
Metaficção e percepção da hegemonia em três versões de *Watchmen*¹

Bernardo FONTANIELLO²

Rafael de PAULA³

Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Câmpus de Bauru, SP

RESUMO

Por meio de uma análise interpretativa, este texto visa compreender as discussões metaficcionais no quadrinho *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons e duas adaptações da obra, o filme de 2009 e a série de 2019, com o fim de demonstrar como a estrutura narrativa original da trama de *Watchmen* se faz ou não presente em suas representações audiovisuais. Com tal escopo, pretende-se conciliar os estudos de mídia com a interpretação da narrativa metaficcional da obra através de sua transposição midiática. Da mesma maneira, objetiva-se verificar como as diferentes formas de adaptação da obra se inserem na construção conceitual da chamada hegemonia cultural, bem como elas se adequam ou não às ideologias dominantes.

PALAVRAS-CHAVE: *Watchmen*; metaficção; adaptação midiática; análise audiovisual; hegemonia cultural

INTRODUÇÃO

Há uma lista sobre os maiores romances do século XX, *Time's list of the 100 best novels*, publicada em outubro de 2005 da revista *Time*, incluindo os cem melhores romances publicados desde a primeira edição de *Time* - em 1923 - até a edição de 2005. Foram selecionadas obras pelos críticos literários e escritores Lev Grossman e Richard Lacayo⁴.

Watchmen é a única menção a quadrinho em meio a noventa e nove obras literárias. Das duas que podemos tirar daí, então, é o apreço que a indústria cultural tem com o quadrinho de Moore e Gibbons, as adaptações que foram feitas e as relações de *Watchmen* com as mídias

¹Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023

²Doutorando e Mestre em Comunicação pelo PPGCom da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP de Bauru, graduado em Jornalismo pela mesma instituição. Email: bernardo.fontaniello@unesp.br

³Mestrando em Comunicação pelo PPGCom da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP de Bauru, graduado em Jornalismo pela mesma instituição. Email: rafael.paula@unesp.br

⁴Retirado de <entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/times-list-of-the-100-best-novels/>. Acesso em 30/03/2022

nas quais se insere, usando da metalinguagem como ferramenta de construção narrativa e de desenvolvimento da trama. Antes disso, porém, vale aqui uma pequena apresentação da obra.

Watchmen foi publicada em doze edições, com a primeira saindo em setembro de 1986 e a última em outubro do ano seguinte pela *DC Comics* nos EUA. Escrita e desenhada, respectivamente, pelos britânicos Alan Moore e Dave Gibbons, a minissérie tem cores de John Higgins e edição original de Len Wein e Barbara Kesel. Os doze volumes narram as investigações e consequências da morte de Edward Blake, que fora conhecido como o vigilante mascarado Comediante, membro dos *Minutemen* na década de 1940 e que depois se juntaria a uma nova geração de vigilantes nos anos 1970. Toda a história envolve desdobramentos sociais e políticos da realidade dos anos 1980 nos EUA e resto do mundo, como violência, criminalidade, tensões nucleares, guerra de gangues, racismo, sexismo e homofobia, como também questões da narrativa ficcional do quadrinho, principalmente num mundo em que há um *superman*. No caso, Jon Osterman, um cientista que é literalmente desconstruído num acidente no laboratório e retorna como o onipotente Dr. Manhattan, praticamente um deus na Terra, que muda drasticamente a forma como os acontecimentos se dão a partir de seu surgimento (MOORE; GIBBONS, 2011).

O que faz *Watchmen* ser um gibi tido como seminal são, no entanto, sua estrutura narrativa e a construção da linha ficcional que a entremeia. Moore e Gibbons apresentam páginas que se espelham tanto graficamente como narrativamente ao longo das doze edições, numa ficção autorreferenciada que se cria para desconstruir a mídia dos quadrinhos da mesma forma com que Osterman é desfeito para virar o deus azul Manhattan. Moore usa de arquétipos de super-heróis para criar um mundo no qual o surgimento desses vigilantes mascarados e deuses superpoderosos tem um real impacto na sociedade e na História. A guerra do Vietnã tem um desfecho diferente do real, já que com o Dr. Manhattan do lado dos EUA, a vitória fora certa.

