

A HISTÓRIA NOS QUADRINHOS E NA TELA: A TRANSPOSIÇÃO DA NARRATIVA EM *WATCHMEN*¹

Camila Augusta Pires de FIGUEIREDO

Mestre em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
E-mail: camilafigueiredo82@hotmail.com

Resumo

Este artigo analisa a transposição midiática do romance gráfico *Watchmen*, de Alan Moore, para o cinema em 2009. O objetivo é propor um estudo sobre como a narrativa quadrinizada foi transposta para o cinema, através de várias versões em múltiplos DVDs, com a intenção de se aproximar ao máximo da obra original.

Palavras-chave

Watchmen; romance gráfico; transposição midiática

¹ Este artigo é uma versão modificada de parte da minha dissertação de mestrado intitulada *Hollywood goes Graphic: the intermedial transposition of Graphic Novels to films*.

Embora tenha suas raízes em tradições orais e pictóricas, a narrativa é sempre vista como a corporificação natural da linguagem escrita. A suposição de que a narrativa é um evento exclusivamente literário faz com que a função narrativa das imagens seja frequentemente ignorada em uma mídia híbrida. No entanto, as imagens podem narrar, tanto quanto as palavras. No caso de filmes e histórias em quadrinhos, textos verbais e visuais têm funções narrativas distintas, e é crucial dedicar às imagens a mesma atenção que ao texto.

Nos quadrinhos e nos filmes, a narrativa² é o resultado de uma sequência de imagens. Nos quadrinhos, os elementos formais que narram são principalmente a disposição dos quadros e as calhas (os espaços entre os quadros) em uma página, bem como as figuras desenhadas no interior dos quadros.

No entanto, uma única imagem também pode narrar. Neste caso, a narrativa é sugerida por uma única imagem, sem que os eventos narrativos sejam diretamente representados³. Em *Paisagem com a Queda de Ícaro* de Bruegel (1558), por exemplo, o movimento está implícito, mas nunca é mostrado. Da mesma forma, na maioria das charges a narrativa também está implícita, quer através de uma representação de uma causa e uma sugestão de um efeito. Pode-se ainda narrar através de distintas posições ou momentos de um ou mais personagens em um único quadro (Fig. 1).

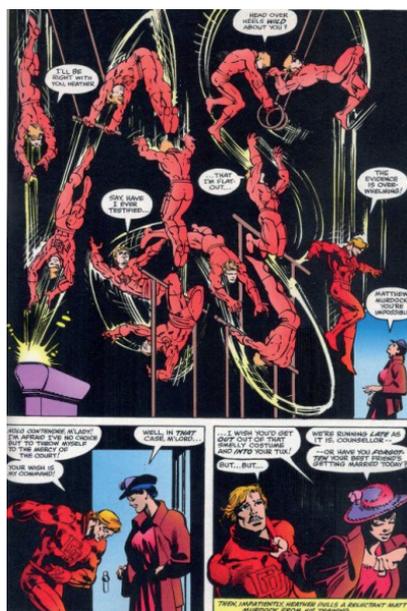


Fig. 1: Narrativa através de distintas posições ou momentos de um ou mais personagens em *Demolidor*, de Frank Miller.

² O termo ‘narrativa’ pode ser definido como a “representação de um evento ou de uma série de eventos” (ABBOTT, 2002, p. 12).

³ A menos que vários quadros intermediários compondo o movimento estejam disponíveis, como nas figuras de Jules Marey ou como em “Nude Descending a Staircase n. 2.” (1912), de Duchamp.

Portanto, podemos dizer que, nos quadrinhos, embora a narrativa seja uma consequência natural da disposição das imagens em sequência, um quadro também pode ser considerado uma unidade narrativa. Além disso, vale ressaltar que a narrativa não é necessariamente dependente de diálogos, como o primeiro exemplo também demonstra.

