

AUGUSTO MACHADO PAIM

FAZENDA DO VIEGAS – UMA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

Porto Alegre
2013

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P143f Paim, Augusto Machado
Fazenda do Viegas: uma história em quadrinhos / Augusto
Machado Paim. — Porto Alegre, 2013.
281 f. : il.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Letras, Pós-Graduação em
Letras, Área de concentração em Escrita Criativa, PUCRS, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva.

1. Escrita Criativa. 2. História em Quadrinhos. 3. Debret,
Baptiste – Crítica e Interpretação. 4. Fotografia. I. Silva, Luiz Antonio
de Assis Brasil e. II. Título.

CDD: 418

Alessandra Pinto Fagundes
Bibliotecária
CRB10/1244

AUGUSTO MACHADO PAIM

FAZENDA DO VIEGAS – UMA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva – PUCRS

Prof. Dr. Biagio D’Angelo – PUCRS

Prof. Dr. Rodrigo Borges de Faveri - UNIPAMPA

Porto Alegre
2013

Dedicado ao campo
de conhecimento
e de expressão
dos quadrinhos.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa parcial (modalidade II), que me permitiu desenvolver os estudos de Mestrado.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras, que abriram as portas para estes estudos interdisciplinares e híbridos.

À Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), base da minha formação humana e acadêmica, onde me graduei em Comunicação Social – Jornalismo, no já longínquo ano de 2007.

Aos professores Luiz Antonio de Assis Brasil, Carlos Reis, Biago D’Angelo, Carlos Gerbase, Maria Ritzel Remedios (*in memoriam*) e Ricardo Kralik Angelini, membros do corpo docente da PUCRS, com quem pude enriquecer minha formação e a quem sou muito grato pela construção de conhecimento e pelo incentivo.

À desenhista Ana Koehler, que me apresentou os desenhos de Debret retratando a senzala e com quem tive o privilégio de debater obras francesas e alemãs de quadrinhos. Essas obras e esses debates com a Ana Koehler, que ocorriam semanalmente no segundo semestre de 2011, certamente inspiraram esta dissertação.

Ao desenhista Bruno Ortiz, pela camaradagem, talento e prontidão, qualidades que podem ser vistas no último anexo deste trabalho, com os desenhos feitos para exemplificar o processo de produção de uma história em quadrinhos.

A Ratão Diniz, Bira Carvalho, Otávio Júnior, Mário Luiz Gomes, Maurício Hora, Rodrigo Souza e Geandra Nobre, meus anfitriões no Rio de Janeiro, a quem agradeço por terem me recebido tão bem na Maré, no Alemão, no Morro da Providência e na Favela do Sapo, e por terem me apresentado de coração aberto a cultura em que vivem. A Raphael Vidal, Tomas Martin Ossowicki e Mário Miranda Neto por todo o suporte durante minha estada na emblemática Rua do Jogo da Bola, no Morro da Conceição, em meados de 2011.

Ao Itaú Cultural, especialmente representado nas figuras de Babi Borghese, Claudiney Ferreira, Eduardo Saron, Marco Aurélio Fiochi e Ricardo Tayra, que, em setembro de 2007, permitiram que eu vivenciasse pela primeira vez essa experiência inesquecível de conhecer por dentro a vida na favela. Desde então, essa lição de brasilidade passou a fazer parte da minha forma de pensar.

Aos colegas das profissões que atualmente exerço – escritor, jornalista, tradutor –, porque afinal nossa identidade e nosso sistema de valores formam-se dentro de um campo

coletivo de forças, num processo dinâmico que inclui debates, vivências e oportunidades. De certa forma, é graças ao contato de uma subjetividade com outras que este trabalho existe.

Ao Estevan Ketzer, pela amizade e por ter revisado este trabalho. Também a Moema Vilela, Caroline Becker e Vinicius Rodrigues, novos amigos que este Mestrado que agora finda me permitiu conhecer.

A toda a rede de familiares e amigos, que são afinal a sustentação de tudo isso: são eles o resultado e a gênese da inspiração.

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia

[num barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Manuel Bandeira

RESUMO

Esta dissertação inscreve-se dentro de uma área de concentração ainda incipiente no Brasil – a Escrita Criativa – e constrói sua particularidade no fato de seu objeto principal ser um roteiro de histórias em quadrinhos (e não um conto, uma novela, um romance ou uma peça de teatro, os gêneros mais frequentemente vistos nesse tipo de trabalho). A história em quadrinhos tem 144 páginas, chama-se *Fazenda do Viegas* e trata das relações entre, de um lado, os fotógrafos profissionais que nasceram e moram nas favelas do Rio de Janeiro e são figuras bastante comuns neste início de século, e, de outro, os artistas viajantes, que, principalmente no século 19, retrataram a geografia e a cultura brasileira através de pinturas e desenhos. A investigação das ligações entre esses dois conjuntos de personagens ocorre através do mundo diegético da ficção, tanto pelo enredo quanto pelo cenário. O leitor acompanha a história de Éder, um fotógrafo da periferia cujo sonho é transformar a Fazenda do Viegas – um local histórico do Brasil, hoje ocupado por traficantes e circundado por uma favela – em um centro cultural para a comunidade. Éder quer iniciar esse projeto organizando uma exposição dos trabalhos do artista francês Jean-Baptiste Debret, que esteve no Brasil entre 1816 e 1831 e fez muitos desenhos retratando a rotina dos escravos. Para isso, Éder precisa falar com o chefe do tráfico, pedindo sua autorização para ocupar o espaço. Enquanto isso, uma de suas alunas fotografa um traficante: essa fotografia, aliada a uma inesperada batida policial na favela, geram acontecimentos narrativos que suscitam reflexões sobre as relações entre arte e violência, periferia e História do Brasil. A história desenvolve-se através de elementos híbridos, como desenhos, pinturas, rascunhos e fotografias. Além do roteiro, esta dissertação apresenta ainda registros de anotações feitas durante a criação do enredo, bem como desenhos de Bruno Ortiz demonstrando o processo de se fazer uma história em quadrinhos. Há ainda dois ensaios teóricos, um esmiuçando as etapas de elaboração da obra, outro tratando das relações entre fotografia e quadrinhos.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos. Graphic Novel. Escrita Criativa. Jean-Baptiste Debret. Fotografia. Favela.

ABSTRACT

The present dissertation is produced inside an area of concentration in the Humanities still incipient in Brazil – Creative Writing. Although the works produced in this area are usually short stories, novels, and plays, this dissertation presents the script of a graphic novel. The fiction is called *Fazenda do Viegas* [Viegas' Farm], it has 144 pages and deals with the relationship between, on the one side, the professional photographers who were born and live in Rio de Janeiro's *favelas* (slums), usual figures of the beginning of the 21th Century, and, on the other side, the traveling artists who, especially those in the 19th Century, portrayed Brazilian geography and culture through paintings and drawings. The investigation of the link between these two sets of characters occurs through the diegetic world of fiction, not only by the plot, but also by the setting. The reader follows the story of Éder, a photographer from the margins of the society whose dream is to transform the *Fazenda do Viegas* – a historical site of Brazil, nowadays occupied by drug dealers and surrounded by a slum – in a cultural center for his community. Éder wants to start this work by organizing an exposition of the French artist Jean-Baptiste Debret, who lived in Brazil between 1816 and 1831, and produced several drawings portraying the daily routine of the slaves. To achieve this, Éder needs to talk to the chief of the drug traffic, asking his authorization to use the space. Meanwhile, one of his photography students takes a picture of a drug dealer: this picture, added to a sudden police raid in the slum, cause narrative happenings which raise reflections on the relationship between art and violence, History of Brazil and the margins of the society. Besides the drawings, the comic uses hybrid elements, like paintings, sketches and photographs. In addition, this dissertation presents some notes and commentaries made during the process of writing the plot, as well as drawings of artist Bruno Ortiz showing the process of creating a graphic novel. Furthermore, two theoretical essays are included: the first scrutinizes the steps on the elaboration of the fictional work, and the second deals with the relations between photography and graphic novels.

Keywords: Comics. Graphic Novel. Creative Writing. Jean-Baptiste Debret. Photography. Favela.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – HQ na Favela do Sapo	22
Figura 2 – Fazenda do Viegas hoje	23
Figuras 3-10 – Sequência de fotos de Duane Michals	40-44
Figura 11 – Richieu	45
Figura 12 – Vladek	45
Figura 13 – Capa de <i>Maus</i>	45
Figuras 14-18 – Sequência de fotos de Ração Diniz	57-59
Figura 19 – Fogueira no Morro da Providência	62
Figura 20 – Fazenda do Viegas hoje (2)	64
Figuras 21-22 – Sequência de desenhos de Joe Sacco	67-68
Figura 23 – Autorretrato de Debret	71
Figura 24 – Dom João VI por Debret	73
Figura 25-29 – Sequência de trabalhos de Debret retratando os escravos	74-75
Figura 30 – Escrava por Jacques Étienne Victor Arago	224
Figura 31 – Anotações	252
Figura 32 – Anotações (2)	253
Figura 33 – Anotações (3)	254
Figura 34 – Anotações (4)	255
Figura 35 – Anotações (5)	257
Figura 36 – Anotações (6)	259
Figura 37 – Anotações (7)	261
Figura 38 – Foto feita com caixa de fósforo	263
Figura 39 – Anotações (8)	264
Figura 40 – Anotações (9)	266
Figura 41 – Rascunho de cenário	268
Figura 42 – Cenário com nanquim e aquarela	269
Figura 43 – Rascunho de cenário (2)	270
Figura 44 – Cenário com grafite e aquarela	271
Figura 45 – Rascunho de cenário (3)	272
Figura 46 – Cenário com aquarela	273
Figura 47 – Rascunho de personagens	274
Figura 48 – Personagens com nanquim e aquarela, nanquim e caneta pincel	275

Figura 49 – Rascunho de personagens (2)	276
Figura 50 – Personagens com grafite, nanquim e aquarela	277
Figura 51 – Rascunho de personagens (3)	278
Figura 52 – Personagens com aquarela	279
Figura 53 – Página quadrinizada	280

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ENSAIOS	19
2.1	FILOSOFIA PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO	20
2.2	A FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS	36
2.2.1	Uma breve História da relação entre fotografia e história em quadrinhos	37
2.2.2	Fora-de-campo e entre os quadros	39
2.2.3	A fotografia como lasca	44
2.2.4	A fotografia como um puxar de tapete	47
2.2.5	Entre farpas e fraturas	49
3	CRIAÇÃO	52
3.1	ESCALETA	53
3.2	ROTEIRO	79
4	CONCLUSÃO	243
	BIBLIOGRAFIA	248
	ANEXO A – Passos da criação	251
	ANEXO B – <i>Fazenda do Viegas</i> por Bruno Ortiz	267

INTRODUÇÃO

O roteiro de história em quadrinhos que é apresentado aqui como trabalho final do Mestrado em Letras – Escrita Criativa da PUCRS é antes de tudo um projeto. É um projeto justamente por ser um roteiro. Afinal, nas artes em que se exige coautoria (entre elas, o cinema e, muitas vezes, os quadrinhos), o roteiro é apenas uma das etapas da criação. Uma etapa muito importante, pois ali já se define o tema, o tom narrativo, o enredo, indicam-se os diálogos e os planos, criam-se as personagens, mas tudo isso só será completado com a chegada dos outros profissionais, que finalizarão a obra. No caso do cinema, as etapas de pré-produção, produção e pós-produção exigem uma equipe imensa, com cada membro dando a sua contribuição ao resultado final. No quadrinho, se o próprio autor não desenha, há necessidade somente de um segundo profissional participando dessa nova etapa: o desenhista. Existe também a figura do colorista e do arte-finalista, mas, salvo casos especiais, esses profissionais costumam atuar somente no mercado comercial de quadrinhos e raramente dão as caras no processo de produção de quadrinho autoral.

Especificamente no caso de *Fazenda do Viegas*, a produção necessária para a realização desse trabalho situa-se num lugar intermediário entre o quadrinho e o cinema. Esta história em quadrinhos exigirá a presença de um desenhista, talvez dois (agrada-me a ideia de ter um estilo diferente de desenho para o relato hipodiegético nas páginas 30 e 31), assim como fotógrafos. Aqui a particularidade aumenta: além do fotógrafo Ratão Diniz, que deverá ir até a Favela do Sapo, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, para fazer fotografias no cenário onde se passa a história, planejei também a realização de uma oficina de *pin-hole*¹ para a comunidade do mesmo local. Tanto as fotos feitas por Ratão Diniz quanto as feitas pelas crianças e jovens da Favela do Sapo deverão mais tarde integrar a narrativa desta história em quadrinhos. E tanto a saída fotográfica quanto a oficina exigirão um trabalho de produção que transcende os esforços acadêmicos representados por esta dissertação. Também será importante a realização de pelo menos mais uma viagem ao Rio de Janeiro, acompanhado do desenhista, pois ele precisará de imagens de referências. Soma-se aí a ideia de trabalhar com retratos hiper-realistas, ideia essa que exigirá a escolha de um artista visual para fazer o retrato do traficante, imagem que move toda a narrativa. Além disso, devido à extensão do álbum, provavelmente será importante contar com um editor de imagens para executar a

¹ *Pin-hole* é uma técnica para se construir câmeras fotográficas a partir de objetos simples, como uma lata ou uma caixa de fósforos. Tem sido usada para ensinar fotografia a leigos.

técnica de rotoscopia² em algumas das fotografias descritas no roteiro, pois o volume de trabalho do desenhista principal já será muito grande. Pode ser ainda que a página final do livro seja encenada com atores.

Resumindo o que quero dizer com tudo isso: para deixar de ser um projeto e tornar-se uma obra de arte acabada, esta história em quadrinhos exigirá uma equipe que, apesar de ainda distante do número de profissionais necessário para se realizar um filme, é grande se comparada ao que é exigido para a criação literária ou de quadrinhos autorais mais simples. De qualquer forma, apesar de esta dissertação conter algo inacabado, ou seja, um projeto de algo maior, é também uma etapa fundamental a ser cumprida, pois tenho para mim que a alma das artes coletivas é mesmo o roteiro, a narrativa, e que um grande filme ou uma grande história em quadrinhos não sobrevive se não começar por uma boa história. Foi o que tentei fazer aqui: criar uma boa história.

A viabilidade deste trabalho independe de questões acadêmicas. Assim como um cineasta sabe que um roteiro escrito pode não ser filmado devido à falta de orçamento, sei também que as dimensões do roteiro que criei projetam muitas dificuldades pela frente. Tenho consciência, porém, que este roteiro é também o resultado de uma trajetória acadêmica – e aqui é mais importante que esta dissertação reflita a jornada de amadurecimento dessa trajetória do que se retrair de antemão, pensando em limitações futuras. Este foi o momento de *criar*, sem restrições; depois virá o momento de *realizar*, adaptando-se às possibilidades que o mundo extradiegético oferece. Nas artes coletivas, a obra de arte localiza-se justamente no caminho do meio entre esses dois momentos e essas duas tensões. E é bom que seja assim.

Esta história em quadrinhos é um estudo prático de hibridismo. A narrativa principal é composta, claro, por uma única linguagem, a dos quadrinhos, mas o leitor verá aqui também: fotografias artísticas, fotografias jornalísticas, fotografia feita com *pin-hole*, fotografias com rotoscopia, retrato hiper-realista, infográfico, desenhos e pintura de Debret (que exigirão pesquisas em acervo), além dos diferentes estilos de desenho presentes na narrativa principal. Haverá um jogo intenso com o mundo extradiegético, principalmente após a finalização do trabalho, porque a história se passa num cenário real, um lugar histórico hoje abandonado e que no álbum aparecerá, em algumas cenas, com a aparência arquitetônica de quando estava no auge, em pleno século 19. Portanto, esta história em quadrinhos acabará realizando uma

² Rotoscopia é uma técnica em que se desenha sobre uma fotografia: o resultado final é um desenho, mas onde se pode perceber um grau de realismo típico de fotografias.

revitalização que esperamos que não fique apenas no mundo ficcional. Mas, se ficar, já teremos feito nossa parte.

Além da interface histórico-arquitetônica, este projeto é híbrido porque pensa num trabalho sociocultural como etapa da sua criação. Estamos aqui nos referindo às oficinas de *pin-hole* e ao resgate e disseminação de uma parcela das obras de Debret que nos parecem pouco citadas atualmente, aquelas que mostram a rotina na senzala. Ainda que este roteiro leve anos para sair do papel (um desenhista de alto nível dificilmente produzirá mais que duas páginas coloridas de quadrinhos por semana), temos claro que é justamente por estar embasado não só na história, mas também num jogo dinâmico com a realidade e num hibridismo de linguagens, que este projeto continuará sendo relevante na época de sua viabilização.

Agora algumas questões práticas.

► No cinema, o roteiro é escrito de uma forma objetiva e clara, porque será lido por uma equipe inteira de profissionais, dos técnicos aos idealizadores, passando pelo elenco, e em todo esse percurso deve-se evitar confusões que provoquem atrasos nas filmagens. Já o roteiro de quadrinhos costuma desenvolver uma relação direta entre escritor e desenhista. Há, claro, exceções no mercado editorial de larga escala, representado pelos quadrinhos infantis e de super-heróis e por alguns segmentos do quadrinho autoral, especialmente o franco-belga e o japonês; não é, porém, o nosso caso. Por isso, no roteiro de quadrinhos é possível desenvolver uma linguagem mais solta, mais flexível, pois o que importa é que a comunicação flua e se reflita na boa qualidade do resultado final. Como desenhista e roteirista costumam ter interesses e gostos em comum, o jogo de instruções que aparece no roteiro pode incluir referências de conhecimento só da dupla. Aliás, é natural que isso aconteça. Aqui, nesta dissertação, procurei seguir um meio termo, pois sabia que o trabalho seria lido por pessoas de outras áreas. O mais importante, porém, ao ler o roteiro, é tentar se colocar na posição do desenhista, ou seja, no papel de alguém que tira de um conjunto de palavras uma série de instruções para desenhar uma cena que será primordialmente visual. A imaginação é, em essência, a capacidade mais exigida durante a leitura de um roteiro.

► Quadrinho é diálogo. Em geral. Há quadrinhos que optam por usar a figura do narrador para conduzir a narrativa, da mesma forma que há filmes que optam por uma narração em *off*, mas não é o caso de *Fazenda do Viegas*. Assim, todo o texto que aparece em recuo neste roteiro são falas das personagens. Isso implica numa linguagem mais coloquial, porque está representando a fala, não a escrita.

► Instrução para ler o roteiro: quando um quadro apresenta falas da mesma personagem separadas por um espaço em branco, significa que essa fala será dividida em mais de um balão. Dividir uma fala em balões diferentes equivale ao efeito do parágrafo ou do uso de verbos dicendi na prosa, ou seja, provocar uma pequena pausa.

► No cinema, existe o roteiro e a decupagem (ou roteiro técnico). O roteiro simples apenas narra a história descrevendo ações e diálogos que possam ser filmados. Já o roteiro técnico é feito pelo diretor, na maioria das vezes, e envolve uma decupagem em planos e enquadramentos, de forma a orientar a equipe de filmagem e imprimir o estilo narrativo do cineasta. Nas histórias em quadrinhos, pode-se variar entre o roteiro simples e o roteiro técnico. Há roteiristas que preferem descrever as ações com simplicidade, deixando para o desenhista o papel de selecionar as imagens que farão a composição da cena e da página. Outros roteiristas (e eu me encaixo nesse segundo grupo) preferem atuar mais ativamente na contação da história, indicando planos e enquadramentos e já separando as cenas por quadros distribuídos numa página. Para mim é muito difícil criar um roteiro de quadrinhos de outra forma, porque, quando escrevo, sinto necessidade de pensar no efeito de se passar o olho da página da esquerda para a da direita, e também no movimento de virar páginas, tão caro para a linguagem dos quadrinhos.

► Em roteiros detalhados, o desenhista tem também a liberdade de criar, de sugerir modificações e melhorias, mas isso ocorre num jogo comandado pelo roteirista, que acaba exercendo o papel de um diretor geral e um diretor de fotografia. Se o jogo funciona bem, o diálogo entre roteirista e desenhista flui e se reflete na qualidade das páginas.

► O roteiro apresentado aqui com certeza sofrerá ajustes quando chegar o momento dos desenhos. Talvez algumas páginas tenham quadros em excesso, que poderiam ser condensados; talvez haja cenas em que falte uma imagem de ligação; outras ideias podem não funcionar na prática e terão que ser substituídas por soluções mais claras. Tudo isso será investigado no momento certo, dentro de um processo natural de edição de quadrinhos, etapa essa a ser realizada com o desenhista. Mas o roteiro já foi escrito de uma forma que permite a realização desses ajustes sem prejudicar o ritmo da narrativa.

► No roteiro, as páginas com numeração ímpar são as que ficarão à direita no livro finalizado. As com numeração par ficarão à esquerda. Essa noção espacial é muito importante para qualquer história em quadrinhos. Na prática, ou seja, durante a leitura do roteiro, significa que, quando se passar de uma página ímpar para uma par, será como virar uma folha.

► O que está sendo entregue aqui é um roteiro na fase do primeiro tratamento. Haverá um segundo tratamento, provavelmente um terceiro, com o objetivo principal de ajustar a

distribuição dos quadros por página e também aprimorar o tom de fala das personagens. Sobre isso, darei atenção especial ao estilo de fala da periferia, item que será meu foco quando for novamente ao Rio de Janeiro. A ideia, claro, não é tentar reproduzir aqui o modo de fala da favela, porque estaríamos passando da fala para a escrita e certamente seria um erro (já experimentado pelos modernistas) tentar transcrever o que se ouve. Tampouco procurarei inserir gírias e expressões da favela excessivamente, porque gostaria de evitar estereótipos. Em vez disso, o objetivo desse segundo e terceiro tratamentos do roteiro será achar um registro de fala que contemple a coloquialidade e demonstre um pouco da cultura da periferia, porém de uma forma que não prejudique a fluência do texto. O mesmo tipo de busca será feito para as partes do álbum que retratam diálogos na corte do Brasil do século 19, que exigirão uma certa pesquisa.

► Alguns dos planos e enquadramentos descritos no roteiro podem parecer difíceis de visualizar, mas foram pensados de acordo com um cenário que realmente existe, por isso tudo tende a ficar mais claro a partir do momento em que se conhece a referência concreta, na Favela do Sapo. O que importa aqui é explicar que muitos dos efeitos de sentido buscados no roteiro (principalmente através do jogo de ângulos de câmera) têm como base o cenário real, que aqui terá uma importância maior do que costuma ter em outras narrativas. No seu devido tempo, será dada a atenção necessária a isso, pois, como já dito, a ideia é que os desenhistas façam pelo menos uma viagem ao Rio de Janeiro antes de começar a desenhar.

Agora uma breve orientação sobre a estrutura deste trabalho.

A dissertação está dividida em três partes. A primeira delas inclui dois ensaios. O primeiro é um relato sobre a gênese do enredo de *Fazenda do Viegas*, uma reflexão sobre o fenômeno da criação ficcional aplicada a este trabalho. O segundo ensaio é sobre a presença da técnica fotográfica em obras de quadrinhos.

A segunda parte do trabalho é a criação em si, dividida em duas partes. Além do roteiro, inseri aqui a escaleta, que traz o enredo já decupado em cenas, porém ainda sem os diálogos. Essa escaleta, muito útil durante o processo de criação, foi apresentada no dia 21 de junho de 2012 para a banca de qualificação deste trabalho, portanto precede o roteiro em si. Decidimos incluí-la aqui por diversos motivos, dentre os quais cito dois: 1) porque ali estão imagens de referência (no roteiro, decidi inserir apenas uma imagem, pois queria dar ênfase ao texto); 2) porque o roteiro apresenta em linhas gerais a história que estava na escaleta, mas há modificações importantes, como a inclusão de personagens, mudança na sequência de ações e novas ideias para cenas. Creio que a comparação da escaleta com o roteiro pode ser um

método muito revelador sobre as decisões envolvidas na criação ficcional. Cito como exemplo a ideia para a última página do roteiro, que surgiu somente na hora de escrever e que acabou gerando toda uma polissemia com o tema – e as questões éticas derivadas – e com a técnica híbrida do álbum, amarrando o enredo, porém abrindo pra múltiplas interpretações. A escaleta não previa que a última página seria assim.

A terceira parte desta dissertação são os anexos, que novamente divido em dois. O Anexo A são anotações realizadas durante a criação: sobre as personagens, sobre o enredo, sobre sentidos da história. São registros de etapas da criação, representando o modo como uma obra deixa de ser um processo para virar um produto finalizado. Já o Anexo B tem a intenção de mostrar a visão do desenhista Bruno Ortiz para algumas das personagens e cenários descritos no roteiro. Outro desenhista poderia ter uma interpretação diferente, claro, mas o objetivo aqui não é definir o formato final do livro, mas sim demonstrar uma das formas como o roteiro ganhará vida, no futuro, pela atuação de um desenhista.

Eu disse que esta dissertação foi dividida em três partes, referindo-me à organização do sumário, mas na verdade todo o trabalho poderia ser separado em dois diferentes tipos de materiais. Se optássemos por essa divisão, teríamos de um lado tudo aquilo que escrevi, pesquisei ou apresentei espontaneamente como resultado de um processo de investigação artística, a citar: o ensaio sobre fotografia nos quadrinhos, que partiu de uma vontade minha de entender três casos dessa inserção de modo a utilizar a técnica com mais propriedade em *Fazenda do Viegas*; o roteiro em si, que é o mesmo que será utilizado para a produção do trabalho; e o Anexo B, que tem o viés didático de dar amostras de como o roteiro funcionará na prática. Fazem jogo de espelho com esse material tudo aquilo que produzi pensando nos estudos acadêmicos, ou seja: o ensaio sobre a criação; a presença da escaleta para que seja comparada com o roteiro; e o Anexo A, que mostra minhas anotações. Esse segundo grupo eu inseri aqui em simpatia com os anseios dos pesquisadores de Crítica Genética, especialmente os que compõem o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Os pesquisadores dessa área querem entender os processos de criação e, para eles, os rastros de todas as etapas percorridas para a realização de uma obra de arte são importantes objetos de pesquisa. Foi um pedido deles de que as dissertações produzidas dentro da área de concentração em Escrita Criativa trouxessem também esse tipo de registro. É o que faço.

Por fim. O roteiro *Fazenda do Viegas* virará um dia uma obra autônoma, que deverá ser lida e compreendida sem a presença de outros textos. Nem escaleta, nem roteiro, nem

introdução, nem ensaios, nem anexos. Quando estiver a venda numa livraria, a obra terá que ser autossuficiente. Por ora, porém, enquanto não temos o suporte dos desenhos finalizados numa narrativa sequencial, apenas a leitura desta dissertação em sua totalidade dará conta da tarefa de tornar possível a visualização do que se pretendeu fazer.

Que a imaginação preencha esse espaço dos desenhos, pois sem eles não se tem história em quadrinhos.

ENSAIOS

FILOSOFIA PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO

Há diversas maneiras de se começar uma obra de ficção, no que se refere aos primeiros desejos de um escritor em criar determinada obra. Mas não seria arriscado afirmar que, na maior parte dos casos, a motivação se dá por um tema, que tanto pode ser um argumento para um enredo, como um *topos* que particularmente luta para encontrar lugar na expressão artística de um autor. Há também o caso, sempre desejável, da personagem originando a obra, seja ela uma obra de estilo falsamente biográfico, seja uma obra em que essa personagem de personalidade marcante possa caminhar, respirar, sentir, falar e, desse conjunto de gestos, originar alguma reflexão. Reflexão, claro, sobre um tema.

A obra origina-se de uma motivação específica e vai tomando forma em redor de um tema ainda mais específico. É a ação de dar forma ao tema que nos interessa aqui. No nosso entendimento, existem primordialmente dois tipos de relação do sujeito-autor com sua obra no que diz respeito à criação, ou seja, duas maneiras de se criar: uma mais cerebral, outra mais intuitiva. Entre os casos de processo mais cerebral, citamos o conhecido método de Edgar Allan Poe relatado no ensaio *A filosofia da composição*, em que o autor demonstra como concebeu o poema *O corvo* a partir de um conjunto de escolhas feitas com o objetivo de atender a necessidades estéticas. Poe mostra como o poema foi escrito artesanalmente, como resultado de reflexões conscientes, ainda que o resultado gere no leitor emoções e sensações, e não raciocínios. É muito diferente, do ponto de vista do criador, daquele tipo de modalização de uma obra realizando-se a partir do próprio ato vivo de escrever, moldando-se pela manifestação explícita da subjetividade do autor. São os casos em que a intuição tem um papel maior que a reflexão. Aí podemos citar, dentre tantos outros, o escritor argentino Ernesto Sabato. Em *Heterodoxia*, ele comenta o processo que envolveu a composição de *O túnel*: “Mientras escribía esta novela, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplexo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto.” (SABATO, 2006, p. 64) Enquanto escrevia, Sabato percebia que seu tema metafísico original aos poucos se transfigurava num enredo baseado em um triângulo amoroso trágico:

Más tarde comprendí la raíz del fenómeno. Es que los seres de carne y hueso no pueden nunca representar las angustias metafísicas al estado de ideas puras: lo hacen siempre encarnando esas ideas, oscureciéndolas de sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre esse extraño mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue sus dramas. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad

concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen. (SABATO, 2006, p. 65).

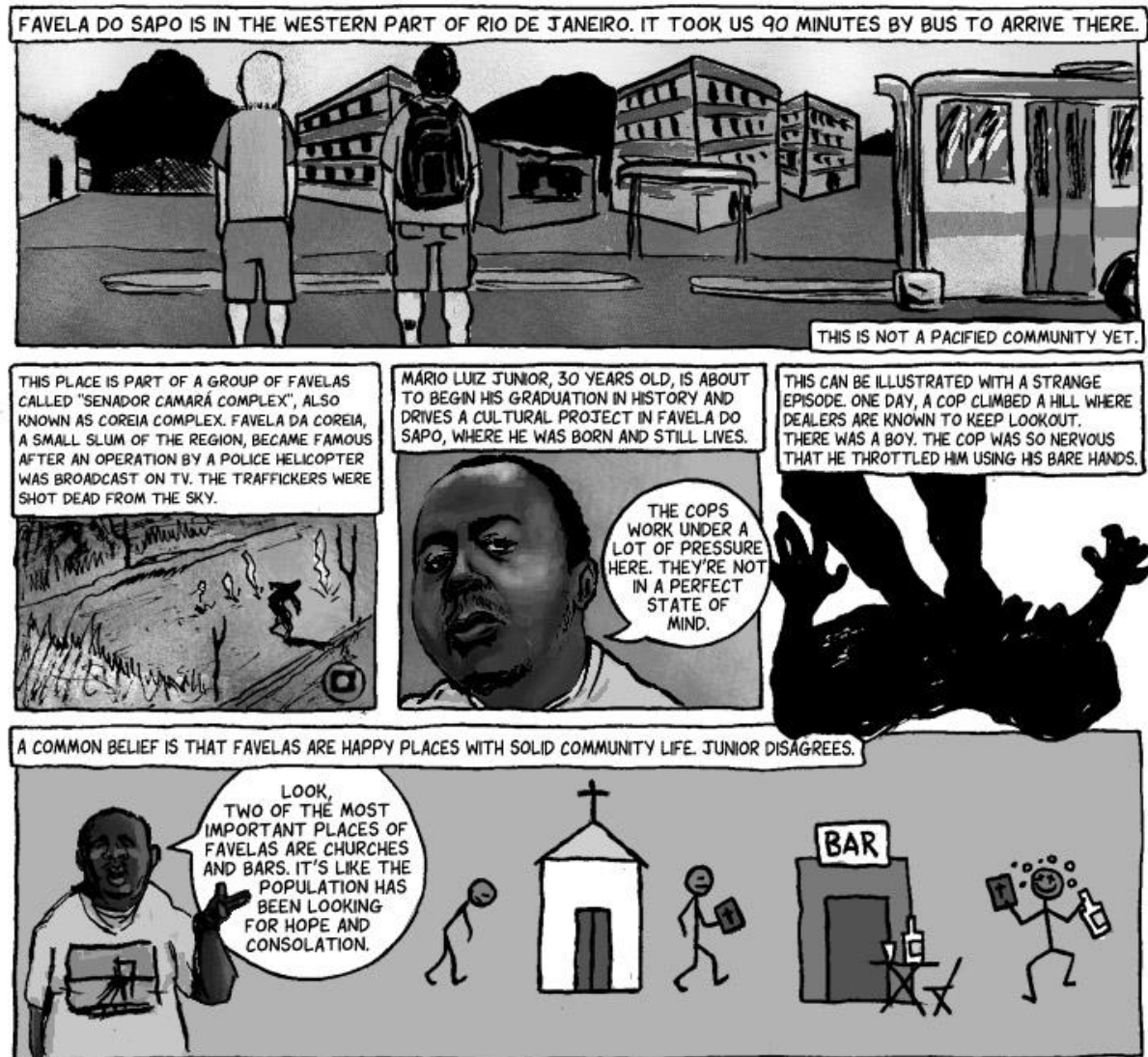
Sabemos que Sabato está se referindo a uma questão metafísica profunda atrelada ao ato de escrever, mas selecionamos esse trecho porque percebemos que ali o autor também revela particularidades do seu próprio processo de escrita. Num esquema simplificador, porém didático: Poe planeja e executa, enquanto Sabato deixa-se levar pela história. No fundo, porém, tanto Poe quanto Sabato lidam com o mesmo fato – o de que um tema só se realiza artisticamente quando vira obra, e que nesse processo do geral para o particular há sempre perdas e transformações. Para Poe, esse processo é cerebral, ao passo que para Sabato é sensitivo.