A metanarrativa em *Watchmen* também se faz presente num quadrinho dentro do quadrinho, *Contos do cargueiro negro*, uma história de piratas que é lida por um personagem coadjuvante ao longo das doze partes e, esporadicamente, ofertada a nós, leitores, em trechos mesclados às páginas das edições. Num mundo que os super-seres são parte da vida comum,

há vigilantes reais - ou houve, já que a lei Keene⁵ proibiu o vigilantismo -, a ficção dos quadrinhos é recheada de aventuras de piratas, ao invés de super-heróis, numa paralelo ao mundo factual. Também há *Under the hood (Sob o capuz)*, uma biografia metainserida escrita por Hollis Mason, o primeiro vigilante a adotar o manto do Coruja e membro fundador dos *Minutemen*. Mason narra sua vida de combate ao crime e os bastidores daquela época de ouro dos heróis daquela história, e trechos desse livro são trazidos por Moore ao fim de algumas das doze edições, destacando pontos que se desdobram nas tramas principais de *Watchmen*.

Desde seu lançamento, tem-se tentado adaptar *Watchmen* para o audiovisual, umas das versões que nunca aconteceram seria dirigida pelo *python* Terry Gilliam, que tentou adaptar a história no início dos anos 1990, no que não teve sucesso⁶. Em 2009, foi lançada a versão cinematográfica do quadrinho, dirigida pelo estadunidense Zack Snyder. O filme apresenta uma simplificação da narrativa de Moore, perdendo toda a estrutura de metaficção e crítica à mídia que se insere, fazendo com que o filme possa ser visto como um tradicional *blockbuster* de ação super-heróica. Já em 2019, o produtor Damon Lindelof adaptou o gibi numa série de nove episódios da *HBO* e, desta vez, a estrutura do quadrinho se faz, de certa medida, presente, tanto nos espelhamentos imagéticos e narrativos, na metaficção, quanto da crítica e questionamento da indústria que se insere - desta vez, a indústria audiovisual - e das questões políticas e sociais contemporâneas à história, neste caso o fim dos anos 2010. O mais interessante é que não se trata de uma adaptação direta da trama, mas de uma sequência da história de 1986. A trama original se encerra ainda nos anos 1980; na série, estamos em 2019 naquele mundo, percebendo e vivendo as consequências do plano final de Adrian Veidt, o Ozymandias. Diferente do filme de Snyder, a série da *HBO* usa da catástrofe original dos quadrinhos: a lua gigante interdimensional que mata 3 milhões de nova-iorquinos e desarma a guerra-fria entre URSS e EUA.

Nas seções a seguir, discutir-se-ão as ferramentas de metaficção no gibi e suas duas adaptações, de forma a demonstrar a estrutura da história sendo subvertida ou adaptada, analisando as perspectivas midiáticas das duas transposições sofridas pela obra originária e como a interpretação de cada uma das três versões acerca da mídia que se inserem tem nos

⁵*Keene act* no original - uma lei proposta pelo senador Keene que, a partir de 1977, proíbe as atividades de vigilantes mascarados nos EUA, fazendo com que os heróis tenham que se aposentar, excetuando o Dr. Manhattan e o Comediante, que passaram a atuar junto ao governo estadunidense (MOORE; GIBBONS, 2011)

⁶Mais detalhes sobre as intenções de Gilliam em *Watchmen* podem ser encontradas em <cbr.com/fun-facts-trivia-terry-gilliam-watchmen-movie/>. Acesso em 30/03/2022

desdobramentos de sua narrativa. Trataremos também das questões de divergência da obra original e de suas adaptações. Defendemos que o *espírito* da obra pode ser modificado dependendo das visões do autor. Neste ponto, nos focaremos, sobretudo, nas diferenças entre a obra original e sua adaptação cinematográfica.

Embora compreendemos as muitas semelhanças entre as obras, bem como o conceito de adaptação como plausível de modificações, faz-se necessário compreender o aspecto ideológico por trás das questões apresentadas pelas diferentes versões. Enquanto a obra original apresenta uma relação de contestação, a adaptação de Snyder adequa-se mais fortemente às ideologias americanistas comumente encontradas em obras do tipo. Isso se dá, em nossa opinião, por um misto de *devoção* ao conceito do heróico - como observamos em outras obras do diretor - e pelo controle do estúdio sobre o filme que, a fim de garantir o retorno financeiro do longa, adequou a obra ao que costumeiramente é apresentado ao público de super-heróis.

Para compreendermos estas questões, tomaremos emprestado o conceito de hegemonia cultural de Antonio Gramsci (1999), a fim de verificar os padrões ideológicos das duas versões. Em relação a este ponto, deixaremos de lado a série de 2019, por não ser esta uma adaptação da obra original, mas uma continuação.