Uma vez que o movimento é uma característica intrínseca do filme, não podemos considerar um fotograma (imagem fixa cinematográfica) como uma unidade narrativa fílmica. Nos filmes, a narrativa é o resultado de eventos, dispostos em sequências de imagens. A narrativa é geralmente construída por técnicas cinematográficas como “ângulos e movimentos de câmera, transições, montagem, bem como os repertórios particulares das faixas não-visuais” (RYAN, 2004, p. 196).⁴

Em analogias entre quadrinhos e filmes, o aspecto mais recorrente observado é a estrutura narrativa, na qual o potencial narrativo das histórias em quadrinhos tem sido quase sempre estudado de acordo com as técnicas narrativas do cinema ou, em outras palavras, com base no que os quadrinhos tomam emprestado da linguagem cinematográfica. O ato de privilegiar as técnicas do filme nas comparações entre os aspectos narrativos de quadrinhos e filmes tem frequentemente levado a uma depreciação dos quadrinhos como uma mídia inferior, incapaz de ter seu próprio sistema narrativo. Também transmite a ideia de que a narrativa nos quadrinhos não pode ser estudada por conta própria, ou sem ser comparada à narrativa de outras mídias. Na verdade, como Francis Lacasse prova em “The Comic Strip and Film Language”, os dispositivos narrativos dos quadrinhos devem pouco ao cinema, uma vez que a maioria deles apareceu antes mesmo do “nascimento” do cinema (1972, p. 14).

Embora essas teorias possam fornecer análises válidas de delimitação e comparação de mídias individuais, elas não satisfazem a nossa principal preocupação, que é a análise da transposição de mídias. De acordo com Irina Rajewsky, a transposição midiática é a “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia”. Nesta categoria, o texto ou o filme “original” é a “fonte” do novo produto de mídia (2005, p. 51). Essa categoria é obrigatoriamente intermediária, pois sempre envolverá duas mídias: o texto-fonte (que serviu de inspiração) e o texto-alvo (a nova versão daquela determinada obra).

Em qualquer processo de transposição midiática, além dos elementos circunstanciais – valores e normas culturais da época de produção da nova obra – é necessário também atentar para o tipo de mídia envolvida no processo de transposição, uma vez que cada mídia possui qualidades midiáticas distintas. Entre quadrinhos e cinema, por exemplo, Pascal Lefèvre aponta que existem quatro diferenças ontológicas principais que influenciam o processo de transposição e que geralmente tornam o trabalho do diretor da adaptação fílmica

⁴ Neste texto, todas as citações são minhas traduções, a menos que explicitado.

mais complicado. A primeira diferença ontológica é a narrativa⁵, que sempre sofrerá alterações quando transposta de uma mídia para outra. Isso acontece porque quadrinhos e cinema possuem qualidades midiáticas distintas que são utilizadas para contar a história de maneiras diferentes. Portanto, os mesmos elementos narrativos que funcionam com sucesso em quadrinhos podem não funcionar em um filme. Neste artigo, analisaremos como se deu a transposição da narrativa quadrinizada para a narrativa fílmica em *Watchmen*.

A narrativa em múltiplos DVDs

Watchmen é uma série de doze volumes escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, publicada entre 1986 e 1987. Conta a história de um grupo de super-heróis aposentados, em um 1985 alternativo, onde os Estados Unidos e a União Soviética estão à beira de uma guerra nuclear. Os super-heróis, que foram considerados foragidos desde a Lei Keene foi aprovada em 1977, começaram a investigar o misterioso assassinato de um dos membros de seu extinto grupo. No final de cada volume, há algum tipo de material ficcional (artigos de jornais, capítulos de livros, cartas e relatórios) que tenta conferir maior autenticidade à história, fornecendo detalhes do contexto histórico. *Watchmen* tem uma narrativa visual complexa, com detalhes e alusões em quase todos os quadros, close-ups e zooms extremos, símbolos icônicos e temas recorrentes. Além disso, *Watchmen* apresenta um sistema de cores diferente, favorecendo cores secundárias em vez de primárias⁶.

Watchmen ganhou o Hugo Award em 1988 e foi selecionado como um dos “100 melhores romances de língua inglesa de 1929 até o presente” conforme a lista de 2005 da revista *Time*. Juntamente com o *Batman: O Cavaleiro das Trevas* de Frank Miller, *Watchmen* estabeleceu um novo gênero de romances gráficos, que desconstrói o papel do super-herói como concebido – especialmente nos Estados Unidos – a partir dos anos trinta e até os anos setenta. As duas obras abandonam os tradicionais papéis de heróis e vilões, e tendem a focar em questões psicológicas dos personagens. Em *Watchmen*, por exemplo, heróis deprimidos, atormentados e cruéis são proibidos de combater o crime porque a sociedade se voltou contra eles. Eles se tornam bandidos e não podem mais usar máscaras, fantasias ou dirigir seus super-veículos.

