

Watchmen, uma análise de composição cromática da obra: dos quadrinhos ao cinema

Mestrando Filipe Barata Alcântara (ICA-UFPA)

Resumo:

Uma das mais influentes obras do século 20, não apenas no mundo dos quadrinhos, Watchmen representa uma quebra de paradigmas para esta forma de arte e para o gênero de super-heróis em especial, tornando-se referência também como obra literária e exemplo de beleza e excelência artística. Sua adaptação para o cinema foi feita sob o olhar severo de críticos e fãs, mantendo-se bastante fiel à obra original, diferenciando-se principalmente na composição cromática. Propomos analisar o uso das cores nas duas obras em um estudo comparativo.

Palavras-chave: Watchmen. História em quadrinhos. Cinema. Cores.

1 Introdução

Desde a publicação da primeira edição de *Action Comics*, revista que apresentou ao mundo o Superman, o gênero de super-heróis tornou-se um paradigma dos quadrinhos norte-americanos, uma vez que o seu estrondoso sucesso consolidou os quadrinhos como cultura de massa. É inegável que os super-heróis foram responsáveis pela criação de uma verdadeira indústria do entretenimento, de maneira a comprometer a própria credibilidade de sua mídia principal de distribuição – os quadrinhos – enquanto forma “aceitável” de arte. Neste sentido, *Watchmen* foi um marco, uma vez que quebrou tabus em relação não só aos quadrinhos como forma de arte, mas ao gênero de super-heróis.

Watchmen é uma minissérie em quadrinhos escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, publicada originalmente em doze edições mensais pela DC Comics entre 1986 e 1987 nos Estados Unidos. No Brasil, foi editada pela primeira vez entre 1988 e 1989, em seis edições mensais pela editora Abril e reeditada em doze edições quinzenais pela mesma editora, em 1999. Em 2005 foi publicada uma edição encadernada especial, cujo formato tem sido mantido em diversas reimpressões até a presente data. Ganhou vários prêmios, como Kirby, Eisner e uma honraria especial no Prêmio Hugo, além de ser a única história em quadrinhos presente na lista dos 100 romances mais influentes em língua inglesa do século 20, eleitos pela revista *Time*, em 2005.

A obra é apontada por especialistas e críticos dos quadrinhos como a melhor história em quadrinhos já feita, sendo citada como referência de qualidade estrutural, narrativa e de beleza formal e cromática, o que gerou desconfiança por parte do público e da crítica quando finalmente foi anunciada uma adaptação da obra para o cinema. A preocupação geral foi se a adaptação para o cinema seria digna da representatividade que *Watchmen* sempre teve para o mundo dos quadrinhos. Tal desconfiança provavelmente fez com que muitos tenham visto o filme já com predisposição à crítica negativa, em geral, por considerar a obra original como próxima do intocável. A mesma desconfiança se vê atualmente com as recentes publicações da série *Before Watchmen*, da DC Comics, lançada sob o olhar severo dos autores originais e dos fãs.

Sobre a adaptação de *Watchmen* para o cinema, o crítico Anthony Lane, do jornal *New Yorker*, comentou: "Incoerente, presunçoso, e cheio de aversão a mulheres, *Watchmen* marca o final da demolição das tiras de quadrinhos, e deixa você pensando: onde foi parar a comédia?". Ironicamente, há uma possível resposta para esta crítica dentro da própria história, em um dos momentos marcantes da história, onde Daniel Dreiberg, o Coruja responde a um questionamento semelhante: "Bem, o que você esperava? O Comediante está morto!"

Um estudo – ainda que superficial – acerca da obra nos mostra que a adaptação para o cinema foi bastante fiel à obra original, de maneira que é perfeitamente possível captar a essência da obra tendo em vista apenas o filme. Muitos diálogos marcantes foram mantidos e várias cenas rigorosamente reproduzidas dentro do ritmo narrativo peculiar do cinema, sendo a configuração das cores um dos principais pontos de diferenciação.

