



"É MESMO! BEM, CA' ENTRE NÓS, ACHO QUE A GENTE PODE DESCARTAR O FORD COMO SUSPEITO."

"UM ESTRAGO Desses NÃO É DO SEU ESTILO!"



ISSO SERIA ENGRAÇADO SE A GENTE TIVESSE ALGUMA PISTA PRA SEGUIR.

AFINAL, DO QUE SE TRATA? LEVARAM UMA GRANINHA, MAS ISSO NÃO FOI UM ROUBO CONVENCIONAL...



"ALGUÉM TRAMOU MESMO PRA CIMA DO CARA."



PENSA BEM! COMO ELE ATRAVESSOU A JANELA?

TALVEZ TENHA TROPEÇADO.

QUE NADA. É VIDRO REFORÇADO. NEM UM CARA ENORME COMO ELE CONSEGUIRIA QUEBRAR.



"SÓ SE TIVER SIDO ARREMESSADO."



BEM, SE ERA TÃO GRANDE QUANTO VOCÊ DIZ, ESSE EDWARD BLAKE NÃO PODE TER SIDO ERGUIDO POR UM HOMEM SÓ. SÃO DOIS ASSALTANTES NO MÍNIMO.

QUAL O ANPAR?

AH, TÊRREO, POR FAVOR.



"TÊRREO A CAMINHO."

3

Figura 1 - Página de Watchmen.

# E, por falar em Watchmen: enxergando a cor no fim do túnel



Profa. Dra. Paula  
Mastroberti  
Pontifícia Universidade  
Católica do  
Rio Grande do Sul

**RESUMO:** O presente texto ensaia uma análise dos aspectos de coloração e sua integração às artes e ao argumento da ficção gráfica *Watchmen*, entendendo-a como obra produzida a seis mãos pelos autores Alan Moore (argumento), Dave Gibbons (desenhos) e John Higgins (cores). Através dessa análise, a autora pretende levantar aspectos pouco destacados como a influência da cor no discurso narrativo deste romance gráfico, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de uma abordagem transdisciplinar em relação aos estudos que se acercam da linguagem dos quadrinhos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Watchmen*; semiótica da cor; a cor e o desenho na narrativa gráfica.

**ABSTRACT:** This text rehearses an analysis of the staining and its integration to the arts and to the argument of graphic fiction *Watchmen*, understanding it as a whole piece of work produced by three authors: Alan Moore (argument), Dave Gibbons (drawings) and John Higgins (colors). Through this analysis, Mastroberti intends to raise some aspects not highlighted as the influence of color in this graphic novel narrative discourse, while she points to the need for a transdisciplinary approach towards studies on the language of comics.

**KEY WORDS:** *Watchmen*; semiotics of color; color and drawing in graphic novels.

Embora graduada em Artes, minha pós-graduação em Letras tem me permitido acompanhar o interesse emergente nesta última área pela linguagem ficcional gráfica; tratam-se de estudos e análises de abordagem comparatista ou com algum adentramento na Linguística. O fenômeno parece se explicar, em primeiro lugar, pelo paulatino reconhecimento, por parte dos Estudos Literários, dos quadrinhos como linguagem narrativa e poética independente e de valor artístico. Em segundo lugar, por sua libertação das amarras censoras decorrentes de preconceitos que lhe atribuíam, em síntese, o prejuízo à formação de leitores da palavra, o estímulo à delinquência ou perversões de toda espécie, ou a indução ao atrofiamento mental-cognitivo, como apontam os nomes desde Álvaro de Moya (MOYA, 1977), passando por Gonçalo Júnior (JÚNIOR, 2004), até Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (VERGUEIRO; RAMOS, 2009). Essas suposições - geradas a partir de um pensamento científico duvidoso -, apoiadas por uma sociedade conservadora, em convergência a um discurso político-ideológico, quando não impediram a circulação livre do gênero, inibiram tanto o seu desenvolvimento estético e criativo, quanto a percepção crítica por parte dos seus leitores. O resultado, já apontado em publicações que pretendem historiografar o objeto - além do já citado Gonçalo Júnior, temos, mais recentemente, Santiago García (GARCÍA, 2012), recentemente traduzido no Brasil -, foi a sua bipartição: de um lado,