Entre essas duas formas de lidar com o processo criativo, sinto-me mais inclinado ao método de Poe.

Dizia eu, porém, que a maneira mais frequente de se começar uma obra é através de um tema, e dizia isso naturalmente para introduzir as exceções. *Fazenda do Viegas* é um desses casos, pois surgiu de um lugar. Ou melhor: de um lugar e de uma contradição. Em agosto de 2011, estive no Rio de Janeiro com um desenhista, fazendo apurações para uma reportagem em quadrinhos sobre a situação geral das favelas. Circulei por diversas comunidades, pacificadas e não-pacificadas, planas e íngremes, turísticas e periféricas. Em algumas delas, era a primeira vez que pisava. Foi o caso da Favela do Sapo, situada no Complexo de Favelas de Senador Camará, na zona oeste do Rio de Janeiro.

Estive no local por algumas horas e, como sempre acontece, fiz entrevistas e coletei material além do necessário. Tive de fazer muitos cortes na edição para se chegar à página a seguir, que, aliás, é todo o conteúdo sobre a Favela do Sapo em uma reportagem de 12 páginas. Claro que havia muito mais sobre o que se falar. A Fazenda do Viegas, por exemplo. Quem me apresentou para a construção foi o entrevistado Mário Luiz Júnior.

Figura 1 – HQ na Favela do Sapo



Fonte: Paim; Gonçalves (2011, p. 6)

A Fazenda do Viegas foi casa de campo da Princesa Isabel. Na época em que a corte se deslocava para o local, não existia favela, claro, e o entorno era uma bela região de campos e morros, propícia para um retiro. Hoje, porém, o local é como se vê na próxima imagem: não são só as paredes que demonstram o abandono do poder público. Com uma câmera, registramos marcas da ocupação do local por agentes do tráfico de drogas e de prostituição. Há, sim, uma presença oficial do Estado em um dos edifícios da fazenda, mas essa presença se resume hoje a um vigia que toma conta da edificação, mas que, ao deixar o trabalho ao fim do expediente, à tardinha, já não tem mais como inibir a ocupação do prédio por essas outras forças – a prostituição e o tráfico de drogas – que vivem nas margens da sociedade.

Figura 2 – Fazenda do Viegas hoje



Fonte: O autor (2011).

Na edição da reportagem, a Fazenda do Viegas teve que ficar de fora, porque para citá-la seria necessário explicar muita coisa, o que exigiria um espaço que eu não dispunha. Mesmo após encerrado o trabalho, porém, fiquei refletindo sobre as questões que podem ser evocadas pela simples existência dessa paisagem insólita. E a sensação que eu tive era de que renderia um outro trabalho, este mais específico sobre o local.

A Fazenda do Viegas representa uma grande ironia, uma contradição, aliás, comum ao nosso país. Trata-se de uma propriedade de importância histórica, hoje cercada por uma favela localizada longe do centro da cidade e ainda mais longe das políticas governamentais e da mídia. Na época esplendorosa da Fazenda do Viegas, ali conviviam no mínimo três classes sociais: a corte, o clero e os escravos. Hoje, no mesmo local, temos a população dos moradores da favela e os traficantes. Isso sem falar nos policiais, uma força muito presente e fundamental na dinâmica particular da favela. De que forma ocorreu essa transformação da população local do século 19 para cá? Será que algumas das forças sociais do século 19 ainda persistem nesse cenário contemporâneo?

Um importante passo para refletir sobre isso foi ter encontrado uma entrevista com a psicanalista e cronista Maria Rita Kehl. Questionada sobre uma frase sua – “O Brasil dói” –, ela dá uma resposta que parece apontar caminhos de confluência para a investigação que originou *Fazenda do Viegas*:

Bem, não que seja uma frase genial, ao contrário, acho até banal. Mas talvez tenha chamado tanto a atenção porque corresponda ao sentimento de muita gente. A dor que o Brasil sente eu já intuía, mas aprendi com o meu ex-companheiro, o historiador Luís Felipe Alencastro, que é um estudioso da escravidão no Brasil. Uma parte do que se chama de um difuso mal estar tem a ver com os restos não resolvidos politicamente de 300 anos de escravidão. Quer dizer, não há explicitamente uma política de segregação no Brasil, mas nunca houve uma abolição, de fato. A abolição se deu porque economicamente o sistema já estava falido. A escravidão acabou assim, com miséria, com os escravos chutados dos lugares, ganhando subsalários. Mas não houve nada para proteger essas populações, que foram jogadas nas ruas, sem trabalho, sendo tratadas do mesmo jeito que antes porque a cor da pele não muda... e marcou durante décadas os escravos. Demorou muito para o negro ser visto como um trabalhador livre, como qualquer outro. (KEHL, 2011).

Da mesma forma, Kehl tem uma teoria para explicar a truculência policial, a partir da impunidade que se seguiu ao fim da ditadura:

Outra coisa que dói, para pegar aquilo que me atinge, é a forma como a ditadura militar acabou. Igualzinho. De repente acabou, porque estava inviável mesmo... e não tem reparação, não tem investigação, julgamento de quem torturou, de quem matou... crimes de Estado ficaram impunes. Hoje há um movimento mais importante para tentar fazer alguma coisa, com muito esforço, conseguiu-se uma tímida comissão da verdade. Mas a indiferença da população é enorme. E dói também o desamparo de uma parte da população, quando tem inundações, quando desaba um morro... e você vê o modo como a verba pública é desviada, os mistérios não cumprem suas funções.... é isso que dói. (KEHL, 2011)

Para Kehl (2011), essa dissolução impune da ditadura é uma explicação antiga para os casos de abuso policial, tão comuns nas favelas. Em resumo, o Brasil acostumou-se a ignorar, a fingir que não vê, porque sabe que não haverá punição. E é assim que forças ancestrais da História do país podem persistir de forma silenciosa e velada. É o que, me parece, ocorre com a situação das favelas do Rio de Janeiro, locais onde o poder público raramente entra e onde as estruturas de organização da sociedade coordenam-se em lógicas totalmente diferentes das de qualquer bairro localizado nas proximidades. A relação traficantes-moradores-polícia, por exemplo, configura-se na favela de uma forma imprevisível, em que os papéis sociais de cada setor desses espaços não correspondem à imagem comum que se tem deles em outras partes da cidade. Não é necessário expor detalhes. O cinema brasileiro contemporâneo já tem sido bastante competente em seu registro dessa dinâmica, basta citar *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* – excelentes casos de que uma ficção pode ser mais verossímil do que um registro não-ficcional –, além de documentários como *Santa Marta: Duas semanas no morro* e *Notícias de uma guerra particular*.

Foi nessa possibilidade de articular uma crítica social a raízes históricas, principalmente em tempos de carnavalização da favela, que a Fazenda do Viegas surgiu como excelente espaço para problematizar, no terreno da ficção e dos quadrinhos, as forças veladas que comandam o dia-a-dia deste país.

Como dito, o argumento inicial para *Fazenda do Viegas* surgiu de um lugar. O que não quer dizer que o cenário seria o grande chamariz da narrativa. A mim ficou claro, desde o início, que eu não gostaria de transformar a Fazenda do Viegas num lugar-personagem; antes, prefiro vê-la como lugar-testemunha. É na Fazenda do Viegas que boa parte da ação principal transcorre, e ela tem uma importância fundamental como elemento de transição entre dois tempos narrativos. Para personagem principal, porém, eu já tinha outros planos.

Ocorre que, apurando reportagens na favela, em mais de uma vez me deparei com uma figura pouco conhecida da realidade da periferia, mas que tem crescido de importância, principalmente em função do seu papel de promotor de sua cultura de origem, devido ao igual acesso que tem às culturas não periféricas. Refiro-me ao fotógrafo da favela. Em 2007, tive o primeiro contato com um, chamado Ratão Diniz. Ele me acompanhou pelo Complexo de Favelas da Maré (onde nasceu e mora) e pelo Vidigal durante uma reportagem que fizemos juntos para a revista *Continuum*, do Itaú Cultural. Nessa ocasião, pudemos conversar bastante, e muitas das histórias que inspiram esse álbum, bem como as informações de fundo que permitem a verossimilhança narrativa, vêm dessa primeira relação com o Ratão Diniz, um momento no qual pude aprender muito e tirar muitas dúvidas sobre a realidade não midiática da favela. Nessa mesma viagem ao Rio de Janeiro, também assisti a um debate de fotógrafos, no Centro Cultural Banco do Brasil, sobre a imagem da periferia. Os Jogos Pan-Americanos recém haviam terminado, e havia muitas críticas ao modo como a população da favela foi tratada durante o evento. Ao mesmo tempo, nesse debate, conheci outros fotógrafos e pude ver o tipo de discussão que eles levantavam. Em geral, girava em torno da imagem negativa que a mídia constrói do favelado. Uma imagem, quase desnecessário dizer, fictícia³.

³ Essa imagem tem mudado nos últimos anos, principalmente após o processo de pacificação do Complexo de Favelas do Alemão, que abriu portas para o tratamento do tema “favela” até mesmo em telenovelas do horário nobre. Creio, porém, que uma análise detalhada dos conteúdos e formas de apresentação dessas novas produções revelaria uma reiteração de estereótipos e uma tendência à manutenção do *status quo*. Podemos aplicar aí o que diz Benjamin: “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária.” (BENJAMIN, 1987, p. 128). Também podemos transpor para aí a crítica de Benjamin àquele tipo de fotografia que torna a miséria objeto de prazer estético e de consumo. Talvez muito em função disso, desse novo contexto midiático, a discussão em voga entre os fotógrafos da periferia está mudando: eles se questionam agora o porquê de o tráfico não aparecer nas fotografias feitas por eles, se é afinal um elemento constitutivo da favela.

Nessa primeira incursão à Maré, conheci ainda Bira Dantas, fotógrafo, que para aprender seu ofício durante anos precisou subir o único morro da comunidade com sua cadeira de rodas. Também conheci Ripper, profissional bastante admirado, cujo trabalho é destacado internacionalmente. É ele que conduz a Escola de Fotógrafos da Maré, de onde Ratão Diniz é egresso. Além deles, fui apresentado a outros fotógrafos-aprendizes, acompanhei saídas fotográficas e pude perceber a importância do papel que exercem na comunidade, ajudando a mostrar o Belo em comunidades regularmente bombardeadas pela mídia por uma autoimagem estereotipada do Feio. O trabalho desses fotógrafos tem duplo alcance, aliás, porque não só é exposto dentro da favela, como também em outros estados e países.

Em 2011, durante a apuração da reportagem em quadrinhos *Inside the favelas*, conheci por acaso Maurício Hora, outro fotógrafo de renome, morador do Morro da Providência. A história de Maurício foi contada no álbum *Morro da Favela*, do quadrinista André Diniz. Foi a partir desse contato que percebi que a figura do fotógrafo da favela não é exclusiva da Maré. Vai muito além disso (e a Maré já é enorme): não só cada favela do Rio de Janeiro costuma ter seus fotógrafos, como esses fotógrafos circulam entre as favelas. A partir daí, comecei a refletir sobre esse fato e o resultado do raciocínio é uma das teses do álbum *Fazenda do Viegas*: os fotógrafos da favela cumprem uma função social, e é por isso que eles são tantos e estão em todas as comunidades. E mais: talvez não seja apenas uma função social, talvez também histórica!

Logo que voltei do Rio de Janeiro, comecei a ter encontros regulares com a quadrinista Ana Koehler, com quem já havia feito uma reportagem em quadrinhos em 2010. Nesses encontros, debatíamos leituras de quadrinhos brasileiros, franceses e alemães e começávamos a elaborar a ideia de um novo trabalho em conjunto. A Ana é arquiteta e faz ilustrações para museus na Europa, além de atuar como desenhista de álbuns de quadrinhos para editoras francesas. Ela tem bastante interesse em História, e foi ela que me apresentou a obra do artista francês Jean-Baptiste Debret – quer dizer, a parte da obra dele que interessa ao nosso álbum.

Ele é um dos artistas citados no livro *Paisagem do Rio de Janeiro – aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes (1790 – 1890)*, de George Ermakoff, que reúne trabalhos de artistas estrangeiros que vieram ao Brasil no final do século 18 e no século 19 para retratar nosso país.

Quanto ao estilo e à técnica, muitos artistas desenhavam nossa paisagem como se estivessem na Europa – morros escarpados como os Alpes e casas e igrejas retratadas à maneira de uma vila medieval europeia. Viam e registravam a paisagem que tinham deixado para trás, não se adaptando à luz e à arquitetura, à natureza do Novo Mundo. Outros, por falta de conhecimento do ofício, realizavam paisagens

ingênuas ou mal desenhadas, que, apesar das deficiências técnicas, trazem importantes informações para o estudo da história da cidade.

Em compensação, vieram igualmente diversos artistas profissionais: por exemplo, Jean-Baptiste Debret, integrante da Missão Artística Francesa, e o alemão Johann Moritz Rugendas, contratado para ser o desenhista da Expedição Langsdorff [...]. O conjunto da obra executada no Brasil destes dois artistas forma um acervo de mais alta relevância para o estudo do nosso passado. (ERMAKOFF, 2011, p. 9)

Debret tem grande importância na cultura e na arte brasileira por causa de seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*, publicado em 1834, em Paris. A obra reúne diversos trabalhos decorrentes da viagem do pintor ao Brasil. Não sabemos se ele conheceu ou sequer chegou perto da Fazenda do Viegas, mas isso não nos interessa. O que nos chamou atenção, no trabalho de Debret, não foram as paisagens ou o retrato da elite do país na época, mas sim alguns desenhos que ele fez sobre o cotidiano dos escravos. Esses esboços podem ser encontrados nas obras organizadas por Julio Bandeira, citadas na Bibliografia.

Nesses desenhos, percebe-se uma obra de triplo valor: estético, documental e social. Afinal, Debret voltou seus olhos para uma população marginalizada e registrou, com apuro técnico, o cotidiano dessa população. Não estariam esses mesmos valores presentes também na obra dos fotógrafos da periferia do nosso tempo? Eles diferenciam-se de Debret, claro, porque o olhar do artista francês era o olhar de um estrangeiro – um olhar de fora para dentro, e não de dentro para fora, como é a fotografia feita pelos moradores da favela. Mas, fora isso, os desenhos de Debret sobre escravos guardam muitas semelhanças com as fotografias contemporâneas: registram, documentam e, ao mesmo tempo, ambicionam valor artístico.

Juntem-se a isso os depoimentos de Maria Rita Kehl, já mencionados, mas que cabe retomar através de uma questão: a favela é fruto da escravidão mal resolvida no Brasil? Parece-nos que sim. A política escravista encerrou-se sem ações compensatórias, sem mudanças na sociedade. Acabou acabando, simplesmente, o que é uma forma de não acabar.

Essa similaridade entre as figuras dos artistas viajantes dos séculos 18 e 19 com os fotógrafos da favela contemporânea tornou-se o tema de investigação da narrativa de *Fazenda do Viegas*. Investigação, claro, porque não foi uma ideia que estava perfeitamente nítida. Muitas questões foram solucionadas (melhor dizendo: problematizadas) no processo de escrita do roteiro. Ou abandonadas. Fato é que essa relação deu o molde para decisões de enredo. Ficou claro que, no álbum, essas duas figuras deveriam estar representadas. Surgiu então um problema: como resolver a distância temporal entre os dois modelos de personagem? A resposta mais imediata: compor uma história com dois tempos narrativos. E como unir esses diferentes tempos diegéticos em uma trama que apresente certa coerência?

Como acontece num processo perfeitamente circular, a resposta estava já no início. À nossa disposição, todas as possibilidades oferecidas pela História da Fazenda do Viegas.

Antes de avançar nessa análise da disposição da matéria narrativa em *Fazenda do Viegas*, cabem algumas palavras sobre os processos de escolha e exclusão que foram vivenciados durante a fase de *brainstorming* do projeto. Aliás, esse é um tópico que poderia ser tratado a respeito de qualquer obra, revelando importantes detalhes sobre processos de criação artística. Se há alguma diferença, é que em *Fazenda do Viegas* (mas, naturalmente, não só aqui) esse material excluído acabou por ajudar na definição de elementos estruturais de organização da história.

Refiro-me especialmente à limitação temática. Enquanto discutíamos, eu e a desenhista, sobre as possibilidades de temas que poderíamos tratar a partir da situação específica que tínhamos (o edifício histórico em meio à favela), surgiram várias hipóteses. Pensamos em abordar a situação da mulher no século 19, em comparação com a atual realidade delas no contexto da periferia. Pensamos também em tratar a morte. Em relação ao último tema, ele foi desmembrado em duas leituras. Em primeiro lugar, eu tinha muito interesse em contar uma história em que houvesse uma inversão da importância entre personagens, em que o protagonista morresse e uma personagem secundária tivesse que assumir o seu papel. Trata-se de um procedimento arriscado, que pode pôr tudo a perder em termos de interesse narrativo, mas estamos falando de um trabalho de formação, e este é o lugar da experimentação.

Tenho consciência da origem dessa ideia. Em meados da primeira década dos anos 2000, foi lançado o segundo filme da trilogia *O Senhor dos Anéis*. Logo depois de assistir ao filme, corri para ler o livro⁴. No fim da narrativa em prosa *As duas torres*, Frodo, até então o protagonista da trilogia, é morto por Laracna, uma aranha gigante, e seu corpo é capturado por um grupo de orcs. Sam, fiel escudeiro de Frodo, vê-se então diante de um dilema: ou assume a tarefa do amigo de levar o Anel para a destruição em Mordor, ou, em nome da honra, vai atrás do corpo para conceder-lhe um funeral digno. Nesse momento da leitura, fiquei estupefato com a morte de Frodo, mas ao mesmo tempo senti tremenda admiração por Tolkien. Sim, ele teve a audácia de matar o protagonista! A partir de agora, Sam ocupará o

⁴ A banca de qualificação deste trabalho considerou a citação a *O Senhor dos Anéis* um excesso. Eu tendo a concordar, afinal o roteiro final de *Fazenda do Viegas* não apresenta nenhuma relação aparente com o universo mágico de Tolkien e do diretor Peter Jackson, por isso essa pode parecer uma correspondência artificial, forçada. No entanto, devido aos propósitos deste ensaio, decidi manter a informação. Afinal, tendo em perspectiva o olhar da Crítica Genética, o fato de haver uma referência pop ajudando a determinar escolhas de enredo pode originar reflexões sobre processos criativos. De qualquer forma, não haveria por que mentir ou esconder essa referência.

papel de Frodo como imã do nosso afeto. É muito triste, claro, mas também uma jogada que só um grande mestre pode fazer.

O segundo livro termina dessa forma, com Sam oscilando entre as duas opções de ação, e a certeza de que Frodo está morto. Esse final, na versão cinematográfica, foi transposto para a terceira parte da trilogia. Já que, na época, optei por ver o filme antes de ler o livro (uma forma de não me frustrar com nenhum dos dois), só pude ver a continuação dessa história quando chegou aos cinemas *O Retorno do Rei*. Ali, para minha desagradável surpresa (embora talvez agradável para a maioria dos leitores e espectadores), mostra-se que Frodo na verdade não estava morto, apenas envenenado. Em seguida, ele é salvo e pode retomar sua jornada de protagonista.

A minha decepção foi tão grande que decidi não ler o terceiro livro. Hoje entendo melhor a raiz dessa frustração. De fato, Tolkien havia elaborado um suspense no final do segundo tomo para manter o interesse de leitura – o que vai acontecer? como Sam vai se virar sem Frodo? – e estendê-lo até o terceiro tomo, mas não era sua intenção fazer essa inversão de protagonismos em termos que interessariam às teorias da narrativa. Queria apenas garantir um gancho entre as duas publicações.

A outra ideia ligada à morte surgiu de uma reflexão a partir do ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, quando ele discorre sobre mudanças culturais e seus resultados na sociedade:

Há alguns séculos percebemos que na consciência de todos a ideia da morte perdeu a onipresença e a sua força plástica. Esse processo tornou-se mais veloz nas suas fases mais recentes. E ao longo do século XIX a sociedade burguesa alcançou, com suas realizações higiênicas e sociais particulares e públicas, um efeito lateral que talvez tenha sido subconscientemente sua intenção primeira: abriu a possibilidade de subtrair os seus membros à visão do processo da morte. [...] Antigamente não existia nenhuma casa, e apenas poucos quartos em que já não tivesse morrido alguém. [...] Hoje residimos em aposentos livres da experiência da morte e, quando se aproxima o fim, os cidadãos modernos são enviados por seus herdeiros a sanatórios ou hospitais. (BENJAMIN, 1975, p. 70)

Benjamin discorre aí sobre um tempo em que a morte era um evento público, de interesse geral da comunidade. De fato, isso não existe mais... Ou existe? Lembrando de muitas das histórias que ouvi na favela, antigas e atuais, cheguei à conclusão: sim, na periferia brasileira, especialmente no Rio de Janeiro, a morte ainda é um acontecimento que envolve toda a comunidade. E isso no que diz respeito à morte de causas naturais, mas mais ainda em

relação aos assassinatos que ocorrem em consequência de disputas no tráfico de drogas⁵. Há mesmo casos em que, como em uma briga entre orcs e hobbits, traficantes e policiais (ou traficantes de uma facção contra os de outra facção) seguem lutando mesmo após abatido um inimigo. O objetivo: ter a posse do cadáver. Afinal – e sabe-se isso porque é um acontecimento que eventualmente ocorre –, se não houver esse resgate, o corpo poderá ser violado e exposto em praça pública, com a intenção de intimidar. De tal forma que os moradores das favelas, parcialmente des-sensibilizados para a brutalidade pela força do hábito, já não encaram com tanta comoção a visão de um corpo jogado na rua ou dentro de uma caçamba quando acordam de manhã.

Esses temas da mulher e da morte, ao cabo de muitas reflexões, acabaram se mostrando um excesso para a narrativa *Fazenda do Viegas*. Isso porque eu planejava um álbum curto, e já estava evidente que o tópico “Debret e os fotógrafos da favela” (ou mesmo “desenhos dos viajantes versus fotografias da periferia”) já precisaria de bastante espaço para ser suficientemente bem abordado. Os descartes seriam inevitáveis, se não fosse a sugestão do professor Luiz Antonio de Assis Brasil de planejar uma obra em tomos, ou seja, uma trilogia (ou tetralogia, heptalogia... que seja! Quantos tomos forem possíveis...) guiada pela unidade de espaço – a Fazenda do Viegas – e de algumas personagens. Cada volume poderia, assim, abordar um tema, de forma independente dos demais (em termos de ser um enredo fechado em si), como ocorre na trilogia fílmica *O Poderoso Chefão*. Essa foi uma ideia que permitiu que se tomasse decisões sem grandes prejuízos às invenções surgidas do *brainstorming*. De fato, pensando *Fazenda do Viegas* como uma obra em capítulos independentes, foi possível elaborar melhor o encaixe de cada um desses temas, em especial no que diz respeito ao primeiro tomo, que é o que apresento aqui como trabalho de conclusão do Mestrado em Escrita Criativa. Não restava dúvida que o tema desse volume já estava suficientemente elaborado na relação entre os artistas viajantes e os fotógrafos da favela, mas algumas das ideias para as sequências já poderiam ser tracejadas aqui. Se eu queria que o protagonista morresse ao fim, já poderia planejar isso em relação aos tomos seguintes, não só reforçando o afeto do leitor para com ele, mas também deixando ao seu lado uma personagem à primeira vista de menos importância, mas que virá a substituí-lo. Assim surgiu a ideia de um protagonista que seja um fotógrafo experiente e ensina seu labor a um jovem aprendiz. Melhor, que tal umA jovem? Porque isso abre a possibilidade, em um tomo posterior no qual

⁵ Há inclusive uma história memorável sobre esse tema, que chamo de “Conto da Lista Negra”. Chega a parecer ficção, de tão espetacular. Esse relato, que ouvi de um morador da favela, eu decidi inserir na narrativa *Fazenda do Viegas*, no momento em que as personagens se reúnem em volta da fogueira.

ela seja a protagonista, de trabalhar a visão dela sobre a mulher da periferia. E, nessa ascensão do papel de personagem secundária ao de protagonista, reflete-se também a jornada de todo ser humano em seu processo de amadurecimento e aprendizado.

Então, tínhamos o fotógrafo e sua aprendiz, e tínhamos já para o primeiro tomo a ideia de um enredo em que parecia importante conduzir o protagonista à morte. Essa morte, claro, para funcionar bem (para ter o impacto que Tolkien temporariamente provocou em mim), deveria se desenvolver nas últimas páginas do livro. Ocorreu-me então que seria interessante expor esse protagonista a um grande perigo, durante toda a narrativa, ao qual ele conseguisse escapar. Quando o leitor respirasse aliviado, uma morte repentina provocaria uma reviravolta temática. Na maioria dos casos em que se desenvolve enredos de ficção, uma morte fortuita poderia parecer injustificada, mas não aqui, no cenário da favela, onde existe o risco real e permanente de alvejamento por bala perdida.

Meu pensamento, na época, foi: digamos então que, nas últimas páginas do livro, vemos a fotógrafa-aprendiz diante do corpo do mestre. O que fará ela daqui para diante? Não só me pareceu um gancho de interesse para um novo tomo, como também sugeria que os pensamentos de Benjamin seriam um ótimo tema já para o início dessa continuação. Basta imaginar que as primeiras páginas do segundo livro retomem essa imagem da aprendiz diante do corpo do mestre, e que agora vê-se uma multidão ao redor. Está aí configurada, na prática, a ideia da morte como evento público.

A contradição da localização de um prédio histórico do Brasil em meio a uma favela (um lugar tradicionalmente tratado com omissão pelo poder público) foi, como já dito, o mote temático de *Fazenda do Viegas*, mas, muito além disso, também ajudou a definir o cenário e os tempos narrativos da história.

Para poder falar sobre isso, é necessário trazer algumas informações históricas:

A Fazenda do Viegas, sede do antigo Engenho da Lapa, foi construída em 1725 [...]. A fazenda era então valorizada pelos seus equipamentos, destacando-se o Engenho da Lapa, o qual produzia semanalmente 22 caixas de açúcar de 50kg e 1.000 litros de aguardente, expressiva produção para a época. Em 1777, possuindo 53 escravos, o Engenho da Lapa era considerado o segundo em importância na então freguesia de Campo Grande. [...] Uma das fazendas precursoras da produção de café no Brasil, a Fazenda do Viegas atingiu seu apogeu ao longo do século XIX. Cortada pela Estrada Real de Santa Cruz, que ligava a cidade ao Matadouro de Santa Cruz, a Fazenda do Viegas hospedava Dom Pedro II em suas viagens pelas imediações.⁶

⁶ Disponível em: <http://www.institutoiguacu.com.br/Parques/fazenda_viegas.htm>. Acesso em: 22 mai. 2012.

Como dito há pouco, a decisão de centrar o primeiro tomo da história na relação entre os pintores viajantes do passado e os fotógrafos da favela contemporânea trouxe a necessidade de trabalhar a narrativa com diferentes tempos diegéticos. Isso também trouxe um problema: como unir esses tempos? A Fazenda do Viegas, como prédio de importância histórica e localizado no interior de uma cultura bastante valorizada no presente, era a resposta circular a esse problema, respondendo-o provisoriamente. Mas havia outras questões a ser resolvidas: quantos tempos diegéticos seriam usados? Como se faria a transição de uma personagem de um tempo para outro? De que forma se justificaria essa transição em termos de verossimilhança?

Na fase de *brainstorming*, surgiram algumas ideias que serviram como solução por um certo tempo, mas depois foram descartadas. Uma delas era trabalhar com três tempos diegéticos: passado, presente e futuro. O plano era colocar uma personagem no ambiente contemporâneo da Fazenda do Viegas, ou seja, na favela. Visitando um dos prédios do local, ela teria a oportunidade de viajar no tempo: voltando ao início do século 19, ela veria a Fazenda do Viegas em seu esplendor; viajando para o futuro, ela poderia conceber uma realidade em que a região estivesse revitalizada e fosse novamente um centro de atividade social e cultural do país. Estaria implícita uma narrativa de engajamento, em que se mostrasse a importância de se resgatar a História, preservá-la e dinamizá-la. Os problemas desse tipo de construção aparecem também aí. Em primeiro lugar, o risco de esse engajamento tornar-se o principal objetivo da narrativa é grande, e narrativas exageradamente engajadas não me agradam. Por outro lado, pensada dessa forma, *Fazenda do Viegas* teria que se configurar como uma obra de ficção científica, talvez o único gênero em que uma viagem no tempo não faz o leitor levantar a cabeça, incrédulo, do livro. Mas eu não queria trabalhar com gêneros fantásticos nesta história... A mim parece que tiraria o foco do tema da obra.

Não lembro exatamente os passos trilhados a partir dessa ideia original dos três tempos diegéticos até a configuração final atual, concebida durante a escrita da escaleta. Fato é que muita coisa mudou. Para começar, os tempos diegéticos foram limitados a dois: o presente realista da favela contemporânea e o passado Histórico do início do século 19 (também de estilo realista, porém com liberdade de manipulação). Decidi trabalhar com uma única transição temporal: o protagonista de *Fazenda do Viegas* viaja uma vez até o passado e volta ao presente. Essa viagem pode ser entendida em termos de delírio: o protagonista foi trancafiado em um dos prédios da Fazenda, após tomar uma surra de policiais, e vê-se diante da morte certa. É nessa situação de irrealidade que ele se depara com a Fazenda do Viegas histórica. Essa transição temporal pode ser entendida em termos literais por alguns leitores,

mas o mais provável é a caracterização do desvio narrativo como delírio da personagem, principalmente tendo-se em vista que o protagonista estava pesquisando a História de Debret e da Fazenda do Viegas. De qualquer forma, ambas as leituras são possíveis e a escolha entre elas não interfere na narrativa.

