

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM COMUNICAÇÃO**

**MARCOS VINÍCIUS COSTA BARRETO MAIA**

**TESOURARIA DOS QUADRINHOS: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE CONTOS DO CARGUEIRO NEGRO EM WATCHMEN – THE ULTIMATE CUT**

Salvador

2018

**MARCOS VINÍCIUS COSTA BARRETO MAIA**

**TESOURARIA DOS QUADRINHOS**

**ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE CONTOS DO CARGUEIRO NEGRO EM WATCHMEN – THE ULTIMATE CUT**

Esta monografia foi produzia como avaliação final para a conclusão do curso de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientação: Profª. Drª. Maria Carmem Jacob de Souza.

Salvador

2018

**AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha mãe, Elene. Seu esforço em estimular e incentivar meus hábitos de leitura e interesse pelos estudos foi fundamental na minha trajetória. Nos momentos de desespero ela costuma ser a fé e esperança que eu não sou capaz de ter e demonstrar. Eu não poderia ter uma mãe mais amorosa, cuidadosa e prestativa (não só comigo, devo salientar). Espero algum dia ser uma pessoa tão boa quanto ela já é.

A conclusão desta primeira jornada universitária também não seria possível sem o auxílio dos meus avós, Marlene e Enock, dos meus padrinhos, Adriane e Lúcio, que sempre me ensinaram sobre o valor do conhecimento e investiram na melhor educação possível que eu pudesse ter com o objetivo de conquistar uma vaga na universidade pública.

Agradeço a minha companheira, amiga, namorada e cúmplice, Ailma Teixeira, com quem divido o sonho de uma vida compartilhada plena de respeito, amor e companheirismo. Sua serenidade e amor me trouxeram segurança e encorajamento nos momentos mais difíceis da realização deste trabalho.

Também devo muito a minha terapeuta, Dra Ana Suely, que me acompanha desde o final do terceiro ano do ensino médio. Seu apoio ao longo deste tempo foi fundamental para ajudar a manter meu quadro de ansiedade constante controlado, e fazer com que eu conseguisse desenvolver inteligência emocional.

Da mesma maneira, sou imensamente grato por poder trabalhar com minha orientadora, Maria Carmem. Sua orientação precisa e cuidadosa tornou meu processo de conclusão de curso mais tranquilo, produtivo e assertivo. Seu intelecto é proporcional a sua humildade e amorosidade.

Por fim, também gostaria de agradecer aos membros de cada uma das equipes de trabalho com as quais pude atuar como estagiário até hoje, nos sites Toda Bahia, Bahia Notícias e por último na assessoria de comunicação do Tribunal de Justiça da Bahia. Cada profissional com que trabalhei nestes lugares me ensinou algo de precioso e indispensável que levarei por toda a minha vida. Sou muito feliz em poder dizer que algumas dessas pessoas tornaram-se amigos pessoais muito queridos e amados.

**RESUMO**

Esta monografia analisa o terceiro corte da adaptação cinematográfica homônima da Graphic Novel "Watchmen", lançada por Alan Moore e Dave Gibbons de setembro de 1986 a setembro de 1987. Dirigida por Zack Snyder em 2009, a versão intitulada "Watchmen - The Ultimate Cut" foi escolhida por incluir "Os Contos do Cargueiro Negro", metanarrativa que integra a história em quadrinhos, servindo como metáfora e comentário da narrativa principal, além de acrescentar uma discussão sobre como funciona o processo criativo da indústria das HQs. Assim, partindo do princípio de que por trás de um texto fílmico existe um autor, que no caso de Synder demonstra um interesse recorrente em adaptações de super-heróis, e considerando a complexidade de Contos do Cargueiro Negro, este trabalho se dedica a olhar para Watchmen, para a carreira de Alan Moore e também para as próprias particularidades do conto em questão, a fim de compreender os desafios impostos ao cineasta nessa adaptação.

Palavras-chave: Cinema, Narrativa Sequencial, Adaptação, Watchmen, Zack Snyder, Alan Moore, The Ultimate Cut, Os Contos do Cargueiro Negro

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 01 - Linhas do tempo elaboradas das incursões de Contos do Cargueiro Negro na HQ e no filme.....................................................................................................................................51

Figura 02 - Quadros extraídos das páginas três e quatro do Capítulo III de Watchmen.................................................................................................................................55

Figura 03 - Fotogramas retirados do filme Watchmen - The Ultimate Cut aos 63 minutos......................................................................................................................................56

Figura 04 Fotogramas retirados do seguimento animado de Contos do Cargueiro Negro e de um PPP (primeiríssimo primeiro plano) do rosto do personagem Rorschach em um outro momento do filme.....................................................................................................................57

Figura 05 - Capa do Capítulo III de Watchmen e primeira página desta mesma parte...........................................................................................................................................61

Figura 06 - Fotograma retirado aos 26 minutos do filme.........................................................62

Figura 07 - Página nove do Capítulo V de Watchmen e fotogramas retirados do segmento animado que adapta Contos do Cargueiro Negro.....................................................................63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..........................................................................................................................7

1. 1. DA HQ AO FILME: OS DILEMAS DE UM REALIZADOR FÃ............................................................................................................................................. 13

2. OLHANDO O ORIGINAL PARA ENTENDER A ADAPTAÇÃO......................................................................................................................... 29

2.1. ALAN MOORE – O HOMEM POR TRÁS DE WATCHMEN...........................................................................................................................29

2.2. WATCHMEN – UM PANORAMA A RESPEITO DA OBRA........................................................................................................................................34

2.3. OS CONTOS DO CARGUEIRO NEGRO – DESAFIO PARA A ADAPTAÇÃO..........................................................................................................................40

3. ANALISANDO OS CONTOS DO CARGUEIRO NEGRO EM WATCHMEN – The ULTIMATE CUT.....................................................................................................................51

CONSIDERAÇÕES FINAIS....................................................................................................64

REFERÊNCIAS........................................................................................................................67

APÊNDICE...............................................................................................................................71

**INTRODUÇÃO**

O cinema sempre teve a tendência de contar histórias cujo material de origem surgiu em outra mídia. Nos últimos 18 anos, a tendência de adaptar as narrativas das histórias em quadrinhos, principalmente aquelas envolvendo heróis superpoderosos, ganhou espaço e foi crescendo dentro da grande indústria do cinema hollywoodiano até se tornar o filão lucrativo que é nos dias de hoje. As inovações tecnológicas nos efeitos especiais e na computação gráfica também foram fundamentais neste processo, tornando os personagens e situações desenhadas nas páginas dos gibis cada vez mais próximos das suas recriações exibidas nas telas do cinema. A visibilidade e lucratividade proporcionada pelo gênero passaram a atrair diretores e atores, entre outros artistas do meio, conceituados. Alguns destes artistas são fãs declarados do material de referência dos projetos que assumem e aceitam trabalhar nestas produções, motivados pela possibilidade de imprimir sua visão acerca de uma propriedade intelectual que referenciam há muito tempo. Todo este contexto parece ter aproximado ainda mais cinema e quadrinhos, mídias que surgiram em um período histórico concomitante e guardam proximidades entre si que tornam o processo de adaptação do texto entre estas mídias muito distinto daquele verificado quando, por exemplo, um romance escrito ganha as telonas.

Contudo, cinema e quadrinhos guardam incompatibilidades centrais que impõem uma série de problemas ao realizador por trás da adaptação de uma história pensada inicialmente para as páginas de uma história em quadrinho (HQ). Isso pode ser ainda mais problemático se a obra de referência em questão apresenta características narrativas complexas dentro de sua estrutura, se diferenciando bastante do que é produzido na própria mídia de origem, inclusive, e impondo um desafio ainda maior ao realizador que pretende adaptar o material para o cinema. Enquanto cinéfilo, leitor de histórias em quadrinhos e espectador assíduo de produções cinematográficas protagonizadas por super-heróis desde muito jovem, estas questões acabaram por me interessar também no meu trabalho de conclusão de curso da graduação. Dito isto, refletindo a respeito do fenômeno descrito até aqui, penso que a Graphic Novel “Watchmen” e sua respectiva adaptação homônima para o cinema, que completa 10 anos em 2019, se encaixam perfeitamente na situação.

Escrita por Alan Moore, aclamado autor britânico de HQs, e desenhada por Dave Gibbons, Watchmen foi originalmente publicada entre 1986 e 1987. Ao contar a trajetória de um grupo de pessoas que decide combater o crime fantasiadas, e as implicações históricas, sociais, políticas e culturais disso, Moore e Gibbons criaram uma obra que mudou toda a indústria dos quadrinhos ao escancarar o gênero dos super-heróis para um público mais adulto. A adaptação de Watchmen para o cinema foi dirigida por Zack Snyder, fã declarado da obra, em 2009, e além do corte exibido no cinema ganhou outras duas versões no mercado Home & Vídeo naquele mesmo ano: o "Director's cut" e "The Ultimate cut".  Assim como o realizador do filme, também me considero um grande admirador da obra. Leio quadrinhos de super-heróis desde os meus 14 anos e, até onde consigo me lembrar, sempre amei assistir filmes.

Lembro-me de comprar meu primeiro gibi pouco antes de assistir a Homem-Aranha 3 (Spider-Man 3, EUA, 2007) no cinema. Dias antes de ver o filme e motivado pelo lançamento da terceira parte da franquia, adquiri o primeiro volume de uma coleção formada por seis títulos, chamada "Homem-Aranha: Grandes Desafios". Tratava-se de uma breve coletânea de arcos canônicos da cronologia do herói, produzidos por gente como David Michelinie, Tood McFarlene, Stan Lee, Jonh Romita e Jonh Romita Jr, entre outros. A coleção de capa cartonada e papel jornal (que ainda tenho guardada) foi o meu ponto de partida para a leitura de títulos mensais, e posteriormente para a leitura de outras obras consagradas entre os fãs das comics. Assim como aconteceu com o lançamento de Homem-Aranha 3, o calendário de adaptações também interferia nos títulos que entravam na minha pilha de leitura e quais teriam a leitura priorizada de alguma maneira. E foi assim que no final de 2008 que, ciente do lançamento de sua adaptação no ano seguinte, adquiri os quatro encadernados por meio dos quais a editora Via Lettera relançara Watchmen entre 2005 e 2006.

Olhando em retrospecto, devo admitir que não tinha repertório e maturidade suficiente aos 15 anos, como indivíduo ou leitor de quadrinhos, para compreender de uma forma mais ampla os temas e referências contemplados na obra. Acredito que boa parte do que assimilei de imediato diz respeito à trama conspiratória de investigação envolvendo o assassinato do personagem Comediante, às referências históricas e à estrutura, que diferente de tudo que eu havia lido até então nos quadrinhos, me desafiou profundamente antes de tornar-se objeto de fascínio. Era como ler um gibi no qual Lex Luthor era o salvador torto da humanidade, o Superman surgia tão poderoso quanto indiferente à vida na Terra e o restante da Liga da Justiça precisava urgentemente se consultar no divã. Recordo-me de acabar a leitura empolgado, com uma insuperável sensação de que ainda havia muito a ser descoberto naquelas páginas. Tanto que, desde então, releio os 12 capítulos de Watchmen anualmente, hábito que completará uma década em 2018, ano em que coincidentemente apresento o meu trabalho de conclusão de curso sobre a adaptação da Graphic Novel. Em sua obra, VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ (1994) argumentam sobre a importância de um indivíduo que pretende realizar a análise de um determinado produto ter um vasto repertório, com o intuito de comparar o objeto de análise com outras obras pregressas. Esta característica indispensável aos analistas acaba intensificada no fã, seja ele de quadrinhos ou de cinema, uma vez que a formação de repertório é realizada constantemente, de maneira rotineira, intensificada e motivada pelo puro entretenimento.

Assisti à adaptação de Watchmen pela primeira vez no final de semana de estreia em março de 2009. Os 162 minutos de filme apresentavam uma adaptação que buscava  fidelidade à trama central da obra de referência, mesmo que personagens e aspectos narrativos tivessem sido suprimidos ou bastante simplificados, permanecendo na adaptação com uma importância muito menor para a trama. As personagens Hollis Mason (o Coruja I) e Sally Jupiter (a Espectral I) que, em Watchmen, fazem parte dos "Minuteman", primeiro grupo de combatentes mascarados, são os maiores exemplos disso. Não obstante, justamente estes dois personagens acabaram ganhando mais tempo de tela na versão do diretor, corte do filme lançado diretamente para o mercado de Home & Vídeo. Lançado em junho de 2009, os 186 minutos do Director's Cut, 20 minutos mais longo que o filme exibido no cinema, trazia cenas estendidas e sequências inéditas, como o momento da morte de Mason. Ainda assim, a ausência de aspectos mais incisivos do material de referência relacionados aos textos complementares presentes em 11 dos 12 capítulos de Watchmen permanecia nesta versão, assim como a retirada de Os Contos do Cargueiro Negro.

A parte da Graphic Novel em questão consiste em um aspecto narrativo metalinguístico presente na narrativa de Watchmen, uma história em quadrinhos de pirataria e horror introduzida logo no início do Capítulo III através de Bernie, ou Bernardo, personagem que realiza a sua leitura. A narrativa em primeira pessoa de um náufrago que tenta voltar para casa tem incidências homeopáticas e irregulares ao decorrer das partes posteriores da Graphic Novel, sendo apenas de fato contextualizada no universo ficcional da obra durante o texto complementar ao capítulo VI. O material, apresentado como um dos capítulos do livro “A Ilha do Tesouro – A Tesouraria dos Quadrinhos”, explica que as histórias protagonizadas por piratas substituíram de vez as revistas de super-heróis como carro-chefe da indústria dos quadrinhos norte americana. Neste cenário, as trinta edições do título Os Contos do Cargueiro Negro publicadas na década de 1960 se destacam como uma obra aclamada pela crítica e capaz de influenciar tudo que foi produzido no gênero posteriormente. É através da leitura complementar que o leitor de Watchmen é introduzido aos conturbados bastidores da revista, a detalhes conceituais do quadrinho introduzido durante a narrativa de Watchmen e informações canônicas do universo em que a trama de terror bucaneiro se passa. Da mesma forma, é por meio de “A Ilha do Tesouro – A Tesouraria dos Quadrinhos” que o leitor entende que a história acompanhada por Bernie chama-se “Isolado”, e diz respeito a um arco contado nas páginas das revistas Os Contos do Cargueiro Negro Nº 23 e 24, que estavam sendo relançadas por meio de edições comemorativas em 1985, ano em que a trama de Watchmen acontece. Além de ser um comentário sobre os bastidores da indústria dos quadrinhos norte-americana, uma defesa de Moore em certa medida a respeita da importância do autor ter autonomia para criar, Os Contos do Cargueiro Negro também acaba se revelando uma espécie de metacomentário e alegoria relativo ao desfecho da trama principal de Watchmen.

E é justamente a inclusão desta complexa e inovadora estrutura, intrinsecamente entranhada à narrativa principal da obra de referência que consiste no grande diferencial da terceira versão da adaptação de Watchmen, batizada de "The Ultimate Cut". Justamente por isso que esta pesquisa escolhe esta última versão como corpus, e se propõem mais especificamente a realizar uma análise a respeito da forma como Os Contos do Cargueiro Negro aparece neste corte de 215 minutos. A versão conta com 53 minutos a mais que o corte exibido nos cinemas, e basicamente consiste em uma montagem que reúne o material presente no Director's Cut e os 26 minutos de uma animação dirigida por Daniel DelPurgatorio e Mike Smith, com roteiro assinado por Zack Snyder e Alex Tse (um dos roteiristas creditados por Watchmen), que adapta a história de “Isolado”. A produção, realizada concomitantemente às filmagens de Watchmen sob a supervisão de Snyder, foi lançada diretamente para o mercado de Home & Vídeo norte-americano dias depois a estreia do corte exibido nos cinemas, em março de 2009. Posteriormente, a animação foi incorporada aos extras do disco bônus da edição de DVD duplo da Versão do Diretor, lançada em julho de 2009. Existem trabalhos acadêmicos anteriormente produzidos a respeito da adaptação de Watchmen, problematizando questões relativas à fidelidade (algo que também faremos aqui de maneira bastante tangencial) e pesquisando como aconteceu o processo de tradução de um meio ao outro. Contudo, estas pesquisas usam como referencial de análise justamente o primeiro corte do filme exibido nos cinemas de todo o mundo, e que não inclui Os Contos do Cargueiro Negro na narrativa. Exemplos disso são os trabalhos realizados pela pesquisadora Larissa Schlögl no artigo "Das páginas dos quadrinhos para a tela de cinema: reflexões sobre a adaptação Watchmen", de 2011; E em sua tese de mestrado em comunicação e linguagens, "Olhar Cinematográfico em Adaptações de HQs - Análise de Watchmen e From Hell", do ano seguinte. Alguns dos autores utilizados no referencial teórico destes trabalhos, como André Bazin, Robert Stam e Umberto Eco, também são citados neste trabalho.

A adaptação de uma história consiste inevitavelmente na mudança para diferentes meios, com especificidades distintas, por mais que existam semelhanças, como é o caso dos quadrinhos e do cinema, que essencialmente usam imagens em sequência para contar suas histórias. Por trás deste processo verificamos a existência de um agente social responsável por esta adaptação, o diretor da obra. Ele será parte fundamental do nosso objeto de exame. Mais do que a análise textual desta adaptação propriamente dita, esta pesquisa está interessada também em olhar para o criador do cinema, para quem irá realizar a adaptação do quadrinho. O primeiro capítulo desta monografia parte do fenômeno verificado desde os primórdios do cinema de transpor histórias originais de outras mídias (sobretudo do teatro e da literatura), e de como esse movimento consistia em uma estratégia de legitimação enquanto arte. Em seguida, recorremos ao trabalho do pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva para apresentar um conceito possível de Adaptação. Este processo consiste na mudança de meios de expressão, com estratégias narrativas e artifícios estilísticos distintos entre si.

Neste quesito, cinema e quadrinhos possuem proximidade por integrarem o que o teórico norte-americano Will Eisner conceitua com Quadrinhos Arte Sequencial. Estas semelhanças entre mídias são exploradas por meio do arsenal teórico fornecido pelo pesquisador Marco Antonio Cruz. Já o teórico francês Pascal Lefèvre, aponta as incompatibilidades centrais entre cinema e quadrinhos que acabam servindo como parte das categorias de análise utilizadas para observar os desafios enfrentados por Snyder em Watchmen - The Ultimate Cut. A primeira parte da monografia também se encarregará de apresentar a trajetória profissional de Zack Snyder, seu lugar como fã de histórias em quadrinhos e as circunstâncias que levaram o diretor a assumir o projeto de adaptação de Watchmen. Essas questões serão pensadas sob a luz do conceito de Autor,  desenvolvido pelos críticos-diretores da corrente francesa da Nouvelle Vague, e do lugar desta figura enquanto gestor em um processo criativo. Os realizadores são movidos por determinados projetos e intenções com suas obras e isso não deve ser desprezado. Parte central deste trabalho é analisar como o diretor conseguiu transformar esses interesses em resultados. Neste ponto trabalharemos com a noção de problema/solução do teórico David Bordwell.

Nossa pesquisa parte da premissa de que compreender melhor o que está na obra de referência possibilita olhar com maior clareza para os desafios que o diretor enfrentou durante o processo de adaptação, bem como as escolhas do realizador para superar os problemas que surgiram durante o processo. Por isso, antes de partir para a análise do Cargueiro, vamos para a obra de referência em busca de compreender seu funcionamento e, neste processo, formular teorias sobre as motivações de Snyder para assumir o projeto e realizá-lo desta maneira. Com este intuito, a segunda parte do trabalho começa com uma breve abordagem a respeito da obra e carreira de Alan Moore, e de como seu trabalho modificou o funcionamento de toda a indústria de quadrinhos usando como base o trabalho do pesquisador João Senna Teixeira. Em seguida, o enredo e estrutura do material original será apresentado, assim como seu impacto na produção dos quadrinhos, com instrumento analítico de proporcionar ao leitor um panorama a respeito dos tipos de desafios que Watchmen ofereceu aos artistas por trás de sua adaptação. Esta parte do trabalho antecede o momento de apresentação mais ampla dos Contos do Cargueiro Negro.

Por fim, realizamos uma análise descritiva das incursões de Os Contos do Cargueiro Negro ao decorrer de Watchmen - The Ultimate Cut. A partir da identificação e posterior decupagem das cenas do segmento em animação 2D que adapta a narrativa de horror e pirataria (processo minuciosamente documentado em um apêndice anexado à monografia) foi possível mapear e ordenar suas incidências ao longo dos minutos de exibição do filme em uma linha do tempo. A partir desta representação esquematizada, cada um dos momentos da animação é exposto e relacionado com as demais cenas do filme. Este procedimento é realizado com o intuito de compreender de que forma Snyder emula por meio da montagem as funções de metanarrativa e metacomentário que Contos do Cargueiro Negro exerce em relação a principal linha narrativa retratada na obra de referência. A parte final do trabalho ainda documenta o esforço do cineasta em se aproximar de aspectos visuais da Graphic Novel por meio de composições de cena, movimentos de câmera e caracterização de personagens que buscam referenciar os desenhos de Dave Gibbons para Watchmen na tela do cinema.  A maneira como o som é representado nos segmentos da adaptação analisados neste trabalho também é brevemente citado durante a análise final.

1. **Da HQ ao filme: Os Dilemas de um realizador fã**

Desde sempre, o cinema procura utilizar histórias contadas em outras mídias para produzir alguns de seus produtos. No início deste movimento, as adaptações estavam mais ligadas a Literatura e tinham o objetivo de legitimar a sétima arte junto a uma burguesia erudita. Hoje, décadas depois, as adaptações, sejam elas de livros, quadrinhos, jogos ou outras fontes, parecem suprir uma demanda criativa da indústria. Contudo, independentemente deste mérito, e antes de chegarmos ao ponto central deste trabalho, parece fundamental definir um conceito do que seja adaptação em si. Para isso, recorremos ao livro "Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro", de Marcel Vieira Barreto Silva, que analisou as mais diversas maneiras de apropriação e adaptação das peças do inglês William Shakespeare para produções cinematográficas realizadas no Brasil. Logo em suas primeiras páginas, adaptação é descrita como o processo e resultado da criação de uma obra de arte a partir de uma fonte reconhecível e proveniente de um meio expressivo diferente (SILVA, 2013). Este conceito foi elaborado levando em consideração a adaptação de uma obra literária, cujas características são facilmente identificadas pelo público, para um filme. A noção dá ênfase ao ponto de vista do artista que realiza o processo de adaptação, por meio de uma série de escolhas artísticas que são tomadas em um determinado contexto histórico, social, político, econômico e cultural no qual tanto o artista quanto a obra estão inseridos. Os caminhos criativos tomados por quem adapta uma obra tem a finalidade de fazer com que seu trabalho chegue à audiência, levando aquela determinada história de uma mídia para a outra, ao mesmo tempo em que traz algo de reconhecível ao espectador que já tem no repertório pessoal um contato anterior com o material de referência. Sobre esta questão, o autor escreve:

Em nossa definição, portanto, tentamos sintetizar os elementos centrais que estão envolvidos no processo adaptativo em sua amplitude: primeiro, trata-se de um processo de criação, realizado por motivações diversas, que implicam em escolhas estéticas particulares; segundo, é o resultado desse processo de criação, em cuja materialidade estão inscritas as escolhas feitas durante o processo; terceiro, necessita de uma fonte reconhecível, pois é necessário que o leitor-espectador esteja engajado, em maior ou menor grau, com ambas as obras; e, por fim, implica necessariamente em uma mudança de meio de expressão (SILVA, 2013, p. 57).

Silva chega a esta conclusão após promover um levantamento de conceitos relativos à adaptação. Com isso, ele esclarece que atualmente o fenômeno da adaptação é estudado a partir das noções de dialogismo (STAM, 1989, 2005) e intertextualidade (ALLEN, 2000; CORRIGAN, 1998; SANDERS, 2006). Silva explica que o dialogismo diz respeito a maneira como os mais variados tipos de práticas discursivas (textos, imagens ou filmes) estão impregnados por diversos aspectos de outras, seja por meio de citações diretas e reconhecíveis ou por estratégias mais sutis de referência. Este processo resultaria em uma amálgama de variadas matrizes e significados. Esta noção parte da teoria literária desenvolvida por Mikhail Bakhtin para tratar especificamente do modo como Dostoiévski desenvolvia seus personagens por meio de diálogos. Posteriormente, o dialogismo passa a ser desenvolvido e aplicado com o intuito de refletir a respeito da experiência discursiva no universo da representação. As ideias de Bakhtin se tornaram relevantes no ocidente apenas na segunda metade do século passado, graças aos trabalhos da semiótica linguística búlgara Julia Kristeva. Ao inserir o conceito do dialogismo a um contexto estruturalista de seu campo de pesquisa, Kristeva estabelece o conceito de intertextualidade com o objetivo de entender como uma matriz textual se constitui a partir de outros discursos anteriormente estabelecidos. Ambos os conceitos foram desenvolvidos a partir do desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica, assim como ao longo do processo de evolução de aportes teóricos que refletissem sobre o problema das adaptações (SILVA, 2013). A definição, cunhada em uma obra que analisa adaptações cujo material de referência vem da literatura, parece um ótimo ponto de partida para situar o leitor sobre o fenômeno ao qual iremos nos debruçar neste trabalho.

Já que uma das condições para que ocorra a adaptação é a mudança de meio de expressão, é importante salientar que cada um destes meios tende a apresentar estratégias narrativas e artifícios estilísticos particulares. Silva, inclusive, defende que uma das formas de avaliar uma adaptação é “observar o esforço criativo dos realizadores em inserir os elementos do texto-fonte em condições diferentes, específicas do meio adaptante” (SILVA, 2013, p.43). Isto posto, antes de partir para as diferenças centrais entre cinema e quadrinhos, é fundamental dizer que ambas as mídias guardam similaridades fundamentais. Em “Filmando Quadrinhos, Desenhando Filmes: A Estética dos Comics na Adaptação fílmica de Dick Tracy e Sin City” (2017), o pesquisador Marco Antonio Cruz enfatiza que ambas dividem méritos narrativos e artísticos relacionados ao campo visual, além de uma origem concomitante. Não à toa, Will Eisner, expoente da área dos comics, colocava quadrinhos e cinema próximos às animações e storyboards na hora de exemplificar o que ele conceituou como sendo Arte Sequencial: modalidade artística que se utiliza do ordenamento de imagens em uma determinada sequência para contar uma história ou transmitir uma informação graficamente. Quadrinhos e cinema gozam de uma correlação de proximidade maior do que a existente entre qualquer outro par de mídias (LEFÈVRE, 2012). Uma citação do pesquisador Vinícius Pardinho, utilizada por Cruz, aprofunda a discussão ainda mais neste sentido, e defende que as duas mídias se influenciaram mutuamente:

Devido a esse surgimento contemporâneo dos quadrinhos e do cinema, as características de cada um se entrelaçam. Entre elas, podemos citar: iluminação, plongées e contra-plongées, enquadramento, profundidade de campo, elipses, entre outras. Existem muitas dúvidas sobre o que teria surgido primeiro em qual das linguagens. Mas é fato que todas existem nas duas narrativas. Francis Lacassin diz que procedimentos "cinematográficos" como plongée e profundidade de campo já existiam em quadrinhos de 1889, portanto anterior ao cinema. Já Umberto Eco afirma que "no plano do enquadramento os comics sempre estiveram na dependência da linguagem cinematográfica." De qualquer forma, o cinema determinou ideologicamente o emprego dos recursos expressionais nos quadrinhos (Eco; Lacassin apud PARDINHO, 2005, p. 2)

Por muito tempo, os estudos de quadrinhos e cinema seguiram de maneira paralela, mas com poucos pontos de contato, o cenário começa a tornar-se transversal com os estudos de Eisner a partir da década de 1970 (CRUZ, 2017). Em sua dissertação, Cruz cita o pesquisador Guimarães para exemplificar alguns dos aspectos comuns entre quadrinhos e cinema explorados por Eisner em sua obra: estética, enquadramentos, temáticas com base na semiótica ou na semiologia, que resultaram na identificação de características similares entre os planos, a perspectiva ou angulação da câmera e a técnica de iluminação, entre outros (GUIMARÃES, 2012, apud CRUZ, 2017). Esta aproximação faz com que o processo de adaptação de um quadrinho para um filme seja completamente diferente do processo verificado quando a narrativa de um romance escrito ganha as telonas. Tanto no quadrinho quanto no cinema, o público acompanha a ação por meio de uma sequência de imagens, sejam elas de natureza fotográfica ou criadas a partir de desenhos naturalistas ou artificiais e paródicas, respectivamente (LEFÈVRE, 2012, apud CRUZ, 2017).

Da mesma maneira, Lefèvre também reflete sobre as incompatibilidades centrais entre as duas mídias, e quais as dificuldades que se impõem ao cineasta disposto a realizar a adaptação cinematográfica de uma obra originalmente pensada para os quadrinhos. De acordo com Pascal Lefèvre, as dicotomias entre (1) desenhos organizados em uma página e fotogramas projetados; (2) imagens estáticas e imagens em movimento; e (3) onomatopeias e som de fato, precisam ser levadas em consideração durante o processo de adaptar. Segundo Cruz, com estas questões em mente, Lefèvre também elencou quatro pontos analíticos aos quais realizadores devem se atinar quando se envolvem com uma adaptação de quadrinhos. Mesmo que voltados aos criadores à priori, estes pontos servem também como categoria de análise para alguém que pretende analisar a adaptação de uma história em quadrinhos, como é o nosso caso com este trabalho.

O primeiro deles é o processo de edição ou subtração de elementos visuais e narrativos. Qual o limite da liberdade criativa na construção da adaptação? Aqui abro um parênteses para falar de uma das questões mais caras aos debates relacionados à adaptação, que é a noção de fidelidade. A respeito do debate sobre este conceito em específico, o crítico e teórico francês André Bazin desponta de forma pioneira. Na década de 1950, Bazin propôs um discurso em defesa da adaptação ao longo do seu artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, publicado posteriormente, no livro “O Cinema: Ensaios” (1991). Na obra, o autor identifica o recurso da adaptação como uma das mais notáveis tendências do cinema contemporâneo na época, e questiona o diálogo entre cinema e literatura para além da influência que os livros exerciam no ato de fazer filmes. "Será que o cinema, ou que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro?" (BAZIN, 1991, p.84). Nesse aspecto, Bazin se revela favorável às adaptações cinematográficas, e também endossa a possibilidade de diálogo entre o cinema e outras expressões artísticas. De quebra, o crítico ainda acaba refutando a hipótese defendida por outros teóricos da época de que a adaptação se configurava em uma espécie de "traição" da obra original:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; Quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 1991, p.93).

Dessa maneira, uma adaptação não deve ser idêntica ao material original, mas equivalente à obra que a antecedeu. A nova obra manteria as qualidades “importantes e decisivas” de sua matéria prima, dando origem a um determinado equilíbrio. “Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar, é, portanto um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor” (BAZIN, 1991, p. 96).  Agora, voltando ao primeiro dos quatro pontos analíticos elencados por Lefèvre para refletir sobre a adaptação de uma história em quadrinhos, que é o processo de edição ou subtração de elementos visuais e narrativos, temos que salientar que este limite criativo na construção da adaptação, que por sua vez dialoga com a questão da fidelidade, depende muito das intenções do realizador, e do quanto é importante para este agente social manter sua obra próxima do material de referência. Desta maneira, este é um limite estabelecido pelo responsável pela adaptação. No caso do corpus desta pesquisa, por exemplo, como veremos mais à frente, a fidelidade foi um desejo e objetivo amplamente proclamado. Supondo, por tudo que já foi argumentado até aqui, que não existe uma fidelidade absoluta, é possível dizer que, em The Ultimate Cut, Snyder criou uma espécie de manifesto para seu ideal utópico de perseguição à uma fidelidade plena em relação a Watchmen.

Com este corte final em específico, o diretor busca proporcionar ao espectador do filme, seja ele fã do original ou não, uma experiência o mais próxima possível da história, narrativa e universo desenvolvido por Alan Moore, assim como aos dispositivos presentes na Graphic Novel. A liberdade criativa de Snyder a respeito do processo de adaptação estava atrelada a um esforço de aproximação com o material de referência. O processo de expressões visuais e narrativas é determinado pelo criador do filme, que pode ter maior ou menor liberdade de fazer adições ou subtrações. No caso do Ultimate Cut, Snyder procurou uma aproximação extrema. Nesse processo, a adição do Contos do Cargueiro Negro provoca um problema para seu realizador em virtude de todas as suas peculiaridades, como veremos mais à frente na análise realizada por esta monografia. Mas antes, voltemos aos três pontos considerados por Lefèvre.

Além da adição ou subtração de elementos visuais e narrativos, que deverão ser objeto de análise do pesquisador, o autor orienta ficar atento à dicotomia entre os layouts das páginas e as composições construídas na tela, quais os caminhos que o realizador percorre para ajustar a experiência de fluir a leitura de um quadro ao outro nas páginas de um comics para o sistema de exposição de uma tela de cinema. A maneira como o traço do desenhista é transformado em uma série de fotogramas, também é outro ponto considerado por Léfévre. Por fim, o autor cita a maneira como os sons sugeridos nas páginas de um gibi encontram uma correspondência no cinema, considerando que os a sonoridade no universo dos quadrinhos é dependente do leitor da obra, que imagina os ruídos que constituem a história à partir dos elementos visuais apresentados no papel à exemplo dos desenhos, onomatopéias ou letras, balões e recordatórios desenvolvidos pelo letrista.  Desta maneira, um diretor deverá, de acordo como os parâmetros estabelecidos por Lefévre, desenvolver maneiras de fazer com que imagens estáticas, a princípio pensadas para existir no papel, funcionem como uma série de fotogramas projetados em sequência, e em movimento, na tela. Além disso, o realizador da adaptação deve pensar em como grafismos que sugerem sons ao leitor podem se tornar efetivamente em vozes e ruídos durante a projeção de um filme. Com essas distinções de mídias em mente, um analista interessado em se debruçar sob uma adaptação de HQ deverá prestar atenção ao processo de edição ou subtração de elementos visuais e narrativos; as escolhas feitas pelo diretor na hora de recriar para o cinema composições pensadas originalmente para existir no layout de uma página; Como os desenhos foram traduzidos em movimentos; E de que maneira o som foi incorporado ao universo dos quadrinhos. Por trás de cada escolha criativa feita para solucionar as dicotomias suscitadas por cada um desses pontos analíticos, é fundamental levar em consideração a existência de um agente social, um diretor, com maior ou menor grau de autonomia para realizar seu trabalho. Neste sentido, para dar seguimento às questões abordadas nesta monografia, é importante abordar a noção de autoria ligada ao ofício desempenhado pelos cineastas.

