exemplo, a retextualização da narrativa quadrinista para a narrativa audiovisual.

O objetivo principal desta pesquisa é descrever o processo de retextualização através da análise das semelhanças, divergências e acréscimos nos textos que constituem o *corpus* desta pesquisa: as séries *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores* da plataforma Netflix e os quadrinhos que serviram como base para estas adaptações audiovisuais. A escolha destas séries e seus respectivos quadrinhos de origem se deve ao fato de terem sido as primeiras produções baseadas nas histórias em quadrinhos da Marvel Comics lançadas na plataforma Netflix.

Com relação aos objetivos específicos, podemos elencar: examinar as modificações realizadas no processo de adaptação da narrativa dos quadrinhos para a narrativa audiovisual; analisar interferências culturais no processo de transmutação de uma narrativa para outra; e descrever possíveis similaridades e diferenças no que diz respeito às temáticas presentes no roteiro de uma história contada no meio audiovisual e em uma narrativa de história em quadrinhos.

O presente estudo é de natureza exploratória que, segundo Gil (2008), é um tipo de estudo que visa desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De acordo com o autor, o objetivo de uma pesquisa exploratória é familiarizar-se com um assunto ainda pouco conhecido, pouco explorado.

A metodologia aplicada no desenvolvimento desta pesquisa será a análise da tradução intersemiótica no contexto específico de cada tipo de mídia que compõe o *corpus*. Nessa análise serão verificados, comparados e discutidos os temas presentes em cada uma sob a ótica da teoria usada na construção desta pesquisa.

A pesquisa também apresenta caráter qualitativo pois visa compreender os fenômenos através da coleta de dados narrativos, estudando as particularidades e experiências individuais dentro de cada narrativa envolvida na análise.

Esta pesquisa apresenta relevância por apresentar elementos descritivos do processo de adaptação específico de histórias em quadrinhos de super-heróis para séries televisivas. Há ainda pouca literatura dentro dos Estudos da Tradução sobre este processo de adaptação envolvendo quadrinhos e televisão. Dessa forma, pesquisas como esta contribuem para que este recente fenômeno tradutório de grande vinculação entre a população possa ser descrito, analisado e compreendido à luz de referenciais teóricos adequados, assim podendo também contribuir para outras pesquisas futuras.

O crescimento do número de adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema, a televisão e as plataformas de *streaming* é um processo de reinvenção de temáticas abordadas dentro deste tipo de mídia escrita. Um dos objetivos deste crescente número de adaptações é o consumo em potencial que elas podem vir a gerar. Neste contexto pode-se falar de uma indústria cultural que é fomentada pelo consumo de adaptações audiovisuais, como descreve Adorno (2002), cujos aportes teóricos serão usados na análise aqui realizada.

Deve-se considerar também como referencial teórico para esta pesquisa as ideias sobre tradução em uma perspectiva funcionalista propostas por Nord (1991), a teoria dos polissistemas de Zohar (1990) e os postulados sobre a construção do sentido do discurso de Orlandi (2003).

Na análise que será feita do *corpus* que compõe a presente pesquisa, será usado o conceito de tradução não somente como uma prática interlingual, mas também em operações intersemióticas, como define Plaza (2003), “a tradução de um texto pertencente a um sistema de signos (verbal, visual, sonoro, etc.) para outro sistema de signos”.

Considerando também a ideia de Lages (2002) de que o tradutor deve ter liberdade para realizar seu trabalho, devendo ter a responsabilidade de responder pela sua obra.

Em relação à estrutura e organização do texto, a presente pesquisa contém, além da introdução, quatro capítulos, que são descritos a seguir.

O segundo capítulo traz a fundamentação teórica específica para a análise voltada à tradução intersemiótica e aos processos de retextualização envolvendo a transmutação de histórias em quadrinhos para séries televisivas. Neste capítulo também há uma breve descrição do desenvolvimento dos quadrinhos de super-heróis e seu crescente uso como base para produção de narrativas audiovisuais, pautado em questões culturais e mercadológicas. No segundo capítulo há também alguns conceitos relacionados à definição de narrativa transmidiática, característica comum às obras que constituem o *corpus* desta pesquisa.

O terceiro capítulo detalha a metodologia usada neste estudo e as etapas aplicadas no processo de contrastação entre as produções audiovisuais e quadrinistas.

O quarto capítulo descreve a análise das séries e das edições das revistas em quadrinhos. Neste capítulo será comparado o primeiro episódio de cada uma das séries já mencionadas, contrastando com as edições das revistas em quadrinhos que os originaram. Também serão identificados os elementos que podem conferir caráter de retextualização na produção destas narrativas audiovisuais.

No quinto capítulo, intitulado “Considerações Finais”, foi feita uma recapitulação das análises e discussões já apresentadas, sintetizando a pesquisa e suas constatações. Neste capítulo também será retomada a premissa desta pesquisa e possíveis contribuições para os Estudos da Tradução.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ESTUDOS

Neste capítulo será apresentada a fundamentação teórica usada para o desenvolvimento da análise feita na presente pesquisa. Como serão contrapostas produções transmutadas do meio escrito das páginas dos quadrinhos para o meio audiovisual das telas, faz-se necessário definir o conceito de tradução intersemiótica, processo que envolve transposição de narrativas de um meio para outro. Além disso, será descrito um referencial teórico relativo à concepção de tradução como processo de retextualização, conceito relevante para o estudo aqui realizado. Neste capítulo também será feita uma apresentação concisa do histórico das adaptações baseadas em quadrinhos de super-heróis.

2.1 As histórias em quadrinhos de super-heróis: do papel para as telas

Com o crescente número de adaptações de quadrinhos, nota-se um processo de consolidação de um subgênero cinematográfico e televisivo baseado nas aventuras de super-heróis. A ampliação do número deste tipo de produção audiovisual contribui para a construção de uma comunidade de consumidores deste subgênero que apresenta algumas características específicas no processo de transposição das páginas dos quadrinhos para as telas. Neste capítulo serão descritos alguns aspectos na transmutação das histórias em quadrinhos para o meio audiovisual.

2.1.1 A origem dos quadrinhos de super-heróis

Segundo o livro “Marvel Comics, A História Secreta”, de Sean Howe, publicado em 2013, a origem das histórias em quadrinhos de super-heróis é uma consequência dos efeitos causados pelo *crack* da bolsa de Nova York no ano 1929, quando a sociedade norte-americana tenta se reconstituir dos prejuízos econômicos e sociais daquele contexto histórico. Os quadrinhos trouxeram, então, os personagens que simbolizavam uma esperança para aquela população devastada e sem esperança.

Os primeiros super-heróis que apareceram em tiras de jornais tinham um aspecto predominantemente cômico, daí a palavra *comics* em língua inglesa para as revistas de quadrinhos.

A editora Marvel Comics foi criada nos Estados Unidos em 1930, como *Timely Publications*. A partir da década de 1960, ela passa a ser conhecida por sua inovação particular no ainda recente gênero dos super-heróis cujo marco histórico é o lançamento da primeira edição revista em quadrinhos intitulada *Action Comics* da *DC Comics*, em 1938, na qual surge o personagem Superman.

Após a publicação das histórias de heróis como o Quarteto Fantástico, O Incrível Hulk, Homem-Aranha, Homem de Ferro, Thor, Os Vingadores, em sua maioria criados por Stan Lee nesse período inicial, que a Marvel Comics se estabeleceu como a editora que lançou o super-herói moderno, pois apresentavam falhas e problemas mais comuns a humanos.

As criações de Stan Lee foram uma verdadeira revolução no mercado editorial de quadrinhos na década de 50.

Desde então, grandes empresas passaram a marcar a produção deste tipo de quadrinhos, como a Marvel e a DC Comics, ambas bastante populares entre os fãs de quadrinhos no mundo todo com personagens bastante conhecidos por crianças e adultos.

Especificamente sobre a evolução da Marvel Comics, Howe (2013) descreve o seguinte:

O universo de super-heróis da Marvel Comics começou nos quadrinhos, mas hoje se espalha por filmes, desenhos animados, seriados de TV, games, bonecos, camisetas, mochilas e imaginações em todo o planeta. Renovando a geração de fãs desde a década de 1930, a Marvel criou a narrativa ficcional mais extensa da história e é uma das maiores potências da cultura pop global (HOWE, 2013, p.3)

De acordo com o trecho acima mencionado, percebe-se a ampla difusão do universo das histórias em quadrinhos em nossa cultura. Howe também afirma que não há precisão exata sobre a data exata em que as primeiras narrativas quadrinistas começaram a ser produzidos. O autor diz que:

O formato das revistas em quadrinhos como o conhecemos está presente no mundo há várias décadas, sendo sua origem precisa, no entanto, incerta. As primeiras edições nos Estados Unidos foram introduzidas na cultura pop, no formato mais próximo do que conhecemos hoje, em 1933 pela National Allied Publications (mais tarde National Comics e, logo em seguida, DC Comics (HOWE, 2013, p 5).

Desde então, grandes empresas passaram a marcar a produção deste tipo de quadrinhos, como a Marvel e a DC Comics, ambas bastante populares entre os fãs de quadrinhos no mundo todo com personagens bastante conhecidos por crianças e adultos.

2.1.2 As adaptações de quadrinhos para a televisão

A partir das primeiras adaptações de histórias em quadrinhos, como Flash Gordon de 1936 e Capitão Marvel de 1940, começaram a ser feitas cada vez mais produções televisivas nos Estados Unidos baseadas nos heróis das páginas dos quadrinhos. Os canais de televisão norte-americanos visavam expandir o público de personagens já conhecidos e conseguiram vincular estas adaptações no mundo todo. Séries baseadas em personagens icônicos passaram a ser distribuídas em muitos países. Este fenômeno pode ser entendido como uma transmutação da narrativa de diferentes mídias com propósitos mercadológicos que merecem atenção pelo fato de representarem um processo recorrente no desenvolvimento de obras consumidas por um grande público.

Sob esta perspectiva mercadológica das adaptações, Hutcheon (2013) afirma que a adaptação é uma transposição de um tipo de narrativa já reconhecida e de certo prestígio cultural para outro meio midiático ou para uma mesma mídia. A autora menciona que:

As adaptações efetivam ou concretizam ideias; fazem uma seleção simplificadora, mas também amplificam e extrapolam; fazem analogias; criticam ou demonstram seu respeito, e daí por diante. No entanto, as histórias que eles relatam são tomadas de outro lugar, não inventadas. [...]. Adaptações têm uma relação notória e definida com o texto de partida [...] [e] normalmente declaram essa relação abertamente (HUTCHEON, 2013, p.3).

Hutcheon também diz que os estudos das adaptações podem ser também considerados estudos comparativos pois as adaptações não são trabalhos independentes, as quais podem ser estudadas e avaliadas sem se referirem às obras que lhe deram origem.

As adaptações consistem em uma possibilidade de expansão do público de uma franquia existente, na tentativa de obter mais lucros dentro desta mesma franquia

No que se refere às adaptações televisivas, a Marvel Comics pode ainda atingir um público bem mais variado além daquele que já tem interesse por produções baseadas em histórias em quadrinhos.

A aproximação do universo ficcional da Marvel à realidade dos fãs pôde tornar a história mais verossímil ao espectador das produções audiovisuais e aos produtores de conteúdos para as diversas mídias. Nesta perspectiva, a Marvel passa a ter seus personagens retratados produções audiovisuais veiculadas nos cinemas, na televisão e em plataformas de acesso via *streaming*. Surge então a parceria entre a Marvel Comics e a empresa Netflix.

2.1.3 A parceria entre Netflix e Marvel

A Marvel Comics e a empresa de serviços via *streaming* Netflix estabeleceram uma parceria a partir do lançamento em 2015 das séries Demolidor e Jessica Jones, cada uma com 13 episódios. Em 2016, é lançada a série Luke Cage, cujo protagonista é um super-herói secundário dentro da série Jessica Jones. Já em 2017, acontece o lançamento de outra série, Punho de Ferro.

Em 2017, a parceria entre Netflix e Marvel lança uma outra série, Os Defensores, que une todos os outros heróis que já haviam sido apresentados em suas séries individuais. As séries adaptadas de histórias em quadrinhos produzidas e veiculadas na plataforma Netflix apresentam ainda uma característica diferenciada em relação às demais séries também baseadas em quadrinhos.

Na plataforma via *streaming* Netflix os episódios de algumas séries são liberados todos simultaneamente e o espectador pode consumir toda a narrativa de uma só vez ou assistir aos episódios de acordo com sua disponibilidade de tempo, fato este que não ocorre com as séries produzidas pelos canais norte-americanos como ABC e NBC, onde os episódios são liberados semanalmente.

As séries produzidas através da parceria entre a Netflix e a Marvel Comics exemplificam o conceito de narrativa transmidiática pois são obras produzidas para o meio audiovisual a partir das páginas das histórias em quadrinhos de super-heróis, uma outro tipo de mídia. No próximo capítulo serão descritos conceitos teóricos sobre narrativas transmidiáticas que serão usadas durante a análise do corpus desta pesquisa.

2.2 Narrativas transmidiáticas

Narrativa transmidiáticas desenvolvem-se através de múltiplas plataformas de mídia. Na forma ideal de narrativa transmidiática, uma história pode ser introduzida em um filme, ser

expandida para televisão, romances e quadrinhos. O universo transmidiático pode ser inclusive explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões.

Jenkins (2014) apresenta a seguinte definição de narrativa transmidiática:

A narrativa transmidiática descreve um tipo de lógica para pensar sobre o fluxo de conteúdos através das mídias. Também podemos pensar em marca transmidiática, performance transmidiática, ritual transmidiático, jogabilidade transmidiática, ativismo transmidiático e espetáculos transmidiáticos, bem como outro tipo de lógicas. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (JENKINS, 2014, p.16).

Em narrativas transmidiáticas, as histórias se fragmentam em produtos distintos, e convergem para formar um ambiente em que cada produto possibilita experiências distintas. A respeito da fragmentação das narrativas transmidiáticas em diferentes produtos, Jenkins afirma que:

Uma história ou narrativa transmidiática se apoia na convergência das mídias e na inteligência coletiva dos que a consomem. Ela se desdobra através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo (JENKINS, 2009, p.138).

As conexões estabelecidas entre as narrativas transmidiáticas, bem como os produtos em si, podem ser responsáveis por estimular um dado público para não apenas consumir um tipo de narrativa, mas adentrar o universo completo que pode ser explorado em uma série televisiva e histórias em quadrinhos, por exemplo.

As possíveis explicações para que uma franquia venha a ser transferida de um tipo de narrativa para outra plataforma midiática geralmente envolvem interesses econômicos das empresas envolvidas no processo. O público geralmente deseja experiências novas, então possivelmente estará disposto a consumir produtos que fornecem tais experiências. Por isso, é tão relevante adaptar narrativas, mas sem ser redundante e possibilitar uma experiência distinta mesmo quando já se conhece a narrativa que serviu de origem para a criação de uma outra. Para Jenkins (2008), oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor.

O universo da Marvel Comics tanto no cinema quanto na televisão se adequa ao que se entende como a narrativa transmidiática de Jenkins (2008).

O autor define o universo da Marvel que está relacionado a práticas criativas e mercadológicas da indústria midiática como cultura de convergência:

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. A convergência refere-se a um processo, não a um ponto final. Não haverá uma caixa preta que controlará o fluxo midiático para dentro de nossas casas (JENKINS, 2009, p.47).

Em seus postulados teóricos, Jenkins também considera o público que consome narrativas transmidiáticas. Para ele, deve ser considerado a demanda das pessoas que consomem obras que têm suas narrativas veiculadas em diferentes mídias. De acordo com o autor:

Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com a de outros fãs, em grupos de discussão online, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (JENKINS, 2008, p.29).

A convergência das mídias acima descrita por Jenkins atualmente representa uma nova estratégia mercadológica das empresas de entretenimento através de um projeto de narrativas estendidas, um acréscimo de camadas complementares através de vários suportes.

Nessa estrutura de convergência entre narrativas transmidiáticas, observa-se que não é necessário ter o conhecimento prévio de todas as histórias presentes nas diversas mídias para entender a trama principal da narrativa.

De acordo com Jenkins (2008), quando o espectador pesquisa sobre o produto e seus personagens, ele pode encontrar dicas para entender melhor as citações por trás de imagens, objetos e falas, além do próprio contexto da trama, que em um primeiro momento pode não ser detectado por ele e foi por outro. O autor afirma que para produzir o conteúdo de um filme transmidiático, antes de criar os produtos, é preciso planejar, pois nenhuma imagem do cinema é colocada na montagem sem um propósito pré-estabelecido.

Desta maneira, compete ao espectador reunir as informações, esquadrihar os possíveis complementos dos conteúdos em diversas outras mídias como redes sociais, blogs, games, desenhos animados, livros e histórias em quadrinhos. Assim, pode-se afirmar que, a convergência ocorre na mente dos consumidores individuais e nas diversas interações sociais que possuem

Há numerosos exemplos de narrativas transmidiática de não-ficção que devem ser explicadas em uma definição acadêmica clara do fenômeno.

De acordo com Jenkins, contar uma história em várias plataformas, de preferência permitindo a participação do público, é possibilitar que cada plataforma aumente o aproveitamento do público.

Assim, o autor coloca o foco na participação do público. Observar a narrativa transmidiática como um aspecto de construção na tradução é uma perspectiva interessante. No entanto, a definição é ampla demais e pode incluir uma série de coisas que não são, de fato, narrativas transmídia.