Portanto, o presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise de padrões de composição cromática dentro da obra original, que apresenta características peculiares do estilo do colorista John Higgins, sem deixar de mencionar a mudança radical do esquema de cores na adaptação para o cinema.

Tendo em vista o objetivo de enriquecer mais o estudo referente às histórias em quadrinhos e a consequente expansão de limites e quebra de tabus no que concerne às possibilidades de estudo acerca desta mídia – e ao gênero de super-heróis frequentemente a ela associado -, via análise cromática da obra, que este trabalho foi construído.

2 *Watchmen* – Quadrinhos e cinema

A relação entre quadrinhos e cinema tem se tornado cada vez mais estreita, especialmente com as frequentes adaptações de obras de ambas as mídias. De fato, o processo criativo é bem semelhante, uma vez que ambos trabalham com a narrativa por meio de imagens em sequência. Há quem pense o filme como uma história em quadrinhos em movimento. Esta visão tende a limitar o processo dos quadrinhos a uma espécie de filme pausado, o que não necessariamente corresponde com a realidade. De fato, ambas as mídias possuem seus pontos de confluência, bem como dispõem de recursos próprios em seus modos de criação e recepção.

A problemática sobre o que seria de domínio apenas dos quadrinhos ou apenas do cinema é levada ao extremo por Scott McCloud (1993, p.7-9), quando este desenvolve o raciocínio acerca da definição do termo "quadrinhos". McCloud começa dando a primeira definição, proposta por Will Eisner: "quadrinhos" é *arte sequencial*. Mas cinema também é arte sequencial, de maneira que esta definição pode servir para as duas mídias. A sequência, no entanto, não se dá da mesma forma nos quadrinhos e no cinema. No primeiro, a sequência é vista de maneira justaposta, enquanto que no segundo ela ocorre de maneira temporal, literalmente cronológica. Desta forma, é possível concluir que é na relação narrativa do tempo em justaposição de imagens que começamos a ver a diferenciação primordial entre as mídias, no sentido de perceber os recursos exclusivos de cada um.

Outro detalhe importante está na relação gráfica com os sentidos. O cinema dispõe de recursos audiovisuais, enquanto que nos quadrinhos tudo o que for expresso, relacionado aos outros sentidos é recebido pelo espectador por meio da visão. Isto significa que aquilo que se pode *ouvir* em um filme é *visto* de maneira a sugerir determinado tipo de

som nos quadrinhos. Esta relação com a visão é especialmente sentida através das cores. As cores no cinema aproximam-se com mais precisão às cores “reais”. Já nos quadrinhos – em especial nos clássicos – a cor é frequentemente aplicada em tons mais puros, o que dá a sensação de cartum, presente até nos desenhos de característica mais realista.

Por um lado esta característica peculiar do uso das cores pode representar uma limitação daquilo que é de domínio dos quadrinhos. No entanto esta aparente limitação é também fator determinante na abertura de diversas possibilidades relacionadas ao uso de ícones, e este é um dos principais elementos que compõem as histórias em quadrinhos. Segundo Scott McCloud:

Quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu “significado” essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista. (McCloud, 1995 p.30)

Desta forma, um dos fatores de limitação dos quadrinhos em relação ao cinema – o distanciamento de suas formas de representação da “realidade” (Figura 1) – pode perfeitamente ser considerado fator limitante para os próprios recursos do cinema, de maneira que uma adaptação que leve em conta estes fatores estará muito provavelmente trabalhando dentro das possibilidades capazes de projetar elementos, os quais a linguagem original não suporta, e isto serve para ambas as formas de arte. De acordo com esta visão, portanto, não se trata de “empobrecer” a obra, mas de representá-la de maneira diferente, igualmente válida.