desenvolveu-se uma produção industrial mais saliente no panorama cultural, submetida aos códigos de ética impostos pelo governo e órgãos censores que tinham em vista formar e proteger o leitor juvenil; de outro, uma produção alternativa e marginal, irreverente e livre, extremamente criativa e com fortes acentos autorais (quando não autobiográficos), que possibilitou o desenvolvimento dos chamados romances gráficos, acessíveis apenas aos leitores adultos.

No final do século XX, entretanto, as fronteiras voltam a se diluir em todos os sentidos: impulsionado pelo razoável sucesso da ficção gráfica underground, pela invasão dos mangás (quadrinhos japoneses) e pelo afrouxamento da vigilância em relação à ficção gráfica em geral, o mercado editorial ocidental, predominantemente anglo-saxão, vagarosamente começa a investir em nomes como Frank Miller, Brian Bolland ou Alan Moore. E fizeram isso, ainda segundo García (GARCIA, 2012) para não submergir à crise financeira e criativa provocada pela exaustão do gênero em sua acepção mais comercial, que espantava toda uma geração de potenciais leitores, em especial, o público feminino (cuja preferência pelo shoujo - mangá para meninas e mulheres - só tem aumentado nas últimas décadas) e o adolescente (especialmente o masculino que, descrente do universo super-heróico, volta-se para o shounen - mangá para meninos e rapazes). Esse movimento do leitor ocidental em direção aos quadrinhos japoneses

é mundial e constatado por vários autores, entre eles a brasileira Sonia Maria Bibe Luyten (LUYTEN, 2011).

Na virada do século, portanto, o panorama da ficção gráfica em todo o mundo surge decomposto e misto, em que publicações mais comerciais se colocam ao lado de outras de maior requinte, em que crianças lêem quadrinhos ao lado de seus pais, tios ou irmãos mais velhos, em que a presença de jovens e mulheres leitoras só faz aumentar, em que as prateleiras oferecem espaço não apenas para produções dos Estados Unidos e Inglaterra, mas do Japão, da França, da Bélgica, da Itália, da Espanha sem deixar de lado as do Brasil. Além disso, o próprio gênero dos quadrinhos se diversifica e se subdivide, confundindo os especialistas. Charges, tiras, contos e romances, poesia, biografias e autobiografias, filosofia, quadrinhos abstratos, quadrinhos sem palavras, fanzines artesanais, analógicos ou eletrônico-digitais, painéis narrativos elaborados para serem afixados em paredes: tudo isso compõe uma linguagem ficcional gráfica que, não sem alguma hesitação, reunimos, para ficar na língua português-brasileira, sob a denominação quadrinhos.

De modo que agora temos muitos olhares acadêmicos preocupados em estabelecer critérios de análise e em formar um cânone. No caso da Letras, os estudos têm por meta principal - tomando o cuidado de localizar esta reflexão em território nacional

- não só a inclusão dos quadrinhos nos programas de estudos literários, mas atender às demandas dos programas de aquisição de livros para bibliotecas escolares da rede pública, como observam Vergueiro e Ramos. Contudo, estes programas, conduzidos por um olhar especialista na palavra, têm selecionado histórias gráficas com base em critérios que priorizam suas qualidades mais apegadas ao literário. E agora? Como analisar um gênero que se encontra na intersecção de, no mínimo, três áreas institucionais - Letras, Artes e Comunicação? Como superar os entraves da formação especializada de graduandos e pós-graduandos, de modo a produzir um olhar mais cuidadoso, amplo e competente sobre esse objeto?