Além de Jenkins, existem poucos autores que ofereceram definições acadêmicas de narrativas transmidiáticas pois, o fenômeno ainda não parece estar claramente definido. Parte do problema é a recusa dos estudiosos em manter suas próprias definições e seu desejo de definir o fenômeno em publicações em pesquisas científicas.

Uma outra definições existentes sobre narrativa transmidiática é a de Kalinov e Markova (2016) que afirmam que a narrativa transmidiática é uma narrativa transmidiática ou um produto multimídia que comunica sua narrativa através de uma multiplicidade de canais de mídia integrados”.

Já para Bolter e Grusin (2000), narrativas transmidiáticas podem ser entendidas como apresentado a seguir:

Nenhum meio hoje, e certamente nenhum evento midiático, parece fazer seu trabalho cultural isolado das outras mídias mais do que isolado de outras forças sociais e econômicas. A novidade nas novas mídias vem da forma particular em que elas remodelam a velha mídia e a maneira em que ela se remodela para responder aos desafios das novas mídias (BOLTER e GRUSIN, 2000, p.15).

Nas obras transmidiáticas, o entendimento da narrativa ocorre através do cruzamento de várias mídias, em um sistema multitextual que gerará uma experiência interpretativa ampliada e complexa. Esta é uma das características preponderantes do fenômeno das narrativas transmidiáticas como descreve Li Xiaochang (2009):

Talvez uma das maiores possibilidades de histórias transmidiáticas seja que elas operam não como uma coleção de textos, mas como um intertexto, um texto que é produzido na interação entre múltiplas mídias. Isso é parte do que diferenciam as transmídias, mídias que se movimentam cruzando formas e plataformas ou se colocando entre elas, de tramas multimidiáticas estáticas (XIAOCHANG, 2009, p.9).

Ainda sobre as características específicas das narrativas transmidiáticas, Li Xiaochang (2009) afirma o seguinte “a narrativa transmidiática não se ocupa apenas de múltiplas histórias ou

versões, mas de criar um rico espaço intermediário, um arquivo do sentido compartilhado entre diferentes partes da história”.

A narrativa transmidiática é um fenômeno relativamente novo e ainda está lentamente se alcançando o interesse acadêmico. Como resultado, seria benéfico para os estudiosos concordarem com uma definição única que seja neutra o suficiente para permitir uma pesquisa mais profunda no futuro. Chegar a um acordo sobre a estrutura do fenômeno pode ser aplicado na pesquisa de transformações sociais mais amplas através do prisma da narrativa transmidiática.

De acordo com o que foi apresentado sobre conceitos relacionados à narrativas transmidiáticas, pode-se afirmar que essas narrativas representam a fruição dos produtos de entretenimento. A partir da interface entre narrativas em mídias diferentes, acrescenta-se novas possibilidades de entendimento das atividades tradutórias intersemióticas. O cinema e as séries de televisão ou de plataformas via *streaming* como a Netflix podem exercer influência maior do que a literatura ou os quadrinhos na medida em que atingem um público numeroso e diversificado, uma vez que produções audiovisuais são transmitidas através de imagem e som.

Ao se comparar narrativas em diferentes mídias, é possível verificar que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor/espectador/consumidor a responsabilidade de também construir parte desse mundo. Por mais que a percepção de uma obra cinematográfica ou de uma série televisiva se faça de maneira direta, não significa que o espectador é um agente passivo neste processo.

A percepção concedida por narrativas transmidiáticas veiculadas em mídias audiovisuais compreende o fato de que as imagens estão diretamente expostas ao espectador, diferentemente das imagens da literatura, que são criadas pelo leitor, mas não significa que as imagens de filmes ou série não devem passar por um processo de compreensão intelectual para serem compreendidas.

Em uma narrativa audiovisual, um espectador não assimilará as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas. Assim, tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respectivamente, construir e descobrir parte do mundo ficcional da narrativa.

A tradução intersemiótica dentro do contexto de produção de narrativas transmidiáticas pode ser entendido como um processo de retextualização, uma vez que é criada uma nova obra a partir de outra já existente. A seguir serão descritos alguns conceitos basilares sobre tradução como retextualização.

2.3 A tradução como retextualização

A retextualização consiste em uma nova textualização, ou seja, um processo que envolve a passagem de um texto a outro. O processo de retextualização pode acontecer entre textos escritos, textos orais ou ainda de textos orais para textos escritos e de textos escritos para textos orais e pode acontecer em diversas situações comunicativas. Toda prática de retextualização irá implicar em mudança de propósito, pois envolve diferentes propósitos em diferentes contextos. Ao falarmos em tradução sob uma perspectiva não tradicionalista podemos entendê-la como um ato de retextualizar, pois há a criação de um texto a partir de outro. Neste capítulo serão descritos alguns conceitos basilares a respeito da concepção de tradução como processo de retextualização.

2.3.1 Stuart Hall e os estudos culturais na tradução

As questões identitárias vêm tornando-se uma temática relevante dentro na nossa sociedade contemporânea. A fragmentação de ideologias dentro das várias culturas faz com que seja necessário que alguns conceitos e pensamentos sejam interpretados antes de serem julgados. Considerar uma ideia como algo inalterado ou universal pode ser uma problemática no que diz respeito à repetitividade de um texto. Faz-se necessário que discursos e ideologias sejam cuidadosamente interpretados e transmitidos na transposição de um texto pra outro.

De acordo com Stuart Hall, “a diversidade e a fragmentação cultural e pluralidade de ideologias e conceito no mundo globalizado” possibilita um processo de entendimento do outro. Ao se considerar a cultura de um povo, é possível enxergar as especificidades inerentes a vários contextos sociais diferentes. Faz necessário, segundo Hall, que diferenças ideológicas e culturais sejam respeitadas ao se produzir ou moldar discursos para uma cultura. Não se deve impor uma ideologia, e sim, refletir sobre como um povo poderá interpretá-la. O diálogo é algo fundamental ao se transmitir ideias e textos entre culturas.

Sobre questões ideológicas e culturais nos discursos, Hall descreve que:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2002,p.49).

Para Hall, a tradução consiste em um processo de novas identidades. Pare ele, esta identidade traduzida considera a impossibilidade de retornar a um estado que pode ser entendido como “pureza étnica”, uma vez que entrou em contato com um contexto diferente onde há um rearranjo de diversas identidades para compor e recompor novas formas identitárias.

Ao traduzir um texto de uma cultura para outra ou transpor uma obra de um meio para outro, é necessário usar uma série de símbolos que são característicos deste meio de chegada. Hall afirma que neste processo tradutório deve-se considerar o contexto para onde está tradução está sendo feita.

A partir dos estudos culturais de Stuart Hall, pode-se perceber que a ênfase sobre a etnografia se torna evidente, onde os estudos sobre diferentes mídias e cultura popular passam a ter destaque acadêmico. Dessa forma, para Hall, a globalização desloca os conceitos de tempo e de espaço, que são primordiais para a construção identitária e permite amplos e contínuos fluxos culturais entre as nações. Com o advento dos estudos culturais, pode-se perceber que a globalização provoca e gera uma pluralização cultural cujos efeitos podem ser a contestação da identidade estabelecida tradicionalmente, o alargamento do campo das identidades e a produção de novas identidades.

A globalização, assim, contesta e desloca as identidades fechadas e centradas em si mesmas. Hall ainda fala sobre as identidades de tradição e as identidades de tradução, desenvolvidas por aqueles que se distanciam da terra natal e passam a ter a consciência de que não há mais como regressar a ela. Embora detendo fortes vínculos com esta terra natal, não têm qualquer ilusão de retorno ao passado. É então que surge o conceito de culturas híbridas.

Em seus postulados teóricos a respeito de identidades e tradições culturais, Hall afirma que:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório (HALL, 2006,p.87).

Quando se fala sobre a tradução intersemiótica, especialmente considerando a vinculação em massa do produto que está sendo traduzido, como filmes e séries, a cultura híbrida

passa ser bastante relevante, pois, ao se adaptar um livro ou história em quadrinhos que foram escritos há alguns anos para uma narrativa audiovisual, faz-se necessário que os elementos da cultura contemporânea sejam inseridos nessa nova narrativa.

Dentro dessas concepções de cultura, aspectos relacionados ao fenômeno da tradução devem ser considerados. Os tradutores são, portanto, vistos como os mediadores entre as tradições, entre culturas, não com a intenção de trazer o original para a superfície de uma forma neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível dentro de outro contexto. A tradução, então, não é produzida em laboratório em perfeita condições, mas sim é produzida no encontro de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.

A área dos Estudos da Tradução deve, portanto, preocupar-se com a demandas de um mundo em constante mudança, onde não só a linguagem, mas também cultura, história e ideologia são misturadas e passam de um texto para outro.

Considerando a análise do ato tradutório sob a ótica de Hall aqui já descrita, pode-se dizer que as relações sociais do contexto de cultura de chegada da tradução são de grande relevância para o tradutor. Isso implica a inexistência de um texto traduzido independente e isolado. Qualquer texto é um esforço que sugere e regula a interpretação e análise opções a serem adotadas pelo tradutor.

2.3.2 Orlandi e a análise do discurso

A representação da realidade e dos diferentes contextos dos indivíduos e de seu cotidiano é permeada por vários símbolos. E diante deles, o processo de interpretação se desdobra. A análise do discurso enquanto área de estudos, permite uma relação mais próxima com a linguagem.

O discurso é a prática da linguagem e, assim, pode-se entendê-lo como a intermediação entre os homens e a sua realidade social. Desde a antiguidade vários estudos foram desenvolvidos, embora não necessariamente sistematizados, sobre a linguagem e seus sentidos dentro dos vários contextos de uso. No entanto, somente a partir de 1960 é que a análise do discurso passa a se estabelecer como campo de estudo dentro da linguística. Um dos grandes nomes dessa corrente de estudo linguística é Eni Orlandi. Ao constituir o discurso como seu objeto, a análise do discurso passa a relacionar a linguagem a elementos externos, pois para este campo de estudos, deve-se

considerar as línguas no mundo, observando que homens se expressam oralmente e por escrito, falando e produzindo sentidos, enquanto sujeitos e enquanto integrantes da sociedade.

Em relação a produção de linguagem e os estudos discursivos, Orlandi diz que:

Levando em conta o homem na sua história, [a AD] considera os processos e as condições de produção da linguagem pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer [...] Desse modo, os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem (ORLANDI,1999,p.16).

Orlandi considera o linguístico como parte da prática do discurso e vê a história e a sociedade como elementos que se interligam. Nas palavras de Orlandi (1994), as línguas “se marcam por se historicizar de maneiras distintas e produzem discursos distintos pois significam diferentemente”. A autora descreve o discurso como palavras em movimento dentro da prática da linguagem. A língua deve fazer sentido enquanto trabalho simbólico, que significa a partir do trabalho social, constitutivo do homem e da sua história. A linguagem deve ser entendida como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Nessa direção, a análise do discurso aprimora ainda mais o campo dos estudos da tradução pois desenvolve ainda mais o pensamento sobre a língua ao considerar uma série de fatores extralinguísticos envolvidos no ato tradutório. A observância da irregularidade e da heterogeneidade conduz a uma visão de tradução na qual a historicidade da língua torna-se fundamental. Dessa forma, todos os elementos que podem constituir os processos discursivos também podem constituir a forma como a língua recorta o real. De acordo com Orlandi, ao traduzir, o tradutor encontra outro sistema de valores, outras determinações históricas etc., que representam outro recorte do real.

Orlandi ainda explica que constantemente temos a ilusão de que nossas palavras são originais, mas na verdade estamos constantemente reproduzindo o que já foi dito. Por isso, quando repetimos as palavras, é bem possível que possamos retomar palavras já existentes. Orlandi enfatiza a ideia de que não podemos esquecer, de fato, qual é a condição primeira da linguagem, que é a de ser sempre incompleta. Nem os sujeitos, nem os discursos e nem os sentidos estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo num movimento complementar, contínuo e histórico. Nesse contexto, de acordo com Orlandi:

É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar se significa. Por isso dizemos que a incompletude é a na verdade a condição

da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados (ORLANDI, 2007, p.37).

Isso significa também, que o ato da interpretação pode variar de acordo com os indivíduos que estão lendo determinado texto ou assimilando uma narrativa audiovisual. Pode-se dizer também, que até mesmo com o mesmo sujeito em épocas diferentes, pode haver diferentes interpretações de um mesmo texto ou discurso, pois o tempo e contexto em que estamos inseridos têm grande influência em como vamos interpretar e decodificar determinados conceitos, como afirma Orlandi (2012) ao mencionar que “o mesmo leitor não lê o mesmo texto da mesma maneira em diferentes momentos e em condições distintas de produção de leitura, e o mesmo texto é lido de maneiras diferentes em diferentes épocas, por diferentes leitores”.

2.3.3 Even-Zohar e a teoria dos polissistemas

A teoria dos polissistemas começou a ser apresentada pelo israelense Itamar Even-Zohar no final da década de 1960 e início da de 1970. Ao longo dos anos 1970 ocorreu seu maior desenvolvimento e deu-se seu aproveitamento pelo campo do saber que passou então a ser denominado Estudos da Tradução.

Even-Zohar concebe uma determinada cultura como um grande sistema que é internamente constituído por outros sistemas, sendo por isso chamado polissistema, e que se relaciona com outros sistemas paralelos. O autor define sistema como uma rede de relações que pode ser tomada como hipótese para um determinado conjunto de fenômenos. Já um polissistema consiste em um sistema múltiplo formado de vários outros sistemas que se entrecruzam e se sobrepõem, funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes”. Desde já cabe destacar o caráter dinâmico e permeável dos sistemas, bem como o papel do observador em sua constituição.

O polissistema, segundo Even-Zohar, é um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam uns com os outros e em parte se sobrepõem, usando simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são independentes.

No geral, a teoria do polissistemas possui uma abordagem funcional porque compreende todos os eventos semióticos como herança para um ou vários sistemas. Como resultado, uma rede de relações se desdobra. A abordagem polissistêmica não se concentra no

produto final da atividade literária, mas em vez disso se posiciona tanto na estrutura quanto no tempo, como mencionado a seguir:

O sistema literário, por exemplo, é isomorfo como o sistema social, a sua hierarquia pode apenas ser concebida na relação com os demais sistemas. A ideia de uma literatura menos estratificada tornando-se cada vez mais estratificada, conforme em outra ocasião sugeri como uma regra universal de sistemas (EVEN-ZOHAR, 1978, p.39).

As adaptações nos sistemas entrelaçados da produção cultural são criadas entre o produto da adaptação e seu material de origem. Esta interação é reforçada através de práticas que envolvem a reescrita, a reinterpretação e a retextualização. Esses conceitos influenciaram o desenvolvimento da pesquisa de adaptação e ressaltam a criatividade dentro do contexto sociocultural que sustenta a adaptação. Lefevere (1992) apresenta e discute a relação entre o sistema cinematográfico e audiovisual e vários outros elementos que monitoram o processo de adaptação. Esse paralelismo serve como ponto de partida para a abordagem hermenêutica da adaptação e a interpretação dos turnos de adaptação. É preciso notar que esta abordagem diz respeito a um movimento hermenêutico (Steiner 1975) que está presente em processos como a tradução e adaptação e que implica uma reciprocidade dialética entre texto-fonte e texto-alvo.

Em outras palavras, tanto a tradução quanto a adaptação parecem apresentar uma interação de atribuição de significado e negociação entre textos e contextos que se alimentam de novas interpretações e reescritas. Considerando esta perspectiva da tradução como um produto que exerce uma função no sistema em que está inserido, Even-Zohar (2013) afirma que:

Esta enorme variedade não produz um corpo homogêneo, capaz, por assim dizer, de atuar harmonicamente e com êxito para impor suas preferências. Dentro da instituição existem lutas pelo domínio, de modo que em cada ocasião um ou outro grupo consegue ocupar o centro da instituição, tornando-se o grupo dominante (EVEN-ZOHAR, 2013, p.43).

Even-Zohar também menciona as operações de diferentes instituições e contextos interação e atribuição de significados no sistema literário. O autor afirma que:

Pela variedade do sistema literário, diferentes instituições podem operar ao mesmo tempo em diferentes seções do sistema. Por exemplo, enquanto certo grupo de inovadores pode ter ocupado o centro da instituição literária, escolas, igrejas e outras corporações e atividades sócio-culturais organizadas podem obedecer ainda a certas normas que tal grupo já não aceita mais (EVEN-ZOHAR, 2013, p.35).

2.3.4 Gideon Toury e os Estudos Descritivos da Tradução

Gideon Toury foi muito influenciado pela teoria Even-Zohar. Após dedicar-se ao estudo dos fatores socioculturais ligados ao processo de tradução de obras estrangeiras para o hebraico, Toury voltou-se para a elaboração de uma teoria mais ampla sobre tradução.

O autor estabeleceu os principais pressupostos, conceitos e objetivos dos Estudos Descritivos da Tradução onde ressalta a necessidade de desenvolver um ramo descritivo para os Estudos da Tradução. Para Toury (1995), “nenhuma ciência empírica pode se julgar completa e desfrutar de certa autonomia se não tiver um ramo descritivo adequado, fundamentado em pressupostos bem definidos e dotado de metodologia e técnicas de pesquisa explícitas”.