1. Hegemonia e contra-hegemonia na adaptação da HQ

Quando falamos em hegemonia cultural, nos referimos ao conceito cunhado pelo pensador italiano Antônio Gramsci (1999), no qual o domínio exercido por uma classe sobre a sociedade por meio da influência e controle sobre as ideias, valores e crenças. Gramsci argumentava que a hegemonia não era apenas mantida pela coerção e repressão, mas também por meio da conquista da consciência e do consentimento das pessoas. Neste sentido, podemos traçar uma série de paralelos entre o pensamento do autor italiano e a obra *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons, bem como suas posteriores adaptações.

Durante a história, observamos como os super-heróis, originalmente figuras marginais e fora do controle do governo, foram cooptados e manipulados para servir aos interesses da classe dominante. O governo utiliza suas imagens para legitimar a si mesmo e criar uma narrativa de segurança e estabilidade para a população. Isto é ressaltado, sobretudo, pelas ações dos vigilantes durante a guerra do Vietnã. Além disso, a obra questiona as noções tradicionais de moralidade e heroísmo, desafiando a ideia de que os super-heróis são

puramente virtuosos, algo profundamente atrelado aos valores estadunidenses. Os personagens são retratados de forma complexa, mostrando suas falhas e dilemas morais, o que coloca em xeque a visão simplista de bem e mal. Justamente aqui percebemos uma clara distinção entre a obra original e a adaptação para cinema (2009), dirigida por Zack Snyder.

Em primeiro lugar, é necessário entender a diferença no alcance de penetração social nas diferentes formas de adaptação da obra. A original, uma HQ, ainda retinha em si um aspecto de nicho nos anos de lançamento, em especial quando pensamos na temática da obra, pouco apegada aos arquétipos heróicos que eram costumeiros aos leitores de quadrinhos. A série, por sua vez, é uma obra fechada a assinantes da *HBO*, que em um contexto de sociedade líquida de consumo (BAUMAN, 2001), onde todos possuem um leque quase infinito de opções de entretenimento, acaba tendo um apreço maior entre os fãs da obra original ou de sua adaptação cinematográfica, não alcançando um olhar de fora. O filme além de ter uma indústria de marketing e distribuição de enorme poderio, ainda conseguiu alcançar uma série de nichos mais específicos, como os fãs de filmes de super-herói, filmes de ação e fãs do próprio diretor Zack Snyder. Tudo isso transpassa os apreciadores da obra original. Estas distinções acarretam um cuidado maior em massificar a mensagem da obra, apostando em uma visão mais maniqueísta. Esta visão, acaba gerando um alinhamento aos interesses das classes hegemônicas. Segundo Adorno (2002, p.7):

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas e diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para toda alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente.

Neste caso, a distinção entre as diferentes formas de adaptação realiza este papel de padronização entre os consumidores. Por ser uma forma de consumo mais facilmente difundida, o cinema (além dos lançamentos em *DVD*, *TV*, *streaming*, etc) ganha um poder de difusão muito maior de questões ideológicas. Assim, não nos parece coincidência ser justamente esse o meio que apresentou maiores aparelhamentos hegemônicos. Isso não significa que os demais aportes da obra não sigam questões mercadológicas de consumo. Ainda segundo Adorno (2002), o mercado molda cada meio de comunicação a fim de se adequar a seus interesses, prova disso é a forma que a obra original, muito mais adequada a um pensamento contra-hegemônico, foi sequestrada pelo capital de forma que, até mesmo seu autor, renega os rumos que a editora decidiu para o quadrinho.

Devemos destacar que muito do aspecto anti autoridade e de crítica aos aspectos militaristas que observamos na HQ de *Watchmen* deve-se às visões de mundo do próprio Alan Moore, conforme ele mesmo afirma (Honest Publishing, 2011):

Como anarquista, acredito que o poder deve ser dado às pessoas cujas vidas isso [a crise de 2008] está realmente afetando. Já não é bom o suficiente ter um grupo de pessoas que está controlando nossos destinos. A única razão pela qual eles têm o poder é porque controlam a moeda. Eles não têm autoridade moral e, de fato, mostram o oposto da autoridade moral.

O que percebemos é que, o forte senso contra autoritarista de Moore, foi transposto para sua obra. Desta maneira, ele acabou por roteirizar uma das obras mais diferentes de seu tempo. Com o abandono das convenções que faziam o heroísmo nos quadrinhos, ele acabou por ‘inaugurar’, junto com a obra *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller, uma nova era dentro do gênero, a chamada *Dark Era*. Com isso, uma leva muito grande de obras densas, com temas adultos como violência, consumo de entorpecentes, a psique dos personagens, se tornaram costumeiros. Assim, podemos destacar o poder de sequestro do capitalismo. Uma obra que, em sua essência, possui uma nítida veia contra hegemônica, se transforma rapidamente em um modelo de dominação. O diálogo entre a obra e o conceito gramsciano, torna-se, assim, cristalino. Segundo Gruppi (2000, p.3):

... o conceito de hegemonia apresentado por Gramsci em toda sua amplitude, isto é, como algo que opera não apenas sobre a estrutura econômica e sobre a organização política da sociedade, mas também sobre o modo de pensar, sobre as orientações ideológicas e inclusive sobre o modo de conhecer.