Figura 1: Scott McCloud fala sobre a universalidade do cartum.
(McCloud, 1995, p.31)

A adaptação de *Watchmen* para o cinema vinha sendo considerada muito antes de sua estreia, em 2008, cerca de vinte anos depois de seu lançamento em quadrinhos. Uma possível explicação para esta demora pode residir – além das dificuldades típicas de uma adaptação desta natureza – no fato de que a relação dos fãs da história, ou seja, o público para o qual o filme inevitavelmente seria apresentado, em geral se dá de maneira diferente que a relação de outros fãs de quadrinhos do gênero de super heróis e ficção científica. As exigências em relação à fidelidade do filme em relação à obra original seriam maiores que o habitual por parte do público, uma vez que adaptações de outras obras do mesmo autor para o cinema – como *Constantine* (2005) e *V de Vingança* (2006) – não obtiveram por parte dos fãs uma boa recepção justamente por não serem consideradas fiéis aos

quadrinhos. É necessário, portanto, que entendamos como se dá este processo de recepção e o porquê de ele ser tão decisivo e de fundamental importância na adaptação da obra.

Uma obra como *Watchmen* não é tratada pelo público, tão pouco pela crítica, como “história em quadrinhos”, mas como *graphic novel*, ou “novela gráfica” em tradução livre. Segundo o autor de quadrinhos Eddie Campbell, o termo “novela gráfica” não é o mais adequado, mas dá conta de estabelecer como que uma categoria diferenciada para um determinado tipo de quadrinhos, a diferença entre quadrinhos “adultos” de quadrinhos “infanto-juvenis” ou até mesmo a diferença entre as obras de quadrinhos cujo conteúdo é de natureza mais próxima da literatura que das culturas de massa.

Esta tentativa de diferenciação das HQs tem gerado uma problemática para a sua definição, uma vez que os autores frequentemente sentem-se incomodados com a associação do que estão fazendo com aquilo que é de domínio popular. Em outras palavras, o consenso entre os autores e consumidores de “novelas gráficas” diz que é necessário dar um nome diferenciado para as obras em quadrinhos de conteúdo supostamente adulto, complexo ou simplesmente de “boa qualidade” de maneira a diferenciar este tipo de produção das histórias em quadrinhos “comuns”. Por isso o esforço por parte dos autores em nomear suas obras, com o termo mais conhecido, criado por Will Eisner em 1978: “novela gráfica” (“romance gráfico” em português de Portugal), ou o termo “comic-strip novel”, usado por Daniel Clowes para designar sua obra *Ice Haven*, de 2005. Para o espanhol Santiago García este esforço por parte dos autores contribui para que se crie uma resistência ao termo, uma vez que “muitos acham que dizer que algo é uma ‘novela gráfica’ é fazer uma avaliação apriorística da sua qualidade” (GARCÍA, 2010, p. 36).

Considerando que *Watchmen* é uma das obras responsáveis pela atual discussão dos limites acerca da definição de novela gráfica dentro dos quadrinhos, é justo perceber que tanto o público quanto a crítica veem a obra de maneira diferenciada neste sentido. Portanto, a expectativa em relação à sua adaptação para o cinema inevitavelmente passou por estas considerações. O próprio escritor Alan Moore manifestou sua opinião na ocasião em que pela primeira vez foi cogitada a possibilidade de adaptação de sua obra para o cinema:

Cada vez que alguém fala sobre quadrinhos, habitualmente converte em um grande assunto as similaridades entre os quadrinhos e o cinema. Estou de acordo que um autor de quadrinhos que entenda das técnicas cinematográficas será provavelmente um autor melhor que outro que não as conheça. Sinto que se nós somente vemos quadrinhos em relação aos filmes, então o melhor que eles serão são filmes que não se movem.