Toury adotou uma visão sistêmica da tradução e passou a vê-la como inserida no sistema maior de uma determinada cultura. Sua postura contrastava de modo radical com o procedimento adotado até a década de 1970, que relacionava a tradução sempre a partir do texto original. Segundo Toury (1995), “o estudo das traduções e da atividade tradutória dentro dos seus contextos imediatos pois as traduções são fatos de um único sistema: o sistema-alvo”.

Na abordagem descritivista de Toury, deve-se examinar todas as circunstâncias que contribuíram para que uma tradução assumisse determinada forma. A abordagem do referido autor autoriza e possibilita o estudo de diferentes fenômenos tradutórios como o que será analisado nesta pesquisa.

2.3.5 Nord e a perspectiva funcionalista na tradução

Christiane Nord é uma das principais teóricas da perspectiva funcionalista da tradução. Para a autora, o significado de um texto é encontrado além do código linguístico. Segundo Nord (2001), a interpretação do significado depende muito da experiência pessoal do usuário de texto:

Um texto é feito significativo por seu receptor para seu receptor. Diferentes receptores (ou mesmo o mesmo receptor em momentos diferentes) encontram diferentes significados no mesmo material linguístico oferecido pelo texto. Podemos até dizer que um "texto" é tantos textos quanto há receptores dele (NORD, 2001, p.32).

Nord (1991), baseando-se em pressupostos funcionalistas, propõe uma abordagem prospectiva da tradução. A autora descreve um modelo de análise textual voltado para a tradução

com o intuito de, ao categorizar os elementos presentes no texto, guiar as estratégias tradutórias a serem adotadas durante seu processo. O estabelecimento desse modelo funcionalista na tradução deve permitir aos tradutores entender a função dos elementos ou características observados no conteúdo e na estrutura do texto-fonte. Com base nesse conceito funcional, eles, então, podem escolher as estratégias de tradução adequadas para o propósito pretendido da tradução em que estão trabalhando, como mencionado a seguir:

Tradutores, em seu papel de mediadores entre duas culturas, têm uma responsabilidade especial em relação aos seus parceiros, ou seja, o autor do texto-fonte, o cliente ou comissário da tradução, e os receptores de texto-alvo, e para si, precisamente nos casos em que existem diferentes pontos de vista sobre o que é ou deveria ser uma tradução "boa" (NORD, 2016, p. 73).

Outro aspecto abordado por Nord que serve de grande relevância para esta pesquisa é o conceito de que o tradutor deve conhecer aspectos da cultura-fonte. A autora afirma que:

O domínio da cultura-fonte [pelo tradutor] deve permitir-lhe reconstruir as possíveis reações em um receptor do texto-fonte [...], enquanto o domínio da cultura de chegada lhe permite antecipar as possíveis reações de um receptor do texto traduzido, e então verificar a adequação funcional da tradução que produz (NORD, 1991, p.11).

Christiane Nord também elabora o possível intervalo de funções que um texto de destino pode ter, diferente daquele ou do texto-fonte. Ela faz distinção entre a tradução documental e a tradução instrumental. Tradução documental é tradução que visa produzir na língua-alvo uma espécie de documento de certos aspectos de uma interação comunicativa em que um remetente da cultura fonte se comunica com um público fonte através do texto. Já a tradução instrumental, por outro lado, tem como objetivo produzir na língua-alvo um instrumento para uma nova interação comunicativa entre o remetente fonte-cultura e o público-alvo-cultura. Uma tradução documental geralmente resulta em um texto-alvo com uma função metatextual ou função de nível secundário. Nord fala sobre a transposição criativa, onde o texto-alvo representa o mesmo grau de originalidade que o texto de partida.

Uma grande contribuição desta abordagem funcionalista na tradução é que, de acordo com Nord aborda as eternas dicotomias entre traduções livres e fiéis, equivalência dinâmica e formal, bons e maus intérpretes e tradutores, e assim por diante. Assim, uma tradução pode ser livre dependendo de seu propósito. O tradutor já não tem que sempre voltar para o texto de origem para resolver problemas relacionadas a vocábulos ou expressões específicas, em vez disso, estes

tradutores podem basear a sua tradução levando em consideração a função do texto na cultura-alvo. Sobre a função do texto no processo de tradução, Nord diz que:

Empregando um modelo de análise exaustivo que considere os fatores intra e extratextuais, o tradutor estabelece a função-em-cultura de um texto base dado, para compará-la com a (pretendida) função-em-cultura de um texto meta encomendado, distinguindo os elementos do TB que podem ou devem se manter iguais no processo de tradução dos que terão que se adaptar às exigências da cultura meta (NORD, 2012, p.23).

As abordagens funcionalistas são flexíveis e gerais o suficiente para dar conta de uma ampla gama de situações onde as traduções podem ser usadas. Ao analisar-se tradução intersemiótica, por exemplo, faz-se necessário levar em consideração uma série de fatores que estão envolvidos nesse processo tradutório, como é o caso das adaptações feitas para mídias audiovisuais a partir de narrativas quadrinistas que serão aqui analisadas.

Para Nord, em uma abordagem funcionalista da tradução deve considerar a cultura de chegada da obra traduzida, como descrito a seguir:

A cultura não é um fenômeno material; ela não consiste de coisas, pessoas, comportamentos ou emoções. Cultura é, antes, uma organização dessas coisas. Assim, as coisas que as pessoas dizem ou fazem, seus acordos sociais e eventos, são produtos ou sub-produtos de sua cultura, à medida que elas os aplicam com vistas a perceber e a lidar com as circunstâncias (NORD, 1997, p.25).

Pautada em uma teoria com base na análise textual, Nord traz uma abordagem pós-estruturalista da tradução, onde o receptor da mensagem traduzida passa a ser amplamente considerado, fazendo com que o texto-fonte seja adequado para a cultura de chegada a fim de cumprir a função a ele pensada e atribuída pelo tradutor.

Esta função da tradução é determinada, segundo Nord, para além do simples exame do texto-fonte. Nord afirma que “a função do texto-alvo não chega automaticamente de uma análise do texto-fonte, mas é definida pragmaticamente pelo propósito da comunicação intercultural”.

Ainda segundo Nord (1993), a cultura é o conjunto de comportamentos de um grupo. Nord afirma que “os espaços culturais, portanto, não coincidem necessariamente com unidades geográficas, linguísticas ou mesmo políticas”.

A autora não limita a cultura ao espaço situacional do sujeito e sim por maneiras de comportamento e formas de agir que são comuns, não interessando em qual região se encontra o sujeito.

Esta perspectiva envolvendo conceitos de tradução em seu viés funcionalista, bem como os processos de retextualização e a relevância de aspectos culturais no ato tradutório são imprescindíveis para as análises feitas no decorrer desta pesquisa.

2.3.6 A tradução como retextualização segundo Travaglia

Neuza Gonçalves Travaglia usa o termo retextualização para fazer referência à tradução interlingual tradução de uma língua para outra. Segundo a autora, a retextualização reflete a atividade tradutória numa perspectiva textual, ou seja, propõe uma reflexão da tradução enquanto trabalho com o texto.

A proposta de tradução como produção textual considera que todos os fatores linguísticos e extralinguísticos da textualidade em que se articulam nos diversos planos, tanto no universo da língua de partida como no da língua de chegada.

A hipótese básica defendida por Travaglia (2003) é de que a “produção original é desta forma uma textualização e a produção da tradução é uma retextualização, produção de um novo texto em uma língua diferente daquela em que foi originariamente concebido”.

A tradução sob uma perspectiva de retextualização considera o texto não somente como um produto, mas também como processo, já que só existe pelo processo de composição e de leitura.

Para Travaglia (2003), o conceito de tradução como retextualização leva em consideração os fatores de textualidade como determinantes no ato tradutório e responsáveis pelas escolhas do tradutor. A autora afirma que:

Ao traduzir (retextualizar em outra língua), o tradutor deve antes de mais nada ter em mente deixar abertos os caminhos da interpretação, embora, naturalmente sua tradução reflita sua própria interpretação e espelhe o sentido que para ele é, por assim dizer, o mais importante no original (TRAVAGLIA, 2003, p.40)

Entretanto, na presente pesquisa, usa-se o conceito de Travaglia sobre retextualização associados a outros fatores envolvidos no processo de criação de sentidos bem como a intenção de determinado ato tradutório.

Apesar de a teoria apresentada por Travaglia e outros autores mencionados neste capítulo, como Nord, sobre tradução como retextualização levar em consideração aspectos linguísticos, estes conceitos sobre processos de retextualização serão adaptados e utilizados no

contexto desta pesquisa para análises de traduções intersemióticas, traduções estas que vão além do aspecto textual. A tradução intersemiótica será melhor descrita no próximo capítulo.

2.4 O processo de tradução intersemiótica

A tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre os mais variados sistemas. Entre as traduções desse tipo, podemos citar a tradução das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal, a tradução de obras literárias para a linguagem cinematográfica e a tradução dos quadrinhos para as séries. Dentre os exemplos citados, as produções audiovisuais apresentam possibilidades de criar significados através de técnicas específicas como justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do uso variado da angulação, perspectiva e distância entre a câmera e o objeto filmado. Neste capítulo serão apresentados alguns conceitos de diferentes autores sobre a tradução intersemiótica.

O processo de tradução intersemiótica tem sido estudado e descrito por vários autores como Jakobson, Stam, Plaza e Syd Field. A seguir serão descritos os pressupostos destes teóricos sobre este tipo de tradução.

2.4.1. A tradução intersemiótica segundo Jakobson

Dentro dos Estudos da Tradução, Roman Jakobson (1959) estabeleceu que o processo de tradução pode ser dividido em três tipos: tradução intralingual ou reformulação, tradução interlingual ou tradução propriamente e tradução intersemiótica.

A tradução intralingual pode ser entendida como o processo de interpretação dos signos verbais por meio do uso de outros signos da mesma língua. A tradução intralingual de um dado vocábulo pode ocorrer através do uso de uma outra palavra dentro do mesmo campo semântico do vocábulo que se pretende traduzir.

Já a tradução interlingual é o processo tradutório que envolve a interpretação de signos verbais por meio de uma outra língua. É o que ocorre, por exemplo, quando se traduz uma obra de um idioma para outro. Jakobson (1959) conceituou a tradução interlíngua como a tradução propriamente dita.

A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. É o processo que ocorre muito comumente na atualidade quando se traduz uma obra literária para as telas do cinema. De acordo com Jakobson (1959), “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”.

O processo de transposição da narrativa de uma história em quadrinhos para um filme ou uma série televisiva, enquadra-se, portanto, no conceito de tradução intersemiótica, pois ocorre a transmutação dos signos linguísticos verbais, visuais e estéticos dos quadrinhos para os signos linguísticos verbais, visuais, sonoros e em movimento das telas das televisões ou mesmo do cinema.

2.4.2 A tradução intersemiótica segundo Stam

No que se refere à interface entre tradução intersemiótica e adaptação, as ideias de Stam (2000) são imprescindíveis, pois explicam que as adaptações podem ocorrer através de modificações nas linguagens. Muitas vezes na transposição de um meio linguístico para outro, sendo este linguístico ou não, faz-se necessário eliminar ou resumir alguns elementos narrativos. A análise de tradução intersemiótica mostra a posição do tradutor diante de certas partes do texto, sendo necessária que sejam feitas escolhas nas adaptações. Para Stam:

A mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal (STAM, 2000, p.56).

Pode-se perceber que Stam considera que a transmutação de um meio para outro vai sempre trazer consequências na recepção de quem consome a adaptação. Quando se adapta, faz-se necessário que se considere as potencialidades do meio de chegada em comparação ao meio de partida. Uma tradução intersemiótica será possivelmente uma ação onde determinadas escolhas narrativas devem ser feitas de acordo com aspectos culturais, receptivos e até mesmo de interpretativos por parte de quem faz a tradução.

De acordo com Stam (2000), devemos enxergar uma transmutação ou adaptação como um produto não subordinado ao meio de partida. Devemos entender a tradução intersemiótica como um novo produto, oriundo de um ato criativo, com suas especificidades e características próprias. O autor propõe que entendamos o processo de adaptação como uma forma de tradução que possibilita um rico e ilimitado dialogismo intertextual e até mesmo intermodal.

Stam (2000) propõe-se também a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema. Para Stam, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida.

De acordo com o autor, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como infiel ao original expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa.

Dessa forma, Stam (2000) afirma que para entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, onde todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

2.4.3 A tradução intersemiótica segundo Plaza

Assim como Stam (2000), para Plaza (1987), a tradução é a consequência de uma atividade criativa. Deve-se destacar, dessa forma, o caráter poético, ficcional e icônico das traduções. O processo de transposição de um sistema de signos verbais para um meio semiótico imagético, por exemplo, potencializa a carga estética da narrativa que foi transmutada. Plaza afirma que:

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que essa função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (PLAZA, 1987, p.24).

Plaza (1987) também discorre sobre a tradução intersemiótica como um processo de hibridização onde se utilizam signos de modo em outro modo de acordo com a finalidade do ato

tradutório e estética da recepção que se pretende alcançar. Quando se fala em adaptação ou transmutação, a ideia de hibridização de Plaza (1987) é bastante relevante pois corrobora a liberdade dada ao tradutor no produto da transmutação intermodal. É o caso, por exemplo, de um filme ou série de televisão adaptada de um livro ou de histórias em quadrinhos, onde a adaptação utiliza elemento do meio de origem, mas possibilita novas perceptivas dos elementos narrativos. De acordo com o autor:

O processo de hibridização na tradução intersemiótica permite fazer os meios dialogarem. A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro meio, que é a soma qualitativa daqueles elementos que o constituem (PLAZA, 1987, p.65).

2.4.4 A tradução intersemiótica segundo Syd Field

Quando se fala em tradução intersemiótica considerado especificamente o meio de chegada como sendo uma produção audiovisual, filmes ou séries de televisão, deve-se considerar as especificidades desse meio.

A narrativa de uma produção audiovisual pode ser entendida como um agregado de vários sons, imagens e discursos verbais imprescindíveis para que haja a interpretação por parte do espectador da história que está sendo narrada.

Para Syd Field (2001), um roteiro adaptado de uma outra narrativa já existente irá adequar os elementos desta narrativa de origem para a de chegada, como apresentado a seguir:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (SYD FIELD, 2001, p.174).

De acordo com a citação acima podemos entender uma obra adaptada não como uma narrativa completamente ligada ao texto de partida, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam, onde há uma procura pelas formas de intertextualidade envolvidas no processo de adaptação.

A construção de uma narrativa adaptada de outra narrativa já existente é feita em um processo de troca e adequação de formas e elementos narrativos, para a criação do produto audiovisual. De acordo com Syd Field (2001), “a narrativa adaptada tem sua própria autonomia e não interfere na autonomia na narrativa que a originou”.

2.5 A adaptação audiovisual como uma forma de tradução

O estudo da adaptação audiovisual como tradução não oferecia nenhum método de análise coerente de forma sistemática até a publicação da pesquisa desenvolvida por Patrick Cattrysse (1992), que é baseada na teoria dos polissistemas de Even-Zohar.

O termo adaptação audiovisual indica tanto o processo de adaptação quanto o produto. O estudo deste tipo de tradução consiste em verificar a forma como uma adaptação funciona dentro do contexto de chegada da obra produzida.

Esta concepção de adaptação como uma forma de tradução enquadra-se dentro de uma perspectiva pós-estruturalista nos Estudos da Tradução.

A tradução pós-estruturalista apresenta concepções diferentes daquelas tradicionais onde se considera simplesmente o texto fora dos aspectos culturais de onde a obra traduzida será vinculada. Para o pós-estruturalismo, não existe um significado próprio, estável, ou mesmo original de um texto. Um dos teóricos que descreve o ato de traduzir sob um viés pós-estruturalista é Arrojo (2003) que afirma que “a leitura ou a recepção da obra não é mais vista como mera decodificação do sentido intrínseco do texto, pois o leitor “passa a se conscientizar de sua interferência autoral nos textos que lê”.

Para o pós-estruturalismo, não há a busca por verdades absolutas no processo tradutório. No entanto, mesmo que não tenhamos acesso a estas verdades absolutas. Ainda segundo Arrojo (2003), “para tornar possível a própria expressão humana através da linguagem, a ilusão do significado atingido, da construção do signo tem de ocorrer”. Uma das características do pós-estruturalismo é a desconstrução das dicotomias, como escritor/ tradutor e original/ tradução.

Outro teórico que apresenta conceitos sobre tradução pós-estruturalista que serão utilizados nesta pesquisa é Britto (2012). Para o autor é necessário “criar e manter categorias para diferenciá-las, e sempre vamos encontrar casos de classificação difícil ou mesmo impossível; isso, porém, não é motivo para descartar uma classificação que se revele útil na maioria dos casos”.

Há uma série de fatores que devem ser considerados e ponderados ao se observar os discursos e temas envolvidos nas produções audiovisuais voltadas ao um grande número de espectadores.

Ao compararmos obras em diferentes meios, como os quadrinhos e as séries que compõem o *corpus* da presente pesquisa, deve-se considerar na análise a complementação e o diálogo das produções que se concretizam em signos diferentes. Complementando essa ideia, podemos retomar o que afirma Britto:

Deixemos para trás, pois, o problema da impossibilidade de se chegar ao sentido único e estável de um texto, ou de realizar uma tradução perfeitamente fiel, ou de avaliar de modo absolutamente objetivo a qualidade de uma tradução. Em cada um desses casos, temos soluções – parciais e imperfeitas, porém amplamente satisfatórias – à nossa disposição [...] (BRITTO, 2012, p.56).