Ademais, essa configuração também evoca uma ideia de revitalização do prédio histórico. Porém aqui esse aspecto engajado torna-se essencialmente secundário.

Os elementos principais do enredo de *Fazenda do Viegas* – aqueles que se consagraram durante a escrita da escaleta e do roteiro – foram surgindo aos poucos, por tentativa e erro, ou seja, pela criação casual e o subsequente teste de funcionalidade na história.

Uma ideia que já estava presente desde o início era o de fazer uma narrativa híbrida. Em *Fazenda do Viegas*, temos não somente o desenho, elemento típico da linguagem dos quadrinhos; em alguns momentos, há também a inserção de fotografias e a reprodução de telas e esboços de Debret. Essa inserção de outras linguagens dentro de uma obra de quadrinhos precisa ser melhor estudada, mas creio que o principal efeito produzido pela técnica é o da referencialidade.

Outras ideias que vingaram na versão final do roteiro são resultado, ao mesmo tempo, de leitura, vivência e teoria da narrativa. É o caso da foto do traficante, motor do enredo da história. Talvez a inspiração para ela tenha surgido da leitura do romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, em que a fotografia denominada Foto do Destino é elemento de fundamental importância para a produção de sentidos da narrativa. Quando li o livro, no segundo semestre de 2011, eu já estava vivenciando o processo de criação desta história em quadrinhos. Estava especialmente concentrado na resolução de um problema: se eu queria que o protagonista corresse risco de morte, que situação poderia ser tão arriscada a ponto de se chegar a esse extremo, no ambiente da favela? Envolver a personagem com o tráfico de drogas não era uma solução possível para mim, haja vista que tenho amigos que são fotógrafos da periferia e conheço as favelas o suficiente para saber que isso seria uma visão estereotipada – e pouco a ver com a realidade prática. Por outro lado, um desses amigos me contou uma vez que, por motivos éticos, não faz fotos de traficantes. Eu fiquei pensando sobre isso. No fim, na versão final de *Fazenda do Viegas*, pode-se ver uma mistura de todas essas referências. A foto do traficante é uma espécie de Foto do Destino da história em quadrinhos, no que se refere ao fato de ser, tanto aqui como no romance, uma alavanca que impulsiona o enredo. Na obra de quadrinhos, porém, os efeitos são diversos dos evocados pelo texto literário – ainda que a discussão sobre Moral e Arte perpassasse as duas narrativas e

em ambas se discuta a relação entre fotografia e desenho/retrato, creio que as coincidências param por aí, e que um olhar comparatista ajudaria a evocar tanto essa intertextualidade, como os fluxos divergentes.

Por uma questão funcional, tive que fazer algumas subversões históricas. A começar: Dom João VI aparece na *Fazenda do Viegas*. Não há informações (até porque o trabalho historiográfico sobre a região é deficiente – ou incipiente) de que Dom João VI tenha estado lá. Os textos sobre a Fazenda do Viegas falam que Dom Pedro II e a Princesa Isabel se hospedavam no local. Por outro lado, apesar de haver o relato da presença dos artistas viajantes em diferentes partes do Rio de Janeiro entre o final do século 18 e o início do século 19, a ideia de que Debret possa ter estado na Fazenda do Viegas, especificamente, é ficcional, não histórica. O evento seria possível, claro, mas, em princípio, só acontece no mundo possível da ficção. De qualquer forma, essa subversão se mostra bastante útil, porque corresponde a uma forma de costurar os fios da narrativa. Isso, de fato, acontece. Ao narrarmos que Debret esteve na Fazenda do Viegas pintando o famoso retrato de Dom João VI, criamos uma série de possibilidades de interpretação que, se nos ativéssemos estritamente à informação historicamente registrada, não seriam possíveis. Ademais, como se sugere que essa viagem no tempo é, na verdade, um delírio do protagonista moribundo, tudo assume um ar de plausibilidade. Afinal, a memória humana é imaginativa e criativa. Seria natural que o protagonista misturasse fatos e criasse um enredo novo em sua viagem onírica.

Antes de terminar, um breve *mea culpa*. Quando concebi pela primeira vez a ideia deste ensaio – corresponde à época em que eu estava escrevendo a escaleta –, pretendia elaborar ainda alguns tópicos teóricos sobre a concepção de uma história em quadrinhos. Eu intentava dissertar sobre a composição de uma personagem de quadrinhos (que é diferente da composição da personagem de outras mídias), sobre a genologia das histórias em quadrinhos (*graphic novel?* conto? novela? afinal, que gêneros são possíveis em uma obra nesse formato?), sobre hibridismo e, principalmente, sobre as relações entre ficção e não ficção (assunto que muito me interessa como autor de reportagens em quadrinhos). Devido ao alcance e dimensão desta dissertação, porém, esses temas terão que ficar reservados para futuros ensaios técnicos ou reflexões de ordem pessoal.

De qualquer forma, relendo este texto, chego à conclusão de que o tópico que me seduziu desde o início – e o qual registrei já nas primeiras linhas – é o longo processo da transfiguração de uma ideia original, um argumento ou um tema em uma obra final. Creio que boa parte desse percurso, percorrido durante a concepção de *Fazenda do Viegas*, está

registrado neste documento. O leitor poderá fazer suas associações, poderá investigar que traços dessa ideia original restaram na obra final, ou mesmo comparar a ideia original a essa obra final para ver se existe mesmo relação entre as duas. Como autor, já não tenho mais o direito de dizer algo sobre isso. Agora é momento de deixar o trabalho criativo falar por si.

A FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Quando pensamos nas conexões entre fotografia e narrativa, temos que distinguir três formas de perceber essa relação: temática, estilística e técnica. O primeiro caso abrange aquelas obras narrativas em que a fotografia ou o fotógrafo participam como tema principal ou mesmo como tópico coadjuvante. O romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, serve de exemplo nessa categoria. Podemos mencionar ainda a história em quadrinhos *Morro da Favela*, de André Diniz. Já o segundo caso, a relação estilística, tem a ver com critérios de avaliação subjetiva. É possível abarcar sob esse guarda-chuva todas as obras que, de alguma forma, apropriam-se de elementos da técnica fotográfica como linguagem de partida e criam, a partir daí, uma técnica narrativa correspondente na linguagem de chegada. Obras com elementos dessa natureza tendem a surgir sempre que nasce uma linguagem artística, de modo que é possível demonstrar o impacto de uma conquista técnica (a tecnologia e o modo como ela entra em interação com a sociedade) na literatura de diferentes momentos históricos. BRASSAÏ (2005) traz um exemplo, ao analisar a forma como a fotografia afetou o pensamento literário e filosófico de Proust. Avaliações como essa, porém, são quase sempre subjetivas, no sentido de que uma técnica, ao ser transposta de linguagem, tende a perder a relação com a linguagem de origem e passa a funcionar de forma integrada à linguagem nova à qual agora pertence.

O terceiro modo de relação entre fotografia e narrativa é aquele ao qual queremos nos dedicar mais a fundo neste ensaio. Trata-se de perceber a fotografia como recurso técnico, quando ela passa a integrar as estratégias narrativas de determinadas obras como produto em si, ou seja, como fotografia inserida em meio ao texto, como imagem que interrompe ou altera a cadência do fluxo verbal. Para nossa sorte, já há inúmeros exemplos na literatura que permitem o estabelecimento de um *corpus*, e a produção artística nessa área está madura o suficiente para permitir a existência de nossa análise. Na Argentina, na década de 1960, Cortázar fez experimentos com recursos híbridos em *A volta ao dia em 80 mundos* e *Último Round*. Antes, na França de 1928, André Breton publicava *Nadja*, em que a fotografia é um importante elemento constitutivo da arquitetura ficcional. É possível estabelecer uma história internacional da narrativa plurimidiática, história essa que certamente culminaria em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, em que o texto tipográfico em si comporta-se, de forma bastante original, como imagem, enquanto a própria fotografia passa a comunicar elementos verbais. No Brasil, podemos citar as narrativas híbridas de

Valêncio Xavier e, mais recentemente, *Satolep*, de Vítor Ramil, como exemplos⁷ de obras que, embora sejam classificadas como “literárias”, já não são compostas apenas pelo elemento textual⁸.

Dentro do amplo e diversificado mundo das narrativas híbridas, destacamos aqui um terreno com o qual nos sentimos suficientemente familiarizados para uma análise vertical: os quadrinhos. Trata-se de uma linguagem que já tem o hibridismo como elemento intrínseco da sua composição e que vem ganhando cada vez mais complexidade com a absorção de novas técnicas e linguagens, bem como com o desenvolvimento das suas próprias características. Interessa-nos aqui estudar como a fotografia interage com a narrativa em quadrinhos, assumindo a premissa de que não há um efeito único produzido pela inserção da fotografia numa obra narrativa, mas sim uma multiplicidade de efeitos possíveis, que variam segundo o contexto de cada obra, especialmente tendo em vista que o hibridismo, na maioria das vezes, pressupõe a existência de um engaste⁹ de linguagens e que a natureza diversa das linguagens envolvidas nesse engaste já modifica o efeito. É um pouco dessa diversidade que queremos demonstrar.

Uma breve História da relação entre fotografia e história em quadrinhos

Não queremos aqui reconstruir, de um lado, a História da Fotografia, e, do outro, a História dos Quadrinhos. Essas linguagens, vistas de forma isolada, já possuem bibliografias suficientes traçando seus percursos historiográficos. Interessa-nos, sim, mostrar como a relação entre essas linguagens não é superficial tampouco recente.

Um campo em que a fotografia e os quadrinhos imbricam-se de forma mais indivisível é o da reportagem em quadrinhos. Em *Algumas reflexões sobre “Palestina”*, o HQ-repórter Joe Sacco relata, em prosa, bastidores da sua experiência fazendo a sua famosa série de reportagens em quadrinhos. É um texto denso, que serviu de prefácio à edição especial da sua obra publicada pela editora Conrad. Entre vários aspectos que ele aborda, o que nos interessa é o uso da fotografia. Sacco, que é jornalista, viajou à Palestina na década de 1990 com uma

⁷ Exemplos da novíssima literatura híbrida no Brasil podem ser encontrados na reportagem *Inovações no velho suporte* (ver Bibliografia).

⁸ Pelos motivos citados há pouco, entendemos que o contexto da produção contemporânea exige que seja mais adequado falar em “narrativa” do que em “obra literária”.

⁹ Usamos aqui o termo “engaste” tal como é utilizado por Todorov no ensaio *Os homens-narrativas* (Ver Bibliografia), porém com uma ligeira adaptação: lá ele se refere à sequência de relatos hipodiegéticos presentes numa história, cada relato se encaixando dentro de um maior que o engloba; aqui, em vez de relatos, estamos pensando em linguagens que se submetem umas às outras; pensamos que seja o caso de trabalhar com a ideia de “linguagem hegemônica” e “linguagem(s) subordinada(s)” em uma obra.

câmera fotográfica: “[...] as fotos foram minha principal referência visual. [...] Meu principal objetivo era registrar informações que me seriam úteis na prancheta de desenho” (2011, p. xxxi). O autor põe lado a lado, para fins de comparação, alguns quadros da história em quadrinhos e as fotografias que serviram de referência. Ali já se pode ver uma relação pouco esperada entre as duas linguagens: em alguns momentos, o desenho possui um caráter mais realista (digamos, sem medo de errar, “mais verdadeiro”) do que a própria foto, justamente porque o estilo de desenho permite transmitir uma espécie de informação subjetiva (tensão, contexto, emoção) que a própria foto não é capaz de passar.

Essa forma de trabalhar não é, absolutamente, exclusiva de Joe Sacco. Na verdade, tem origem em necessidades específicas de um momento histórico do jornalismo britânico:

Há também o caso do pintor Constantin Guys, provavelmente o primeiro HQ-repórter, como conta Dutra: “Ele trabalhava para o jornal inglês *Illustrated London News* como ilustrador e foi enviado como correspondente para cobrir a Guerra da Crimeia (1853-56). Ele produzia desenhos nos próprios locais, durante ou após os eventos importantes, e os enviava a Londres, onde eram então transformados em xilografuras e impressos no jornal” (PAIM, 2011).

Aristides Dutra, o especialista em Jornalismo em Quadrinhos citado no trecho acima, pesquisa a relação histórica entre jornalismo e quadrinhos. Uma parte desse trabalho originou sua dissertação, defendida e aprovada na ECO-UFRJ, em 2003. Mas sua pesquisa continua. Dutra é o pesquisador brasileiro que trabalha com esse tema, juntando-se ao esforço de instituições como o instituto Melton Prior, de Düsseldorf, na Alemanha, cujo principal foco de ação está no resgate da história da “reportagem desenhada”.

O nome do instituto, aliás, vem de outro HQ-repórter do jornal londrino. Os artistas plásticos Prior e Guys eram enviados a zonas de conflito, onde faziam rascunhos retratando as cenas que viam. Esses desenhos chegavam à redação em Londres, e a arte-final era feita por outros artistas. Prior e Guys atuavam, portanto, como fotógrafos correspondentes de guerra¹⁰.

Outra relação entre desenho e fotografia encontra-se nos desenhos topográficos feitos por artistas, com fins militares. Há relatos de trabalhos¹¹ assim ocorrendo entre o século 16 e o século 20, na Europa. Notamos que esse tipo de registro topográfico é realizado hoje por meio de fotografias de satélites.

Um outro tipo de relação – que é a que nos motiva a escrever este ensaio – aparecerá naturalmente com a nossa própria análise. Afinal, nosso corpus são obras de quadrinhos que

¹⁰ Sobre a invenção da reportagem visual durante a Guerra da Crimeia, uma boa referência é o artigo de Ulrich Keller (ver Bibliografia).

¹¹ Esse foi o tema de um workshop ministrado no início deste ano na Freie Universität Berlin. Detalhes na postagem do dia 19/jan/2012 do site <www.meltonpriorinstitut.org>.

trazem a fotografia para dentro da sua própria linguagem. De resto, cremos já ter demonstrado que um trabalho historiográfico sobre a dualidade entre desenho e fotografia tende a ser um terreno bastante promissor para investigação.

Fora-de-campo e entre os quadros

Uma fotografia adquire propriedades particulares quando inserida em uma linha narrativa. Dizendo de outro modo: uma fotografia isolada é regida por leis que diminuem de importância se ela passa a fazer parte de um contexto sequencial; além disso, nesse novo contexto, ela passa a receber influência de novas leis. É isso que percebemos e queremos mostrar.

Vamos elaborar melhor esse pensamento através do conceito de fora-de-campo, aplicável para diversas artes, entre elas o quadrinho, o cinema e a fotografia:

[...] foi o cinema que deu a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Foi também ele que levou a pensar que, se o campo é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um *fragmento* desse espaço – logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado. Reconhece-se a noção de fora-de-campo: noção também de origem empírica, elaborada na prática da filmagem cinematográfica, em que é indispensável saber o que, do espaço pró-fílmico, será e o que não será visto pela câmara (AUMONT, 1993, 225-226).

O trecho destaca o quanto o que está fora do espaço enquadrado é importante para ajudar a significar o que está dentro; o quadro, afinal, se expande, explode as bordas que os limitam, e assim o pedaço de um corpo passa a significar o corpo inteiro, num jogo em que as imagens formam-se e completam-se por sinédoque. Mas Jacques Aumont, teórico do cinema, está pensando também sobre as diferenças do conceito de fora-de-campo em imagens estáticas e do mesmo conceito aplicado a imagens em movimento:

[...] existe uma diferença irreduzível entre esta [a imagem fixa] e a imagem mutável. O fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável; na imagem mutável, ao contrário, o fora-de-campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um “reenquadramento”), seja pelo encadeamento com outra imagem (por exemplo em um campo-contracampo cinematográfico) (AUMONT, 1993, p. 227).

O quadrinho, apesar de contar com imagens estáticas, acaba sendo afetado por essa mesma regra do cinema, pois, devido à sequencialização, o fora-de-campo de um quadro sempre corre o risco de ser desvelado no quadro seguinte. Porém, há uma lei atuando de forma mais intensa nos quadrinhos, que não há no cinema nem na fotografia, e que nos interessa. Estamos falando da noção de que o que acontece *entre* dois quadros é um

componente mais vital para a história do que esses dois quadros por si. Afinal, é no espaço entre dois momentos congelados que o leitor constrói uma conexão narrativa. É o espaço da imaginação do leitor, que pode ser exigida de forma mais ampla ou mais breve conforme variar a distância dos momentos representados nesses dois quadros. É, portanto, na justaposição, que se constrói a linguagem dos quadrinhos; são as brechas do “multiquadro” – conceito do teórico Thierry Groensteen – que compõem o *continuum* de uma história.

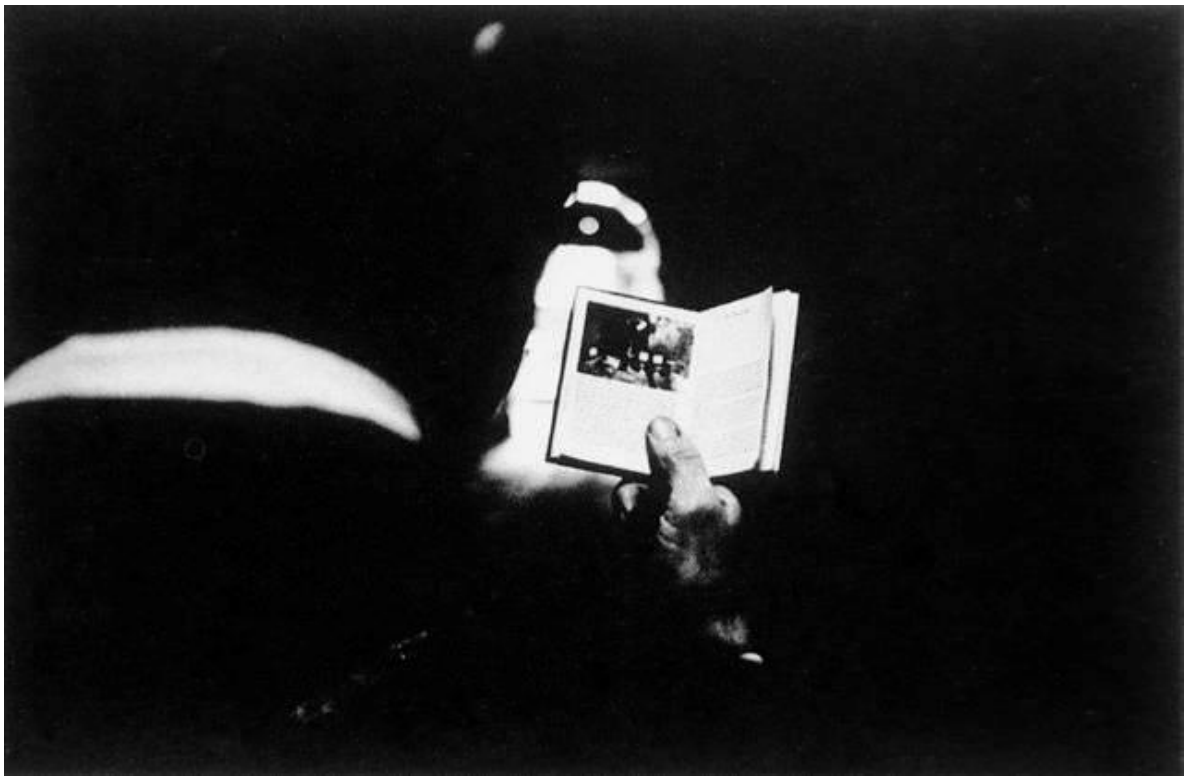
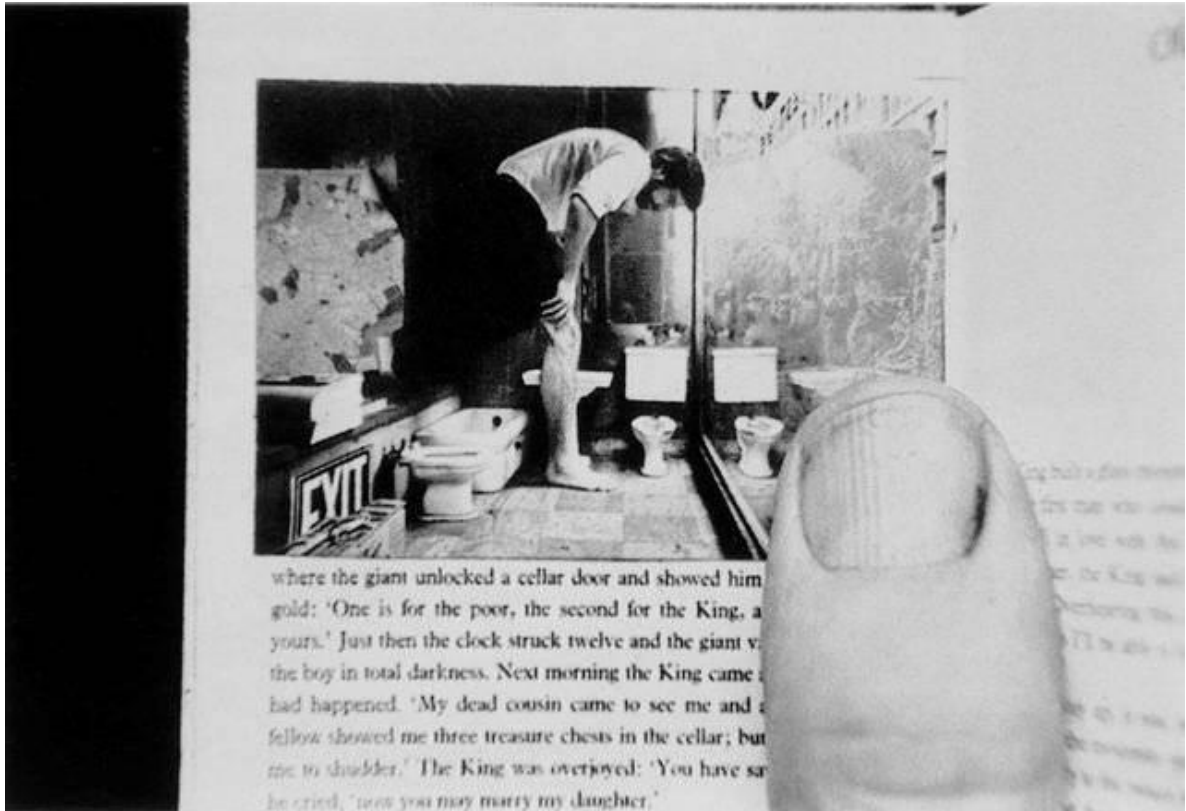
A propósito, ao analisar a história em quadrinhos *Steve Canyon*, Umberto Eco observa que, como regra aplicável a essa linguagem como um todo, “a estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*” (ECO, 2001, p. 147), e lembra que, no caso do cinema, esse *continuum* é montado de forma menos interrupta pelo diretor (muitas vezes, a partir de um *storyboard*, ou seja, de uma história em quadrinhos). Essa importância do “entre quadros” é evidenciada por Umberto Eco logo em seguida, numa nota de rodapé: ele cita uma pesquisa sobre memória, na qual os participantes diziam lembrar-se de cenas que, em teoria, não estavam em uma fotonovela; na prática, estavam sim, *entre* as fotos, mas não *nas* fotos.

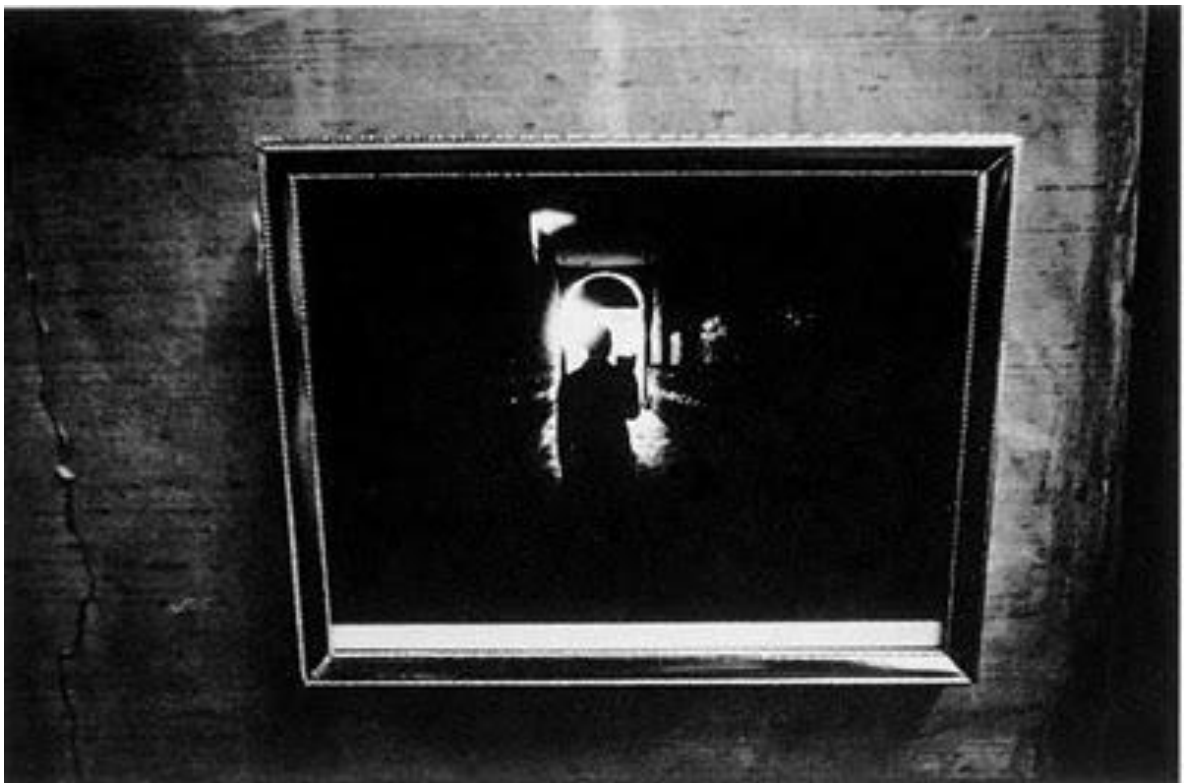
Quando uma fotografia é inserida num contexto sequencial-narrativo – o exemplo consagrado é o da fotonovela, mas há inúmeras outras possibilidades –, ela passa a ser regida por essa lei dos quadrinhos. Vejamos um caso:

Figuras 3-10 – Sequência de fotos de Duane Michals











Fonte: Banco de dados da internet.

Nessa sequência circular e labiríntica de oito fotos, o fotógrafo Duane Michals rompe com nossas expectativas ao brincar com o conceito de fora-de-campo. O leitor deduz o que está fora a partir do que está dentro do campo, mas já na foto seguinte dá-se conta que o processo foi enganoso. Cabe-nos fazer notar, porém, que esse efeito irônico ocorre exatamente *entre* uma foto e outra. Michals nos mostra na prática o modo como uma fotografia sujeita-se às leis do jogo sequencial. É como se o fora-de-campo – tão valorizado em uma imagem estática isolada – diminuísse de tamanho e se metamorfoseasse e, assim, encolhido e transformado, viesse ocupar o espaço entre as imagens¹².

A fotografia como lasca

Observe as duas fotografias a seguir.

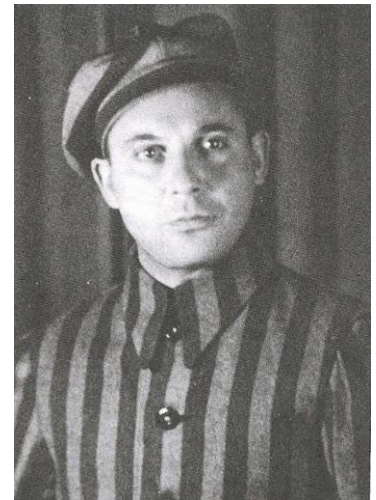
¹² Não por acaso, Scott McCloud (ver Bibliografia) denomina com a mesma palavra – o termo que ele usa é “conclusão” – dois dos fenômenos mais importantes da leitura de quadrinhos: a capacidade do leitor de decifrar uma sinédoque no desenho presente no interior de um quadro (ou seja, de perceber o fora-de-campo) e a imaginação sinestésica que entra em movimento entre um quadro e outro (que é a que nos referimos quando falamos do espaço entre os quadros).

Figura 11 – Richieu



Fonte: Spiegelman (2005).

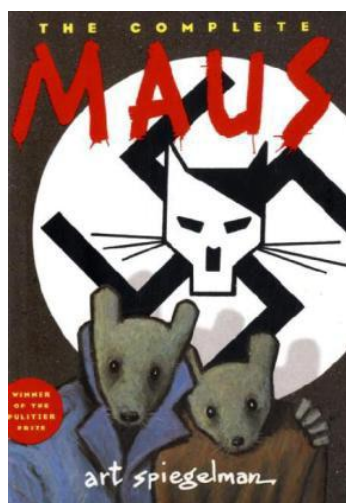
Figura 12 – Vladek



Fonte: Spiegelman (2005).

O que elas evocam? Em ambos os casos, percebemos imediatamente que estamos diante de fotografias antigas. Mas... o que mais se pode dizer sobre elas? Reconhecê-las como partes de álbuns de família é o caminho mais lógico, porém, mesmo assim, detalhes importantes permanecem inacessíveis: quem são, onde e quando viveram, se ainda estão vivos, que personalidades possuem etc. Há fotografias – principalmente as de valor artístico e jornalístico – que falam por si; outras – principalmente as de arquivo, como essas duas – não sobrevivem sem o contexto.

Vamos esquecer-las por um momento, para falar de uma obra-prima de Art Spiegelman, *Maus*, vencedora de um prêmio Pulitzer especial, em 1992, e que foi exposto no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque:

Figura 13 – capa de *Maus*

Fonte: Banco de dados da internet.

A capa já permite perceber os elementos principais: 1) trata-se de uma narrativa de quadrinhos; 2) é sobre o nazismo; 3) as personagens são zoomorfizadas. De fato, essa é uma narrativa sobre o Holocausto. É a história de como os pais do autor sobreviveram aos campos de concentração. Tem elementos biográficos e autobiográficos e, além disso, é feita em quadrinhos. Um componente estético, simbólico e metalinguístico desse clássico das narrativas já está mostrado na capa: as personagens judias são desenhadas em forma de gatos; os alemães, como gatos; os poloneses, como porcos; e os estadunidenses, como cães. Foi esse o jeito que o autor escolheu para, durante quase trezentas páginas, contar sua história.

É nesse contexto em que aquelas duas fotografias voltam à tona. Elas aparecem originalmente dentro do livro, misturadas à narrativa de quadrinhos. A criança da primeira foto é Richieu, o irmão de Art que morreu durante a guerra. O homem da segunda foto é Vladek, pai do autor e protagonista da obra.