Em meados dos anos 1980 preferi me concentrar naquelas coisas que somente os quadrinhos podem fazer. A maneira com a qual uma tremenda quantidade de informação pode ser visualmente incluída em cada painel, e a justaposição entre o que a personagem disse e o que poderia ser a imagem que o leitor estivesse olhando. Então, em certo sentido, eu suponho que você poderia dizer que a maioria do meu trabalho dos anos 1980 em diante foi mais ou menos desenvolvido para ser “infilável”. Isto foi o que eu tive que explicar a Terry Gilliam quando ele foi originalmente selecionado como o diretor do filme de *Watchmen*, que estava sendo discutido naquela época. (MOORE, 2003)

A preocupação quanto à fidelidade da adaptação não é uma discussão recente. Na verdade, um detalhe do qual muitos se esquecem é que as adaptações não são, em essência, uma tentativa de se contar a história tal qual ela foi contada originalmente, mas, como o

próprio termo autoexplicativo sugere: adaptar a obra de uma mídia para outra, de uma *linguagem* para outra, de maneira que possa contar a mesma história com recursos próprios de uma mídia diferente. Em *Watchmen*, porém, a exigência por parte do público determinou uma *estética de recepção* difícil de ser ignorada, o que levou o diretor Zack Snyder a utilizar a história original em quadrinhos como *storyboard* para o filme, de maneira que não apenas manteve fiel a obra em muitos de seus diálogos, como em sequências marcantes e na cronologia do filme.

A maior diferença na adaptação ocorre no uso da saturação das cores na composição das cenas, mesmo onde as sequências originais foram mantidas. Uma possível explicação para isto pode estar relacionada com a técnica aplicada na obra original, bem como na intencionalidade do diretor para uma criação simbólica da associação das cores com a história e seus acontecimentos. Esta análise cromática será exposta adiante.

3 Uma análise cromática

Quando a cor surgiu nos quadrinhos, aumentou substancialmente as vendas, mas também aumentou os custos. Por isso o padrão de quatro cores (ciano, magenta, amarelo e preto para os traços) predominou por muito tempo (McCloud, 1993, p.187). Não por acaso os primeiros personagens impressos em papel colorido têm predominância destas três cores, que – e esta passou a ser uma das marcas dos quadrinhos americanos – eram usadas de maneira uniforme e plana, de maneira a reforçar ou evidenciar as formas compostas dos objetos (Figura 2).



Figura

2 – Cores planas, evidenciando as formas dos objetos. (DC Comics, 1959)

Há uma injustiça quando no Brasil as editoras traduzem os créditos referentes a uma determinada obra de quadrinhos. O modo de produção das histórias, por página, fragmenta o processo em quatro etapas: desenho, arte-final, cores e letras, geralmente executadas por pessoas diferentes. A injustiça ocorre quando se especifica as duas primeiras etapas (desenho e arte-final) como uma única etapa denominada “arte”, e a colorização apenas como “cores”. O processo de colorização, que em muitos casos é o que dá vida à história, que tem sua relação direta com a narrativa e com o sentimento provocado nas cenas, não é chamado de arte. Tal injustiça – linguística, digamos – que é vista no Brasil ocorre também no mundo dos quadrinhos, internacionalmente. Dos que fazem parte desta linha de produção, em geral o colorista é o menos valorizado. Dave Gibbons, ilustrador de *Watchmen*, porém, presta sua devida homenagem ao colorista da série, evidenciando sua vital importância para todo o processo:

O único membro do time que nunca foi à Califórnia com viagem paga pela DC foi o colorista John Higgins.

Ser o discreto trabalhador sem reconhecimento é o papel tradicional do colorista, mesmo que ele, ou ela, seja quem geralmente tem de rebolar para entregar tudo no prazo, caso o escritor ou o artista tenham dado moleza. É um paradoxo interessante, também, que, apesar de eles darem a contribuição final, é a cor quem dá o primeiro impacto ao leitor. Cores ruins podem matar a arte e desvanecer a história; portanto, Alan (Moore, escritor e co-criador) e eu fomos abençoados por ter alguém tão confiável e talentoso quanto John para se unir a nossos esforços. (GIBBONS, 2008, p.164)

Em *Watchmen* a tecnologia para aplicação das cores ainda não permitia as variações de *dégradé* que a computação gráfica atual permite, portanto foi aplicada de forma plana, em aquarela. Esta aplicação, porém, ocorreu de forma diferente de tudo o que havia sido feito até então.