Assim, podemos concluir que quando o tradutor considera a impossibilidade da completude, e não se preocupa com as noções de superioridade da obra de partida ou seu autor, este tradutor assume uma visão pós-estruturalista de seu papel e, assim, pode tentar buscar melhores condições de trabalho para essa profissão tão importante e, ao mesmo tempo, tão incompreendida.

Percebe-se que o processo tradutório está inserido nos mais variados contextos e proporciona um vasto campo de estudos e diálogos entre outras áreas de conhecimento.

Deve-se ser mencionado, inclusive, que a forma como produções audiovisuais chegam ao público está passando por transformações, como é o caso do serviço oferecido via *streaming* pela Netflix. Este novo contexto de como o público interage com as produções audiovisuais em nossa sociedade contemporânea também configura uma série de análises e estudos dentro da perspectiva dos Estudos da Tradução no contexto da retextualização e das adaptações.

A seguir serão apresentados alguns pressupostos sobre as adaptações audiovisuais à luz da concepção pós-estruturalista dos Estudos da Tradução.

2.5.1 As adaptações segundo Cattrysse

Cattrysse (1992) afirma que as adaptações cinematográficas não são limitadas apenas a uma fonte, por exemplo, a uma obra literária ou uma edição de uma revista em quadrinhos. Por esta razão, toda adaptação audiovisual deve ser estudada e analisada como um conjunto de

elementos de práticas discursivas, comunicativas e semióticas cuja produção foi determinada por outros gêneros discursivos anteriores e pelo contexto cultural de produção da obra de partida.

O estudo de uma adaptação consiste, então, em encontrar e explicar as relações entre as práticas discursivas e seus respectivos contextos na descoberta de quais práticas de transferência podem funcionar no processo de adaptação como tradução.

A adaptação audiovisual é, portanto, um procedimento complexo que envolve culturas, artistas, seus contextos sócio históricos, leitores, espectadores, tradições, ideologia, a experiência do passado e as expectativas do futuro. Envolve o uso de convenções de técnicas antigas ou contemporâneas dentro de diferentes gêneros.

A tradução e adaptação são considerados processos influenciados por condicionadores de texto de origem e de destino, onde pode-se perceber a noção de equivalência entre a obra de partida e de chegada dentro do processo tradutório.

Cattrysse (2014) observa que “o conceito de equivalência muitas vezes foi contrastado com a ideia de fidelidade no discurso de adaptação. Mais especificamente, no contexto dos estudos de adaptação, a noção de equivalência significou fidelidade a aspectos específicos texto literário adaptado”.

Progressivamente, pontos de vista teóricos sobre a análise de adaptações adquiriram uma orientação sociológica e passaram a englobar os vários contextos de produção.

2.5.2 As adaptações segundo Venuti

Venuti (2007) acrescenta que o processo de criação realizado em uma adaptação cinematográfica fornece um método de seleção entre os materiais adaptados e os transforma na adaptação de acordo com a visão do cineasta, do roteirista, dos produtores e de vários outros profissionais envolvidos na produção de obras audiovisuais. Em outras palavras, a criação de uma adaptação audiovisual parece guiar as decisões e escolhas quanto ao que e como vai ser adaptado. “Os intérpretes, roteiristas e outras pessoas envolvidas na transmutação de um texto para um meio audiovisual têm a mesma função de tradutores”.

Para Venuti (2007), nas adaptações há “uma correspondência semântica baseada em definições de dicionário ou pesquisa filológica, ou um estilo particular, como um léxico e sintaxe

característica de um gênero”. Em adaptações audiovisuais, a equivalência poderia apontar para uma correspondência estrutural entre a obra de partida e a obra de chegada que foi produzida.

Venuti observa que uma característica comum à tradução e à adaptação é o processo de recontextualização que ambas fazem uso. Para o autor, a tradução como recontextualização pode ser evidenciada onde há trechos de linguagem que são retirados de seu contexto e são colocados em um novo contexto com novos valores e convenções comunicativas. Da mesma forma, a adaptação realoca uma narrativa em um novo contexto temporal e cultural. Venuti (2007) afirma que “a recontextualização envolve, em ambos os casos, o surgimento de uma nova rede intertextual de relações, um intertexto receptor e a criação de um novo contexto de recepção”.

Venuti também observa que a recontextualização na adaptação é um processo complexo pois existem diferentes meios, tradições e práticas envolvidas, bem como fatores econômicos, políticos, crenças e valores presentes nos processos de criação da adaptação audiovisual que renegociam as questões tratadas no romance fonte para que sejam transmitidas em novas condições temporais e sociais no contexto específico da obra traduzida.

Assim, definir adaptação como recontextualização possibilita uma investigação do do contexto mais amplo em que esta adaptação é produzida e recebida. Isso sugere levar em conta o funcionamento dos círculos sistêmicos envolvidos na adaptação.

A noção de recontextualização e de retextualização nos processos de adaptação e de tradução intersemiótica aqui descritos serão de grande relevância nesta pesquisa. Durante a análise aqui feita serão considerados elementos específicos no contexto cultural de produção dos quadrinhos e das respectivas produções audiovisuais.

2.5.3 As adaptações segundo Adorno

Theodor Adorno também teoriza sobre as adaptações audiovisuais como um processo de tradução intersemiótica que apresenta características específicas. O autor apresenta uma teoria mais voltado ao aspecto de adaptação ligado ao conceito de indústria cultural.

Para Adorno (2002):

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação

sobre o efeito; a arte inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. [...] as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório de maquinaria (ADORNO, 2002, p.288).

Para o autor, o conceito de indústria cultural se limita a diferenciar a mercadoria cultural da obra de arte. Ele afirma que “a produção de adaptações visa à obtenção de lucro, que refletida nas obras de arte corrompe o seu estado de autonomia, lhes garantindo estatuto de bens comercializáveis, propósito imediato da indústria cultural”. A indústria cultural faz com que o consumidor, ou seja, a massa acredite que ele seja o elemento primário na sociedade, mas inegavelmente o processo industrial leva os consumidores inconscientemente ao estado de objeto. Adorno afirma que as adaptações funcionam como um meio lucrativo da indústria cultural com o aparato tecnológico a seu favor.

O aporte teórico do referido autor também apresenta relevância nesta pesquisa uma vez que serão considerados alguns aspectos envolvidos na produção das adaptações audiovisuais de histórias em quadrinhos.

2.6 O processo de transmutação dos quadrinhos para a televisão

A narrativa audiovisual é composta por diferentes signos linguísticos: sonoros, visuais e verbais. Uma produção audiovisual tanto no meio televisivo quanto no meio cinematográfico é composta pela exibição sequencial de uma série de fotografias ou desenhos, criando na tela uma exibição de movimentos que simulam a realidade.

A origem das produções audiovisuais é atribuída aos irmãos Lumière em 1895. As primeiras narrativas audiovisuais eram em preto e branco e sem som. Gradativamente estas produções foram modernizadas com a inserção de elementos sonoros, cores e efeitos especiais.

Atualmente, narrativas feitas tanto para o cinema quanto para a televisão contam com as tecnologias digitais, como câmeras especializadas em alta definição e computadores de última geração.

A origem das histórias em quadrinhos já é mais antiga do que a das produções cinematográficas ou televisivas. De acordo com Moya (1977), a origem dos quadrinhos remonta à Pré-história. Moya (1977) descreve que os primeiros homens costumavam representar seus feitos como grandes caçadas com desenhos nas paredes das cavernas. No Antigo Egito, há também

registros de pinturas feitas em pirâmides e vasos que se assemelha às histórias em quadrinhos atuais.

Para Eisner (1989) é possível definir como história em quadrinhos uma forma de narrativa onde ilustrações e textos complementam-se em um mesmo espaço. Eisner (1989) afirma que uma trama de histórias em quadrinhos deve ser lida em conjunto dentro de seu enquadramento específico.

De acordo com Eisner:

As histórias em quadrinhos comunicam numa “linguagem” que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos [sic] uma compreensão fácil da mistura imagem palavra e da tradicional decodificação do texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo (EISNER, 1989, p.7).

A narrativa dos quadrinhos utiliza uma série de imagens repetitivas que se associam a signos verbais que juntos possibilitam o seu entendimento. Contudo, é notável que as imagens têm uma certa supremacia sobre o texto nas histórias em quadrinhos, pois se fossem retiradas as ilustrações da narrativas quadrinistas, estas seriam apenas textos compostos unicamente por signos linguísticos verbais. Dessa forma, pode-se dizer que as imagens são importantes características na estrutura das narrativas das histórias em quadrinhos.

De acordo com Eisner (1989), outra característica estrutural dos quadrinhos é o timing narrativo. Pode-se entender como timing ou tempo na narrativa quadrinista como o número de quadros que são necessários para que ocorra determinada ação.

Uma das características mais marcantes desta forma de comunicação, contudo, é a escrita em balões, recurso gráfico utilizado em histórias em quadrinhos para representar a fala dos personagens. Inicialmente, os balões tinham a função de separar a fala do desenho para marcar bem sua função de diálogo.

Quando se fala em transmutação da narrativa onde o meio de origem são as histórias em quadrinhos e o meio de chegada é o audiovisual, é importante entender que mesmo sendo a imagem um recurso de ambas os meios envolvidos no processo tradutório intersemiótica, faz-se necessário que sejam observadas as particularidades de cada um destes meios. A narrativa quadrinista faz uso da imagem estática e a narrativa televisiva faz uso da imagem em movimento.

Dessa forma, a experiência receptiva em ambos os meios é única e uma não se sobrepõe a outra, mas se complementam.

A adaptação televisiva de uma história em quadrinhos deve ser feita considerando os elementos narrativos que serão mantidos na produção audiovisual. O roteirista da adaptação televisiva deve construir a nova narrativa baseada na trama quadrinista de acordo com sua interpretação dos quadrinhos e com seus objetivos na transposição dos elementos de um meio para outro. Deve-se pensar se será mantida a mesma sequência da narrativa, como acontecerá a interação entre os personagens, a manutenção ou não dos signos verbais na narrativa televisiva. Todas essas escolhas devem ser feitas de acordo com o contexto cultural de chegada do produto final. A transmutação específica da narrativa dos quadrinhos para a televisão ou para o cinema fomenta uma reflexão sobre este processo a fim de se aproveitar as potencialidades do novo meio onde a história será transmutada.

O processo de tradução intersemiótica dos quadrinhos para o meio audiovisual requer uma série de estratégias e escolhas específicas na construção da nova narrativa adaptada em como seus elementos constituintes. Arnheim (1954) fala sobre essas estratégias:

Não se deve confundir sequencialidade e mobilidade: há imagens sequenciais embora imóveis e obras móveis que não são verdadeiramente sequenciais. 'É essa constatação que às vezes levou alguns autores a considerarem que os procedimentos narrativos próprios ao cinema (a articulação de dois níveis narrativos, o do plano e o da sequência de planos) eram apenas a retomada e o prolongamento de procedimentos narrativos existentes desde sempre nas outras artes. Essa observação não é falsa, mas é pena que tenha sido enunciada quase sempre de forma inversa: as outras artes teriam sido mera prefiguração do cinema (ARNHEIM, 1954, p.246).

Vale ressaltar também que uma das principais motivações que fazem com que grandes empresas do meio televisivo invistam cada vez mais nas adaptações televisivas é o fato de que elas podem vir a alcançar um público bem diversificado. Quando se adapta a narrativa de uma determinada história em quadrinhos pode-se ter como público alvo além daquelas pessoas que já consomem os quadrinhos, novos espectadores que não conhecem a narrativa de partida daquela produção audiovisual.

Nota-se, então, a influência de aspectos mercadológicos no processo de tradução intersemiótica que contribui amplamente na circulação da comunicação audiovisual em massa na atualidade. Pode-se ressaltar, também, que além das questões mercadológicas que fomentam o grande número de adaptações televisivas especialmente de histórias em quadrinhos, há um grande

fascínio nas produções audiovisuais por parte do público consumidor que muitas vezes anseia por ver suas histórias em quadrinhos favoritas transpostas para as telas tanto do cinema quanto da televisão. E se pensarmos especificamente em histórias de super-heróis esse anseio é ainda maior pelo fato de que estas narrativas quadrinistas já trazem o elemento fantástico em suas tramas e o público poderá ter uma nova experiência de recepção ao ver seus super-heróis favoritos nas telas de cinema ou de televisores.

Baudrillard (1997) fala sobre as características específicas de uma obra audiovisual. O autor diz que:

A leitura de uma tela é completamente diferente da do olhar. É uma exploração digital, em que o olho circula segundo uma linha constante. A relação com o interlocutor na comunicação é da mesma ordem: tátil e exploratória. [...] Todo o paradigma da sensibilidade mudou [...] A tela é virtual, logo, intransponível. Por isso ela se presta a essa forma abstrata, definitivamente abstrata, que é a comunicação (BAUDRILLARD, 1997, p.63).

A adaptação audiovisual de história em quadrinhos pode ser considerada como novo gênero da mídia impressa, que surgiu da necessidade de se atrair aqueles que consomem uma determinada coleção de quadrinhos para apreciarem outras obras que foram baseadas nestas narrativas quadrinistas. Com características semelhantes de seu gênero de origem, as adaptações de histórias em quadrinhos consistem na transposição das páginas das revistas para as telas.

No que se refere especificamente às adaptações audiovisuais de histórias em quadrinhos para a plataforma Netflix, devem ser considerados também a presença da tecnologia. Neste contexto, Prado (2005), em seu ensaio “Experimentações artísticas em redes telemáticas”, observa que a utilização de aparatos tecnológicos na veiculação de narrativas em novas mídias digitais possibilita o desenvolvimento de um campo propício a novas experiências artísticas com novos desafios para a arte contemporânea. Um destes aparatos tecnológicos descritos por Prado é a tecnologia de *streaming* usada pela Netflix que será descrita a seguir.

2.7 A Netflix e a tecnologia de streaming

A empresa de distribuição de mídias via streaming Netflix está reorganizando as lógicas da indústria de mídia tradicional por meio da introdução de conteúdo de streaming. Na

Netflix, o conteúdo é transmitido de forma online em plataformas disponíveis para televisores, computadores, tablets, celulares e outros aparelhos tecnológicos.

Segundo o artigo “Do DVD ao online streaming: a origem e o momento atual do Netflix”, de Stürmer e Silva (2015), a Netflix foi fundada em 1997 para oferecer aluguel de filmes em DVD online. Em 2007, a tecnologia de streaming foi introduzida e melhorou consideravelmente com o passar dos anos. Em meados de 2000, a qualidade da transmissão de conteúdos tornou-se semelhante à qualidade das mídias disponibilizadas em DVD em termos de resolução de vídeo. Por ter a visão de que o serviço de DVD iria desaparecer e ser gradualmente substituído pelo serviço de streaming de vídeo, a empresa passou a investir maciçamente no desenvolvimento e produção de conteúdo via *streaming*.

Ainda segundo o artigo acima citado, a principal estratégia para aumentar os lucros para a empresa foi através da expansão a nível mundial. Entretanto, nem todos os mercados estrangeiros possuem recursos tão fortes para o streaming.

Na América Latina, por exemplo, a Netflix se deparou com vários problemas com a falta de dispositivos com conexões de Internet de alta velocidade. No entanto, a empresa continua a entrar em novos segmentos, diversificar geograficamente e teve sucesso considerável em muitas áreas.

Em 2011, a Netflix entrou no mercado brasileiro. Mas só em 2017, os clientes brasileiros ficaram mais familiarizados e adaptados ao conceito de negócios da Netflix quando a empresa alcançou seis milhões de clientes no Brasil.

Como os serviços de *streaming* foram estimulantes para o crescimento do mercado de vídeo dos EUA, a Netflix aproveitou os avanços tecnológicos e tendências de consumo futuras. O principal objetivo da empresa é proporcionar uma experiência muito mais pessoal do que as operadoras de TV por assinatura oferecem. Permitiu então que os consumidores selecionassem seu conteúdo e assisti-lo quando e onde eles queriam.

Os serviços de streaming estão desafiando a temporalidade do conteúdo televisivo tradicional e desafiando os diferentes modelos industriais de distribuição.

A partir do serviço de streaming, o fluxo de consumo uma série ou filme não apenas mudou a lógica e as práticas da indústria midiática, mas também resultou em diferentes práticas de programação textual e de recebimento de audiência destinadas a controlar o mercado.

Embora a Netflix e outros serviços similares de streaming sejam lucrativos, não há confiança na publicidade e na necessidade de atrair anunciantes. O modelo da Netflix permite a construção de uma programação digital que não está sujeita aos caprichos e pressões dos anunciantes.

Outra característica sobre o modo de organização da Netflix é o fato de que esta empresa coleta dados sobre comportamentos de audiência e através deles oferece a maior parte do conteúdo por temporadas. Assim, podemos dizer que a Netflix produz e oferece uma experiência de visualização única. A Netflix revolucionou o modo de assistir a séries, filmes e outros formatos de programa, devido ao fato de que a tecnologia permite que o conteúdo vinculado seja adaptado de acordo com as preferências individuais de cada usuário da rede. O conteúdo não é apenas sugerido de acordo com o gosto individual dos clientes, mas também é avaliado, organizado e discutido, transformando a Netflix em uma rede social para consumidores que compartilham uma mesma paixão.