Antes de 2009, várias tentativas de adaptar *Watchmen* para o cinema falharam, principalmente por causa de sua estrutura narrativa complexa, com abundantes referências cruzadas e profusa utilização de metanarrativas e detalhes subtextuais, o que torna difícil para qualquer diretor comprimir a his-

⁵ A segunda diferença, de acordo com Lefèvre, está entre o *layout* da página e o da tela; a terceira está entre o som no filme e o silêncio nos quadrinhos; e a quarta é a diferença entre os desenhos nos quadrinhos e a fotografia nos filmes (2007).

⁶ Cores primárias (vermelho, azul e amarelo) foram amplamente usadas em quadrinhos de super-heróis da Era de Ouro (da década de 1930 até o final da década de 1940). Em *Watchmen*, é dada preferência a tons de verde, laranja e roxo.

tória em um filme de duas ou três horas. Todos estes aspectos concederam a *Watchmen* o título de ser um texto ‘infilável’. Os esforços frustrados foram acentuados pela vida reclusa de Moore e seu desprezo pela indústria cinematográfica⁷.

Depois de vários rumores, tentativas e disputas legais relativos à produção e distribuição do filme, *Watchmen* foi finalmente adaptado para o cinema em 2009 pelo diretor Zack Snyder, que se sentiu à vontade para transpor o romance gráfico depois do sucesso de *300*, a versão em quadrinhos da batalha dos Espartanos contra os Persas nas Termópilas gregas.

Sendo também um fã de *Watchmen*, Snyder tentou manter-se o mais próximo possível do romance gráfico, usando os quadros individuais como *storyboards* para as cenas do filme. Ao que parece, esse procedimento é mais simples com relação ao romance gráfico, porque, diferentemente do quadrinho de super-herói (com inúmeras publicações desde seu lançamento) o romance gráfico geralmente possui uma estrutura narrativa tradicional, com começo, meio e fim, que supostamente é também o caso das narrativas de cinema.

No entanto, enquanto Snyder certamente agradou os fãs inveterados permanecendo fiel ao texto original, ele também foi duramente criticado por isso. A principal crítica era de que o filme tentou tanto se parecer com o romance gráfico que não encontrou a sua “aura” própria como filme. A tentativa de ser completamente fiel ao romance gráfico ignorou as qualidades midiáticas diferentes dos quadrinhos e do cinema, e impediu o diretor e os atores de verem o que funcionaria melhor na mídia cinematográfica.

Apesar de ter conseguido encontrar um bom correspondente fílmico em vários momentos, em outros a busca obsessiva de Snyder por uma adaptação perfeita foi frustrada. Em várias ocasiões ao longo da obra de Moore, uma narrativa secundária é contada concomitantemente com o enredo principal. “Os Contos do Cargueiro Negro” é uma meta-narrativa que conta a história de um pirata naufrago tentando voltar para casa e se reencontrar com sua esposa e filhos. A história em quadrinhos é lida por Bernie, um garoto que permanece ao lado de uma banca de jornal para que possa ler a revista em quadrinhos sem ter de pagar por isso. Juntamente com o proprietário da banca de jornal, o menino faz parte de um microcosmo dentro da narrativa principal de *Watchmen*.

Em alguns momentos no romance gráfico, os *Contos do Cargueiro Negro* ocupa a parte pictórica do quadro, enquanto os balões permanecem conectados à trama central. Em outros momentos, os pensamentos do pirata, mostrados em balões em forma de pergaminhos, aparecem juntos com imagens da narrativa principal. E, em outros momentos, dois tipos de balões coexistem dentro do mesmo quadro. A intervenção desta segunda narrativa começa no

⁷ Sabe-se que Alan Moore nunca assistiu a nenhuma das adaptações fílmicas de seus romances gráficos e que não quer nenhuma conexão de seu nome com essas produções. Por causa disso, em *Watchmen*, o nome de Moore é omitido dos créditos do filme. Ao invés disso, no filme os créditos são dados a Dave Gibbons como coautor e ilustrador de *Watchmen*, uma vez que ele participou ativamente da produção do filme.

terceiro capítulo e continua até o décimo primeiro e nunca se estende por mais de quatro páginas. Na maioria das vezes, aparece mais de uma vez em um capítulo.