A noção de autor foi forjada pelos críticos franceses da tradicional revista Cahiers do Cinéma em meados dos anos 1950. Uma grande inspiração para o conceito foi o artigo “Câmera Caneta – Nascimento de uma nova vanguarda”, do crítico Alexandre Astruc. No texto, publicado em 1948, o autor argumenta que o cinema é uma linguagem, uma forma na qual o artista pode expressar seus pensamentos e obsessões como faria em um texto escrito, seja um romance ou ensaio. A partir daí, gente como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol que mais tarde se tornariam cineastas, começaram a se debruçar sob produções do cinema norte-americano, e a partir deste esforço fundaram a chamada politique ou “política dos autores”. No artigo A Noção de autor no Cinema Etnográfico, FREIRE (2009) salienta que neste primeiro momento não havia um consenso em torno do que motivava as escolhas de um determinado metteur e de onde surgia este "algo mais" que faria uma obra diferente da outra, ainda que fosse do mesmo diretor. Freire destaca que neste contexto, Andrew Sarris (1996, p. 66) transfere o conceito desenvolvido para os Estados Unidos e lhe dá o nome de "Teoria". Em texto publicado originalmente na revista Film Culture em 1963, aponta para um dos aspectos mais importantes que conformavam as discussões em torno da identidade do verdadeiro criador cinematográfico. Ou seja: Tudo que está diante da câmera passa por toda a cadeia de produção que, no contexto industrial de Hollywood (a referência maior dos arautos da politique) vai do produtor, aquele que financia a realização, até o figurinista, passando por maquiadores, cenógrafos. São estes que, em estúdio ou em locações materializam, dão forma a esse “aspecto qualquer da realidade” que será, posteriormente, “apresentado mecanicamente pela câmera”. Sobre este processo, Marcius Freire descreve:

Esses especialistas constroem, cada um com os recursos que lhe são intrínsecos, as diversas peças que compõem essa realidade. E, para que a câmera possa “restituir” essas peças, ordenadas e em condições de produzir sentido, tem de entrar em cena outros especialistas, outros “criadores”, como iluminadores, técnicos de som, fotógrafos, operadores de câmera, etc. No entanto, todos esses elementos seriam apenas membros desarticulados, sem vida própria, se, dando-lhes forma, não entrasse em cena o verdadeiro demiurgo, aquele que transforma essas peças inermes em um corpo vivo, que se traduz na materialidade do filme, abrigando uma alma que é o sentido do filme: o metteur en scène, ou seja, o diretor. Para fazê-lo, para levar a efeito o como de que falava Sarris, este último deve reger, tanto o que se desenrola diante da câmera quanto a maneira como esta vai registrar aquilo que diante dela se desenrola. O autor é, então, aquele que sabe combinar todos esses elementos imprimindo-lhes sua marca pessoal (FREIRE, 2009, p. 52).

Desta maneira, fica estabelecido que a alcunha de autor pertence ao diretor, encenador ou cineasta que de fato organiza a multiplicidade de elementos envolvidos na realização de um filme: posição de câmera, transposição de um texto literário – o roteiro – para um texto imagético, luz, posição dos atores, relação dos diálogos com as imagens que os acompanham etc. Ao mesmo tempo, o diretor imprime um processo coletivo de produção de um filme.

Esta noção de autoria é consolidada entre público, crítica e academia. É esta noção de autoria que faz com que cinéfilos de todo o mundo estejam tão ansiosos para assistir *Once Upon a Time in Hollywood* ou *The Irishman*, próximos filmes de Quentin Tarantino e Martin Scorsese, respectivamente. Para a crítica especializada, a autoria é um critério a ser levado em consideração na hora de analisar e avaliar uma obra importante, enquanto fomenta entre os pesquisadores uma série de estudos sobre a estética ou temática presentes na obra de um determinado cineasta. Dito isto, Zack Snyder, diretor responsável pela adaptação da Graphic Novel Watchmen para o filme, com três versões produzidas para a obra, uma para o cinema e outras duas comercializadas diretamente no mercado de Home & Vídeo (intituladas Director’s Cut e The Ultimate Cut), é um realizador conhecido por imprimir um visual muito próprio aos seus filmes, e nutrir um interesse recorrente por roteiros que encontram seus materiais de referência no universo das histórias em quadrinhos. A análise de suas escolhas criativas para realizar a adaptação de Os Contos do Cargueiro Negro, um dos aspectos narrativos mais específicos na obra de referência, e presente na terceiro corte do filme, intitulado de The Ultimate Cut, é o objetivo de estudo desta monografia.

O processo de conquista de autonomia criativa dentro da indústria do cinema hollywoodiano para que um diretor produza seus projetos com maior ou menor grau de autonomia para bancar determinadas escolhas artísticas está relacionado com ao reconhecimento que este cineasta consegue acumular através de um sistema de consagração que engloba o reconhecimento de méritos artísticos pela crítica especializada, por seus pares (o que acontece basicamente por meio de premiações) e também por meio da popularidade conquistada junto ao público (manifestada através do sucesso comercial nas bilheterias e de manifestações positivas pela crítica e pelos fãs, em especial, nas mídias sociais). A combinação destes fatores parece ter sido fundamental para que Snyder não apenas tivesse conquistado a direção da adaptação de Watchmen, mas o fizesse gozando de ampla autonomia do estúdio que bancou o projeto para produzir o filme da maneira como de fato ele queria realizá-lo.

Depois de passar alguns anos dirigindo documentários para a NBA, videoclipes e trabalhar como diretor de segunda unidade em produções da grande indústria, Snyder assume a direção de um projeto pela primeira vez em 2004. Tratava-se de um remake da obra de George A. Romero, *Madrugada dos Mortos (Dawn of the Dead)*. O filme acompanha um grupo de sobreviventes que acabam se refugiando de uma infestação mundial de zumbis em um shopping center. Já nos primeiros instantes de sua estreia, Snyder apresenta uma sequência de fuga marcada por urgência e dinamismo. A cena antecede os créditos iniciais, embalados por The Man Comes Around, canção interpretada em tom apocalíptico por um ícone da música norte-americana, o cantor de country music Johnny Cash. Snyder repetiria a estratégia cinco anos depois em *Watchmen*, seu terceiro filme, ao escolher *The Times They Are A-Changin,* de Bob Dylan, para embalar os créditos iniciais da adaptação da obra de Alan Moore e Dave Gibbons. A recepção de crítica e público foi bastante positiva na época do lançamento. Um bom exemplo disso foi o texto escrito pelo crítico de cinema Pablo Villaça para o portal *Cinema em Cena.* Na época da estreia de *Madrugada dos Mortos*, Villaça escreveu:

“Mantendo a história em um ritmo sempre envolvente, o diretor estreante Zack Snyder revela talento ao comandar as sequências de ação, incluindo tomadas aéreas surpreendentes que nos ajudam a compreender melhor a dimensão da ameaça enfrentada pelos protagonistas – e sua decisão de evitar o velho clichê dos mortos-vivos que caminham lentamente é acertada, já que a grande velocidade dos monstros torna-os ainda mais ameaçadores” (VILLAÇA, 2004).

Em seguida, em 2007, Snyder fez sua primeira incursão no universo das adaptações de histórias em quadrinhos com “300”. A obra de referência, desenhada e escrita por Frank Miller, artista celebrado dentro da indústria norte-americana das comics, consiste em uma romantização para o episódio histórico da Batalha dos Termópilas. Na ocasião, em 480 aC., o líder da cidade-estado de Esparta, Leônidas, comandou um exército de 300 homens contra as investidas de um numeroso exército Persa ao território que hoje conhecemos como a Grécia. Foi com esta produção que as adaptações de HQ's passaram a ser algo recorrente dentro da filmografia do realizador. De oito longas-metragens dirigidos por Snyder, cinco são adaptações de HQ's. Além de Watchmen, ele dirigiu O Homem de Aço (2013), Batman vs Superman: A Origem da Justiça (2016) e Liga da Justiça (2017) para a Warner Bros. O realizador, inclusive, ficou responsável no estúdio por idealizar e organizar um universo cinematográfico para os personagens da DC Comics até sua demissão em junho de 2017.

Ao adaptar a obra de Miller, o realizador optou por reproduzir quase que integralmente a organização do texto de referência. Para isso, Snyder usou as pouco mais de 80 páginas do quadrinho como storyboard do seu filme. Algo que o autor Dudley Andrews classificaria como Transformation, que consiste em um dos três grupos de adaptações que o autor estabelece em sua obra "Concepts of Film Theory" (1984). De acordo com o autor, produções que se enquadram neste grupo tendem a elevar o texto de referência ao primeiro plano, reproduzindo algo de "específico" e "essencial" nas telonas. Neste sentido, esta reprodução foi possível graças às filmagens de 300 terem ocorrido em um estúdio completamente verde, algo próximo ao tradicional chroma key. Assim, com a exceção de um ou outro cenário real, os atores do filme atuaram em ambientes que só foram adicionados ao filme posteriormente, durante o processo de pós-produção, graças ao avanço dos efeitos especiais e softwares de edição de imagens. O uso de câmeras digitais também viabilizou que as cores do filme fossem manipuladas para aproximar o visual do longa-metragem às tonalidades utilizadas por Miller em seus desenhos e páginas, como revela o material extra lançado nas edições para Home & Video da produção.

Com 300, Snyder introduziu novos elementos ao estilo visual apresentado em seu trabalho anterior, e ao mesmo tempo também acabou manifestando pela primeira vez características perceptíveis em sua filmografia até os dias de hoje. Além de aumentar a escala no uso de efeitos especiais, 300 é marcado por sequências de luta cuidadosamente coreografadas e filmadas, que abusam da brutalidade e violência gráfica. A adaptação também é a primeira colaboração entre Snyder e o diretor de fotografia Larry Fong, com quem voltaria a trabalhar em Watchmen e mais duas outras ocasiões (Sucker Punch, em 2011, e Batman vs Superman: A Origem da Justiça, em 2016). A partir daí, os longas-metragens do diretor começaram a apresentar uma fotografia mais escura, marcada pelos altos níveis de saturação das cores. Contudo, o mais notável é o uso de câmera lenta para tornar um determinado momento grandioso, ou ainda para anteceder um movimento que posteriormente será registrado com aceleração acentuada durante uma cena de ação. O filme, totalmente rodado em fundos digitais e sem nomes de peso no elenco, teve um orçamento de 65 milhões e gerou 70 milhões de dólares em apenas um final de semana. O bom desempenho fez com que Snyder ganhasse o status de “visionário” dentro da Warner Bros. Foi uma questão de tempo até que o realizador ganhasse o sinal verde para assumir a direção da adaptação de Watchmen, tempos depois do estúdio comprar os direitos de adaptação. Até junho de 2005, o estúdio Paramount, detentor anterior dos direitos da obra, pretendia lançar uma adaptação de Watchmen dirigida pelo cineasta Paul Greengrass.

Vale salientar que Darren Aronofsky já haviam desistido de adaptar a obra antes de Greengrass em 2004. Assim, no final de junho de 2006, Snyder conclui as negociações com o estúdio *Warner Bros.* para levar a consagrada obra-prima dos quadrinhos às telonas com a pretensão de fidelidade. Em entrevista ao *Sci-Fi Wire* na época, o realizador avaliou que isso era fundamental para manter as mensagens do material original intocadas.  "Eu acho que é isso que falta em Hollywood, saber do que o livro se trata. O que ele significa. É fácil adaptar literalmente, mas os roteiristas geralmente se perdem aí e esquecem do que estão falando. Eu acho que o caminho correto é a desconstrução. É mais importante entender a filosofia por trás da obra do que mostrar um ABC certinho", declarou.  Quando entrou no projeto, Snyder chamou o então iniciante Alex Tse para trabalhar em cima do roteiro escrito por David Hayter (*X-Men* *e X-Men 2*). "Acho que o roteiro que Alex fez para a gente é o mais próximo possível da HQ desde que começamos o projeto, para o bem e para o mal", disse à revista *Empire*.

O realizador se recusou a ambientar a história nos dias atuais, realizando um filme que assim como na história original se passa em 1985. Sua postura ainda garantiu que a adaptação chegasse aos cinemas norte-americanos com classificação indicativa Rated R (menores de 17 anos só assistem ao filme com permissão dos pais). "Não acho que Hollywood tenha ideia do que seja *Watchmen*. Eles acham que é um filme de super-herói. E não é. O que eles vão ter é um filme que examina todo o gênero. Por outro lado, ainda acredito que você nunca vai conseguir tirar tudo da HQ, mas se a experiência do filme for similar à experiência do gibi, então as pessoas vão dizer ‘Quero mais, vou ler *Watchmen* agora’", avaliou em outro momento em declaração *ao Superhero Hype!*. Desta maneira, é seguro afirmar que Snyder tinha a intenção de fazer uma adaptação fiel ao original, que atendesse às expectativas dos fãs, mas sem a pretensão de inserir todos os aspectos da obra, e que também trouxesse um novo público para ler o quadrinho. Nesta empreitada, Snyder teve total autonomia por parte do estúdio.

No princípio deste capítulo, definimos que a adaptação consiste em uma obra que teve como base uma outra, facilmente reconhecível e original, criada para outro meio expressivo. Este processo ocorre por meio de um determinado autor, com mais ou menos grau de autonomia para realizar uma série de escolhas artísticas em observância às especificidades inerentes ao meio adaptante no qual ele trabalha. Neste trabalho estamos interessados em entender de que forma Snyder utilizou a liberdade criativa que teve para imprimir suas escolhas ao filme para aproximar ao máximo sua adaptação ao material original. No livro Ensaio Sobre a Análise Fílmica, os autores Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye recomendam o modelo que usaremos nesta pesquisa para realizar comparações entre material original e sua respectiva adaptação, montando a partir daí  hipóteses a respeito de como as escolhas do autor são definidas e o que exatamente deve ser examinado no filme. Neste ponto do livro, Goliot-Lété e Vanoye falam do surgimento da noção de autor que desponta com o que eles chamam de "modernidade européia", por volta do final da década de 1950, e resulta na produção de obras cada vez mais pessoais por meio de realizadores como Ingmar Bergman, Federico Fellini e François Truffaut (um dos responsáveis pela construção do conceito de política do autor, como vimos anteriormente). Por conta de uma forte presença da figura do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta, os autores defendem que cabe ao analista explicar as formas cinematográficas que inspiram os cineastas, e que são constituídas em um pano de fundo cultural:

Vê-se que, por certos aspectos, a modernidade dos anos 1960-1970 extrai seus temas também da história do cinema: pontos comuns com os impressionistas dos anos 1920, homenagens ao cinema clássico de Hollywood etc, influencia, porém, por sua vez, a produção corrente e os cineastas americanos (Altman, Kubrick, Coppola, Scorcese). Esse apanhado rápido e lacunar demais (seria possível escrever uma história da profundidade de campo ou das imagens mentais no cinema) tem como único objetivo sensibilizar o analista para a necessidade de situar o filme na evolução das formas. Os cineastas herdam, observam impregnam-se, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Alguns elementos fílmicos que se acreditava ultrapassados, desaparecidos, foram retomados (por exemplo, a utilização dos efeitos de máscara, de íris, frequentes no cinema mudo, voltam à moda nos anos 1960 através dos cineastas da Nouvelle Vague francesa), mas em contextos diferentes, as formas e as significações sendo, com isso, automaticamente renovadas (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p.34).

Desta maneira, analisar o estilo de uma obra específica é necessariamente um exercício de colocar esta produção em diálogo com outras, ainda que elas não façam parte da mesma tradição. No livro Figuras Traçadas na Luz, o teórico David Bordwell (2008) procura pesquisar ferramentas de análise para descrever e analisar como as questões relativas a estilo durante a prática da encenação cinematográfica, e de que forma os realizadores responsáveis pelos filmes são convocados a formular soluções para problemas concretos de representação. Partindo do princípio de que toda obra de arte é fruto da atividade intencional de um agente com poder de decisão sobre este produto, o autor argumenta que artistas precisam contornar uma série de problemas durante o processo criativo, e que a obra finalizada funcionaria como a materialização da solução encontrada para estes problemas. Para avaliar estas questões em um filme, Bordwell propõe um modelo fundamentado no princípio de que os diretores utilizam as técnicas cinematográficas com objetivos específicos. Desta maneira, o estilo para o teórico tem um propósito e cumpre funções determinadas.  Com o intuito de conduzir análises desta natureza, o teórico propõe as funções denotativa, expressiva, simbólica e decorativa para examinar as escolhas estilísticas do diretor-autor que são observadas no filme, e ressaltando que o uso das técnicas pode servir a mais de uma destas funções. Desta forma, o estilo pode (1) apresentar agentes, ações, espaços e circunstâncias temporais do mundo ficcional ou não ficcional que ocupa a tela, como acontece na Função Denotativa; (2) contribuir para representar estados emocionais, caso da Função Expressiva; (3) evocar significados mais gerais e abstratos, algo verificado na Função Simbólica; ou (4) apreender potencialidades da linguagem cinematográfica “quanto à pura produção de padrões” (BORDWELL, 2008, p. 60), como ocorre com a Função Decorativa. Vale salientar que, de acordo com Bordwell, a função denotativa é a mais importante nos filmes narrativos. Já as demais funções, por sua vez, nesta situação, tendem a estar à serviço da história que é contada.

Durante os processos de desenvolvimento de um longa-metragem, o diretor de um filme tem problemas que vão muito além de dificuldades momentâneas com a logística da produção ou eventuais problemas de relacionamento com membros da equipe que coordena. Durante a realização de uma obra, o realizador precisa administrar questões amplas relativas a representação artística, como quais imagens produzir, que enquadramento escolher ou quais efeitos transmitir ao espectador. Estas escolhas dependem de "pressupostos teóricos, como a crença de que os diretores adeptos da narrativa convencional querem, entre outras coisas, contar uma história com clareza" (BORDWELL, 2008, pág 321). Bordwell defende que o modo de prática do diretor fundado na solução de problemas é a força causal mais pertinente e mais imediata que opera no desenvolvimento de um estilo. O autor explica que ao investigar qualquer situação histórica, o analista deve tentar reconstruir o contexto do diretor, ampliando a visão da tradição dentro da qual uma dada característica se torna inteligível, com seus problemas e as soluções já encontradas. O teórico propõe o paradigma do problema/solução como um instrumento para apreender muitos modos de prática cinematográfica, o que inclui os mais radicais e experimentais. Trata-se de uma teoria, com pressupostos e conclusões que podem, e devem ser discutidos e contestados. Sobre esta questão, o autor escreveu:

Pode não ser exagerado afirmar que, em qualquer arte, a tradição é constituída pelo conjunto de soluções bem-sucedidas para problemas recorrentes, uma gama de escolhas preferidas guiadas por tarefas como objetivos específicos. É claro que não se pode captar cada suspiro do processo de decisão de um artista. Com nossa questão em mente, porém podemos produzir um relato plausível, num nível de gerenciamento apropriado, de como as repetições estilísticas particulares a cada filme funcionam e como podem ter surgido como solução a um problema (BORDWELL, 2008, p.323).

Neste contexto, alguns conflitos são recorrentes e as normas oferecem soluções testadas e aprovadas. Contudo, este conjunto de soluções não é rígido ou absoluto, funcionando como sugestões de como fazer cinema. Assim, a presença ou ausência de cada regra não resultará em algo "não-fílmico". De acordo com Bordwell, os realizadores se balizam pelas práticas e princípios dos colegas. Eles competem entre si, da mesma maneira que se apropriam das experimentações de outros realizadores para desenvolver seus objetos artísticos em específico. Assim, os problemas e soluções são compartilhados pela comunidade de criadores. O paradigma problema/solução implica na existência de agentes sociais, que enfrentam um problema e tentam superá-lo, os diretores. O problema e a solução encontram-se dentro de um conjunto de possibilidades do qual os agentes tiram suas escolhas. Contudo, o teórico salienta que a liberdade artística não é infinita, havendo limites de dinheiro, tempo, recursos e tecnologia. Estas circunstâncias também tendem a fazer um diretor escolher um conjunto de opções em detrimento de outras. Tradições artísticas, convenções sociais, afinidades e gostos pessoais, bem como modismos, são alguns dos critérios utilizados para definir que direção um autor irá seguir. Diante de uma questão conhecida, um realizador pode replicar, ajustar ou rejeitar uma solução anteriormente desenvolvida. Este último consequentemente implica na invenção de novos procedimentos estilísticos ou, mais frequentemente, a escolha de esquemas alternativos que podem posteriormente ser replicados ou revisitados. Bordwell argumenta que o cinema consiste em um  esquema de tentativa e erro, e que os problemas podem não ser solucionados imediatamente. Este processo acaba exigindo que os cineastas encontrem soluções que possam ser replicadas para viabilizar suas atividades:

Diretores do mundo todo usam as mesmas câmeras, a mesma metragem de filme, ao mesmo tempo, limite e oportunidade. Há também instrumentos e práticas comuns. Diretores do mundo todo usam as mesmas câmeras, a mesma metragem de filme, os mesmos suportes de câmera, pontos de luz, formatos de gravação de som e o mesmo equipamento de edição. A organização da produção de um filme é muito semelhante na indústria cinematográfica (embora existam variações marcantes). As circunstâncias também permitem aos diretores utilizarem o mesmo conjunto de escolhas estilísticas. Depois do aparecimento da montagem da continuidade, no final dos anos 1910, diretores ao redor do mundo puderam se beneficiar da tentativa e erro de seus antecessores e empregar esquemas de continuidade, se quisessem (BORDWELL, 2008, p. 333).

O autor afirma que o público, por sua vez, capta essas convenções com facilidade, uma vez que estas são construídas com base nas regularidades sociais e perceptuais encontradas em muitas culturas. Bordwell enfatiza que, seja revisando, rejeitando ou reestruturando a prática de seus antecessores, um realizador exercita sua competência, seu julgamento e seu poder de escolha. Retomando ao conceito anteriormente introduzido sobre a questão da autoria, Snyder teve o poder de decidir que escolhas artísticas tomar em relação à adaptação de Watchmen, e estas escolhas estão muito relacionadas à sua trajetória pregressa como realizador e ao fato de ser fã de histórias em quadrinho. O paradigma do problema/solução proposto por Bordwell nos ajuda a perceber que não basta o realizador ter este poder ligado a autonomia. Também é necessário ter as habilidades, os conhecimentos necessários, para transformar aquilo que ele sabe em filme. Ao tornar o processo de adaptação de histórias em quadrinhos para os filmes algo recorrente em sua filmografia, Snyder evidência que esta é uma questão muito pessoal. Considerando a direção de 300 antes de Watchmen, é possível supor que este diretor acumulou uma série de soluções para uma questão que lhe parece recorrente: adaptar para o cinema uma obra concebida para as histórias em quadrinho, trazendo ao máximo o que é de mais essencial, específico e reconhecível ao material original. Com Watchmen, Snyder faz este mesmo movimento. Contudo, neste caso a obra é tão diferente e específica dentro da própria mídia em que foi concebida que inevitavelmente acaba provocando uma série de problemas ao realizador. A seguir, no próximo capítulo, vamos nos debruçar na história de Alan Moore e na estrutura de sua maior obra, assim como nos Contos do Cargueiro Negro, para entender melhor quais os desafios encarados pelo diretor responsável pela adaptação.

**2. Olhando o original para entender a Adaptação**

**2.1. Alan Moore – O Homem por trás de Watchmen**

Começamos esta segunda parte da monografia fazendo um breve levantamento a respeito da vida e obra de Alan Moore, principal força criativa por trás de Watchmen, e sua importância para a indústria dos quadrinhos norte-americana. Tal reconhecimento dedicado a Moore vem da qualidade e pela sempre entusiasmada recepção do mesmo, tanto na esfera dos fãs, quanto na dos pares e na dos críticos e jornalistas especializados. O autor escreveu, além de Watchmen, V de Vingança (1989), A Liga Extraordinária (2001) e Do Inferno (2000), para citar obras há pouco adaptadas para o cinema. O autor nasceu no ano de 1953, na área mais antiga e pobre da cidade inglesa de Northampton. No documentário “Mindscape of Alan Moore” (2003), ele conta que os moradores da localidade, em sua maioria, eram de famílias de origem rural que havia, com o advento da Revolução Industrial, passado a trabalhar com correias de transmissão. Na ocasião, Moore caracterizou a região como "monocromática", "cinzenta", "completamente desolada", e acrescentou que se via em uma perspectiva limitada nos tempos de juventude. Sua única válvula de escape neste contexto era a leitura de histórias mitológicas, contos de fadas e os quadrinhos protagonizadas por super-heróis. "Os quadrinhos são algo que eu tenho lido desde que me lembro de ser capaz de ler. Eles eram praticamente a única parte estável da exigência da classe operária. Era algo como o raquitismo: algo que você simplesmente tinha", declarou em entrevista ao diretor Dez Vylenz. Ele conta que começou lendo os quadrinhos britânicos, e que teve seu primeiro contato com uma comic norte-americana aos sete anos. Aos doze, Moore afirma ter começado a se interessar pelos desenhistas e escritores que desenvolviam as histórias que lia, tornando-se assim um conhecedor dos diferentes estilos, e passando a distinguir criticamente a qualidade das histórias que acompanhava.

Logo depois de ser expulso da escola, aos 17 anos, Moore ingressou no mercado de trabalho acumulando experiência em subempregos, seja removendo peles de animais ou realizando serviços gerais em hotéis de sua cidade. Posteriormente, ele terminaria efetivamente assumindo o posto de autor de narrativas sequenciais. No artigo de 2006, "Alan Moore: Biografia e obra comentada", Waldomiro Vergueiro, professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP e coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos, conta que Moore teve um começo de maneira discreta na indústria dos quadrinhos. Inicialmente, Moore teve alguns de seus quadrinhos publicados em fanzines e revistas alternativas, como Anon, Back Street Bugle e Dark Star. Ainda de acordo com Vergueiro, nesta época, Moore produzia sob o pseudônimo de Curt Vile, nome que também passou a utilizar para assinar a série Roscow Moscow, publicada na revista Sounds entre de março de 1979 e julho de 1980. Sob outro pseudônimo, Jill de Ray, Moore escreveu e desenhou a tira Maxwell The Magic Cat no jornal Northants Post entre 1979 e 1986. No início dos anos 1980, Moore começou a escrever roteiros para outras pessoas desenharem. Foi neste período que ele começou a colaborar para a revista 2000AD, uma das mais prestigiadas revistas em quadrinhos da Inglaterra.

Os primeiros trabalhos de Moore para a publicação foram as histórias "A holiday in Hell", "The killer in the cab", "The dating game" e "The Ballad of Halo Jones". Seu trabalho na 2000 AD acabou chamando a atenção de outras publicações do Reino Unido, como “Eagle”, “Doctor Who Weekly” e “Scream!”, além da Marvel UK, revista da Marvel Comics, para quem produziu a série regular do Capitão Bretanha até 1984. Já para a revista Warrior, ele escreveu “Marvelman” e “V de Vingança”, que terminaria de ser publicada anos depois quando passou a trabalhar para a DC Comics.  A partir do sucesso destes trabalhos por surgiu a oportunidade do autor trabalhar de maneira mais incisiva na indústria norte-americana de HQs. O pesquisador João Senna também explora a trajetória de Alan Moore em seu artigo "Formação dos subcampos do comics norte americanos". Neste trabalho, Senna realiza uma revisão histórica sobre o desenvolvimento do campo das HQ's norte americanas durante o século XX, e a consolidação dos mais diversos subcampos dos Comics e seus respectivos meios de produção, consumo e criação de conteúdo. Durante o artigo, o pesquisador analisa a trajetória de Moore e atribui ao autor responsabilidade sob o processo de conjunção de duas subdivisões (comix e comics), processo que acabou consequentemente formando uma subdivisão completamente nova, o do Author Owned Comics.

O trabalho de Moore chamou a atenção de Len Wein, então editor da DC Comics, que o convidou para escrever Swamp Thing, título que enfrentava baixas vendagens. Ao reformular um personagem de menor grandeza da editora, Moore pode redefinir o personagem, estabelecendo o Monstro do Pântano por meio de temas relacionados a busca de identidade e motivação, ecologia, preservação ambiental e ocultismo. Sobre este trabalho, Senna escreveu:

Ao aliar seleção de temas não usuais, maior profundidade psicológica e um conjunto de personagens pouco íntimos do grande público, Moore acabou por criar um viés de quadrinhos que era decididamente adulto, não por conta do excesso de violência ou das insinuações de sexo, mas pelo tratamento dado aos personagens, com um foco mais na reflexão do que na ação e grande ênfase no roteiro em comparação ao desenho (SENNA, 2014, p. 92).

O desempenho de Moore à frente do título regular do Monstro do Pântano fez com que o autor assumisse trabalhos envolvendo um dos maiores personagens da editora: O Superman. Moore escreveu Para o Homem que Tem Tudo... (For the Man Who has Everything), publicada originalmente em janeiro de 1985, no título Superman Anual 11. Desenhada por Dave Gibbons (parceiro de Moore em Watchmen), a história acompanha Batman, Mulher-Maravilha e Robin indo até a Fortaleza da Solidão, espécie de quartel general do Superman, para entregar seus presentes de aniversário ao Homem de Aço. Contudo, os três encontram o Superman dominado pela "Clemência Negra", uma planta alienígena que o induziu num transe alucinógeno. Enquanto os heróis lutam para libertá-lo do controle da criatura, Superman alucina sobre como poderia ter sido a sua vida caso seu planeta natal, Krypton, não tivesse sido destruído por um cataclisma. Ainda hoje, anos depois, a história permanece na memória dos fãs de quadrinhos como uma das mais antológicas da história do personagem, por sua capacidade de traduzir o Superman como um homem que, apesar dos poderes praticamente ilimitados, perece de sonhos e objetivos simplórios. No ano seguinte, Moore escreveu outro clássico do Superman, O que aconteceu ao Homem de Aço? (Whatever Happened to the Man of Tomorrow), publicada em duas partes em setembro de 1986, a primeira em Superman 423 e a segunda em Action 583. A história, desenhada por Curt Swan, George Pérez e Kurt Schaffenberger, consiste no grand finale do personagem antes das consequências decorrentes de Crises nas Infinitas Terras (Crisis on Infinite Earths), saga que zerou a cronologia do universo ficcional da DC comics. No texto que serve de introdução para o encadernado lançado pela Panini Comics em 2013 com estas histórias, o escritor de histórias em quadrinhos Paul Kupperberg conta que o então editor do Superman na época, Julius Schwartz, escolheu Moore após Jerry Siegal, criador do Superman, recusar o trabalho por falta de tempo.

Foi também em setembro de 1986 que o primeiro capítulo da minissérie Watchmen foi lançado, coroando a passagem de Moore na DC Comics com a sua mais importante contribuição para a empresa. Contudo, imbróglios relacionados aos direitos autorais da obra provocaram o desligamento de Moore da editora. Os direitos dos personagens de Watchmen deveriam retornar para os autores da obra logo após o esgotamento da primeira impressão, o que nunca aconteceu em virtude da DC Comics permanecer reimprimindo cópias para manter em estoque. Senna destaca este episódio como fundamental para motivar Moore a cortar relações com as grandes editoras da indústria dos quadrinhos e seguir sua carreira de forma independente, criando inclusive  uma editora própria. Senna defende que, com essa atitude, o autor apontou ao subcampo dos comics a possibilidade de um artista bem-sucedido trabalhar fora deste regime das grandes editoras da indústria. Assim, sua atitude motivou outros criadores a fazerem o mesmo. Sobre a postura do autor dentro do subcampo das Comics, Senna descreve Moore como um artista de vanguarda, que prioriza o processo de criação independente mesmo que isso signifique eventuais perdas financeiras consequentes desta postura. Alheio a conquista de prêmios, sua real “fonte de riquezas” seria a sua propriedade intelectual (SENNA, 2014, p.93).

Além disso, os seis anos que Alan Moore colaborou com a DC Comics colaborou para que a editora abrisse suas portas para outros autores britânicos, a exemplo de gente como Neil Gaiman e Grant Morrison. Senna destaca que o trabalho de Moore com o Monstro do Pântano viabilizou que estes autores trabalhassem na revitalização de outros personagens de menor grandeza da empresa, como a Orquídea Negra (Black Orchid) e Homem-Animal (Animal-Man), respectivamente pelas mãos de Gaiman e  Morrison em 1988. Menos resistente em abordar temas maduros como elementos centrais em alguns dos títulos, Karen Berger, editora da DC no Reino Unido, ofereceu a Gaiman a possibilidade de trabalhar em uma série regular. Gaiman ofereceu a ideia de reinventar o Sandman, personagem dos anos 1940 da editora, com um conceito, história e design completamente novos. Lançado em 1989, Sandman alcançou o sucesso junto ao público com a sua proposta de um único roteirista e uma visão mais artística, alcançando inclusive um novo público para os Comics (SENNA, 2014).