Maus serve de exemplo para ilustrar uma ideia importante: quando surge no interior de uma narrativa sequencial de quadrinhos (mas poderíamos estender também para a fotografia que aparece em meio ao texto literário; o entorno, afinal, é o mesmo), uma fotografia irrompe trazendo consigo a memória de todas as situações narradas antes de seu aparecimento. E não estamos falando apenas da memória informativa, mas também da emoção, da tensão, do tom da história. Richieu é uma sombra para Art: este sente que aquele sempre receberá o maior afeto dos pais, justamente por ser uma entidade que não mais existe em corpo presente e ser um símbolo dos piores sacrifícios da guerra. Richieu é o irmão com quem Art não pode competir, e isso é tão doloroso que Art preferiria ter morrido no lugar do irmão. Junto a isso, temos Vladek, o pai maniático com quem o autor tem dificuldades profundas de relacionamento – e essas dificuldades são um dos temas abordados pela obra. Isso tudo irrompe das fotos quando a vemos – é como se elas estivessem lambuzadas do pantanoso contexto narrativo anterior.

Esse é um ponto. O outro: em *Maus* (e em obras que utilizam a mesma técnica), a fotografia funciona como uma lasca pontiaguda que irrompe em meio à narrativa. Ela surge, afiada e agressiva, com o objetivo de ferir o leitor, ao lembrá-lo de que essas personagens são pessoas que realmente existiram e habitaram este mundo; que sua dor e seus sofrimentos são reais! Trata-se de uma quebra – sem dúvida, planejada – do *continuum* de que falamos há pouco.

Podemos fazer um paralelo dessa ideia transpondo os conceitos de *studium* e *punctum* de Roland Barthes para o nosso contexto: o *studium* de *Maus* é a narrativa em quadrinhos em si (a página em sua formatação em “multiquadros”); o *punctum* é a foto, que mortifica e

apunhala o leitor¹³. Temos consciência de que utilizamos essas noções em um contexto ligeiramente diferente do original, mas essa subversão tem um viés explicativo e apresenta certa coerência: afinal, por mais que Barthes estivesse pensando nos dois momentos do ato de contemplar uma imagem a partir de fotografias isoladas, ou seja, fora de uma linha sequencial, temos motivos para crer que ele desenvolveria o mesmo paralelismo que nós, se se debruçasse sobre a foto inserida na narrativa em quadrinhos.

A fotografia como um puxar de tapete

Um efeito bastante diverso pode ser encontrado no premiado documentário-animação *Valsa com Bashir*, do diretor israelense Ari Folman.

A narrativa de *Valsa com Bashir* trata de um tema doloroso – a Guerra do Líbano – sob a proteção da linguagem da animação, que funciona como uma estrutura de segurança protegendo a audiência das imagens mais fortes. É, de fato, uma *layer* posta sobre a imagem crua do documentário. Ao se aproximar dos minutos finais do filme, porém, essa cortina se abre e mostra uma realidade doída. A audiência é defrontada com o mesmo tema que vinha sendo tratado até então, porém agora com imagens feitas com uma câmera. O impacto emocional é de uma força poucas vezes vistas no cinema, e é justamente por isso que percebemos a necessidade de se estudar melhor esse efeito enquanto técnica. Enxergamos assim: quando o filme abandona a animação para entrar na linguagem do documentário, é como se um tapete fosse puxado de sob os pés da audiência, derrubando-a. A *layer*, que até então permitia uma distância estética entre obra e audiência, subitamente cai no chão.

Estamos falando da versão fílmica de *Valsa com Bashir*, mas há uma versão em quadrinhos, com ilustrações de David Polonsky. Parece-nos que esta análise pode ser transposta, sem perdas, para a versão gráfico-sequencial. Aqui, o que muda são as linguagens em jogo – de animação e documentário, passa a ser quadrinho e fotografia –, mas o efeito é o mesmo. De fato, no caso específico dessa obra, o paralelismo entre a linguagem da animação e a do quadrinho, e a do documentário e a da fotografia, é bastante conveniente. Em ambos os

¹³ Durante a apresentação das ideias deste ensaio em uma disciplina do Mestrado em Letras da PUCRS, uma colega questionou se esse “efeito de lasca” não seria uma consequência intrínseca do choque de diferentes linguagens; sendo assim, estaríamos falando de algo que não é exclusivo do choque entre quadrinho e fotografia, mas que poderia se estender a outras formas de hibridismo. Refletimos sobre isso, e entendemos que não. Há histórias em quadrinhos que usam recursos hipertextuais, como animação, vídeo e áudio, e parece-nos, empiricamente falando, que nesses casos os efeitos provocados são diferentes dos da fotografia – e também são diversos entre si. Cada qual renderia uma análise individualizada dos seus efeitos. É uma ideia que pretendemos explorar melhor em algum trabalho futuro.

casos, estamos falando de uma transição de linguagens, em que o grau de mediação do autor sobre a imagem passa de um nível elevado para outro normal. Não que na fotografia e no cinema não haja manipulação subjetiva; pelo contrário, sabe-se, com muita clareza, já há bastante tempo, que a máquina fotográfica e a câmera não são objetos de mera reprodução da realidade, pois atrás desses equipamentos há seres humanos tomando decisões técnicas e estéticas que deixam rastros de subjetividade. O que queremos dizer é que, no caso da animação e dos quadrinhos, essa mediação é mais intensa.

Tudo isso tem a ver com questões de produção, principalmente do *tempo de produção*. Quando um desenhista decide desenhar uma cena real, ele precisará passar por muitas etapas até a finalização do desenho: observará a paisagem que quer retratar, fará rascunhos reconstruindo a paisagem conforme sua interpretação do que é importante ou não aparecer no enquadramento, decidirá por um traço ou estilo de desenhar e, por fim, colocará cor (ocasionalmente) e fará a arte-final. A sua imaginação está envolvida de forma intensa em todos os níveis do processo, alterando decisivamente o resultado final. Na fotografia, especialmente na digital, a maior parte desse processo é condensada no tempo de um clique, e as escolhas do autor consistem basicamente em decisões de enquadramento e iluminação, decisões essas que o desenhista também faz. E o fotógrafo, diferentemente do desenhista, não pode alterar as linhas e a posição do cenário.

Sabemos que há infinitas técnicas de desenho e que o hiper-realismo está aí para mostrar que uma pintura pode ser tão ou mais real que a fotografia, bem como há inúmeros fotógrafos que não estão preocupados com a fidedignidade e ocupam-se em fazer fotografias como se fossem telas. Esses casos, porém, são extremos – neles, uma arte quer se aproximar da outra, invertendo o jogo. Mas essa subversão só ocorre porque há essa lei que nos vem à tona ao analisar *Maus* e *Valsa com Bashir*: a fotografia possui um efeito de realidade muito mais intenso que o desenho. E mais: esse efeito de realidade pode também ser traduzido como um “efeito de presente”. Afinal, ao vermos uma fotografia antiga, sentimos que aquela imagem nos reporta a algo mais próximo de nós do que o desenho seria capaz de reportar, mesmo que o desenho seja sobre um tema contemporâneo. É o que acontece em *Maus* e *Valsa com Bashir*. Nas duas obras, o desenho distancia o leitor do tema narrado, de tal forma que ele possa observar os fatos de cima, em panorâmica; a fotografia, ao contrário, é como um imã que puxa o leitor subitamente de volta ao chão.

Para deixar essa ideia ainda mais clara, reproduzimos aqui o trecho de uma entrevista que concedemos a duas estudantes que, em dupla, realizavam uma monografia sobre

Jornalismo em Quadrinhos. A pergunta delas, bastante perspicaz, era: “os quadrinhos podem ter o mesmo impacto imagético que as fotografias?”. Nossa resposta:

Acredito que se equivalem, mas com efeitos de sentido diferentes. Para mim, o quadrinho está mais para a memória, o passado (em essência, não como regra que não possa ser quebrada), enquanto que a fotografia está vinculada ao presente (mesmo que seja uma fotografia antiga, ela vai retratar o presente daquela época; já o quadrinho cria um distanciamento maior do objeto retratado para o momento em que ele é representado)¹⁴.

Creio que a resposta esclarece, de forma sucinta, aquilo que tentamos dizer até aqui¹⁵.

Entre farpas e fraturas

Outra obra, advinda do gênero “reportagem”, vem bem a calhar à diversidade da nossa análise. Trata-se de *O fotógrafo*, que narra as aventuras do repórter fotográfico Didier Lefèvre acompanhando uma caravana dos Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão, em 1986. O livro é composto pelas fotos de Lefèvre, combinadas a desenhos de Emmanuel Guibert. Portanto, as duas linguagens – desenho e fotografia – estão combinadas em um mesmo *continuum*, comprovando que os efeitos causados pela inserção de fotografias em histórias em quadrinhos são múltiplos e devem ser analisados através de casos modelares – nunca de forma genérica.

Em *O fotógrafo*, as fotografias são tantas e fazem parte da narrativa sequencial de forma tão natural que não causam fraturas na linguagem. Aqui, elas deixam de ser lascas e, devido à sua repetição, tornam-se meras farpas integradas à própria linguagem original do livro. Quase ao ponto de nos perguntarmos, aliás, se não é o quadrinho que atua como intruso em uma

¹⁴ Entrevista concedida por email à Elisa Rosar e Luciana Gonçalves, estudantes da FMU (Faculdades Metropolitanas Unidas), de São Paulo/SP, em setembro de 2011.

¹⁵ Incluímos aqui um comentário bastante elucidativo feito por Julio Souto Salom, estudante do Mestrado em Sociologia na UFRGS, que leu este artigo e o comentou, em email do dia 30 de novembro de 2012: “Tanto os comentários de Barthes sobre fotografia, como os teus próprios argumentos sobre fotografia/desenho (presente/passado), parecem terminar focando uma relação ‘essencial’, ligada às características técnicas da máquina fotográfica e o tabuleiro de desenho. Porém, eu tenho que fazer o papel de sociólogo. Com alguns colegas tenho acompanhado alguns debates na sociologia da ciência, da técnica, e certa coisa que se chama os Estudos Sociais em Ciência e Tecnologia (Bruno Latour, Harry Collins...). Nestes casos, o argumento apontaria para relativizar o determinismo tecnológico e pôr em relevância os ‘usos sociais’ de uma determinada tecnologia, que influenciaram desde a sua concepção, até a sua utilização, compreensão, recepção etc. Acho que, no caso da fotografia, este fator é muito importante. Todas as características que assinalas, onde a fotografia seria lida pelo espectador como ‘mais objetiva’ ou ‘mais realista’, podem ter mais a ver com uma trajetória histórica da tecnologia, sua concepção original, sua veiculação nas diferentes mídias etc. Essa trajetória histórica criaria uma espécie de ‘consenso’ (sobre a fotografia como verdade) que não tem tanto a ver com as características do aparato. Esse debate é muito interessante precisamente no momento da fotografia digital, que populariza e faz muito mais fácil o tratamento e edição de fotografias, uma prática que antes era mais complexa e restrita aos ‘especialistas’. Poderíamos aventurar-nos a dizer que esta mudança técnica propicia uma espécie de ‘crise epistemológica’, onde os espectadores/leitores destituem a fotografia de seu estatuto de ‘verdade automática’”.

linguagem sequencial comandada pela fotografia. Essa consideração nos parece especialmente pertinente por causa do título, que não só enquadra a obra como mais um exemplo daquele primeiro caso que citamos no início deste ensaio (a fotografia ou o fotógrafo como tema), como também deixa bastante claro, mesmo antes de o leitor abrir o livro, que a fotografia é o eixo principal da narrativa. E, de fato, já na primeira página aparecem três bandas¹⁶ com fotografias antes de aparecer uma banda desenhada. O leitor, portanto, é introduzido primeiro ao código da fotografia sequencial antes de entender que está diante de uma obra ímpar no que diz respeito à combinação de linguagens para compor efeitos de sentido próprios desse tipo de narrativa híbrida.

Se, por um lado, essa obra nos mostra que a noção de *continuum* de Umberto Eco pode envolver de forma natural a intercalação entre desenho e fotografia, por outro nos leva a uma definição importante sobre esse tipo de fusão: como em *O fotógrafo* o efeito de lasca é usado já na primeira página e é reiterado tão repetidamente, acaba sendo menos impactante – vira uma “farpa”, como falamos. Utilizando *Maus* como paralelo comparatístico, concluímos que o efeito de lasca precisa de uma preparação, necessita de um certo *espaço temporal* para que a arapuca seja armada e funcione com perfeição. E mais: que essa eficiência narrativa do efeito de lasca é inversamente proporcional ao uso do engaste de linguagens. Dizendo de outro modo, a fotografia aparecerá mais intensamente em uma narrativa, quanto menos ela for utilizada e conforme haver um acúmulo de elementos que a preparam. Não é o caso de *O fotógrafo*, em que o quadrinho enquanto desenho não prepara a chegada da fotografia – caso de *Maus* e *Valsa com Bashir* –, mas sim interage com ela.

Trouxemos aqui três exemplos modelares, ou seja, três casos que podem servir de referência para o estudo desses efeitos em outras obras. Escolhemos essas três obras porque são diferentes entre si e demonstram o potencial de um estudo mais aprofundado e mais amplo que analise outros efeitos dessa relação, ou mesmo de outras relações envolvendo outras linguagens. Sabemos, porém, que há inúmeros outros exemplos de relação entre fotografia e quadrinho, com efeitos diversos dos que trouxemos à tona.

Temos consciência das nossas limitações: no fundo, o que analisamos neste ensaio é apenas uma pequena amostragem da natureza dos infinitos efeitos de sentidos possíveis nas

¹⁶ “Banda” é o nome dado a cada linha de quadros de uma página de quadrinhos.

narrativas híbridas. Que ele sirva de apologia da necessidade de estudar melhor as formas de interação entre texto e imagem, no que diz respeito às possibilidades técnicas de criação e recepção.

CRIAÇÃO

FAZENDA DO VIEGAS

(Escaleta)¹⁷

¹⁷ Devido a normas técnicas da PUCRS de apresentação de trabalhos de Escrita Criativa, tanto a escaleta quanto o roteiro estão redigidos com a fonte Courier New.

PERSONAGENS

Éder - fotógrafo, 35 anos

Luciana - fotógrafa-aprendiz, 19 anos

Bira - Fotógrafo-cadeirante

Seu Joaquim - idoso da comunidade

Chefe do tráfico de drogas

Dom João VI

Lavadeira

Homem da corte

Crianças, traficantes, policiais, aristocracia, escravos

Cena 1 - dentro do laboratório de fotografia.

Contrariando uma das principais regras ensinadas pelos manuais de roteiro, este álbum não começará com um plano aberto. Pelo contrário, a primeira página será totalmente escura. Isso tem uma função técnica na narrativa, não só por gerar um mistério que prende a atenção no início da história, mas também porque representa a sensação de estar em um ambiente não iluminado, como é o interior de um laboratório de revelação fotográfica. E traz também certa ironia com a técnica de roteiro. Afinal, a arte tem que usar as regras a seu favor, nunca de forma cega.

Esta primeira cena será guiada por uma pequena dificuldade na tarefa de encontrar o interruptor de luz. Já aí, pelo diálogo, ficará claro que há duas pessoas em comunicação, e que entre essas duas personagens se estabelece uma relação de ensino e aprendizado, mestre e aluno - relação essa que será muito cara para a sequência da narrativa. Ainda com a luz apagada, será revelado, através do diálogo, um traço importante da composição de cada uma das personagens: de um lado, Luciana, a aprendiz inexperiente, impetuosa, jovem e atrapalhada; do outro, Éder, o mestre, mais velho, mais maduro e paciente, embora também solidário em nível excessivo (o que lhe causará problemas no andar do enredo). Ele tentará guiá-la como tutor durante toda a narrativa, e isso aparece já nessa primeira página, através da tentativa de localização do interruptor.

Quando a iluminação entra nessa cena (isto é, quando Luciana acha o interruptor), a luz ainda é sutil, avermelhada, ajudando a desvelar os semblantes das personagens, mas não os revelando em plena força. O vermelho mescla-se assim ao negro na composição do layout das primeiras páginas, e queremos que essa composição seja carregada de simbolismo. No andamento da cena, o diálogo e o cenário deixarão clara a situação: o

protagonista está ensinando a aprendiz, criada no mundo digital, a revelar fotos analógicas. O leitor aprenderá junto, acompanhando os detalhes do processo. Gradualmente, aparecerão no layout as fotografias sendo reveladas, primeiro como desenhos (durante o processo químico de revelação), depois reproduzidas tal e qual, estendidas numa corda ou mesmo ainda embebidas no líquido revelador. As fotografias retratarão cenas da periferia da favela: crianças jogando bola, um homem tocando acordeão, uma mulher estendendo roupa, jovens fazendo grafite numa parede. Todas fotos que remetam à uma rotina da comunidade, sem referências ao problema do tráfico. São imagens que lançam um olhar para as belezas do local onde os fotógrafos vivem. As fotos que utilizaremos são de autoria do fotógrafo Ratão Diniz, morador do Complexo de Favelas da Maré, formado pela Escola de Fotógrafos da Maré.

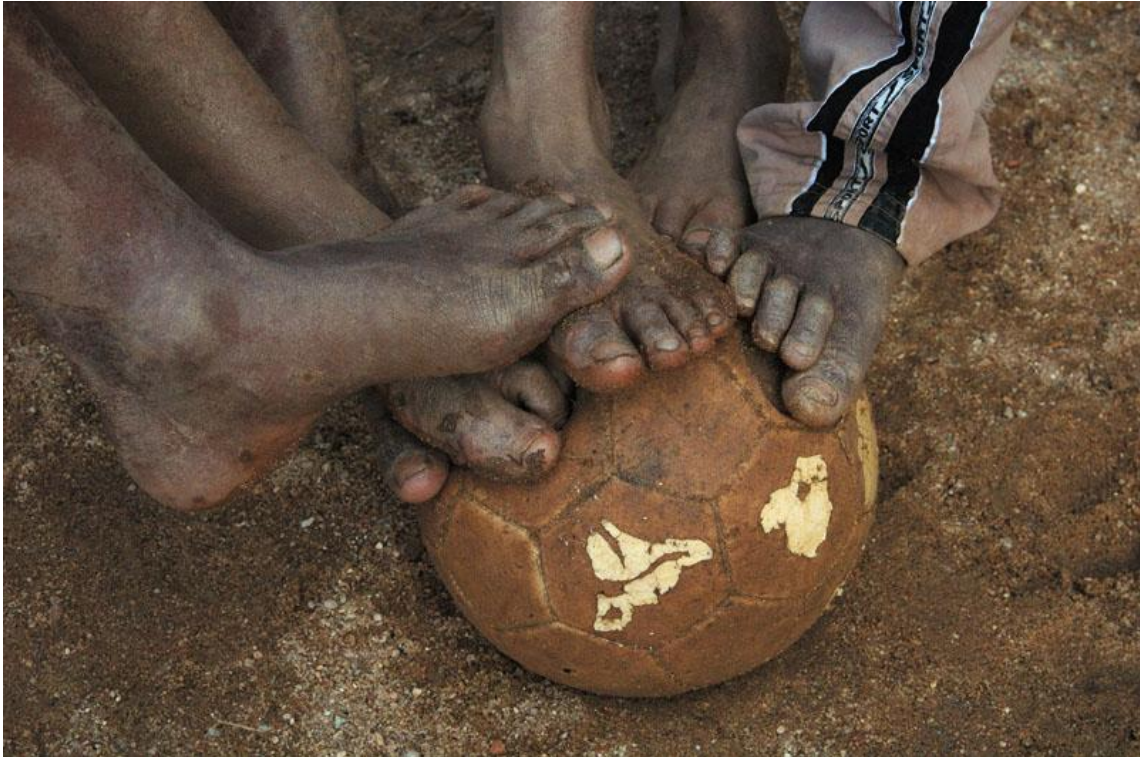
Essa sequência das fotografias, além de inserir um elemento híbrido em meio ao quadrinho (causando assim um choque de linguagens¹⁸), cumprirá as funções narrativas do plano aberto: mostrará o tempo, o cenário e os agentes da história que estamos a contar. E tudo isso ainda na sequência inicial do álbum.

(Importante lembrar que Éder estará sempre com um colete de fotógrafo. Isso é crucial para a última cena da narrativa.)

Seguem exemplos de fotos que serão utilizadas:

¹⁸ Cujo efeito pode ser verificado e estudado em obras como *Maus*, *Valsa para Bashir* e *O Fotógrafo*.

Figuras 14-18 - Sequência de fotos de Ratoão Diniz







Fonte: Arquivo pessoal de Ratão Diniz.

A seguir, depois de reveladas as fotos e dados todos os elementos iniciais de apresentação das personagens, caracterização do cenário e tom da narrativa, Éder e Luciana deixam o laboratório. Agora sim, um desejado plano aberto surge para mostrar que o laboratório fica num pequeno barraco. É de manhã bem cedo. Eles correm porque combinaram uma saída fotográfica com outros alunos em seguida. Pelo horário em que se desenvolveu a cena inicial do álbum, fica claro que Luciana é uma aprendiz aplicada, e que por isso Éder dedica-lhe uma atenção especial - ao ponto de acordar cedo para ensinar a revelação analógica para a menina.

Cena 2 - no topo do morro

Depois de uma sequência de imagens de transição, acompanhamos agora uma saída de fotógrafos da escola de fotografia da favela, comandada por Éder. Ele sobe o morro empurrando um cadeirante, de mesma idade, também fotógrafo. O

cadeirante é um amigo de outra favela da cidade que veio visitá-los (essa personagem é baseada num fotógrafo que realmente existe: Bira Dantas, da Maré). Éder bufa de cansaço. Em redor deles, os jovens já estão a fazer fotos de tudo: deitam-se, sobem em pedras, agacham-se. Éder alerta para terem cuidado - que para se fazer uma boa foto, o fotógrafo precisa estar vivo.

No caminho, Éder e o cadeirante passam por meninos com *walkie-talkies*. Eles têm cara de maus, fica claro que trabalham para o tráfico. Éder convida-os para participar de uma oficina de *pin-hole* à tarde. A cena dá destaque para esses meninos, porque eles serão importantes no final da narrativa.

Éder e o cadeirante chegaram ao topo do morro e agora descansam do esforço, parados no cume. Acima deles, sobre uma rocha, vê-se um traficante com uma arma. Ele está integrado ao cenário, sem destaque. Sua postura é, inclusive, de tédio.

De lá de cima, pode-se ver a Fazenda do Viegas. A dupla comenta, lamentando, a situação dos meninos que vão para o tráfico. Comentam o fato de que muitos deles devem morrer cedo. O cadeirante diz: "Veja eu mesmo, se não foi por pouco..." O diálogo é entremeado de silêncios e há poucas explicações. Éder fala sobre seu sonho de fazer um centro cultural na favela. Aponta para a Fazenda do Viegas. Conta para o cadeirante a história do lugar e a sua situação hoje. Explica que é lá que quer fazer o centro cultural. O cadeirante pergunta se o pessoal do tráfico vai deixar. Éder comenta que tem que ser um passo de cada vez, e que quer começar com uma exposição sobre Debret. Fala um pouco sobre as pesquisas que têm feito sobre o pintor. No plano de fundo, enquanto Éder e o cadeirante conversam, vemos Luciana (a única que está usando uma máquina analógica - sinal inclusive de estar num nível acima dos outros alunos) dirigir-se ao traficante e pedir-lhe para fazer uma foto. Ele aceita, orgulhoso, até mesmo para fugir do marasmo.

O sol agora vai a pino. Éder chama a turma para descer e almoçar, porque o dia ainda será longo.

Cena 3 - oficina de *pin-hole*

Numa quadra de futsal, de concreto, várias crianças estão alvoroçadas. Éder tenta falar em meio à agitação. Desiste. Pede ajuda aos alunos da escola de fotógrafos. Diz para cada um pegar um grupo de 5 ou 6 crianças. Ele mesmo faz isso.

Entre as crianças que estão com Éder, está um dos meninos do tráfico. Éder lhe dá uma atenção especial enquanto explica a técnica do *pin-hole*. A cena dá destaque para esse menino.

Segue-se uma sequência de passagem do tempo, mostrando as crianças em ação, fazendo suas fotos.

Cena 4 - em volta da fogueira

O corte para cena seguinte se dá através de um close na exposição das fotografias feitas pelas crianças. Algumas fotos estão penduradas em um fio de barbante, outras são fixadas em paredes de casas sem reboco. As crianças estão deslumbradas. Com a ajuda da comunidade, está sendo feita uma festa, onde serve-se cachorro-quente, refrigerante e pipoca. É noite e tem inclusive uma fogueira. O clima é similar ao da foto a seguir (porém com mais gente, claro), feita no Morro da Providência, no Rio de Janeiro, em meados de 2011.

As crianças pedem para Éder contar uma história. Ele conta a da Lista Negra, que, embora se refira a um passado já remoto da favela, ajuda a dar as informações que explicam a relação do tráfico com a favela. Aqui menciona-se também a situação atual, por contraste, quando alguém comenta do conflito entre policiais corruptos e bandidos. Esse contraste é fundamental para o que virá a seguir.

Figura 19 - Fogueira no Morro da Providência.



Fonte: O autor (2011).

Cena 5 - De volta ao laboratório de fotografia

Há uma transição entre a cena anterior e esta. Estávamos no fim de um dia, agora estamos na manhã seguinte. O laboratório de fotografia é mostrado de fora, em plano aberto. Está amanhecendo. Do barraco vem uma exclamação: "Mas o que é isso???"

Agora, dentro do barraco, vemos Éder repetindo: "O que é isso? Você ficou louca?" Está segurando a foto que Luciana fez do traficante. Fica furioso com a aprendiz. Diz que nunca se deve fazer foto do tráfico, que isso dá problema (se um policial ou traficante de outra facção surpreendê-la com a foto, o que pode acontecer?), além de ser imoral. Ela alega que a foto é bonita, e que não importa o que se esteja retratando, a arte só tem compromisso com a beleza. Segue-se uma discussão sobre as relações entre Arte e Moral.

Aqui surge a falha trágica de Éder: ele é benevolente demais. Por mais que saiba que essa foto pode ser perigosa se cair nas mãos erradas, ele pensa no que Luciana falou e decide não pôr fora. Coloca no bolso do colete. Logo em seguida, ele sai para falar com o traficante da Fazenda do Viegas para pedir autorização para a exposição de trabalhos de Debret.

Cena 6 - Na Fazenda do Viegas

Éder está diante do portão de entrada da Fazenda do Viegas, com a encosta do morro a sua frente. O mato está alto, o ferro enferrujado. O portão está fora das dobradiças. Ele vai entrando cauteloso, subindo o caminho da encosta, enquanto olha ao redor. Vê abandono, sinais de prostituição, tráfico etc. O pior dos piores cenários.

O trajeto que ele percorre é este (porém piorado, para fins dramáticos):

Figura 20 – Fazenda do Viegas hoje (2)



Fonte: O autor (2011).

Esse trajeto tem pelo menos duas funções: 1) criar o clima de perigo e suspense; 2) e apresentar, de perto e em detalhes, o ambiente da Fazenda do Viegas (por exemplo, aí se vê o lugar onde os negros eram trancafiados no século 19).

Ao chegar à construção principal, Éder é conduzido por um traficante até o chefe do tráfico. É uma figura assustadora, claro, mas esse medo se dissolverá na sequência da cena. Éder se apresenta, lembrando ao traficante que eles estudaram juntos na mesma escola, na mesma turma (o que pode sugerir, em outros tomos do projeto, uma discussão sobre uma formação em comum e a bifurcação dos caminhos de cada personagem). Éder fala-lhe do seu plano para revitalizar o local, transformar num centro cultural. Cita, na sua argumentação, a história de Jorge Negão, um traficante que comandava o tráfico na Maré, nos anos 1970 e 1980, e que era um grande incentivador de

Folia de Reis. Éder está nervoso, por isso desata a falar, enquanto o traficante apenas escuta, atento, sem manifestar reação.

Éder comenta então uma ideia que eu, Augusto, ouvi falar pela primeira vez através do antropólogo Hermano Vianna, em uma troca de emails que tivemos no dia 18/04/2010, em função de uma reportagem que eu estava fazendo, na época, sobre música na periferia. Falávamos sobre a relação entre arte e violência (tema inclusive de um evento organizado pelo Itaú Cultural, o Antídoto - Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas de Conflito), quando Vianna comentou: "muito do melhor da música erudita foi produzida por músicos sob encomenda de príncipes que eram mega-bandidos..." Pedi-lhe mais explicações, e ele citou um trecho em inglês sobre o príncipe que foi patrão de Bach: "*Leopold nonetheless had repeated disputes with his brother Augustus Louis in Warmisdorf, as well as his mother in Nienburg. In 1718 (or 1719) Augustus Louis sent armed men to two of Leopold's towns in order to take them over. His own mother was informed of this situation and supported her younger son. In revenge for that humiliation, Leopold in 1721 sent troops into Nienburg, but mother and son were soon reconciled. In August 1722 Leopold and his brother were also finally reconciled and concluded a definitive divisionary treaty; their mother was not a part of the settlement.*" O trecho foi retirado da Wikipedia.

Éder, portanto, será o porta-voz dessa discussão, que me parece muito relevante e cabe muito bem neste episódio da HQ. Depois de desfiar toda sua argumentação, porém, ele ficará mudo, a espera, tenso. O chefe do tráfico, então, dirá que Afrika Babaataa (pseudônimo de Kevin Donovan), tido como o inventor do *hip-hop*, era membro de uma gangue quando era jovem. O traficante está dando mais um exemplo, sinal de que concorda com Éder e tem alguma sensibilidade artística, apesar

de direcionada ao estilo musical que prefere. Quebra-se aí o estereótipo do bandido do tráfico como um mero viciado. Em verdade, esse bandido se mostra uma pessoa bastante esclarecida. Nosso protagonista respira aliviado, mas o traficante não terminou. Diz que, apesar de gostar de arte e cultura, não pode descuidar dos negócios, e que o máximo que pode fazer, por enquanto, é ceder um dos edifícios da Fazenda do Viegas para essa exposição. Ele diz que ordenará que o espaço seja limpo e liberado para a comunidade. Pergunta como será a exposição. Éder diz que quer essa primeira exposição será feita de improviso: tirará fotos de telas, xerox de livros etc, mas que já servirá para uma primeira experiência, para uma exposição de 30 dias e ... O traficante o interrompe: não, uma semana. Aí, conforme funcionar, eles repensam se farão outras vezes.

Éder agradece muito e se despede do traficante. Ele desce a encosta e passa pela construção que será liberada para a exposição; fica imaginando como utilizar o espaço. Ao seu lado está um funcionário do tráfico, encarregado de lhe mostrar o lugar. Éder sai da Fazenda do Viegas. Está tão animado que, distraído, não percebe o que está por vir.

O sintagma "distração" aparecerá agora associado a Éder e voltará a ser importante no fim da história. Éder é uma pessoa que faz planos, é otimista e, quando se empolga, esquece o mundo a sua volta.