Em *Os Bastidores de Watchmen*, Higgins relata o processo de composição cromática. Na verdade, os autores, Moore e Gibbons, ainda que não fossem coloristas, ajudaram em boa parte dos estudos cromáticos. Higgins relata o nível de exigência deles quanto ao detalhamento das cores:

Um dos tópicos de discussão sobre cores de que me lembro, dizia respeito ao Dr. Manhattan. Pelo fato de ele ser feito de energia controlada em forma humana, ficou decidido que isso deveria afetar levemente a área em redor, jogando uma luz azul suave a uma limitada distância de sua presença. Lembro-me de Alan e Dave tentando chegar à distância mais plausível para que os objetos fossem afetados. Esse era o nível de detalhamento que estavam buscando. (HIGGINS, 2008, p.164)

É característica marcante no trabalho de John Higgins a utilização de cores complementares na saturação de cenas. Em *Watchmen*, podemos observar alguns padrões da aplicação das cores segundo esta característica principal. Primeiro vemos o jogo constante de tons de amarelo, violeta e magenta (Figuras 3, 4, 5 e 6). Como dito anteriormente, um dos motivos para as cores planas nos quadrinhos é a facilidade em se reforçar as formas dos objetos. Neste sentido, as cores complementares não apenas cumprem com esta função como reforçam a composição dos traços originais, dando o destaque originalmente proposto na versão arte-finalizada de Dave Gibbons. Podemos observar este padrão em alguns exemplos:



Figura 3: Contraste de tons de amarelo, violeta e magenta. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.5, p.1)



Figura 4: Escolha de tons predominante de violetas e amarelos na composição de primeiro, segundo e terceiro plano. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.5, p.14)



Figura 5: Composição em tons de alaranjado, amarelo e violeta. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.14)



Figura 6: Diferença de planos por meio de contraste em tons de amarelo e violeta na distinção entre planos. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.8, p.10)

Outro padrão está na mudança brusca da saturação na sequência de um quadro para outro quando há um *flashback*, mudança de ambiente ou apenas na tentativa de reforçar a dramaticidade da cena (Figuras 7 e 8). Este recurso é bastante utilizado tanto nos quadrinhos quanto no cinema e consiste em utilizar as cores de maneira a reforçar elementos sutis nas cenas como uma mudança na cronologia ou sentimentos de euforia, introspecção, dramaticidade, tensão, etc. Em algumas páginas o contraste foi aplicado em alternância de quadros, os quais apresentam uma narrativa linear ocorrendo em dois ambientes distintos, dando uma configuração interessante em forma de “x” para uma determinada composição de cores e em losango para a saturação em cor complementar (Figuras 9 e 10).



Figura 7: Mudança na saturação de um quadro para outro. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.2)



Figura 8: Mudança na saturação de um quadro para outro. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.8, p.19)



Figura 9: Composição em “x” com mudança na saturação de cada quadro. Mudança na saturação de um quadro para outro. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.2, p.1)



Figura 10: Composição em “x” com mudança na saturação de cada quadro. Mudança na saturação de um quadro para outro. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.2, p.2)

Por fim temos o detalhamento minucioso quando, em algumas cenas a ambientação define os tons a serem utilizados. De todos, este padrão, pode-se dizer que é o mais previsível, uma vez que relaciona-se com uma composição óbvia de cores quando estas seguem uma lógica relacionada ao ambiente, porém, de acordo com o artista, a ambientação como fator compositivo aparece como um detalhe sutil e pouco óbvio com o qual teve que se preocupar:

Por exemplo, na primeira edição, Rorshach pega alguns dos torrões de açúcar na cozinha de Daniel Dreiberger e, na décima primeira edição, ele joga o papel de embrulho na neve da Antártida. Portanto, eu deveria fazer o embrulho da mesma cor que na cozinha de Daniel, onde estava sob a luz clara contra os ângulos retos e as cores primárias dos móveis? Ou deveria deixar que a luz pálida da Antártida

afetasse os tons? E ele estava flutuando sobre a neve branca ou sombreada? (HIGGINS, 2008, p.171)