Além disso, essa interação é um fator-chave em termos de melhoria do serviço da empresa, uma vez que fornece um feedback vital para os criadores de conteúdo em termos do que é e do que não é apreciado por sua audiência.

Todas as características acima descritas sobre o funcionamento da Netflix são relevantes para a análise que aqui será feita uma vez que as séries que compõem o *corpus* desta pesquisa foram todas produzidas para distribuição no serviço de streaming da Netflix.

A seguir, a tabela 01 apresenta a recapitulação de toda a fundamentação teórica proposta nesta seção:

Tabela 01: Resumo da fundamentação teórica usada nesta pesquisa

AUTORES CITADOS	RELEVÂNCIA PARA ESTA PESQUISA
CONCEITOS TEÓRICOS SOBRE NARRATIVAS TRANSMIDIÁTICAS	
Jenkins (2008; 2014)	Narrativas transmidiáticas se desenvolvem através de múltiplas plataformas de mídia.
Bolter e Grusin (2000)	Nenhum evento midiático faz seu trabalho cultural isolado das outras mídias.
Xiaochang (2009)	Narrativas transmidiáticas se movimentam cruzando plataformas.

CONCEITOS TEÓRICOS SOBRE TRADUÇÃO COMO RETEXTUALIZAÇÃO	
Hall (2002; 2006)	Diferenças culturais devem ser respeitadas ao se produzir discursos para uma cultura.
Orlandi (1997; 2007; 2008)	O mesmo leitor não lê o mesmo texto da mesma maneira em diferentes momentos e em condições distintas de produção de leitura.
Even-Zohar (1978; 2013)	As adaptações nos sistemas entrelaçados da produção cultural são criadas entre o produto da adaptação e seu material de origem.
Gideon Toury (1995)	Visão sistêmica da tradução que está inserida em uma determinada cultura-alvo.
Nord (2001; 2006; 2012)	Diferentes receptores, ou mesmo o mesmo receptor em momentos diferentes, encontram diferentes significados no mesmo material.
Travaglia (2003)	O tradutor deve deixar abertos os caminhos da interpretação na tradução.
CONCEITOS TEÓRICOS SOBRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	
Jakobson (1959)	A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.
Stam (2000)	A mudança de uma mídia unimodal para uma mídia multimodal deve considerar performance, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento.
Plaza (1987)	A tradução intersemiótica é a consequência de uma atividade criativa.
Syd Field (2001)	A tradução intersemiótica é a habilidade de fazer corresponder ou adequar narrativas para criar uma nova estrutura, função e forma.
CONCEITOS TEÓRICOS SOBRE ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL	
Britto (2012)	Impossibilidade de se realizar uma tradução perfeitamente fiel.
Cattrysse (1992; 2014)	A adaptação deve ser analisada como um conjunto de elementos discursivos.
Venuti (2007)	A seleção entre os materiais adaptados os transforma de acordo com a visão dos envolvidos na produção de obras audiovisuais.
Adorno (2002)	A produção de adaptações visa à obtenção de lucro, lhes garantindo estatuto de bens comercializáveis.

Fonte: Referências citadas na fundamentação teórica

3 METODOLOGIA

Como já mencionado anteriormente, esta pesquisa apresenta uma natureza exploratória pois tem o intuito de desenvolver conceitos e ideias para formulação de hipóteses pesquisáveis em estudos posteriores. Para Gil (2008), “a grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico e; (b) análise de exemplos que estimulem a compreensão”.

O estudo aqui desenvolvido também é de caráter qualitativo pois utiliza coleta de dados narrativos, descrevendo particularidades específicas de cada obra que será analisada.

De acordo com Minayo (2001), “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um estudo dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

O percurso metodológico desta pesquisa é constituído de uma análise realizada nas narrativas quadrinistas e audiovisuais que constituem o corpus do presente estudo. Nesse processo analítico será considerado o arcabouço teórico referente à tradução intersemiótica e à tradução como forma de retextualização.

As etapas aplicadas na análise acima mencionada são elencadas a seguir: será feita uma análise do primeiro episódio de cada uma das séries televisivas que constituem o corpus desta pesquisa, *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores*, juntamente com a primeira edição de seus respectivos quadrinhos de origem; em seguida serão listados e comentados os aspectos e informações que foram modificados na transposição da narrativa dos quadrinhos para os acontecimentos das séries da Netflix; por conseguinte será identificado, como se deu o processo de retextualização em cada uma das narrativas audiovisuais aqui analisadas, onde serão discutidas as temáticas que podem estar presentes nas narrativas de chegada e não estar presentes nas narrativas de partida; por fim, serão descritas possíveis explicações pautadas em referenciais teóricos para possíveis modificações feitas no processo tradutório intersemiótico do meio verbal dos quadrinhos para o meio audiovisual das séries.

Para ilustrar a análise realizada nesta pesquisa foi desenvolvida uma tabela comparativa de elementos semelhantes e distintos entre o episódio e a edição da revista em quadrinhos contrapostos.

A metodologia de estudo aqui descrita poderá contribuir para análise de outras adaptações televisivas baseadas em histórias em quadrinhos de super-heróis, fenômeno este que é

de interesse para os Estudos da Tradução, pois traz questões referentes a aspectos relacionados à tradução intersemiótica e a processos de retextualização.

4 ANÁLISE DO CORPUS

Neste capítulo serão analisadas sequências narrativas específicas das séries *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores*, elencadas e apresentadas em ordem cronológica de produção, em comparação com a história em quadrinhos. A análise das séries da plataforma Netflix e seus respectivos quadrinhos de origem foi feita de acordo com as temáticas observadas nessas produções no processo de transposição de um meio para outro. Foi usada a perspectiva da tradução como retextualização apresentada na fundamentação teórica desta pesquisa adaptada para atos tradutórios intersemióticos. Serão elencados elementos onde foram identificadas mudanças de um meio para outro e em seguida será feita uma análise do que pode ter motivado estas alterações nos elementos narrativos do meio de partida para o meio de chegada. É relevante destacar na análise feita neste estudo que uma contextualização da tradução dentro do processo de retextualização em dado momento histórico irá apontar para os mecanismos de poder dominantes que priorizam uma forma ou interpretação em detrimento de outras.

Pode-se observar que, no processo de tradução da narrativa dos quadrinhos para o meio televisivo, os envolvidos na produção audiovisual assumem papel de grande relevância, pois estes profissionais contribuem para a retextualização da obra de partida, neste caso, os quadrinhos. Ao retomarmos a fundamentação teórica já apresentada anteriormente sobre tradução intersemiótica, podemos afirmar que todos os realizadores da adaptação audiovisual estão em pé de igualdade com o autor da obra de partida enquanto produtores de texto na língua e na cultura de chegada. É evidente que a operação tradutória tem as suas especificidades se comparada à criação original, mas tais especificidades do ato de traduzir não caracterizam o seu realizador como secundário ou inferior.

Uma pluralidade de perspectivas poderia ser incluída em uma análise interessada em entender uma adaptação audiovisual como um todo, como é o caso desta pesquisa. Portanto, o tipo de estudo aqui feito proporciona um melhor entendimento sobre a estrutura da narrativa de séries baseadas em histórias em quadrinhos, além de aumentar a conscientização sobre os processos envolvidos na construção da tradução enquanto retextualização e ressignificação.

É necessário considerar o contexto cultural de produção na análise aqui feita, que considera a produção da série como um processo de retextualização. Assim, pode-se observar uma série de elementos que atestam as escolhas do tradutor a fatores relacionados ao seu conhecimento

de mundo. O processo de produção da adaptação pode ter diferentes motivações e objetivos na tradução ou retextualização de um texto específico, determinando a seleção de discurso e dos elementos a serem utilizados na narrativa a ser criada. Estas motivações podem diferir daquelas do texto original e, o texto de chegada pode ser direcionado a um público específico.

A adaptação pode glorificar, subverter, resistir a, protestar contra, anexar ou incluir diferentes significados ou temas ao texto e ao discurso traduzidos. Estas alterações são geralmente determinadas pela cultura e pela mídia onde será vinculada a tradução, como foi observado na transposição da narrativa dos quadrinhos para a série da Netflix.

Ao retornamos o aporte teórico já apresentado sobre a abordagem funcionalista nos Estudos da Tradução, nota-se que há uma relação entre o processo de adaptação na produção de roteiro de uma série televisiva e a concepção funcionalista de tradução, pois podem ser observados muitos dos aspectos teóricos abordados por Christiane Nord (1991) como característicos do processo tradutório em uma ótica funcionalista. Os conceitos de Nord foram adaptados para a análise intersemiótica aqui realizada.

A criação do roteiro para uma produção audiovisual envolve uma série de fatores que estão ligados ao público consumidor da produção. Assim, há intenções e propósitos na composição de um novo texto, mesmo sendo este baseado em outro já existente, neste caso os quadrinhos que originaram a série. A adaptação criada terá uma função diferente da narrativa que a originou, logo há uma concepção funcionalista dentro deste complexo processo de adaptação como um ato tradutório.

O aspecto intercultural no ato tradutório que perpassa e até mesmo norteia o processo de adaptação audiovisual está relacionado com a dimensão da tradução como comunicação intercultural proposta por Nord (1991). Nord afirma que “a função do texto-alvo não chega automaticamente de uma análise do texto-fonte, mas é definida pragmaticamente pelo propósito da comunicação intercultural.” (Nord, 1991).

Vale ressaltar que a teoria apresentada por Nord leva em consideração fatores linguísticos e o fato de que, no processo de adaptação baseado em quadrinhos, há outros elementos que vão além dos fatores linguísticos, tanto no texto da narrativa quadrinista quanto no texto da produção audiovisual.

De acordo com a concepção de tradução teorizada pela autora, há uma inversão do pensamento tradicional de uma tradução consensual e fiel ao texto de partida. Para Nord, traduzir

é um ato comunicativo e situacional, ou seja, a tradução comunica como qualquer outra produção textual. Sendo assim, o processo tradutório é influenciado por inúmeras variáveis que, no contexto desta pesquisa, podem ser representadas por toda a equipe envolvida na produção do episódio da série em análise, possibilitando uma via de diálogo com o público-alvo da tradução.

Nord propõe uma análise que considera o contexto de produção da tradução para então estabelecer possíveis ruídos no processo, como as questões linguísticas e culturais. De acordo com Nord, o contexto de chegada de uma tradução deve ser considerado para que de fato ocorra uma tradução que vá de encontro à cultura a que se destina o produto, ou obra traduzida, ou, no caso das séries constituintes do *corpus* desta análise, o contexto dos telespectadores que consomem produtos da plataforma Netflix.

Nord sugere, portanto, que na tradução, ao invés de um processo linear e ausente de comunicação, deve haver uma dinâmica voltada a um público atuante no processo tradutório, ainda que de forma indireta. A autora afirma que:

Deve-se permitir aos tradutores entender a função dos elementos ou características observados no conteúdo e na estrutura do texto-fonte. Com base nesse conceito funcional, eles, então, podem escolher as estratégias de tradução adequadas para o propósito pretendido da tradução em que estão trabalhando (NORD, 1991, p.7).

Dessa forma, esse processo tradutório, seja intersemiótico ou interlingual, torna-se um ato marcado por referências culturais do contexto do leitor-destinatário, uma vez que a tradução, segundo Nord, não acontece no nível do código linguístico somente, mas principalmente ao nível da cultura na qual o telespectador está inserido.

A seguir será apresentada a análise feita do *corpus* desta pesquisa à luz de toda a fundamentação teórica já mencionada.

4.1 Demolidor

Demolidor é uma série de televisão norte-americana baseada no super-herói dos quadrinhos de 1964 da Marvel Comics. A série, lançada em 2015, foi criada por Drew Goddard e é a primeira produção da Netflix dentro de um projeto de outras séries de super-heróis urbanos da Marvel Comics, conhecidos como Os Defensores. A série narra a jornada do advogado Matt Murdock, que em um trágico acidente em sua infância tornou-se cego, mas passou a desenvolver

os seus outros sentidos de forma extraordinária e então luta contra a injustiça no bairro Hell's Kitchen como um advogado respeitado durante o dia e vigilante mascarado à noite. A seguir, as figuras 01 e 02 apresentam a ilustração da capa da revista em quadrinhos, que foi usada como inspiração para a produção da série da Netflix, e o pôster da primeira temporada da série:

Figuras 01 e 02: Capa da primeira edição de *Demolidor* da Marvel Comics e pôster da primeira temporada da série *Demolidor* da Netflix, respectivamente.



Fonte: Marvel Comics e Netflix

Há algumas características específicas na narrativa audiovisual que não estão presentes nos quadrinhos. Na tabela 02 são contrastadas algumas dessas características e temáticas observadas em cada umas das produções:

Tabela 02: Comparação de elementos da revista em quadrinhos *Demolidor* e da série homônima.

Categorias	Quadrinhos	Série
Personagem principal	Matt Murdock/ Demolidor não evidencia grandes traumas em relação ao seu passado.	Matt Murdock / Demolidor é atormentado por seu passado principalmente em relação à perda do pai.
Ambiente	Cidade de Nova York, bairro Hell's Kitchen.	Cidade de Nova York, bairro Hell's Kitchen.
Tom	Humorístico.	Obscuro e violento.

Plano de Expressão	Demolidor usa um uniforme vermelho e alguns acessórios.	Inicialmente o personagem não veste um uniforme, mas usa uma faixa de pano cobrindo parte do rosto.
Contexto Cultural	Quadrinhos produzidos em 1964 quando não havia atenção às questões relacionadas à acessibilidade.	Série produzida em 2015 quando as questões relacionadas à acessibilidade já apresentam relevância.
Outros elementos	Não há relevância dos aspectos sociais do local a narrativa ocorre, periferia da cidade de Nova York.	A narrativa traz uma denúncia social do local onde ocorre a história como a grande violência do bairro onde o protagonista vive.

Fonte: Marvel Comics e Netflix

A série apresenta os efeitos duradouros da violência. Vemos como uma infância de abuso emocional define o tom que é dado a narrativa. O tom obscuro da série pode ser observado nas cenas onde as pessoas são baleadas, mutiladas, esfaqueadas no pescoço e olhos, entre outras cenas extremamente violentas. Mas esta violência não é sem consequência: é uma representação da realidade dos bairros da periferia de Nova York, que muitas vezes não são apresentados nas notícias em jornais e outras mídias.

Enquanto a série traz essa denúncia social, os quadrinhos não abordam com tantos detalhes as características sociais da comunidade da periferia de Nova York. Pode-se perceber que o discurso usado na série toma um viés bem mais politizado como consequência do processo de retextualização na tradução do meio estático dos quadrinhos para o meio audiovisual da série.

Assim, podemos perceber que há discursos diferentes no que diz respeito à representação social do local onde a história acontece, a periferia de Nova York. Nesta perspectiva, faz-se relevante retomar a teoria apresentada por Orlandi em relação à linguagem e discurso. A autora afirma que “a linguagem é mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive”.

Percebe-se aqui que o processo de retextualização na tradução intersemiótica da narrativa quadrinista para a narrativa audiovisual enquadra-se no arcabouço teórico da tradução pós-estruturalista como é apresentado nos pressupostos descritos por Arrojo (2003) e Britto (2012).

Dentro da retextualização para o meio audiovisual de *Demolidor*, outra temática que pode ser observada a partir da retextualização na produção da série é a questão de ter um super-herói cego como protagonista. Há muito poucos personagens cegos nos filmes e séries adaptados de quadrinhos. Quando qualquer grupo tradicionalmente sub-representado assume um papel importante, ou, no caso de *Demolidor*, o papel titular, a maneira que eles são retratados é, muitas vezes, fortemente examinado.

Representações de grupos minoritários são, muitas vezes, incomuns. *Demolidor* é uma das poucas representações relacionadas à cegueira disponíveis que sugere que um cego pode ser autossuficiente. *Demolidor*, um herói cego, apresenta os deficientes visuais para uma comunidade mais ampla que não necessariamente está bem informada sobre as experiências do dia-a-dia de ser cego. A adaptação de *Demolidor*, mesmo que sem intenção de levantar uma bandeira no reconhecimento das habilidades de deficientes físicos, pode contribuir para que a temática seja trazida à tona, ao mostrar uma história onde o protagonista vive sozinho e encontra-se perfeitamente adaptado à sua privação do sentido da visão.

Enquanto, nos quadrinhos, a deficiência do protagonista é apenas citada como uma característica, na série da Netflix o personagem é empoderado de suas habilidades e há inclusive alguns diálogos sobre o tema. Percebe-se aqui o fato de que, no momento em que os quadrinhos foram criados, na década de 60, a questão da acessibilidade não era tão recorrente como é hoje. A acessibilidade passou a ser uma importante discussão que deve ser veiculada nas diferentes mídias para que cada vez mais pessoas possam sentir-se parte da sociedade. A atenção à acessibilidade e a denúncia social ganham espaço como consequência do contexto de quando as narrativas estão sendo produzidas.

Ironicamente, esta série sobre um personagem cego era inicialmente inacessível a um público cego. Embora a série tenha sido produzida para um meio audiovisual, foi anunciado apenas recentemente que a Netflix lançará uma opção de audiodescrição para a série e para o crescente número de produções próprias do seu serviço de *streaming*. A descrição de vídeo ou descrição visual é uma trilha sonora adicional produzida essencialmente para os consumidores cegos ou com visão parcial.