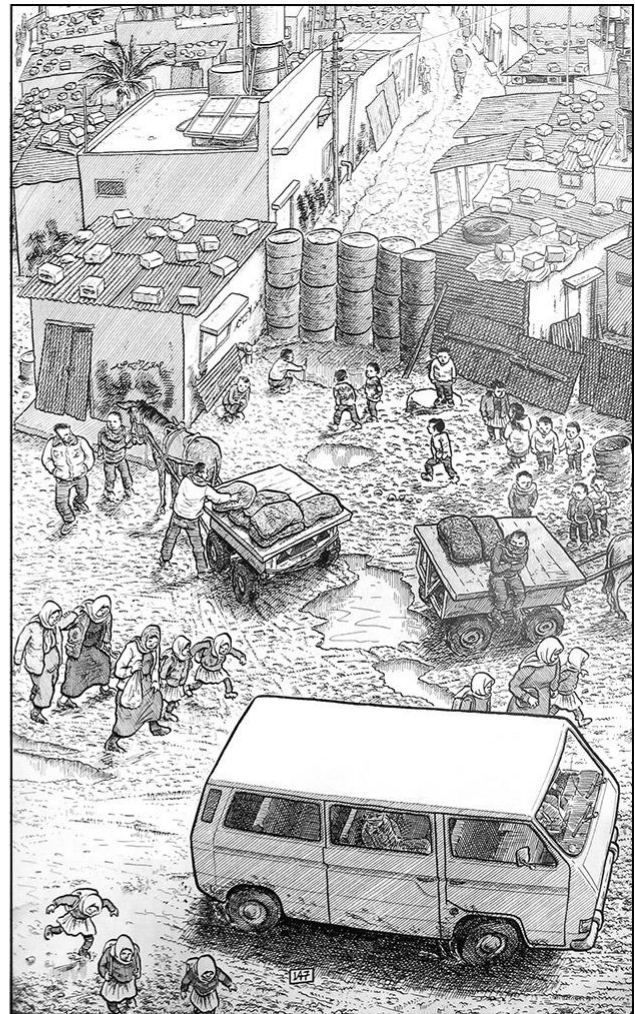
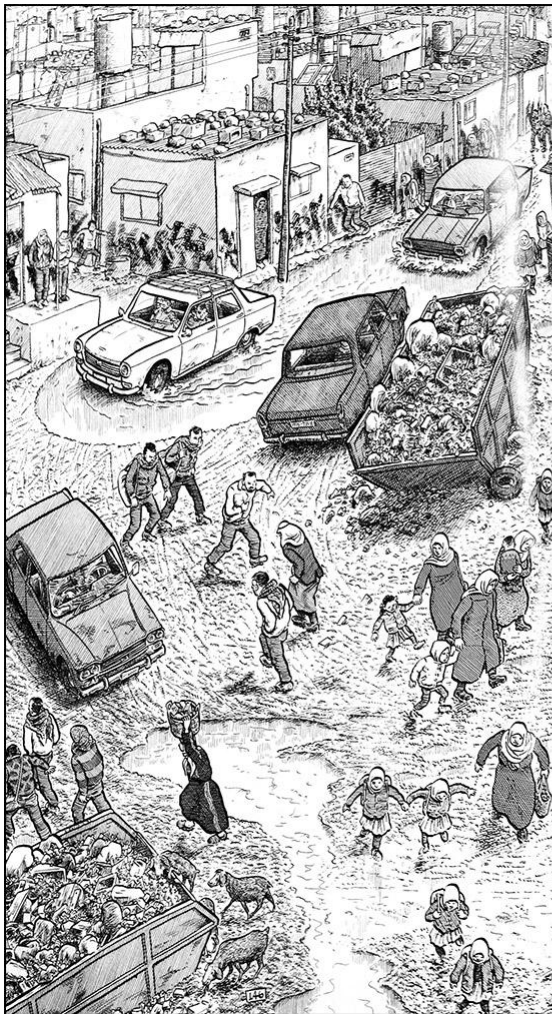
Cena 7 - Batida policial

De repente, ao sair da Fazenda do Viegas, Éder vê-se em meio a uma grande operação policial. A câmera abre e mostra, de cima, um cenário a la Joe Sacco: policiais nos becos da favela como se fossem as ruas da Faixa de Gaza (exemplos a seguir). Caveirões avançam... Tudo havia começando enquanto Éder estava falando com o traficante.

Ele está diante do portão da Fazenda do Viegas, estupefato, observando tudo, quando subitamente leva uma porrada de cassetete. Está tentando entender o que houve, quando apanha outra vez. Cai no chão. Em volta dele, um policial o chuta por tudo que é lado, xingando e ofendendo. Vemos o rosto do policial de forma anuviada, através dos olhos de Éder. De repente, tudo escurece: Éder desmaiou.

O modelo para essa sequência é dado pelo trabalho de Joe Sacco. A seguir, algumas imagens de exemplo:

Figuras 21-22 - Sequência de desenhos de Joe Sacco





Fonte: Banco de dados da internet.

Ao voltar a si, Éder vê-se sendo erguido pelos sovacos. Sentam-no de encontro a um muro. Ele ouve vozes dizendo: "vamos matar esse vagabundo", "traficante tem que morrer", "já era, mané" etc. O policial que lhe batera primeiro diz: "vamos recortar o corpo do cara..."

Recuperando a consciência aos poucos, Éder arranja forças para dizer: "eu... eu sou morador da favela..." Um outro policial irrita-se e dá-lhe um chute. O primeiro policial, porém, que é mais velho e mais experiente, diz: "É melhor ter calma, novato!" Outro tripudia: "Esse aí é traficante, comandante, tá na cara! Ele tava lá dentro da Fazenda do Viegas!" O comandante: "Mesmo assim, novato! Vai por mim que sei o que tô dizendo. Melhor checar. Se for morador, a gente arranja incomodação que não precisa..." O comandante levanta Éder pelos cabelos e carrega-o assim até dentro de um armazém em frente à Fazenda. Truculência. Joga Éder de encontro ao balcão. O dono do armazém está assustado, junto à família, num canto, vigiado por outros policiais. Pergunta o comandante, seco: "Quem é?" O dono do bar aproxima-se, cauteloso. Vê o rosto de Éder virado de lado sobre o balcão. Mesmo inchado,

ele reconhece. "É o Éder, senhor. Ele é fotógrafo, ensina a meninada aí... Não faz mal pra ninguém!"

O comandante está visivelmente contrariado. Faz sinal para os colegas, que arrastam Éder pelas pernas até o meio da rua. Ao fundo vemos traficantes mortos no chão, outros sendo torturados ou mortos (colocando em plano de fundo, banalizamos o conteúdo da cena - é isso que eu quero!). O comandante diz: "não estou convencido não! Esse aí tem cara de traficante!" Ele olha para Éder. "Os moradores tem a mania de proteger vocês, mas eu reconheço um traficante só pelo cheiro podre..." Ele levanta a arma para executar Éder, mas um policial mais cauteloso se aproxima, põe-lhe a mão no ombro e diz: "Mas comandante..."

Ele abaixa a arma, contrariado. Diz: "Ok, revista o cara antes." O policial cauteloso aproxima-se de Éder e mete-lhe a mão por todos os bolsos. Acaba encontrando a foto tirada por Luciana.

"Ah, mas então esse aí é fotógrafo a serviço do tráfico..." Um outro policial comenta: "Eu nem sabia que existia isso!" O comandante dá outro chute em Éder. O policial cauteloso diz: "Comandante, algo me diz que é melhor checar essa história aí".

O comandante fica em silêncio. Avalia a situação. Por fim, coça a cabeça e diz: "É, pior que isso já deu problema mais de uma vez! Agora a mídia tá em cima. Se for morador... Bem, checa isso a limpo, policial! Enquanto isso, o cara vai ficar em quarentena".

Quatro policiais carregam Éder pelas encostas da Fazenda do Viegas. No caminho, vê-se o rastro de destruição: corpos na trilha que sobe o morro, cápsulas de balas... no meio do mato, entre as árvores, vê-se uma execução.

O grupo chega ao pé da construção principal da Fazenda. Abrem uma portinhola e jogam lá dentro, sem nenhum cuidado, o corpo desacordado de Éder. Passamos a ver tudo do lado de

dentro: o corpo de Éder jogado no chão, recortado em perfil pela luz do sol que entra pela portinhola. Os policiais viram-se e o último bate a porta com força. Escuridão.

Esse é o fim da primeira parte.

Cena 8 - encontro com o homem misterioso no escuro

A segunda parte começa da mesma forma que o início do livro. A página toda escura. A escuridão e o silêncio estendem-se por alguns quadros, até que surge um balão de fala com uma borda estilizada (para marcar que é uma voz diferente das que foram ouvidas até aqui - diferente no tom, principalmente. Vai-se saber, mais adiante, de quem é essa voz).

A voz estilizada diz: "Senhor? Senhor? O senhor está bem?" Éder responde: "Os policiais me bateram..." A voz: "Tudo bem, senhor. Eu estou aqui. Deixe ajudar o senhor a levantar."

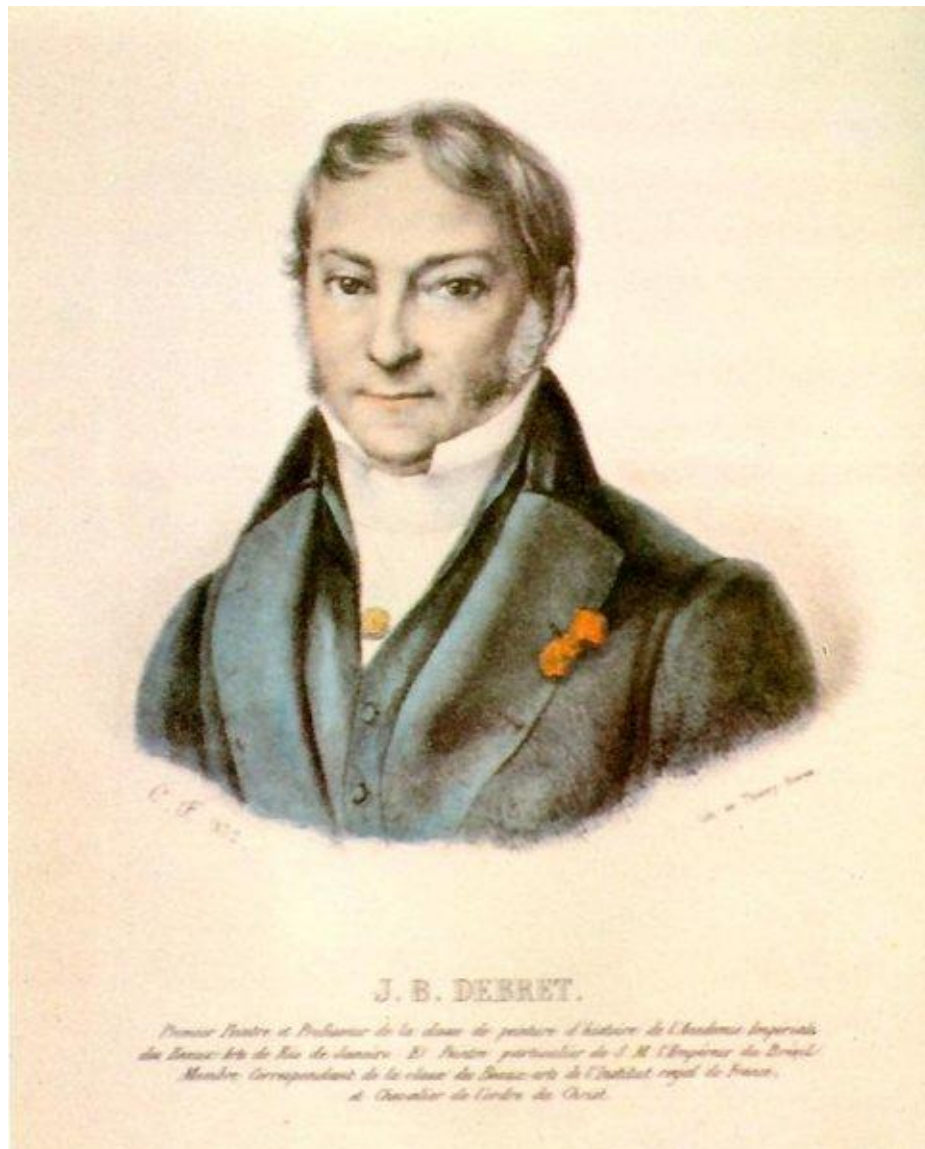
O diálogo entre a voz e Éder desvenda ações para o leitor: Éder ganha água, dorme, vai se recuperando aos poucos. Ao fundo, ouve-se o barulho regular de tiros. Conforme o diálogo avança, esses tiros vão rareando, até que finalmente param. Nesse momento, Éder pergunta: "Há quanto tempo estamos aqui?" A voz: "Não sei dizer, meu senhor, mas é muito tempo." Éder: "Vem, vamos sair. Os tiros pararam. Os policiais já foram embora." A voz: "Eu não posso sair daqui, meu senhor." "Como assim? A porta está aberta".

Éder sai no pátio da Fazenda do Viegas. Não há ninguém, está deserto (porque o sol vai a pino e é a hora da sesta). A partir daqui, vemos a cena toda em primeira pessoa, como se estivéssemos dentro da cabeça de Éder, vendo através dos olhos dele. Ele perambula pelo terreno. Então, se dá conta que alguma coisa está diferente. Aos poucos, percebe: a Fazenda do Viegas está toda reformada!!!

Cena 9 - Debret

Éder percebe uma mulher a estender roupa num prédio anexo. Vai até lá. Ela se veste de forma engraçada, como uma empregada do início do século 19. Éder faz-lhe algumas perguntas, mas a conversa é desencontrada, desconexa. A mulher sai de perto e vai em direção a um riacho, lavar mais roupa. Éder segue-a. Então, no reflexo da água (é como se o leitor se olhasse num espelho), dá-se conta que sua própria face mudou. O rosto que aparecerá, parcialmente entre as águas, é este:

Figura 23 - Autorretrato de Debret



Fonte: Banco de dados da internet.

Éder está estupefato. Mas não dá tempo de pensar. Nesse momento, alguém grita: "Ah, aí está o senhor! Venha, venha! Está tudo montado. Todos já acordaram da sesta e estão lhe esperando..." A câmera agora muda novamente para o ponto de vista da terceira pessoa, mas não é possível ver o novo corpo de Éder por inteiro. Ele é arrastado pelo homem que lhe chamou, alguém vestido de forma pomposa, como um membro da corte do início século 19.

Enquanto caminha, uma multidão vai cercando Éder, impedindo que o leitor o veja. A Fazenda do Viegas esbanja conforto e beleza. Éder é levado até a construção principal, onde estava há pouco. Sobe as escadas. Conduzem-no até um quarto (percebe-se que é a mesma sala ocupada pelo chefe do tráfico no início da história). Lá está Dom João VI, fazendo pose.

Éder está estupefato. O homem que o conduzira até ali dirige-se a Dom João: "Vossa Majestade, peço desculpas pela demora. Nosso amigo pintor estava a fazer a corte a uma moça na beira do rio... Tenho certeza que o senhor entende." D. João VI ri. O homem dirige-se agora a Éder: "Senhor Debret, há hora para tudo nesta vida. Agora é a hora de pintar o retrato da nossa Majestade, que é quem está custeando sua estada por estas terras!". O homem sai, levando consigo o grupo de curiosos. Fecha a porta para deixar retratista e retratado a sós.

Éder-Debret está nervoso. Olha ansioso para o material de pintura ao lado do quadro. Coça a cabeça. Nesse meio-tempo, percebe que o imperador começa a se impacientar. Éder-Debret pega o lápis e arrisca um traço. Para sua surpresa, com um único risco já conseguiu delinear o contorno do rosto de D. João. Admirado por descobrir uma habilidade que desconhecia, ele começa a pintar com sofreguidão.

Ao longo de toda essa parte da narrativa, Éder-Debret permanecerá dias pintando este famoso retrato:

Figura 24 - Dom João VI por Debret



Fonte: Banco de dados da internet.

Enquanto isso, a Fazenda do Viegas lhe reserva outras experiências.

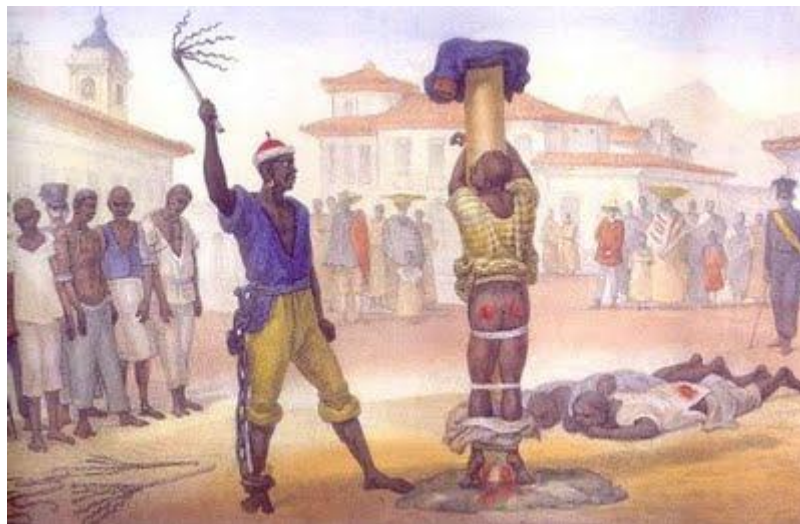
Cena 10 - Debret e os escravos

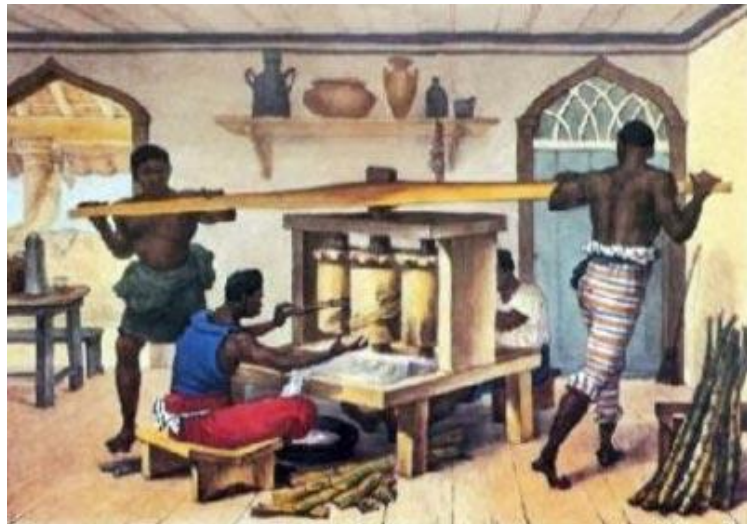
Nos dias que se seguem, Éder perambula pela Fazenda do Viegas, feliz com a nova habilidade. Desenha tudo que vê, como forma de registrar os costumes do local. Então, num belo dia, vê um escravo sendo acorrentado e chibatado.

Figuras 25-29 – Sequência de trabalhos de Debret retratando os escravos



Ele percebe, pelo tom de voz (demonstrado pelo contorno estilizado do balão) das lamúrias, que o homem no chão é o mesmo que estava com ele na alcova. Esse é um acontecimento de virada. É a partir daí que Éder se preocupa em registrar o cotidiano dos escravos, dando-se conta que é essa sua missão.





Fonte: Banco de dados da internet.

Toda essa parte da narrativa, portanto, servirá para estabelecer o desejado vínculo entre o fotógrafo da periferia e o trabalho de Debret como retratista dos escravos. Essa relação será sugerida pelo fato de Éder virar Debret, em momento algum isso será posto na boca das personagens. A ideia é permitir que outras relações, além dessa proposta pelo autor, possam ser construídas pelos diferentes leitores.

Cena 11 - o retorno

O que prende Éder à Fazenda do Viegas do passado são duas missões: concluir o retrato de Dom João VI e realizar seu aprendizado pessoal (a descoberta de que sua missão é registrar a vida dos escravos). Findos os dois processos, nada mais resta senão fazer a personagem voltar ao presente.

Essa transição pode e deve ser o mais simples possível. Há muitas opções. Hoje, no momento em que escrevo esta escaleta, penso que bastaria mostrar Debret-Éder ao fim de um dia bastante árduo: ele está indo se recolher, deprimido, quando vê escravos entrando na alcova. Ele então se dá conta que é ali que eles dormem. Condoído, decide passar a noite ali também.

Acorda com batidas sutis na porta. De fora, vem uma voz: "Ei... Ei, cara! Tá vivo ainda?" Atordoado, Éder dirige-se à porta da alcova. Quem bate é o policial cauteloso. Ele entra e, com a porta escancarada, a luz entra também. Já se percebe, aí, que a Fazenda do Viegas voltou a ser o local abandonado da parte contemporânea da narrativa.

O policial cauteloso diz. "Está tudo certo." Ele explica que conseguiu provar para o chefe que Éder era fotógrafo. Esse policial conta que sua filhinha está aprendendo fotografia com Luciana, e que a aprendiz de Éder contou aos policiais que era a autora da foto. Ao ouvir isso, ele grita: "O que aconteceu com Luciana?" "Calma, calma", diz o policial. "Foi tudo

conversado e resolvido. A menina foi liberada". Ele tira do bolso a foto. "No entanto, diz ele, acho melhor queimar isso daqui, pra evitar novos problemas." O policial cauteloso olha para a foto por um tempo. Nitidamente, está apreciando o resultado, o que comprova a capacidade da Arte de comover. Então, pega seu isqueiro e põe fogo num dos cantos. Sai em seguida, dizendo que o batalhão está esperando por ele na entrada da favela para partir e que é melhor ele e Éder não saírem juntos dali.

Assim que fica sozinho, a primeira coisa que Éder faz é se jogar sobre a foto, pisoteando-o para apagar o fogo. Pega na mão o que sobrou. A foto está 40% destruída. Ainda assim, o restante mantém uma composição interessante. Ele guarda a foto no bolso do colete.

Cena 12 - o final

Éder, todo deformado da pancadaria, desce a encosta do morro olhando para o estado da Fazenda do Viegas. Por meio da composição da página, vamos mostrar que ele compara a situação atual com a experiência que ele teve. Ele é um idealista: vai começar a imaginar que dá pra recuperar a Fazenda, torná-la algo próximo do que era. Talvez, para deixar clara a ideia, será necessário incluir balões de pensamento - um fluxo de consciência que demonstre não só seu otimismo, mas também sua agitação interna, a fragmentação temporal que está vivendo (em sua mente, passado, presente e futuro são simultâneos; delírio e realidade se confundem)

Enquanto Éder vive esse momento intenso, de quem foi à beira da morte e voltou e agora está cheio de energia criativa, o leitor passa a acompanhar outra cena. Em uma laje, atrás de uma mureta de tijolos de seis furos sem reboco, os meninos do tráfico (os mesmos que aparecem no início da história) observam os policiais na entrada da favela. Os

meninos discutem, porque um deles quer atirar para matar pelo menos um policial. O outro retruca: "tá loco! Aí eles voltam e começa tudo de novo! A gente tá ferrado!" O primeiro: "unzinho só! Ninguém vai notar..." O segundo diz que não e eles começam a discutir. Brigam pelo fuzil. A arma dispara. Eles dizem: "xi, sujou!"

A cena final mostra Éder vindo pela rua principal da favela, ao lado da quadra de futebol. Vem distraído, sorrindo até. Então é baleado e cai no chão.

Alguns policiais, alertados pelo tiro, vão até o corpo. O chefe da polícia diz: "Eu disse que era traficante! Na certa sabia demais e os colegas apagaram ele..." O policial cauteloso tem um olhar triste, mas não diz nem faz nada. O grupo vai embora deixando o corpo ali.

Agora quem se aproxima são moradores da favela. Fazem um círculo em volta do corpo ensanguentado, se lamentando. Alguém faz uma foto (personagem inspirado em Buscapé, do filme *Cidade de Deus*). Luciana chega. Abre caminho junto ao grupo. Agacha-se sobre o corpo do mestre. Quando leva a mão ao coração dele, para sentir se ainda bate, encontra a foto.

FIM

FAZENDA DO VIEGAS

(Roteiro)

PARTE 1**Página 1**

Toda manchada de negro, reproduzindo a sensação de estar em completa escuridão. No canto inferior direito, quatro balões de fala intercalados, simbolizando o diálogo entre duas personagens:

SERÁ QUE VAI DAR CERTO?

VOCÊ FEZ TUDO DIREITINHO?

ACHO QUE SIM.

ENTÃO AS CHANCES SÃO BOAS.

Página 2

Quadro 1

Todo manchado de negro, sem nenhuma fala.

Quadro 2

Idem, porém com estas falas:

ACHO QUE JÁ DÁ PRA PÔR O FILME...

ENTÃO FAZ.

Quadro 3

Idem, porém com estas falas:

O FIXADOR É O TUBO DO MEIO, NÉ?

EU FALEI PRA VOCÊ MEMORIZAR ANTES!

EU SEI, ÉDER, TENHO QUASE CERTEZA QUE É O TUBO DO MEIO, É
SÓ PRA GARANTIR.

Quadro 4

Quadro todo escuro, porém aparece a onomatopeia:

ROSC ROSC ROSC

Quadro 5

Idem, porém a onomatopeia que aparece é:

GLUB GLUB GLUB

Quadro 6

Quadro todo escuro, com esta única fala:

AGORA É SÓ ESPERAR.

Quadro 7

Quadro todo escuro.

Quadro 8

Idem, com esta fala:

QUANTO TEMPO TEM QUE DEIXAR MESMO?

PÔ, LUCIANA, EU JÁ NÃO TE DISSE NÃO?

EU SEI, EU SEI, É SÓ PRA GARANTIR.

Página 3

Quadro 1

Quadro pequeno, escuro, sem palavras.

Quadro 2

Segue escuro, mas com este diálogo:

LUCIANA, ENQUANTO ISSO, VAMOS RELEMBRAR O QUE FIZEMOS ATÉ AQUI.

TÁ.

Quadro 3

Idem.

BEM, EU PEGUEI NOSSOS FILMES E COLOQUEI NO TANQUE COM O REVELADOR.

AÍ DEIXEI AGIR POR 14 MINUTOS, SACUDINDO O TANQUE DE VEZ EM QUANDO PRA MISTURAR BEM.

DAÍ TIREI E LAVEI COM ÁGUA. E AGORA COLOQUEI NO FIXADOR. TEM QUE FICAR AÍ POR 5 MINUTINHOS.

Quadro 4

Idem.

MUITO BEM.

ALIÁS, ACHO QUE JÁ DEU, NÉ.

Quadro 5

Idem, só com a onomatopeia:

SSSSSSHHHHHHHHH...

Quadro 6

Idem, com as falas.

PRONTO, ÉDER, JÁ LAVEI O FILME, AGORA DÁ PRA ACENDER A LUZ.

NÃO, LUCIANA, PÉRA AÍ. VAMOS APROVEITAR QUE ESTAMOS NO ESCURO E JÁ VAMOS AMPLIAR DUMA VEZ.

Quadro 7

Idem.

MAS AGORA DÁ PRA ACENDER A LUZ VERMELHA, NÉ?

SIM, SIM. LIGA AÍ. O INTERRUPTOR TÁ NA PAREDE AO TEU LADO.

Quadro 8

Pequeno, com a única onomatopeia.

CLIC

Página 4

Quadro 1

Mostra os rostos de Luciana e Éder, iluminados pela luz vermelha. Luciana está tapando os olhos, porque é inexperiente. Éder está olhando para uma folha de papel fotográfico que ergue com os dedos. Dá para mostrar as duas personagens de baixo para cima, ou seja, como se a câmara estivesse na mesa sob eles. A ideia é mostrar seus rostos pela primeira vez, embora esmaecidos por causa da iluminação não adequada.

Quadro 2

Mesma cena. A página agora, em vez de ser toda escura, tem um tom avermelhado. Éder, com Luciana acompanhando atentamente ao seu lado, está colocando o filme no ampliador. Enquanto isso, explica:

O PROCESSO DE AMPLIAÇÃO É PRATICAMENTE O MESMO DA REVELAÇÃO DO FILME.

Quadro 3

Mostra Éder ajustando o papel no ampliador.

PRIMEIRO A GENTE PRECISA SENSIBILIZAR O PAPEL COM A LUZ, PRA QUE A IMAGEM DO FILME APAREÇA NO PAPEL.

Quadro 4

Agora Éder acendeu a luz do ampliador. O ângulo do desenho esconde o rosto das personagens.

Quadro 5

Com a luz novamente apagada, Éder retira o papel com uma pinça.

DEPOIS TEM QUE COLOCAR NO REVELADOR, PRA QUE A IMAGEM FIQUE VISÍVEL.

Quadro 6

Mostra o pequeno tanque com o papel fotográfico no revelador.

Quadros 7, 8 e 9

Mostra a imagem sendo revelada dentro do tanque, aos poucos. O último quadro é uma foto de verdade, do fotógrafo carioca Ração Diniz. Será alguma cena da favela, como uma senhora lavando roupa nos fundos do casebre ou meninos jogando bola. Uma imagem que ajude, desde já, a deixar claro o cenário em que circulam Éder e Luciana. A foto é em preto e branco.

Página 5

Quadro 1

Foco no rosto deslumbrado, encantado de Luciana. Ela joga o cabelo pra trás das orelhas e fica com as duas mãos ao lado do rosto. Diz:

UAU

Quadro 2

Luciana, bastante agitada e ansiosa, diz:

EU TAMBÉM QUERO FAZER, TAMBÉM QUERO FAZER!!!

Éder calmamente responde, enquanto com a pinça tira a foto do tanque com o revelador:

CALMA, LUCIANA, NÃO SEJA ANSIOSA. VAMOS ANTES TERMINAR ESTA AQUI PRA VOCÊ SABER EXATAMENTE COMO É QUE SE FAZ.

Quadro 3

Éder coloca em outro tanque.

TEM QUE COLOCAR A FOTO NO INTERRUPTOR.

Quadro 4

Outro tanque.

DEPOIS, VAI PRO FIXADOR.

Quadro 5

Éder junto à pia.

AÍ A GENTE LAVA.

Quadro 6

Éder pendurando a foto no varal.

E SECA.

Quadro 7

Ele vira-se pra Luciana, que estava ansiosa sem dizer uma palavra, só esperando o sinal.

BOM, AGORA DIVIRTA-SE REVELANDO O RESTO DO FILME.

Ela, jogando os braços para o alto:

YEEEEEEEESSSSSSSS

Páginas 6 e 7

Página dupla mostrando dezenas de fotos no varal. Esse plano serve para reforçar o cenário da história, porque novamente veremos fotos de Ração Diniz sobre a favela. As fotos que estarão em primeiro plano serão estrategicamente escolhidas nesse sentido. É uma composição linda, porque as fotos são em preto e branco, mas são iluminadas pela luz vermelha. Essa página dupla também representará a passagem do tempo diegético. Se for conveniente, pode-se inserir um novo par de páginas para se poder exibir mais fotos.

Página 8

Quadro 1

Mostra uma janela. Luciana, de costas para o leitor, está abrindo. Diz:

AGORA JÁ DÁ PRA ABRIR A JANELA, NÉ!

Quadro 2

Uma luz linda do amanhecer invade o ambiente. Luciana, que parece feita de luz por receber a iluminação de frente, ainda está de costas para o leitor.

UAU, QUE MANHÃ!

Quadro 3

É um close no rosto de Luciana, a primeira vez em que se mostra o rosto dela com nitidez. Ela virou-se para falar com Éder, com o corpo ainda voltado pra janela. A luz da manhã atinge o rosto de Luciana lateralmente. Ela pergunta:

QUE HORAS AFINAL FICOU MARCADA A SAÍDA FOTOGRÁFICA COM A GALERA?

Quadro 4

Agora é o rosto de Éder que está em destaque. Ele está com o olhar perdido em direção à janela. Apesar de ter o dobro de idade de Luciana, ainda é um sonhador. Ao fundo, vê-se parcialmente um cartaz com o autorretrato de Debret. O objetivo é associá-lo desde já com a personagem histórica.

Quadro 5

Éder subitamente olha pro relógio. Do canto esquerdo do quadro, vem o balão de fala de Luciana:

NÃO TÁ NA HORA?

Éder diz:

CARAMBA, É MESMO. SIMBORA!

Quadro 6

Plano aberto externo ocupando o resto da página. Mostra Luciana e Éder deixando o casebre que faz as vezes de laboratório fotográfico. Reforça-se o cenário da história: uma favela, com um morro ao fundo iluminado pelo lindo sol da manhã. Há um curto diálogo, com balões soltos no ar, como se fossem nuvens:

VAMOS REPETIR AMANHÃ?