Como podemos ver, a composição geral leva em conta a ambientação (Figura 11), bem como o detalhe da embalagem (Figura 12) recebe destaque na cena, publicada quase um ano depois da publicação do primeiro volume:



Figura 12: Composição simples relacionada com a ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.11, p.3)

Figura 11: Composição simples relacionada com a ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.11)

Os tons de amarelo, violeta e magenta, marcantes no trabalho de Higgins, aparecem, segundo este padrão compositivo, em várias cenas onde a iluminação artificial determina as cores do ambiente (Figuras 13 e 14), chegando a colorir de maneira uniforme objetos e personagens, indistintamente (Figuras 15 e 16).



Figura 13: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.25)

Figura 14: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.5, p.19)



Figura 15: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.5, p.25)



Figura 16: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.7, p.4)

A mesma ideia serve para quando a iluminação pouco interfere nas cores dos objetos, quando o artista limita o processo apenas à colorização simples, sem necessariamente dar à cena um efeito além da identificação dos objetos que nela aparecem (Figuras 17 e 18). Ainda que este último recurso seja o mais simples sob o ponto de vista técnico da composição, é o menos utilizado ao longo da história.



Figura 17: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena, com pouca influência da iluminação sobre os objetos. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.25)



Figura 18: Composição simples relacionada com a iluminação e ambientação da cena, com pouca influência da iluminação sobre os objetos. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.25)

A ideia de cor no filme *Watchmen* assemelha-se muito pouco ou quase nada com a composição cromática original de John Higgins. Por mais que tenha sido bem trabalhada, a proposta de Higgins dificilmente se adaptaria ao cinema, especialmente porque em grande parte há excesso de cores planas justapostas, o que funciona muito bem nos quadrinhos, mas que provavelmente causaria a chamada poluição visual no cinema, além de prejudicar a visão realista da imagem na película, e para muitos fãs da série o primeiro impacto do filme é exatamente a diferença entre os tons vibrantes de Higgins para a configuração sombria das cenas que foram integralmente reproduzidas (Figuras 19 e 20).

Uma característica marcante que se pode perceber já nesta primeira sequência é a predominância de tons de azul e verde, enquanto que na mesma sequência, nos quadrinhos, há maior número de cores planas com predominância dos tons de violeta, magenta e amarelo.



Figura 19: Predominância de tons de azul. Uma das sequências iniciais do filme. (*Watchmen*, 2009)



Figura 20: A sequência reproduzida na imagem anterior, na primeira página da HQ. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.1)

Como obra proveniente dos quadrinhos, *Watchmen* é também uma obra de ficção científica. Considerando isto, o diretor buscou uma aproximação, na medida do possível, com as teorias em voga especialmente no mundo da Física. Snyder levou isto tão a sério que convidou o professor de Física James Kakalios, da Universidade de Minnesota, EUA, para ministrar uma palestra à equipe de produção do filme, para que compreendessem estes conceitos e os levassem em conta na adaptação de elementos da história, como o laboratório do Dr. Manhattan, o gancho de Rorschach, a nave do Coruja, etc.

Assim sendo, ao considerarmos que as ideias acerca da produção para o filme partiram de um conhecimento sobre leis da Física, há razões para crer que não apenas os elementos relacionados à ciência foram inseridos tendo em vista estes conceitos, mas a própria composição cromática das cenas tiveram. Sobre a relação entre Física e a história do filme, o diretor Zack Snyder disse: “Me pareceu um filme ‘físico’, porque era uma sensibilidade gráfica diferente. Precisava de uma nova abordagem”.