O pesquisador também atribui o sucesso do título ao modo de vendagem da revista, baseado em arcos bem definidos e conexões limitadas com os eventos ocorridos nos demais títulos do universo ficcional da DC. Todas estas características diferiam muito do modelo normal de negócios da indústria, que consistia em contratar artistas e roteiristas por períodos determinados de tempo e para um título já existente, de modo que os direitos dos personagens criados pertencessem à editora, já que os criadores haviam sido contratados apenas para executar um serviço. Para emular o processo de Sandman, a DC passou a adotar um modelo de negócio diferente do praticado na indústria dos quadrinhos como um todo. Em vez de contratar uma equipe para trabalhar para um determinado título existente por um período de tempo, garantindo que os direitos dos personagens pertencessem à editora, a DC Comics passou a firmar contratos para a realização de séries completas com determinados artistas.

Desta maneira, a editora criou o selo Vertigo, para que determinadas histórias pudessem ser lançadas e desenvolvidas de modo diferenciado em relação ao que era visto na indústria. Sob o comando do selo, Berger defendeu os interesses dos autores de forma ativa, impedindo que personagens ligados ao selo Vertigo aparecessem nas revistas normais da editora.  O sucesso do Selo motivou outras editoras a investir em modelos de negócio semelhantes. A Marvel criou os selos Icon, para trabalhos autorais, e MAX, para conteúdo adulto. Já editoras como a Image, Darkhorse e Dynamite se especializaram em lançar séries desenvolvidas por novos autores que privilegiavam temas maduros. A relação do leitor com os comics também mudou, com o crescimento de pessoas que acompanhavam os criadores, tanto desenhistas quanto roteiristas muito mais do que os personagens consagrados do catálogo das editoras. Desta maneira, o selo Vertigo criou um fluxo de leitores para outros tipos de revistas (SENNA, 2014). Graças a este novo modelo passou a ser positivo para a imagem das editoras manter um escritor com grande apelo. Assim surgiu o subcampo dos Author Owned Comics, com uma forma diferente de relação entre criadores e editoras e dos consumidores com ambos. Sobre o fenômeno, Senna escreveu:

A novidade gerou uma modificação nas posições disponíveis no campo. Para ter liberdade autoral, o criador já não precisa seguir a rota da autopublicação, já que foram criadas alternativas dentro das grandes editoras de comics para a publicação de conteúdo diferenciado. Neste subcampo, os autores podem inclusive contar com o direito de propriedade sobre a obra e ao mesmo tempo gozar da capacidade industrial de uma grande editora, tanto em termos de publicidade quanto de vendas. Desta maneira, surgiram novas possibilidades para os criadores, abrindo portas nas grandes editoras para nomes que antes jamais trabalhariam nelas (SENNA, 2014, p.96).

Senna acrescenta que o trânsito entre os subcampos foi facilitado pelo subcampo autoral, que serve como ponte entre os comics independentes e os de super-heróis, permitindo uma maior mobilidade entre os sistemas de publicação com menor perda de prestígio. Todo este fenômeno teve início com os esforços de Alan Moore em obter o controle criativo e financeiro dos personagens e histórias que criou, tendo Watchmen como um marco nesse projeto.

**2.2. Watchmen – Um panorama a respeito da Obra**

Em entrevista para o documentário Mindscape of Alan Moore (2003), Alan Moore recorda que Watchmen surgiu do sombrio cenário político dos anos de 1980, quando a Guerra Fria alcançou seu ponto mais crítico, e a destruição nuclear parecia repentinamente uma possibilidade real. Criada em parceria com o desenhista Dave Gibbons, Watchmen consiste na recriação de personagens da editora Charlton, cujos direitos foram adquiridos pela DC Comics naquela década. A obra é caracterizada por usar convenções das histórias de super-heróis (identidades secretas, superpoderes e o maniqueísmo muito bem definido dos personagens, por exemplo) para debater noções sobre poder e responsabilidade em um mundo complexo. Com Watchmen, Moore optou por abordar o lado mais humano e psicológico dos super-heróis em detrimento do recorrente, característico e dicotômico retrato do indivíduo que combate o crime de maneira incorruptível e incansável, tomando para si a responsabilidade de representar o bem nas batalhas contra as forças do mal.

A obra ganhou status imediato junto ao público e crítica ao evitar e subverter arquétipos típicos do gênero. A série foi contemplada em 1988 com quatro Kirby Awards, sete Harvey Awards, quatro Eisner Awards e um Hugo Awards, prêmio voltado à literatura de ficção científica que pela primeira vez foi concedido a uma história em quadrinho. Além disso, em 2005, Watchmen tornou-se a única história em quadrinhos presente na lista produzida pela revista Time com os 100 melhores romances publicados desde 1923. O sucesso de Watchmen influenciou o início da chamada Era Moderna das comics norte-americanas, que pôs um ponto final na chamada Era de Bronze (1970-1985). A minissérie, junto com The Dark Knight Returns, de Frank Miller, fomentou a criação de heróis sombrios e violentos, assim como o desenvolvimento de histórias com pretensões de aprofundar o psicológico destes personagens.

A trama acompanha a investigação de um crime em outubro de 1985, oito anos após uma lei declarar o vigilantismo ilegal após uma greve de polícia em 1977. Watchmen acompanha um grupo de super-heróis aposentados e como o assassinato de um deles impacta os demais. A investigação do crime que coloca um fim a vida de Edward Blake, identidade civil do Comediante (um dos poucos mascarados autorizados pelo governo a continuar na ativa), fica a cargo de Rorschach, um vigilante que segue agindo na ilegalidade. Ele suspeita que a morte de Blake esteja relacionada a uma conspiração orquestrada contra os ex-combatentes do crime. A tese ganha força à medida que outros heróis do passado sofrem ataques sistemáticos de cunho físico e moral. Contudo, estes acontecimentos revelam-se a ponta do iceberg de uma conspiração muito maior e sofisticada. Na linha temporal apresentado pela obra, os Estados Unidos vivem na iminência de uma guerra nuclear contra a União Soviética, e Richard Nixon não renunciou à presidência do país em 1974, conseguindo se reeleger por outros três mandatos após conduzir os país a uma vitória acachapante na Guerra do Vietnã. É por meio da investigação realizada por Rorschach, que o leitor conhece os demais protagonistas da série: Dan Dreiberg, o Coruja II; Jonathan Osterman, o Dr Manhattan (único personagem da trama com superpoderes);  Laurie Juspeczyk, a Espectral II; Adrian Veidt, o Ozymandias; Hollis Mason, o Coruja I; E Sally Juspeczyk, a Espectral I. Em texto escrito por Moore em 1988, e utilizado como posfácio da edição definitiva de Watchmen no Brasil publicado pela Panini Comics em 2009, o autor revela que ele e Gibbons tinham a intenção de produzir um quadrinho novo e inusitado que permitisse aos seus criadores experimentar novas ideias narrativas. Contudo, durante o processo, a coisa acabou mudando de figura:

“Em algum ponto do caminho, entre o material com o qual estávamos trabalhando e as novas técnicas narrativas que estávamos tentando, começou a acontecer uma coisa que não havíamos esperado. Quanto mais olhávamos para a história, mais profundidade ela mostrava possuir. Quanto maior nossa compreensão dos detalhes subliminares de fundo que estávamos usando se tornava, mais esses detalhes se tornavam integrados com a linha da história, agindo como uma espécie de metacontinuidade que acabou se igualando ao plot em sua importância em relação a obra acabada. À medida que dávamos vida aos personagens a partir de bate-papo e ideias malucas contidas no outline a seguir, descobrimos que estávamos nos encaminhando para águas cada vez mais fundas: não bastava descrever as circunstâncias particulares da vida de um Rorschach ou de um Dr Manhattan sem levar em conta sua política, sua sexualidade, sua filosofia e todos os fatores em seu mundo que haviam dado forma a essas coisas. Portanto, a partir de um super-herói movido a energia nuclear relativamente convencional, nos encontramos vagando para algumas ruminações quanticas pós-Eisteinianas sobre o tempo. O mesmo se aplica ao perturbado território moral no qual entramos a partir do ponto de vista de um vigilante mascarado urbano padrão. Não podíamos discutir esses personagens sem discutir o mundo que dera forma a eles, e não podíamos discutir esse mundo sem de algum modo nos referirmos ao nosso próprio, mesmo que de modo indireto. Assim, o que começou como meramente uma visão cínica e barroca da Liga da Justiça da América e seus congêneres, subitamente entrou para a ficção mainstream convencional do mercado, vestida apenas com um manto e uma roupa justa de cores berrantes. Tematicamente, começamos a perceber que estávamos brincando em uma vizinhança, assim como em termos de narrativa começamos a compreender que estávamos jogando um jogo relativamente novo” (MOORE, 1988).

Watchmen é composto por 12 capítulos, sendo que 11 destes acompanhados por textos complementares. Cada capítulo tem 28 páginas de narrativa sequencial, com expressão da primeira e da décima segunda parte, que contam com 26 e 32 páginas respectivamente. As páginas da narrativa sequencial seguem o padrão de nove quadros por página na maioria das vezes, com raras ressalvas. Este modelo viabilizou que Moore pudesse introduzir mais texto a narrativa, o que é convertido em mais informações para o leitor a respeito dos personagens e sobre o universo daquele mundo. Contudo, é fundamental destacar que Moore não faz isso de uma maneira expositiva em seus diálogos e recordatórios. Esta função acaba muito mais a cargo de textos complementares publicados no final de cada uma das edições. Eles servem para aprofundar aspectos e personagens do mundo ficcional de Watchmen, além de introduzir conceitos e informações que acabam sendo explorados nas páginas da narrativa sequencial do gibi. Desta maneira, não é possível ler apenas os quadrinhos e negligenciar a leitura dos textos complementares ou o inverso, uma vez que as informações relativas aos personagens e conceitos retratados na obra são diluídos ao longo da narrativa e apresentados gradativamente.Um exemplo disso é a história da primeira geração de heróis do universo ficcional pensado por Moore e Gibbons.

A primeira parte da Graphic Novel apresenta os capítulos um e dois do livro Sob O Capuz, autobiografia de Hollis Mason, o Coruja I. A segunda e terceira edições de Watchmen trazem como textos complementares os três capítulos seguintes do material escrito por Hollis, sendo que os capítulos três e quatro na parte dois e o capítulo cinco na parte três da Graphic Novel. Este personagem é introduzido em Watchmen na página nove. A cena estabelece a amizade entre Mason e Dan Dreiberg, que assumiu o manto do coruja após a sua aposentadoria. Na cena, Hollis relembra de uma de suas histórias como vigilante no que parece ser um momento comum nos encontros rotineiros entre os dois para beber e confraternizar no sábado a noite. Mais a frente, na página 19, um trecho do Diário de Rorschach estabelece para o leitor que Mason agora é dono de uma oficina de carros. A paixão do personagem por veículos, inclusive, é aprofundada no primeiro capítulo de "Sob o Capuz", quando o próprio Hollis começa sua autobiografia contando uma história da sua infância envolvendo o primeiro emprego de seu pai em uma oficina logo depois de mudar-se de Montana para Nova York. Ainda na narrativa sequencial, o nome do livro escrito pelo herói aposentado é citada textualmente em um diálogo entre Rorschach e Laurie Júpiter retratado na página 21, no qual ambos debatem sobre a veracidade de uma informação publicada na autobiografia. No final da edição, os textos complementares dos três primeiros capítulos de Watchmen servem para (1) desenvolver a relação do leitor com Hollis; (2) contar como ele decidiu combater o crime fantasiado de Coruja; (3) apresentar o contexto histórico deste período; (4) desenvolver a história dos Homem-Minuto, primeiro grupo de heróis do universo de Watchmen, e a personalidade de cada um dos integrantes do grupo; E (5) apresentar o ponto de vista do Hollis para o surgimento de uma nova geração de heróis após o desmembramento dos Homem-Minuto.

Em seu trabalho de mestrado em Comunicação e semiótica, "O Mosaico Narrativo de Watchmen: Processos Intertextuais, Intersemióticos e Bakhtinianos de Construção dos Sentidos", de 2009, o pesquisador Luiz Marcelo Brandão descreve Watchmen como uma obra cuja estrutura contempla três linhas narrativas. A primeira ocorre no tempo presente daquele universo ficcional em 1985, na cidade de Nova York (EUA). Já a segunda consiste em um flashback de aproximadamente 30 anos antes da primeira linha narrativa, e ocorre na mesma locação que esta última se passa. Por fim, a terceira linha narrativa seria a narrativa ficcional de pirataria e horror Contos do Cargueiro Negro, que abordaremos com mais profundidade mais à frente e que consiste no principal interesse desta pesquisa se debruçar sobre a versão Ultimate Cut da Adaptação de Watchmen para o cinema. Esta narrativa seria atemporal e desvinculada de qualquer indicação geográfica precisa, tendo uma forte relação conceitual e simbólica com as outras duas narrativas (CARNEIRO, 2009, p. 49). Vale salientar que neste esquema, por sua extensão e por sua relevância, a primeira narrativa se configura como a principal. Sobre a maneira como essas narrativas estão dispostas na obra o autor escreveu:

As três narrativas, no corpo da obra, se entrelaçam continuamente, sobrepondo-se umas sobre as outras sem marcadores de passagem e sem que haja uma delimitação mínima ou máxima da duração de cada uma. É possível encontrar tanto seqüências de páginas com uma só narrativa como páginas nas quais as três estão presentes. Uma artimanha arquitetural da obra é a colocação do texto de uma narrativa sobre a imagem de outra, sendo que tanto o texto como a imagem fazem sentido separadamente e em conjunto, em uma situação de referência cruzada. Tal sobreposição de sentidos percorre toda a obra (CARNEIRO, 2009, p. 50).

A obra possui uma estrutura complexa, que se desenvolve ao decorrer das edições abusando de simbolismo, diálogos em camadas e metalinguagem. A teórica italiana Annalisa Di Liddo, no primeiro capítulo do seu livro "Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel", salienta que a produção de tais aspectos na produção de Moore acaba sendo possível justamente por uma prática intertextual que vai além da tradição dos quadrinhos (pg. 35-36).

Seus interesses vão desde a antiguidade até o teatro jacobino, da ficção experimental à fórmula e gênero; pronuncia seu entusiasmo pelas sagas nórdicas, lendas arturianas e a história de Robin Hood, Shakespeare, fantasias de Mervyn Peake, ficção científica, histórias de fantasmas e horror de MR James a HP Lovecraft, Ray Bradbury, Michael Moorcock, JG Ballard e John Sladek. ; ele aprecia William Faulkner e Truman Capote, mas também Angela Carter, Dorothy Parker, Stephen King, Harlan Ellison, Iain Sinclair, Derek Raymond e especialmente William Burroughs (DI LIDDO, 2009, pág. 29).

Essas características remetem ao teórico norte americano Geoff Klock, em seu livro “How to Read Superhero Comics and Why”, a categorizar Watchmen e outras obras escritas por Moore como uma “narrativa revisionada do super-herói”. Klock, de acordo com Di Liddo, observa que o termo revisionado é posto no sentido de ser "visionário". Ele observa que os quadrinhos de super-heróis estão estruturados em algumas regras básicas que, desde o início da produção relacionada ao gênero, foram se repetindo ao longo dos anos. Contudo, Di Liddio, ressalta que a principal constante nas obras de Moore, que é a caracterização do super-herói como tipos emocionalmente, psicologicamente e moralmente fragilizados, não é algo necessariamente pioneiro. Criando para a editora Marvel, o roteirista e editor Stan Lee, em parceria com os quadrinistas Jack Kirby e Steve Ditko,  já havia feito algo semelhante anteriormente com os protagonistas de “The Fantastic Four” (1961) e “The Amazing Spider-Man” (1962), respectivamente. "Desde o começo, longe das certezas monolíticas e do otimismo que os distintos heróis da Era de Ouro, como o Super-Homem, esbanjavam, estes personagens foram obrigados a enfrentar ansiedades e momentos de crise, e estavam de acordo com os modos e preocupações da segunda metade do século XX" (pág. 47, em tradução livre). Desta forma, o mérito narrativo de Moore estaria em levar estas mazelas ao extremo a partir do momento em que escreve seus personagens desenvolvendo e enfatizando suas características mais sombrias e desprovidas de inocência ou ingenuidade.

Di Liddo defende que Moore e Gibbons tiveram essa liberdade criativa em Watchmen justamente por estarem trabalhando com personagens novos, ainda que abertamente inspirados por uma equipe de super-heróis da editora Charlton Comics. Sem a obrigatoriedade de respeitar uma cronologia anteriormente estabelecida pela editora e conhecida do leitor, a dupla teve plena liberdade para trabalhar com os personagens e o universo no qual eles estavam inseridos. Assim, cada protagonista é uma figura independente e baseada em uma rede de referências intertextual. Por meio destes personagens, Moore conscientemente problematiza o princípio narrativo e ético que costuma moldar as narrativas de super-heróis. Além disso, deve-se notar que a teia intertextual de Watchmen não se limita a alusões e citações aos quadrinhos do gênero. Filosofia, literatura e música são referenciadas, seja nos títulos dos capítulos ou nas frases dos personagens. A alusão mais substancial à história dos quadrinhos emerge da incursão que Moore opera na terceira linha narrativa de Watchmen, com o “gibi dentro do gibi” Contos do Cargueiro Negro. Exploraremos sua dimensão dentro da obra logo mais a seguir.

**2.3. Os Contos do Cargueiro Negro – Desafio para a Adaptação**

Os Contos do Cargueiro Negro consiste em uma das linhas narrativas de Watchmen. Sua primeira aparição na obra acontece logo a partir do terceiro capítulo da Graphic Novel, e apresenta-se como uma história em quadrinhos que é lida por um determinado personagem da narrativa, o garoto Bernie. O leitor só descobre seu nome no final décimo primeiro, e penúltimo, capítulo de Watchmen, curiosamente três quadros após o garoto terminar de ler Os Contos do Cargueiro Negro. Desde o primeiro momento em que esta linha narrativa aparece, Moore estabelece que Os Contos do Cargueiro Negro depende de Bernie, e consequentemente de todo um núcleo de personagens que o acompanham,  para se manifestar dentro de Watchmen enquanto fenômeno. Desta maneira, sempre que o garoto aparece sentado no meio fio, com a revista na mão (cena que se repete sempre que aparece na história), ele é retratado próximo ao jornaleiro Bernard e sua banda de revistas.

Sempre que Bernard aparece é retratado comentando a situação política do país com Bernie (que, entretido com a leitura de Os Contos do Cargueiro Negro, não responde ao homem) ou interagindo com outros clientes. Entre eles estão o profeta do apocalipse Walter Joseph Kovacs (identidade civil do vigilante Rorschach), leitor assíduo do periódico conservador New Frontiersman; um motorista a serviço da empresa Entregas Pirâmide que deseja adquirir uma edição do jornal New York Gazette; a taxista lésbica Joey, que adquire uma edição da revista masculina Hustler e pede a Bernard que cole na sua banca um cartaz publicitário do concerto beneficente “Mulheres Gays Contra o Estupro”; E o psiquiatra Malcolm Long, médico que acompanha Kovacs no presídio de segurança de Sing Sing, após sua captura nos eventos mostrados no final do Capítulo Cinco de Watchmen. Durante a Graphic Novel, o jornaleiro também interage com membros de uma gangue de rua (mesmo grupo que acaba atacando mortalmente Hollis Mason no final do Capítulo Oito), com um carteiro e muito brevemente com a esposa do Dr Malcolm, Glória Long.

Sempre que estas interações envolvendo Bernard acontecem, o texto de Os Contos do Cargueiro Negro parece desempenhar uma função narrativa análoga ao do Coro presente no Teatro Grego, comenta parte da ação dramática presente na narrativa principal. A primeira manifestação da “história em quadrinhos dentro da história em quadrinhos” é registrada no primeiro quadro da primeira página do terceiro capítulo de Watchmen, e o primeiro vislumbre do fenômeno é um recordatório que chama a atenção pelo design que remete a um pergaminho envelhecido. O quadro é ilustrado pelo superclose da placa de um abrigo nuclear, e também conta com um balão de fala que pertence a um jornaleiro, algo que o leitor descobrirá nos quadros adiante, na mesma página, uma vez que a personagem aparece fora de quadro. O sujeito em questão opina sobre a necessidade dos Estados Unidos investir violentamente contra a União Soviética, seu maior inimigo no contexto da Guerra Fria, acontecimento que serve de plano de fundo para Watchmen. “A gente devia bombardear logo a Rússia e ver como é que fica”, opina. Desde o primeiro momento Os Contos do Cargueiro Negro tece uma espécie de comentário ou complemento ao que a personagem manifesta em seus diálogos, inclusive de forma satírica em determinados momentos. Contudo, em um primeiro momento, essa relação pode parecer difusa e desconexa para o leitor.

A mensagem no balão de fala da personagem dialoga com a imagem desenhada no quadro, mas não completamente com o recordatório, que descreve a sensação de despertar confuso e desorientado em um ambiente caracterizado pelo “odor fétido de pólvora, de massa cinzenta humana e guerra”, ainda que algumas destas palavras estejam relacionadas a um clima bélico. Essa relação, que a princípio soa arbitrária, entre narrativa principal e “Contos do Cargueiro Negro” continua nas páginas em que aparece neste terceiro capítulo. Após o primeiro quadro da página quatro, os recordatórios em formato de pergaminho desaparecem e são retomados na página 18 daquela edição. Após um novo hiato, eles voltam a aparecer no último quadro da página 21, por toda a página 22 e nos primeiros quadros da página 25. Avaliando esta primeira inserção dos “Contos” à narrativa de Watchmen é possível afirmar que esta é uma escolha criativa abrupta e que em certa medida frustra as expectativas do leitor que acompanha a série. A abertura deste capítulo introduz novos personagens e um novo aspecto narrativo, tudo isso em detrimento de mostrar de imediato onde cada um dos protagonistas está após o velório do Comediante, evento que marca o capítulo anterior.

Neste mesmo sentido, todo o quarto capítulo também se configura em uma nova ruptura de expectativa, uma vez que o roteiro de Moore decide colocar a principal trama de Watchmen (a suposta conspiração investigada por Roschach) em *stand by* para abordar o exílio do Dr Manhattan em Marte, após os acontecimentos mostrados no final do terceiro capítulo. O segmento narrado em primeira pessoa serve para explorar a percepção diferenciada de tempo do personagem, assim como sua fadiga em relação à humanidade e episódios que marcaram a sua vida, bem com a origem dos seus poderes. As inserções de Os Contos do Cargueiro Negro só voltam a ser retomadas na página oito do Capítulo Cinco. Este segmento em especial, inclusive, é o que mais oferece ao leitor informações pertinentes ao metagibi que funciona com linha narrativa, facilitando um pouco mais sua interpretação e função dentro da narrativa.

Começando pela página nove do capítulo, completamente dedicada ao Cargueiro. Moore e Gibbons coloca o leitor de Watchmen em uma espécie de experiência análoga a câmera subjetiva, recurso presente nas obras do audiovisual. Assim, o leitor tem um vislumbre da exata página lida pelo garoto sentado na calçada, ao lado da banca do jornaleiro. Ao longo de uma única página de seis quadros é estabelecido e elucidado de forma sintética e clara (1) os objetivos do protagonista da história, (2) a atitude que ele toma para alcançar esta meta e (3) as consequências que estas escolhas têm (as perdas da sua humanidade e sanidade). Desta maneira fica estabelecido que o náufrago que protagoniza a história foi deixado para morrer em uma ilha após sua nau ser atacada pelo Cargueiro Negro, e a tripulação a qual fazia parte ser completamente extinta. Agora a mesma embarcação segue para a cidade natal do personagem, Davidstown, com o objetivo de saquear o local e massacrar seus habitantes. Com o intuito de proteger o povoado e sua esposa, o homem decide construir uma jangada com o cadáver putrefato dos colegas de tripulação e navegar até a polis para alertá-los do perigo. Já em alto mar, faminto, o protagonista agarra uma das gaivotas que, atraídas pela carniça que sustenta seu barco, sobrevoam muito próximo ao barco improvisado. O último quadro da página mostra a personagem abocanhando o animal cru e afirmando que nada poderá pará-lo. O recurso de dedicar uma página inteira de Watchmen à “Contos do Cargueiro Negro” volta a ser usado em mais duas ocasiões, nas páginas 20 do mesmo capítulo, e 12 do décimo capítulo.

Contudo, o maior volume de informações a respeito dos “Contos do Cargueiro Negro” é apresentado no texto complementar que acompanha o quinto capítulo. O suplemento  desta edição é apresentado como uma reprodução do capítulo cinco da nova edição de um livro intitulado A Ilha do Tesouro – A Tesouraria dos Quadrinhos. O objetivo é semelhante ao observado nos três primeiros capítulos de Watchmen, que são acompanhados por trechos da autobiografia de Hollis Mason (o Coruja I), Sob o Capuz; E no quarta parte da história, que é publicada com uma cópia do artigo “Dr Manhattan: O Super-homem e as Superpotências”, escrito pelo Professor Milton Glass, que assim como Hollis Mason, também é um personagem em Watchmen. Estes textos funcionam como uma espécie de expansão daquele universo ficcional, apresentando aspectos culturais, sociais, científicos e filosóficos daquele mundo, ou introduzindo novos aspectos e nuances relativa a informações e situações apenas citadas por personagens durante a narrativa sequencial. Desta maneira, A Ilha do Tesouro – A Tesouraria dos Quadrinhos informa que o mercado de quadrinhos no mundo em que a história se passa foi dominado pelas histórias de piratas a partir da década de 1950, logo após um breve período no qual a sociedade vivenciou um intenso sentimento antiquadrinhos na metade da década. Vale ressaltar que a publicação da primeira história do Super-Homem, em Action Comics nº 1, acabou encorajando pessoas a combater o crime fantasiadas no universo ficcional criado por Moore.

Ao se aprofundar ainda mais naquele universo alternativo, Moore promove uma espécie de What If (série da Marvel Comics cujas histórias exploravam como o Universo da editora poderia ter se desenvolvido se certos momentos importantes de sua história não tivessem ocorrido) da indústria dos quadrinhos, que faz referência a situações que realmente aconteceram. Em Watchmen, por exemplo, não houve um Comic Code para autorregular o mercado das Comics. No artigo "Formação dos Subcampos dos Comics Norte Americanos Os Comics", anteriormente citado neste trabalho, o pesquisador João Senna explica que a indústria dos quadrinhos continuou a prosperar, embora o gênero dos super-heróis tenha entrado em declínio com o fim da segunda guerra mundial, e sua consequente onda patriótica. O aumento de histórias que exploravam crime e romances em uma mídia ainda fortemente associada às crianças começou a gerar desconfiança em alguns setores da sociedade, principalmente no que diz respeito a uma possível má influência sobre a juventude. A partir de um movimento moralista da sociedade da época a Associação Americana de Revistas em Quadrinhos (Comics Magazine Association of America - CMAA) passou a ter a autoridade de avaliar os quadrinhos produzidos pelas editoras e aplicar ou não o seu selo de aprovação aos títulos.

Contudo, tanto no universo ficcional quanto na vida real, a primeira metade do século passado foi difícil para a produção de Histórias em Quadrinhos. No nosso universo, o final da onda patriótica proporcionada pela segunda guerra e o aumento de conteúdo considerado mais adulto associado a um mundo infantil, provocou todo um movimento de desgaste junto à opinião pública (SENNA, 2014). Já no universo criado por Moore, um "sentimento antiquadrinhos" toma conta da sociedade em meados de 1950, fenômeno que é muito brevemente descrito em A Ilha do Tesouro, e acaba sendo fomentado pelo surgimento de super-heróis na vida real. Ambas as crises de credibilidade, resultante de processos distintos, acabam solucionadas de formas distintas. Na vida real, o fenômeno acabou culminando em uma severa auto regulação por meio do Comic Code, algo que garantiu a sobrevivência da indústria e impôs uma rédea criativa aos autores e editoras, como salienta Senna. Já na realidade de Watchmen, houve uma intervenção estatal na indústria, coisa que Senna estabelece em seu artigo que não aconteceu na vida real justamente em virtude da criação do Comic Code. Novamente, e mais uma vez de forma bastante sintética, Moore estabelece em "A Ilha do Tesouro" que durante o "breve sentimento antiquadrinhos" o governo da época aliou-se a indústria dos Comics "num esforço para proteger a imagem de alguns de seus agentes inspirados nos quadrinhos". Este fenômeno estaria ligado a J. Edgar Hoover, figura histórica mítica responsável pela criação da CIA, agência de inteligência civil do governo dos Estados Unidos.

A sensação que fica durante a leitura do texto apêndice é de que esta intervenção tenha sido mais sutil e menos moralista que aquela verificada no universo real e imposta pelo Comic Code, uma vez que a descrição feita por Senna para explicar o tipo de conteúdo e temática que era proibido em um gibi de terror (exploração de sangue e violência gráfica) é plenamente compatível com o tipo de história que Moore descreve como sendo característico das trinta edições de "Contos do Cargueiro Negro". Outro que também passa pelo exercício do What If de Moore é o ilustrador italiano Joe Orlando. Após um período na EC Comics, Orlando colaborou com a Revista Mad, publicação que não existiria sem o surgimento do subcampo dos Comics conhecido como Comix. Surgido durante a década de 1960, no contexto de surgimento dos movimentos beat e hippie, contraculturais e antagônicos aos valores tradicionais e conservadores (compatíveis com os do Comics Code), o gênero apresentava um conteúdo que abordava assuntos relacionados a sexo e política, por exemplo. As obras deste subgênero buscavam ir de encontro ao senso comum de que HQ's eram apenas para crianças, e eram voltadas ao público liberal universitário ou artístico.  Neste contexto, a Revista Mad surge como uma das consequências da profissionalização deste tipo de conteúdo a partir da década de 1968. Já no mundo de Watchmen, sem a existência do Comic Code e de um consequente movimento artístico de reação a ele, Orlando acaba trocando a EC Comics pela DC Comics após uma proposta de emprego de Julius Schwartz, profissional que editou trabalhos para a DC na vida real entre 1944 e 1986. Assim, no universo criado por Moore Orlando acaba sendo responsável por ilustrar os primeiros arcos da revista Contos do Cargueiro Negro.

É através deste texto que o leitor fica sabendo, por exemplo, que a narrativa de horror e pirataria se chama “Isolado”, e consiste em um arco dos arcos mais celebrados do título Contos do Cargueiro Negro, publicado pela DC Comics, editora responsável pela publicação de Watchmen na vida real. Lançada originalmente a partir de maio de 1960, o gibi Contos do Cargueiro Negro durou trinta edições, e apesar de não ter sido um sucesso de vendas, acabou caindo nas graças da crítica e influenciando os quadrinhos de piratas produzidos naquele universo ficcional. É por meio deste capítulo que o leitor também descobre que justamente por isso que os arcos da série estão sendo republicadas em 1985, quando a história de Watchmen acontece. Outras informações apresentadas dizem respeito aos colaboradores da revista, aos relacionamentos conturbados nos bastidores do processo criativo e a mitologia e cânone do título. Após este exercício, o leitor de Watchmen volta a encontrar trechos do “gibi dentro do gibi” nos capítulos oito, dez e onze. Nestes contextos, o estranhamento inicial do leitor com as inserções acaba diluído a partir do momento em que este, agora munido de mais informações, consegue entender melhor as intenções do autor.

Contudo, é no penúltimo capítulo de Watchmen que, mais do que uma espécie de Coro, a história contada em “Isolado” se revela também enquanto uma metáfora para o plano orquestrado pelo antagonista da série, Adrian Veidt, o Ozymandias (Di Liddio, 2009). O desfecho do conto de terror pirata mostra seu protagonista chegando a Davidstown completamente perturbado pelos horrores que vivenciou. Em terra firme e desesperado para chegar em casa, o homem encontra um casal passeando na praia. Enfurecido, ele mata o sujeito a golpes de pedra, com o intuito de roubar o seu cavalo, e estrangula a mulher. O protagonista supõe que a tripulação do Cargueiro já tomou conta da cidade, e que se o casal deixou Davidtown, provavelmente tinha a permissão dos invasores e retornaria ao local mais tarde. Por fim, ele finalmente chega a cidade já na calada da noite e, uma vez dentro da sua própria casa, acaba por agredir uma pessoa que acredita ser um dos invasores. Quando as luzes se acendem, o homem percebe que estava agredindo a própria esposa, a qual ele pretendia proteger dos piratas invasores. Transtornado pelo choro das próprias filhas, ele foge para o oceano com o intuito de se juntar a tripulação do Cargueiro Negro. Primeiro ele se questiona “Se o amor, apenas o amor, era meu guia, como cheguei a esta horrenda situação?” (página 9, capítulo 11), e posteriormente, antes de subir em definitivo na embarcação, conclui: “O mundo que tentei salvar estava irremediavelmente perdido. Eu era um horror, e entre horrores deveria viver” (página 23, capítulo 11).

Já na narrativa principal de Watchmen, Veidt acredita que a humanidade está muito próxima de um conflito nuclear e, com a intenção de salvá-la, executa uma falsa invasão alienígena com a intenção de promover a união dos blocos capitalistas e soviéticos em torno de um inimigo comum. A farsa funciona, mas acaba vitimando milhões de pessoas. Os demais vigilantes da trama decidem sustentar a mentira arquitetada por Veidt, exceto Rorschach que acaba assassinado pelo Dr Manhattan. Este último, por fim, decide abandonar a galáxia “por uma menos complicada”, mas não sem antes deixar Ozymandias em estado de dúvida. Ao pedir compreensão e questionar se havia agido corretamente, constatando que sua atitude havia dado certo “no fim”, Manhattan retruca que “Nada chega ao Fim”. Neste sentido a natureza das trajetórias de Veidt e do náufrago protagonista do “gibi dentro do gibi” se aproximam tematicamente.