Mas o mais importante é que os *Contos* representam um contraponto importante para a narrativa principal por causa de sua função metafórica. Eles tecem comentários sobre os principais personagens em pontos cruciais da narrativa quadrinizada. Há, por exemplo, o momento em que Dr. Manhattan – o único super-herói que realmente possui superpoderes – exila-se em Marte, expondo a Terra a uma escalada de violência e a uma iminente terceira guerra mundial. Quando Dr. Manhattan chega a Marte, ele contempla as estrelas no céu, enquanto três pergaminhos comentam a imagem: “Naquela noite, dormi mal sob estrelas frias e distantes, meditando sobre Deus, também frio e distante, em cujas mãos jazia o destino de Davidstown. Estaria Ele lá? Teria estado antes e agora partido?” (MOORE, 1999, cap. 3, p. 21). É possível estabelecer um paralelo entre o significado desta frase na narrativa pirata e na posição do Dr. Manhattan como um “Deus” frio e distante na Terra, que possuía o destino de nosso planeta em suas mãos.

Em outro momento, o empresário Adrian Veidt, conhecido como o homem mais inteligente da Terra, revela sua decisão de promover um genocídio a fim de, indiretamente, salvar o mundo. O plano é comentado pelo pirata que, depois de matar sua mulher por acidente, se pergunta: “Se o amor, apenas o amor, era o meu guia, como cheguei a esta situação?” (Fig. 2)

Mais uma vez, a narrativa do pirata está ligada à história principal, já que os leitores são convidados a questionar as razões verdadeiras que levaram Veidt a planejar um massacre de proporções gigantescas, com a desculpa de salvar o mundo. Assim, podemos nos perguntar: seria possível que o plano de Veidt tenha sido guiado pelo amor? Da mesma forma, uma segunda pergunta também é cabível: foi o amor que levou o pirata a matar sua esposa?



Fig. 2: A superposição de narrativas em *Watchmen* (MOORE, 1999, cap. 11, p. 9).

Em *Watchmen*, Snyder teve de decidir se incluiria ou não os *Contos do Cargueiro Negro* no filme. Se Snyder decidisse manter a narrativa pirata dentro do filme, o tempo de projeção certamente excederia o limite normalmente tolerado pelos espectadores. No entanto, se ele simplesmente omitisse a história, o trabalho de Moore perderia a densidade alcançada no romance gráfico e uma multidão de fãs de *Watchmen* possivelmente ficaria terrivelmente desapontada. A solução encontrada pelo diretor foi a de separar as duas narrativas e lançar os *Contos* em um DVD separado, como um desenho animado. A escolha da animação em vez de *live-action* foi apropriada porque diferencia a narrativa principal dos vigilantes (como se fosse o mundo real) da narrativa pirata (a história em quadrinhos ficcional). No entanto, separando as narrativas, a conexão com o garoto Bernie e o microcosmo da banca de jornal se perde. Por conseguinte, o comentário social e político sobre alguns dos momentos mais cruciais da narrativa principal é apagado. Da mesma forma, a função meta-comentário dos *Contos* sofreu uma grande ruptura. Infelizmente, como resultado, aqueles que não tiveram a oportunidade de ler o romance gráfico antes de assistir a animação em DVD dificilmente entenderão a relação dos *Contos do Cargueiro Negro* com a narrativa dos heróis.

É importante dizer que a tecnologia do VHS e mais recentemente a do DVD abriram novas possibilidades no cinema⁸. Uma delas é que o espectador assume o controle da experiência de exibição, podendo pausar, parar, voltar, começar e continuar assistindo o filme à vontade, em qualquer momento da narrativa, inclusive selecionando cenas individuais ou capítulos. Da mesma forma que o leitor de quadrinhos e romances, o espectador não apenas assume o controle da duração e da velocidade da experiência de leitura/ da exibição, mas também da ordem dos acontecimentos⁹. Nesse sentido, é possível dizer que a tecnologia do DVD oferece uma aproximação entre o modo de leitura de romances e histórias em quadrinhos e do modo de exibição de filmes.