Na áudio-descrição, explica-se o que está acontecendo na tela entre as sequências de diálogo. Esta melhoria faz com que produções audiovisuais possam ser acessíveis a uma ampla gama de pessoas, incluindo os deficientes visuais que o próprio personagem Matt Murdock representa.

4.2 Jessica Jones

Jessica Jones é uma série de 2015 produzida pela plataforma Netflix, baseada em uma coletânea de histórias em quadrinhos intitulados *Alias*, que foram produzidos em 2004 pela editora Marvel Comics. A primeira temporada da série, desenvolvida por Melissa Rosenberg, lançada em 20 de novembro de 2015, é estrelada pela atriz Krysten Ritter, que interpreta Jessica Jones, uma investigadora criminal superpoderosa. A capa da primeira edição de *Alias* e o pôster da primeira temporada da série são mostradas nas figuras 03 e 04:

Figuras 03 e 04: Capa da primeira edição de *Alias* da Marvel MAX Comics e pôster da primeira temporada da série *Jessica Jones* da Netflix, respectivamente.



Fonte: Marvel Comics e Netflix.

Como já mencionado anteriormente, a análise feita com base no processo de retextualização na tradução intersemiótica dos quadrinhos para a série procurou verificar se alguns temas estão presentes no produto de partida, a narração quadrinista, e no produto de chegada, a série da Netflix. A tabela 03 traz alguns dos temas observados nos quadrinhos e na série:

Tabela 03: Comparação de elementos da revista em quadrinhos *Alias* e da série *Jessica Jones*.

Categorias	Quadrinhos	Série
Personagem principal	Não há traços psicológicos profundos de Jessica Jones.	Traços psicológicos de Jessica Jones são abordados e apresentam relevância na construção da narrativa.
Ambiente	Cidade de Nova York, bairro Forest Hills.	Cidade de Nova York, bairro Forest Hills.
Tom	Suspense.	Obscuro e melancólico.
Plano de Expressão	Jessica usa um uniforme branco e roxo.	A personagem não usa uniforme e geralmente veste uma jaqueta de cor preta.
Contexto Cultural	Quadrinhos produzidos em 2004, quando o feminismo ainda estava começando a ter mais espaço.	Série produzida em 2015 quando o movimento feminista já tem maior visibilidade em várias esferas sociais.
Outros elementos	Não há a presença de temas de relevância social como empoderamento feminino e abuso contra mulheres.	O empoderamento feminino, o abuso contra mulheres e outros temas são centrais na narrativa.

Fonte: Marvel Comics e Netflix.

A trama do primeiro episódio da primeira temporada de *Jessica Jones* funciona como uma metáfora para relacionamentos abusivos. O personagem Kilgrave, ex-namorado de Jessica Jones e também o vilão da série, é emocionalmente abusivo. Kilgrave tem poderes de controle mental e a capacidade de obrigar todos ao seu redor a fazer o que ele deseja. Em uma das primeiras cenas do primeiro episódio da série, Jessica Jones é obrigada, sob influência dos poderes de Kilgrave, a matar uma mulher inocente. Esta relação abusiva, mesmo que sendo fruto de uma dominação mental, não é apresentada da mesma forma na primeira edição de *Alias*. Nos quadrinhos, a temática do relacionamento abusivo de Kilgrave com Jessica Jones não está presente como é observado na série.

A relação entre Kilgrave e Jessica é apenas um exemplo, na série, deste tipo de relacionamento abusivo. Há outros exemplos de relações não saudáveis, como é o caso de Jeri Hogarth, a advogada de Jessica Jones, que está envolvida com sua secretária e, passa por um subsequente divórcio. Há também a personagem Trish Walker, uma estrela infantil forçada por sua própria mãe, Dorothy Walker, a manter uma aparência dentro dos moldes de beleza estabelecidos pela mídia. Dorothy não tem habilidades sobrenaturais como o vilão Kilgrave, mas é psicologicamente manipuladora com sua filha.

Há outras produções audiovisuais recentes baseadas em quadrinhos que também tratam da temática de relacionamentos abusivos como, por exemplo, o filme *Esquadrão Suicida*, dirigido por David Ayer, lançado em 2016, onde pode-se constatar uma relação abusiva entre os personagens Coringa e Arlequina.

Outro tema presente na série *Jessica Jones* é o transtorno de estresse pós-traumático. De acordo com Carlstedt (2009), o transtorno de estresse pós-traumático pode ser entendido como um transtorno mental que pode se desenvolver depois que uma pessoa é exposta a um evento traumático, como agressão sexual, guerra, colisões de tráfego ou outras ameaças.

No primeiro episódio da série, Jessica está sozinha no mundo, assombrada pelos atos que praticou sob o comando mental do vilão Kilgrave. Ela afastou-se de amigos e familiares e parece interagir apenas com os clientes em sua agência de investigação criminal. Ela muitas vezes ouve Kilgrave sussurrando em seu ouvido. O trauma de Jessica não é o que lhe foi feito, mas sobre o que ela fez. Como foi dito acima, sob o comando e influência mental de Kilgrave, a personagem matou uma mulher inocente.

O transtorno de estresse pós-traumático é tratado como uma patologia na série e esse fato pode inclusive ajudar algumas pessoas a identificarem possíveis sintomas característicos deste tipo de doença. Nos quadrinhos, a questão do trauma da personagem não é apresentada de forma tão clara e específica quanto na série. No episódio que foi analisado há, inclusive, uma referência ao transtorno, enquanto nos quadrinhos não foi encontrada a mesma referência ao tema. Esta constatação pode evidenciar uma preocupação dos criadores e produtores da série em ajudar espectadores da que possam sofrer com este tipo de transtorno a buscarem tratamento.

Como já discutido anteriormente, é necessário que a tradução carregue significado para seu público de chegada. A partir dessa concepção funcionalista da tradução de Nord, pode-se

justificar a escolha de temas que não estavam presentes nos quadrinhos originais de Jessica Jones, uma vez que o contexto histórico no momento de produção dos quadrinhos era outro.

Um outro aspecto em que a adaptação de *Jessica Jones* se encaixa dentro da perspectiva da tradução funcionalista de Nord é a concepção de heroísmo. A protagonista não se vê como uma heroína e muitas vezes se recusa a ajudar os outros com suas habilidades e poderes sobre-humanos, devido ao trauma e às lembranças que carrega de suas ações no passado, sob o comando do vilão Kilgrave.

A personagem também foge dos padrões dos super-heróis por não ter um traje e nem um nome para sua identidade como super-heroína. Jessica representa uma heroína com características bem peculiares e não convencionais. No entanto, tais aspectos são bem explorados e explicados no decorrer da primeira temporada da série

Jessica Jones pode ser considerada uma verdadeira heroína, mesmo que não se enquadre nos padrões clássicos de heroísmo, já que ela supera vários traumas e problemas no decorrer da narrativa da série. Mesmo nos quadrinhos, onde essa superação não é abordada tão claramente e com riqueza de detalhes, Jessica também lida com seus problemas pessoais e passa a querer ajudar as outras pessoas ao seu redor.

Outro personagem que também pode ser mencionado na discussão relacionada sobre heroísmo é Will Simpson, um ex-policial das forças especiais que acaba ajudando Jessica no decorrer do primeiro episódio da primeira temporada da série. Ele está disposto a provar que tem utilidade, mesmo não exercendo mais sua função de policial e militar.

Will e Jessica apresentam a temática do heroísmo ao mostrar que os heróis nem sempre fazem as escolhas certas e que precisam de uma motivação clara para que possam combater o crime. Na verdade, em relação a esta temática, tanto a série quanto a narrativa quadrinista aparentam muitas semelhanças. Já o personagem Will Simpson é bem mais aprofundado na série, enquanto nos quadrinhos ele é apenas um personagem coadjuvante sem grande participação na trama central.

A série apresenta em seu episódio inicial personagens femininas com problemas e traumas que serão desenvolvidos e explorados no decorrer da trama. Estas personagens contribuem para as soluções dos problemas umas das outras, denotando assim, a presença também da temática relacionada à solidariedade feminina. Na construção deste tema, pode-se gradativamente observar o empoderamento destas personagens, como Trish Walker e a própria Jessica Jones. Nos

quadrinhos, a questão da solidariedade feminina e do empoderamento não é tão presente. Pelo fato de a série ter sido produzida mais recentemente, há uma tendência em tratar estes temas de forma a promover a relevância social da narrativa da produção audiovisual.

Outro fator relevante a ser observado é o fato de que muitos dos episódios da série da Netflix forem produzidos e dirigidos por mulheres, enquanto os quadrinhos foram escritos e desenhados por homens. Este aspecto pode também contribuir para uma constatação de diferentes processos de criação ao contrapormos a série televisiva e os quadrinhos de *Jessica Jones*.

4.3 Luke Cage

Luke Cage é uma outra série da plataforma via *streaming* Netflix, produzida por Cheo Hodari Coker, baseada nos quadrinhos homônimos da Marvel Comics, que teve sua primeira temporada lançada em 2016. As figuras 05 e 06 apresentam a capa da primeira edição dos quadrinhos de Luke Cage e o pôster da primeira temporada da série:

Figuras 05 e 06: Capa da primeira edição de *Luke Cage* e pôster da série.



Fonte: Marvel Comics e Netflix.

A série apresenta um contexto social muito relevante por trazer a realidade dos negros nos Estados Unidos. A narrativa conta uma história com uma abordagem social complexa, de um tópico que normalmente não se trata em histórias envolvendo super-heróis: o racismo. A série explora a vida de um homem extraordinário com a pele indestrutível, mas também fala sobre a

vulnerabilidade das vidas dos negros. A narrativa, tanto da série quanto dos quadrinhos, relata a história de um homem comum que, depois de uma experiência em um laboratório, passa a ter força física extrema e pele indestrutível. Luke Cage torna-se um fugitivo, tentando reconstruir sua vida no conhecido bairro de Harlem, na cidade de Nova York. Na tabela 04, são elencadas algumas outras temáticas específicas da narrativa quadrinista e da narrativa audiovisual:

Tabela 04: Comparação de elementos entre a revista em quadrinhos *Luke Cage* e a série.

Categorias	Quadrinhos	Série
Personagem principal	Luke Cage é um super-herói que atua prontamente na defesa das pessoas.	Luke Cage inicialmente se recusa a defender outras pessoas por ser vítima constante de racismo.
Ambiente	Cidade de Nova York, bairro Harlem.	Cidade de Nova York, bairro Harlem.
Tom	Humorístico.	Obscuro e de tristeza.
Plano de Expressão	Não há um uniforme específico, mas o personagem sempre usa uma jaqueta amarela e uma tira na cabeça.	O personagem não usa uniforme. Na série, Luke Cage geralmente veste blusas de cor escura.
Contexto Cultural	Quadrinhos produzidos em 1972 quando o racismo não era tão presente em narrativas.	Série produzida em 2016 quando o racismo já é uma temática central em muitas obras.
Outros elementos	A corrupção de policiais não está presente na narrativa dos quadrinhos.	O racismo e a corrupção de policiais são temas centrais na trama.

Fonte: Marvel Comics e Netflix.

A descrição das características do bairro Harlem, local onde a trama da série ocorre, também apresenta uma perspectiva social relevante ao relatar problemas como o preconceito racial e o descaso dos governantes em relação a problemáticas sociais. Nos quadrinhos de Luke Cage, o bairro de Harlem não assume tanta relevância quanto na série, uma vez que os quadrinhos foram produzidos há algumas décadas atrás, no início da década de 70.

Luke Cage já havia aparecido em alguns episódios da série *Jessica Jones* antes de ter sua própria série lançada na Netflix. Esta característica é definida, segundo Jenkins (2008), como narrativa transmidiática, onde há um diálogo entre produtos diferentes com intuítos comerciais, fenômeno comum em todas as séries que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Inicialmente, Luke Cage não tem intenções de lutar contra o crime em seu bairro. Porém, ao ver familiares e amigos em perigo devido a uma série de problemas de violência na comunidade onde vive, Cage decide usar seus poderes e assim inicia sua jornada como o herói já conhecido nos quadrinhos.

Ocasionalmente, a série também apresenta um contexto de denúncia ao tratar da corrupção dentro da polícia de Nova York. Esta temática não é apresentada na edição dos quadrinhos que originaram a produção da Netflix. Na série Luke Cage observa-se uma importante característica do processo de retextualização na adaptação da narrativa quadrinista para o meio audiovisual: fazer uso do contexto político e social onde o protagonista dos quadrinhos está inserido para ressignificar elementos da trama no meio audiovisual. A série de Luke Cage representa a ressignificação do negro em um contexto social. O significado cultural e psicológico da série não reside apenas em ter um super-herói negro, mas também na capacidade específica de resistir a várias mazelas da sociedade e seus preconceitos raciais.

As adaptações cinematográficas de super-heróis vêm recebendo elogios por suas tentativas de representar grupos minoritários em suas tramas. No entanto, algo que recebeu menos atenção são os avanços que foram feitos com a representação de super-heróis nas séries. Enquanto a série *Jessica Jones* trouxe uma abordagem sobre vítimas de relacionamentos abusivos, política de gênero e empoderamento feminino, a série Luke Cage discute temas relevantes, como racismo e corrupção de policiais. O mundo em que Luke Cage vive é extraordinariamente brutal, onde há uma sensação de desamparo por parte do super-herói, o que envolve tanto questões raciais quanto políticas. É impossível olhar para Cage e o capuz que ele veste e não pensar nas mortes perturbadoramente frequentes de homens negros desarmados que continuam a dominar as manchetes do mundo real. Luke Cage é uma história sobre um super-herói com pele negra indestrutível. Entretanto, o aspecto mais complexo da série, e o que faz de Cage um herói, não são seus superpoderes, mas a sua resiliência. Ao contrastar os quadrinhos com a série, não percebemos que há esse discurso e esse tom de cunho social tão intenso nos quadrinhos quanto na produção da Netflix. Problemas sociais são quase verdadeiros protagonistas na série enquanto, nos quadrinhos,

eles passam praticamente despercebidos. O discurso da série toma um tom próprio, ao ponto de parecer uma outra obra se comparado com o texto dos quadrinhos, apesar de os personagens dos quadrinhos estarem todos presentes na produção audiovisual.

Ao estudar esta relação entre tradução e aspectos culturais, ideológicos e de poder, na retextualização dos quadrinhos de Luke Cage para a série homônima, faz-se necessário considerar aspectos como os mecanismos de controle que operam no sistema literário, onde a função que obra traduzida desempenha deve ser atender ao público leitor a quem será destinada.

As estratégias adotadas no processo de criação do episódio analisado de Luke Cage corroboram a premissa de que as traduções ocupam um importante papel de denúncia social no contexto cultural de chegada para o qual se destinam. Segundo Toury, “as traduções sempre surgem em determinado contexto cultural e se destinam a atender a certas necessidades desse sistema e/ou preencher certos nichos nele existentes” (Toury, 1995). Ainda de acordo com Toury, existe uma relação direta entre o lugar da tradução na cultura de chegada, a sua forma final, o produto da tradução e os procedimentos utilizados no ato de traduzir. O autor afirma que a função de uma tradução na cultura-meta é determinante para a execução do processo de tradução e, conseqüentemente, para a elaboração do produto. Para se produzir um estudo descritivo, portanto, faz-se necessária a busca pela contextualização de cada fenômeno tradutório.

Ao transpor os quadrinhos de Luke Cage para os episódios da série da Netflix, que os realizadores da produção audiovisual tiveram a sensibilidade de trazer à narrativa retextualizada questões pertinentes ao preconceito envolvendo a comunidade negra estadunidense como forma de denunciar um problema social grave. Dessa forma a tradução passa a ter um papel também de promover reflexões sobre as relações de poder na sociedade.

Hall (2006) traz discussões acerca das estruturas sociais pós-coloniais dentro de várias áreas de estudos, inclusive dentro dos Estudos da Tradução. De acordo com Hall, é possível perceber o peso que determinada obra pode carregar em questões ideológicas para determinado público-alvo. Dessa forma, ao se pensar em traduzir, também deve-se realizar uma reflexão a respeito do contexto político de chegada desta tradução, para que certos juízos de valor não sejam propagados de forma errônea. No caso da transposição midiática de Luke Cage, há um cuidado por parte dos realizadores da série de não perpetuar ideais colonizadores envolvendo a comunidade negra.

A partir das ideias de Hall, ao analisar aspectos de uma tradução feita em uma perspectiva pós-colonial, é necessário fazer referência, mesmo que sucintamente, aos estudos culturais contemporâneos. Estes estudos envolvendo a interface entre cultura e tradução buscam uma nova contextualização de temas como identidade, cultura, relações raciais, língua, religião, entre outras características etnográficas e sociais, processo este que é claramente percebido ao se contrapor temas presentes nos quadrinhos e nos episódios da série *Luke Cage*.

Nesse aspecto, para Hall, os estudos culturais dentro do ato de tradução reflexivo estão diretamente ligados às teorias pós-coloniais, uma vez que essas novas interpretações culturais dizem respeito ao olhar do tradutor em relação ao colonizador e vice-versa.

Na série *Luke Cage* há a presença de alguns personagens, como o próprio *Luke Cage* e sua parceira *Claire Temple*, que contribuem significativamente para desconstruir estereótipos relativos aos negros na sociedade estadunidense. A série atribui esta característica a estes personagens de forma a inserir o tema do racismo de forma desmistificada na narrativa audiovisual, ao passo que, a temática não está exposta explicitamente na narrativa quadrinista homônima.