Para ensaiar um pensamento crítico sobre o fenômeno que coloca os quadrinhos sob os holofotes das teorias literárias, vou ter que fazer um recorte, de modo a não levantar sobre o assunto. Minha escolha recai sobre uma obra que parece ter-se tomado moda entre os pesquisadores dessas áreas, tamanha a profusão de artigos, trabalhos de conclusão e de pós-graduação que, justamente por sua quantidade, parecem induzir à sua inevitável inclusão no cânone ainda incipiente: *Watchmen*, de Alan Moore (argumento), David Gibbons (desenhista) e John Higgins (colorista), publicado pela DC Comics entre 1986 e 1987 em 12 volumes ou fascículos, e no Brasil a partir

de fevereiro de 1989, pela Abril, agrupados em 6 partes. O último autor, o colorista John Higgins é, por sinal, raramente citado nos trabalhos de pesquisa em geral, fato que destaco, sem entrar na problemática social que envolve a atividade de colorista aqui no Brasil, porque isso será muito importante para a elaboração das reflexões seguintes.

É complexa a problemática que envolve a obra: classificada pela DC Comics como uma graphic novel - na intenção de alinhá-la às publicações fora do eixo comercial - ela lida, entretanto, com uma linguagem convencional e característica do sistema no qual se insere: trabalho feito a seis mãos, finalização e acabamento visando a reprodução em larga escala, atenta ao público leitor médio e adulto. E, contudo, ela consegue, mesmo assim, através de um jogo irônico feito da combinação de roteiro, artes e cores, apontar de forma crítica para o próprio sistema que a abriga, no melhor estilo pós-moderno do seu tempo<sup>1</sup> (HUTCHEON, 1990).

Não vou demonstrá-lo considerando a análise do roteiro, abordagem que, aliás, os estudiosos da área de Letras tomam para si à exaustão (uma rápida busca no portal Google Acadêmico ou de qualquer universidade poderá comprovar a quantidade de trabalhos em nível de graduação e de pós-graduação envolvendo o curso e a obra). Ocorre que muitos dos apontamentos presentes nas análises de Watchmen com referência ao jogo irônico e crítico

não estão verdadeiramente no discurso verbal, mas no estilo de desenho de Gibbons e na sua conjugação com as cores de Higgins. Da mesma forma, algumas informações atribuídas ao discurso gráfico-visual não derivam delas, mas da leitura do roteiro de Moore.

Por exemplo, há quem deduza uma atmosfera soturna ou sombria da obra, afirmando que ela seria proporcionada pelo jogo de cores<sup>2</sup>; contudo, as cores de Watchmen raramente se compõem de tons escuros, neutros ou monocromáticos, frequentemente aplicados quando se objetiva o soturno, o misterioso ou o melancólico (quando então O cavaleiro das trevas, de Frank Miller, seria um bom exemplo): elas são, na maior parte do tempo, vividas, contrastantes. Observe-se, por exemplo, a paleta de Higgins em dois blocos significacionais<sup>3</sup>, combinada ao traço de Gibbons (ver ilustração na página oposta).

Podemos claramente perceber que, de sombria, essa paleta não tem nada. Ao longo de toda a obra, os matizes serão mais ou menos aplicados como as amostras acima: predominância de cores complementares em polaridades de primeira ou de segunda ordem (se usando cores primárias ou secundárias), causando forte contraste entre os quadros de um mesmo bloco (por exemplo, a sequência em tons variados de azul / verde / amarelo / laranja da segunda figura). No interior de muitos quadros, o acorde tonal, tal como no primeiro, no terceiro, no quinto e no sétimo

<sup>1</sup> Segundo Linda Hutcheon, o pós-moderno surge não como "um retorno a um passado nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade (...)." (HUTCHEON, 1991, p.20).