Por esses motivos, Di Liddio, afirma que inserção de “Contos do Cargueiro Negro” em Watchmen abraça as práticas textuais de (1) intertextualidade, por meio de citações e alusões ao formato proposto pela narrativa sequencial; (2) arquitextualidade, pelo uso do gênero de horror e seus padrões; (3) paratextualidade, pela justaposição de imagens e textos que aparentemente pertencem a diferentes contextos; E (4) metatextualidade, uma vez que a narrativa de “Contos do Cargueiro Negro” fornece um comentário em si mesmo.

O comentário paralelo fornecido por Black Freighter é particularmente eficaz pela maneira como Moore e Gibbons se aproveitam da justaposição de palavras e imagens. Os painéis da mise en abyme às vezes são inseridos na história principal para alternar com ela; outras vezes, apenas as legendas do conto pirata - que o leitor reconhece facilmente, porque parecem escritas em pergaminho antigo, em sintonia com o gênero - são colocadas ao lado de imagens que, na verdade, são parte da história principal e descrevem os eventos ocorridos. enquanto a criança está lendo sua revista em quadrinhos (DI LIDDIO, 2009, pag.60).

Com Contos do Cargueiro Negro Moore e Gibbons parecem também dispostos a fazer uma referência ao processo criativo dos autores de histórias em quadrinhos, como seus autores ganham autonomia para produzir e à história das tensões e conflitos da própria indústria em si. Os Contos do Cargueiro Negro, assim como Watchmen como um todo parece disposto a dialogar mais precisamente com os fãs de quadrinhos, que conhecem as história de bastidores e as convenções ligadas ao gênero dos super-heróis. Desta maneira, Moore parece disposto a tocar o que Umberto Eco chamaria de leitor-modelo do segundo nível.  No livro Os Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção, Eco estabelece uma analogia entre as narrativas existentes no mundo e os bosques. Assim, haveria duas maneiras passear pelo bosque: experimentar um ou vários caminhos com a finalidade de sair do bosque o mais rápido possível ou caminhar observando atentamente o bosque, "descobrindo por que algumas trilhas são acessíveis e outras não".

A primeira possibilidade estaria ligada a um leitor-modelo do primeiro nível, alguém interessado essencialmente em saber como a história termina. Já a segunda forma de caminhar é relacionada ao hábito de um leitor-modelo do segundo nível, "que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor" (Eco, 1994, p.33). Este leitor de segundo nível seria justamente o fã, figura pela qual Watchmen pede de maneira mais explícita pela colaboração. Trata-se de um público com repertório e disponibilidade, interesse, de visitar o conteúdo da obra mais de uma vez para entender melhor o funcionamento de sua narrativa. Para exemplificar a ideia de um autor empenhado em desafiar seu público desta forma, Eco cita Gérard de Nerval com seu romance Sylvie. O pesquisador italiano acrescenta que a estratégia narrativa principal da trama para obter essa sensação do leitor vem da sua narrativa, marcada pela alternância constante de flashback e flashforwards:

Sylvie realmente parece afetar seus leitores como uma névoa, como se estivéssemos olhando para uma paisagem através de olhos semicerrados, sem distinguir com clareza  a forma das coisas. Mas não é impossível distinguir as coisas; ao contrário, as descrições de paisagens e pessoas em Sylvie são muito claras e precisas, possuem mesmo uma clareza neoclássica. O que os leitores não conseguem entender é onde se situam no tempo. Conforme disse Georges Poulet: 'Tão logo ocorre um movimento inicial, os pensamentos [do leitor] passam a andar para trás (Eco, 1994, p. 35).

A existência de Os Contos do Cargueiro Negro coloca o leitor de Watchmen em uma situação análoga, apresentando um desafio que inclusive acaba impondo um ritmo de leitura mais lento ao público. O leitor de primeiro nível, ao se sentir desafiado, não sente o mesmo encanto que o leitor-modelo de segundo nível vivencia. Este último leitor pode primeiro apreciar os efeitos criados pela obra, e em seguida se deleitar descobrindo como a estrutura narrativa é organizada para produzir aquele efeito inicial. É como uma criança desmontando uma calculadora barata para entender como ela é por dentro. Assim, a importância da meta-narrativa, não é verificada apenas para a história original, mas também para os seus fãs. Esta realidade impôs ao diretor Zack Snyder, responsável pela direção da adaptação cinematográfica de Watchmen, o desafio de como abordar o conteúdo dos Contos do Cargueiro Negro na sua obra. No corte exibido nos cinemas, na época de lançamento do filme, Snyder acabou omitindo o conto de horror pirata da narrativa fílmica. Ao longo das duas horas e quarenta e dois minutos da primeira versão, a história é brevemente referenciada aos 59 minutos e 17 segundos quando a Laurie Juspeczyk (a segunda Espectral) e Daniel Dreiberg (o segundo Coruja) caminham pela rua e passam por uma banca de jornais e por um garoto sentado na calçada, lendo um gibi. O take consiste em um plano geral aéreo, feito com o auxílio de uma grua, e não permite visualizar muito de perto o cartaz promocional dos Contos no lado de fora da banca. O garoto e o jornaleiro aparecem mais uma vez a partir das 2 horas, 17 minutos e 49 segundos de projeção em cinco takes rápidos durante a cena da destruição de Nova York, clímax da produção. Primeiro, o jornaleiro aparece segurando uma revista em quadrinho, possivelmente a reedição de Contos do Cargueiro Negro. No mesmo frame é possível ver parcialmente o mesmo pôster promocional da primeira cena, boa parte fora de quadro. Segundos depois é possível ver o cartaz ao fundo da dupla, que contempla o início do fenômeno que irá provocar as suas mortes. Estes momentos servem como *easter egg*, algo voltado exclusivamente para os espectadores que já conheciam Watchmen pelo material original. Desta maneira toda simbologia evocada pelo “gibi dentro do gibi” acaba não sendo referida.

A solução encontrada pelo diretor para contemplar Contos do Cargueiro Negro foi separar as duas narrativas, e lançar uma adaptação do quadrinho de piratas separadamente, em desenho animado. O curta de vinte e cinco minutos foi lançado como um dos extras da edição de DVD duplo, com o corte do diretor. No Brasil, a animação foi vendida em um DVD, separadamente, que também trazia um mockumentary live-action que adaptava o apêndice Sob o Capuz.

Ao separar as narrativas, a conexão com o garoto que lê o gibi e todo o núcleo da banca de jornal não foi tratada nos filmes. Conseguinte, o comentário e metáfora que Contos do Cargueiro Negro acrescenta a Watchmen é inexistente. Desta maneira, é possível concluir que o espectador que não leu o romance gráfico antes de assistir ao corte exibido no cinema ou a animação avulsa em DVD provavelmente não entendeu a ligação entre as narrativas. Contudo, se o corte do cinema não trazia tantas novas referências do “gibi dentro do gibi” em comparação ao corte do diretor, o mesmo não pode ser dito em relação a terceira e última versão do filme intitulada de Watchmen: The Ultimate Cut, que analisaremos neste trabalho.

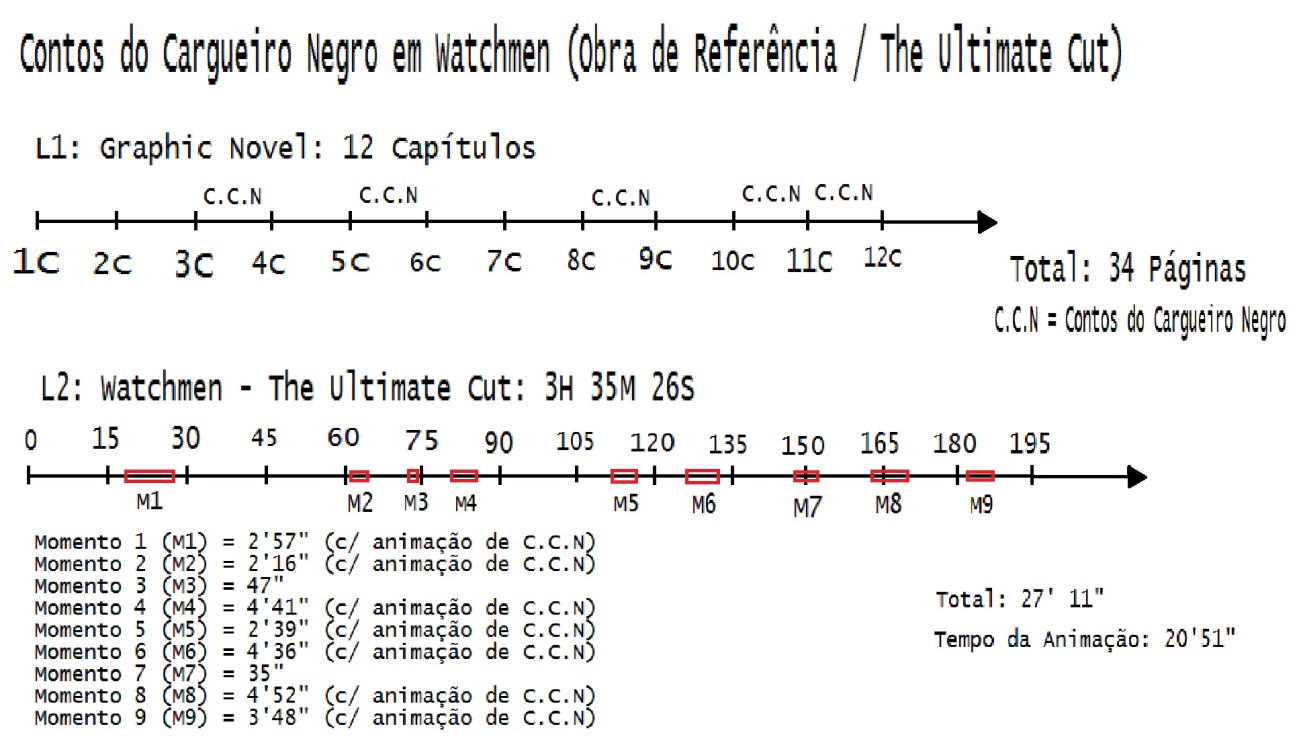
Esta versão, lançada no mercado de Home & Vídeo meses após o Corte do Diretor, tinha uma duração maior que as versões anteriores e apresentava um grande diferencial: O esforço de acrescentar a animação que adapta Contos do Cargueiro Negro à montagem da versão do diretor, promovendo uma experiência mais próxima do que aquela vivenciada durante a leitura de Watchmen. Sete anos depois de seu lançamento, durante entrevista ao site Collider, em março de 2016, o jornalista Steven Weintraub perguntou a Snyder qual das três versões do filme é a sua favorita durante a divulgação do seu então mais novo filme, Batman Vs Superman: A Origem da Justiça. Na ocasião, o jornalista escutou a seguinte resposta:

“The Director’s Cut… Look, I think if you’re a crazy fan, which is fine, The Director’s Cut with The Black Freighter is for pure comic book freak-out. But for me, the Director’s Cut without The Black Freighter is sort of… because it was never designed… I wanted to do The Black Freighter, I wanted to do it, but we didn’t really design it to be intercut with the rest of the film, so we kind of had to jerry-rig it in, and though it goes in pretty nicely, I never felt like it was 100% completely organic. So for me, the Director’s Cut, which has Hollis’ death and other things like that” (SNYDER, 2016).

Mesmo que o diretor tivesse a intenção de produzir uma animação de *Os Contos do Cargueiro Negro*, a animação nunca foi efetivamente pensada como um elemento que funcionaria dentro da narrativa proposta pela adaptação, como acontece no material original. Contudo, The Ultimate Cut não deixa de ser, entres as três versões desenvolvidas para a adaptação, aquela que procurou inserir mais elementos do material original e tomou para si a missão de recriar o efeito que *Os Contos do Cargueiro Negro* provoca dentro de Watchmen. A seguir, veremos mais a fundo como esta adaptação ocorreu.

**3. Analisando os Contos do Cargueiro Negro em Watchmen – The Ultimate Cut**

Em Watchmen - The Ultimate Cut, o diretor Zack Snyder consegue emular em parte a experiência de leitura proporcionada pelo Contos do Cargueiro Negro na obra de referência. Ainda que os seguimentos do filme não estejam bem delimitados em capítulos anunciados, como acontece no quadrinho, às incursões da animação, assim como as aparições dos personagens da banca de revistas, são tão diluídas ao longo das 3 horas, 35 minutos e 26 segundos de filme quanto no decorrer das 12 partes da Graphic Novel. Logo abaixo, organizamos duas linhas do tempo com o objetivo de ilustrar em que trechos da obra de referência (L1) e da adaptação (L2) os Contos do Cargueiro Negro surge nas tramas:



*Figura 01- Linhas do tempo elaboradas das incursões de Contos do Cargueiro Negro na HQ e no filme*

É possível constatar que as incidências de Contos do Cargueiro Negro em The Ultimate Cut são mais próximas umas das outras a partir da primeira hora de filme. No total, os eventos retratados em Contos do Cargueiro Negro somados às cenas em que o jornaleiro Bernard e o garoto Bernie (leitor do gibi) representam 27 minutos e 11 segundos de tempo deste corte da adaptação. Se considerarmos apenas o tempo ocupado pelo seguimento animado em The Ultimate Cut, seriam contabilizados 20 minutos e 51 segundos de tela. Vale lembrar que as doze partes da Graphic Novel, mais os 11 textos complementares da obra, somam 412 páginas, sendo que 34 delas são ocupadas por Contos do Cargueiro Negro ou pelos personagens da banca de revistas – núcleo presente na linha narrativa principal da trama de Watchmen, e intrinsecamente ligada ao metagibi.

Da mesma maneira como é observado na obra de referência, Contos do Cargueiro Negro se manifesta durante o The Ultimate Cut enquanto fenômeno narrativo que provoca no espectador do filme o mesmo estranhamento que provoca ao leitor que entra em contato com o trabalho de Moore e Gibbons pela primeira vez. A história do homem que perdeu seu navio e tripulação após o ataque do Cargueiro Negro é introduzida em meio aos acontecimentos de Watchmen, a princípio aparentando arbitrariedade e desconexão das narrativas estabelecidas até então relativas à trama conspiratória de investigação, cujo fio condutor é Rorschach, e os flashbacks dos demais personagens. No original, a narrativa manifesta-se primeiro através de recordatórios, cuja aparência lembra um pergaminho. O texto escrito dentro deles narra, em primeira pessoa, as percepções angustiadas de um náufrago sem nome, que acorda em uma ilha deserta, cercado por escombros e pelos cadáveres dos colegas de tripulação. As palavras estabelecem relação a princípio desarmônica com o desenho de um jornaleiro e de um garoto lendo gibi ao lado de uma banca de revistas. Contudo, as palavras no recordatório instantaneamente parecem tecer um comentário irônico a respeito do que o primeiro destes dois personagens fala sobre ser um homem atento às manchetes estampadas nos jornais. Desta maneira, os personagens que povoam aquele ambiente e a narrativa de Contos do Cargueiro Negro são apresentadas ao leitor da Graphic Novel concomitantemente, estabelecendo uma dinâmica que perdurará até o final daquela obra: a narrativa de horror pirata depende da presença daqueles personagens para seguir se desenvolvendo, e por sua vez também cumprirá a função de comentar as ações e diálogos dos personagens presentes na narrativa principal.

A apresentação do fenômeno acontece de maneira um pouco diferente na adaptação, com o seguimento animado relativo ao metagibi sendo introduzido logo após uma cena protagonizada por Rorschach. Na ocasião, o vigilante perdido em meio aos horrores do mundo, investigando o primeiro assassinato do que ele supõe ser o início de uma série de atentados contra os vigilantes aposentados pela Lei Keene em 1977 durante um contexto de apocalipse nuclear iminente. Essa sensação de sentir-se perdido em meio à barbárie, com seus companheiros correndo risco de vida, também é compartilhada pelo Capitão que protagoniza a Animação. Logo após o ataque orquestrado pelo Cargueiro Negro à sua embarcação, e consequente naufrágio, o Capitão desperta em meio a água, cercado pelos escombros em chamas da nau e pelos corpos desmembrados de membros da tripulação que comandava. Pouco tempo depois, o homem presencia o afogamento de um marujo que solicitava a sua ajuda. Após vê-lo morrer em seus braços, o Capitão permanece à deriva, e abrigado em cima de uma estátua que flutua no mar, ele assiste ao Cargueiro Negro partir no horizonte, gritando por mais sangue.  Rorschach e o Capitão dividem um sentimento de impotência semelhante. Tanto que na cena anterior ao primeiro momento no qual a animação aparece no longa-metragem (instante relativo ao M1 de nossa linha do tempo relativa a adaptação), Rorschach comenta sua visita ao ex-companheiro de combate ao crime, Dan Dreiberg, em um monólogo:

RORSCHACH (*off*): *“Primeira vista da noite infrutífera. Me sinto um pouco deprimido. Logo haverá uma guerra e milhões morrerão doentes e na miséria. Por que essa única morte [se referindo ao assassinato do comediante] importa mais do que as tantas outras? Porque existe o bem e o mal, e o mal tem de ser punido. Mesmo diante do Armagedom. Não vou abrir mão disso. Mas existem tantos que merecem ser retribuídos e tão pouco tempo”.*

A primeira ocorrência da animação revela que o roteiro assinado por Alex Tse (que também escreveu o roteiro de Watcmen) e Zack Snyder cria uma alcunha para o protagonista sem nome (que aqui passa a ser chamado de Capitão), um novo personagem e algumas novas situações que originalmente não existiam na narrativa apresentada na Graphic Novel. Contudo essas adições acabam encontrando alicerces em um determinado comentário que o protagonista da narrativa pirata tece em determinado ponto da obra. Em um texto desenvolvido através de uma série de recordatórios publicados, cada um deles introduzido em um dos seis primeiros quadros da página treze do oitavo capítulo da Graphic Novel, o personagem principal de Contos do Cargueiro Negro conta: *“Em meus delírios, desesperado por companhia, eu parecia conversar com meus companheiros mortos. Suas vozes brotavam de sob a jangada, grossas, borbulhantes...A conversa dos mortos: monótona, amarga e infinitamente triste... Intermináveis más notícias de bocas digeridas por peixes. Nós dialogamos muito, meus amigos carcomidos e eu...a respeito da vida e seus fins...da terrível sentença sobre nós”* (Moore, 1987, p13).

Com base neste trecho do original, é possível supor que tenha vindo daí a iniciativa de introduzir a personagem Ridley à adaptação da tortuosa odisseia do protagonista de Contos do Cargueiro Negro. Ridley aparece nestes instantes iniciais da animação como outro sobrevivente do ataque realizado pelo Cargueiro. Em questão de segundos, a personagem morre afogada sem que a personagem principal consiga ajudá-lo a sobreviver. Mais à diante, no M4 de nossa linha fílmica, o cadáver de Ridley surge na ilha deserta e acaba amarrado no mastro da balsa do protagonista junto ao corpo de outros homens mortos que também compõem a estrutura da embarcação de fuga do Capitão. Sua presença na adaptação tem a função de retratar o desequilíbrio do protagonista do gibi de horror pirata de forma mais escancarada, uma vez que, nos momentos de loucura e alucinação retratados em M5, o Capitão enxerga Ridley ganhar vida e lhe aconselhar a fugir dos horrores que o Cargueiro carrega consigo para onde quer que vá, em vez de retornar a Davidstown, vilarejo de origem do personagem principal e que estaria prestes a ser tomado de assalto.

Contudo, voltando à segunda incursão da animação (M2), este momento é marcado pela chegada do Capitão a uma ilha deserta, junto com o cadáver dos homens que comandava em estado de decomposição avançado. Seu estado de isolamento diante de um cenário de horror é semelhante ao estado do Dr Manhattan, personagem que protagoniza a cena seguinte com Laurie Jupiter. Neste seguimento da narrativa principal, o casal tem uma briga e Laurie decide abandonar Manhattan. Em uma cena mais à frente, Laurie comenta com Dan Dreiberg os motivos para ter abandonado o companheiro: *"A maneira como ele olha as coisas agora é como se não lembrasse o que elas são. Para ele, esse mundo, o mundo real é como andar pela neblina. As pessoas são apenas sombras na neblina"*. Sua capacidade de reagrupar seus átomos como bem entender e sua percepção onipresente do tempo, tornou o único ser superpoderoso de Watchmen em um indivíduo muito distante da condição humana em geral, e consequentemente sozinho. Não por acaso, que mais adiante na narrativa, o Dr Manhattan decide se exilar em Marte, cansado de toda a humanidade.

Ainda sobre este momento em específico do filme, é curioso perceber como Zack Snyder adapta o sentido de metacomentário que Moore constrói para este momento da narrativa pirata em relação a trama principal. A cena seguinte à animação mostra o rosto de Laurie Jupiter em primeiro plano (ou close up) enquanto ela transa com o Dr Manhattan, antes dos dois brigarem. A transição de uma cena para a outra é feita através de um raccord sonoro, que é um artifício usado para juntar imagens sequenciais. Nos instantes finais do seguimento animado, o espectador escuta o suspiro de dor do Capitão, como se este chorasse, e logo em seguida o suspiro de prazer de Laurie. Se no quadrinho é a justaposição entre o Capitão e o rosto da estátua que faz a ligação com o quadro seguinte, já no filme, Snyder usa o recurso do som, algo que o audiovisual tem a mais para contar uma história em relação aos quadrinhos. Nas páginas do material original, além das imagens, existem recordatórios estabelecendo uma relação mais direta. No quadro no qual o rosto da estátua aparece temos o recordatório: *"Seu abraço úmido me impediu de vagar para longe. E, no entanto, tudo que pude oferecer foi este pequeno consolo..."*. No quadro seguinte, com o rosto de Laurie e as mãos de Manhattan em seu rosto, temos outro recordatório em forma de pergaminho dizendo: "Eu não pude amá-la tanto quanto ela me amou". No quadrinho, este momento serve como uma espécie de comentário tipo coro grego do Cargueiro, neste caso para a situação de Manhattan em sua relação com Laurie. Ela ainda é a sua única ligação com a vida humana normal. Ele é um deus, e sua posição, sua percepção do tempo, tem distanciado ele mais e mais da sua humanidade, o tornando cada vez menos empático. A relação entre os dois não está bem, e ele decide se multiplicar na cama enquanto transam para satisfazer a parceira. Ela se assusta, e depois fica irritada ao saber que uma das cópias do companheiro trabalhava enquanto eles transavam. Este momento é retratado tanto no original quanto na adaptação.



*Figura 02 - Quadros extraídos das páginas três e quatro do Capítulo III de Watchmen*





*Figura 03 - Fotogramas retirados do filme Watchmen - The Ultimate Cut aos 63 minutos*

O terceiro seguimento da animação, inserido no M4 da linha fílmica, acontece logo após Dan e Laurie espancarem brutalmente membros de uma gangue para se proteger de uma tentativa de assalto em um beco deserto, durante a noite. Após o massacre, ambos se despedem e antes de ir embora Laurie diz a Dan para que ele se cuide, pois o mundo é um lugar cruel. Na terceira parte da animação, o Capitão decide construir uma balsa com cadáveres amarrados à uma estrutura de madeira após o corpo de Ridley (marujo que o Capitão não consegue salvar do afogamento na primeira parte da animação) chegar à praia enrolado em uma vela. Atormentado pela possibilidade do Cargueiro Negro invadir o vilarejo em que vive com a família em Davidstown, o homem decide entregar-se à barbárie e aos seus instintos mais primitivos com o objetivo de garantir a manutenção da própria sobrevivência, inclusive se alimentando de uma gaivota viva ao lembrar-se de que não havia comido nada há algum tempo. A atitude de vivenciar os aspectos mais violentos e animalescos da própria personalidade para continuar vivo é algo que acaba aproximando o Capitão de Laurie Jupiter e Dan Dreiberg, mesmos que afastados por distintas vertentes narrativas. Algo parecido acontece na terceira inserção da história pirata de horror e sobrevivência, em que o protagonista encontra-se perdido em alto mar, e começa a alucinar enquanto zarpa em sua jangada sinistra. Na cena em questão, o Capitão é assombrado pela visão do cadáver de Ridley, amarrado no mastro da balsa, interagindo com ele, invadindo suas lembranças da noite em que o Cargueiro Negro destruiu a embarcação onde ambos estavam. É importante comentar, inclusive, que este momento, assim como outro instante de alucinação que acontece mais à frente, foram desenvolvidos exclusivamente para a adaptação. Esta primeira demonstração de desequilíbrio e loucura do protagonista da animação dialoga com sequência posterior do filme, na qual o espectador acompanha Walter Kovacs, o Rorschach, em sua primeira consulta com o Dr Malcolm Long (interpretado por William S. Taylor e creditado no filme como "Prison Psychiatrist"). Na ocasião, Kovacs passa por uma avaliação profissional com o psiquiatra para que seja verificada a possibilidade de mantê-lo em uma espécie de manicômio judicial em vez de uma prisão comum. Durante a aplicação do Teste de Rorschach, procedimento que consiste em um paciente dizer sua interpretação para uma série de placas manchadas com tinta preta, o espectador descobre o passado marcado por violência e abusos que Kovacs guarda através de uma série de flashbacks. Sobre a animação, vale salientar que na animação, o tecido que é utilizado como vela para a balsa do Capitão possui uma mancha de sangue já escurecido, cujo padrão lembra muito aqueles produzidos pela máscara do Rorschach.





*Figura 04 Fotogramas retirados do seguimento animado de Contos do Cargueiro Negro (acima) e de um PPP (primeiríssimo primeiro plano) do rosto do personagem Rorschach em um outro momento do filme*

A quinta incidência de Os Contos do Cargueiro Negro em The Ultimate Cut, localizada no momento seis (M6) de nossa linha fílmica, guarda um paralelo mais evidente entre o live action e o seguimento animado. Com o passar do tempo de exibição, e a intensificação das incursões animadas, assim como dos instantes de presença dos personagens da banca de revista, após a primeira hora de filme, o espectador é mais do que capaz de perceber a este ponto que existe entre a animação e o live action uma relação de metacomentário e metáfora. Neste ponto da história, a jangada do Capitão é destruída por um ataque de tubarões. Durante a opugnação, o náufrago consegue matar um dos animais. O cadáver do tubarão acaba entrelaçado a estrutura da embarcação, modificando sua configuração. Após o confronto, o Capitão desmaia e tem intensos pesadelos durante o período que permanece desacordado. O homem sonha com o Cargueiro Negro cruzando seu caminho no oceano, e com as cabeças decepadas de suas filhas e esposa penduradas na proa da embarcação. Na cena anterior a este momento, na narrativa principal do longa-metragem, Dan Dreiberg também desperta de um pesadelo intenso. Depois de vivenciar uma situação de impotência sexual com Laurie Jupiter, o Coruja II adormece no sofá de casa e sonha com uma explosão nuclear que pulveriza seu corpo. Contudo, é em suas duas inserções finais (em M8 e M9) que a animação reproduz o principal metacomentário que Os Contos do Cargueiro Negro realiza nas páginas da obra de referência em relação ao desfecho da narrativa principal de Watchmen, e as ações promovidas pela personagem Adrian Veidt, o Ozymandias. No desfecho, tanto da Graphic Novel quanto da Adaptação, é revelado que Veidt, considerado o homem mais inteligente do mundo, é o responsável pelo assassinato do Comediante e por uma conspiração que matará milhões de pessoas que busca solucionar uma espécie de versão anabolizada do clássico problema ético apresentado pelo Problema de Trolley. O plano de Ozymandias consistia em esvaziar o conflito bipolar da guerra fria, entre EUA e URSS, unindo as duas superpotências em torno de um inimigo maior e comum. No original esta ameaça surge através de uma invasão alienígena simulada, enquanto na adaptação o plano de Veidt consiste em responsabilizar o Dr Manhattan. Ao matar milhões, Ozymandias procura acabar com qualquer chance de um apocalipse nuclear provocado por uma agressão mútua entre os eixos capitalista e socialista, poupando desta maneira bilhões de vidas.

A penúltima intromissão da animação mostra o retorno do Capitão a Davidstown. O náufrago acredita que a cidade esteja tomada pela tripulação do Cargueiro Negro, fazendo com que ele assassine duas pessoas inocentes e espanque a própria esposa ao confundi-los com possíveis ameaças a ele, seus familiares e ao restante da população do vilarejo. O momento surge no longa metragem pouco depois da revelação de que Ozymandias é o responsável pelos crimes investigados por Rorschach ao longo da história. Veidt aparece em sua fortaleza pessoal na Antártida brindando com um grupo de cientistas que trabalhavam com ele na tecnologia responsável pelo genocídio que pretende promover. Já o último momento do seguimento animado acontece em The Ultimate Cut pouco depois do plano de destruição de Ozymandias efetivamente ser concluído, logo após um confronto entre o antagonista, Rorschach e o Coruja II, Dan Dreiberg. No desfecho da narrativa de horror e pirataria, o Capitão foge de Davidstown pela praia enquanto reflete sobre suas motivações iniciais de proteger sua família e comunidade, e a natureza das ações que pratica para alcançar seus objetivos (incluso aí a violação dos cadáveres de sua tripulação, dois assassinatos brutais e o espancamento violento de sua própria esposa). Em dado momento, o capitão se questiona: "Se o amor, apenas o amor, era meu guia, como cheguei a esta horrenda situação?". Em seguida, o homem avista o Cargueiro Negro no horizonte e se lança ao mar com o objetivo de ingressar em sua tripulação. Sozinho e constatando as ações que havia praticado em nome de proteger seu mundo de um horror muito maior, o Capitão conclui que deveria juntar-se ao Cargueiro, uma vez que havia se tornado parte daquele que anteriormente tinha aversão.

Sobre este ponto, é fundamental salientar que Adrian Veidt termina a adaptação em um estado diferente daquele apresentado no final da Graphic Novel. Tanto o Ozymandias retratado na Graphic Novel quanto o do cinema termina solitário, mas apenas o do material de referência termina sua jornada pessoal em estado de dúvida sobre a eficácia de suas atitudes. Isso acontece muito graças ao seu diálogo final com o Dr Manhattan. Antes de ir embora da galáxia, Manhattan diz a Ozymandias que entende seu plano “sem perdoar ou condenar” (MOORE,1988,p. 27), já que não tem mais interesse nos assuntos humanos. Depois disso, Adrian pergunta buscando uma afirmação: “Eu agi corretamente, não? Deu certo no fim”. Ele escuta como resposta: “No fim? Nada chega ao fim, Adrian. Nada”.  Manhattan some e deixa Veidt em dúvida. Na adaptação, este diálogo não acontece, assim como também não ocorre uma outra situação análoga, mesmo que diferente. Adrian parece entender a gravidade de seus atos, mas tem certeza de que seu plano funcionará. O diálogo final entre o Coruja II e Ozymandias, assim como a interpretação do ator Matthew Goode, responsável por dar vida ao segundo, sugere que a personagem aceite as consequências de seus atos de uma maneira extremamente resignada e pragmática, sem maiores conflitos de consciência uma vez que sente que fez aquilo que era necessário. A dúvida estampada no desenho de Ozymandias feito por Gibbons humaniza o antagonista da série e o aproxima do protagonista de Contos do Cargueiro Negro. Já a postura sugerida pela performance de Goode e pelo texto do roteirista Alex Tse revela uma postura mais próxima daquela encontrada nos fundamentalistas: estoica e perigosamente convicta de que seus fins justificam os meios. Desta maneira, o Ozymandias retratado na adaptação de Watchmen, uma obra essencialmente caracterizada pela desconstrução dos arquétipos mais comuns as histórias em quadrinhos de super-heróis, acaba soando de certa maneira como mais um vilão entre tantos outros do gênero. Consequentemente, o paralelo entre o Capitão que cai em desgraça na final da narrativa de horror e pirataria e o herói que comete genocídio em busca de um bem maior termina apagado.

Este fato acaba evidenciando, ainda mais, que Moore e Gibbons construíram Watchmen com o esmero e precisão digna dos relojoeiros. A obra de referência funciona como um relógio suíço: quando uma peça de um determinado aspecto narrativo é retirada da engrenagem, ou substituído, durante um processo de adaptação, o sentido ou eficiência do metacomentário em que consiste Contos do Cargueiro Negro pode ser deslocado. Outro aspecto que acabou de fora de The Ultimate Cut relativo à narrativa de horror pirata diz respeito as informações introduzidas no texto complementar que acompanha o quinto capítulo da obra de referência, intitulado "A Ilha do Tesouro - A Tesouraria dos Quadrinhos". O material revela os bastidores do processo criativo da série Contos do Cargueiro Negro, assim como a maneira que a indústria dos Comics é estruturada no universo ficcional de Watchmen. Todo este conteúdo, assim com o comentário de Moore a respeito do processo criativo dentro da indústria, acaba sendo excluído deste trabalho de adaptação. O mesmo acaba acontecendo com outras informações introduzidas ou aprofundadas por meio de textos complementares apresentados na Graphic Novel. Neste sentido, muitas das informações e personagens citadas na autobiografia de Sob o Capuz, escrita pelo personagem Hollis Mason, identidade do Coruja I, no material de referência acabam sendo introduzidas por Snyder nos créditos iniciais de The Ultimate Cut. Este seguimento da adaptação, inclusive é algo que permanece nas três versões do filme.