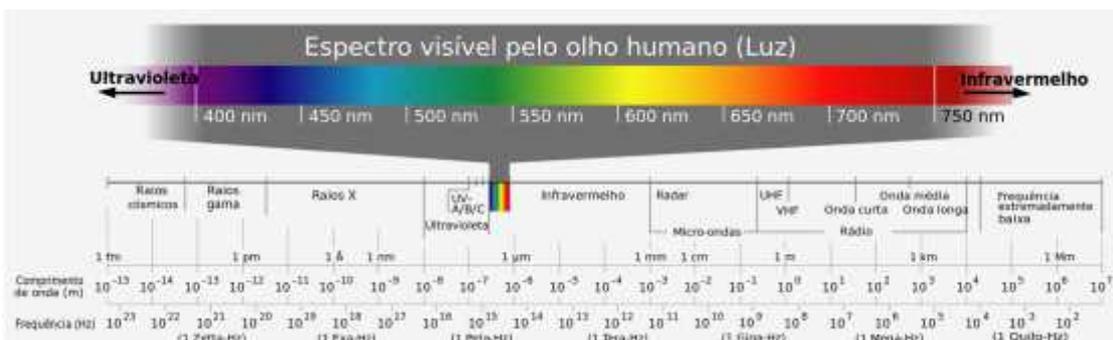


Figura 21: Espectro visível da luz. Fonte:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Espectro_eletromagnetico-pt.svg

Desta forma, além das associações comuns referentes às cores no cinema, as quais relacionam-se com estados emocionais da sequência apresentada, podemos associar a ideia das cores no filme ao espectro visível de cores (Figura 21), da seguinte maneira: ao observarmos o efeito Doppler na luz, veremos que no universo, todo objeto que está em rota de colisão (destruição) com o ponto onde nos encontramos apresenta cor azulada, enquanto que todo objeto que se afasta apresenta cor avermelhada. Isso porque são cores que estão nos dois extremos do espectro visível de cores, estando o amarelo mais ou menos no centro do espectro.

À vista disto, podemos associar simbolicamente os três momentos do filme a aspectos peculiares ao espectro visível da luz, onde o passado estável onde os heróis mantinham a ordem é apresentado em tons de amarelo (Figura 22), o presente, onde há a possibilidade real de uma guerra nuclear, simbolizada pelo relógio do fim do mundo próximo da meia-noite, apresentado em tons azulados (Figura 23) e o momento após a resolução do conflito, que traz maior número de cores simultaneamente com a inserção sutil do vermelho em alguns elementos (Figura 24) em alguns elementos, o que simboliza a expansão. Esta associação simbólica do vermelho e do azul pode encontrar uma síntese, associada à fala do personagem Dr. Manhattan, quando este se encontra em Marte e a personagem Espectral tenta convencê-lo a voltar para impedir o conflito nuclear na Terra: “Para mim, este mundo vermelho é mais importante que o seu mundo azul”.

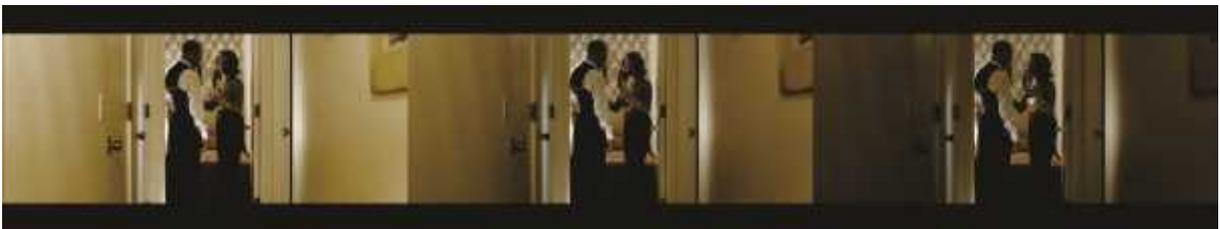


Figura 22: Sequência de *flashback*, com predominância do amarelo. (Watchmen, 2009)



Figura 23: Sequência do momento presente, com predominância do azul. (Watchmen, 2009)