ASSIM VOCÊ ME QUEBRA, LUCIANA. ACORDAR CEDÃO ASSIM TODO DIA NÃO DÁ!

AH, PARA, ÉDER. NO FUNDO VOCÊ GOSTA. SABE QUE EU SOU SUA ALUNA PREFERIDA.

MAIS UMA MANHÃ ASSIM E VAI SER A MAIS ODIADA.

AH, SÓ MAIS UMA VEZ, VAI.

TÁ BOM.

Página 9

Quadro 1

Imagem pequena, apenas para representar a passagem do tempo diegético: o sol um pouco mais acima do morro. O dia já está em plena força.

Quadro 2

Estamos em cima do morro. Vê-se um jovem de barba farta e brincos (o fotógrafo Ratão Diniz) deitado de bruços na grama. Ele aponta uma máquina fotográfica digital para o leitor. Vê-se no fundo outros fotógrafos. Há uma outra elevação e lá em cima vê-se um soldado do tráfico, em posição de vigília (segurando a arma de pé).

Quadro 3

Outro fotógrafo, também com uma máquina digital, agora está agachado diante de uma pedra onde cresce um musgo e onde uma borboleta aterrissou. A pose que ele faz pra fazer a foto (quase de cócoras, mas com uma perna esticada) chega a parecer cômica. No fundo, vê-se outros fotógrafos.

Quadro 4

Uma jovem apoia a barriga numa árvore pra poder tirar uma foto estilosa da copa.

Quadro 5

Uma menina tenta tirar uma foto fazendo uma pose de ioga, ou seja, ela joga o corpo todo pra trás e se apoia no chão com uma mão, enquanto com a outra segura a câmera. Cômico. No fundo, vê-se outros fotógrafos. O objetivo é que com o leitor se dê conta que são em torno de dez jovens.

Quadro 6

Maior que os demais. Um outro fotógrafo se esgueira na encosta de uma elevação íngreme e escorregadia. Ele está atrapalhado, porque precisa avançar lateralmente, passo a passo, mas só tem uma mão livre pra se apoiar na parede. Na outra, ele segura a câmera. Luciana ralha com ele, e ele responde:

TU TÁ MALUCO, MOLEQUE. SAI JÁ DAÍ... VAI TE MATAR E AINDA VAI QUEBRAR A CÂMERA.

MAS É QUE LOGO ALI NA PONTA TEM UM BOM LUGAR PRA FAZER UMA PANORÂMICA E...

QUE PANORÂMICA O QUÊ! DESCE DAÍ.

Quadro 7

O jovem do segundo quadro pergunta pra Luciana, agora aliviada do susto:

E O ÉDER? ELE NÃO TÁ VINDO?

SIM, SIM. SÓ VAI DEMORAR UM POUCO MAIS PORQUE FOI BUSCAR NA PARADA DE ÔNIBUS UM AMIGO DELE, QUE É FOTÓGRAFO LÁ NA FAVELA DA MARÉ E VEIO VISITAR A GENTE.

CARAMBA, A MARÉ É DO OUTRO LADO DO RIO DE JANEIRO. MUITO LONGE. ESSE CARA É RAÇUDO.

E O PIOR NEM É ISSO... SACA SÓ.

Página 10

Quadros 1, 2, 3 e 4

Sequência mostrando a chegada de Éder e seu amigo Bira. No primeiro quadro, vê-se apenas um declive. No segundo, aparece o rosto de Éder, suando e bufando de cansaço, subindo pelo declive. No terceiro, vê-se o tronco todo de Éder e, na altura da sua cintura, uma cabeça sorridente - aí já dá pra perceber que Éder está levando pra cima do morro o seu amigo cadeirante. Percebe-se uma relação de camaradagem entre eles, porque Bira está achando graça do esforço de Éder. Importante ainda, nesse quadro, é mostrar que Éder está usando um colete de fotógrafo e uma pequena mochila. No quarto quadro, os dois praticamente concluíram a subida, e pode-se ver tanto Éder quanto a cadeira de Bira por inteiro. Bira traz uma máquina fotográfica a tiracolo.

Quadro 5

Bira para diante da gurizada, que se reuniu em volta dele quando chegou. Atrás dele, todo curvado, Éder tenta falar enquanto ainda recupera o fôlego. Isso fica representado com balões entrecortados.

GENTE

ESSE

É

O

BIRA

Ao que Bira complementa, todo sorridente, com seu sorriso peculiar:

É UM PRAZER ENORME ESTAR AQUI EM CIMA COM VOCÊS.

Quadro 6

A roda se fechou em volta de Bira. Esquece-se de Éder. Os jovens estão interessados. Bira diz:

ALGUÉM AQUI JÁ FOI NO COMPLEXO DE FAVELAS MARÉ?

Dois ou três respondem SIM, um diz NÃO, outro diz AINDA NÃO, e um quinto diz:

NUNCA SAÍ DAQUI DA FAVELA DO SAPO.

Quadro 7

Close em Bira, que olha pra esse último.

POIS OLHA, MEU RAPAZ, VOCÊ DEVIA SAIR UM POUCO DA ZONA OESTE E IR CONHECER OUTRAS PARTES DO RIO DE JANEIRO. A MARÉ FICA NA ZONA NORTE. LÁ É TUDO PLANO, SÓ TEM UM MORRINHO, O TIMBAU, MAS É TÃO PEQUENO QUE NÃO CONTA.

Quadro 8

Bira olha pra paisagem em volta, fascinado, erguendo a câmera.

ISSO SIM É QUE É MORRO. FAZ TEMPO QUE NÃO TIRO UMA FOTO COM ESTA VISTA MARAVILHOSA.

Quadro 9

Bira diz pra Éder, que, ainda extenuado do esforço, leva as mãos à cabeça:

Ô, ÉDER, VOU COMEÇAR A VIR AQUI TODA SEMANA.

A turma cai na gargalhada.

Página 11

Quadro 1

Éder caminha lado a lado com Bira, que gira sozinho as rodas da sua cadeira. A turma dos alunos se dispersou e aparece ao fundo fazendo fotos. A dupla está contente de ver a juventude em ação, ainda mais naquele cenário. Um ar bucólico.

Quadro 2

Bira e Éder passam pelo soldado do tráfico, de vigília sobre a parte mais elevada. É um cara de camiseta regata, bermuda e chinelo. Muito magro e simples. Eles trocam cumprimentos silenciosos, com a mão, mais para simbolizar respeito do que amizade.

Quadro 3

Éder senta-se sobre uma pedra, na beira do precipício, com uma vista da favela lá embaixo. Bira, ao seu lado, suspira: AI, AI.

Quadro 4

Close em Bira:

VOCÊ TÁ FAZENDO UM BELO TRABALHO POR AQUI, PARCEIRO.

Quadro 5

Éder, humilde:

EU SÓ TÔ APLICANDO O MODELO QUE APRENDI COM VOCÊ LÁ NA MARÉ. COLOCAR ESSA JUVENTUDE PRA APRENDER FOTOGRAFIA, APRENDER ARTE, NADA MAIS.

Bira aproveita o gancho e pergunta:

E VOCÊ JÁ PERCEBE ALGUM TALENTO SURGINDO?

Quadro 6

Éder conversa com Bira, e ambos observam Luciana fazendo fotos ao fundo:

SIM, SIM. VÁRIOS. TODOS ELES TÊM ALGUM TALENTO. ISTO AQUI NÃO É UM PROJETO SOCIAL, É UM PROJETO ARTÍSTICO, ENTÃO TODA ESSA TURMA QUE TÁ AÍ JÁ SE DESTACOU DE ALGUMA FORMA ENTRE OS OUTROS ALUNOS DA FAVELA.

MAS TEM UMA ALUNA QUE TÁ REALMENTE ME IMPRESSIONANDO. A LUCIANA TEM TUDO PRA SER UMA FOTÓGRAFA MUITO BOA. ELA SE INTERESSOU POR APRENDER FOTOGRAFIA ANALÓGICA, OLHA SÓ. TENHO ENSINADO ELA A FAZER REVELAÇÃO. E, APESAR DE SER BEM IMATURA AINDA, SINTO QUE TEM TALENTO PRA LIDERAR.

Quadro 7

Éder:

EU ATÉ DISCUTO ARTE COM ELA. É INCRÍVEL. ELA ÀS VEZES ME DEIXA PENSANDO BASTANTE SOBRE O QUE DISCUTIMOS, PORQUE AINDA É MUITO JOVEM E TEM MUITAS IDEIAS.

ELA ATÉ JÁ TÁ ENSINANDO FOTOGRAFIA. TEM UNS ALUNOS. NÃO MUITOS, MAS TEM.

Bira:

ORA, POIS.

Quadro 8

Silêncio. Os dois pensativos, relaxados.

Quadro 9

Éder, tirando a mochila.

MAS DEIXA EU TE MOSTRAR UMA COISA.

Página 12

Quadro 1

Éder está com a mochila entre seus joelhos e começa a abrir o fecho.

VOCÊ SABE QUE EU TENHO MUITOS PLANOS PRA ESTA COMUNIDADE, MUITOS MESMO. NO FUTURO, QUERO MONTAR UMA ONG, COM PATROCINADORES E TUDO O MAIS, QUE NEM VOCÊS TÊM LÁ NA MARÉ. E LÁ NÃO É SÓ FOTOGRAFIA, NÉ! TEM DANÇA, TEATRO, ESPORTE...

Bira, observando-o, responde:

GRAÇAS A DEUS NOSSO SENHOR!

Quadro 2

Éder tira um cartaz de dentro da mochila. Está enrolado e preso com uma cordinha.

EU QUERO QUE UM DIA ISSO TUDO TENHA AQUI TAMBÉM E TIVE UMA IDEIA PRA COMEÇAR A MOVIMENTAR A COMUNIDADE NESSE SENTIDO.

Quadro 3

Éder desenrola o cartaz, mas de uma forma que o leitor não consiga ver o que aparece.

QUERO ORGANIZAR UMA EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS!

Quadro 4

Composição ocupando o resto da página. A maior parte do quadro será ocupada pelo cartaz desenrolado, que mostrará um desenho de Debret, um em que apareçam escravos. Será a reprodução do desenho, ou seja, um elemento híbrido dentro da HQ, e não o desenho do desenho. O ângulo do quadro é bastante importante aqui, pois mostrará, num espaço livre à direita, a favela lá embaixo, de modo que fique claro que Éder abriu o cartaz diante de Bira, e que ambos olham o cartaz numa posição tal que o precipício verde fica logo atrás do cartaz. Entreve-se já aí a Fazenda do Viegas, desfocada por estar em outro plano. As mãos de Éder aparecem segurando o cartaz, em foco. Éder explica, intercalado com perguntas do Bira (os balões de fala interpõem-se à esquerda do quadro):

ESTE AQUI É UM DESENHO FEITO POR DEBRET. JEAN-BAPTISTE DEBRET. ELE NASCEU EM PARIS, EM 1768.

NÃO É AQUELE PINTOR FRANCÊS QUE MOROU NO BRASIL?

EXATAMENTE. ELE ESTEVE AQUI ENTRE 1816 E 1831. FEZ MUITOS REGISTROS DO NOSSO POVO, DOS NOSSOS COSTUMES, DA NOSSA

PAISAGEM. ISSO TUDO FOI PARAR NUM LIVRO CHAMADO "VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL".

TÔ LIGADO. ELE VEIO A CONVITE DO DOM JOÃO VI.

ISSO EU NÃO SABIA.

SIM, ELE ATÉ PINTOU UM RETRATO DO DOM JOÃO VI. MAS ENTÃO, A IDEIA É ORGANIZAR UMA EXPOSIÇÃO DO DEBRET NA FAVELA? GOSTEI.

BEM, NÃO EXATAMENTE. É MAIS ESPECÍFICO. ENTRE TANTOS DESENHOS E PINTURAS QUE DEBRET FEZ SOBRE O BRASIL, TEM MUITOS RETRATANDO A ROTINA DOS ESCRAVOS. EU GOSTARIA DE ORGANIZAR UMA EXPOSIÇÃO COM ESSES TRABALHOS. ACHO QUE DE CERTA FORMA O DEBRET ERA UM DOS NOSSOS.

A IDEIA É **MUITO** BOA, ÉDER.

JÁ TENHO ATÉ UM NOME PRA EXPOSIÇÃO: "DEBRET - O PINTOR DA PERIFERIA".

CARAMBA, ARRASOU! E TU JÁ SABE ONDE EXPOR?

JÁ.

Página 13

Quadro 1

Quadro grande, embora menor que o da página anterior. O ângulo é praticamente o mesmo, só que agora o cartaz está mais para o canto do quadro. Entrevê-se só a lateral do cartaz, que está desfocado. O foco é na Fazenda do Viegas lá embaixo. O dedo de Éder aparece apontando:

ALI.

Quadro 2

Éder explica para Bira:

AQUELE PRÉDIO SE CHAMA "FAZENDA DO VIEGAS". É MUITO CURIOSO QUE ESTEJA INCRUSTADO LOGO AQUI NA ZONA OESTE DO RIO, BEM NO MEIO DA FAVELA DO SAPO, PORQUE É UM PRÉDIO HISTÓRICO.

Quadro 3

O ângulo muda, porque passaremos a mostrar dois acontecimentos em simultâneo. Agora é como se a câmara estivesse no outro lado, porque podemos ver Éder falando com Bira, enquanto, atrás dele, o traficante de vigília mostra-se bastante enfadado, bocejando de tédio, no topo da elevação. É até uma ironia que isso aconteça enquanto a dupla fala sobre questões históricas. Éder continua:

A FAZENDA DO VIEGAS FOI CONSTRUÍDA HÁ QUASE 300 ANOS, EM 1725, POR MANUEL DE SOUZA VIEGAS, UM COLONIZADOR.

NO INÍCIO, FUNCIONAVA COMO UM ENGENHO QUE PRODUZIA CANA-DE-AÇÚCAR, PRODUTO MUITO VALORIZADO NA ÉPOCA. DEPOIS PASSOU A PRODUZIR CAFÉ, QUANDO ESSE PASSOU A SER O MOTOR DA ECONOMIA BRASILEIRA.

Quadro 4

O ângulo muda novamente e esquecemos, durante um quadro, o traficante de vigília. Foco em Éder e Bira, que conversam olhando lá para baixo:

A FAZENDA DO VIEGAS ATRAVESSOU OS SÉCULOS 18 E 19 EM POSIÇÃO DE DESTAQUE NO RIO DE JANEIRO. O IMPERADOR DOM

PEDRO II COSTUMAVA SE HOSPEDAR AQUI QUANDO ESTAVA EM VIAGEM ATÉ SANTA CRUZ.

Bira:

NÃO DUVIDO QUE DOM JOÃO VI, DOM PEDRO I E ATÉ A PRINCESA ISABEL TENHAM PISADO AÍ. PELO MENOS, AS DATAS BATEM.

Quadro 5

Retoma o ângulo do quadro 3. Agora vemos, ao fundo, que Luciana aproxima-se do traficante. Ela, que está poucos metros abaixo da elevação, foi atraída por alguma coisa que viu. O traficante olha para ela com enfado. Em primeiro plano, Éder fala:

POIS É DISSO QUE TÔ FALANDO. É UM PATRIMÔNIO DA HISTÓRIA DO BRASIL. CHEGOU MESMO A SER TOMBADO PELA UNIÃO, EM 1938, MAS HOJE, EM PLENO SÉCULO 21, ESTÁ PRATICAMENTE ABANDONADO.

Quadro 6

Mesmo ângulo. Ao fundo, vemos Luciana juntando o indicador e o polegar das duas mãos, como um fotógrafo faz quando quer testar um enquadramento. Ela "enquadra" o traficante com os dedos. O traficante olha para ela com curiosidade, pois não está entendendo nada. Em primeiro plano, Éder e Bira lançam um olhar para a Fazenda do Viegas, silenciosos.

Quadro 7

Mesmo ângulo. Luciana ergue a câmera com uma mão, mostrando-a para o traficante, enquanto com a outra mão aponta para a câmera. O leitor percebe que ela está falando com o traficante, pedindo autorização para tirar uma foto dele. Em primeiro plano, Éder diz:

"PRATICAMENTE", PORQUE O PESSOAL DO MOVIMENTO OCUPOU O PRÉDIO.

Quadro 8

Quadro pequeno. Close em Bira, que está estupefato com o que acabou de ouvir. Ele virou-se Éder. Diz:

O QUÊ?!

Página 14

Quadro 1

Mesmo ângulo do penúltimo quadro da página anterior. O traficante agora está todo empertigado, fazendo pose de mau. Luciana aponta a máquina para ele. Bira diz para Éder:

VOCÊ SÓ PODE TÁ BRINCANDO!!!

Ao que Éder diz:

NÃO, É VERDADE. AGORA A FAZENDA DO VIEGAS É QUARTEL GENERAL DO TRÁFICO. E DIZ QUE TAMBÉM É PONTO DE PROSTITUIÇÃO À NOITE...

Quadro 2

Bira, revoltado, diz:

NÃO, ÉDER. O QUE EU QUERO DIZER É: VOCÊ SÓ PODE TÁ BRINCANDO DE QUERER ORGANIZAR EXPOSIÇÃO NUM LUGAR OCUPADO PELO MOVIMENTO.

Quadro 3

Mesmo ângulo do quadro 1 desta página. O traficante está fazendo outra pose agora (segura a arma como se fosse atirar),

todo orgulhoso por estar sendo fotografado. Éder segue conversando com Bira:

UÉ, POR QUÊ, BIRA? O PRÉDIO, AFINAL, NÃO É DELES. É DA COMUNIDADE. E ELES SABEM DISSO.

Bira:

VOCÊ TÁ PIRADAÇO, ÉDER. VAI MEXER COM OS CARAS PRA QUÊ! ORGANIZA A EXPOSIÇÃO NO CENTRO COMUNITÁRIO OU NO CLUBE DE MÃES. NUM BARRACO. EM QUALQUER LUGAR! PRA QUÊ LÁ?

Quadro 4

Close em Éder, com o olhar brilhando:

MAS LÁ É PERFEITO. SERIA UMA FORMA DE COMEÇAR A REVITALIZAR O LOCAL. IMAGINA TRANSFORMAR NUM CENTRO DE ARTES! INCENTIVAR ESSA MOLECADA A VALORIZAR A HISTÓRIA DO BRASIL E DA COMUNIDADE, E AINDA DESPERTAR O GOSTO POR ARTES, TUDO AO MESMO TEMPO!

ALÉM DISSO, EU NÃO DUVIDO ATÉ QUE O PRÓPRIO DEBRET TENHA PASSADO PELA FAZENDA DO VIEGAS...

Quadro 5

Mesmo ângulo dos quadros 1 e 3. Agora Luciana faz um sinal de positivo para o traficante, pois já fez as fotos que queria. O traficante sorri, contente. No primeiro plano, Bira diz:

SE O DEBRET VEIO AQUI OU NÃO, EU NÃO SEI. MAS COM CERTEZA, SE VEIO, FOI QUANDO ISTO AQUI NÃO ERA UMA FAVELA.

Quadro 6

Close em Bira, que diz:

ÉDER, SOU TEU AMIGO, E PRECISO TE DIZER: VOCÊ TÁ VACILANDO. NÃO É NECESSÁRIO CORRER ESSE RISCO TODO AÍ PRA FAZER ALGO PELA COMUNIDADE.

Quadro 7

Mesmo ângulo do primeiro quadro. Voltou ao estado de antes, ou seja, o traficante está novamente em vigília e entediado. Éder diz, enquanto Bira olha lá para baixo, preocupado:

RELAXA, PARCEIRO. EU ATÉ JÁ TENHO UM PLANO PRA CONVENCER O CHEFE DO TRÁFICO. NA VERDADE, ACHO QUE NOS CONHECEMOS...

Quadro 8

Mostra a Fazenda do Viegas vista lá do alto. Da parte de baixo do quadro, à direita, vem um balão de fala:

ÉDER?

Página 15

Quadro 1

Luciana se aproximou de Éder e Bira. Está com a mão sobre os olhos, pra proteger do sol, porque ela tem olhos claros, amarelados. Diz:

SERÁ QUE NÃO É MELHOR A GENTE DESCER NÃO? O SOL TÁ FORTE AGORA.

Quadro 2

Quadro pequeno. Éder diz, levantando-se:

BORA LÁ REUNIR A TURMA ENTÃO.

Enquanto isso, Bira pega a máquina de Luciana e diz:

DEIXA EU VER AS FOTOS QUE VOCÊ TIROU!

Luciana, de pé ao lado da cadeira, diz:

NÃO DÁ PRA VER, TÔ USANDO UMA MÁQUINA ANALÓGICA.

Quadro 3

Éder, ao lado de Luciana, diz:

LU, EU VOU DESCER PELO OUTRO CAMINHO COM O BIRA. VOCÊ SE RESPONSABILIZA POR ACOMPANHAR A MOLECADA ATÉ LÁ EMBAIIXO?

Ela diz:

CLARO, DEIXA COMIGO.

Quadro 4

Éder empurrando a cadeira de Bira por um caminho de terra, pouco íngreme. Ao fundo, vemos Luciana e os demais se afastando, de costas para o leitor. Éder diz:

QUERO TE MOSTRAR UM OUTRO CAMINHO, COM OUTRA VISTA MARAVILHOSA.

Bira, sério:

NÃO TENTA ME ENROLAR. É QUE AQUI NÃO É TÃO ÍNGREME, NÉ. VOCÊ TÁ COM MEDO DE ME SOLTAR E EU DESCER MORRO ABAIXO...

Quadro 5

Close em Éder, que diz, rindo:

HA HA JÁ PENSOU? VOCÊ BATENDO O RECORDE MUNDIAL DE DESCIDA DE MORRO EM CADEIRA DE RODAS.

SE NÃO SE ESTROPIAR TODO, SERIA O CAMPEÃO DA MODALIDADE, PORQUE NÃO EXISTE OUTRO CONCORR...

Quadro 6

A dupla para, pois logo a frente deles há três garotos, pré-adolescentes, fumando crack, encostados numa pedra. Um deles, um pouco mais velho que os demais, está com a aparência já bastante detonada por causa do vício. O segundo, de boné (do UFC) pra trás, cara de moleque levado, cabelo castanho claro e pele escura - esse aí tem uma arma na cintura, por dentro do calção, e prepara um cachimbo. O terceiro, menino negro, de poucas palavras, de dentes branquíssimos e alinhados, não está fumando, apenas está junto, segurando um walk-talkie.

Quadro 7

Éder e Bira passam por eles. Bira diz:

MOLECADA, MOLECADA... ISSO AÍ NÃO É VIDA PRA VOCÊS.

Quadro 8

Os três meninos pararam para olhar a dupla passando. O menino mais velho tem um olhar letárgico, anestesiado. Os outros dois olham com algum interesse. Éder diz, enquanto empurra o carrinho de Bira:

OLHA SÓ, HOJE DE TARDE VAI ROLAR UMA OFICINA DE FOTOGRAFIA NA LATA LÁ NO CAMPINHO DE FUTEBOL. TODO MUNDO PODE IR, NÃO PRECISA TER EXPERIÊNCIA COM FOTO NÃO, NEM PRECISA DE EQUIPAMENTO.

TÔ CONVIDANDO VOCÊS TRÊS E VOU FICAR MUITO FELIZ SE PUDEREM IR.

O menino de boné, que é mais proativo que os demais, pergunta:

QUE HORAS VAI SER ISSO, ÉDER?

Éder responde:

4 HORAS.

APAREÇAM.

Quadro 9

Bira e Éder se afastam, já indo longe. Só se vê o vulto deles, diante de uma paisagem espetacular - a Mata Atlântica (dá para desenhar tucanos e araras voando, e macacos nas árvores em primeiro plano) e um pedaço da cidade se descortinando no horizonte. Éder comenta:

QUERIA DAR UMA ALTERNATIVA PARA ESSES GAROTOS, DO MESMO JEITO QUE UM DIA DERAM PRA GENTE...

Bira comenta:

ÉDER, A GENTE FAZ O QUE PODE. A ALTERNATIVA TÁ SENDO DADA. O RESTO NÃO DEPENDE DA GENTE.

Página 16

Quadro ocupando a página inteira. Mostra a quadra de futebol de cimento, vista do alto. Ao lado da quadra, passa uma ruazinha de chão batido, com casas humildes. Logo em frente à quadra, com a porta dando para uma das goleiras, fica o clube de mães. Pessoas entram e saem. A criançada da favela (dezenas

delas) corre pra lá e pra cá. Algumas crianças jogam bola (de meia). Outras brincam com o bambolê. Há ainda os que empinam pipa ou jogam pião. Tem também alguns brincando de escalar a grade que cerca a quadra, pra desespero das mães da favela, que ficam embaixo ralhando com eles ou puxando suas orelhas caso tenham conseguido tirá-los lá de cima. Enfim, impera o caos, como quando há festas de crianças. Foi montada uma mesa numa das laterais da quadra, e há adultos ali servindo refri em copos de plástico. Bolachas sobre a mesa. Dá para perceber, com essa cena, que a comunidade está mobilizada para esse evento da oficina de *pin-hole*.

Página 17

Quadro 1

Éder aparece na porta do clube de mães. Conclama:

VAMOS ENTRAR, GAROTADA, VAI COMEÇAR A OFICINA.

Quadro 2

Éder percebe que ninguém prestou atenção nele. Faz cara de contrariado.

Quadro 3

Éder grita.

TÁ NA HORA, PESSOAL!

Quadro 4

Novamente, ninguém repara em Éder.

Quadro 5

Luciana aproxima-se de Éder. Diz:

ACHO QUE É MELHOR IR CHAMANDO EM GRUPOS MENORES, TIPO QUATRO OU CINCO. DÁ MAIS TRABALHO, MAS A GENTE PODE SE REVEZAR.

SENÃO ELES DISPERSAM.

Quadro 6

Éder percebe num canto dois dos três garotos do tráfico, o de boné do UFC (agora desarmado, lógico) e o garoto negro. Eles estão jogando bola de gude com outros meninos.

Quadro 7

Éder, afastando-se à esquerda do quadro, diz para Luciana:

BOA IDEIA!

Quadro 8

Agora Éder está novamente diante de Luciana, na porta do clube de mães. Tem 6 garotos à sua volta, entre eles os dois já mencionados. Éder diz para Luciana:

VOU COMEÇAR COM ESSAS FERINHAS AQUI!

Quadro 9

Quadro pequeno. A porta se fecha.

Quadro 10

Plano aberto, mais afastado. Dá para ver que Luciana agora organiza uma fila de crianças junto à goleira, mostrando que ela tem liderança. Da porta do clube de mães, sai este balão de fala:

ENTÃO, GAROTADA, AGORA VOCÊS VÃO APRENDER A CONSTRUIR UMA MÁQUINA FOTOGRÁFICA COM UMA CAIXINHA DE FÓSFOROS.

Outros dois balões de fala, presumivelmente das crianças, dizem:

CARAMBA, O SOR É O MACGAYVER !

HA HA HA

Páginas 18, 19, 20 e 21

Essas duas páginas duplas serão um infográfico sobre o processo de construir a câmera *pin-hole* a partir da caixinha de fósforoS. O objetivo é inserir um recurso comumente associado ao papel didático das histórias em quadrinhos (em jornais, em materiais institucionais, em folders instrutivos etc) dentro de um contexto narrativo. No fim da sequência, Éder diz:

AGORA É SÓ IR PRA RUA FAZER ESSAS FOTOS, GAROTADA!

Página 22

Quadros 1

Mostra a porta do clube de mães, que foi aberta e jogada pra trás abruptamente. O grupo de garotos (destaque para os dois do tráfico) sai lá de dentro correndo desesperado, jogando-se um por cima dos outros, de tanta empolgação. Gritam:

EBAAAAA!

Quadro 2

Éder sorri satisfeito para Luciana.

Quadro 3

Éder se abaixa e conversa com o grupo de meninas (com diferentes tipos físicos) que está no início da fila. Diz:

AGORA É A VEZ DESTAS LINDAS PRINCESAS AQUI APRENDEREM A FOTOGRAFAR.

É claro que elas ficam sorridentes.

Quadros 4, 5 e 6

Quadros pequenos, de transição. Mostram, do alto, a fila em frente à goleira. Ela vai diminuindo de quadro em quadro. No terceiro, já é apenas um fiapo de quatro crianças. Destacar que muda o adulto que está monitorando a fila, ou seja: no primeiro quadro, Luciana está ali, e a fila está ordenada; no segundo, Éder a substitui, e aí a fila já está mais bagunçada, com grupos de dois e três em círculo, em vez de um atrás do outro - também há espaços vazios; no terceiro quadro, Luciana está de volta, apoiada com as costas na trave, cansada, enquanto espera o último grupo ser chamado.

Quadro 7

A atenção de Luciana é atraída por uma voz ao seu lado.

EI.

Quadro 8

Plano americano. O menino de chapéu do UFC diz, autoritário, mostrando a câmera pro leitor:

EU QUERO VER AS FOTOS.

Um passo atrás dele, quieto, à direita, está o menino negro.

Quadro 9

O quadro mostra Luciana e o menino de boné de lado, um de frente para o outro. Luciana apoia as mãos nos joelhos para ficar na altura dele. Diz:

QUERIDO, A GENTE VAI REVELAR AS FOTOS DE TODO MUNDO ASSIM QUE TERMINAR A OFICINA. TEM QUE TER UM POUQUINHO DE PACIÊNCIA...

Ao que o menino diz, agressivo (os balões intercalam-se):

QUÊ?! NÃO DÁ PRA VER A FOTO AGORA? ENTÃO PRA QUE SERVE ESSA PORCARIA?!

Luciana tenta ser paciente:

SÃO SÓ ALGUMAS HORAS. À NOITE A GENTE JÁ VAI EXPOR TUDO, AÍ VOCÊ VAI PODER VER, JUNTO COM TODO MUNDO.

E o menino replica:

MAS QUE DROGA DE OFICINA! MELHOR FAZER FOTO COM O CELULAR!

Quadro 10

Mostra os dois meninos se afastando, de costas para o leitor. O de boné do UFC atira a câmera no chão. Do seu balão de fala saem símbolos gráficos simbolizando que ele está falando palavrões. O menino negro o acompanha, submisso, mas dá uma olhadinha pra trás, inseguro e com vergonha. Ele deixa a câmera cair também, suavemente, com o braço estendido ao lado do corpo, sem ter certeza de que queria fazer isso.

Quadro 11

Close em Luciana, com as mãos na cintura, braba.

Quadro 12

Luciana recolhendo as duas câmeras do chão.

Página 23

Quadro 1

Quadro grande. Outra parte da favela, à noite. Um grupo grande de pessoas, entre elas muitas crianças, está se empurrando na entrada de um beco, como quem quer ver algo. Dá para entender que o beco está cheio de gente. Pessoas gritam:

DEIXA EU OLHAR!

EU QUERO VER!

MEU PÉ!

AI, NÃO ME EMPURRA!

Quadro 2

Foco em Éder, dentro do beco, falando com a multidão. Há pessoas nas janelas. Atrás de Éder, tem uma parede larga, a do fundo do beco, coberta com um lençol. Ele diz:

JÁ CHEGOU TUDO MUNDO?

Quadro 3

A multidão responde:

SIIIIIIIIIIIIIIIM

Quadro 4

Éder, virando-se para a parede, com uma mão no lençol:

ENTÃO CHEGOU A HORA DE VER O RESULTADO DA OFICINA DE HOJE.

Quadro 5

Éder vira-se novamente para a multidão, nitidamente tirando sarro.

NÃO TÁ FALTANDO NINGUÉM?