Outro aspecto de aproximação entre original e adaptação diz respeito a forma como os personagens são adaptados para tela. Bernie e Bernard, o garoto e o jornaleiro, respectivamente são vividos por atores fisicamente idênticos aos desenhos de Dave Gibbons. O figurino também ajuda a passar a sensação de fidelidade que torna estes personagens facilmente identificáveis aos olhos do espectador que assiste The Ultimate Cut com as referências do material original em mente. Da mesma forma, as composições da mise en scene nos seguimentos em que estes personagens aparecem buscam remeter aos desenhos encontrados nas páginas da Graphic Novel, assim como a padrões estéticos estabelecidos na obra. Um bom exemplo disso é verificado no Momento três (M3) de nossa linha fílmica, quando a câmera sai do plano detalhe de uma placa sinalizando um abrigo atômico até tornar-se um plano geral da Banca de Revistas de Bernard, e da rua como um todo, com o garoto Bernie em primeiro plano, à esquerda do quadro, lendo seu exemplar de Contos do Cargueiro Negro. Com este plano, Snyder procura referenciar a abertura do terceiro capítulo da obra de referência (primeiro no qual os Contos do Cargueiro aparece), e emular o padrão estabelecido pelos autores da Graphic Novel para o início de cada parte. Todas as capas de Watchmen consistem no desenho de um objeto retratado bem de perto, que passa a ser mostrado mais de longe ao decorrer dos primeiros quadros da página inicial até ser facilmente identificável para o leitor. O traço da animação que adapta os Contos do Cargueiro Negro, também remete ao original mesmo que se distancie um pouco do desenho que Gibbons apresenta durante a metanarrativa e opte por uma palheta de cores diferente da retratada no original. Contudo, assim como acontece na parte em live-action, alguns planos do segmento animado imitam diretamente os desenhos presentes nas páginas do quadrinho.



*Figura 05 - Capa do Capítulo III de Watchmen e primeira página desta mesma parte*



*Figura 06 - Fotograma retirado aos 26 minutos do filme*

Em linhas gerais, o som, algo que não foi efetivamente descrito cena a cena durante a decupagem presente no apêndice desta monografia, mostra-se eficiente ao complementar àquilo que os fotogramas ou desenhos animados mostram. Desta maneira, os segmentos de Contos do Cargueiro Negro possuem faixas de áudio que remetem essencialmente ao som do mar, do vento, da chuva e das gaivotas, elementos que compõem o cenário litorâneo em que a narrativa se passa. Além disso, é verificado o uso de uma trilha incidental que, ainda que pouco criativa, serve para pontuar os sentimentos de pavor e angústia pelos quais o protagonista passa ao longo de sua história. Algo semelhante já não pode ser dito das cenas da banca de revista. Estas sequências se sustentam apenas com os barulhos diegéticos que remetem a rua (barulho de pessoas falando, veículos transitando, buzinas e afins).



*Figura 07 - Página nove do Capítulo V de Watchmen (à esquerda) e fotogramas retirados do segmento animado que adapta Contos do Cargueiro Negro*

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A versão The Ultimate Cut de Watchmen foi escolhida como instrumento de análise desta monografia por ter como diferencial a adição da metanarrativa Contos do Cargueiro Negro à sua montagem. Ausência sentida nas versões para cinema e do diretor anteriormente produzidas, Contos do Cargueiro Negro havia sido adaptada como um curta-metragem de animação 2D avulso dirigido pelos desconhecidos Daniel DelPurgatorio e Mike Smith, sob a supervisão do diretor Zack Snyder. O cineasta fez parte do projeto anexo à adaptação da obra de Alan Moore e Dave Gibbons, assinando o script da animação ao lado de Alex Tse, roteiristas da confiança de Snyder, e trazido para cuidar do roteiro de Watchmen assim que o cineasta assumiu a produção. O esforço de tocar uma adaptação de Contos do Cargueiro Negro concomitantemente a produção de um filme em live action revelava uma preocupação de Snyder em acenar para a parcela do público formada pelos fãs do original, ao qual ele mesmo se incluía enquanto um conhecedor dos quadrinhos. Além disso, buscava atender ao que parecia ser um anseio pessoal do cineasta em trazer algo de muito específico e inerente à obra de referência. Desta maneira, reproduzindo um movimento parecido ao que já havia feito com seu trabalho anterior à Watchmen, na adaptação de outra Graphic Novel, 300, escrita e desenhada por Frank Miller. Com aquela produção, se utilizou da tecnologia para reproduzir o visual e palheta de cores icônica da obra de referência.

Cinema e quadrinhos são mídias que embora tenham surgido juntas e guardem características semelhanças na maneira como utiliza de artifícios característicos e inerentes para contar uma determinada história, detêm incompatibilidades centrais. Estas diferenças acabam impondo uma série de problemas ao cineasta que assume a adaptação de uma história pensada inicialmente para as páginas de uma história em quadrinho (HQ). Me debruçar sob o conceito de autoria no cinema ao decorrer desta pesquisa foi fundamental para identificar Snyder como um realizador que se destaca dos demais ao ser reconhecido, tanto pelo público quanto pela crítica, pelo interesse em assumir projetos relacionados à nona arte e por realizar escolhas estéticas específicas e identificáveis. Assim, sua trajetória enquanto cineasta lhe ofereceu um arcabouço de soluções testadas para superar problemas relacionados aos desafios impostos por uma adaptação, que acabam sendo acionados nos momentos de processo criativo. Em certo ponto da monografia, nos debruçamos sobre o fenômeno de Watchmen, da metanarrativa de Contos do Cargueiro Negro e na trajetória de Alan Moore, criador deste material de referência, e entendemos melhor quais os desafios que Snyder enfrentou ao realizar a ingrata tarefa de levar a história de Rorschach, e tantos outros vigilantes aposentados, para às telas do cinema.

Esta monografia me ajudou a enxergar muito além de um jargão que se popularizou nos debates travados entre fãs de Watchmen, e normalmente utilizado pelos detratores do diretor: “Zack Snyder não entende Watchmen”. Após esta pesquisa, defendo que esta sentença está tão correta quanto errada. Ao me aprofundar no fenômeno enquanto pesquisador, tive de abdicar do meu olhar de fã, visão que muitas vezes torna o sujeito por demais aficionado em questões relativas a fidelidade ao acompanhar a adaptação de uma obra que admira para determinada mídia. Neste processo, acabei reconhecendo méritos no trabalho de Snyder que anteriormente não era capaz de enxergar ou até admitir a respeito de seu trabalho de adaptação com o terceiro corte que escolhi como corpus da minha pesquisa. O diretor assumiu a tarefa de desenvolver a adaptação de uma obra, cuja estrutura foi inovadora em sua própria mídia, e em muitos aspectos conseguiu emular para sua audiência parte da experiência de leitura que Os Contos do Cargueiro Negro proporciona ao leitor do material de referência. Contudo, Snyder realiza este trabalho de adaptação sem rejeitar convenções estabelecidas pelo cinema. O diretor utiliza-se de modelos estabelecidos na sétima arte para a continuidade da história e montagem, por exemplo, de acordo com o que é mais comum dentro da indústria hollywoodiana. E é justamente dentro destas convenções estabelecidas na mídia em que atua que ele busca fazer o que havia feito no seu filme anterior, 300: trazer para a adaptação o que há de mais específico em uma história pensada para outra mídia. Contudo, diferente de 300, Watchmen significou uma mudança ampla de paradigmas que ainda reverberam dentro da indústria dos quadrinhos, mesmo 32 anos após sua publicação. O nível de dificuldade para este jogo é completamente diferente.

Um bom exemplo é o desafio para adaptar toda a parte de Contos do Cargueiro Negro que comenta o processo de criação dentro da indústria dos Comics, desenvolvida no material de referência através de um texto complementar à narrativa sequencial de um dos capítulos, e que na minha opinião só poderia ser explorada no audiovisual com tranquilidade dentro de uma lógica seriada. Com mais tempo, o responsável por uma adaptação neste formato poderia desenvolver este aspecto em particular com o tempo, profundidade e tranquilidade que um filme, mesmo que com pouco mais de três horas, não permite. Ao se manter convicto à meta de resgatar na adaptação o que existe de mais exclusivo na obra de referência, Snyder consequentemente firma um compromisso com um ideal de fidelidade o mais amplo e obsessivo possível. Dito isto, esta pesquisa não foi capaz de formular dentro do tempo disponível para sua confecção, uma hipótese para explicar o fato de Snyder ter modificado o desfecho de Watchmen. Neste processo, divergente ao todo do processo de adaptação do filme, o cineasta acaba enfraquecendo o metacomentário que Contos do Cargueiro Negro realiza a respeito da narrativa principal, dentro da obra de referência, quanto as consequências de praticar um ato bárbaro com o objetivo de alcançar um “bem maior”. Os resultados da pesquisa permite compreender o esforço do diretor de trazer o Cargueiro Negro para o filme, com o objetivo de realizar ao máximo um exercício de aproximação com um material de referência tão difícil de transpor para texto fílmico. Em linhas gerais, Zack Snyder obteve êxitos parciais ao trazer a narrativa de horror e pirataria para dentro The Ultimate Cut. Contudo, também é segura concluir que o diretor, ciente da impossibilidade de tirar tudo da HQ, se esforçou para criar uma experiência similar à leitura do original, e com isso, trazer um novo público para apreciar o trabalho produzido por Alan Moore e Dave Gibbons, do qual ele é um grande fã.

**REFERÊNCIAS**

300 – Cenas extras. Direção: Zack Snyder. Produção: Bernie Goldmann, Gianni Nunnari, Jeffrey Silver e Mark Canton. Warner Bros., 2009. Edição Blu-ray.

BAZIN, André. **O Cinema Ensaios, cap. Por um cinema impuro - Defesa da adaptação.** Editora Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz.** Papirus Editora, 2009.

BORGO, Érico. Diretor de 300 pode passar de Frank Miller a Alan Moore. **Omelete**, Brasil, 27 mar. 2006. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/diretor-de-300-pode-passar-de-frank-miller-a-alan-moore/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

BORGO, Érico. Diretor não quer concessões em Watchmen. **Omelete**, Brasil, 27 jul. 2006. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/diretor-nao-quer-concessoes-em-watchmen/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

BORGO, Érico. Paul Greengrass comenta a produção de Watchmen. Omelete, Brasil, 16 mar. 2005. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/paul-greengrass-comenta-a-producao-de-iwatchmeni/>>. Acesso em 29 jun. 2018.

BORGO, Érico. Watchmen perde diretor. **Omelete**, Brasil, 04 nov. 2004. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/iwatchmeni-perde-diretor/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

BORGO, ÉRICO. Zack Snyder confirmado em Watchmen. **Omelete**, Brasil, 26 jun. 2006. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/zack-snyder-confirmado-em-watchmen/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

BRIDI, Natália. Liga da Justiça | Jornalista afirma que Zack Snyder foi demitido do filme. **Omelete**, Brasil, 12 fev. 2018. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/liga-da-justica-jornalista-afirma-que-zack-snyder-foi-demitido-do-filme/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

CARNEIRO, L. M. B. **O Mosaico Narrativo de Watchmen: Processos Bakhtinianos e Intersemióticos de Produção de Sentidos, cap. Close Reading de Watchmen**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2009. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/5274/1/Luiz%20Marcelo%20Brandao%20Carneiro.pdf>. Acesso em 28 jun. 2018.

CRUZ, Marco Antonio Gomes. **Filmando Quadrinhos, Desenhando Filmes: A Estética dos Comics na Adaptação Fílmica de Dick Tracy e Sin City.** Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção, cap. Os bosques de Loisy.** Editora Companhia das Letras, 1994.

EISNER, WILL. **Quadrinhos e Arte Sequencial, cap. Os “Quadrinhos” como uma forma de leitura.** Editora WMF Martins Fontes, 1989.

GIBBONS, Dave; MOORE, Alan. **Watchmen.** Editora Panini Books, 2009.

HESSEL, Marcelo. Zack Snyder comenta Watchmen. **Omelete**, Brasil, 20 jun. 2007. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/zack-snyder-comenta-watchmen/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

HESSEL, Marcelo. Zack Snyder enfim se satisfaz com roteiro de Watchmen. **Omelete**, Brasil, 06 out. 2006. Disponível em:<https://omelete.com.br/filmes/noticia/zack-snyder-enfim-se-satisfaz-com-roteiro-de-watchmen/>. Acesso em 27 jun. 2018.

HESSEL, Marcelo. Zack Snyder fala de 300 e critica roteiros de Watchmen. **Omelete**, Brasil, 04 ago. 2006. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/zack-snyder-fala-de-300-e-critica-roteiros-de-watchmen/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

IMDB: Internet Movie Database, base de dados online de informações sobre música, jogos e, principalmente, filmes. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

LIDDO, Annalisa Di. **Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel, cap. Formal considerations on Alan Moore’s writing.** Editora University Press of Mississippi, 2009.

SCHLÖGL, L. Das páginas dos quadrinhos para a tela de cinema: reflexões sobre a adaptação Watchmen. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2011, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0436-1.pdf>> Acesso em 28 jun. 2018.

SCHLÖGL, Larissa. **Olhar Cinematográfico em Adaptações de HQs - Análise de Watchmen e From Hell.** Curitiba: Universidade de Tuiuti do Paraná, 2012. Disponível em <<http://docs.wixstatic.com/ugd/1f77db_870952c730904888bc743d0675b2a6f1.pdf>>. Acesso em 28 jun. 2018.

SENNA, João. Formação dos subcampos do comics norte americanos. In: BARRETO, R. R.; SOUZA, M. C. J. (Org.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria.** Salvador: Editora Edufba, 2014. p. 81-98.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro, cap. Adaptação intercultural: conceito e categorias de análise.** Editora Edufba, 2013.

THE MINDSCAPE of Alan Moore: a psychedelic journey into one of the world’s. Direção: Dez Vylenz e Moritz Winkler. Produção: Dez Vylenz, George Arton, Gert Winkler e Moritz Winkler Roteiro: Dez Vylenz e Moritz Winkler. Intérpretes: Alan Moore, Florian Fischer e Gleen Doherty. Northampton, Northamptonshire, England, UK: Shadowsnake Films; Tale Filmproduction, 2005. 1 bobina cinematográfica (80 min.), son., color.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. (1994), Ensaio sobre a Análise Fílmica, Campinas, Papirus Editora.

VERGUEIRO, Waldomiro. Alan Moore: Biografia e obra comentada. **Omelete**, Brasil, 05 abr.2006. Disponível em: <<https://omelete.com.br/quadrinhos/artigo/alan-moore-biografia-e-obra-comentada/>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

VILLAÇA, Pablo. Madrugada dos Mortos. **Cinema em Cena**, Brasil, 21 abr. 2004. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6690/madrugada-dos-mortos>>. Acesso em 27 jun. 2018.

ZACK Snyder Gives His Thoughts on ‘Watchmen’: Director’s Cut vs. Ultimate Cut. **ColliderVideos**, 20 mar. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=\_zFdO8gE7wU>. Acesso em 27 jun. 2018.

**APÊNDICE**

**Decupagem das cenas de Watchmen - The Ultimate Cut:**

Com o objetivo de analisar como a narrativa de Os Contos do Cargueiro Negro apareceu na versão The Ultimate Cut de Watchmen, realizamos o mapeamento de todas as cenas das 3h35m26s de duração do corte. Nesta etapa do trabalho foi possível identificar nove momentos nos quais os personagens da Banca de Revista apareciam (o jornaleiro Bernard e o garoto Bernie, que lê o gibi) e que a animação produzida para contar a história de horror pirata surgia no filme. São eles, com suas respectivas durações:

* 1º Momento: 22m55s à 26m52s
* 2º Momento: 1h01m20s à 1h03m36s
* 3º Momento: 1h09m29s à 1h10m16s
* 4º Momento: 1h16m11s à 1h20m52s
* 5ª Momento: 1h47m49s à 1h50m45s
* 6ª Momento: 2h09m07s à 2h13m44s
* 7ª Momento: 2h29m35s à 2h30m10:
* 8º Momento: 2h44m41s à 2h49m31s
* 9º Momento: 3h04m15s à 3h08m04s

Os momentos anteriormente citados são descritos e analisados de acordo com os parâmetros de decupagem estabelecidos por Michel Marie, e citados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro Ensaio Sobre a Análise Fílmica. Assim, são levados em consideração (1) a numeração do plano, duração em segundos (ou o número de fotogramas); (2) Elementos visuais representados; (3) Escala dos Planos, Incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada; (4) os movimentos no campo (dos atores ou outros) e da câmera); (5) os Raccords ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos. Exceto os diálogos, outros aspectos ligados à trilha sonora, como ruídos, música, escala sonora, intensidade, transações sonoras, encavalamentos e continuidade/ruptura sonora, foram deixados de fora da decupagem e abordados muito superficialmente na análise descrita na terceira parte. Os momentos descritos ajudaram a compor uma linha do tempo fílmica que abre a terceira parte deste trabalho.

**1. Primeiro Momento**

**1.1. Primeira Cena (Animação) – 2’05” – 28 Planos**

Resumo da Sequência: Rorscharch (Jackie Earle Havey) caminha na chuva após ter ido até a casa de Dan Dreiberg (Patrick Wilson), O Coruja II e seu antigo parceiro de combate ao crime, para avisa-lo da morte de Edward Blake (Jeffrey Dean Morgan), o Comediante. Em voz off, a personagem avalia a visita como infrutífera e se diz deprimido. Ele cita a guerra nuclear e a morte eminente de milhões de pessoas. Ele diz que a morte do Comediante importa independente do cenário, pois o mal deve ser punido mesmo que o fim esteja próximo. Ele ainda lamenta que exista tão pouco tempo para buscar justiça para tantos. A cena seguinte mostra o Capitão de um navio (dublado por Gerard Butler) acordando na água logo após sua embarcação e tripulação ter sido atacada pelo Cargueiro Negro. Entre os sobreviventes, o marujo Ridley (dublado por Jared Harris) pede sua ajuda, mas acaba morrendo afogado. Nesta cena, ainda temos o primeiro vislumbre do misterioso Cargueiro. A sequência termina com o Capitão se abrigando em cima de uma estátua de madeira.

Plano 1 – 12” (médio): *Fade in*. PPP (primeiríssimo plano) de um rosto. Apenas a silhueta e os olhos marcados em destaque no centro da tela. Tr. (travelling para trás) PG ( plano geral)revelando as silhuetas de um homem (no centro) e de corpos desmembrados e destroços ao seu redor.

Plano 2 – 9” (médio): PPP (primeiríssimo plano) em perfil de um homem. Ele solta oxigênio pela boca, e logo depois emerge após um Trav. de Ac. (travelling de acompanhamento) pra cima. PP (primeiro plano ou close up) da personagem com os destroços de um navio em chamas ao fundo. O personagem se movimenta dentro do quadro boiando CAM (câmera) em PPP (primeiríssimo plano) do personagem.

RACCORD OLHAR

Plano 3 – 4” (curto): Trav. Lat. (travelling lateral) revelando uma série de corpos boiando.

Plano 4 – 7” (médio): PPP (primeiríssimo plano) do sobrevivente Trav. Tr. (travelling para trás) personagem se movimenta no quadro, boiando, PP (primeiro plano ou close up) nuca da personagem olhando o navio afundando em chamas ao fundo, do lado direito da tela. As ondas levam o sujeito para perto dos destroços que afundam.

Plano 5 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do sobrevivente, à direita do quadro. PDC (profundidade de campo) homem ao fundo na esquerda do quadro grita:"Capitão!". O homem responde, "Ridley!". O Capitão vira-se para a direção de onde vem o grito.

RACCORD MOVIMENTO

Plano 6 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do Capitão. Ele pergunta “Ridley, você viu mais algum sobrevivente?”.

Plano 7 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Ridley, segurando-se em um pedaço de madeira para boiar. Fogo e fumaça atrás dele. O marujo continua “Capitão, meu pé está preso em algum destroço”.

Plano 8 – 4 “ (curto): PP (primeiro plano ou close) de Ridley, ângulo normal. O personagem inclina a cabeça para trás e começa a afundar, largando as mãos do pedaço de madeira. Ele diz “Está me puxando!”.

Plano 9 – 2” (curto): Plongée PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, que nada em direção a Ridley. O Capitão responde “Aguenta firme!”.

Plano 10 – 2” (curto) : PG (plano geral) dos destroços da nau em chamas, afundando. PDC Ridley se afogando à direita do quadro. Um mastro em chamas começa a cair em cima do marujo.

Plano 11: 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, nadando em direção a Ridley. O Capitão olha para cima e grita o nome do marujo, "Ridley!".

Plano 12 – 2” (curto): Contra-Plongée do mastro em chamas caindo para trás.

Plano 13 – 1” (curto): PG (plano geral) do mastro caindo em cima de Ridley, o fazendo afundar.

Plano 14 – 2” (curto) : PG (plano geral) do Capitão assistindo a cena e mergulhando logo em seguida.

Plano 15 – 5” (curto) : PM (plano médio) de Ridley afundando e do capitão mergulhando atrás dele, ambos atravessam a tela da verticalmente, de cima para baixo.

Plano 16 – 8” (curto) : PP (primeiro plano ou close up) perfil do Capitão e de Ridley. Ambos emergem, o segundo morto nos braços do primeiro. O capitão ergue o morto pelas vestes e o descansa sob os escombros que boiam na água. O Capitão tenta acorda-lo chamando seu no nome, “Ridley, Ridley!”.

Plano 17 – 9” (médio): PPP (primeiríssimo plano) do capitão, que no canto esquerdo da tela, lamenta a morte de Ridley com as mãos no rosto. Ele grita "Não!". Aos poucos, gritos de uma multidão começam a ficar mais altos. O Capitão abre os olhos e é possível ouvir o que dizem os gritos: "Mais Sangue!". Ele olha para frente e vê a silhueta de um navio entre a fumaça. É quando a voz off do capitão comenta "Delirante no naufrágio, eu o vi”.

Plano 18 – 6” (médio) : Pan-Trav. (panorama com travelling) Contra-Plongée da silhueta do navio . O capitão continua: "O Cargueiro Negro. O maldito navio com velas negras sobre o céu amarelo".

Plano 19 – 4” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão em Plongée. Em voz off ele diz: "Senti de novo o cheiro de pólvora...".

Plano 20 – 5” (curto): Pan-Trav. (panorama com travelling) Contra-Plongée do casco do navio, coberto por esqueletos até a escultura de um monstro na proa. O Capitão continua: "Miolos humanos e guerra. Senti de novo o cheiro de pólvora, miolos humanos e guerra".

Plano 21 – 1” (curto): Capitão assiste ao navio se aproximar, sua sombra o encobrindo. Sua expressão é de pavor. Ele nada para fora do quadro. A tripulação do Cargueiro segue gritando por mais sangue.

Plano 22 – 4” (curto) : PG (plano geral) do Cargueiro Negro avançando no mar, gerando ondas, enquanto o Capitão nada para fora do caminho da nau. O Capitão é engolido pelas ondas.

Plano 23 – 4” (curto) : PM (plano médio) de Capitão mergulhando, submerso na água. Ele cruza o quadro.

RACCORD MOVIMENTO

Plano 24 – 1” (curto) : PP (primeiro plano ou close up) de perfil do Capitão emergindo atrás do Cargueiro Negro. Os tripulantes seguem gritando por mais sangue.

Plano 25 – 5” (curto) - PG (plano geral) da silhueta do Cargueiro Negro se afastando a esquerda do quadro. O Capitão observa o navio se afastar e nada no sentido oposto ao Cargueiro, saindo do quadro.

Plano 26 – 7” (médio) : PG (plano geral) do Capitão nadando até uma estátua de madeira em forma de mulher com o dorso nu que boia na água. O Capitão sobe na estátua, descansando a cabeça entre os seus seios. Em voz off, o capitão diz "As ondas sobre mim eram escalastes..."

Plano 27 – 3” (curto): PG (plano geral) do Capitão em cima da estátua. Ele continua em voz off: "Espuma e um terrível calor na esteira do Cargueiro". A silhueta do Cargueiro ao fundo se afasta ao fundo.

Plano 28 – 7” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão catatônico, observando o navio se afastar. Sua cabeça continua entre os seios da estátua. Ele continua: "Desesperado, ofereci minha alma ao Deus dos vencidos desejando sua misericórdia e julgamento". Ele fecha os olhos.

**1.2. Segunda Cena (Banca de Revista) – 52” – 7 Planos**

Resumo da Sequência: O garoto Bernie (Jesse Reid, creditado no filme como “Teenager at Newsstand”) lê a revista Contos do Cargueiro Negro, sentado próximo à banca de revistas do jornaleiro Bernard (Jay Brazeau, creditado no filme como News Vendor). Nesta altura da história, ambos ainda não sabem o nome um do outro, coisa que só vai acontecer na cena final dos dois juntos. Bernard tenta conversar sobre política com o garoto, que permanece aparentemente lendo o gibi. Eles são interrompidos pela chegada de Walter Kovacs, identidade civil do vigilante Rorschach, que vai até a banca saber se a nova edição do New Frontiersman já chegou. A sequência termina com Bernard mandando Kovacs retornar outro dia e tomando a revista do Cargueiro Negro da mão de Bernie, que lia o gibi sem ter pagado.

Plano 1 – 23” (longo): PD (plano detalhe) Contra-Plongée da revista Contos do Cargueiro Negro nº 307. A revista está nas mãos de alguém que ainda não vemos o rosto. Trav. Tr. (travelling para trás) PC (plano conjunto) de Bernie sentado em um caixote, no meio fio, próximo a uma banca de revista. Bernard ao fundo, que diz “Então, o que você acha, garoto? Deveríamos bombardear a Rússia e deixar que Deus resolva”. Ele recebe o pagamento de um cliente, agradece e continua: “Ou no mínimo mandar o Dr Manhattan para uma visita. Tá me entendendo? O que estou tentando dizer é que eu não sou um cuzão ou algo do tipo, mas são eles que estão nos provocando. Esta é só a minha opinião. Eu vendo jornais, sabe? Sou bem informado”. Kovacs para em frente a banca, e Bernard se volta para ele dizendo: “É, eu sei”.

Plano 2 – 6” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard e Koacs, ambos de perfil. O jornaleiro continua, olhando para Kovacs: “A nova edição do Frontiersman. Ainda não chegou. Eu gostaria que não ficasse aí parado, esperando porque eu não sei quando vai chegar”.

Plano 3 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernie que diz: "Achei que você era informado".

Plano 4 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard e Koacs, ambos de perfil. Bernard olha para o garoto, fecha a cara e pergunta: “Você vai comprar isto?” (em referência ao gibi).

Plano 5 – 9” (médio): PC (plano conjunto) de Bernie sentado em um caixote, no meio fio, próximo a banca de revista. Bernard e Kovacs mais ao fundo. O garoto responde “Não”.Bernard vai até ele e arranca a revista das suas mãos. Kovacs segue os passos do jornaleiro, que quase esbarra nele e diz: “Jesus! Apenas volte amanhã, ok?”. Bernie sai de cena com as mãos dentro dos bolsos.

Plano 6 – 3” (curto) : PP (primeiro plano ou close up) de Kovacs, à direita, encarando Bernard, à esquerda, de costas para a câmera. Após um tempo, Kovacs começa a sair do quadro.

Plano 7 – 4” (curto): PG (plano geral) de Bernard observando Kovacs ir embora. Depois, ele limpa a capa da revista com a manga da camisa e resmunga.

**2. Segundo Momento**

**2.1. Terceira Cena (Banca de Revista) – 30” – 4 Planos**

Resumo da Sequência: Após velório do Comediante, Rorschach vai até a casa de Moloch, um ex-supervilão que compareceu ao sepultamento. Na ocasião, Rorschach descobre que Moloch sofre de câncer terminal e que o Comediante o visitou no meio da noite, aos prantos e alcoolizado, uma semana antes de sua morte, falando coisas sem sentido. Na cena analisada, Hollis Mason (Stephen McHattie), o Coruja I, vai até a banca de Bernard e para comprar uma revista, no que parece ser algo rotineiro. Bernie aparece pega a edição de Contos do Cargueiro Negro novamente para retomar a leitura. Bernard observa o garoto sem fazer nada.

Plano 1 – 4” (curto): Fade in. Um carro da “Entregas Pirâmide” cruza rapidamente o PG (plano geral) banca de revistas ao centro do quadro. PDC (profundidade de campo) Pessoas caminham pela calçada, Bernard permanece sob o toldo da sua banca de cabeça abaixada quando Hollis Mason o cumprimenta: “Hey, Bernie!”. Ele responde “Yeah!”. Mason pergunta: “Pode me conseguir uma Time?”.

Plano 2 – 10” (médio): MPP (meio primeiro plano) de Bernard, Hollis e Bernie. O primeiro responde “Claro”, enquanto se vira para pegar a revista. Já Hollis permanece de cabeça baixa, pegando o dinheiro. Bernie entra no quadro, rapidamente, pega algo na banca, sem ser notado pelos outros dois e sai pela esquerda. Hollis indaga: “Quanto vai querer por ela hoje?”. Bernard diz: “Para você, duas pratas”. Hollis retruca: “Duas pratas... ficou mais cara, ein?!”. Bernard ri da piada e entrega a revista. Hollis: “Aqui está ela, obrigado”. Bernard continua: “Hey! Eu gostei do seu livro”.

Plano 3 – 10” (médio): PC (plano conjunto) da banca, com Bernie em primeiro plano, com a revista nas mãos e sentado na meio fio; Bernad ao fundo e Mason mais a frente, entre os dois. Hollis, agradece, “Oh, obrigado, Bernie. Fico feliz”, e sai do quadro. Com a partida de Hollis, Bernard percebe a presença de Bernie. Ele observa que o garoto está com a revista em mãos. Trav. Fr. (travelling para frente) PP (primeiro plano ou close up) do rosto de Bernie.

Plano 4 4” (curto): PD (plano detalhe) das páginas do quadrinho abertas. Bernie pegou o conto do cargueiro negro novamente e está prestes a retomar a leitura de onde parou. CAM (câmera) Trav. Fr. (travelling para frente) fechando o quadro ainda mais em um dos quadros da página.

**2.2. Quarta Cena (Animação) – 1’46” – 20 Planos**

Resumo da Sequência: Após boiar a deriva por um tempo indeterminado, o Capitão chega até uma ilha deserta. Os cadáveres da sua tripulação e os destroços do navio que comandava também chegam à praia. Ao constatar que está isolado, em uma terra cheia de mortos, o sobrevivente se entrega ao desespero.

Plano 1 – 3” (curto): PG (plano geral) do mar aberto durante a noite. Uma linha de luz separa a água e o céu.

Dissolver para

Plano 2 – 13” (médio) : PG (plano geral) do mar. Uma onda abaixa, revelando uma ilha no centro do quadro, no horizonte. Gaivotas voam no céu. O eixo da câmera brinca com os movimentos das ondas antes de se estabilizar.

Dissolver para

Plano 3 – 11” (médio): PD (plano detalhe) das ondas quebrando na areia, até que uma mão tocar a terra firme, parcialmente submersa na água do mar. A mão desfalecida balança ao sabor da corrente.

Dissolver para

Plano 4 – 6” (curto): PG (plano geral) das silhuetas das gaivotas sobrevoando o céu.

Dissolver para

Plano 5 – 9” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão em perfil, na horizontal da tela. Com os olhos fechados e boca aberta, salivando, em um primeiro momento, ele desperta logo em seguida e se levanta.

Plano 6 – 7” (médio): PG (plano geral) Plongée do Capitão levantando da estátua na qual boiou até a praia. Em voz off ele diz: " Quando acordei vi-me desamparado em uma praia...". Ele se põem de pé na areia ao lado da estátua.

Plano 7 – 3” (curto) : PG (plano geral) da silhueta do Capitão contemplando a ilha, também desenhada como uma silhueta. Uma cabeça decepada aparece em primeiro plano, indo e voltando ao sabor das ondas. O capitão conclui o que dizia: "... com meus homens".

Plano 8 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) dos calcanhares do capitão, cobertos de água. À direita do plano, vemos uma cabeça e um cadáver, além do que parece um braço boiando na beira do mar. O Capitão se corrige: "Pedaços dos meus homens".

Plano 9 – 3” (curto) : PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão em perfil, parcialmente coberto pelas sombras. O sobrevivente fecha os olhos. O vento balança os seus cabelos.

Dissolver para

Plano 10 – 4” (curto) : PG (plano geral) em perfil dos silhuetas do Capitão arrastando a estátua que usou para boiar até a ilha. Ele a levanta e firma na imagem na areia. A voz off continua "Foi tudo que fazer por ela...".

Plano 11 – 3” (curto): PA (plano americano) do capitão, à esquerda do quadro. A silhueta da estátua em primeiro plano. O personagem caminha e se abaixa na areia. A narração continua. "...apesar dela ter me amparado por um mar de sangue".

Dissolver para

Plano 12 -3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto feminino da estátua. Seus olhos voltados para cima. O Capitão cobre os olhos da estátua com uma alga. Ele continua, em voz off: "Seu úmido abraço...”

Plano 13 – 3” (curto) : PP (primeiro plano ou close up) da nuca do Capitão, que segue cobrindo os olhos da estátua, e da imagem, que permanece de frente para a câmera. O sobrevivente continua, em voz off: "... evitou que eu sucumbisse ao afogamento certo".

Plano 14 – 6” (médio): PPP (primeiríssimo plano) do rosto da estátua à direita do quadro, sendo acariciada pelas mãos Capitão, à esquerda do quadro. CAM (câmera) acompanha o homem se abaixar na areia, se sentar e abraçar as próprias perna com os olhos fechados. A narração em off segue: "Este pequeno conforto foi tudo o que pude oferecer".

Dissolver para

Plano 15 – 9” (médio) : PP (primeiro plano ou close up) de dois cadáveres e botas são trazidos pelas ondas até a areia. Pan-Trav. (panorâmica com travelling) PG da silhueta do Capitão caminhando pela ilha, na areia, próximo a uma extensão de corpos que o mar trouxe. Gaivotas voam no céu.

Plano 16 – 3” (curto): PD (plano detalhe) em perfil de um dos olhos do Capitão mirando para baixo. A narração segue "Vi um dos meus homens à frente". Seu olho volta-se para cima.

Plano 17 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de um cadáver deitado na areia em primeiro plano. Duas gaivotas comem os miolos de sua cabeça. Parte da silhueta do Capitão aparece à direita, ao fundo. A narração em voz off: "Pássaros estavam comendo seus pensamentos e memórias".

Plano 18 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Ele grita para espantar os animais: “Saiam!”.