Outro recurso que o DVD oferece é a possibilidade de haver uma versão expandida de um determinado filme. Também conhecida como “corte do diretor”, trata-se de uma versão mais longa do filme tal como foi exibido nos cinemas. Esse foi o caso de *Watchmen* que, além de ter sido lançado em DVD no mesmo formato dos cinemas, também teve uma versão “corte do diretor”. Além de cenas excluídas, alguns DVDs também fornecem finais alternativos, que afetam a narrativa do filme, se comparado com a versão dos cinemas. Em cada cena excluída ou suplementar, novas experiências de leitura do filme surgem. No caso dos finais alternativos, estas novas possibilidades se misturam

⁸ E mais recentemente ainda a tecnologia Blu-ray, o que permite uma maior capacidade de material fílmico – algo equivalente a quatro vezes a capacidade do DVD.

⁹ Em um bom exemplo de como a tecnologia DVD aproxima a leitura e a exibição através da organização das sequências do filme em “capítulos”, na versão em DVD de *Sin City - Recut, Unrated and Extended*, as tramas entrelaçadas da versão cinematográfica do cinema foram montadas de modo que os espectadores possam assistir a cada uma das quatro histórias separadamente.

ao filme original, criando diferentes leituras simultâneas na mente do espectador. No entanto, estas versões não confundem o espectador, que sabe que há uma ordem original da narrativa do filme. Ou, como Jay David Bolter explica,

O telespectador ainda tem a sensação de que há uma ordem canônica para o filme – a que geralmente é exibida por padrão (apenas inserindo o disco no aparelho, sem fazer escolhas do *menu*). As intervenções do espectador tornam-se experimentos dentro e ao redor desta ordem canônica. O DVD permite uma espécie de visão sinóptica do filme – como se o espectador pudesse examinar todo o filme e suas demais versões simultaneamente. (2005, p. 24)

Assim, os finais alternativos e as cenas excluídas ou suplementares apresentadas pelo DVD se tornam um complemento ao filme original e criam uma compreensão diferente e ao mesmo tempo simultânea da narrativa principal. Portanto, aquele que assistiu à versão “corte do diretor” de *Watchmen* certamente terá uma experiência muito diferente do espectador que só o viu no cinema.

Além do modo de recepção, a tecnologia do DVD também marcou uma mudança fundamental na maneira como os filmes são produzidos. O DVD não é simplesmente visto como uma forma de distribuir o filme para um público mais amplo. Richard Grusin explica que “[h]oje a produção, o design e a distribuição de versões de filmes em DVD fazem parte da intenção original contratual (e, portanto, artística) destes filmes” (2006, p. 76). Em muitos casos, a idealização do DVD precede a produção do filme.

De fato, a presença de “extras” nos DVDs¹⁰ se tornou tão comum hoje em dia que não se pode mais experimentar o filme completamente se não assistirmos à versão lançada em DVD. A experiência do cinema já não pode ser considerada a experiência cinematográfica definitiva porque a narrativa do filme não termina com o “FIM” na tela e com os créditos finais. Em vez disso, o filme é transformado e completado por cenas apagadas, finais alternativos, *trailers*, *storyboards*, comentários *pop-up*, mini-vídeos em *hyperlinks*, etc. Ignorar isso é negligenciar uma grande parte da experiência cinematográfica da atualidade. Portanto, é importante também que os estudos fílmicos e da adaptação se voltem para esse fato, percebendo em suas análises o material extra dos DVDs como parte do filme.

No romance gráfico *Watchmen*, outra fonte importante de narrativa é o material complementar que aparece ao final de cada capítulo (com exceção do último) e que, entre outras finalidades, fornece aos leitores um pouco do passado de cada um dos personagens. Ao final dos três primeiros capítulos, há trechos da autobiografia ficcional “Sob o Capuz”, escrita pelo personagem Hollis

¹⁰ O texto “DVDs, Video Games and the Cinema of Interactions” descreve outras opções interessantes oferecidas pelos DVDs de *Mulholland Drive*, de David Lynch, *Memento* de Christopher Nolan e *Time Code*, de Mike Figgis. (2006, p. 77-80)

Mason, revelando, por exemplo, porque ele decidiu tornar-se um aventureiro mascarado e fornecendo detalhes sobre a formação dos “Minutemen”, grupo de super-heróis que precedeu os “Watchmen”. Ao final dos capítulos quatro a onze há artigos de revistas, recortes de jornais, registros policiais e psiquiátricos, cartas, entrevistas, folhetos de propaganda e produtos da empresa de Adrian Veidt, o ex-super-herói Ozymandias.