Quadro 6

A multidão responde, agoniada:

NÃÃÃÃÃÃÃÃÃÃÃÃ

Quadro 7

Éder, de novo com a mão no lençol. Faz o gesto como se começasse a revelar o que tem embaixo.

Quadro 8

Ele interrompe o gesto e vira-se para a multidão:

VOCÊS TEM CERTEZA DE QUE NÃO QUEREM ESPERAR MAIS UM
POUQUINHO?

Quadro 9

Close numa mulher histérica, que grita, em efeito cômico:

**AI, ÉDER, MOSTRA LOGO ESSAS FOTOS SENÃO EU VOU TER UM
TRECO!!!**

Quadro 10

Representando a multidão dando risada.

Quadro 11

Foco no lençol sendo puxado. Vê-se apenas a mão de Éder segurando o tecido, e um pedaço nu da parede aparecendo ao fundo. Um balão de fala de Éder aparece:

BEM, ENTÃO LÁ VAI...

Páginas 24 e 25

Composição em página dupla mostrando algumas das melhores fotos feitas pela molecada. As fotos aparecem penduradas na parede de tijolos à vista, com fita adesiva nos cantos. Embaixo de cada foto, um pequeno papel com o nome da criança autora da foto. Mais ou menos assim: "FOTÓGRAFA: Carla Silva, 11 anos" [nome e idade ficcionais, apenas para servir de exemplo]. A ideia é que as fotos que aparecerão aqui sejam fotos mesmo, não desenhos. Essas fotos deverão ser obtidas a partir de uma oficina de *pin-hole* a ser realizada de verdade (ou seja, fora do mundo diegético) na Favela do Sapo, Zona Oeste do Rio. Assim, os nomes nos cartões serão nomes de crianças que realmente existem e moram no Rio de Janeiro. Se for conveniente, pode-se aqui inserir mais uma dupla de páginas, para mostrar mais fotos.

Página 26

Quadro 1

O contexto deste quadro é o seguinte: a multidão se dispersou, e agora pequenos grupos estão admirando a exposição. Há fotos de cima a baixo na parede - abaixo, o limite é a altura do olhar de uma criança; para ver as fotos que estão mais em cima, foi colocado um banquinho. Neste quadro, algumas crianças estão embasbacadas olhando as fotos - uma ou duas delas, claro, sobre o banquinho. É para ser uma cena singela.

Quadro 2

Em primeiro plano, aparece um homem não identificado por trás das crianças, segurando uma bandeja. Ele chega a levar uma mão às costas, como os garçons fazem. Ele diz:

COM LICENÇA, SENHORES.

Ao que uma das crianças, a mais na ponta, sobre o banquinho, vira-se e diz:

MAS QUÊ?!

Quadro 3

Mostra um dos jovens fotógrafos que participou da saída fotográfica no morro no início do dia, o que se parece com o Ratão Diniz. Veste uma camisa com uma gravata borboleta. Ele está de frente para o leitor, um pouco curvado, pois se abaixou pra ficar na altura das crianças. Plano americano. Traz à frente a bandeja, onde se vê cachorro-quente e pipoca.

ESTÃO SERVIDOS?

Quadro 4

As crianças, animadíssimas com a comida e com a surpresa, começam a pegar as comidas da bandeja, sob o olhar cúmplice e simpático do garçom-fotógrafo. Uma das meninas pergunta:

TEM REFRI?

Ao que o garçom-fotógrafo diz:

JÁ PROVIDENCIO PRA SENHORITA.

Quadro 5

Esse garçom-fotógrafo, agora com a bandeja vazia, está cruzando com outros garçons (os outros fotógrafos da cena no morro) na direção contrária, que saem de uma casa, utilizada como cozinha do evento comunitário. O primeiro garçom da fila traz uns sanduíches. O segundo, refrigerantes. O terceiro, pipoca doce. O quarto, negrinho, branquinho e quindim.

Quadro 6

Quadro grande, plano aberto. Passou-se algum tempo, mas é a mesma cena. Mostra essa parte da favela vista de cima. É possível ter uma visão panorâmica, mas de uma forma que seja possível identificar as crianças e adultos olhando as fotos e os garçons circulando. Dá para ver também que, no cruzamento entre duas ruas na entrada do beco, foi feita uma fogueira. Algumas pessoas estão ali sentadas em volta do fogo, com cadeiras de praia, cadeiras de plástico ou mochinhos. Há bandeirolas penduras com barbante entre as paredes do beco. Clima de confraternização comunitária. Éder, Bira e Luciana também estão ali, em volta da fogueira, junto a outras pessoas da comunidade.

Página 27

Quadro 1

Bira e Éder estão um ao lado do outro, olhando para a fogueira. Éder mexe distraidamente nas brasas com uma vareta. Em primeiro plano, Luciana os observa. Dá para ver outras pessoas em volta da fogueira, mas sem destaque.

Quadro 2

Éder para Bira:

E COMO TÁ A SITUAÇÃO LÁ NA MARÉ?

Ao que Bira responde:

QUAL SITUAÇÃO? DA ESCOLA DE FOTÓGRAFOS?

VAI MUITO BEM, NÃO TEM DO QUE RECLAMAR.

Quadro 3

Éder:

NÃO, DO TRÁFICO. OUVI DIZER QUE A POLÍCIA TÁ QUERENDO OCUPAR A MARÉ.

Quadro 4

Bira, explicando ao grupo em volta da fogueira:

AH... ISSO ESTÃO SEMPRE DIZENDO. O BOATO QUE ROLA POR AÍ, JÁ FAZ ANOS, É QUE VÃO 'PACIFICAR' A MARÉ, OU SEJA, QUE VÃO EXPULSAR OS TRAFICANTES DA FAVELA E COLOCAR LÁ BATALHÕES DA POLÍCIA.

Quadro 5

Bira, olhando distraidamente pra fogueira:

O QUE É MUITO ESTRANHO, PORQUE SEMPRE TEVE UM BATALHÃO DA POLÍCIA NA MARÉ E NUNCA CHAMARAM ISSO DE 'PACIFICAÇÃO'.

Quadro 6

Luciana interfere:

DE REPENTE, 'PACIFICAÇÃO' É QUANDO A POLÍCIA QUE TÁ LÁ NÃO É CORRUPTA.

Bira, sorrindo, comenta:

EH, EH. É UMA BOA DEFINIÇÃO.

Quadro 7

Bira, taxativo:

MAS EU NÃO ACREDITO EM POLÍCIA NÃO CORRUPTA. ACREDITO EM POLICIAL HONESTO, POLICIAL QUE NÃO PARTICIPA DA CORRUPÇÃO. ISSO SIM EU JÁ VI. MAS A POLÍCIA, COMO INSTITUIÇÃO, SEMPRE VAI SER CORRUPTA.

Quadro 8

Bira continua, em contra-plongê, com o rosto iluminado pela fogueira e a lua sobre sua cabeça:

PRA MIM, PACIFICAÇÃO É QUANDO O TRAFICANTE NÃO FICA MAIS ARMADO NAS RUAS DA FAVELA, PELO MENOS NÃO COMO ERA ANTES. É QUANDO A POLÍCIA NÃO FAZ NEGÓCIO COM OS TRAFICANTES. E QUANDO O ESTADO COMEÇA A PARTICIPAR DA VIDA DA FAVELA, MESMO MINIMAMENTE.

Quadro 9

Éder:

TENHO UM AMIGO NO MORRO DA PROVIDÊNCIA, ALI DO LADO DA ESTAÇÃO CENTRAL DO BRASIL... LÁ JÁ FOI PACIFICADO, E ELE COMENTOU QUE A OCUPAÇÃO DA FAVELA PELA POLÍCIA AJUDOU A INIBIR AS BRIGAS ENTRE AS FACÇÕES DO TRÁFICO...

Bira responde:

AH, ISSO SIM É BOM. QUANDO O PAU COME ENTRE AS FACÇÕES, OU ENTRE A POLÍCIA E UMA FACÇÃO, MUITA GENTE INOCENTE MORRE DE BALA PERDIDA.

IMAGINO QUE COM A POLÍCIA PACIFICADORA NÃO DEVE ROLAR TANTO TIROTEIO ASSIM.

Quadro 10

Todos silenciosos olhando pra fogueira.

Página 28

Quadro 1

Bira pergunta pra Éder:

E AQUI, QUAL É A SITUAÇÃO?

Quadro 2

Éder, olhando para Bira:

AS COISAS AQUI FUNCIONAM COMO NAS FAVELAS NÃO PACIFICADAS EM GERAL.

TEM UMA FACÇÃO QUE TOMA CONTA DO TRÁFICO. ESSES TRAFICANTES NÃO COSTUMAM INCOMODAR OS MORADORES.

O PROBLEMA É QUANDO OUTRA FACÇÃO TENTA TOMAR O LUGAR.

OU, PIOR AINDA, QUANDO A POLÍCIA INVADI A FAVELA PORQUE NÃO RECEBEU O ARREGO DOS TRAFICANTES. MAS FAZ TEMPO QUE ISSO NÃO ACONTECE.

Quadro 3

Éder, mexendo distraidamente nas brasas com a vareta:

O RUIM É QUE AQUI NUNCA VAI ROLAR PACIFICAÇÃO. A FAVELA DO SAPO FICA MUITO LONGE DO RIO DE JANEIRO TURÍSTICO. E POR ISSO TAMBÉM NÃO RECEBE MUITA ATENÇÃO DA MÍDIA OU DO GOVERNO.

A SITUAÇÃO NA MARÉ ME PARECE MELHOR.

Quadro 4

Silêncio levemente constrangedor. Olhares prudentemente dirigidos para a fogueira.

Quadro 5

Todos levantam a cabeça, porque uma voz que vem da direita do quadro diz:

BOM MESMO ERA UNS 30 ANOS ATRÁS.

Quadro 6

Todos olham para um senhor de 75 anos, cuja referência real (extradiagética) é o Seu Joaquim, morador da Maré. Ele é bem magro e tem a pele bastante enrugada.

Quadro 7

Éder, animado:

CONTA AÍ, SEU JOAQUIM. COMO ERA NO TEMPO DO SENHOR?

Quadro 8

Joaquim, com ar de ermitão:

OS BANDIDOS DAQUELA ÉPOCA ERAM PESSOAS INTELIGENTES, ESTUDADAS. ELES REALMENTE FAZIAM COISAS BOAS PRA POPULAÇÃO DA FAVELA.

E TINHAM CARÁTER. ELES NÃO DEIXAVAM CONSUMIR DROGAS EM LOCAL PÚBLICO. NEM CORROMPER AS CRIANÇAS. E NÃO TINHA CRIME DENTRO DA FAVELA.

TINHA UMA MORAL QUE NÃO TEM HOJE.

Quadro 9

Composição envolvendo três quadros, como numa tira, só que com cada quadro continuando o cenário do quadro anterior. No primeiro, foco em Éder:

OS TRAFICANTES DA ANTIGA TAMBÉM ERAM BEM LIGADOS EM CULTURA, NÉ, SEU JOAQUIM? O SENHOR JÁ TINHA ME CONTADO ISSO.

Depois Bira, interessado:

AQUI DEVIA SER QUE NEM FOI LÁ NA MARÉ. TINHA UM BANDIDO CHAMADO JORGE NEGÃO QUE GOSTAVA DE FOLIA DE REIS E PROMOVIA FESTEJOS NA FAVELA. ATÉ HOJE ELE É LEMBRADO COM MUITO CARINHO PELOS MORADORES.

Seu Joaquim complementa, mal-humorado:

HOJE É SÓ FUNK, RAP, HIP-NÃO SEI O QUÊ E O DIABO A QUATRO.

Página 29

Quadro 1

Silêncio em volta da fogueira. Ao fundo, o leitor vê um monte de crianças se aproximando, silenciosos. Os que estão em volta da fogueira não percebem essa aproximação.

Quadro 2

A criançada se joga entre os adultos, que quase caem, surpresos, com o susto.

Quadro 3

Todos dão risadas.

Quadro 4

Uma menina, sentada na ponta da cadeira do Bira, diz:

ÉDER, A GENTE QUER OUVIR UMA HISTÓRIA.

Quadro 5

Um menino diz, eufórico, abrindo os braços assustadoramente, enquanto é iluminado pela luz da fogueira:

E TEM QUE SER DE TERROR!

AS outras crianças gritam:

ÉÉÉÉÉÉÉÉ

Quadro 6

Éder, brincalhão:

DEPOIS VOCÊS NÃO VÃO CONSEGUIR DORMIR!

Quadro 7

Um menino serelepe, sem camisa, bate com os dois braços no peito magrelo, inflando-se como se fosse o Hulk, e diz:

E QUEM DISSE QUE A GENTE QUER DORMIR?!

Ao fundo, os outros meninos erguem os braços, eufóricos.

Quadro 8

Luciana diz pro menino:

EI, CUIDADO PRA NÃO SOLTAR UM PUM AÍ PERTO DA FOGUEIRA.
PODE PEGAR FOGO EM TODO MUNDO.

O menino olha para Luciana, com cara de “desta vez tu me pegou”. Leva as mãos à cintura, enquanto ao fundo a meninada dá gargalhada.

Quadro 9

Foco em Éder, que diz, decidido:

ESTÁ BEM, MOLECADA. SE VOCÊS QUEREM OUVIR UMA HISTÓRIA DE TERROR EM VOLTA DA FOGUEIRA, LÁ VAI UMA DA PESADA.

Página 30

Quadro 1

A partir de agora, o traço do desenho muda, para marcar que se trata de um relato hipodiegético. As falas de Éder aparecerão como balões de narração, portanto a HQ mudará temporariamente de estilo narrativo (até aqui, a história principal foi contada só com as ações, sem legendas). O desenho passa aqui a ser uma ilustração do relato. Penso em um estilo de narrativa parecido com o praticado por Emmanuel Guibert, especialmente em “A Guerra de Alan”, ou seja, enfocar desenhos simples de personagens, sem cenário. Éder:

ESSA HISTÓRIA ACONTECEU AQUI MESMO, NO SAPO, HÁ MUITO, MUITO, MUITO TEMPO, COM UM MENINO MAIS OU MENOS DA IDADE DE VOCÊS.

Quadro 2

NAQUELA ÉPOCA, EXISTIA UM NEGÓCIO ASSUSTADOR NO MUNDO DO TRÁFICO, QUE GRAÇAS A DEUS HOJE NÃO EXISTE MAIS. CHAMAVA-SE “LISTA NEGRA”.

ERA UMA LISTA DE PESSOAS QUE ESTAVAM DEVENDO PRO MOVIMENTO, OU QUE FIZERAM ALGO RUIM PRA COMUNIDADE, OU QUE VACILARAM DE UMA MANEIRA OU OUTRA.

Quadro 3

UMA VEZ POR MÊS, ROLAVA A EXECUÇÃO DESSA LISTA. POR EXECUÇÃO, QUERO DIZER O SEGUINTE: AS PESSOAS QUE ESTAVAM NESSA LISTA ERAM BUSCADAS EM CASA. ISSO TUDO ERA FEITO COM MUITA CALMA, SEM ESTARDALHAÇO: A PESSOA SIMPLEMENTE ERA CONDUZIDA ATÉ O LUGAR EM QUE SERIA MORTA, COMO PAGAMENTO DA DÍVIDA OU PUNIÇÃO.

Quadro 4

UM DETALHE DESSA LISTA É QUE ELA ERA SECRETA – SE NÃO FOSSE ASSIM, ESSAS PESSOAS FUGIRIAM. DIZEM QUE SÓ O CHEFE DO TRÁFICO CONHECIA OS NOMES E REVELAVA PROS CAPANGAS APENAS MINUTOS ANTES.

Quadro 5

POIS BEM. NO DIA DA EXECUÇÃO, OS TRAFICANTES COSTUMAVAM BATER DE CASA EM CASA, AVISANDO OS MORADORES PARA NÃO SAIREM PARA A RUA. ERA BEM ASSIM QUE ELES DIZIAM:

Este trecho aparece como balão de fala:

“HOJE VAI ROLAR A LISTA NEGRA. FIQUEM EM CASA”.

Quadro 6

AGORA DEIXA EU INTERROMPER POR AQUI, PORQUE PRECISO CONTAR A OUTRA PARTE DA HISTÓRIA.

ESSE MENINO QUE FALEI... A FAMÍLIA DELE TINHA AMIZADE COM UM TRAFICANTE QUE OCUPAVA UMA POSIÇÃO IMPORTANTE NO SISTEMA DO TRÁFICO.

Quadro 7

Este quadro representa uma cena de sexo.

A AMIZADE COM A FAMÍLIA COMEÇOU POR UM MOTIVO BASTANTE CURIOSO. ESSE CARA TINHA UMA AMANTE NA FAVELA, UMA MULHER CASADA. PARA TER OS ENCONTROS SEM SER VISTO PELOS VIZINHOS, ELE PRECISAVA PASSAR POR DENTRO DA CASA DO MENINO - QUANDO O MARIDO ENGANADO NÃO ESTAVA EM CASA, CLARO.

ERA POSSÍVEL CHEGAR NA CASA DA AMANTE POR ESSA OUTRA CASA. É O TIPO DE COISA QUE SÓ É POSSÍVEL NA FAVELA.

Página 31

Quadro 1

Este quadro também representa uma cena de sexo, sequência da anterior.

ESSE HOMEM ERA UM SUJEITO MUITO SIMPÁTICO. A FAMÍLIA GOSTAVA MUITO DELE. NÃO INTERESSAVA SE ESTAVA FAZENDO ALGO ERRADO OU NÃO, ESSAS COISAS ACONTECEM EM QUALQUER LUGAR E SÓ INTERESSAM MESMO AOS ENVOLVIDOS.

Quadro 2

POIS BEM. UM BELO DIA, O MENINO ESTAVA BRINCANDO NA FRENTE DE CASA, QUANDO PASSOU ESSE TRAFICANTE AMIGO DA FAMÍLIA.

Quadro 3

ELE PAROU. SERIA ALGO NORMAL, SÓ QUE, DESSA VEZ, ELE NÃO IA TER ENCONTRO NENHUM.

VEIO PEDIR PRO MENINO IR PRA DENTRO DE CASA, PORQUE ERA O DIA DA EXECUÇÃO DA LISTA NEGRA.

Quadro 4

O MENINO ENTROU. O TRAFICANTE SEGUIU EM FRENTE, PORQUE ERA DO ALTO COMANDO DO TRÁFICO E ESTAVA ENCARREGADO DE AVISAR TODOS OS MORADORES.

Quadro 5

ENTÃO, DE REPENTE, AO VIRAR À ESQUINA...

A cena representada neste quadro é do homem sendo morto a tiros.

Quadro 6

O estilo de traço volta ao normal. Close no rosto assustador de Éder, em contra-plongê, iluminado pela fogueira. Ele diz, finalizando o relato:

ELE ESTAVA NA LISTA NEGRA E NÃO SABIA.

Página 32

Quadro 1

Mostra as crianças com os olhos arregalados.

Quadro 2

Um menino diz:

CARAMBA, O CARA TAVA ANUNCIANDO A PRÓPRIA MORTE.

Quadro 3

Luciana para Éder:

E PROVAVELMENTE ELE TAVA NA LISTA POR CAUSA DO ADULTÉRIO,
NÉ?

Éder:

PROVAVELMENTE.

Quadro 4

Bira fala discretamente no ouvido de Éder:

VOCÊ NÃO INVENTOU TUDO ISSO, NÉ?

O MENINO ERA VOCÊ...

Quadro 5

Éder dá um sorriso amarelo. No fundo, as crianças já se agitam:

CONTA OUTRA HISTÓRIA, ÉDER!

UMA DE AVENTURA, AGORA.

NÃO, CONTA UMA PIADA!

Quadro 6

Plano aberto, um *travelling-out*, para fazer uma transição de cena. Aqui, os balões de fala interpõem-se, com as personagens sendo vistas do alto. Éder, recompondo-se:

NÃO, NÃO, AGORA CHEGA. JÁ É TARDE. AMANHÃ TENHO QUE ACORDAR CEDÃO PRA ACOMPANHAR O BIRA ATÉ A PARADA DE ÔNIBUS.

Luciana:

E TEM NOSSA AULA NO LABORATÓRIO, LEMBRA?

Éder:

AÍ, VIU SÓ! MAIS ESSA!

E as crianças:

AH, SÓ MAIS UMA.

CONTA DE NOVO AQUELA HISTÓRIA DO CHARLATÃO. É MUITO LEGAL!

Éder:

NÃO, NEGATIVO.

Crianças:

SÓ MAIS ESSA. É A ÚLTIMA!

Éder:

PROMETE?

Crianças:

SIIIIIM

Éder:

ENTÃO TÁ. O CARA SE CHAMAVA BALSEMÃO E VENDIA BUGIGANGAS
NUMA FEIRA...

Outra criança:

ESSA É MUITO BOA!

Página 33

Quadro 1

Quadro pequeno, de transição. Mostra as primeiras luzes do sol se erguendo atrás do morro.

Quadro 2

Mostra Éder (com o colete), de costas para o leitor, empurrando a cadeira de Bira numa rua da favela, em direção a uma avenida movimentada (lá na frente, passam ônibus, carros e motos). Bira pergunta:

E A LUCIANA? ACHEI QUE VOCÊS TINHAM COMBINADO DE REVELAR
FOTOS NESTE HORÁRIO...

Éder:

EU PEDI PARA ELA COMEÇAR SOZINHA PRA GENTE PODER TER UM
POUCO MAIS DE TEMPO.

Quadro 3

Os dois estão na parada de ônibus. Éder, sentado na ponta do banco, diz:

HOJE EU VOU RESOLVER ESSA PARADA DO DEBRET.

Bira, ao lado do banco, apenas olha para Éder, avaliando-o.

Quadro 3

Bira:

VOCÊ VAI LÁ FALAR COM O CARA SOBRE A EXPOSIÇÃO?

Éder.

É.

Quadro 4

Bira:

MEU AMIGO, VOCÊ É TEIMOSO PACAS. SEI QUE NÃO VAI MUDAR DE IDEIA.

SÓ POSSO PEDIR ENTÃO PRA TOMAR CUIDADO.

Éder:

XÁ COMIGO.

Quadro 5

O ônibus fica entre o leitor e as personagens.

Quadro 6

Mostra a parada sem as duas personagens, só as outras pessoas esperando o ônibus pro trabalho. Esta cena serve para mostrar o cotidiano das personagens não protagonistas de uma história.

Quadro 7

Mostra Éder caminhando entre as ruas da favela.

Quadro 8

Repete o cenário do último quadro da página 8. Vemos Éder caminhando em direção ao barraco que serve de estúdio de revelação.

Quadro 9

A câmera ainda mostra o exterior do barraco, mas aparecem, vindo de dentro da casa (como se fosse a casa que falasse), os seguintes balões de fala (o segundo, é de grito):

OI, ÉDER. VOCÊ NÃO VAI ACREDITAR, REVELEI AS FOTOS DE ONTEM E TEM UMA QUE FICOU FANTÁST..

MAS QUE PORRA É ESSA, LUCIANA!!!!

Página 34

Quadro 1

Ocupando toda a linha. Há uma série de fotos em PB (são desenhos de fotos, não as fotos em si) penduradas num varal. Todas elas são fotos do traficante em cima do morro, em posições diferentes. Éder está diante dessas fotos, com a cabeça baixa, expressão contraída, levando o polegar e o indicador à testa. Luciana aparece na cena segurando uma foto contra a barriga, de tal forma que o leitor só pode ver o dorso. Luciana está constrangida, pois não esperava essa reação.

Quadro 2

Éder dá um esporro em Luciana:

QUANTAS VEZES EU JÁ DISSE PRA NÃO FAZER FOTO DE TRAFICANTE?

Quadro 3

Luciana tenta se explicar.

EU SEI, É QUÊ...

Éder:

NÃO TEM NADA DE "É QUÊ"... VOCÊ TÁ VACILANDO, LUCIANA.

Quadro 4

Éder, com Luciana de cabeça baixa ao fundo, diz:

A QUESTÃO É TODA MUITO SIMPLES. SE UM TRAFICANTE DE OUTRA FACÇÃO ENCONTRAR ESSA FOTO, O QUE VOCÊ VAI DIZER? PIOR AINDA SE FOR UM POLICIAL.

Quadro 5

Éder segue o sermão, e Luciana chora às turras.

TEM TODO ESSE PRECONCEITO DE QUE FAVELADO E TRAFICANTE SÃO A MESMA COISA. AÍ A GENTE DESENVOLVE UM TRABALHO AQUI, QUE NÃO TEM LIGAÇÃO NENHUMA COM O TRÁFICO, E DE REPENTE UMA FOTO DESSAS, NAS MÃOS ERRADAS, PÕE TUDO A PERDER.

ISSO QUE VOCÊ FEZ FOI UMA FALTA DE RESPEITO COM OS COLEGAS E COMIGO.

Quadro 6

Éder, um pouco mais calmo:

AINDA POR CIMA É IMORAL!

Quadro 7

Luciana se rebela, questionando:

POR QUE DIABOS SERIA IMORAL?

Página 35

Quadro 1

Éder, furioso:

POR QUE VOCÊ TÁ INCENTIVANDO O TRÁFICO. TÁ DANDO VALOR ESTÉTICO PRUMA COISA QUE SÓ FAZ MAL PRA SOCIEDADE. TÁ TRANSFORMANDO O TRÁFICO NUM ARTIGO DE LUXO. TÁ AJUDANDO A FAZER ISSO TUDO PARECER ALGO BONITO DE SE VER E DE SE FAZER.

Quadro 2

Éder, passando o dorso da mão na testa:

TEM TANTA COISA LEGAL DE SER FOTOGRAFADA NA FAVELA, POR QUE TEM QUE FOTOGRAFAR LOGO O TRÁFICO, ORA BOLAS?

Quadro 2

Luciana, braba:

E POR ACASO O TRÁFICO TAMBÉM NÃO FAZ PARTE DA FAVELA?

Quadro 3

Éder, com olhar de louco:

NÃO, O TRÁFICO É UM CÂNCER, QUE NO SEU DEVIDO TEMPO VAI SER RETIRADO. A FAVELA ENTÃO ESTARÁ CURADA. E O TRATAMENTO JÁ COMEÇOU.

Quadro 4

Luciana, balançando a cabeça, contrariada.

Quadro 5

Luciana posiciona-se de costas para o leitor e mostra para Éder (de frente para o leitor) a foto que ela segura. Ela diz:

ÉDER, ISTO AQUI É ARTE OU NÃO É?

Quadro 6

Éder, contrariado:

LUCIANA, A GENTE JÁ DISCUTIU ISSO. VOCÊ SABE O QUE EU PENSO. A FOTOGRAFIA NÃO É SÓ A IMAGEM, É TAMBÉM O PROCESSO EM QUE FOI FEITA. ALÉM DISSO, O FOTÓGRAFO TÁ INSERIDO NUM CONTEXTO SOCIAL.

VOCÊ É DA FAVELA ANTES DE SER FOTÓGRAFA.

Quadro 7

Luciana pega um livro de fotografias na estante.

Página 36

Quadro 1

Mostra o livro aberto, com foco na famosa foto que Eddie Adams Carter fez de um prisioneiro sendo assassinado, no Vietnã. Essa foto aparece com a técnica de rotoscopia, que é fazer uma camada de desenho sobre a foto. A fala de Luciana sobrepõe-se ao quadro, sem que a personagem apareça:

EDDIE ADAMS, VENCEDOR DO PRÊMIO PULITZER, EM 1969.

Quadro 2

Mesmo enquadramento e técnica do quadro anterior, porém mostrando a famosa foto que Kevin Carter fez de uma criança esquelética sendo observada por um abutre, no Sudão.

KEVIN CARTER. GANHOU O PULITZER, EM 1994.

Quadro 3

Luciana, segurando a sua própria foto bem pertinho de Éder, enquanto com a outra mão aponta para as fotos do livro (em cima da mesa), o dedo reto, pra baixo, como se fosse a agulha de uma vitrola. Diz:

ESTAS FOTOS MOSTRAM UM LADO HORRÍVEL DA HUMANIDADE E FORAM PREMIADAS JUSTAMENTE POR ISSO. PORQUE SÃO ARTE.

POR QUE, AFINAL, A MINHA FOTO TAMBÉM NÃO PODE SER ARTE? O QUE ESTAS FOTOS TÊM QUE A MINHA NÃO TEM?

Quadro 4

Éder afastando a mão de Luciana, diz:

VOCÊ TÁ ATRÁS DE PRÊMIOS, LUCIANA?

Quadro 5

Ele aponta o álbum de longe, com o dedo, enquanto olha para Luciana com certo desprezo, na expectativa de causar um choque.

SÃO GRANDES FOTOS FEITAS POR PESSOAS DE CARÁTER QUESTIONÁVEL.

É ISSO QUE VOCÊ QUER SER?

Quadro 6

Close no rosto de Luciana, com os lábios tremendo e os olhos marejados.

Quadro 7

Plano americano. Destaque para o rosto de Luciana, que agora está se virando, bruscamente. O cabelo está revolto, e dos olhos saltam lágrimas.

Quadro 8

Mostra a porta do estúdio sendo fechada num solavanco.

Página 37

Quadro 1

Éder, sozinho no estúdio, passa os dedos entre os fios de cabelo.

Quadro 2

Éder começa a retirar do varal as fotos do traficante.

Quadro 3

Mostra Éder jogando essas fotos num tonel, ao lado do barraco.

Quadro 4

Mostra Éder novamente dentro do estúdio. Ele está analisando o filme contra a luz, enquanto, com uma tesoura, recorta um pedaço.

Quadro 5

Mostra o tonel visto de cima. O conteúdo ali dentro é: as fotos do traficante, mais um pedaço do filme em que apareciam essas fotos. Fica claro que Éder teve o cuidado de selecionar apenas as fotos comprometedoras - que não são grandiosas, apenas mostram o traficante fazendo pose, algumas vezes apontando a arma pra câmera. Em primeiro plano no quadro, aparece a mão de Éder acendendo um fósforo.

Quadro 6

Mostra Éder ao lado do tonel, vendo a fumaça subir.

Quadro 7

De volta ao estúdio, Éder está organizando no varal as outras fotos tiradas por Luciana, porque, naturalmente, ela não fotografou apenas o traficante. Ele junta todas essas outras fotos numa única corda do varal.

Quadro 8

Enquanto Éder está enrolando o filme cortado, ele percebe uma foto no chão.

Quadro 9

Éder agacha-se para pegar essa foto.

Página 38

Quadro 1

Esse quadro ocupa dois terços da página. Mostra a tal foto que Luciana fez. Os dedos de Éder aparecem segurando a borda. A foto (que será, na verdade, um desenho em PB) mostra o traficante em cima do morro em contra-plongê. É esteticamente muito bonita, por causa do tom casual do traficante e das roupas simples (camisa regata, larga). Alguns detalhes: o rosto do traficante está na contra-luz, assim a luz do sol parece uma aura ao redor da sua cabeça. Ele segura a arma nas costas, sobre os ombros, como um trabalhador segurando uma enxada. Sorri, contra o céu limpo, para a câmera. Ao fundo, mais ao canto da foto, no alto, uma grande arara plana, majestosa. É a mesma arara que cruzou por Bira e Éder quando eles estavam descendo o morro, só que aqui ela aparece em PB. Na foto, há um grande espaço de céu entre o traficante e a arara. Enfim, é para ser uma foto majestosa. Na versão final da HQ, dá para pedir para um artista desenhar essa foto. Poderia ser uma pintura hiper-realista - seria, na verdade, por questões éticas e narrativas, a melhor opção.