Plano 19- 7” (médio): PG (plano geral) Contra-Plongée do Capitão correndo para espantar as gaivotas, que levantam voo quando percebem a aproximação do homem. A câmera move-se para cima até enquadrar o capitão no centro do quadro, com as mãos levantadas e os olhos mirados no céu. O céu é retratado em vermelho, as silhuetas das gaivotas tomam o céu. Ele olha para baixo e continua: "No inferno, ao menos as gaivotas são felizes".

Plano 20 – 10” (médio): PG (plano geral) do Capitão olhando para o horizonte. No início do plano, somente as pernas do Capitão aparecem até que a personagem se senta para contemplar o sol e o mar no horizonte. Ele continua em voz off: "Por mim, eu preferia que elas tivessem arrancado meus olhos". Ele leva o rosto até a palma das mãos em desespero e completa: "para me poupar dos horrores futuros". Ele suspira, como se fosse chorar.

**3. Terceiro Momento**

**3.1. Quinta Cena (Banca de Revista) – 47” – 8 Planos**

Resumo da Sequência: Logo após brigar com o Dr Manhattan (Billy Crudup), Laurie Jupiter (Malin Akerman), a Espectral II, procura Dan Dreiberg para desabafar. Ela conta que irá se separar do namorado, e é consolada por ele, que logo em seguida sugere que ela o acompanhe até a casa de Hollis Manson. É sábado e Dan costuma visitar o amigo neste dia da semana, durante a noite, para tomar umas cervejas. Na sequência, Laurie e Dan caminham pela rua, e passam pela banca de Bernard. Bernie lê a revista em quadrinho no meio fio e Walter Kovacs volta à banca para saber se sua edição do New Frontiersman chegou. Ele observa Laurie e Dan caminharem, sem que os dois saibam que ele é o Rorschach.

Plano 1 – 22” (longo): PD (plano detalhe) de uma mão segurando uma lata de tinta em spray. Trav. Tr. (travelling para trás) revelando que o símbolo de um abrigo nuclear estava sendo pintado na parede em PP (primeiro plano ou close up). Pan-Trav. (panorâmica com travelling) para baixo, revelando a pessoa que pichava a parede, de cima de uma escada. Bernard, fora do quadro diz: “O peso do mundo em cima dele, mas ele desiste? Não. Jornalistas sempre dificultam, eles...Ah, Deus, lá vem aquele indigente de novo”. Trav. Tr. (travelling para trás) MPP (meio primeiro plano) de Bernard e Kovacs. O primeiro diz para o segundo, à direita do quadro: “Eu já te disse: Os problemas deste mês ainda não chegaram ao fim”. Trav. Tr. (travelling para trás) se afastando e começa enquadrar Bernie, lendo os Contos do Cargueiro Negro, à esquerda do quadro. Bernard (tomando café) continua falando com Kovacs, ambos ao fundo, desfocados pela profundidade de campo reduzida: “Por que se importa com os direitos deles? Aqueles bastardos não dão a mínima para você, amigo”. CAM (câmera) se afasta mais. PP (primeiro plano ou close up) de Bernie, à esquerda. Ele levanta a revista e deixa a capa da publicação cobrir o seu rosto para se proteger da claridade do farol de um carro que se aproxima. Bernard diz a Kovacs: “Espera!”.

Plano 2 – 2” (curto): PG (plano geral) Plongée da rua. Um caminhão vermelho para ao lado da banca com a carroceria cheia de jornais. Laurie e Dan passam em frente à banca, entre Bernard e Kovacs. O homem em cima da carroceria lança um pacote na calçada.

RACCORD MOVIMENTO

Plano 3 – 2” (curto): PP (primeiro plano) de uma pilha com várias edições do New frontierman no chão, lacrado. A manchete trás a manchete “A Honra é como um Falcão: Às vezes deve ser Encapuzada”, e imagens do Comediante, Rorschach e Coruja II ilustrando a capa.

Plano 4 – 4” (curto): PA (plano americano) do homem em cima da carroceria, à esquerda, no fundo. Bernie aparece de costas para a câmera, cumprimentando o homem pelo nome: “Seymoir!”. Eles apertam as mão e Seymor questiona: “Bernie, como vai?!”. O jornaleiro responde: “Bem”.

Plano 5 - 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das nucas de Laurie e Dan, à direita do quadro, que caminham para atravessar a rua. Dan percebe e olha para trás.

Plano 6 -3” (curto): MPP (meio primeiro plano) de Kovacs. Trav. Tr (travelling para trás).

Plano 7 -2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das nucas de Laurie e Dan, à direita do quadro. Dan permanece olhando para trás, para Kovacs, com uma fisionomia incomodada pela sensação de está sendo observada pelo homem. Até que ele volta a olhar para frente.

Plano 8 – 10” (médio): MPP (meio primeiro plano) de Dan e Laurie, ele à esquerda e ela à direita do quadro. Kovacs permanece observando no fundo da cena, “borrado” pela profundidade de campo reduzida. Dan comenta com Laurie: “Deveríamos pegar um táxi. Esta não é uma boa vizinhança”. Ela responde, enquanto atravessam a rua: “Bem, estou de mau humor”. Dan olha para o rosto de Laurie que segue caminhando, olhando para frente. Ambos saem de quadro.

**4. Quarto Momento**

**4.1. Sexta Cena (Animação) – 4’22” – 82 Planos**

Resumo da Sequência: Anteriormente, Laurie e Dan espancam membros de uma gangue em um beco. A sequência acontece concomitantemente a uma entrevista que o Dr. Manhattan concede para um programa de televisão. Na ocasião, o ser superpoderoso é acusado de ter causado câncer a Moloch, Janey Slater (Laura Mennell) e outras duas pessoas. Perturbado com as acusações, Manhattan desaparece do estúdio e parte para um exílio em Marte. Após lutarem juntos, Laurie desiste de visitar Hollis Mason e se despede de Dan. Antes de cada um ir para o seu lado, Laurie diz: " Cuide-se, Dan. O mundo lá fora é dureza". Na sequência da animação que descreveremos à seguir, localizada na montagem logo após a fala de Laurie, o Capitão descobre uma forma de escapar da ilha deserta. O náufrago monta uma estrutura de madeira, amarra os cadáveres putrefatos da sua tripulação nela, ergue um mastro, prende uma vela improvisada e constrói uma balsa para voltar para casa.

Plano 1 - 3” (curto): PG (plano geral) do Capitão, que permanece sentado na areia da praia, de cabeça baixa. Ele respira fundo.

Plano 2 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão.Trav. Fr. (travelling para frente) CAM (Câmera) se aproxima do personagem, que, cabisbaixo, leva as mãos ao rosto, em sinal de desespero. Em voz off: "Pensei na minha família...".

Plano 3 – 1” (curto): PC (plano conjunto) de uma vila litorâneo e de três pessoas (uma mulher e duas garotos) olham para o mar, no canto inferior esquerdo do quadro. É noite e as ondas quebram agitadas na arrebentação.

Plano 4 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) na mulher, à esquerda do quadro. Ela se abaixa para ficar na altura da criança menor e aponta para algo no horizonte, a câmera acompanha o seu movimento. Uma outra garota, maior e de cabelos loiros permanece ao fundo, à direita do quadro A narração em voz off continua: "...minha esposa, minhas filhas. Vulneráveis, despreocupadas".

RACCORD MOVIMENTO

Plano 5 – 1” (curto): PG (plano geral) do mar aberto, com um navio ao fundo, à direita do quadro, se aproximando.

Plano 6 – 3” (curto): PG (plano geral) das meninas e a cidade à esquerda, menores em escala em PDC (profundidade de campo) reduzida. O cargueiro se aproximando, entrando no quadro pelo canto direito e tomando conta do quadro. A narração continua: "Esperando meu retorno...”.

Plano 7 – 2” (curto): PD (plano detalhe) nos olhos da mulher. Trav. Fr. (travelling para frente) dos seus olhos refletindo o fogo de algo em chamas. A narração em off do Capitão continua: “...somente para encontrar a danação trazida por eles".

RACCORD OLHAR

Plano 8 – 3” segundos: PD (plano detalhe) em perfil de um dos olhos do capitão, fechado. O Capitão abre a pálpebra e ergue a cabeça e olha para frente.

RACCORD OLHAR

Plano 9 – 3” (curto): PG da silhueta contra o sol de uma jangada e do que parece ser uma pessoa em cima dela, no centro do quadro.

Plano 10 – 5” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, à direita, com a vegetação local ao fundo. Ele está sentado e levanta. A câmera acompanha seu movimento. Ele grita para a silhueta: "Hey, aqui!", move-se para frente.

Plano 11 – 2” (curto): PG (plano geral) da jangada à esquerda do quadro e o Capitão entrando pela direita, correndo em sua direção. O naufrago entra na água e mergulha.

Plano 12 – 2” (curto): PG (plano geral) do capitão cruzando o quadro a nado. A câmera no fundo da água em Contra-Plongée.

Plano 13 2” (curto)- PP (primeiro plano ou close up) da cabeça do Capitão saindo da água. Seus olhos fixos, observando o que está mais à frente.

Plano 14 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) da nuca do Capitão, no canto direito inferior do quadro. Ele descobre que a “jangada”, no lado esquerdo da imagem, consiste em um emaranhado de madeiras com um cadáver envolto em uma vela. O Capitão reconhece o cadáver e chama pelo seu nome: “Ridley!”

Plano 15 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do cadáver do de Ridley, personagem da primeira cena que havia morrido. O cadáver afunda junto com a estrutura a qual está preso e vai sendo puxado para fora do quadro.

Plano 16- 6” (curto): PG (plano geral) do Capitão arrastando o cadáver de dentro do mar.

Plano 17 – 4” (curto): MPP (meio primeiro plano) do cadáver deitado na areia, na horizontal. Seus dentes e seus olhos em destaque na sua silhueta. A câmera realiza um movimento vertical para cima, enquanto o Capitão, ao fundo do quadro, se senta na areia e olha para o morto. Ele leva as mãos ao rosto.

Plano 18 – 4” (curto): PC (plano conjunto) do cadáver completamente enrolado em uma vela e do Capitão, sentado de costas para a câmera, próximo a cabeça do morto. Ele vira o pescoço para olhar o cadáver, coloca as mão na cabeça. Por fim, ele vira o corpo por inteiro para o cadáver, ainda sentado e inclina-se para Ridley.

Plano 19 – 2” (curto): PD (plano detalhe) da mão do Capitão se aproximando do rosto do cadáver. Ele segura o pano enrolado no morto e comenta como se concluísse: "Uma vela!". E começa a puxar o tecido.

Plano 20 – 7” (curto): PC (plano conjunto) em Plongée do Capitão descobrindo o cadáver da vela que o envolve. Em voz off, o personagem diz: "Ridley me trouxe uma vela". Com o cadáver já descoberto, ele prossegue: "Talvez esta possa ser a minha rota de volta a Davidstown".

Dissolver para

Plano 21 – 10” (médio): MPP (meio primeiro plano) do Capitão ajoelhado na areia, amarrando o pano em um pedaço de madeira. A narração prossegue:"Tudo que eu amo e tudo que me importa depende que eu retorne...". Ele ergue o mastro..."...antes daquele terrível cargueiro". Com o mastro fincado no chão, o naufrago olha para baixo.

Plano 22 - 5” (médio): PM (plano médio) do cadáver de Ridley, deitado na beira do mar, com as pernas viradas para a água. Sua cabeça está torta, seus olhos abertos, como se olhasse para trás, para o Capitão.

Dissolver para

Plano 23 – 3” (curto): PC (plano conjunto) de uma pilha de cadáveres à esquerda do quadro. O Capitão olha para os corpos amontoados à direita do quadro.

Plano 24 – 5” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão. Seu cabelo e barba já estão maiores, o que indica uma elipse temporal. Seus pelos balançam ao vento. O naufrago diz em voz off, seu rosto com uma expressão determinada: " O sol da manhã não me encontrou melhor". Ele olha para algo abaixo, à esquerda.

Plano 25 – 3” (curto): PD (plano detalhe) da boca e do nariz de um cadáver irrompendo da cova rasa em que está enterrado. Em voz off, o Capitão continua: "Mais abaixo na costa, alguns da minha tripulação...”. O cadáver é arrastado para fora do quadro

Plano 26 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) da barriga do cadáver outrora enterrado. “...ficaram inflados de gás". Seu ventre inchado a tal ponto que sua barriga explode, exalando gás de suas vísceras putrefatas.

Plano 27 - 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão, à direita, observando o gás subir. Ele leva o antebraço aos olhos para se proteger logo em seguida.

Plano 28 - 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) em Contra-Plongée do rosto do Capitão. Os gases subindo e seu rosto olhando para baixo, os dentes cerrados.

Plano 29 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) plongée de dois cadáveres contorcidos no chão.

Plano 30 – 1” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto de um destes cadáveres.

Plano 31 – 2” (curto): PD (plano detalhe) no olho aberto do morto. Lágrimas escorrendo de seus glóbulos oculares. A voz off do Capitão diz: "Eu senti nojo da minha própria ideia...”.

Plano 32 – 5” (médio): PPP (primeiríssimo plano) do Capitão. Seus olhos mirados para baixo. Sua voz off prossegue: “... e tentei bani-la, assim como sua repulsiva linha de raciocínio”.

Plano 33 – 2” (curto): PM (plano médio) do corpo putrefato cujo ventre explodiu graças aos gases, deitado no chão. O Capitão se aproxima pelo canto direito do quadro e segura o corpo pelos pés. Ao ter a perna puxada, o cadáver se desfaz.

Plano 34 – 4” (curto): PG (plano geral) de dois cadáveres em primeiro plano, e a silhueta do Capitão ao fundo. Ele se aproxima de uma pilha de mortos e pega um deles.

Plano 35 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do cadáver selecionado pelo Capitão. O naufrago arrasta o morto pela parte de trás da camisa. A voz off do Capitão diz: “Mesmo mortos...”.

Plano 36 – 4” (curto): PG (plano geral) Plongée do Capitão puxando um dos cadáveres para uma estrutura de madeira localizada no centro do quadro. Nela, outros três cadáveres descansam sob a estrutura de madeira. À direita do quadro, uma pilha de mortos na areia. A voz off continua: “... eles cumpriram seu dever fazendo a nossa balsa...”.

Plano 37 – 5” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão. Sua voz off prossegue: “...flutuar melhor. Eu cumprirei meu dever para com eles,os levando para casa”.

Plano 38 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do cadáver sendo levantado pelas mãos do Capitão.

Plano 39 – 5” (médio): PC (plano conjunto) do Capitão colocando o cadáver na estrutura. Em voz off, o Capitão diz: “Rudemente, retiro meus homens dos seus descansos eternos e coloco os na cama que eu preparei”. O naufrago traz outro morto para a estrutura e o joga do lado do primeiro.

Plano 40 – 2” (curto): PA (plano americano) do Capitão, à direita da tela, empurrando mais um cadáver. Em voz off ele deseja: “Espero que minha esposa e filhas...”.

Plano 41 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de um cadáver. A narração continua: “...sejam veladas por mãos mais gentis”. As mãos do Capitão arrancam a cabeça do morto do pescoço.

Plano 42 – 1” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão amarrando cadáveres na jangada. Voz off do capitão: “Quando a hora deles chegar...”

Plano 43 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão puxando a roupa de cadáver para cima até que o tecido rasgue.

Plano 44 - 3” (curto): PD (plano detalhe) das mãos de um cadáver sendo amarradas pelo Capitão, e posteriormente colocadas para baixo.

Plano 45 – 2” (curto): PC (plano conjunto) da silhueta do Capitão se aproximando de uma pilha de cadáveres, à esquerda da tela, com uma espada na mão.

Plano 46 – 1” (curto)-PD (plano detalhe) do pulso de um dos cadáveres sendo segurado pelo Capitão.

Plano 47 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão, à esquerda do quadro. Seus olhos fechados e braço pronto para investir um ataque de espada.

Plano48 – 1” (curto):PD (plano detalhe) da lâmina da espada cortando o pulso de um cadáver.

Plano 49 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do cadáver de Ridley, amarrado a um mastro.

Plano 50 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão olhando para o cadáver. O vento joga o cabelo no rosto do capitão.

Plano 51 – 5” (médio): PC (plano conjunto) do Capitão, sentado na areia, à direita do quadro, amarrando o cadáver de Ridley, sentado, no mastro da barca. Ele levanta e diz: "Nós voltaremos para casa juntos, meu amigo". Depois sai do quadro.

Plano 52 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) em uma pilha de cadáveres amarados. As ondas do mar batendo neles. A voz em off do capitão diz: “Eu espero pelo tempo da maré”.

Plano 53 – 3” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão, à direta do quadro, pulando no assoalho de cadáveres da barca que construiu e caminha sob ele. O naufrago diz em voz off: “Então embarco, em direção ao leste”.

Plano 54 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do perfil do Capitão, seu rosto virado para o lado esquerdo do quadro.

Plano 55 – 11” (médio): PG (plano geral) das silhuetas do Capitão e da embarcação partido rumo, e se afastando. Em voz off, o naufrago diz: “Leste, cruzando os mares da noite. Leste, navegando sobre os corpos de homens assassinados. A esperança pode ser uma coisa horrorosa”. O eixo da câmera começa inclinado (plano holandês) e vai se “corrigindo” até o final do plano, finalizando com a silhueta do Capitão em sua barca ao centro do quadro e mais distante da câmera.

Plano 56 – 3” (curto): PG (plano geral) da Ilha. Trav. Tr (travelling para trás)

Dissolver para

Plano 57 – 7” (médio): MPP (meio primeiro plano) Plongée de um dos cadáveres que compõem o assoalho da balsa. Ele está parcialmente submerso na água do mar e gotas da chuva também caem sob ele. O volume da água sobe até deixar seu quase que completamente debaixo d’água antes de descer novamente.

Plano 58 – 5” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão olhando para baixo. Além da chuva, começa a ventar forte, e o capitão ergue seu rosto para o céu antes de sair de quadro pela esquerda.

Plano 59 – 2” (curto): PD (plano detalhe) da mão do Capitão puxando uma corda.

Plano 60 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) de uma vela sendo estirada. O pano da vela é branco, mas o tecido está manchado de um vermelho escurecido.

Plano 61 – 8” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão de pé em sua jangada, segurando uma corta, tentando se equilibrar nas ondas do mar. O veículo se aproxima da câmera. O vento, a água do mar e a chuva ganham ainda mais intensidade. MPP (meio primeiro plano) do Capitão. A balsa continua se movimentando rapidamente dentro do quadro, recua para trás e quase sai completamente de cena pela esquerda.

Plano 62 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do cadáver de Ridley, amarrado no mastro da balsa, sendo açoitado violentamente pelas ondas.

Plano 63 – 5” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão em cima da balsa, atrasando o quadro da esquerda para a direita, em meio ao mar revolto.

Planos 64 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) Plongée de um dos cadáveres que compõem o chão da balsa. As ondas batem no cadáver, fazendo com que ele fique submerso pela água salgada, que toma conta de todo o plano.

Planos 65 -2” (curto): PM (plano médio) do Capitão de pé, navegando no mar revolto. Trav. Tr. (travelling para trás) deixando ele o naufrago em sua balsa ainda menor, no centro do quadro.

Planos 66 – 5” (médio): PM (plano médio) do Capitão na horizontal, se esforçando para segurar a jangada com os braços. O veículo se movimenta dentro do quadro aleatoriamente. Cansado do esforço para controlar o veículo, o capitão desmaia.

Plano 67 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão deitado de bruços no chão da jangada, as ondas do mar o encobrem.

Plano 68 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão, com o rosto encostado no chão da balsa, desacordado. Em seguida, o naufrago é atingido por uma onda.

Plano 69 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de Ridley, o cadáver amarrado no mastro.

Plano 70 - 9” (curto): PD (plano detalhe) do Capitão segurando a mão de Ridley enquanto a água do mar toma conta do assoalho da balsa. Trav. Lat (travelling para lateral) PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão em perfil, desacordado e cercado por água, antes de sumir entre as ondas.

Dissolver para

Plano 71 – 7” (médio): PD (plano detalhe) de um dos olhos fechados do Capitão. Aos poucos, o naufrago desperta.

Plano 72 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão deitado sob um cadáver. Ele se ergue e olha para cima, protegendo os olhos com as mãos na sequência.

Plano 73 – 5” (médio): PPP (primeiríssimo plano) da vela. Dois rasgos se abriram no pano após a tempestade. A voz off do Capitão fala: “Com a manhã, vieram as gaivotas, em busca do café da manhã”. O tecido da vela balança revelando a sombra de uma gaivota arrancar um dos olhos do cadáver de Ridley por detrás do pano.

Plano 74 – 1” (curto): PA (plano americano) do Capitão avançando com os braços esticados até sair do quadro. Ele grita: "Ridley!".

Plano 75 – 2” (curto): PD (plano detalhe) das mão do Capitão afastando a vela que cobria a imagem do cadáver tendo seus olhos devorados. PP (primeiro plano ou close up) de Ridley. A gaivota consegue arrancar de vez um dos globos oculares do cadáver do marujo.

Plano 76 – 4” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão afastando as aves. Ele agarra uma das gaivotas com as duas mãos e gira com o bicho.

Plano 77 – 2” (curto) PG (plano geral) Plongée da balsa. O céu com várias gaivotas sobrevoando a balsa. Sobre a embarcação, o Capitão segura a ave com as mãos e luta para dominá-la.

Plano 78 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão puxando o animal para baixo e batendo ele contra o mastro.

Plano 79 – 3” (curto): PM (plano médio) do Capitão de costas para a câmera, com o animal morto nas mãos.

Plano 80 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-Plongée do Capitão olhando para o restante das gaivotas voando no céu. O naufrago afirma em voz off: “Me lembrei que não havia comido”. O homem olha para abaixa os olhos e começa a se agachar.

Plano 81 – 3” (curto): PC (plano conjunto) do capitão agachado, próximo ao cadáver de Ridley, amarrado ao mastro. O náufrago diz em voz alta: “Eu sei, não é apetitoso...”.

Plano 82 – 4” (curto): PP (primeiro plano) do rosto do Capitão que continua: “...Mas é tudo que nós temos”. Assim que termina, ele abocanha parte do animal morto e mastiga a carne crua da gaivota, enchendo sua boca de penas e sangue.

**4.2. Sétima Cena (Banca) – 19” – 1 Plano**

Resumo da Sequência: Bernard e Bernie descobrem que o Dr Manhattan deixou a Terra.

Plano 1 – 19” (longo): Trav. Lat. (travelling lateral) PD (plano detalhe) da capa do quadrinho (com destaque para o título: Contos do Cargueiro Negro) e PPP (primeiríssimo plano) do rosto de Bernie. PDC (profundidade de campo) reduzida, e um sujeito desfocado atravessa a rua anunciando: "Ele se foi!". Trav. de Ac. (travelling de acompanhamento) PA (plano americano) do sujeito que fez o comunicado. Fora de quando, Bernard pergunta: “Quem foi embora?”. Prontamente o homem responde: “Dr Manhattan”. O jornaleiro diz: “O quê?! O que você disse?”. O homem caminha até Bernard e conclui: “Dr Manhattan foi embora, nos deixou”. MPP (meio primeiro plano) de Bernard, que continua com as perguntas: “O quê? Ele foi para onde?”. Bernie levanta-se para olhar o homem partir e posiciona-se à direita de Bernard. Por fim, o garoto e o jornaleiro trocam olhares espantados.

**5. Quinto Momento**

**5.1. Oitava Cena (Banca de revista) – 25” – 3 Planos**

Resumo da Sequência: Anteriormente, Walter Kovacs, o Rorschach, chega na prisão após ter sido capturado pela polícia. Bernard comenta a prisão do vigilante com Bernie e depois com outro cliente. Mais uma vez, o garoto pega a revista do Contos do Cargueiro Negro e retoma a leitura.

Plano 1 – 6” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de uma pilha de jornais lacrada. A revelação da identidade do Rorscharch estampada na primeira página. Bernard segura o lacre, o corta com um estilete e comenta: “Sabia que esse cara era perturbado”. Ele pega o primeiro exemplar da lista, aproxima o jornal da câmera. PD (plano detalhe) da foto de Walter Kovacs para o registro policial. Bernard completa: “Mas Roschach?”.

RACCORD MOVIMENTO

Plano 2 - 7s” (curto): PP (primeiro plano ou close up) contra-plongée de Bernie e Bernard olhando para a manchete na página. Bernard continua: “Normalmente tenho intuição para essas coisas”. Bernie comenta: “Achei que ele era maior”. Bernard retruca: “Para você ver! Nunca se sabe...”. Um terceiro rosto surge no quadro, entre Bernard e Bernie. Ele diz: “Ei, me dá um exemplar!”.

Plano 3 – 13” (médio): MPP (meio primeiro plano) de Bernard, Bernie e do Cliente. Bernard diz para o homem: “Aqui. Tá vendo esse cara? Era meu cliente!”, apontando para o jornal. O homem responde: “Não brinca!”, sai. Trav. Tr. (travelling para trás) acompanhando o avanço concomitantemente de Bernie após pegar a revista na banca e seguir até o meio fio da calçada, onde costuma se sentar. Vemos nitidamente Bernard fazer negócio com um outro cliente e um homem usando um orelhão mais ao fundo. A profundidade de campo permite enxergá-los perfeitamente. Bernie abaixa a cabeça para olhar para as páginas do gibi.

**5.2. Nona Cena (Animação) – 1’42” – 31 Planos**

Resumo da Sequência: A deriva, o Capitão começa a alucinar que o cadáver de Ridley conversa com ele. O morto diz que toda a família do Capitão está morta, que ele deveria aproveitar que sobreviveu e manter-se distante da rota do Cargueiro Negro. Ridley também acusa o Capitão de ter falhado na missão de proteger sua tripulação, fazendo com que o Capitão relembre do ataque que o navio que comandava sofreu e do naufrágio que o levou até onde está agora.

Plano 1 – 4” (curto): PG (plano geral) o Capitão em sua balsa de cadáveres. Gaivotas sobrevoam no céu enquanto o naufrago devora uma delas. O homem se vira para cuspir.

Plano 2 - 3 segundos (3s) – Curto: PP (primeiro plano ou close up) do Capitão vomitando o sangue da ave no mar. Após cuspir, o sobrevivente leva as mãos à boca.

Plano 3 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) dos olhos do Capitão. Após um tempo com os olhos abaixados, ele os ergue e diz em voz off: “Independente de quem somos...”. O homem sai abruptamente do quadro.

Plano 4 – 2” (curto): PD (plano detalhe) das mãos do Capitão segurando e puxando a gaivota em uma das mãos para lança-lo ao céu. A voz off continua: “... Ou de como vivemos”.

Plano 5 – 2” (curto) – PP (primeiro plano ou close up) de um grupo de gaivotas sobrevoando o céu. Uma delas é atingida e começa a cair, saindo do quadro. A voz off segue: “A sobrevivência dependerá...”

Plano 6 – 1” (curto): PG (plano geral) do Capitão observando a ave atingida cair no mar e as demais gaivotas que sobrevoavam o céu junto com ela mergulharem em direção a água para abocanhar a ave abatida em voo. O Capitão continua em voz off: “...de assassinatos cometidos”.

Plano 7 – 3” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão de pé, no assoalho feito com o corpo dos mortos, os braços envolvidos no próprio corp. Ridley permanece amarrado ao mastro. O Capitão olha para o céu.

Plano 8 – 1” (curto): PM (plano médio) do Capitão cambaleante, do assoalho da barca e de parte da vela. O capitão à esquerda do quadro, com as gaivotas sobrevoando. A Narração em off ele lamenta "Eu mal conheço meu velho amigo Ridrey".

Plano 9 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do cadáver de Ridley. A Narração continua ("Eu não cosegui lhe contar que ele havia um mórbido reflexo...").

Plano 10 – 5”(curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-Plongée do Capitão olhando para baixo. O vento sopra no seu rosto. Ele continua: "... do que já havia sido". Pensativo, ele desvia os olhos para baixo.

RACCORD OLHAR

Plano 11 -6” – (curto): PP (primeiro plano ou close up) de uma cabeça submersa em água, no assoalho da barca, ainda mais degradada que o próprio Ridley. Outra cabeça e uma mão amarrada também completa a constituição do quadro. A narração continua ("Eu preciso levá-lo para casa antes... Antes que ele fique pior"). O reflexo do capitão surge na água, se sobrepondo ao rosto do morto submerso no centro quadro. O capitão leva suas mãos a água e continua ("antes que ele sucumba"). Com as mãos submersas na água, exceto os polegares.

Plano 12 – 3” – curto: PP (primeiro plano ou close up) do Capitão. Câmera submersa, subjetiva, como se fosse a visão do cadáver retratado no centro do quadro no plano anterior. O Capitão continua: "Ouvi que dá para sobreviver bebendo menos de um litro de água do mar ao dia". E começa a levar os mão até a boca.

Plano 13 - 3” (curto): Plano do Capitão por trás, de lado, bebendo a água do mar. Ele leva a mão da água até os lábios por três vezes até que ao final da terceira vez ele permanece com as mãos no rosto.

Plano 14 – 2” – Curto: PPP (primeiríssimo plano) dos olhos do Capitão com as mãos repousadas na própria face. De olhos fechados. Ele escuta fora do campo alguém chamar por ele ("Capitão?"). O Capitão abre os olhos e sem mover a cabeça, parece olhar para o local de origem da voz, que continua ("O que você está fazendo, capitão?").

Plano 15 – 2” (curto): PP (primeiro plano) do cadáver de Ridley, amarrado ao mastro do navio.

Plano 16 - 4 segundos (4s) – Curto: MPP (meio primeiro plano) do capitão ajoelhado no assoalho da barca, olhando para Ridley. Após algum tempo o Capitão responde a voz ("Estou indo para Davidstown"). Ele levanta e parte em direção ao cadáver.

RACCORD DE MOVIMENTO

Plano 17 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close) do capitão e da nuca de Ridley (lembrando que o cadáver está amarrado ao mastro). O Capitão continua ("Tenho que avisar...Avisar a todos.). Ele se aproxima de Ridley e depois se afasta rapidamente, se apoiando na vela. Ele olha para o horizonte, à direita, e vira os olhos (sem virar a cabeça) para a esquerda (lugar em que Ridley está amarrado, fora do quadro). Depois ele vira a cabeça ao escutar uma risada.

RACCORD DE OLHAR

Plano 18 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) perfil do rosto de Ridley em Plongée. O cadáver ganha vida, e se vira para o capitão. Ele pergunta: "Você acha que chegará antes do Cargueiro Negro?".

Plano 19 – 4” (curto): PPP (primeiríssimo plano) dos olhos de Ridley, um das cavidades oculares vazias. Ele continua: "O isolamento te deixou louco capitão. Realmente louco.".

Plano 20 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-Plongée do Capitão. Ele argumenta com o cadáver: "Mas precisamos tentar". Depois olha para o horizonte.

Plano 21 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Ridley. O cadáver rebate: "Você é ingênuo. Você foi o único sobrevivente do ataque do Cargueiro".

Plano 22 – 3” (curto): PG (plano geral) das silhuetas da barca e do capitão, bem na crista de uma onda. Ridley continua: "A Sorte sorriu para você e você cospe na cara dela".

Plano 23 – 2” (curto): PD (plano detalhe) dos lábios de Ridley. Ele termina a frase.

Plano 24 – 5” (curto): PP (primeiro plano ou close up) em perfil do rosto de Ridley (em primeiro plano, a esquerda). O Capitão à direita, ao fundo. Este último se segura na corda e permanece cabisbaixo enquanto o cadáver continua: "Mude a direção da balsa e vá para longe, o mais longe que puder".

Plano 25 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão ainda cabisbaixo. Até que, após um momento muito breve de silêncio, ele responde a Ridley: "Não. A minha família". Ele faz um movimento para fora do quadro.

Plano 26 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Ridley à esquerda. O Capitão se inclina até o cadáver, e continua: "Eu tenho que protegê-la".Ele inclina a cabeça e o corpo na direção do cadáver, que permanece no canto esquerdo do quadro.

Plano 27 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto de Ridley, quase no centro da tela. Após um breve instante parado, a cabeça do cadáver se vira para o capitão e volta a falar: "O Cargueiro Negro já está lá". Ao terminar a frase, sorri para o Capitão.

Plano 28 – 1” (curto): PPP (primeiríssimo plano) dos olhos arregalados do capitão olhando para Ridley. Fora do quadro, o morto continua falando: "Sua mulher está morta”.

RACCORD OLHAR

Plano 29 – 4” (curto): PPP (primeiríssimo plano) dos olhos de Ridley, uma de suas cavidade oculares vazia. O morto continua: "Suas filhas morreram". PD (plano detalhe) do olho que restou.

Plano 30 – 1” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão, que se irrita e responde: "Cale essa boca".

Plano 31- 4” (curto): PD (plano detalhe) em perfil dos lábios de Ridley, em primeiríssimo plano, e do capitão mais ao fundo, à direita, de pé segurando-se em uma corda. O cadáver diz: "Você falhou com a sua família, assim como falhou com a sua tripulação".

Plano 31” – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, seu rosto à esquerda do quadro. Ele fecha os olhos e o fundo atrás dele, outrora o mar vai se transformando (efeito dissolver for) na imagem em filtro avermelhado de dois navios emparelhados, um atacando o outro com seus canhões. È como se o protagonista recordasse do ataque do cargueiro negro ao seu barco.

**5.3. Décima Cena (Animação) – 32” – 23 Planos**

Resumo da Sequência: O Capitão se recorda da noite em que sua tripulação e navio foram atacados pelo Cargueiro Negro.Em meio ao flashback, o naufrago vê o cadáver de Ridley que o encoraja a desistir de chegar a Davidstown, suporto paradeiro do Cargueiro Negro

Plano 1 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) de um homem. Um clarão irrompe ao fundo, como uma explosão. Um homem é lançado para fora do quadro, seu braço é arrancado.