Desta forma, embora a obra original possua um caráter de crítica às ideologias hegemônicas, uma vez inseridas em sociedades dominadas pelos mesmos pensamentos que o autor critica, sua visão é logo deturpada, a fim de classificá-la nos moldes hegemônicos. Neste ambiente de apropriação que a obra de Snyder se insere.

Quando pensamos no heroísmo nos quadrinhos, podemos verificar uma forte associação mitológica. Segundo Knowles (2007, p.26): A cada deus foi atribuído o domínio sobre uma arte específica ou ciência, ou faceta da natureza. Seus ícones e imagens persistem até hoje, especialmente em nossos modernos super-heróis (KNOWLES, 2007, p.26). Os chamados ‘super-heróis’ obedecem, segundo o autor, ao mesmo nicho que os antigos deuses mitológicos gregos ou egípcios. Observamos assim uma aproximação dos personagens, sobretudo da editora DC Comics, em especial ao Olimpo. O autor de quadrinhos Grant Morrison (2011, p.195), durante a fase que escreveu a HQ *Liga da Justiça da América* (1997-2000), se

inspirou nos olímpianos na sua concepção heróica. Segundo ele: “Zeus era Superman; Mulher Maravilha, Hera; Batman, Hades; Flash, Hermes; Lanterna Verde, Apolo; Aquaman, Netuno; Homem-Borracha, Dionísio; e assim por diante”. Estes novos deuses, no entanto, não eram universais, mas representantes da cultura americana.

Mesmos heróis que não fossem, necessariamente, estadunidenses (como o caso de Superman, alienígena do planeta Krypton, ou Mulher-Maravilha, amazona da ilha de Themyscira) ainda mantinham em sua essência o chamado ‘american way of life’. Moore, no entanto, abandona este modelo, apresentando vigilantes puramente humanos. Eles são violentos, supremacistas, indiferentes, impotentes, entre outras falhas de caráter. O filme, porém, aborda a questão de maneira inversa.

O que notamos na adaptação de Snyder, é como sua ‘devoção’ ao heróico acabou por generalizar a obra. Apesar de, realmente, apresentar um tom muito mais sombrio que o comumente adotado em obras que tratam de super heróis, vemos uma série de modificações em relação à obra original, que aproximam o filme aos conceitos que normalmente nos vêm à mente quando pensamos em adaptações do gênero. Além disso, vale destacar que:

A arte e a cultura estão, neste século, inseridas no universo econômico, como atividade de exploração e expansão do capital, e participam também do universo simbólico como um dos mecanismos privilegiados de sedimentação do imaginário dominante. Os meios preferenciais de exercício da hegemonia são os veículos de difusão da informação e da cultura de massas. (BOLOGNESI, 1996, p.83)

Logo, as formas de representação artística são apropriadas pelo capital como forma de dominação e controle ideológico das massas. Neste sentido, ainda temos que considerar o investimento na obra. Com um orçamento de 138 milhões de dólares, o estúdio responsável pela adaptação cinematográfica tende a tomar medidas para massificar o alcance do filme, a fim de receber o maior retorno financeiro possível. Desta forma, críticas ao vigilantismo, o deboche a figura dos heróis, o forte caráter anti armamentista, entre outros aspectos fundamentais da obra original são descartados para focar-se na questão idealizada do super herói americano, abnegado, viril, fisicamente imponente e justo.

2. Rorschach e Ozymandias - Traços hegemônicos e contra hegemônicos

Entre os personagens da obra, os que mais evidenciam a diferença nas visões de Moore e Snyder são Rorschach e Ozymandias. O primeiro, é um dos condutores da obra, servindo

como detetive. Já o segundo, revela-se como o vilão principal e responsável pelo desenvolvimento da trama.

A grande diferença entre as representações de ambos é a visão dos autores em relação a eles. Enquanto Moore abandona o maniqueísmo a fim de representá-los da forma mais fidedigna possível ao que ele imaginava que seria os atos de um vigilante imerso na mesma situação que os personagens, Snyder abraça o heroísmo, apagando as falhas do primeiro e atribuindo ao segundo um ar mais vilanesco e megalomaniaco.