De acordo com a categoria proposta por Irina Rajewsky de referência intermediária, todos esses elementos de ficção no romance gráfico *Watchmen* funcionam como referências intermediárias devido à sua característica “como se fosse”. Eles são referências que evocam estruturas de outros sistemas midiáticos – romances, revistas, cartas, jornais e fotografias – dentro de uma história em quadrinhos, como se fossem reais. Além de proporcionar aos leitores uma melhor compreensão dos personagens, eles servem para construir um mundo de ficção crível. É como se o material apoiasse os eventos ficcionais da narrativa gráfica principal, fornecendo um pano de fundo histórico “documentado” de que os heróis realmente existiram em um passado alternativo plausível.

Em *Watchmen* de Snyder, a maior parte deste material suplementar não foi incluída, muitas vezes deixando os espectadores que não conheciam previamente a história com informação insuficiente sobre os personagens. O único episódio que foi desenvolvido de forma satisfatória na versão filmica é a autobiografia de Hollis Mason intitulada *Sob o capuz*, que se apresenta como material suplementar ao final dos capítulos 1 a 3 no romance gráfico. No entanto, mais uma vez, devido à duração restrita de projeção do filme e da complexidade em interpor essa história com a narrativa principal de *Watchmen*, *Sob o capuz* foi adaptado em um pseudo documentário, exibido em um programa de televisão fictício chamado *The Culpeper Minute*. O documentário foi lançado no mesmo DVD que a animação *Os Contos do Cargueiro Negro*.

Além de adaptar uma grande parte do conteúdo da autobiografia ficcional, o documentário também menciona o material adicional do capítulo 4 (uma entrevista com o professor que trabalhou com Jon Osterman antes deste se tornar o Dr. Manhattan) e do capítulo 9 do romance gráfico (uma entrevista com Sally Jupiter sobre seu passado como uma aventureira mascarada).

Além disso, o documentário propõe uma solução para uma ligação que foi perdida no filme principal. No programa *The Culpeper Minute*, o vendedor da banca de jornal é entrevistado sobre sua opinião sobre os vigilantes. Embora o episódio no DVD não tenha conseguido a mesma relevância da narrativa no romance gráfico como um contraponto à história principal dos vigilantes, a presença do vendedor no documentário certamente foi uma decisão criativa para a adaptação.

Também foi interessante a utilização de comerciais de televisão durante o *The Culpeper Minute*, o que ajudou a aumentar o senso de realidade do documentário. Juntamente com o comercial do perfume fictício “Nostalgia”, produzido por uma das empresas de Adrian Veidt, outros dois comerciais de produtos reais são exibidos, tal como foram anunciados nos anos oitenta: o primeiro

relógio digital produzido no mundo, da marca Seiko, e Sani-Flush®, um produto para limpeza de vasos sanitários, produzido pela Reckitt Benckiser.

Embora o material complementar do romance gráfico não tenha sido totalmente adaptado para o filme *Watchmen*, o pseudo-documentário para TV alcançou com êxito o mesmo efeito sobre o espectador, conferindo uma maior autenticidade ao mundo fictício de *Watchmen*. E, juntamente com *Os Contos do Cargueiro Negro*, o programa *The Culpeper Minute* fornece uma tentativa de preencher as lacunas da adaptação fílmica em relação ao romance gráfico.

E, em conformidade com a intenção inicial do diretor Zack Snyder, depois do DVD *Os Contos do Cargueiro Negro* e de *Watchmen: Director's Cut*, foi lançada mais uma versão do filme. *Watchmen: The Ultimate Cut* combina a versão “corte do diretor” (que contém cenas adicionais que haviam sido excluídas devido à longa duração do filme para exibição no cinema) e *Os Contos do Cargueiro Negro*. Os *Contos* ficam entrelaçados à versão mais completa da narrativa principal, exatamente como no romance gráfico (Fig. 3).



Fig. 3: Da esq. para a dir.: *Contos do Cargueiro Negro*, *Watchmen* (versão dos cinemas), *Watchmen - Director's Cut* e *Watchmen - The Ultimate Cut*.