Plano 2 - 1” (curto): PG (plano geral) mostra silhuetas humanoides pulando de do lado direito para o esquerdo da tela. Fumaça ao fundo. A câmera registra o momento de baixo.

RACCORD MOVIMENTO

Plano 3 – 2” (curto): PM (plano médio) de quatro membros humanoides, tripulantes do Cargueiro Negro, correndo em direção a câmera, armados. O líder se aproxima da câmera até formar um PD (plano detalhe) dos seus olhos vermelhos em meio a sua silhueta negra.

Plano 4 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) de um tripulante da embarcação atacada. Ele segura uma espada com a mão direita até ser subitamente atacado no meio do peito.

Plano 5 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) de um humanoide que ataca o homem retratado no plano anterior. O ser sorri de satisfação.

Plano 6 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) de outro humano sendo atacado por trás. Um dos membros da tripulação do cargueiro enfia uma espada nas costas do homem. A arma atravessa seu peito. No fundo, um cenário em chamas.

Plano 7 – 1” (curto): PD (plano detalhe) de uma garganta sendo cortada. A cabeça sendo decepada.

Plano 8 – 1” (curto): PD (Plano detalhe) em Trav. de Ac. (travelling de acompanhamento) do cano de um canhão. A parte flamejante de uma tocha acende o pavil do instrumento bélico. Um tiro explode.

Plano 9 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de uma bola de canhão se aproximando muito rápida em direção a câmera. A munição é registrada bem no centro do quadro.

Plano 10 – 1” (curto): PC (plano composto) de um grupo de pessoas explodindo. A bola do canhão parou neles. Corpos são lançados ao longe e parte do navio atacado se desfaz em chamas. Os corpos são lançados em direção a câmera.

Plano 11 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, olhando para o que acontece ao seu redor, sua tripulação sendo dizimada.

Plano 12 – 2” (curto): PG (plano geral) Contra-Plongée do casco lateral do navio. Uma nova explosão acontece e um homem cai em direção no mar, em direção a câmera.

Plano 13 -1” (curto): PG (plano geral) da silhueta do navio atacado. A câmera registra a embarcação de frente, e temos um vislumbre da proa do navio que consiste na estátua que o Capitão usou para boiar até a ilha. Explosões irrompem no convés do navio, destruindo a parte frontal da embarcação.

Plano 14 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Conta-Plongée do Capitão observando o que acontece ao seu redor. A vela do navio em chamas à esquerda do quadro. Ele se afasta, caminhando para trás.

Plano 15 – 2” (curto): Pan (panorâmica) do convés. O Capitão surge no centro do quadro, cercado pelas chamas e por corpos no chão. Ele continua caminhando para trás e olhando para os lados, apavorado. Depois ele ergue a cabeça para o alto.

Plano 16 – 1” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos do Capitão se voltam para algo atrás dele. A voz de Ridley volta a ser ouvida. Ela diz: "Você acabará morto como eles”.

Plano 17 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão à esquerda do quadro, e Ridley ao fundo. O navio em chamas.

Plano 18 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) no rosto de Ridley, à direita do quadro. Chamas ao fundo. O morto continua: “Você perderá sua vida em vão".

Plano 19 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão. Ele responde ao cadáver dizendo: "Perderei minha vida com nobreza". Ridley começa a rir.

Plano 20 – 3” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos de Ridley. Um dos olhos fechados e o outro com a cavidade ocular vazia. Ele abre o olho que tem. O cadáver segue gargalhando.

Plano 21 – 2” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão com o personagem à direita do quadro. As chamas atrás dele. O Capitão diz "Mesmo que eu falhe, eu me consolo sabendo que encontrarei...".

Plano 22 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) dos perfis do Capitão e de Ridley. O Capitão é praticamente uma silhueta à esquerda da tela de pé. Ridley está sentado à direita no quadro. Ele pega o cadáver pelo colarinho e completa a frase "...minha família no paraíso". O cadáver rebate ("Paraíso?") virando o rosto para olhar nos olhos do capitão.

Plano 23 – 2” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos de Ridley. Ele continua ("Não há paraíso, capitão"). A câmera vai se distanciando, deixando o plano ainda mais aberto, mas ainda no rosto do cadáver.

**5.4. Décima Primeira Cena (Animação) – 15” – 4 Planos**

Resumo da Sequência: O Capitão para de relembrar da noite do ataque do Cargueiro Negro a sua antiga embarcação, mas ainda alucina sobre o cadáver de Ridley dialogar com ele. O devaneio chega ao final quando o Capitão percebe que caranguejos estão saindo da boca sem vida de seu antigo marujo.

Plano 1 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) perfil do Capitão ainda segura o colarinho do cadáver. Ridley completa ("Acredite, senhor"). O Capitão larga o colarinho do morto.

Plano 2 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto morto de Ridley. Ele continua ("Eu já saberia se houvesse").

Plano 3 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) da nuca do Capitão, que olha para o horizonte em silêncio. Até que ele vira para seu pescoço para a direita do quadro.

Plano 4 – 4” (curto): PA (plano americano) do Capitão à esquerda, mais no fundo, com o Ridley à direita, em primeiro plano, sentado e amarado no mastro. Caranguejos saem da sua boca e da cavidade ocular vazia. A câmera se aproxima do rosto do cadáver. Ainda com a imagem é possível escutar a voz de um homem que não é o capitão ou Ridley dizer "Walter Kovacs".

**6. Sexto Momento**

**6.1. Décima Segunda Cena (Animação) – 1’25” – 38 Planos**

Resumo da Sequência: Anteriormente, Dan desperta agitado de um pesadelo logo após não conseguir transar com Laurie no sofá de casa. Ele sonhava beijar Laurie, os dois vestidos como Coruja II e Espectral II, quando uma bomba nuclear explode e ambos são desintegrados. No seguimento descrito à seguir, o Capitão desperta com o ataque de tubarões a sua balsa. Sua embarcação é destruída após um embate com os animais. O naufrago consegue matar um dos predadores, que enroscado com o que sobrou da estrutura da jangada destruída, torna-se a nova balsa do Capitão.

Plano 1 – 4” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão sentado ao lado esquerdo do cadáver de Ridley. Ambos estão no centro do quadro. O céu e o mar são de um azul frio.

Plano 2 – 5” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão. O personagem está á esquerda do quadro, em primeiro plano, cabisbaixo e sonolento. Ridley está amarrado no mastro, ao fundo. É possível vê-lo sem desfoque. É quando um barulho surge. É como se algo colidisse com o barco. O capitão desperta em sobressalto.

Plano 3 – 1” (curto): PD (plano detalhe) do assoalho da balsa, na altura do mar revela que algo está erguendo o barco por baixo, fazendo a navegação balançar.

Plano 4 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão, mais a esquerda, e de Ridley, na extrema direita do quadro. O Barco balança e o capitão se levanta.

Plano 5 – 2” (curto): PG (plano geral) do oceano, com a barca bem ao fundo e a barbatana de um tubarão em primeiro plano, à direita do quadro. Ele se move em direção a embarcação. Mais duas barbatanas se revelam, e o capitão comenta "Agora isto, meus amigos". Outras duas barbatanas surgem à esquerda da tela. Os tubarões se aproximam ainda mais rápido.

Plano 6 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, com uma expressão de apreensão no rosto.

Plano 7 – 3” (curto): PC (plano composto) dos tubarões nadando em círculos, em volta da balsa. O Capitão ao centro da embarcação, abraçado ao mastro. O personagem comenta em voce off: " O Hades é molhado. O Hades é solitário".

Plano 8 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão com os dentes trincados e os olhos arregalados, olhando para baixo. Ele permanece agarrado ao mastro.

Plano 9 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de um Tubarão que rompe parte do assoalho da embarcação, com a boca aberta e os dentes a mostra.

Plano 10 – 1” (curto): PM (plano médio) do Capitão e de parte dos cadáveres que permeiam a barca. Após a investida do tubarão, o capitão se joga para frente, tentando se proteger.

Plano 11 – 2” (curto): PM (plano médio) do Capitão em cima de parte da barca, na altura do oceano, à direita. Após a cambalhota, o Capitão cai sentado na borda da barca e é surpreendido por um dos tubarões à esquerda do quadro.

Plano 12 – 2” (curto): PC (plano composto) do Capitão sentado na barca, recuando para se proteger, no centro do quadro. Um outro tubarão surge no canto direito da imagem e abocanha parte da embarcação. Em seguida um outro tubarão aparece no canto esquerdo superior da tela. O Capitão pega uma lança improvisada de madeira para se defender.

Plano 13 – 1” (curto): PPP (primeiríssimo plano) de parte do rosto do Capitão, à esquerda da tela. À direita dois tubarões atacam, e um deles tem a perna de um dos cadáveres do barco na boca. O Capitão observa a imagem assustado, enquanto os animais saem do quadro pela direita e mergulham.

Plano 14 – 3” (curto): PM (plano médio) na horizontal de outro cadáver sendo mordido por um tubarão. As mandíbulas estraçalham o corpo e parte da estrutura de madeira da embarcação. Vísceras se espalham por todo o lado.

Planos 15 – 3” (curto): PA (plano americano) do Capitão em posição de ataque, com uma lança de madeira improvisada nas mãos. O personagem aparece no canto esquerdo do plano. O Capitão avança para o centro da tela e investe contra um dos animais, logo a sua frente, na parte inferior direita. Ele acerta um golpe. E ergue os braços, pronto pra dar a segunda investida.

Plano 16 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) Contra-Plongée do Capitão a esquerda e o tubarão a direita do quadro. Ele acerta a segunda paulada no animal, que submerge e escapa por de baixo do barco. O Capitão se vira e a câmera se aproxima de leve no seu rosto.

Plano 17 – 2” (curto): Pan. (panorâmica) do Capitão, ao centro do quadro, em cima da barca, com o pedaço de madeira erguido para cima, em posição de ataque. Ele segura a arma com as duas mãos. É quando o tubarão surge à esquerda do quadro, abocanhando parte dos cadáveres que compõem o assoalho da embarcação e surpreendendo o capitão, que cai para trás, na tentativa de se proteger.

Dissolver para

Plano 18 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do tubarão atacando. É possível ver a cabeça, os olhos do tubarão e boa parte dos dentes superiores de sua gengiva. O capitão comenta em voz off: "E naquele instante...".

Plano 19 – 2” (curto): PD (plano detalhe) de um dos olhos do tubarão, o rosto do Capitão refletido nele. O capitão continua: "...nós éramos íntimos". A câmera se aproxima ainda mais da íris do animal, o Capitão refletido nela.

Plano 20 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão. Ele segura o pedaço de madeira com as duas mãos, enquanto prepara-se para fincar a parte pontuda na cabeça do animal que ataca a barca.

Plano 21 – 2” (curto): PA (plano americano) do Capitão. O personagem está de perfil, com o com o lado esquerdo a mostra, no canto esquerdo da tela. Ele finca o pedaço de madeira na cabeça do animal e torce. Sangue começa a jorrar do animal.

Plano 22 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão, em perfil. Seus dentes trincados e os olhos esbugalhados, enquanto investe contra o tubarão. A Câmera vai se aproximando ainda mais do seu rosto.

Plano 23 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) da lança perfurando a pele do tubarão. Sangue escorre do ferimento, e o animal ergue o pescoço de dor. A câmera vai se afastando, proporcionando uma panorâmica do urro do animal, que logo em seguida afunda levando parte da estrutura da balsa com ele para as profundezas.

Plano 24 – 2” (curto): PM (plano médio) do Tubarão no fundo do oceano. Animal no canto esquerdo da tela entrelaçado em cordas, e com o pedaço de pau cravado em uma de suas narinas. O animal, amarrado a embarcação, se movimenta de forma frenética.

Plano 25 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão, que é puxado para água, abaixo dele.

Plano 26 – 2” (curto): PG (plano geral) do fundo do oceano. O Capitão foi arrastado para o fundo do mar junto com partes da balsa, acidentalmente amarrada ao tubarão.

Plano 27 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão, que prende a respiração enquanto segue sendo puxado para o fundo do mar pelo tubarão.

Plano 28 – 3” (curto): PM (plano médio) do Tubarão seguindo em direção ao fundo do oceano até perder velocidade.

Dissolver para

Plano 29 – 3” (curto): PG (plano geral) do fundo do oceano. O tubarão está morto e a balsa foi destruída. Cadáveres amarrados a estrutura continuam submersos, assim como o Capitão.

Plano 30 – 2” (curto): PG (plano geral) da superfície da água. Parte da estrutura emerge junto como o Capitão.

Plano 31 – 2” (curto): PG (plano geral) do Capitão tomando impulso para subir no que sobrou da embarcação.

Plano 32 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano)do Capitão subindo na barca. Assim que se ajeita na embarcação, ele se vira para de costas para a câmera, e assiste três barbatanas se aproximarem rapidamente da embarcação.

Plano 33 – 2” (curto): Pan. (panorâmica) revela que o tubarão morto se enroscou a estrutura que tentou destruir. Agora a barca conta com madeira, corda, humanos mortos e a gigantesca carcaça de um tubarão. Também vemos que Ridley permanece amarrado ao que era o mastro, na água, logo a frente do Capitão. Os tubarões continuam se aproximando.

Plano 34 – 4” (curto): PM (plano médio) do Capitão permanece deitado de lado observando uma das barbatanas de aproximar. Então, o Capitão avança e agarra o rosto do cadáver de Ridley na tentativa de puxa-lo para cima da balsa. Dois tubarões atacam, um pela esquerda e outro pela direita do quadro, fazendo com que a água espirre para todo o lado.

Plano 35 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão. Ele trinca os dentes e arregala os olhos enquanto continua puxando o cadáver para cima. Ele arranca a cabeça de Ridley e cai para trás.

Plano 36 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de um dos tubarões devorando o restante do cadáver de Ridley, e arrastando os restos mortais do homem consigo para as profundezas.

Plano 37 – 3” (curto): PM (plano médio) com o capitão no centro do quadro, sentado e abraçado a cabeça de Ridley. Ele permanece com os olhos esbugalhados e os dentes trincados. Então, se ajeita a barca, abraça do com a cabeça. Ele diz "Sinto muito meu amigo".

Plano 38 – 4” (curto): Pan. (panorâmica) da balsa. Os tubarões se foram. O capitão se deita.

Dissolver para

**6.2 – Décima Terceira Cena (Animação) – 2’39” – 37 Planos**

Resumo da Sequência: Logo após o ataque dos tubarões, o Capitão repousa na estrutura da nova balsa. Enlouquecido, o naufrago tem devaneios com o Cargueiro Negro cruzando seu caminho e com sua família morta. Cansado e sem esperanças, o personagem mergulha no mar em sinal de desistência.

Plano 1 – 8” (médio): PD (plano detalhe) do topo da lança que matou o tubarão. Trav. Tr. (travelling para trás) o plano vai se abrindo. PM (plano médio) do o Capitão deitado, dormindo, enquanto o que sobrou da balsa flutua, a deriva. Então, depois de algum tempo, o personagem desperta e se põem de joelhos.

Plano 2 – 4” (curto): PG (plano geral) mostrando o Capitão ajoelhado em cima do cadáver de um tubarão, os destroços da barca completamente entrelaçados ao animal morto. Então o personagem diz em voz off "Minha jangada tinha crescido numa forma grotesca...".

Plano 3 – 6” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, que olha para o que está a sua frente. Ele sorri de uma maneira maníaca. A voz em off dá seguimento "... Refletindo minha própria transformação". Trav Fr, (travelling para frente) o plano vai ficando ainda mais fechado no rosto do personagem até se tornar um PD (plano detalhe) da boca do personagem, com a saliva escorrendo de seu sorriso doentio. Um raio ilumina a seu rosto, e escutamos o trovão. Um segundo trovão é ouvido. A tela fica branca...

Dissolver para

Plano 4 – 2” (curto): PD (plano detalhe) nos dentes do tubarão morto. Um novo trovão é escutado.Mais um clarão, e o mar bate com força na gengiva sem vida do animal.

Plano 5 – 5” (curto): Pan. (panorâmica) do Capitão novamente adormecido. A cabeça de Ridley próxima da sua perna. Trav. Fr. (travelling para a frente) até o rosto do naufrago. O Capitão parece está tendo um pesadelo, e grita de agonia e dor. Um novo trovão seguido de um clarão.

Dissolve para...

Plano 6 – 2” (curto): PG (plano geral) da balsa entre dias ondas que se formam a esquerda e a direita do quadro. Após algum tempo, as ondas tornam-se chamas e um raio cai do céu. Tudo fica branco novamente.

Dissolve para

Plano 7 – 17” (longo): PG (plano geral) de um redemoinho de água se forma e o tubarão no qual o capitão adormeceu vai por dentro dele como se fosse um abismo. Trav. Tr. (travelling para trás) se distanciando do redemoinho, assim como o animal morto, vão se distanciando, até que a imagem aparece dentro da íris do Capitão até a imagem se tornar um PD (plano detalhe) do seu olho. Ele diz, em voz off: "À deriva, minha sombria imaginação jorrava sem controle...". Então, seu olho se revira para cima e começa a se tornar completamente negro. A câmera vai se distanciando. A narração continua "...Escorrendo do cérebro para o coração, como uma tinta negra...". A câmera abre ainda mais e o olho do capitão tornam-se completamente negro. O plano abre ainda mais, revelando o rosto do capitão, seus olhos estão fechados. Ele continua "...impossível de remover". Com o plano aberto é possível ver o rosto e parte do peitoral do Capitão. A câmera se afasta ainda mais e o cadáver do tubarão no qual o capitão está desacordado segue em queda pelo abismo alaranjado do seu próprio devaneio. Eles seguem em queda até sumir no final do redemoinho.

Dissolver para

Plano 8 – 7” (médio): PG (plano geral). Uma fumaça negra e amarronzada toma a tela em um movimento circulo que começa a se dissipar no centro do quadro. O capitão segue sua narração "O navio sem dúvida já havia chegado em Davidstown". O movimento circular da fumaça continua até a fumaça se tornar um dos monstros do cargueiro. A monstruosidade, no canto superior direito do quadro, solta fogo pela boca.

Plano 9 – 7” (médio): PM (plano médio) dos tripulantes do Cargueiro, que emergem entre o fogo e fumaça da fogo retratado no plano anterior. Os monstros caminham em direção à câmera, enquanto o narrador diz "Eu imaginei as ruas tranquilas sendo invadidas pelos demônios do Cargueiro Negro". O monstro que lidera o bando, ao centro do quadro, estica sua cabeça para frente e seu rosto se aproxima ainda mais da tela. A imagem torna-se um plano detalhe dos olhos vermelhos do ser, entre as chamas. Os olhos começam a incendiar. A narração segue "Minha esposa e filhas devem estar mortas". As chamas explodem.

Plano 10 – 2” (curto): PA (plano americano) de um outro monstro. Ele tem um gancho no lugar da mão esquerda, e segura um machado com a mão direita. As chamas ao fundo abaixam, revelando uma série de casas incendiadas ao fundo, concomitantemente, o monstro ataca algo no centro da tela com seu machado.

Plano 11 – 11” (longo): PD (plano detalhe) de um par de olhos fechados, de cabeça para baixo, e sangue escorre da linha do nariz até sua testa. O angulo da imagem vai abrindo, se afastando ainda mais do ponto de partida original, permanecendo no rosto. A narração continua "A minha tripulação...morta". O sangue torna-se saliva quanto mais a câmera se afasta, revelando parte do rosto do Capitão. A narração segue "A Fera que eu cavalgo...morta". A câmera se afasta ainda mais, revelando que o capitão permanece deitado com a cabeça dependurada para baixo, quase para fora da extensão do corpo morto do tubarão no qual repousa. Por fim, a balsa vai se afastando até ficar apenas a silhueta distante.

Dissolve para

Plano 12 – 7” (médio): PD (plano detalhe) de um dos olhos mortos do Capitão. Aos poucos o globo ocular se enche de lágrimas e fica arregalado.

Plano 13 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) de parte da proa do Cargueiro Negro. A tripulação da nau grita por mais sangue. A câmera faz um movimento transversal do canto direito superior da imagem para baixo, revelando que o cargueiro está em frente do Capitão.

Plano 14 – 4” (curto): Plano detalhe no casco do Cargueiro, feito por crânios e ossos. Trav. Tr. (travelling lateral) para esquerda. As mãos do capitão tocam a nau. Ele as passa no casco, se escorando para contornar o navio, de cima da sua barca improvisada.

Plano 15 – 3” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão contornando o Cargueiro com suas mãos.

Plano 16 – 4” (curto): PG (plano geral) do navio saindo pela esquerda do quadro, enquanto a silhueta do capitão e da sua balsa deslizam para a direita do quadro.

Plano 17 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) da nuca do Capitão. De costas para a câmera, do lado direito do quadro, o personagem observa o cargueiro partir no horizonte.

Plano 18 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Plongée do rosto do Capitão. Ele olha para cima e escuta uma voz feminina e infantil gritar "Pai!". A Câmera se aproxima bruscamente do seu rosto.. PPP (primeiríssimo plano) de suas feições surpresas e preocupadas. Em voz off ele diz: "Não pode ser. Oh, Deus, não pode ser".

Plano 19 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de uma cabeça feminina decepada amarrada ao cargueiro, que se afasta da câmera. Ela diz "Pai, nos salve. Por Favor". Trav. Tr. (travelling para trás) e em seguida uma terceira cabeça decepada aparece a direita do quadro.

Plano 20 – 1” (curto): PM (plano médio) do Capitão se lançando ao mar, em perfil, depois de gritar: "Espere!".

Plano 21 – 4” (curto): PP (primeiro plano) do rosto e braçadas do Capitão enquanto nada. Ele grita "Estou indo!".

Plano 22 – 2” (curto): PC (plano conjunto) das cabeças decepadas e amarradas no Cargueiro. Elas observam o capitão nadar enquanto o navio de distancia. A cabeça da esposa do capitão aparece entre outras e diz "rápido, meu querido".

Plano 23 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto e braçadas do capitão enquanto nada. Ele para de nadar e grita: "Espere. Qualquer um, menos elas!".

Plano 24 – 2” (curto): PC (plano composto) das cabeçasse afastando, amarradas no navio.

Plano 25 – 3” (curto): PC do cargueiro ao fundo, à esquerda da tela, e do capitão que, no canto direito da tela, observa o navio partir. Ele diz "qualquer outro".

Plano 26 – 5” (médio): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. O homem permanece dentro d'água, observando o navio partir. Com os olhos fixos no cargueiro, o capitão começa a se encaminhar para a carcaça do tubarão que usa como balsa.

Plano 27 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão subindo na estrutura de madeira do barco. Voz off: "Eu tinha engolido muita água do mar".

Plano 28 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Após um tempo com os olhos fechados ele os abre. Voz off: "Eu tinha engolido muito horror". Ele fecha os olhos novamente em uma fisionomia de dor.

Plano 29 – 3” (curto): PG (plano geral) da balsa à deriva no mar. Personagem diz em voz off: "Deus me abandonou".

Plano 30 – 2” (curto): Pan. (panorâmica, enquadramento tipo "visão de Deus"). Voz off continua: "Deus abandonou todos nós".

Plano 31 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) Plongée do Capitão, que permanece deitado, com os braços abertos. A cabeça de Ridley próxima dele. O capitão move a cabeça para o canto superior direito do quadro como se encarasse o céu. Voz off: "Na verdade a vida é um inferno e mão da morte é a única libertação". Então ele começa a se erguer.

Plano 32 – 4” (curto): PG (plano geral) do Capitão na carcaça morta do tubarão.

Plano 33 – 4” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão, cabisbaixo. Voz off: "Eu não suporto mais. Quero me encontrar com minha família... desesperadamente".

Plano 34 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Plongée do reflexo do Capitão na água. . O personagem se inclina até o reflexo e mergulhar na água, em demonstração de desistência.

Plano 35 – 4” (curto):MPP (meio primeiro plano) do Capitão afundando com a cabeça de Ridley em uma das mãos.

Plano 36 – 3” (curto): PG (plano geral) feito do fundo do mar. O capitão afunda no canto direito da tela, descendo pelo quadro. Já à esquerda, a silhueta da carcaça de tubarão morto e de seus dentes permanece em destaque.

Plano 37 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão. Ele afunda esvaziando os pulmões de ar, até bater no assoalho do oceano. Uma voz extra campo diz "E aí, cara!". O Capitão abre os olhos.

**6.3. – Décima Quarta Cena (Banca de Revistas) – 32” – 9 Planos**

Resumo da Sequência: A leitura de Bernie é interrompida por membros de uma gangue. Eles perturbam o garoto, arrancam a revista de suas mãos. Bernard tenta intervir, mas é coagido pelo grupo. Por fim, o garoto se levanta e vai embora, deixando seus agressores para trás.

Plano 1 – 4” (curto): PM (plano médio) com Bernie (lendo seu quadrinho, sentado no meio fio da rua, próximo a banca de revista), sete membros de uma gangue de rua (em segundo plano) e Bernard (mais ao fundo, no canto esquerdo do quadro). Os sete homens se aproximam de Bernie, o cercando, perguntam ("O que você está lendo?"). Eles chegam ainda mais perto.

Plano 2 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de Bernie. Ele olha para trás, ainda segurando a revista dos Contos do Cargueiro Negro. Então responde "Nada, cara". Então, volta seu olhar mais uma vez para a leitura.

Plano 3 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de dois dos membros da gangue. Eles olham para baixo, para Bernie. Riem de desdém e reiteram: "Nada, né? Bernard de fora do quadro grita "Ei, ei!".

Plano 4 – 4” (curto): PM (plano médio) com Bernie (lendo seu quadrinho, sentado no meio fio da rua, próximo a banca de revista), sete membros de uma gangue de rua (em segundo plano) e Bernard (mais ao fundo, no canto esquerdo do quadro). Bernard continua "Deixem o garoto em paz!". Os dois membros da gangue mais próximos do jornaleiro reagem "Cala a boca, velhote!", e empurram Bernard contra a parede de sua própria banca.

Plano 5 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de dois dos membros da gangue. Enquadramento semelhante ao do plano número 3 desta cena. Um dos delinquentes olham para baixo, para Bernie.

Plano 6 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de Bernie. Ele olha para as páginas da revista quando a mão de um dos membros da gangue arranca o quadrinho das suas mãos e puxa pra cima. Bernie faz uma cara chateada e olha para trás.

Plano 7 - 7” (médio): PP (primeiro plano ou close up) de dois dos membros da gangue. Um deles, o retratado do lado direito da tela, abaixa os óculos para analisar a revista. Ele ri de desdém e pergunta "Tá lendo gibi? Você e retardado?". Os demais que o acompanham caem na gargalhada.

Plano 8 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de Bernie. Ele olha para o vazio e não responde. Então, decide levantar, e a câmera acompanha os seus movimentos.

Planos 9 – 7” (médio): PA (plano americano) de Bernie, sete membros de uma gangue de rua e Bernard. Bernie sai caminhado para sair do quadro pelo lado esquerdo inferior. Um dos membros da gangue perguntam "Ei, onde pensa que vai, baixinho?".

**7. Sétimo Momento**

**7.1. Décima Quinta Cena (Banca de Revista) – 35” - 2 Planos**

Resumo da Sequência: Anteriormente, Laurie é levada pelo Dr Manhattan até Marte para convencê-lo a salvar o mundo. Isso acontece logo após ela e Dan invadirem uma prisão para resgatar Roschach vestidos com seus velhos uniformes de combate ao crime. A cena analisada a seguir tem como cenário a banca de revista, mas Bernie e Bernard funcionam apenas como figuração. Enquanto o garoto lê a revista, sentado no meio fio, um grupo de membros de gangue aparecem com a intenção de perturbar Bernie. Contudo, as intenções do grupo mudam quando um integrante se aproxima comentando sobre a fuga de Roscohach da prisão, e da colaboração do Corujana empreitada. Um dos delinquentes comenta que seu primo foi parar em uma cadeira de rodas por causa de Rorschach, e outro informa que o tal Coruja mora perto de onde eles estão, sugerindo que todos tirem satisfação com o vigilante. Eles se referiam a Hollis Mason, o Coruja original. Contudo eles o confundiram com o Coruja II, aposentado em 1977, e que tinha uma parceria de combate ao crime com Rorschach.

Plano 1 – 5” (médio): PD (plano detalhe) das páginas dos quadrinhos. Bernie está retomando a leitura do momento no qual foi interrompido. É possível chegar a essa conclusão observando que o ultimo quadrinho da página é exatamente igual a imagem do último plano da última cena da animação até aqui. A câmera sobe até o topo da página, proporcionando uma experiência de câmera subjetiva ao espectador. No extra campo, alguém grita "Ei, belo traseiro!" e uma voz feminina prontamente responde "Imbecil!".

Plano 2 – 26” (longo): PC (plano conjunto) com Bernie em primeiro plano, no centro esquerda, e Bernard mais à esquerda, encostado na parede da sua banca. É quando uma voz diz "Vamos olhar o gibi daquele retardado ali". Então, da escada subterrânea ao fundo da cena, surgem os dois membros da gangue retratada na cena que analisamos anteriormente. Eles fazem menção de se aproximar, mas um outro membro da gangue para a dupla segurando no ombro de um deles e dizendo "Ei, ei, cara!Não soube? um tal de super coruja acabou de tirar o Roscharch da Prisão". O membro que havia sido parado pergunta "Rorschach?". O mesmo que havia dado a notícia antes responde "sim". Neste momento a câmera vai se aproximando do trio através de um travelling frontal. O membro posicionado no meio dos dois diz "Foi ele que colocou meu primo na cadeira de rodas", se dirigindo ao colega posicionado no canto direito do quadro. Este último diz "Você quer dizer o coruja. Ele e o Rorschach eram parceiros, lembram?". Ele continua, "Talvez ele tenha mexido com o seu primo também". A câmera se aproxima ainda mais dos três, e o homem no canto direito questiona "É. você não costuma ler. Sabe? Ele mora em cima de uma oficina aqui pertinho...". A câmera se aproxima ainda mais e enquadra os três em um Contra-Plongée. O Homem no centro diz "Vamos lá!" e eles saem andando.

3.8. – Oitavo Momento

3.8.1. – Décima Sexta Cena (Banca de Revista) – 49” – 11 Planos

Resumo da Sequência: Anteriormente, Rorschach e o Coruja II descobrem que Adrian Veidt, o Ozymandias, foi o responsável pelo assassinato do Comediante, e está por trás de uma conspiração ainda maior. Em sua fortaleza na Antártida, Ozymandias mata os cientistas que participaram do seu projeto de "energia limpa" em parceria com Dr Manhattan. Ele se diz em certo ponto da cena envergonhado pelo grupo receber uma recompensa "tão injusta" antes de matar todos eles. Ele afirma que um mundo novo e pacífico nascerá do sacrifício deles. Rorschach narra em voz over o seu último depoimento para o seu diário. Rorschach e o Coruja II decidem partir pra a Antártida. Contudo, antes, Rorschach deixa seu diário pessoal na caixa de correio do jornal The New Frontiersman, contando tudo que sabe sobre a morte do Comediante até aquele momento. Na cena analisada, Bernie aparece na banca de revista antes do que Bernard esperava. Quando questionado pelo motivo, Bernie responde que deseja ler a história em quadrinhos antes de ir para a escola. Bernard decide dar o gibi para o garoto de presente. Bernie agradece e senta no caixote deixado no meio fio, como sempre costuma fazer, para dar prosseguimento a sua leitura.

Plano 1 – 10” (médio): PP (primeiro plano ou close up) da capa do The New York Gazette trazendo a manchete que os Soviéticos invadiram o Afeganistão. O Jornal está no topo de uma pilha de outros da mesma edição, o lacre que unia todos eles cortado. Uma mão pega o exemplar de cima e a câmera acompanha o movimento transversal para cima e para a direita. Sem que ocorra um corte, temos um movimento de câmera que enquadra o Jornaleiro Bernard em primeiro plano também. Seu rosto assustado com a notícia. Ele diz "Ah, que Deus nos ajude". Bernard está em primeiro plano, à esquerda do quadro, a profundidade de campo é reduzida. Bernie se aproxima, à direita do quadro. Bernard percebe a aproximação e se vira para olhar para o garoto. Os dois estão visíveis agora, a profundidade de campo permanece reduzida.

Plano 2 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard e Bernie. O primeiro mais ao fundo, com a câmera na linha do peito do peito, à esquerda. Já o segundo, no canto direito da tela com somente parte do rosto visível. Bernard diz "Meio cedo pra você aparecer, não?".

Plano 3 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard e Bernie. A câmera retorna ao movimento anterior no final do primeiro plano. Vemos o perfil direito de Bernard, à esquerda da tela, e Bernie do lado direito. Este último responde "Sim. Queria terminar a história antes de ir pra escola".

Plano 4 – 1” (curto): PP (primeiro plano) de Bernard e Bernie. O primeiro mais ao fundo, com a câmera na linha do peito do peito, à esquerda. Já o segundo, no canto direito da tela com somente parte do rosto visível. O jornaleiro olha para o garoto e vira-se para trás.

Plano 5 – 4” (curto): PG (plano geral) da calçada em que a banca de revista está. Há um carro vermelho à esquerda da tela. Há duas pilhas de jornais próxima a parede da banca. Bernard se abaixa para pegar a revista para Bernie, que observa logo atrás. Uma mulher lê uma revista que tem em mãos no canto direito da tela. Após pegar o gibi, Bernad se vira e o entrega nas mãos de Bernie.

Plano 6 – 3” (curto): PP (primeiro plano) de Bernard e Bernie. O primeiro mais ao fundo, com a câmera na linha do peito do peito, à esquerda. Já o segundo, no canto direito da tela com somente parte do rosto visível. O jornaleiro olha para o garoto, que está de cabeça baixa, e diz "Olha, pode ficar com ele, tá?". E se vira para a banca novamente.