Rorschach, alter ego de Walter Kovacs, possui uma visão bastante simplista do mundo, dividindo-o entre bom e mau. Neste ponto, os preconceitos que ele possui são alçados a traços de caráter determinantes ao merecimento ou não de misericórdia por parte dos demais. Com uma visão de mundo supremacista e misógina, percebemos por meio de seu diário (um dos condutores da obra) uma visão extremamente deturpada e perversa, onde mesmo atos abomináveis são justificados. Prova disso, é sua discussão com a personagem Laurie Juspezyk, que ao ser informada sobre a morte do Comediante (ato que desencadeia a história), demonstra seu desprezo pelo antigo vigilante, que havia violentado sua mãe, anos antes. Confrontado com o ato, Rorschach apenas classifica-o como um mero “lapso moral” (MOORE; GIBBONS, 2011, p.27).

Da mesma forma, em diversos momentos ele apresenta questões morais, como orientação sexual e prostituição como perversões ao ideal americano, puro e imaculado. Em outro momento, ele aponta como prostitutas que o abordam lhe oferecem “amor sueco e francês... mas não americano” (MOORE; GIBBONS, 2011, p.25). Moore usa o personagem como alegoria ao próprio poderio estadunidense, violento e preocupado com questões que ele julga moralmente corretas. Snyder, porém, aborda o personagem de forma mais ‘limpa’. Ele mantém a violência, no entanto, utiliza-se de enquadramentos e planos que o engrandeça, colocando-o como um obcecado pela verdade e justiça. Ele, inclusive, dá sua vida para proteger este ideal. Ao contrário de Moore, o diretor não explicita a visão dúbia do personagem, nem seus transtornos que justificam seu sacrifício final.

Com Ozymandias, o processo é o oposto. Vemos Snyder dar ao personagem um ar muito mais soberbo e narcisista. Em diversos momentos, observamos enquadramentos que dão a ele um ar vilanesco. Além disso, o personagem é dirigido de forma unidimensional. Não parece haver uma legítima preocupação com os rumos humanos, ou mesmo um sentimento de

culpa pelas mortes que ele causa em seus planos. O que é explicitado em tela, é alguém que usa da desculpa que os fins justificam os meios, para impor sua própria vontade aos demais. Moore, porém, dá ao personagem uma personalidade muito mais afável. Percebemos os dilemas do ‘homem mais inteligente do mundo’ que toma para si o dever de salvar o mundo. Embora ele tenha que matar milhões para salvar bilhões (um cálculo rapidamente aceito no filme), notamos a dor do personagem em colocar o plano em prática. Na obra, Moore parece querer dar a ele ares de um herói trágico.

Ambos os personagens, em sua versão cinematográfica, obedecem uma visão hegemônica que é ausente na obra original. Para Gramsci (1978, p.11) todo homem seria, inconscientemente e por si só, um filósofo, uma vez que, para ele, a filosofia estaria contida na própria linguagem, no senso comum e na religião e/ou conjunto de crenças, superstições ou folclore, uma vez que em qualquer uma destes pontos, estão contidas concepções de mundo. A questão levantada pelo autor é se:

É preferível pensar sem disto ter consciência crítica (...) ou elaborar a própria concepção de mundo de uma maneira crítica e consciente e, portanto, em ligação com este próprio trabalho do cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente da história do mundo, ser o guia de si mesmo e não aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade?” (GRAMSCI, 1978, p.11)

É neste questionamento que reside a problemática da visão de Snyder. Os personagens que ele apresenta não obedecem a visões próprias, reais, ao contrário, são meras repetições de modelos de heroísmo que, por sua vez, seguem ideologias de domínio hegemônico. Para Gramsci, há um esforço social em manter um indivíduo em pensamento conforme a um conjunto de ideais já pré estabelecidos, antes mesmo do nascimento daquele indivíduo, seja pela religião, cultura, política, classe social, etc. Estes conjuntos são estabelecidos para a manutenção de uma ordem ou estrutura social.

Desta forma, as massas subjugadas não irão contestar a dominação exercida sobre elas. Estes ideais que normalizam são passados de geração em geração de diversas maneiras, sendo uma das mais consistentes é através da cultura. Estes mesmos conjuntos ideológicos, são fortemente questionados por Moore em sua obra. O ideal de justiça, do heroísmo, das questões de moralidade, armamentismo, violência social, tudo isso é abordado nos quadrinhos de Watchmen. Snyder parece, em vários momentos, até querer seguir o mesmo caminho, mas

sua devoção aos heróis e ao próprio conceito de heroísmo, parecem impedi-lo de tal ato, limitando-o a seguir a mesma ideologia vigente.