Figura 24: Sequência pós-conflito, com mais cores simultâneas e a inserção de elementos em vermelho. (Watchmen, 2009)

Por fim, temos algumas poucas referências à obra dos quadrinhos na configuração cromática do filme, com a inserção de tons complementares de violeta com o amarelo (Figuras 25 e 26), lembrando o trabalho original de John Higgins, bem como na saturação do amarelo em cenas que foram fielmente reproduzidas, quando a iluminação determina a cor da sequência, sendo mais evidente na cena em que o personagem Daniel Dreibern visita o seu pai (Figuras x e x), onde temos ainda o elemento do saudosismo associado à cor amarela.



Figura 25: Tons de violeta com elemento amarelo em primeiro plano. Referência à composição cromática da obra original. (Watchmen – O Filme, 2009)



Figura 26: Composição em tons de violeta e amarelo. Referência à composição cromática da obra original. (Watchmen – O Filme, 2009)



Figura 27: Cena da visita de Daniel Dreiberg a seu pai. Saturação em amarelo. Referência à composição cromática da obra original. (Watchmen – O Filme, 2009)



Figura 28: Cena da visita de Daniel Dreiberg a seu pai. Saturação em amarelo na composição cromática. (MOORE; GIBBONS, 1986, cap.1, p.9)

Considerações finais

Watchmen inovou em seus métodos de composição cromática. O simbolismo das cores em harmonia com a estrutura compositiva das ilustrações frequentemente promovem maior interação do leitor com o ritmo narrativo da obra.

O ato de colorir um trabalho de ilustração certamente é muito mais profundo e complexo que tão somente inserir as cores correspondentes aos objetos presentes em cada cena. A presente análise mostrou que ao longo dos doze capítulos dificilmente acharemos algum detalhe referente à trama e às ilustrações que tenha sido posicionado de maneira aleatória. Mesmo na estrutura de composição mais simples há por detrás um estudo complexo acerca daquilo que está sendo mostrado.

Watchmen é neste sentido uma história em quadrinhos com certo destaque em relação a outras obras de mesma mídia e gênero não apenas circunscrita ao período em que foi pela primeira vez publicada, mas de extrema qualidade mesmo para os padrões atuais. Sua adaptação para o cinema manteve a riqueza de seu conteúdo e enriqueceu o simbolismo das cores na composição de várias sequências ao mesmo tempo que manteve referências ao trabalho original de Higgins.

Referências bibliográficas

CAGE, John. **A Cor na Arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2012

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GARCÍA, Santiago. **A Novela Gráfica**, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GIBBONS, Dave; MOORE, Alan. **Watchmen**, São Paulo: Editora Abril, 1999.

GIBBONS, Dave; MOORE, Alan. **Watchmen**, Nova York: DC Comics, 2008.

GIBBONS, Dave. **Os Bastidores de Watchmen**. São Paulo: Aleph, 2009.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**, São Paulo: M.Books, 2005.

MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos**, São Paulo: M.Books, 2006.

Filmografia

WATCHMEN, O Filme. Direção: Zack Snyder. Roteiro: Roberto Orci, Alex Kurtzman, Alex Tse e David Hayter. Legendary Pictures; DC Comics; Lawrence Gordon Productions. Distribuição: Warner Bros. Pictures; Paramount Pictures, Estados Unidos, 2009. DVD (162min), color.

COMIC Book Superheroes Unmasked. Direção: Steve Kroopnick. Roteiro: James Grant Goldin. History Channel, Estados Unidos, 2003. AVI (93min), color.

MINDSCAPE of Alan Moore, The. Direção: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Inglaterra, 2003. AVI (80min), color.

SECRET Origins, History of DC Comics. Direção e Roteiro: Mac Carter. Warner Bros, Estados Unidos, 2010, DVD (90min), color.

Websites

Wikipedia, Enciclopédia Livre.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Espectro_eletromagnetico-pt.svg, acesso em 10/11/2012.