Conclusão

No passado, a análise das relações entre cinema e narrativas quadrinizadas limitava-se a estabelecer um paralelo entre as linguagens das duas mídias. Hoje, a experiência cinematográfica extrapola esse paralelo e a narrativa das adaptações de quadrinhos se estende para além do filme em várias plataformas midiáticas, geralmente utilizadas com o objetivo de recriar o mundo ficcional dos quadrinhos, concedendo-lhe um maior grau de veracidade. Em adaptações de quadrinhos, isso tem sido cada vez mais frequente especialmente por causa da mitologia que envolve os super-heróis dos quadrinhos. No romance gráfico isto também é possível. No entanto, como geralmente não são narrativas conhecidas a um público amplo, há o risco de um espectador de primeira vez se perder com a divulgação de tantas informações através de várias mídias.

Em *Watchmen*, uma solução para o longo enredo do romance gráfico composto de 12 volumes foi separar *Os Contos do Cargueiro Negro* da história de heróis, lançando-o em um DVD distinto. O vídeo *The Culpeper Minute* foi uma alternativa para incluir o material extra no final de cada capítulo do romance gráfico.

Quanto mais elementos da narrativa transmidiática uma franquia tiver, mais difícil será o trabalho de analisar criticamente a narrativa fílmica. Apesar disso, acredito que a análise da narrativa de um filme nos dias de hoje, e em particular, a análise de uma adaptação de quadrinhos para o cinema, deve sempre conceber as extensões de sua narrativa através de outras mídias. ☒

FIGUEIREDO, C. A. P. de. THE STORY IN COMICS AND ON SCREEN: THE NARRATIVE TRANSPOSITION IN *WATCHMEN*

Abstract

This article analyzes the media transposition of the graphic novel Watchmen, by Alan Moore, to screen in 2009. The objective is to propose an examination on how the comic narrative was transposed to cinema, through several versions in multiple DVDs, with the intention of becoming the closest to the original work as possible.

Keywords

Watchmen; graphic novel; media transposition

Referências

ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, 2002.

BOLTER, Jay David. "Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema" *Intermedialités* n° 6. p. 13-26. Fall, 2005.

CONTOS do Cargueiro Negro. Dir. Daniel Delpurgatorio e Mike Smith. Com Gerard Butler. Paramount Pictures e Warner Premiere, 2009. 63 min.

GRUSIN, Richard. "DVDs, Video Games and the Cinema of Interactions" *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n° 51, p. 69-91, jul./dez. 2006. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/>. Acesso em 7 Mar 2010.

LACASSIN, Francis. "The Comic Strip and Film Language". Trans. David Kunzle. *Film Quarterly*. University of California Press. Vol. 26, No. 1, p. 11-23, Autumn, 1972. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1211407>. Acesso em 26 Mai 2009.

LEFÈVRE, Pascal. "Incompatible Visual Ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images" *Film and Comic Books*. Ed. Ian Gordon, Mark Jancovich and Matthew P. McAllister. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. p. 1-12.

MILLER, Frank. Art by Klaus Janson. *Daredevil*. New York: Marvel Comics. Vol. 1. p. 177, 2008.

MOORE, Alan, writer. *Watchmen*. Art by David Gibbons. New York: DC Comics, 1995.

MOORE, Alan. *Watchmen*. Arte de David Gibbons. Trad. Jotapê Martins São Paulo: Editora Abril, 1999.

RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality". *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*, n. 6 (remédier), p. 43-64, 2005.

RYAN, Marie-Laure (ed.) *Narrative across Media: The Language of Storytelling*. Lincoln and London: U of Nebraska Press, 2004.

SIN City - Recut, Extended, Unrated. Dir. Robert Rodriguez, Frank Miller. Based on books by Frank Miller. Perf. Bruce Willis, Mickey Rourke, Clive Owen, Jessica Alba. Buena Vista, 2005. 124 min.

WATCHMEN. Dir. Zack Snyder. Based on book by Alan Moore. Perf. Jackie Earle Haley, Billy Crudup. Warner Bros, 2009. 162 min.

WATCHMEN – Director's Cut. Dir. Zack Snyder. Based on book by Alan Moore. Perf. Jackie Earle Haley, Billy Crudup. Warner Bros, 2009. 186 min.

WATCHMEN – The Ultimate Cut. Dir. Zack Snyder. Based on book by Alan Moore. Perf. Jackie Earle Haley, Billy Crudup. Warner Bros, 2009. 215 min.