3. Discutindo a metaficção em *Watchmen*: o gibi, a série e o filme

Quando se lança mão de analisar uma obra tida por seminal, como as doze edições de *Watchmen*, havemos de ter em prima que nossa percepção da história, de sua forma, assim como do entendimento do que os autores quiseram passar em letras, nanquim e cores vibrantes provém de nossa própria convicção e compreensão de todas essas nuances, assim como do próprio conceito da mídia na qual a obra se insere. Portanto, para nos debruçarmos diante do trabalho gráfico de Moore e Gibbons, precisamos de uma salvaguarda que indique que não buscamos uma visão definitiva da obra, mas um olhar nosso sobre aspectos que destacamos importantes para a demanda desse texto. Nesse caso, a maneira como Moore, enquanto arquiteto da trama, usa da história da HQ para tecer comentários sobre a mídia dos quadrinhos, num ato de *metaficção*.

Para Patricia Waugh (2001, p.2), metaficção é uma definição para aquela escrita que se entende, de forma autoconsciente, enquanto um processo e, deste modo, possibilita relações entre ficção e realidade, “ao tecer uma crítica de seus próprios métodos construtivo, a escrita não apenas examina as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também explora a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário”. Neumann e Nünning (2014, p.344) complementam ao afirmar que a metaficcionalidade revela a ficcionalidade de uma narrativa, quando o próprio cerne ficcional toma sua realidade enquanto ficção. No entanto, os personagens de *Watchmen* não tomam conhecimento de sua condição ficcional; na verdade é construção da trama de Moore que traz essa sensação de um mundo ficcional e meta referenciado, ou seja, um quadrinho que, além da narrativa, discute a mídia que se insere, usando das formatações das HQs para discutir os rumos dessa indústria, as relações sociais entre os entes de ficção e o mundo real e, de certa forma, como essência, antever como o nosso mundo reagiria se, repentinamente, um super-homem caminhasse entre nós.

E assim, entendendo a metaficção como aquela que discute a si mesma como método de construção ficcional, podemos voltar nossa percepção para as narrativas de *Watchmen*, não apenas nos quadrinhos mas em outras duas mídias em que se inseriu desde sua publicação: o cinema e a TV.

Em um mundo mais realista, como seria se o Superman fosse real? Tal pergunta é o cerne da discussão de *Watchmen*, Moore e Gibbons criam um mundo repleto de heróis e conflitos mas que não há super-heróis, com poderes maravilhosos e extraordinários - existem apenas vigilantes mascarados (MOORE; GIBBONS, 2011; GIBBONS, 2009). E então surge Jon Osterman, que num acidente nuclear se torna o poderoso Dr. Manhattan, uma versão do Superman naquele mundo, mas que também é uma repaginação do Capitão Átomo, um personagem da finada *Charlton Comics*, empresa que a DC havia adquirido pouco antes do lançamento de *Watchmen*. Dr. Manhattan serve como um metacomentário de Moore sobre o funcionamento de um mundo no qual o Superman guiaria os rumos da história; Manhattan vence para os EUA a Guerra do Vietnã, e vira a aposta dos estadunidenses na guerra fria com a URSS. De certa forma, Moore perverte o conceito de *Übermensch*, um simbolismo de Nietzsche para o guião da humanidade⁷, ao apresentar Manhattan como um super-herói subserviente ao governo dos EUA num primeiro momento e alheio da humanidade no presente da trama.

O aspecto mais caro a este texto, porém, é *Contos do cargueiro negro*, um quadrinho metainserido que serve de reflexo da mídia dos quadrinhos na história, mostrando que numa realidade na qual existem vigilantes mascarados e um super herói, os gibis não são de super-heróis, como no nosso mundo; naquela realidade as HQs trazem histórias de pirataria e *Contos do cargueiro negro* é que um personagem lê durante a história. Trechos de *Contos* se sobrepõe aos quadros de *Watchmen* de forma a compor a narrativa da trama e tecer comentários sobre a realidade de *Watchmen* e nossa própria.

Com isso em mente, podemos afirmar que os 12 gibis de *Watchmen* têm como cerne discutir os quadrinhos enquanto mídia, num comentário metalinguístico de Moore e Gibbons que visa desconstruir o mito fundador das HQs estadunidenses: o Superman de Siegel e Shuster. Quando somos apresentados a quadrinho metainserido, *Contos do cargueiro negro*, há o metacomentário sobre a indústria dos *comics* dos EUA, que refletem sua realidade nas páginas de papel, se há um super-homem entre nós o que a ficção poderia criar? (MOORE; GIBBONS, 2011).