<sup>2</sup> Testemunhei este apontamento durante a Jornada de estudos sobre romances gráficos - edição Porto Alegre, ocorrida nos dias 19 e 20 de novembro de 2012, na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, quando da apresentação dos palestrantes da Mesa Os Quadrinhos e os Estudos Literários, coordenada por mim e formada pelos nomes Rosalia Garcia (UFRGS), Biagio d'Angelo (PUCRS) e Leonardo Vidal (UFRGS).

<sup>3</sup> Tomo a nomenclatura proposta por Fabio Mourilhe Silva, em O quadro nos quadrinhos, onde bloco significacional seria a composição de quadros por página.

da figura 1 - em **rosa/vermelho-laranja** -, no segundo, quarto e sexto da figura 2- **amarelo-ouro/amarelo-laranja** - ou ainda no terceiro quadro da figura - **verde-água, verde-vivo e verde-azulado** - acaba fortalecendo essa polaridade compositiva dos blocos, sem contudo gerar um equilíbrio (os matizes escolhidos não se anulam no olho humano, produzindo o cinza mental, mas causam, neste e em muitos outros blocos, um efeito cromático predominantemente amarelo) resultando numa vibração desconcertante ao olho leitor.

Ao invés de um amarelo que, em sua versão positiva, seria alegre, quente ou ensolarado<sup>4</sup> (GUIMARÃES, 2000, HELLER, 2012 e BARROS, 2011), o que nos é oferecido em termos de cor resultante, entretanto, é um matiz mercúreo, de significado muito diferente: trata-se de composição tonal nada solar, mas feérica, que mais causa angústia do que prazer (observe-se que coloração não é aplicada simulando uma luz natural, preocupada em traduzir volumes e espaços, mas apela para um jogo histórico de luzes falsas e neônicas, lembrando, em muitos momentos, a corrente pictórica expressionista ou fauvista que atravessa o final do século XIX até o início do século XX).

Não é preciso dizer que a cor não surge sozinha, abstrata e desprovida de estrutura formal, mas se conjuga os traços negros de Gibbons. Seu desenho se cumpre em estilo típico de uma história em quadrinhos do gênero super-heróico; ele produz, a partir das convenções gráficas facilmente reconhecidas pelos



Figura 2

leitores do gênero, linhas de movimento e de dramaticidade tecnicamente competentes, porém pouco inovadores, irradiadas do interior de cada quadro até se expandirem pelo bloco completo. Sua configuração se caracteriza sobretudo pela deformação dos corpos, frequentemente abrutalhados - incluindo os corpos femininos, que surgem em feições e proporções masculinizadas, bem diferentes das formas curvilíneas e exuberantes das demais mulheres protagonistas de

<sup>4</sup> Lillian Barros atribui ao amarelo conotações de "riqueza", de "fertilidade", mas também a liga ao "envio luciferiano", à "traição" (BARROS, 2011: 199); Luciano Guimarães fala do amarelo como cor representante da "alegria", do "ouro", do "fruto maduro", mas também lembra do seu significado junto aos rabinos: "palidez". (GUIMARÃES, 2000: 90.)  
Eva Heller amplia as potencialidades negativas do amarelo, mencionando sua associação à icterícia, à raiva (bile) e às doenças (HELLER, 2012, p. 88-89).

quadrinhos de super-heróis. ~~Vita~~ em preto e branco, as artes de Gibbons mantém apenas os contrastes de luz e sombra, com algumas hachuras livres combinadas a traços mais grossos e algumas manchas mais largas. Podemos observar como o autor unifica o movimento e a forma dos corpos em sua trama gráfica (Gibbons sabe que esses corpos serão posteriormente tratados e destacados pela cor).