A característica acima mencionada pode estar relacionada a fatores como o momento histórico, já que, atualmente, discussões antirracistas e antissexistas ganharam visibilidade em diversos setores da sociedade, bem como na política das empresas envolvidas e na própria autonomia nas escolhas tradutórias feitas, neste caso, pelos roteiristas da série.

A distribuição de papéis aos personagens em séries de televisão norte-americanas evidência marcadores sociais que poderão caracterizar promoção ou desconstrução de estereótipos.

Assim, na análise do primeiro episódio de da série *Luke Cage* e da edição dos quadrinhos que a originaram, percebe-se que a adaptação audiovisual da Netflix tem um discurso de reflexão sobre questões relacionadas ao preconceito racial que não estão presentes na narrativa dos quadrinhos, discurso este que pode ser explicado pelo contexto cultural e temporal onde a série foi produzida.

Como também já mencionado e discutido nas produções anteriormente analisadas nesta pesquisa, observa-se que, mesmo que as duas obras comparadas tenham um mesmo enredo, centrado nas aventuras de *Luke Cage*, há uma série de temas presentes na série da Netflix que não estão presentes nas páginas dos quadrinhos da *Marvel Comics*.

Dessa forma, podemos observar uma certa autonomia da obra *Luke Cage* transmutada para o meio audiovisual em relação aos quadrinhos que a originaram.

4.4 Punho de Ferro

Punho de Ferro, série baseada em um super-herói da Marvel Comics com o mesmo nome, compõe o grupo de heróis conhecidos como Os Defensores. A série televisiva estreou em 2017 e foi produzida por Scott Buck. A série em quadrinhos foi concebida em 1974 pelo escritor Roy Thomas e pelo artista Gil Kane como um aceno para os filmes de Kung Fu populares na época. Os quadrinhos também intitulados de Punho de Ferro foram imaginados a partir da influência das artes marciais míticas.

Na trama da série televisiva, o garoto Danny Rand, futuramente o herói Punho de Ferro, acompanha seu pai em uma expedição para localizar a mítica cidade de K'un L'un. Depois que um acidente de avião o deixou órfão e sozinho no deserto, Danny é levado por monges praticantes de Kung Fu, que o treinam para ser um membro daquela ordem. Ele rapidamente emerge como o aluno mais habilidoso que os monges já tinham visto. Depois de 10 anos, Danny faz seu retorno a Nova York, como um super-herói, assumindo o controle do império que seu pai tinha abandonado. As figuras 07 e 08 apresentam a capa da edição dos quadrinhos que originaram a série e o pôster da produção audiovisual da Netflix, ilustrando algumas características de cada umas dessas narrativas:

Figuras 07 e 08: Capa da primeira edição de *Punho de Ferro* da Marvel Comics e pôster da primeira temporada da série *Punho de Ferro* da Netflix, respectivamente.



Fonte: Marvel Comics e Netflix.

Nos quadrinhos, o personagem título já é de origem asiática e está inserido no contexto mítico que é apresentado na narrativa. Em contrapartida, a série traz um protagonista de origem estadunidense que viaja para a Ásia e então passa a se apropriar dos aspectos culturais daquele continente. Além disso, há outras características observadas na série que não estão presentes nos quadrinhos, como podemos observar na tabela 05:

Tabela 05: Comparação de elementos da revista em quadrinhos *Punho de Ferro* e da série homônima.

Categorias	Quadrinhos	Série
Personagem principal	Danny Rand/Punho de Ferro é de origem asiática e está inserido em um mundo mítico oriental.	Danny Rand/ Punho de Ferro é estadunidense e inicialmente não tem familiaridade com elementos místicos orientais.
Ambiente	Cidade de Nova York e K'un L'un.	Cidade de Nova York e K'un L'un.
Tom	Místico	Místico
Plano de Expressão	Uso de um uniforme verde e amarelo que faz referência à cultura asiática.	O personagem não usa uniforme.
Contexto Cultural	Quadrinhos produzidos em 1974 quando as artes marciais passaram a ser bastante populares	Série produzida em 2017, quando as artes marciais não apresentam a mesma popularidade de algumas décadas atrás.
Outros elementos	Há a presença de muitos elementos do Kung Fu.	Há poucas referências ao Kung Fu.

Fonte: Marvel Comics e Netflix.

Aspectos culturais ligados à indústria cultural envolvidos nas adaptações são descritos por Adorno:

O processo de globalização apresenta-se como influenciador direto da difusão e transformação cultural. Ao mesmo tempo em que difunde a aproximação, a interpenetração e a interconexão de identidades culturais, promove, no mesmo sentido tais processos com relação à economia de mercado, de sorte a formar conexões e fluxos de capital entre as mais diversas sociedades (ADORNO, 2002, p.49)

Muitas críticas foram feitas ao fato de que a nacionalidade do herói foi mudada por motivos que não foram explicitados ao público. A questão da representatividade de certos grupos étnicos e culturais em adaptações também é mencionada por Adorno:

A criação de padrões de ideais, sejam de aparência, adequação ou de comportamentos, tidos como devidos a certos grupos sem que, de fato, façam parte de sua essência; a ingerência e desvirtuação de certos rituais e manifestações com significado cultural de determinado grupo, transmutando-os em espetacularização mercantil, dentre outros (ADORNO, 2002, p.50)

Pode-se notar aqui que o processo de retextualização foi feito pensando em atender uma necessidade mercadológica, uma vez que a série tem grande público ocidental e o fato do protagonista ser estadunidense pode conferir uma maior identificação e aceitação do público que não conhece o super-herói. Observa-se, portanto, a convergência entre questões de cultura e de mercado que podem compor todo o processo de adaptação e retextualização nos meios audiovisuais voltados para um grande público.

As modificações feitas pelos realizadores da série evidenciam claramente a possibilidade da transposição das características das personagens presentes nos quadrinhos para o novo espaço da cultura de que a série faz parte, uma vez que esta é voltada para o público ocidental, mesmo que narrando uma trama atrelada a tradições da cultura oriental. Para promover o encontro do telespectador dos episódios da série com a narrativa da obra ressignificada, é feita uma série de escolhas no processo da tradução intersemiótica que, além de estarem no âmbito criativo, também se enquadram no viés mercadológico desta produção da Netflix.

Plaza (1987), ao escrever sobre as traduções intersemióticas, aponta para a importante necessidade do tradutor de estar atento para os meios de reprodutibilidade do texto, considerando que “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a História quanto seus procedimentos”.

As produções de traduções intersemióticas apontam para um fenômeno de criação que irá proporcionar o aparecimento de novos textos, novas versões e formas de recepção da tradução.

Faz-se necessário considerar esse fenômeno tradutório intersemiótico de transposição midiática como um processo criador de novas possibilidades culturais e estéticas, e não simplesmente percebê-lo como alterações sem propósito pensado para o público-alvo.

Nota-se então que a partir das afirmações de Plaza supracitadas, pode-se perceber que as modificações feitas na narrativa dos quadrinhos de Punho de Ferro já mencionadas, como a mudança da nacionalidade da personagem principal, Danny Rand, e as supressões de algumas características da cultura oriental presentes de forma explícita nos quadrinhos, são frutos da intenção por parte dos roteiristas da série em alcançar um público consumidor específico para a série da Netflix.

Prado (2005) também discorre sobre a temática da tradução intersemiótica em novos meios digitais e suas implicações na obra traduzida. O autor afirma que a utilização dos dispositivos das novas mídias digitais pode promover um campo propício a novas possibilidades e experiências artísticas, bem com novos desafios para a arte contemporânea.

Nesse contexto, Prado (2005) afirma que “o interesse é trazer uma visão sensível e crítica, com a ajuda dessas novas possibilidades, ao mesmo tempo que se favorece e se estimula a circulação do imaginário social e coletivo. Os artistas podem ajudar a explorar o espaço tecnológico e suas contradições”.

Diante do aqui foi descrito e analisado em relação a série Punhos de Ferro da Netflix, faz-se necessário estarmos atentos para não julgar as escolhas no ato tradutório. Devemos tentar entender as motivações artísticas, culturais e até mesmo mercadológicas da obra traduzida. A série *Punho de Ferro* foi alvo de inúmeras críticas negativas pelo fato de trazer grandes alterações nos aspectos já mencionados. Entretanto, todo ato tradutório e suas implicações na obra traduzida são norteados por objetivos que podem nem sempre ser compreendidos pelos consumidores ou críticos desta tradução.

A ideologia pode influenciar a interpretação e produção de significado na tradução em comparação com o texto de origem. Portanto, um texto traduzido é influenciado pela língua-alvo do tradutor, onde o texto-fonte será retextualizado de acordo com as normas e convenções do texto de destino.

Dentro do que foi observado na análise feita do primeiro episódio da série e da edição dos quadrinhos do super-herói Punho de Ferro que compõem o *corpus* desta pesquisa, é relevante citar Venuti (2008) que identificou dois tipos de estratégias de tradução: domesticação e

estrangeirização. domesticação trata da redução do texto estrangeiro e para receber valores culturais.

A estrangeirização é uma metodologia de tradução que exclui valores culturais na língua-alvo. Venuti (2008) indicou que estas duas estratégias são carregadas de posturas ideológicas, já que os tradutores precisam adotar normas culturais e convenções, a fim de manter um texto reconhecível e legível.

Pode-se notar que os realizadores de uma produção audiovisual, até certo ponto, podem fazer uso de certas estratégias e escolhas para influenciar na produção e criação de obras. Nesse caso, o público para o qual se destina uma tradução pode ser influenciado de maneira a formar, aceitar, rejeitar ou confirmar certa ideologia.

Na análise da série *Punho de Ferro* e de todas as outras obras que constituem o *corpus* desta pesquisa foi evidenciado que algumas estratégias de tradução foram preferencialmente escolhidas bem como a escolha de temas que estão presentes na narrativa audiovisual mas não estão presentes, ao menos de forma tão explícita, na narrativa quadrinista que serviu de base para a produção da série. Entretanto, no processo de tradução é necessário levar em consideração alguns aspectos, tanto da cultura de partida, quanto da cultura de chegada, para que sua tradução chegue até o público de forma clara.

Assim na adaptação audiovisual dos quadrinhos de *Punho de Ferro*, é necessário levar em consideração que o produto da tradução foi feito para um público para o qual a cultura oriental não é tão amplamente difundida, motivo este que pode justificar as escolhas feitas na construção da narrativa da série *Punho de Ferro*.

4.5 Os Defensores

Os Defensores é uma outra série produzida pela plataforma Netflix que reúne os super-heróis que foram apresentados individualmente. A série foi criada por Douglas Petrie em 2017 e é baseada nos quadrinhos homônimos criados por Roy Thomas em 1976. As figuras 09 e 10 ilustram a capa da primeira edição dos quadrinhos em que *Os Defensores* se reuniram e o pôster da primeira temporada da série da Netflix:

Figuras 09 e 10: Capa da primeira edição de *Os Defensores* da Marvel Comics e pôster da primeira temporada da série *Os Defensores* da Netflix, respectivamente.



Fonte: Marvel Comics e Netflix.

Ao contrário da série, nos quadrinhos, Os Defensores não combatiam crimes apenas em seu bairro. Nas produções da Netflix, eles passaram a ser chamados de heróis urbanos que lutam contra violência, corrupção e injustiças sociais. Já na narrativa quadrinista, esses heróis lutam contra ameaças míticas, fantásticas e até espaciais. Pode-se perceber que o teor da trama foi alterado no processo de retextualização e produção da série da plataforma Netflix. Algumas dessas alterações feitas na produção da narrativa audiovisual da Netflix são elencadas na tabela 06:

Tabela 06: Comparação de elementos da revista em quadrinhos e da série *Os Defensores*.

categorias	Quadrinhos	Série
Personagem principal	Demolidor, Jessica Jones, Luke Cage e Punho de Ferro compõem o grupo conhecido como Os Defensores juntamente com outros super-heróis da Marvel. O grupo atua em diversos locais do mundo todo.	Demolidor, Jessica Jones, Luke Cage e Punho de Ferro compõem o grupo conhecido como Os Defensores. O grupo atua especificamente na cidade de Nova York.
Ambiente	Várias cidades do mundo	Cidade de Nova York

Tom	Humorístico.	Humorístico.
Plano de Expressão	Todos os personagens usam uniforme.	Apenas o Demolidor usa uniforme.
Contexto Cultural	Quadrinhos produzidos em 1976 quando os quadrinhos de super-heróis alcançaram grande popularidade mundial	Série produzida em 2017 quando as adaptações audiovisuais baseadas em quadrinhos de super-heróis alcançaram grande popularidade mundial.
Outros elementos	Alguns personagens já haviam aparecido juntos nas edições anteriores individuais de cada um deles.	Alguns personagens já haviam aparecido juntos nas episódios anteriores das séries individuais de cada um deles.

Fonte: Marvel Comics e Netflix.

Os produtores e criadores da série, imaginaram esses novos Defensores em uma saga de crime em toda a cidade de Nova York. O objetivo da série é criar uma história policial moderna e politizada diferente da proposta dos quadrinhos da Marvel Comics.

Há também diferenças inclusive nos trajes ao se comparar os quadrinhos e a série. Enquanto nos quadrinhos esses super-heróis se apresentam em trajes coloridos e usam máscaras, na série, eles usam roupas comuns, a exceção apenas do Demolidor que veste um traje bem semelhante ao dos quadrinhos. A escolha pode ser uma consequência da tentativa de tornar os heróis mais verossímeis a combatentes do crime em suas comunidades e dar um tom policial a trama da narração audiovisual.

As características específicas da série podem também ser observadas como uma necessidade mercadológica de vinculação do produto entre vários tipos de público, tanto os fãs dos quadrinhos que originaram a série quanto novos telespectadores que consomem as produções da Netflix. A retextualização aqui pode ser analisada em uma perspectiva cultural e também mercadológica, afinal, a produção foi desenvolvida pensando em gerar lucros para a plataforma via *streaming* Netflix.

A própria forma como a produção da série foi conduzida e pensada pode ser analisada como uma estratégia de mercado para que se pudesse atingir uma quantidade significativa de espectadores, pois cada um dos heróis foi apresentado em séries distintas e individuais até que foram todos reunidos em uma outra produção.

Por representar personagens que já foram apresentados individualmente em outras produções audiovisuais, a série *Os Defensores* traz referências a vários acontecimentos já ocorridos nos episódios de *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage* e *Punho de Ferro*. Esta característica confere a todas estas séries que se inter-relacionam uma natureza transmidiática, fenômeno o qual torna-se cada vez comuns em produções envolvendo adaptações de histórias em quadrinhos de super-heróis, onde uma produção traz alguma forma de interação com outra, compondo assim um enredo que se constrói a partir de vários elementos distribuídos em distintas narrativas.

Podemos perceber que no episódio da série aqui analisado, há uma evidência da presença da narrativa transmidiática, pois muitos acontecimentos nesta série são vinculados a outros acontecimentos nas outras quatro séries analisadas nesta pesquisa.

Outra característica ao se contrastar a série *Os Defensores* com seus quadrinhos de origem, foi o fato de que na narrativa quadrinista não há uma correlação de acontecimentos entre os eventos em edições individuais das revistas dos super-heróis que compõem o grupo chamado de *Os Defensores*. A partir desta constatação, pode-se concluir que o fenômeno da narrativa transmidiática pode ser um elemento narrativo recente e com uma possível motivação mercadológica, pois fomenta o consumo vários outros produtos midiáticos.

O advento de novas tendências no consumo audiovisual desafia o conceito tradicional de tradução como a conhecemos. Assim, a prática da tradução audiovisual contribuiu para a criação de um novo cenário em que o ato tradutório pode assumir um novo significado, ou seja, a criação de um novo produto. Este novo cenário também implica ponderar sobre quais materiais foram e são selecionados para tradução.

A série *Os Defensores*, bem como todas as outras séries que compõem o corpus desta pesquisa, constitui uma clara constatação desta nova perspectiva de tradução intersemiótica vinculadas às produções audiovisuais originadas de histórias em quadrinhos, ato tradutório este que ainda deve ser bastante pesquisado dentro dos Estudos da Tradução.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções cinematográficas ou televisivas baseadas em quadrinhos são assunto de um estudo crítico específico com base em teóricos funcionalistas da tradução.

As adaptações de quadrinhos para as telas têm motivações específicas dentro do mercado de consumo audiovisual. As franquias são muitas vezes bem-sucedidas porque há infinitas possibilidades de adaptações de narrativas quadrinistas. Quadrinhos e suas adaptações audiovisuais são exemplos de narrativa transmidiáticas que são narrativas abertas dentro de um universo amplo. Desta forma, os conglomerados têm sido bem-sucedidos, mantendo a continuidade através de diferentes meios de comunicação.

Uma diferença é que a adaptação audiovisual é estruturada de forma a fornecer uma abundância de detalhes para o espectador através de variações e nuances que divergem das histórias em quadrinhos que a originaram. Um filme ou episódio de uma série requer uma unidade de ação e não apenas um tema ou a noção de fidelidade. Logo, faz-se necessário que a narrativa seja desenvolvida de acordo com as necessidades específicas da mídia em que ela ocorre.

Diante do que aqui foi analisado, pode-se perceber que há discursos distintos em produções que compartilham um mesmo enredo. Ao observar-se os conteúdos e temáticas presentes nas histórias em quadrinhos que em sua maioria foram produzidas há algumas décadas atrás, nota-se que estas estão inseridas em um contexto sociocultural diferente do contexto atual. Enquanto muitas destas narrativas quadrinistas apresentam temáticas em que não há um cunho social ou de empoderamento de determinadas minorias, as séries já aparecem com um novo texto que tende a adequar-se a estas novas demandas da nossa sociedade.