Quando adaptada em filme, em 2009, a trama de *Watchmen* deixa de lado todas as questões simbólicas propostas na origem para uma transposição plástica do quadrinho. Na versão

⁷Retirado do verbete *superman* da *Encyclopædia Britannica*. Disponível em <britannica.com/topic/superman-philosophy>. Acesso em: 13/07/2023

estendida, cujo corte de quase quatro horas foi lançado para home video em novembro de 2009, o diretor Zack Snyder entremeia o filme *live action* com sequências animadas que adaptam *Contos do cargueiro negro*. Com essa decisão, a metacrítica sobre a mídia que a trama se insere é perdida; não há discussão sobre o papel do cinema num mundo que há um super-ser, nem mesmo um comentário sobre a indústria originária, os quadrinhos, já que *Contos* não tem a plasticidade de uma HQ representada em uma tela, mas de uma animação tradicional que apenas apresenta camadas superficiais da história. Não há, portanto, uma conceituação ou mesmo um comentário metalinguístico que remeta à trama originária da HQ, há apenas a transposição da forma plástica, com cenas audiovisuais recriando quase quadro a quadro cenas da HQ, sem que mais que a superfície da história fosse tocada. Isso inclui o final do filme.

No quadrinho, a trama avança até descobrirmos que o plano final de Ozymandias era simular uma ataque de um monstro extradimensional em várias cidades do planeta para que surgisse um sentimento de união que extrapolasse as tensões entre EUA e URSS. Com a morte de milhões, Veidt salvaria bilhões, fala do próprio personagem (MOORE; GIBBONS, 2011). Essa final é, mais uma vez, uma forma dos autores de discutir os rumos da política internacional do mundo real, que em meados da década de 1980 via crescer as tensões entre ocidente e o bloco soviético, principalmente com os governos conservadores de Reagan e Thatcher⁸, dos quais Moore era crítico ferrenho (PARKIN, 2013). Quando da adaptação de Snyder, o roteiro muda o final, de modo que o plano de Adrian Veidt, o Ozymandias, faz parecer que Manhattan provocou a destruição de Nova Iorque e outras cidades da Terra e isso destrói a ideia original de *Watchmen* de união contra um invasor externo quando o agressor é o super-ser que há pouco estava sob ordens do governo de Washington.

Esses pontos diferenciam o quadrinho do filme, fazendo com que uma obra seminal dos quadrinhos virasse um filme de ação de super-heróis sem muito conteúdo. O conteúdo estético e metafictício da obra original se perde na adaptação junto de todo comentário sobre o papel da própria mídia que *Watchmen* se insere.

Em 2019, a HBO lançou *Watchmen*, uma série em 9 capítulos, ambientada no futuro da história do gibi e produzida por Damon Lindelof. Ao invés de adaptar a trama original da HQ, a equipe de Lindelof teve cenário em um futuro próximo do presente dos quadrinhos,

⁸Retirado de HOBSBAWM, Eric; Trad. Marcos Santarrita. Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

mostrando a evolução de alguns personagens e apresentando novos rostos e tramas. Porém, se a série não adapta diretamente a história, apresenta as discussões metaficcionalis de forma interessante, puxando a discussão original sobre a mídia dos quadrinhos para a mídia das séries televisivas.

Em vários episódios, vemos anúncios sobre uma série-dentro-da-série chamada *American Hero Story: The Minutemen*, análoga à série real *American Crime Story*, que discute célebres casos de crimes que abalaram a sociedade dos EUA. O programa metainserido aborda a história dos *Minutemen*, primeira equipe de vigilantes mascarados que atuou naquele mundo. Da mesma forma com que *Contos do cargueiro negro* é um reflexo da mídia dos quadrinhos em *Watchmen* (o gibi), *American Hero Story* faz isso com as séries de TV e sua influência no mundo de hoje.

Cada vez mais a produção audiovisual vem se serializando, dada a influência da criação de grandes franquias no cinema, nos games e na TV. Isso refletiu muito no próprio entendimento da formatação midiática que o entretenimento escolhe para veicular suas narrativas, cada vez usando a ideia de episódios para contar uma história, seja em filmes e continuações, em *remakes* ou *reboots* de histórias ou novas séries no *streaming* - desta forma, vai gerar mais ingresso, *views*, assinaturas ou cliques. E nesse ponto *Watchmen* tece seu metacomentário ao mostrar uma história real dramatizada em episódios de uma série, assim como fez com a HQ ao expandir sua história e a configurar para uma narrativa seriada de TV.