Temos aí uma arte tecnicamente competente, como já disse, porém burocrática: ela confere dinâmica à narrativa visual, como nas melhores HQs de ação super-heroica, mas o traço é frio, quase impessoal (verdadeiramente industrial), mesmo considerando o movimento que ele imprime às cenas e a expressão emocional que altera a face dos personagens. É quando surge a cor de Higgins que as mesmas páginas nos surpreendem e emocionam: este terceiro autor, como já vimos nas figuras anteriores (que apresentam os blocos em sua versão final), não colore de forma naturalista, mas imprime um tom surreal às cenas, conferindo a elas uma dose de agressividade à beira do insano. O choque entre as artes convencionais de Gibbons e as cores vivas e desconcertantes de Higgins acabam por produzir um efeito energético e violento nessas páginas, em que o conflito se produz para além do gestual gráfico dos corpos, alcançando níveis psicológicos. Além disso, é possível observar em ambos os blocos como Higgins conduz nossa leitura através da cor: na primeira figura, o monocromatismo

cujo vermelho varia apenas quanto à luminância, indo do **rosa** ao **vermelho-laranja**, intercalado aos demais quadros em que predominam tons secundários esverdeados ou alaranjados, permite que identifiquemos uma analepse externa à diegese, ou seja, um evento que está sendo relembrado mas que ocorreu fora do tempo narrativo principal; na segunda figura, uma segunda combinação monocromática em tons vão do **amarelo-ouro** ao **amarelo queimado** alinham os quadros à direita numa linha vertical, evidenciando uma paralepse - ações que ocorrem ao mesmo tempo em que outra ação acontece (GENETTE, s.d.). É preciso deixar claro que esses modos discursivos não estão no **texto verbal**, mas somente nas artes conjuntas de Gibbons e Higgins. O conjunto todo não assegura uma única identidade para a voz narrativa (que é plural e acórdica, já que temos duas ou três linguagens - se considerarmos a cor como linguagem independente - trabalhando para narrar a história, propondo um desafio para um especialista das Letras). As vozes gráfico-visuais (cor e desenho) em muitos momentos se contrapõem a do roteiro de Moore, contribuindo com um tom ora irônico ou crítico que atravessa a diegese, lançando-se metalinguisticamente contra o próprio sistema editorial em que Watchmen - a obra publicada - se insere. Gibbons, usando recursos de estilo convencionais, reverte-os contra os padrões da própria indústria que os criou, já que todo o seu traço está a serviço de uma configuração que antes critica a figura heroica - masculina

ou feminina - do que a celebra; Higgins, ao escolher uma paleta de tons vibrantes, igualmente própria dos quadrinhos populares, subverte o significado das cores que, ao invés de passarem uma impressão épica (de heroísmo glorioso ou vitorioso) acabam por atribuir ao tema super-heroico qualidades ora patéticas, ora absurdas. Todo o conjunto gráfico-visual, ao harmonizar-se perfeitamente com o roteiro de Moore (que tematiza justamente essas questões, mas não funciona sozinho), justifica a qualificação de *Watchmen* como uma narrativa paródica pós-moderna<sup>5</sup>, não exatamente sombria, mas ácida e cínica (em seu texto, cores e formas), aproximada à figura metafórica de um palhaço hilariante e assustador (não é à toa que o codinome do herói assassinado seja justamente Comediante).

Exemplos de interferência do acorde gráfico-visual - novamente enfatizando a cor - sobre o roteiro verbal pode ser encontrado em outras páginas, que mostram como a paleta de Higgins é complexa e variada, e como *Watchmen* depende, enquanto narrativa, das vozes gráficas e coloristas. Nessas duas páginas, os desenhos de Gibbons são recobertos de conotações simbólicas: note-se como os tons azul/violeta de Rorschach (este sim, uma figura francamente amarga e sombria, na qual só então Higgins se permite esfriar, rebaixar ou dessaturar os tons) penetram na coloração da figura de Moloch indicando que este último tem a sensação de sua presença antes mesmo de vê-lo; também os matizes amarelo claro/verde, conjugados,