Ao se falar em adaptação deve-se considerar uma gama de fatores que estão direta e indiretamente envolvidos neste processo de retextualização. Quando se fala especificamente em adaptação baseada em histórias em quadrinhos de super-heróis, há ainda que se pensar que este gênero está assumindo características próprias que podem agrupar estas produções em um gênero próprio.

Há alguns anos, as narrativas audiovisuais baseadas em quadrinhos de super-heróis não traziam tramas tão engajadas como as que puderam ser observadas e analisada neste trabalho. Muitos críticos inclusive descrevem estas produções em um patamar de entretenimento meramente comercial uma vez que se acredita-se que o maior objetivo seja fomentar mais lucros para as

empresas envolvidas. No entanto, independente de uma constatação das reais intenções por parte dos produtores e criadores destas séries baseadas em histórias em quadrinhos de super-heróis, pode-se observar que a presença de temas que promovem uma importante discussão em nossa sociedade como o empoderamento feminino, a apropriação cultural, o preconceito racial e a questão da acessibilidade e da inclusão social de deficientes físicos, conferem a estas produções um caráter a ser investigado e discutido para que se possam desenvolver estudos voltados ao processo de retextualização dentro dos Estudos da Tradução.

Em adaptações, as semelhanças entre o material de partida e de chegada que compõem o enredo são selecionados e tecidas no contexto de uma nova narrativa formada através da fabricação de uma história que é consistente com os temas do material de origem, mas tem uma unidade narrativa que se baseia nas funções que compõem o novo enredo da adaptação.

Assim, as adaptações audiovisuais podem ser definidas como adaptações que partilham personagens e conflitos com seu material de origem, mas não empregam o mesmo conjunto de funções e temas em seu enredo.

Há várias maneiras nas quais as adaptações podem ser contextualizadas, no entanto, a transformação real do produto de partida, neste caso, as histórias em quadrinhos, para a tela, não é um processo simples ou uniforme. Um diretor não simplesmente cria um filme tal qual está em seu material de origem, pois os aspectos estruturais e perceptivos das diferentes mídias não são diretamente compatíveis.

Várias distinções notáveis emergem de observações sobre diferenças estruturais entre texto de partida, sendo de livros ou de quadrinhos, e o produto de chegada, no caso desta pesquisa, as séries da Netflix. Estas distinções são descritas por Stam:

Enquanto o filme ou série é um meio principalmente visual, o texto é linguístico, mesmo que com elementos extralinguísticos, como é o caso da narrativa quadrinista. Esta distinção chave é a razão para um número de diferenças estruturais entre adaptações e seu material de origem (STAM, 2000, p. 59).

Um outro fator considerável na estrutura que merece ser mencionado é a forma como o meio é experienciado pelo consumidor. Ao ler uma história em quadrinhos, por exemplo, o leitor mantém a obra na mão, movimentando as páginas, e controla a sua leitura à vontade. Neste sentido, o leitor tem muito mais controle sobre o texto do que o espectador faz sobre a tela.

Embora o serviço via *streaming* da plataforma Netflix tenha colocado um maior grau de controle nas mãos do espectador pela capacidade de fazer uma escolha de qual episódio o espectador irá assistir, ou mesmo ver novamente episódios anteriores, ainda é um produto em que o fluxo de experiências simultâneas não é interrompido. Dessa forma, devido ao nível mais elevado de controle, pode-se considerar o ato da leitura como mais confidencial e íntimo comparado ao ato de ver um filme ou um episódio de uma série. Pode-se concluir, assim que os espectadores do meio audiovisual têm em grande parte uma experiência externa e perceptual, enquanto a leitura é uma experiência interna e conceitual.

Logo, todas essas características específicas também devem ser consideradas ao se observar diferentes discursos, estruturas e elementos em adaptações audiovisuais. Neste contexto Stam (2008) diz que “a adaptação audiovisual revela as instabilidades da produção textual. O fato de que as obras consideradas definitivas são, na verdade, apenas uma versão que arbitrariamente foi congelada e recebeu o estatuto de definitiva”.

Stam também fala sobre alguns aspectos de um roteiro adaptado. O autor afirma que:

O roteiro inclui cenas rejeitadas na versão final do romance, mas que foram reaproveitadas pelo roteiro, bem como diálogos diferentes dos que encontramos no romance. Esse fato inspira uma pergunta fascinante: se um romancista escreveu um romance e também forneceu um roteiro que em si já é infiel ao romance, a que texto deveria o cineasta ser fiel? (STAM, 2008, p.300).

Ao longo do processo de análise feito nesta pesquisa pode-se constatar que a tradução enquanto retextualização mostrou-se peculiar em relação aos trabalhos até então analisados por pesquisadores que se interessam no assunto. Esta constatação ocorreu devido ao fato de existirem muitas particularidades no processo de retextualização que constituem o corpus, sendo as histórias em quadrinhos da Marvel Comics (texto-base) e as séries da Netflix (texto retextualizado). Destaca-se que o gênero história em quadrinhos constitui-se de uma linguagem híbrida, isto é, a junção da linguagem verbal com a gráfico visual, característica esta que favoreceu o emprego dos recursos multimodais na transposição midiática do gênero para efetuar sua proposta textual-discursiva.

A análise aqui apresentada foi feita principalmente a partir dos estudos de Nord (1991). com o objetivo de identificar os aspectos discursivos dentro das especificidades de cada narrativa analisada.

As adaptações audiovisuais de histórias em quadrinhos de super-heróis estão em processo de transformação em relação a questões mais relacionadas ao contexto social e de

representação racial. As questões envolvidas neste tipo de tradução intersemiótica envolvem um conjunto complexo de fatores, incluindo experiências de criadores e percepções do processo de adaptação, convenções de gênero, lógicas da indústria e relações entre diferentes tipos de mídia e seu público consumidor.

Sobre as adaptações audiovisuais, retomamos a teoria apresentada por Hutcheon (2011) que afirma:

Em primeiro lugar, vista como uma entidade formal ou produto, uma 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 um 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).

Ainda sobre o processo de criação que envolve a produção de uma adaptação, Hutcheon (2011) diz que “como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação. Dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”.

Uma vez feita a análise do corpus sob um viés de retextualização foi possível identificar que a tradução intersemiótica como forma de retextualização cujo produto se concretiza nas séries aqui estudadas conecta de modo habilidoso os aspectos linguísticos verbais e visuais, permitindo uma construção imagética do enfoque da narrativa audiovisual destas séries. A partir de elementos como as imagens, os balões e a representação da linguagem gestual dos personagens, foi possível alterar o conteúdo estético do texto-base, recriando um novo espaço narrativo, possibilitando a construção de uma narrativa contemporânea disponibilizada na plataforma Netflix.

Ao pensarmos em adaptações audiovisuais feitas especificamente para a plataforma Netflix, pode-se considerar que obra em tradução pode receber outras significações para se adequar ao contexto da nova mídia onde esta obra traduzida será veiculada.

Com base na análise das narrativas quadrinistas e audiovisuais aqui descritas foi possível a verificação de que ocorreu por parte dos realizadores de cada série integrante do *corpus*, um processo de recriação de um novo contexto em uma outra plataforma midiática.

Observa-se, a partir desta pesquisa, que no ato de retextualizar há o compromisso de preservar o enunciado base, porém com o intuito de atender as diversas variáveis ligadas a distintos contextos de produção que envolvem uma retextualização, foram aplicadas alterações de forma

estratégica que proporcionaram uma mudança de natureza contextual, promovendo assim narrativas que se comunicam mas não são exatamente iguais.

Devemos também considerar que esta pesquisa trata de um processo de tradução com algumas especificidades pois trata da transposição midiática de meios que contam com suporte imagéticos.

Assim, levando em consideração o que foi aqui analisado, podemos verificar que a tradução de histórias em quadrinhos para narrativas audiovisuais envolve não apenas elementos linguísticos, mas também pictóricos e tipográficos e que considera a tradução de quadrinhos em seus contextos sociais e culturais.

Ao considerarmos que as diferentes narrativas presentes no *corpus* desta pesquisa apresentam condições de produção bastante diferenciadas. Foi possível notar que a mesma personagem pode ser construída de outra maneira, a fim de contextualizar esta personagem a um novo contexto cultural, aspecto este descrito por Nord (1991), que afirma que no processo de retextualização, devem ser considerados os fatores culturais e sociais, sobretudo, a proposta de adequação da tradução à cultura de chegada bem como seu contexto situacional e histórico.

No contexto desta pesquisa a tradução consiste em ato que permite uma reflexão e recriação da narrativa sendo traduzida. Os aspectos culturais, sociais, estéticos e estilísticos de uma obra devem ser considerados para que possam ser retextualizados de forma a respeitar o contexto de chegada obra traduzida, seja esta obra um outro texto, uma música, uma pintura ou uma narrativa audiovisual.

O discurso observado nas séries apresenta especificidades ao serem comparados aos discursos dos quadrinhos que a originaram. Cabe aqui mencionar novamente Travaglia (1989) que afirma o seguinte sobre tradução enquanto retextualização:

O que acontece na tradução é, desta forma, algo semelhante ao processo de produção de qualquer texto: o tradutor constrói o sentido a partir de um texto original; o sentido assim construído por ele transforma-se na sua intenção comunicativa; em seguida o tradutor planeja globalmente a tradução do texto levando em conta os elementos constitutivos da textualidade e buscando além disso estabelecer a coerência entre o original e a tradução (TRAVAGLIA, 2003, p.68).

A partir do que Travaglia afirma, percebe-se que a adaptação é parte do processo de traduzir e retextualizar a para que ocorra uma tradução mais coerente e que transmita significados pertencentes ao seu contexto de produção.

Abordar a tradução como forma de retextualização, segundo a autora, ocasiona o deslocamento do foco de observação do processo tradutório para um outro aspecto desse mesmo processo: para o fato de que, ao traduzir, isto é, “transpor ideias”, “buscar equivalência”, “captar e exprimir mensagens alheias”, “captar e exprimir sentidos” etc., o tradutor está, na realidade, acionando todos os elementos que conferem textualidade a um texto e que foram anteriormente acionados pelo produtor do texto original (TRAVAGLIA, 2003, p.69).

Diante da análise feita nesta pesquisa, foram observados alguns elementos como determinantes nas escolhas dos realizadores da produção audiovisual, como a intencionalidade e o sentido de como um elemento narrativo vai ser sempre reconstruído à medida que se façam novas leituras e de acordo com o conhecimento de mundo do público, no caso desta pesquisa, os consumidores das séries da Netflix aqui analisadas.

Esta pesquisa visa contribuir para o desenvolvidor dos Estudos da Tradução no que compreende à análise científica das adaptações audiovisuais e das histórias em quadrinhos de super-heróis no meio acadêmico. Ainda há bastante a ser discutido no que diz respeito aos estudos e pesquisas voltados para essas mídias que têm grande circulação em nossa sociedade.

Pode-se considerar que a presente pesquisa contribui para os Estudos da Tradução, à medida que analisa e discute alguns aspectos que permeiam a retextualização envolvendo narrativas transmidiáticas, aqui representadas por quadrinhos e séries da Netflix. Alguns personagens já haviam aparecido juntos nas edições anteriores individuais de cada um deles.

Destaca-se aqui que a retextualização é um assunto que não se esgota. Sobretudo quando se abrem diversas possibilidades envolvendo a tradução realizada por meio de diferentes signos linguísticos. Assim, faz-se necessário direcionar mais pesquisas nesta área dos Estudos da Tradução buscando analisar elementos intrínsecos à obra retextualizada levando em consideração as suas especificidades dentro da cultura do público-alvo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Soraya Ferreira. **Tradução intersemiótica**: uma prática possível e eficaz nos cursos de tradução. In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (Org.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

ARNHEIM, Rudolf. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Berkeley-Los Angeles, CA: California University Press, 1954.

ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 2003.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BENDIS, Michael. **Marvel's Jessica Jones**. Ed. 1. New York: Marvel Comics, 2015.

_____. **Alias**. Ed. 1. New York: Marvel Max, 2001.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador e as considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: Massachusetts, 2000.

BRITO, João Batista. **Literatura, cinema, adaptação**. João Pessoa: Graphos, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007

CARLSTEDT, Roland. **Handbook of Integrative Clinical Psychology, Psychiatry, and Behavioral Medicine Perspectives, Practices, and Research**. New York: Springer Pub, 2009.

CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria lingüística da tradução**. São Paulo: Cultrix. 1980.

CATRYSSSE, Patrick. **Film adaptation as translation**. New York: Target, 1992.

_____. **Audiovisual Translation and New Media**. New York: ABS, 1997.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

DERRIDA, Jacques. **L'oreille de l'autre**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EPSTEIN, Jean. **O cinema do diabo**. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **The relations between primary and secondary systems in the literary polysystem**. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.

_____. **Translation and transfer: polysystem studies**. Durham: Duke University Press, 1990.

_____. **O sistema literário**. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre: Translations, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. (Extratos) Edição bilíngüe. Cadernos Viva Voz. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE, 2005.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOODWIN, Archie. **Luke Cage, hero for fire**. Ed. 1. Marvel Comics, New York. 1972.

GUBERNIKOFF, Giselle. **O significado social da mulher no cinema**. São Paulo: Centro Mário Schenberg, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2006.

_____. **Through the prism of an intellectual life: Culture, politics, race and diaspora: the thought of Stuart Hall**. Kingston/London: Ian Randle/Lawrence & Wishart, 2007.

HOWE, Sean. **Marvel Comics**: a história secreta. São Paulo: LeYa, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008

_____. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio de mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.

KALINOV, Kalin. **Transmedia Narratives and Marketing (lectures)**. Sofia: University Press, 2016.

KAINDL, Klaus. **Comics in translation**. Handbook of translation studies. Benjamins: Publishing Company, 2010.

LAGES, Susana Kampff. **A tarefa do tradutor e seu duplo: A teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade**. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, 1998.

LAGES, Susana Kampff. **Teoria da tradução e melancolia**. In: Tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik von. **On describing Translations**. In: HERMANS, Theo. The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London and Sidney: Croom Helm, 1985.

LEE, Stan. **Daredevil: The Origin of Daredevil**. Ed.1. New York: Marvel Comics, 1964.

LEFEVERE, André. **Text, system and refraction in a theory of literature**. The Translation Studies Reader. 3rd edition. London and New York: Routledge, 1992.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERENCIANO, Levi Henrique. **Cinema hollywoodiano e cultura de massa: entre leitores, espectadores e expectativas**. In: Cadernos de Semiótica Aplicada. Araraquara: UNESP, 2011.

METZ, Christian. **O dizer e o dito no cinema: o caso de um verossímil? A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRANDA, Luciana Lobo. **A cultura da Imagem e uma nova proibição subjetiva**. Rio de Janeiro: Sesc, 2007.

MOYA, Álvaro. **SHAZAM!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NORD, Christiane. **El error en la traducción: categorías y evaluación**. In: HURTADO, Albir. Estudios sobre la traducción. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1996.

_____. **Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model of translation-oriented text analysis**. Amsterdam: GA, 1991.

_____. **Texto base-texto meta: Um modelo funcional de análise**. Tradução e adaptação de Christiane Nord. Espanha: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.

_____. **Traduciendo funciones**. In: HURTADO, Albir (Ed.). Estudios sobre la traducción. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994.

_____. **Training Functional Translators**. Amsterdam: Rodopi, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O Lugar das Sistemáticas Linguísticas na Análise de Discurso**. vol.10, n.2. São Paulo: EDUC, 1994.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. **Discurso e Leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

PARODY, Clare. **Franchising/Adaptation**. Oxford: Oxford Press, 2011.

PÊCHEUX, Michel. **Sob o pseudônimo de Thomas Herbert: Observações para uma teoria geral das ideologias**. Trad. brasileira de Carolina M. R. Zuccolillo, Eni P. Orlandi e José H. Nunes. Campinas: Ática, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEREIRA, Gorete. **Tipos de deficiências**. São Paulo: EDUC, 2009.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCOLARI, Carlos. **Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production**. International Journal of Communication, 2009.

SEGER, Linda. **The Art of Adaptation**. New York: Henry Holt and Company, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Rio de Janeiro, 2005.

STAM, Robert. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers, 2000.

_____. **Film Adaptation**. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation**. Malden (EUA): Blackwell Publishing, 2005.

STÜRMER, Adriana; SILVA, Giana Petry Dutra da. **Do DVD ao online streaming: a origem e o momento atual do Netflix**. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

THOMAS, Roy. **The Immortal Iron Fist**. Ed.1. Marvel Comics: New York, 1974.

_____. **The Defenders**. Ed. 1. Marvel Comics: New York, 1971.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução e Retextualização: a tradução numa perspectiva textual**. São Paulo: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

TYMOCZKO, Maria. **Translation in a Postcolonial Context**. Manchester: St. Jerome, 1999.

VENUTI, Lawrence. **Adaptation, translation and culture**. Toronto: Ratuken Kobo, 2007.

XIAOCHANG, Li. **Transmedia as Intertext and Multiplicity: Why Some Types of Stories Lend Themselves to Transmedia**. New York: Culture, 2009.

ZANETTIN, Federico. **Comics in translation**. Perugia: St. Jerome Publishing, 2008.