Com isso, podemos ver como a adaptação da HBO conseguiu se utilizar das temáticas metaficcionalis e metalinguísticas da obra originária, trazendo a discussão para o centro da nova configuração midiática que a história tomava, de forma que as questões sociais e políticas de *Watchmen* se fizessem presentes também na série, algo que fora deturpado e esquecido pela adaptação cinematográfica de 2009.

Conclusão

Analisando as diferentes visões envolvidas nas adaptações de *Watchmen*, podemos verificar como as ideologias de dominação e resistência estão presentes em cada uma delas. Notamos na obra original um forte senso crítico em relação ao uso da força e ao militarismo. Foucault (1987) compreende como a primeira forma de controle das massas a domesticação dos corpos. Todo o mote do controle dos mascarados em *Watchmen* dialoga com este

conceito. Na obra de Moore e Gibbons, aqueles que não se adequam ao controle governamental, são descartados pelo sistema.

Ainda segundo Foucault, um corpo domesticado gera uma sociedade que aceitará a dominação, o que fortalecerá os poderosos que irão impor suas vontades sobre os mais fracos, completando um círculo vicioso. Observamos, portanto, uma crítica ao modelo ideológico de domínio na HQ. No entanto, esta crítica é abandonada por Snyder em sua adaptação. Da mesma forma, as questões relacionadas a metaficção, presente tanto na obra original quanto na série de 2019, também são descartadas no longa-metragem. Tudo isso deixa o filme mais ‘palatável’, no entanto, o faz perder muito de sua personalidade.

Compreendemos também que ambas as questões apresentadas, a metaficção e a hegemonia cultural, entrelaçam-se a fim de potencializar ou desconstruir as ideologias de cada obra. A escolha em utilizar-se, ou não, da narrativa metaficcional, mais do que uma limitação temporal, parece-nos tratar de uma simplificação da obra, diminuindo os riscos do não entendimento por parte do público. Isso é até compreensível, uma vez que *Watchmen* trata-se de uma das obras mais inovadoras dentro dos quadrinhos. Segundo Miettinen (2015, p.291):

Apenas desde o meio da década de 1980 e da publicação de obras como *Watchmen* (1987) e *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (1986) os quadrinhos de super-heróis realmente ousaram encarar a questão do super-homem, problematizando o super-herói em termos de violência, consumismo e/ou poder corporativo, e políticas que alteram o mundo.

Da mesma maneira, observamos o abandono das questões de contestação das ideologias da elite. O que vemos na obra de 2009, é algo mais encapsulado dentro do conceito heróico já apresentado, muito ligado ao *American Way of Life* e calcado em uma representação meramente plástica da adaptação, deturpando as críticas originárias do quadrinho e deixando de lado a metaficção trazida por Moore em parceria com Gibbons.

REFERÊNCIAS

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

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **A mercadoria cultural**. Trans/Form/Ação. São Paulo, v. 19, p. 75-86, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - Vol. I**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

KNOWLES, Christopher. **Our gods wear spandex**. San Francisco, Weiser-Books, 2007.

MIETTINEN, Mervi. All men are not created equal: identity, power, and resistance in Superman: Red Son. In: CORTSEN, R. P.; COUR, E. L.; MAGNUSSEN, A (org). **Comics and power: representing and questioning culture, subjects and communities**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2015.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. Barueri: Panini Books, 2011.

MORRISON, Grant. **Supergods**. Nova York, Spiegel & Grau, 2011.

NEUMANN, Birgit; NÜNNING, Ansgar. *Metanarration and Metafiction*. In.: HÜHN, Peter;

MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf (orgs.). **Handbook of narratology**. Berlin: De Gruyter, 2014, p.344-52.

PARKIN, Lance. **Magic words: the extraordinary life of Alan Moore**. Londres: Aurum Press, 2013.

The Honest Alan Moore Interview – Part 2: The Occupy Movement, Frank Miller, and Politics.
Honest Publishing, 2011. Disponível em:
<<https://www.honestpublishing.com/news/the-honest-alan-moore-interview-part-2-the-occupy-movement-frank-miller-and-politics/>>. Acesso em 14/07/2023.

Watchmen: Ultimate Cut [filme]. Dir. Zack Snyder. Warner Bros. Pictures. Estados Unidos da América, 2009. Aprox. 215mins.

Watchmen [minissérie]. Prod. Damon Lindelof. Home Box Office (HBO). Estados Unidos da América, 2019. Aprox. 52-67mins.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. Londres: Routledge, 2001.