Plano 7 – 4” (curto): PP (primeiro plano) de Bernard e Bernard, o primeiro do lado esquerdo do quadro, e o segundo do lado direito da tela. Este último olha pra baixo e pergunta "Como?". O jornaleiro responde "É seu". O garoto faz uma cara surpresa.

Plano 8 – 5” (curto): PP (primeiro plano) de Bernard e Bernie. O primeiro mais ao fundo, com a câmera na linha do peito do peito, à esquerda. Já o segundo, no canto direito da tela com somente parte do rosto visível. O jornaleiro diz "Quero dizer...A vida é bastante curta, certo?". E toma um gole de café. O garoto responde "yeah...".

Plano 9 – 8” (médio): PP (primeiro plano) de Bernard e Bernard, o primeiro do lado esquerdo do quadro, e o segundo do lado direito da tela. Bernie olha para a capa da revista, e depois de um tempo vacilante (meio que sem jeito), diz "valeu, cara". Bernard faz um aceno com a cabeça. e Bernie sai andando com os olhos novamente fixos no quadrinho. O garoto sai de cena, e o plano se torna um close up do perfil direito de Bernard, agora no centro da tela. Então, após algum tempo ele vira o rosto e olha pra frente.

Plano 10 – 4” (curto): MPP (meio primeiro plano) de Bernie se senta no banquinho escorado em um hidrante, próximo a banca de revistas. O carro vermelho que estava estacionado na calçada começa a dar a partida. O garoto abre a revista e começa a ler.

Plano 11 – 4” (curto): PD (plano detalhe) das páginas abertas do quadrinho. A câmera vai se aproximando até se tornar um PD (plano detalhe) do primeiro quadro no topo da página esquerda.

**8.2. Décima Sétima Cena (Animação) – 1’53” – 40 Planos**

Resumo da Sequência: O Capitão chega a Davidstown. Transtornado e crente de que a tripulação do Cargueiro Negro tomou conta do seu vilarejo, o naufrago mata duas pessoas que cruzam seu caminho entre a praia e o vilarejo.

Plano 1 – 3” (curto): PC (plano conjunto) do Capitão, sua cabeça tocando a superfície do mar, à direita do quadro. Ele segura a cabeça de Ridley na mão esquerda. No canto superior esquerdo vemos a carcaça morta do tubarão por baixo, com ênfase na silhueta. Os dentes do animal morto ganham destaque. O Capitão grita dentro d'água, bolhas de ar saem da sua boca. Ele também larga a cabeça de Ridley, que toca a superfície de areia no fundo do mar. O Capitão olha para cima.

Plano 2 – 1” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão irrompendo da superfície d’água. O personagem retoma o ar e olha para o que está na sua frente, espantado.

Plano 3 – 4” (curto): PG (plano geral) mostrando a carcaça morta do tubarão, o capitão com a cabeça submersa e uma extensão de terra firme, à direita do quadro. Notando que chegou à costa litorânea. O Capitão caminha ofegante por dentro d’água, até chegar na areia da praia. Ele caminha até sair do quadro à direita.

Plano 4 – 4” (curto): PD (plano detalhe) dos dois pés surgem, descalços, à esquerda do quadro. Depois de um brevíssimo instante, a cabeça de Ridley é largada na sua superfície da areia. Os joelhos do capitão tocam a areia, e suas coxas acabam sobrepondo a cabeça do cadáver. Os pés, calcanhares, joelho e coxa do capitão ajoelhado copõem este plano.

Plano 5 – 2” (curto): PG (plano geral) da praia. O mar à esquerda, o Capitão ajoelhado ao centro, com a cabeça de Ridley próxima, e a silhueta de estruturas rochosas da costa à direita. O personagem olha para o chão, cabisbaixo. Ele se questiona em voz off "por que a morte não me levou?".

Plano 6 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto Capitão no canto esquerdo do quadro, mais à esquerda. O céu ocupa a maior parte do quadro. O personagem praticamente não aparece direito em um primeiro momento. No estante seguinte ele ergue o rosto. Seus olhos vidrados olham para o que está fora do quadro, à esquerda.

Plano 7 – 2” (curto): PP (primeiro plano) da nuca do Capitão à esquerda do quadro. Uma cidade surge à direita, ao fundo. O personagem se questiona em voz off: "Davidstown?".

Plano 8 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Ele fecha os olhos e arregala os olhos, grita "Davidstown!".

Plano 9 – 5” (curto): PG (plano geral) da praia mostrando o mar à esquerda, a cabeça de Ridley próxima ao capitão ajoelhado de costas, no centro do quadro, e da cidade erguendo-se à direita. O capitão pega a cabeça decepada do cadáver e se levanta. Ele diz "Eu estou tão próximo. Mas agora a cidade já está tomada".

Plano 10 – 5” (curto): PD (plano detalhe) da cabeça de Ridley nas mãos do Capitão. Ele continua "Os demônios se acham a salvo de mim". O personagem amarra a cabeça do cadáver em suas vestes, usando o cabelo do defunto. "Mas agora eu estou em casa", continua em voz off. A câmera faz um travelling vertical para cima revelando o rosto determinado do Capitão em primeiro plano. "E a vingança será minha", ele continua. O Capitão toma impulso para correr para fora do quadro.

Plano 11 – 4” (curto): PG (plano geral) da praia e o capitão correndo em direção à direita do quadro, para fora da tela.

Plano 12 – 2” (curto): PG (plano geral) de um caminho de chão batido cercado por rochas, a cidade ao fundo, à direita. O Capitão entra no quadro pela esquerda e é surpreendido pela silhueta de alguém montado em um cavalo, outra silhueta surge logo atrás. Ambos parecem ter vindo da cidade.

Plano 13 – 1” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão em primeiríssimo plano, com uma expressão cheia de ódio.

Plano 14 – 2” (curto): PD (plano detalhe) da cabeça de Ridley, amarrada as vestes do capitão. A cabeça balança com o impulso do Capitão para correr. Os fios de cabelo se partem e rolam para cair ao chão.

Plano 15 – 2” (curto): PG (plano geral) do chão de terra, e em seguida a cabeça de Ridley cai no chão e sai quicando até parar.

Plano 16 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) pra cima do Capitão, em contra plongée. A lua cheia no canto superior esquerdo da tela. Ele se escora em uma das rochas, se escondendo das duas pessoas que passam. Em voz off ele diz "Não. Não. Os vigias do Cargueiro Negro".

Plano 17 – 1” (curto): PP (primeiro plano) do Capitão, escondido atrás de uma rocha, olhando para a estrada. Ele continua "Conheço o homem. É um agiota de Davidstown”.

Plano 18 – 2” (curto): PD (plano detalhe) de dois pés, calçando botas, descendo de um cavalo. É possível ver parte das patas traseiras do animal à esquerda do quadro. Depois mais um par de sapatos femininos desce do cavalo também, é possível ver a barra da saia.

Plano 19 – 2” (curto): PD (plano detalhe) de um dos olhos do Capitão. Ele continua escondido entre as pedras. Em voz off ele diz: "Com a cidade certamente tomada...".

Plano 20 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) de uma mulher corre após descer do cavalo. A câmera enquadra do seu nariz até pouco abaixo da sua cintura. Uma mão segura o seu braço, parando-a. A narração segue "... Como este canalha e sua garota tem passagem livre...". Ela oferece certa resistência.

Plano 21 – 4” (curto): PG (plano geral) do capitão escondido entre as rochas. É possível ver parte do seu rosto entre as pedras. Depois a mulher cruza o quadro da direita para a esquerda, sorrindo. O homem vem logo atrás dela, fazendo a mesma trajetória dentro do plano. Apesar de segurar a mulher pelo punho esquerdo, ela que parece puxar o acompanhante, que é enquadrado do nariz até a cintura. A narração continua "...para encontros noturnos? Ele colaborou com os piratas?".

Plano 22 – 2” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Ele se pergunta em voz off. "Ele traiu meu povo?".

Plano 23 – 1” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos do capitão. "Minha família?". Fora do quadro a mulher diz "Venha me pegar, querido".

Plano 24 – 4” (curto): PG (plano geral) mostrando pedras ao fundo. A mulher arrasta o homem para dentro do quadro, segurando ele pelo colarinho do casaco, no canto esquerdo da cena. Ela se escora nas pedras e ele se inclina sob ela para beijá-la.

Plano 25 - 3” (curto): PG (plano geral) com o capitão em cena (no canto inferior esquerdo do quadro), e o casal namorando escorado em uma pedra próxima ao centro da imagem. Campo com a profundidade ampliada.

Plano 26 – 2” (curto): PP (primeiro plano) do rosto da mulher. Ela geme enquanto o homem beija seu pescoço. É quando de repente ela esbugalha os olhos de horror, quando vê algo extracampo e começa a gritar.

Plano 27 – 2” (curto): PP (primeiro plano) da cabeça de Ridley no chão de terra. A mulher grita ainda mais alto fora do quadro.

Plano 28 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) da mulher (à direita do quadro, enquadrada da cintura pra cima) e do seu acompanhante, logo atrás da mulher. Ela se desencosta da pedra, ainda com o olhar fixo na cabeça abandonada no chão. Ambos começam a recuar para trás em pânico.

Plano 29 – 2” (curto): Pan. Trav. (panorâmica com travelling) para trás, se afasta ainda mais para cima, revelando a cabeça de Ridley e o casal de costas para a cena, no lado esquerdo da imagem. O Capitão diz em voz off "Sinto meu coração gelar".

Plano 30 – 5” – (curto): PP (primeiro plano) do homem e da mulher surpresos. Ela com os mão na boca, o homem boquiaberto. A voz continua "Minha esposa foi confortada antes de ser executada...". A mulher é abraçada pelo homem. O Capitão continua: "...enquanto os piratas e este traidor dividiam a pilhagem?".

Plano 31 – 1” (curto): PG (plano geral) de uma sombra crescendo sob uma rocha.

Plano 32 – 2” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos do Capitão, que em um momento seguinte se aproxima ainda mais da câmera até que no final do plano apenas uma dos seus olhos termina retratado.

Plano 33 – 3” (curto): PD (plano detalhe) de uma pedra no chão. A mão do Capitão entra no quadro pela direita e pega a pedra. "minha decisão foi rápida, mas não fácil". Os pés do Capitão cruzam o quadro correndo.

Plano 34 – 7” (médio): MPP (meio primeiro plano) do Capitão, que segura a pedra e corre em direção ao canto esquerdo da tela. No extracampo, o homem pergunta "quem é você? o que?". Em seguida é atacado pelo Capitão, que o acerta na cabeça. O homem cai no chão. A câmera capta o rosto do capitão no canto inferior do quadro, à esquerda, em primeiro plano. Do mesmo lado, atrás do Capitão, em segundo plano, a mulher assiste a tudo horrorizada. Em seguida, o Capitão puxa a cabeça do homem, desacordado, para dentro do quadro, e levanta a pedra antes de acerta-lo em um dos olhos por duas vezes.

Plano 35 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) da mulher. Ela olha espantada para o homem sendo apedrejado, extracampo. Ela corre para a esquerda, saindo do quadro.

Plano 36 – 3” (curto): PG (plano geral) da sombra da mulher correndo pelas rochas até ser alcançada pela sombra do Capitão que a puxa pelos cabelos e a derruba no chão.

Plano 37 – 4” (curto): PP (primeiro plano) do rosto da mulher. As mãos do capitão esganam o pescoço dela. Ela grita e os seus olhos vão ficando completamente brancos e sem vida.

Plano 38 – 3” (curto): PG (plano geral) da mulher deitada e do capitão, ainda com as mãos no pescoço da mulher, em perfil. O vento fica mais forte, levantando poeira. A voz off diz "A vadia do bucaneiro não merece piedade". A poeira se dissipa.

Plano 39 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) Contra-Plongée do Capitão com o céu ao fundo. O capitão começa o plano fora do quadro e instantes depois entra em cena pelo conto inferior direito da tela. Depois de um tempo ele olha para o lado.

Plano 40 – 5” (curto): PG (plano geral) Plongée do Capitão no centro da tela, e dois cadáveres: a mulher à esquerda e o homem à direita. O Capitão caminha até o homem morto e começa a rolar o corpo para tirar suas vestes. A voz off diz "Duas pessoas vieram para cá. Duas devem voltar".

**8.3. Décimo Oitavo (Animação) – 2’10” – 47 Planos**

Resumo da Sequência: Após cometer os assassinatos, o Capitão invade a própria casa e espanca sua esposa na frente das filhas, acreditando que o vulto da companheira na escuridão era de um dos piratas do Cargueiro. Ainda mais transtornado e confuso, o Capitão foge da cidade, retornado para a praia onde havia começado a cena.

Plano 1 – 3” (curto): PA (plano americano) do cadáver da mulher, vestida com um capuz na cabeça, montada em um cavalo. O animal começa a se mover no quadro.

Plano 2 – 3” (curto): PM (plano médio) do Capitão montado no cavalo mais a frentes e o cadáver da mulher montado a cavalo logo atrás. Eles cavalgam pela estrada.

Plano 3 – 2” (curto): PG (plano geral) da estrada com os dois cavalgando no canto esquerdo do quadro. Vemos uma plantação no canto direito superior do quadro, onde está a silhueta de um espantalho.

Plano 4 – 3” (curto): PP (primeiro plano) de um espantalho, localizado à direita do quadro. Os dois cavalos e suas respectivas montarias permanecem no canto esquerdo da tela, caminhando lentamente até sair do quadro. a voz off "Eu segui calmamente, para evitar suspeitas".

Plano 5 – 5” (curto): PP (primeiro plano) dos rostos do capitão e da mulher morta. "A crueldade não cessarem com as pessoas boas de Davidstown...".

Plano 6 – 4” (curto): Trav. Lat. (travelling lateral) para direita do que parece ser uma árvore com galhos retorcidos, que parecem cabeças e membros humanos. "... um corte profundo infectou minha terra natal".

Plano 7 – 3” (curto): PM (plano médio) dos cavalos e suas montarias atravessando o quadro.

Plano 8 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. "Minha Davidstown não é mais a cidade que eu conheci". Ele olha de um lado para o outro.

Plano 9 – 2” (curto): PG (plano geral) de um candeeiro balançado. "Ela foi atingida pela maldição do Cargueiro Negro". Cabeças decepadas surgem na tela.

Plano 10 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de seis cabeças humanas espalhadas pelo quadro. Travelling lateral para esquerda, e as cabeças se tornam cabaças. "Logo, enfrentarei homens malignos habitando na minha própria casa...".

Plano 11 – 3” (curto): PG (plano geral) dos cavalos chegando na cidade.

Plano 12 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do capitão do lado esquerdo da tela."... Farei eles temerem".

Plano 13 – 1” (curto): PG (plano geral) de duas casa do lado de fora. Luzes acesas do lado de dentro. Os cavalos se aproximam, e vemos as patas dianteiras pararem ao entrar no quadro pelo canto esquerdo inferior da tela.

Plano 14 - 2” (curto): PD (plano detalhe) das patas dianteiras. Um dos pés do capitão é colocado no chão. "No meu retorno, encontrei as ruas mortalmente silenciosas".

Plano 15 – 3” (curto): PC (plano composto) do Capitão, dos cavalos e da mulher morta em cima de um dos animais. O capitão caminha e a tela fica preta.

Plano 16 - 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de uma porta na escuridão da tela se abrindo. O capitão abre uma fresta da porta. Ele olha para dentro do cômodo e abre mais a porta.

Plano 17 – 2” (curto): PA (plano americano) do Capitão entrando na casa. "Entrei em minha casa sem fazer barulho". Ele caminha em direção a câmera.

Plano 18 – 3” (curto): Pan. (panorâmica) do cômodo. O Capitão entra no ambiente escuro. "Com cuidado para não despertar os condenados piratas do meu sono". Ele entra ainda mais no local.

Plano 19 – 4” (curto): Plano PP (primeiro plano ou close up) do Capitão. Seus olhos determinados e raivosos. Ele atravessa o quadro até o canto direito da imagem.

Plano 20 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das costas do Capitão. Ele avança pelo ambiente escuro e abre uma porta.

Plano 21 – 2” (curto): PG (plano geral) do quarto pelo lado de dentro. Vemos uma cama vazia e a sombra do capitão.

Plano 22 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão. Câmera atrás da cabeceira da cama e temos o capitão no centro do quadro, "desconhecendo que a morte havia chegado entre eles...". O capitão se aproxima da cama.

Plano 23 – 2” (curto): PG (plano geral) da sombra do capitão em cima da cama vazia. "...Encontrarão seu abraço escuro sem entender por quê".

Plano 24 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão se aproximando à direita do quadro. Ele escuta um barulho e olha para trás.

Plano 25 – 2” (curto): PA (plano americano) Plongée de uma silhueta na porta do quarto segurando um lampião. " Um deles, no entanto, acordou. Ataco". A silhueta adentra pela escuridão.

Plano 26 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, que serra os punhos em direção a câmera. Seu rosto é de pura raiva.

Plano 27 - 1” (curto): PA (plano americano) do Capitão acerta um soco na silhueta. "Antes que ele me dê o alarme...". Vemos um plano americano do capitão que após acertar o vulto, para no meio da tela como o impulso.

Plano 28 – 2” (curto): PD (plano detalhe) da silhueta de um rosto monstruoso toca o chão. Destaque para os olhos vermelhos e dentes brancos.

Plano 29 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do capitão atacando com as duas mãos. "... eu o envolvo como a escuridão envolve o quarto".

Plano 30 – 4” (curto): PD (plano detalhe) dos punhos serrados do capitão em riste, em um plano detalhe. Duas fotos ao lado esquerdo superior do quadro. Ele investe por três vezes contra a vítima.

Plano 31 - 3” (curto): PD (plano detalhe) do lampião jogado no chão que rola. "Nenhum pirata apareceu, mas algo pior".

Plano 32 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão continua atacando sua vítima no chão quando de repente escuta o choro de uma mulher no espaço extracampo.

Plano 33 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das filhas do capitão deitadas na cama. Ambas assustadas no centro do quadro, sob a sombra do pai. uma delas, à esquerda do quadro, pergunta "pai?". Voz off "eu olho para os rostos familiares, cobertos pelo terror.". As duas se abraçam.

Plano 34 – 3” (curto): PD (plano detalhe) dos olhos do Capitão. Os olhos revelam confusão e arrependimento e ele olha para baixo.

Plano 35 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) da mulher do Capitão deitada de bruços no chão, sangrando. voz off: "Eu ouço meu nome, vindo de lábios inchados e cobertos de sangue".

Plano 36 – 5” (curto): PPP (primeiríssimo primeiro plano) no rosto da mulher, sangue escorrendo por sua face. Os olhos sem vida. Ela diz "Meu amor, por quê?".

Plano 37 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão que se ergue confuso e apavorado, arrependido. Olha para as próprias mãos.

Plano 38 – 6” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, que se vê no espelho. "Então vem a compreensão tão grande...que não deixa espaço para a sanidade". Ele vai se afastando para trás.

Plano 39 – 3” (curto): PA (plano americano) do Capitão correndo pela porta em desespero. "eu corro" em voz off.

Plano 40 – 1” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão correndo pela porta da rua e para assustado.

Plano 41 – 2” (curto): PG (plano geral) de pessoas descobrindo a mulher morta em cima do cavalo. Vozes se perguntam "o que aconteceu com ela?", e olham para o capitão.

Plano 42 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão olha apavorado para a multidão. Comentam "você". Ele fecha a cara como se fosse atacar as pessoas com raiva, corre em direção a um dos homens e o empurra.

Plano 43 – 2” (curto): PG (plano geral) do Capitão correndo pela cidade. " A conhecimento da minha danação correu comigo...". Sua sombra nas paredes.

Plano 44 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto do Capitão correndo. "... gritando, celebrando sua vitória sombria".

Plano 45 - 3” (curto): PD (plano detalhe) dos pés e calcanhares do capitão correndo, ele continua rumo a um horizonte vermelho.

Plano 46 – 3” (curto): PM (plano médio) do Capitão corre pelo caminho de barro que leva até a praia. Ele corre até o canto direito inferior e para. voz off "Meu raciocínio foi impecável".

Plano 47 – 9” (médio): PP (primeiro plano ou close up) do capitão ofegante. "O cargueiro foi em direção à Davidstown. Ele já deveria ter chegado". Ao fundo pessoas grita "Por aqui!". O capitão suspira e segue arrastando as mãos ensanguentadas pelas rochas. Uma voz feminina diz "Pode me dizer como isso termina e poupar a discussão?". A câmera vai fechando no rastro de sangue deixado nas rochas.

**9. Nono Momento**

**9.1. Décima Nona Cena (Animação) – 1’47” – 32 Planos**

Resumo da Sequência: Laurie convence Dr Manhattan a voltar para a tela. Rorschach e o Coruja II chegam na Antártida e confrontam Ozymandias. Este último explica o seu plano para unir o mundo, evitando uma destruição mútua entre EUA e URSS, e salienta que a dupla não pode fazer mais nada para evitar o evento que “matará milhões para salvar bilhões”. Na sequência que analisaremos a seguir, mostra a resolução de Contos do Cargueiro Negro. Após os assassinatos e agressões cometidas, o Capitão questiona a natureza dos seus atos e de como acabou cometendo uma série de atrocidades ainda que tivesse as melhores intenções. Por fim, o homem entra no mar e termina se juntando a tripulação do Cargueiro do qual sobreviveu.

Plano 1 – 3” (curto): PG (plano geral) do Capitão cambaleante pela areia da praia.Ele entra na água. Voz Off: "Finalmente, cheguei a um oceano negro maldito..."

Plano 2 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das pernas do Capitão entrando na água do mar. As rochas e a areia ao fundo, o mar em primeiro plano. O vermelho no céu. O capitão atravessar a tela. Sua voz off continua: "...estendendo-se interminavelmente diante de mim".

Plano 3 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) das costas do Capitão, sua silhueta caminhando contra o sol no horizonte. O vermelho, laranja e preto voltam a ser predominante na cena. Voz off: "como eu cheguei a esta situação desgraçada com o amor..."

Plano 4 – 5” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Seus olhos fechados. A câmera enquadra do início da testa até abaixo do nariz. "... só com o amor como guia?", diz em voz off. Seus olhos se abrem e ele olha pra baixo.

Plano 5 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do rosto de um cadáver submerso em primeiro plano, à direita do quadro. Trata-se do homem que o Capitão matou quando chegou a Davidstown. Ao fundo, o capitão aparece mais a esquerda com um céu escarlate ao fundo. A voz off "O agiota boia sob meus pés".

Plano 6 – 2” (curto): Pan. (panorâmica) do Capitão observando um cadáver boiando de bruços próximo dele na água. voz off "O agiota boia sob meus pés". Assustado ele caminha para trás.

Plano 7 – 6” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Seus olhos olhando para baixo. A câmera enquadra do início da testa até abaixo do nariz. Voz off: "Por intenções nobres cometi estas atrocidades". Ele vira o rosto e fecha os olhos, antes de abrir as pálpebras novamente e olhar para o céu. Voz off "Pensamentos regados por raiva eram nada além de ilusão".

Plano 8 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) do Capitão. A praia atrás dele. Depois disso, ele cai de joelhos na água, e sua cabeça abaixada. A voz off: "Pensamentos regados por raiva eram nada além de ilusão".

Plano 9 – 2” (curto): PD (plano detalhe) das mãos do capitão dentro d'água. a voz off "Onde está meu erro?". Suas mãos se fecham, levantando a areia no fundo da água.

Plano 10 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão, sua cabeça abaixada. Ele levanta a cabeça. Voz off "Planejando retomar minha fuga, levantei a cabeça e o vi". O plano vai se abrindo.

Plano 11 – 3” (curto): PG (plano geral) do Cargueiro Negro se aproximando lentamente.

Plano 12 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do capitão olhando o cargueiro em primeiro plano. Ao fundo, pessoas com tochas se aproximam na praia, bem pequeninas por causa da distância. A câmera vai fechando aos poucos no rosto do capitão

Plano 13 – 6” (curto): PC (plano conjunto) da silhueta do Capitão à direita, de costas, e, à esquerda, o Cargueiro Negro permanece no horizonte. O Capitão se levanta. voz off "O navio parece estar esperando, não para atacar. E aos poucos entendi a inocente intenção que me arrastou até aqui..."

Plano 14 – 3” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do Capitão. Seus olhos olhando para cima. A câmera enquadra do início da testa até abaixo do nariz. Voz off "E, aos poucos, entendi a inocente intenção que me arrastou até aqui...". A câmera se fecha ainda mais nos olhos do Capitão

Plano 15 – 2” (curto): PA (plano americano) do Capitão caminhando na água de perfil, em encontro ao cargueiro. O capitão cruza a tela da direita para a esquerda até mergulhar. A voz off diz "...e emergiu da minha profundeza.".

Plano 16 – 2” (curto): PM (plano médio) do Capitão submergindo na água, seu corpo cruza o quadro durante um mergulho.

Plano 17 – 4” (curto): PG (plano geral) da praia, pessoas com tochas ao fundo, e a cabeça do Capitão submergindo da água em primeiro plano, à direita. "Uma indivisível verdade impulsionou-me...". Ele nada para fora do quadro à esquerda. Voz off continua "...enquanto nadei para o cargueiro ancorado".

Plano 18 – 4” (curto): PG (plano geral) do Cargueiro. "Seu mastro escuro cobrindo toda a minha visão". A câmera vai se aproximando lentamente.

Plano 19 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do Capitão nadando com a cabeça pra fora d'água. Ele vai se aproximando da água até o quadro virar um superclose dos olhos do capitão. O personagem se aproxima ainda mais da câmera.

Plano 20 – 4” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Plongée do casco do C argueiro. "Meu Bem intencionado plano tinha me arrastado até aqui. O mundo que quis salvar sumia atrás de mim", diz a voz off. A câmera vai fechando e silhuetas de cabeças vão olhando para baixo, para o capitão.

Plano 21 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Plongée no rosto do capitão, olhando para cima.

Plano 22 – 2” (curto): PG (plano geral) de silhuetas olham para o capitão de dentro do convés. Destaque para os olhos vermelhos destacados nas silhuetas. Uma corda é lançada do convés para água. voz off "uma corda foi lançada".

Plano 23 – 3” (curto): PD (plano detalhe) da corda balançando até que a mão do capitão segura a corda. "Esgotado, eu a agarrei".

Plano 24 – 3” (curto): PG (plano geral) do navio enquadrando a parte frontal do cargueiro e do casco do cargueiro. Ao fundo cordas e velas, além da silhueta de alguns dos tripulantes do navio. " acima eles comemoraram, enquanto eu subia...".

Plano 25 – 3” (curto): MPP (meio primeiro plano) do perfil do capitão, seus olhos fechados e mãos segurando a corda. "... para o paraíso negro dos malditos". Ele toma impulso e sobe pela corda, seu corpo atravessa a tela.

Plano 26 – 1” (curto): PP (primeiro plano ou close up) perfil do rosto do Capitão escalando o casco pela corda.

Plano 27 – 3” (curto): PD (plano detalhe) dos pés do Capitão escalando pelo casco.

Plano 28 – 3” (curto): PG (plano geral) da silhueta do Capitão, corpo inteiro, subindo pelo casco. " Não havia intenção de atacar Davidstown".

Plano 29 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Plongée do Capitão subir pelo casco frontalmente. Ele se aproxima da câmera. Voz off "Eles vieram e esperaram para pegar o único prêmio de valor para eles.".

Plano 30 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) do capitão chegando à bordo do cargueiro. Uma mão o segura nos braços para colocá-lo pra dentro do navio.

Plano 31 – 6” (curto): PPP (primeiríssimo plano) do rosto do capitão à direita do quadro. Mãos o envolvem e puxa o capitão pelas vestes e o arrastam para fora do quadro. "Cobrando pela única alma que eles realmente queriam", diz a voz off.

Plano 32 – 12” (médio): O Capitão é largado no chão, e a câmera (atrás dos ombros do personagem) revela silhuetas da tripulação ao fundo e o que parece ser o líder dos monstros se aproximar segurando uma espada, os demais o seguem atrás dele. O capitão recua até sair do quadro. A horda de piratas se aproxima da câmera. Voz off "Me torneio horror. O plano se torna um superclose do rosto do líder dos monstros, seus dentes brandos e olhos vermelhos em destaque na escuridão. Plano detalhe do par de olhos vermelhos. voz off "E entre os horrores devo habitar. Tela fica escura.

**9.2. Vigésima Cena (Banca de Revista) – 2’01” – 27 Planos**

Resumo da sequência: Bernie termina de ler a revista Contos do Cargueiro Negro e fica indignado por ter perdido tempo acompanhando a história. Ele devolve o gibi a Bernard, e os dois finalmente descobrem que têm o mesmo nome. Depois disso, uma esfera luminosa de luz e energia surge no céu da cidade, explodindo em sequência. Prédios são destruídos e pessoas acabam mortas, entre elas Bernie e Bernard, que são pulverizados enquanto tentam se proteger um abraçando o outro.

Plano 1 – 11” (médio): PD (plano detalhe) no papel escuro da revista em quadrinhos. Trav. Tr. (travelling para trás) até que este vai se abrindo até que vemos um dois recordatórios, um com a fala final da cena anterior e outro escrito "The End". O plano se abre ainda mais e a revista de fecha. Bernie vira a capa da revista para si, mas o plano permanece na capa e nas mãos do garoto antes de abrir ainda mais revelando o perfil de Bernie. Ele vira o rosto para trás e comenta "Cara, essa merda não faz sentido".

Plano 2 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard. O homem mantém os olhos vidrados no jornal que tem em mãos e responde "Se você diz".

Plano 3 – 5” (curto): Plano Geral (PG) da banca e Bernard encostado na estrutura de pé, à direita do quadro. Bernie se levanta com o gibi em mãos. Ele vai até Bernard e devolve o gibi dizendo "Desculpa, mas pode ficar com esse lixo. Perdi meu tempo". E vai saindo de cena.

Plano 4 – 5” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard que responde "Ei, sabe, todo esse tempo você vem aqui e eu nunca soube o seu nome".

Plano 5 – 2” (curto): MPP (meio primeiro plano) de Bernie, que se vira e diz "Bernard" após algum tempo em silêncio

Plano 6 – 5” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard que se surpreende "Bernard? Tá brincando. É o meu nome também!". E sorri.

Plano 7 – 5” (curto): MPP (meio primeiro plano) de Bernie, que diz "Grandes coisa. Existem vários Bernards por aí.". Os olhos de Bernie se volta para algo atrás do jornaleiro.

Plano 8 – 2” (curto): PG (plano geral) mostrando a banca à direita, Bernie de costas para a câmera, Bernard de frente para ele e o psiquiatra de Kovacs à direita dos dois. Este último olha para o próprio relógio.

Plano 9 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-plongée do psiquiatra olhando para seu relógio. A câmera enquadra seu rosto. O relógio parece com defeito, tanto que ele bate duas ou três vezes na superfície do seu mostrador.

Plano 10 – 15” (longo): PD (plano detalhe) das engrenagens dentro do relógio. Raios irrompem entre as peças, enquanto a câmera vai se afastando em um travelling para trás até que o plano termine como um plano detalhe do mostrador do relógio que marca cinco segundos para o meio-dia. O psicólogo dá mais dois tapinhas com o dedo no mostrador do relógio.

Plano 11 – 5” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-plongée do psiquiatra olhando para seu relógio. O homem volta seu olhar para cima, e a câmera se move tornando-se um close do rosto do psiquiatra.

Plano 12- 4” (curto): Panorâmica da cidade, uma bola de energia se formando lá embaixo. Uma onda de energia circunda todo o perímetro urbano.

Plano 13 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) contra-plongée, entre Bernie e Bernard. Ambos observam um filete de energia cruzar o céu.

Plano 14 – 1” (curto): PC (plano conjunto) de Bernie, Bernard e do psiquiatra mais ao fundo, todos observando o que acontece.

Plano 15 – 2” – (curto): PD (plano detalhe) de um raio explodindo próximo do hidrante e do caixote onde Bernie lia seu gibi. Uma capa do New York Post à direita do quadro diz "War?" (guerra?). As páginas saem voando.

Plano 16 – 2” (curto): PC (plano conjunto) de Bernard, olhando para baixo, e de Bernie, olhando para cima.

Plano 17 – 1” (curto): PD (plano detalhe) da fechadura da maleta do psiquiatra. Raios circundam a fechadura e posteriormente faz com que ela abra.

Plano 18 – 7” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-plongée da mala se abrindo. Placas do teste de roschach caem no chão ou são levadas pelo vento.

Plano 19 – 3” (curto): PP (primeiro plano ou close up) Contra-plongée do psiquiatra olhando para o céu. Placas do teste de Rorschach voam ao fundo.

Plano 20 – 3” (curto): Panorâmica mostrando uma bola de energia desce pela times squere.

Plano 21 – 5” (curto): PG (plano geral) da bola de energia vai diminuindo e sugando papeis ao redor.

Plano 22 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernard e Bernie andando para o meio da rua. Seus olhos para cima.

Plano 23 – 9” (médio): PG (plano geral) da rua. a bola de energia diminui até sumir e em seguida explode em uma onda de energia que se expande até chegar na câmera . A bola volta a crescer e os prédios da cidade começam a ser destruídos.

Plano 24 – 4” (curto): PG (plano geral) da cidade sendo tomada pela cidade. Os prédios sendo completamente destruídos.

Plano 25 – 3” (curto): PG (plano geral) de uma rua sendo invadida pela onda de energia. Carros sendo lançados para cima.

Plano 26 – 2” (curto): PP (primeiro plano ou close up) de Bernie e Bernard olhando apavorados para cima.

Plano 27 – 8” (médio): PG (plano geral) da rua. Bernie e Bernardo no centro do quadro. Ambos de costas, se aproximam e em seguida se abraçam para se proteger. A onda de energia vem e ambos são desintegrados. A tela fica branca.