reforçam a sensação doentia e repugnante<sup>6</sup> já incipientes nos traços com que Gibbons configura Moloch - sabe-se pelo roteiro que o personagem está com câncer. Essa última combinação de cores, ou suas derivações em verde/laranja, aliás, aparecerão em muitas outras páginas da narrativa, sempre que Higgins quiser atribuir conotações necróticas às cenas em que ocorreu algum massacre ou a personagens cujos corpos estão prestes a perder a vida, como é o caso. A junção dos matizes amarelo-verde em Higgins adquire, em muitos casos, um significado duplo: simbólico para trama narrativa, mas também emoafetivo ou psicológico. São cores que podem, quando juntas e dependendo do grau de saturação ou de luminância, produzir náusea ou mal-estar, associando-se à putrefação, à palidez ou à icterícia, ao invés de remeter a uma natureza sadia, conforme sua aplicação mais frequente (pensemos nas embalagens de produtos naturais, por exemplo).

O rosto do herói anuncia a futura morte, segundo as cores de Higgins, neste flashback  $\frac{1}{4}$  ou, conforme a valiosa nomenclatura proposta por Genette, nesta cena analéptica extradiagética. E o leitor não pode deixar de inferir a este rosto o fato de que está diante, não de alguém vivo e quente, mas de um cadáver ou de um morto-vivo. É claro que às cores somam-se os efeitos dramáticos de luz e sombra do desenho de Gibbons. Contudo, em outros tons, essa imagem talvez surgisse em outras conotações: infemal-sanguínea-agressiva ou fria-inatingível-ameaçadora<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Conforme Hutcheon: "Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia." (HUTCHEON, 2012, p. 28)

<sup>6</sup> Conforme Lílian Barros: "verde do mofo", "putrefação", "decomposição" (BARROS, 2011: 202.)

Conforme Eva Heller: "Verde é a cor de tudo o que é venenoso" e também "qualquer coisa cuja pele seja verde não pode ser humana". Ainda segundo Heller, "pele verde nos remete a serpentes e lagartos, animais repulsivos para muitos, e a dragões e outras figuras míticas que nos amedrontam". (HELLER, 2012, p. 114-115.)

<sup>7</sup> Os matizes de vermelho remetem à contraposição que forma com o verde, seu par complementar, sendo o verde a superfície verdejante e o vermelho as profundezas do solo; em tons próximos ao alaranjado, aquece-se, excita e traduz violência física. Já os tons de azul, além da frialdade atribuída à cor, indicam uma presença compreendida como imaterializada, vazia ou misteriosa e, por isso mesmo, ameaçadora, porque não plenamente identificada devido à penumbra. (BARROS, 2011: 199-204.)

A análise dos discursos gráfico-visuais em *Watchmen* e sua contribuição com a carga dramática da narrativa não se esgota aqui. Eu sequer levei em consideração a qualidade de impressão variável das edições dessa obra, que certamente influem sensivelmente na leitura mais ou menos acurada de suas cores. Também deixei de lado aspectos importantíssimos como a configuração dos corpos e indumentárias femininos, que procuram discutir todo um padrão formal de representação da mulher heroica erotizada pela indústria de quadrinhos de super-heróis estadunidenses. Mas isso ficará para um próximo artigo, talvez. Quem sabe escrito por um estudioso com formação interdisciplinar, algo que a ficção gráfica parece exigir, se quisermos realmente vê-la valorizada em sua complexidade significativa.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Lílian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e teoria de Goethe*. 4a. ed São Paulo: SENAC, 2011.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. São Paulo: GG, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JÚNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos gibis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2011.

MOORE, Alan (argumento); GIBBONS, Dave (arte); HIGGINS, John (cores). *Watchmen*, 12v. São Paulo: Abril, 1999.

MOYA, Álvaro de. *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. *O quadro nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Luminária/Multifoco, 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação*. São Paulo: Contexto, 2009. 🗨️