Quadro 2

Sequência de quadros curtos. Foco em Éder olhando atentamente a foto. Apreciando-a, na verdade.

Quadro 3

Éder faz uma expressão de espanto (sobrancelhas contraídas), ainda olhando a foto.

Quadro 4

Éder para de olhar a foto, está pensando.

Quadro 5

Éder balança a cabeça, contrariado.

Quadro 6

Mostra Éder guardando essa foto no bolso interno do colete.

Página 39

Quadro 1

Quadro grande, plano aberto mostrando o portão de entrada da Fazenda do Viegas. O sol já vai alto. O mato está crescido, o ferro enferrujado. O portão está fora das dobradiças, uma das folhas está inclusive inclinada. Tem um homem de calça jeans encostado ao muro fumando um cigarro. Aparentemente banal, mas esse homem aparecerá em cenas seguintes, de tal forma que sua aparência é muito importante.

Quadro 2

Éder, de colete, aproxima-se do homem.

Quadro 3

Éder, fazendo mímicas indicando que quer entrar, diz:

EI, POSSO...?

Ao que o homem responde:

CLARO, SEM GALHO.

Quadro 4

Close no homem, que diz:

VOCÊ É DA COMUNIDADE, PODE VIR QUANDO QUISER!

Quadro 5

Éder afasta-se em direção ao interior do terreno. O homem acende outro cigarro. Éder ainda diz:

VALEU.

Quadro 6

Plano detalhe na mão de Éder encostando o portão enferrujado.

Quadro 7

Plano detalhe no pé de Éder afundando no capim alto.

Quadro 8

Plano detalhe nos olhos de Éder.

Página 40

Quadro de página inteira mostrando Éder diante do caminho de pedras que sobre a encosta do morro. O capim cresce entre as pedras, e o caminho, bastante largo, é cercado por uma mureta baixa.

Página 41

Quadro 1

Éder começou a subir. O que ele verá nesta sequência é importante, pois serve de cenário para tudo que acontecerá até o fim da história.

Quadro 2

Éder olha para a esquerda, em estado de alerta.

Quadro 3

Plano subjetivo. Mostra a floresta, com grande espaço entre as árvores, por isso bastante iluminada.

Quadro 4

Éder olhando para a direita, novamente em estado de alerta.

Quadro 5

Plano subjetivo. Mostra uma plaquinha de madeira, onde consta os dizeres "FAZENDA DO VIEGAS", e uma seta apontando para a diagonal, ou seja, indicando que se deve continuar subindo pelo caminho. Ao fundo, vê-se uma pequena piscina de concreto, muito antiga, com água turva.

Quadro 6

Éder segue caminhando.

Quadro 7

Éder sobe uma pequena escada de pedras.

Quadro 8

Plano americano. Mostra Éder fazendo um pequeno desvio na sua trajetória, enquanto olha pra baixo, entre enojado e assustado.

Quadro 9

Em primeiro plano, vemos, nos degraus da escada, uma seringa, tocos de cigarro, papel alumínio amassado, saquinhos plásticos e umas pedrinhas brancas. Também há sinais de que foi feito fogo nas pedras, além de uma mancha que parece ser sangue. Na parte superior do quadro, vemos Éder avançando de costas para o leitor.

Página 42

Quadro 1

Quadro maior, mostrando uma grande clareira circular, rodeada pela mureta baixa. Éder (visto em plongê, com a escada logo atrás dele) está bem no meio, onde também há uma mesa redonda, de concreto, com pequenas toras de madeira usadas como banco. Algumas árvores grandes e velhas, aqui e ali. Éder olha com curiosidade para algo acima dele, atrás do leitor.

Quadro 2

Inverte-se o ângulo. Vemos agora as costas de Éder e, diante dele, a construção principal da Fazenda do Viegas. São dois andares. Na parte de baixo, há três pequenas portas, baixas - são as antigas alcovas dos escravos. Há uma grande varanda em cima. À direita, vê-se uma escada que conduz até a varanda. As paredes estão todas pichadas. O telhado está deteriorado. Clima geral de abandono.

Quadro 3

Éder dá uma espiada para trás, em direção à escada por onde veio. Não há ninguém atrás dele.

Quadro 4

Éder fecha os olhos e inspira ar, pra ganhar confiança.

Quadro 5

Éder, confiante, segue em frente.

Página 43

Quadros 1, 2 e 3

Estes três quadros são construídos como se, no que diz respeito ao cenário, fossem um a continuação do outro. Juntos, ocupam uma linha. No primeiro quadro, vemos Éder passando diante da primeira alcova. Ele dá uma olhada para a porta, que está fechada, muito deteriorada pelo tempo. No segundo quadro, ele passa diante da segunda alcova, cuja porta está entreaberta. Éder olha apenas para frente, com medo do que pudesse ver se olhasse lá pra dentro. No terceiro quadro, Éder olha para cima, para a varanda. Ele passa diante da porta da terceira alcova, onde está pichado "PORCOS DE MERDA", com a cabeça de Éder tapando o R e o D da segunda palavra.

Quadro 4

Éder começa a subir a escada, com a mão apoiada no parapeito de madeira velha e cheia de cupins.

Quadro 5

Close nos degraus de madeira, alguns deles quebrados.

Quadro 6

Mostra Éder no topo da escada.

Quadro 7

Vista em perspectiva da varanda, que, apesar da luz externa que vem da esquerda do quadro, jaz praticamente na escuridão no lado direito, com as janelas todas fechadas. Ao fundo, há uma porta grande, imersa no breu.

Quadro 8

Mostra o pé de Éder fazendo ranger o assoalho: NHÉÉÉÉÉEC. Sutilmente, vê-se a um canto um pedaço de camisinha, o

suficiente para que se perceba do que se trata, mas não evidente o bastante para provocar asco no leitor.

Quadro 9

Éder está com o rosto muito próximo da porta, a mão na maçaneta. Ele está empurrando a porta vagarosamente.

Página 44

Quadro grande, ocupando dois terços da página. Em primeiro plano, vemos Éder na porta, diante de uma grande sala, por onde entra luz apenas por frestas na madeira. A sala está vazia. No outro lado, diante de Éder, vê-se o batente de uma porta. Dentro desse quarto há um homem de pé (avental preto e um brinco em forma de cruz numa das orelhas), diante de um outro sentado, do qual só se pode ver as pernas, que estão amarradas à cadeira. O homem de pé virou-se surpreso ao perceber Éder. Sua expressão facial mete medo.

Quadro 2, 3 e 4

Sequência assustadora. No primeiro quadro, esse homem de pé olha para o leitor (que está na mesma posição de Éder) com olhos furiosos. No segundo quadro, esse homem avança em direção ao leitor, enfiando uma mão na cintura, pelas costas. No terceiro quadro, esse homem já está bem perto, ainda furioso, e pode-se ver que carrega uma arma. Nesses três quadros, a câmera inclina-se para um lado e para o outro, demonstrando o desequilíbrio de Éder.

Página 45

Quadro 1

Éder recua, apavorado, levando as mãos à frente. O leitor não pode ver o homem armado.

Quadro 2

Éder deu outro passo atrás e agora está na varanda.

Quadro 3

Éder esbarra em alguém atrás dele.

Quadro 4

Mostra o homem de calça jeans que estava na entrada da Fazenda do Viegas. Ele grita com Éder:

VOCÊ TÁ MALUCO, HOMEM?!

Quadro 5

Éder, gaguejando:

E-EU...

Quadro 6

Esse homem fala para o outro homem (que, ainda com cara de mau, baixa a arma, desapontado):

DEIXA QUE EU RESOLVO ESSA PARADA.

Quadro 7

O homem com a pistola retorna para dentro da casa. Em primeiro plano, o homem de jeans diz pra Éder, que está escorado no cercado de madeira da varanda, ainda recuperando-se do susto:

ACHEI QUE VOCÊ SÓ QUERIA PASSEAR NO BOSQUE. AINDA BEM QUE EU VIM CONFERIR. NÃO TINHA NADA QUE METER O BEDELHO AÍ...

Quadro 8

Éder, tomando ar.

Quadro 9

Éder, abrindo um lado do colete com uma mão e com a outra tirando do bolso o cartaz enrolado de Debret. Nesse processo, deixa visível uma câmera fotográfica a tiracolo:

E-EU... SÓ QU-QUERIA...

Página 46

Quadro 1

O homem, apontando pra máquina:

O QUÊ? FAZER FOTOS AQUI DENTRO? NEM PENSAR.

AÍ FORA TEM UM MONTE DE ÁRVORE, MACACO, RIO PRA VOCÊ FOTOGRAFAR.

Quadro 2

Éder fecha o zíper do colete, cobrindo a máquina:

N-NÃO, EU...

Quadro 3

Éder recompõe-se, olha para o homem e diz, mostrando o cartaz enrolado:

EU QUERIA FALAR COM O CHEFE DO MOVIMENTO PRA PEDIR APOIO PRUMA EXPOSIÇÃO.

Quadro 4

O homem, surpreso:

O QUÊ? QUER DIZER QUE VOCÊ ENTROU AQUI DENTRO SEM AVISAR NINGUÉM, COM ESSE MONTE DE MATERIAL FOTOGRÁFICO, QUERENDO FALAR COM O CHEFE?

Éder argumenta:

MAS SEMPRE DEIXARAM A GENTE ENTRAR AQUI. ACHEI QUE ELE FALARIA COMIGO NA BOA.

O homem explica:

QUEM É MORADOR DA FAVELA PODE ENTRAR NA FAZENDA A HORA QUE QUISER, MAS NÃO NO PRÉDIO.

Quadro 5

O homem, taxativo:

CARA, VOCÊ VACILOU DEMAIS... ELE TERIA TE RECEBIDO SEM PROBLEMAS, ERA SÓ TER AVISADO. MAS VOCÊ QUASE FOI MORTO AQUI.

AMANHÃ TERIA PARTES DO TEU CORPO ESPALHADAS PELA FAVELA, QUE NEM TIRADENTES. ERA ESSA A EXPOSIÇÃO QUE VOCÊ IA CONSEGUIR.

Quadro 6

Éder faz cara de quem não gostou do comentário.

Quadro 7

Éder:

E EU POSSO FALAR COM ELE AGORA?

Ao que o homem responde:

CARA...

Página 47

Quadro 1

O homem, dando as costas para Éder:

... ESPERA AÍ QUE VOU VER O QUE EU POSSO FAZER.

Quadro 2

O homem entrou na casa e Éder virou-se para o pátio, apoiado no parapeito da varanda.

Quadro 3

Éder está olhando o pátio, pensativo.

Quadro 4

Close no rosto de Éder, angustiado. O quadro é preenchido também pela memória do homem com os pés amarrados na cadeira. Essa lembrança aparece através de um plano detalhe no meio do quadro. É como se Éder lembrasse apenas disso, de que havia um homem com os pés amarrados.

Quadro 5

Mesmo plano do anterior, mas com o rosto de Éder virando-se, porque algo lhe chamou a atenção. O plano detalhe desvanece-se, embora ainda se possa ver um pouco do homem na cadeira. Uma série de balões de fala sobrepõe parte deste plano detalhe:

EI, CARA

TÁ LIBERADO

PODE VIR

Quadro 6

Éder virou-se de costas para o parapeito e agora vê o homem de calça jeans na porta do prédio. Ele faz um sinal com a mão para Éder entrar.

Quadro 7

Dentro da grande sala. Éder está seguindo o homem.

Quadro 8

Eles acabaram de passar pelo batente onde estava o homem amarrado à cadeira, mas agora a porta está fechada e não se pode ver nada. Éder dá uma olhadinha para trás, para a porta. À frente dele, já saindo à direita do quadro, o homem de jeans diz:

É AQUI.

Quadro 9

O homem de jeans está diante de outra porta, com a mão na maçaneta. Ele fala para Éder:

O CHEFE NÃO GOSTOU NEM UM POUCO DO JEITO ESTABANADO QUE VOCÊ RESOLVEU DAR AS CARAS POR AQUI. ENTÃO, VAI COM CALMA.

Página 48

Quadro 1

Quadro grande, ocupando dois terços da página. Éder está dentro da sala (ainda vemos a mão do homem de jeans escancarando a porta para Éder entrar). Ali dentro há muita fumaça, de modo que Éder só consegue visualizar esta cena através de perfis na sombra: há uma grande poltrona estofada, alta, com um homem sentado ali. De um lado, há dois homens. Do outro, três. Numa parede, à direita, mulheres ocupam um sofá. A fumaça vem de cigarros acesos aqui e ali, mas o homem na poltrona não fuma.

Quadro 2

Mostra a fumaça sendo levada embora pelo vento através da porta, passando ao lado da cabeça de Éder, que olha atento para frente.

Quadro 3

Foco no homem na poltrona, envolto em fumaça.

Quadro 4

A fumaça diminuiu um pouco e agora dá para ver melhor que é uma poltrona velha, com estofado bastante deteriorado e molas soltas.

Quadro 5

Já dá pra ver, em plano americano, o rosto do traficante. Ele está com os cotovelos apoiados nos braços da poltrona, os dedos unidos à frente do rosto, levemente inclinado. Olha fixamente para Éder. Ao lado dele, vê-se o pedaço do corpo de um dos capangas. Ele segura uma metralhadora de pé, com uma das mãos, próximo à poltrona.

Página 49

Quadro 1

Éder espreme os olhos, porque uma luz brusca invadiu o quadro.

Quadro 2

Mostra o sofá no canto da parede. Uma das meninas ficou de joelhos no estofado para abrir a janela e deixar entrar luz. Dá pra ver árvores e mata nativa.

Quadro 3

Éder dá um passo a frente, dizendo:

BEM...

Quadro 4

Quadro grande. A câmera se posiciona atrás da poltrona. Éder diz:

MEU NOME É ÉDER, EU SOU MORADOR DA FAVELA DO SAPO, NASCI AQUI INCLUSIVE, E ENSINO FOTOGRAFIA PRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DA COMUNIDADE. GOSTARIA DE FALAR COM VOCÊ SOBRE UM PROJETO QUE TENHO EM MENTE, RELACIONADO AO MEU TRABALHO COM ARTE.

Quadro 5

Éder, ousando:

NA VERDADE, ACHO QUE NOS CONHECEMOS... ESTUDAMOS JUNTOS ATÉ A QUINTA SÉRIE. POR ACASO VOCÊ LEMBRA?

Quadro 6

Mostra Éder olhando constrangido pro chefe do tráfico, que não esboça nenhuma reação.

Página 50

Quadro 1

Éder agora começa a falar que nem tagarela, demonstrando que está nervoso. Na sequência de quadros, o olhar dele aponta cada vez para uma direção diferente, demonstrando que ele evita olhar o traficante nos olhos.

ENFIM! JÁ FAZ MUITO TEMPO, É DIFÍCIL LEMBRAR, MAS SE VOCÊ TAMBÉM TEM 38 ANOS, ENTÃO COM CERTEZA FOMOS COLEGAS. DE QUALQUER FORMA, PRECISO CONTAR UM POUCO SOBRE MIM...

Quadro 2

Éder, agitando os braços:

EU CONSEGUI TERMINAR O COLÉGIO. DEMOROU, MAS CONSEGUI.
DEPOIS FIQUEI UM TEMPO FORA, NA MARÉ, ONDE APRENDI A
FOTOGRAFAR. AÍ VOLTEI PRA CÁ.

Quadro 3

Éder, sorrindo nervoso:

ANO PASSADO DECIDI PRESTAR VESTIBULAR PRA HISTÓRIA NA UFRJ.
E NÃO É QUE PASSEI?

Quadro 4

Éder, desenrolando o cartaz do Debret:

TÔ INDO PRO SEGUNDO SEMESTRE. AINDA TEM BASTANTE COISA PELA
FRENTE, MAS JÁ TIVE ACESSO A MUITO CONHECIMENTO NOVO. UM
NEGÓCIO BACANA DESTE PRIMEIRO SEMESTRE FOI DESCOBRIR OS
LIVROS DE ARTE NA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE. FOI LÁ QUE
ACABEI ACHANDO ESTE NEGÓCIO AQUI...

Quadro 4

Éder segura o desenho de Debret aberto sobre a própria
barriga, enquanto é observado pelo traficante silencioso:

ESTE DESENHO FOI FEITO POR UM FRANCÊS CHAMADO DEBRET. ELE
FEZ PARTE DE UMA TURMA DE PINTORES EUROPEUS - OS ARTISTAS
VIAJANTES, COMO FICARAM CONHECIDOS - QUE VISITOU O RIO DE
JANEIRO ENTRE O FINAL DO SÉCULO 18 E O FINAL DO SÉCULO 19.

Quadro 5:

Éder, ainda segurando o desenho, olhando pra própria barriga:

O CARA ERA MUITO BOM.

Quadro 6

Éder enrolando novamente o desenho:

TEM CENTENAS DE DESENHOS COMO ESSE, RETRATANDO A CULTURA E OS COSTUMES DO RIO DE JANEIRO DAQUELA ÉPOCA. EU FIQUEI PENSANDO QUE SERIA MUITO BACANA PODER FAZER UMA EXPOSIÇÃO DESSES TRABALHOS AQUI PRA COMUNIDADE, PORQUE ESSE TIPO DE COISA RARAMENTE CHEGA ATÉ A PERIFERIA, AINDA MAIS NA ZONA OESTE... TUDO QUE É EXPOSIÇÃO E EVENTO ARTÍSTICO ACONTECE SÓ LÁ NO CENTRO.

Página 51

Quadro 1

Éder, olhando para o chão:

O QUE EU PENSEI FOI QUE...

Quadro 2

Agora Éder olha para o teto, enquanto diz:

QUE DARIA PRA FAZER ESSA EXPOSIÇÃO AQUI NA FAZENDA DO VIEGAS. TIPO... EM UM DOS EDIFÍCIOS, PORQUE TEM VÁRIOS, NÉ, E VOCÊS NÃO ESTÃO OCUPANDO TODOS. OU ESTÃO?

Quadro 3

O traficante não esboça reação.

Quadro 4

Éder segue, com a câmera posta atrás do traficante:

SERIA MUITO LEGAL EXPÔR AQUI, PORQUE A FAZENDA DO VIEGAS FOI MUITO IMPORTANTE PRA HISTÓRIA DO BRASIL, PRINCIPALMENTE NA ÉPOCA EM QUE OS ARTISTAS VIAJANTES ESTIVERAM NO RIO. EU

NÃO DUVIDO QUE ELES TENHAM ATÉ MESMO PISADO AQUI,
ACOMPANHANDO A CORTE.

Quadro 5

Éder muda de estratégia:

PODE PARECER MUITO ESTRANHO EU VIR AQUI PEDIR ISSO, MAS NA
VERDADE FAZ TODO O SENTIDO. VOCÊ SABIA QUE, NA DÉCADA DE
1980, HAVIA UM TRAFICANTE NA MARÉ - O JORGE NEGÃO - QUE ERA
UM GRANDE INCENTIVADOR DA FOLIA DE REIS NA FAVELA?

Quadro 6

Éder, prosseguindo:

ALIÁS, ESSE TIPO DE COISA É BASTANTE COMUM E FAZ PARTE DA
HISTÓRIA MUNDIAL. AQUELE GRANDE COMPOSITOR ALEMÃO DO SÉCULO
18, O JOHANN SEBASTIAN BACH... POIS ELE TRABALHO DURANTE
SEIS ANOS COMENDO MÚSICAS PARA O PRÍNCIPE LEOPOLDO, QUE
ERA UM GRANDE BANDIDO.

Quadro 7

Éder:

SÓ PRA VOCÊ TER UMA NOÇÃO DO QUE ESTOU FALANDO, ESSE
LEOPOLDO VIVIA EM GUERRA COM O PRÓPRIO IRMÃO E COM A MÃE.
SEM FALAR QUE...

Do lado direito do quadro, vem uma voz:

O AFRIKA BAMBAATAA TAMBÉM.

Quadro 8

Éder, coçando a cabeça e olhando surpreso para o chefe do
tráfico:

QUÊ?!

Página 52

Quadro 1

O chefe do tráfico diz, muito calmamente.

AFRIKA BAMBAATAA. É O NOME DE VERDADE DO KEVIN DONOVAN.

Quadro 2

Éder, confuso:

NÃO CONHEÇO...

Quadro 3

Éder escuta atentamente a explicação do chefe do tráfico:

KEVIN DONOVAN É O INVENTOR DO MOVIMENTO HIP-HOP. MAS É UM PSEUDÔNIMO. O NOME VERDADEIRO É AFRIKA BAMBAATAA.

ELE CHEGOU A FAZER PARTE DE UMA GANGUE NO BRONX, EM NOVA YORK, QUANDO ERA JOVEM. DEPOIS ELE LARGOU O CRIME PRA SE DEDICAR À MÚSICA.

Quadro 4

Éder, surpreso e confuso:

HUM... EU NÃO SABIA DESSA HISTÓRIA.

Quadro 5

Close no chefe do tráfico, que volta a fazer silêncio.

Quadro 6

Éder, agora reanimado:

ENFIM, NÃO PRECISAMOS DE NADA MAIS SENÃO QUE VOCÊS CEDAM UM PRÉDIO PARA A EXPOSIÇÃO. DE REPENTE PODERIA SER UM LOCAL FIXO, PRA COMUNIDADE USAR PRA AÇÕES CULTURIAS E ARTÍSTICAS. ISSO SERIA MUITO LEGAL.

Quadro 7

O traficante cruza os dedos sob o queixo, refletindo.

Quadro 8

O traficante diz:

COMO VOCÊ PRETENDE EXPOR ESSE MATERIAL? VAI CONSEGUIR TRAZER ESSAS TELAS PRA CÁ?

Página 53

Quadro 1

Éder:

BEM, NA VERDADE, NUM PRIMEIRO MOMENTO NÃO PENSEI EM USAR TELAS. SERIA ABSURDAMENTE DIFÍCIL, TERIA QUE DESCOBRIR ONDE ESTÁ CADA UMA DESSAS OBRAS, CONSEGUIR AUTORIZAÇÃO E TUDO O MAIS... EU PENSEI APENAS EM XEROCAR ESSAS IMAGENS DOS LIVROS E EXPOR ASSIM MESMO. É UM POUCO SIMPLES DEMAIS, MAS PRUMA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO JÁ SERVIRIA...

Quadro 2

O traficante:

NÃO TEM COMO FAZER FOTOS DAS IMAGENS E DEPOIS IMPRIMIR NUMA QUALIDADE MELHOR?

Éder:

TEM, CLARO, MAS A IMPRESSÃO É MUITO CARA.

Quadro 3

O traficante, sendo observado pelo olhar exultante de Éder:

ENTÃO VOCÊ FAZ ESSAS FOTOS, IMPRIME NUM PAPEL BOM E MANDA COLOCAR NUMA MOLDURA.

Quadro 4

Éder, sonhando alto:

QUE... QUE... MARAVILHA! VOU COMEÇAR IMEDIATAMENTE A ORGANIZAR ISSO. JÁ VOU PENSAR NA DIVULGAÇÃO, A GENTE PODE EXPÔR ESSES TRABALHOS AQUI DURANTE UM MÊS E...

O balão de fala que vem da direita do quadro diz:

UMA SEMANA.

Quadro 5

O traficante diz, sendo observado por Éder (um pouco desapontado, mas não o suficiente pra estragar a emoção de ter conseguido essa autorização):

UMA SEMANA... PRA GENTE TESTAR.

SE DER CERTO, A GENTE VOLTA A CONVERSAR MAIS ADIANTE SOBRE OUTRAS AÇÕES.

Quadro 6

O traficante continua:

E, ÉDER...

Página 54

Quadro 1

Close no traficante:

VOU CEDER UM DOS EDIFÍCIOS PRA VOCÊS, MAS SÓ PRA ESSA EXPOSIÇÃO. ESPERO QUE VOCÊ NÃO ESTEJA PENSANDO EM NADA MAIOR QUE ISSO.

SOU A FAVOR DE TRAZER A ARTE PRA COMUNIDADE, MAS, SE VOCÊ ATRAPALHAR NOSSOS NEGÓCIOS, VAI GERAR DESCONTENTAMENTO POR AQUI.

E QUE FIQUE BEM CLARO QUE, NA MINHA POSIÇÃO, EU NÃO VOU PODER TE PROTEGER.

Quadro 2

Éder, com um nó na garganta, escuta o traficante completar:

SÓ PRA AVISAR.

Quadro 3

O traficante vira-se para o homem ao seu lado e diz, apontando para Éder:

MOSTRE PRA ELE A CASA NA BEIRA DO RIO. PERGUNTE TUDO QUE ELE PRECISA QUE A GENTE FAÇA NO LOCAL PRA VIABILIZAR A EXPOSIÇÃO.

Quadro 4

A câmera fica atrás do chefe do tráfico. Com as mãos trançadas, ele observa Éder e o capanga (com a metralhadora a tiracolo, caindo pelas costas) deixarem a sala.

Quadro 5

Éder segue o capanga pela varanda.

Quadro 6

Ao pé da escada de madeira, Éder está virando para a esquerda, em direção ao pátio, mas o capanga contorna a construção pela direita, e diz:

POR AQUI.

Quadro 7

Os dois seguem por uma trilha em meio às árvores.

Quadro 8

Agora os dois estão margeando um rio. Há animais na floresta.

Página 55

Quadro 1

Os dois aproximam-se de uma construção circular, na beira do rio. Próximo a uma curva brusca. Lembra uma oca, só que é de madeira (como um galpão rústico).

Quadro 2

Do lado de fora, vemos o capanga abrir uma janela, enquanto Éder abre outra. Eles estão lá dentro e deixaram o sol entrar.

Quadro 3

Interior do prédio. Éder observa o local. Todo empoeirado, com teias de aranhas, ratos, madeiras quebradas. Em uma das paredes, o traficante deixou sua arma encostada, enquanto espera Éder avaliar.

Quadro 4

Close nos olhos de Éder.

Quadro 5

A mesma cena do quadro 3, mas agora o plano é subjetivo e Éder imagina o local como seria, todo renovado, com as obras de Debret ao fundo e pessoas da favela circulando entre os quadros. O capanga aparece aqui, na imaginação de Éder, como um garçom, segurando uma bandeja.

Quadro 6

O capanga, agora não mais um garçom, chega bem perto de Éder e pergunta:

E ENTÃO?

Ao fundo, porém, ainda vemos as paredes limpas com os quadros, sobrepondo sonho e realidade. Éder, afinal, é um visionário.

Quadro 7

Vista de fora da casa. Um balão de fala vem lá de dentro, saindo pela janela:

PRA COMEÇO DE CONVERSA, PRECISAMOS DE UMA BOA LIMPEZA...

Em primeiro plano, o rio corre rumo à curva, e um lagarto jaz sobre uma pedra.

Página 56

Quadro 1

Quadro grande. Plano aberto. Uma panorâmica mostrando, do alto, o rio, a construção principal da Fazenda do Viegas e a casa onde haverá a exposição.

Quadro 2

Quadro grande. Plano aberto. Uma panorâmica ainda mais afastada.

Quadro 3

Idem, porém mais afastada ainda. Em primeiro plano, vemos o soldado do tráfico, o que aparece na foto feita por Luciana. O efeito buscado é: que o leitor sinta que quem estava olhando tudo lá de cima, nos quadros 2 e 3, era esse homem, de tal forma que fique claro, no quadro 3, que o leitor agora está em cima do morro junto com esse soldado do tráfico. Parecia uma câmera objetiva, mas era subjetiva. A intenção aqui é fazer uma transição para a próxima cena.

Quadro 4

Pequeno. Plano americano mostrando o soldado do tráfico olhando para baixo. Ele está entediado, como no início do álbum.

Quadro 5

Pequeno. Close no rosto dele, que repentinamente se contorce de dor.

Quadro 6

Pequeno. Mesmo enquadramento do quadro 4. Agora esse homem leva as mãos ao peito. Ele virou-se parcialmente de costas para o leitor, que agora percebe um buraco de bala e sangue escorrendo através da camiseta regata, na altura do pulmão esquerdo.

Página 57

Quadro 1

Um plano aberto ocupando toda uma linha. Vemos o soldado do tráfico caído, à esquerda. Pela direita, aproximam-se três policiais. O mais à frente faz sinal para os outros o seguirem. Na extrema direita do quadro, um policial ainda está em posição de tiro, apontando a arma, com um dos joelhos apoiados no chão.

Quadro 2

Plongê. O primeiro policial se abaixa perto do soldado do tráfico, tirando-lhe o pulso com uma mão, enquanto com a outra faz sinal de positivo para o policial de pé ao seu lado. Fica claro que o traficante está morto.

Quadro 3

O policial de pé olha para baixo, em direção à imensidão. Ele fala algo no walk-talkie.

Quadro 4

Quadro grande. Plano aberto. Panorâmica mostrando um pedaço da Fazenda da Viegas, com foco na favela vista lá de cima. Agora, passamos novamente do plano objetivo para o subjetivo (o do policial lá em cima).

Quadro 5

Mesmo enquadramento, um pouco mais próximo. Agora vemos policiais entrando pelas ruas da favela. É uma invasão. Vê-se a população correndo, indo se esconder nas casas. O Caveirão - o veículo blindado da polícia - aparece na cena.

Página 58

Quadro 1

Quadro grande, ocupando dois terços da página. Mostra a entrada da Fazenda do Viegas, um plano aberto em plongê. Abaixo, em frente ao muro ao lado do portão principal, vemos um policial cravando uma faca no peito do homem de calça jeans. No alto, do outro lado do muro, Éder vem descendo a encosta, distraído, até mesmo contente.

Quadro 2

Plano americano. Éder se esgueirando entre as duas folhas do portão.

Quadro 3

Agora ele olha distraidamente para sua esquerda (direita do leitor).

Quadro 4

Éder olha distraidamente para sua direita.

Página 59

Quadro 1

Éder toma um soco. Um dente salta para fora da boca.

Quadro 2

Éder agacha-se, levando a mão à boca. Está pingando sangue.

Quadro 3

Um policial bate com as duas mãos unidas, em punho, nas costas de Éder. Como se fosse uma marretada.

Quadro 4

Éder caído no chão.

Quadro 5

Éder tenta erguer-se, enquanto diz.

MAS QUÊ...?

Quadro 6

Agora um chute acerta-lhe o estômago.

Quadro 7

Plano subjetivo. Éder, do chão, enxerga um grupo de policiais de pé diante de si, chutando-o. O quadro é desfocado, o suficiente pra representar a gradual perda de consciência. A

câmera, que está posicionada como se fosse os olhos de Éder, mostra as mãos de Éder à frente: ele está tentando se proteger dos pontapés.

Quadro 8

Mesma cena, mas com Éder e os policiais em posições levemente diferentes. O quadro está ainda mais desfocado. As figuras parecem manchas.

Quadro 9

Quadro todo negro, representando que Éder perdeu a consciência.

Página 60

Quadro 1

Mostra dois policiais deitados numa laje, atirando.

Quadro 2

Mostra um policial na entrada de um beco fazendo sinal para outros policiais passarem.

Quadro 3

Mostra policiais pulando muros.

Quadro 4

O Caveirão avançando desajeitado, quebrando parte da parede de uma casa ao passar por uma rua.

Quadro 5

Plano aberto, grande, ocupando o resto da página e mostrando um grupo de quatro policiais em frente ao portão de entrada da Fazenda do Viegas. Éder jaz no chão, no meio deles. Dois se abaixam na sua direção.

Página 61

Quadro 1

Éder é erguido pelos sovacos.

Quadro 2

Éder está sendo arrastado assim, pelos sovacos, quando abre os olhos, recobrando a consciência. O olho direito está inchado.

Quadro 3

Éder é jogado de encontro ao muro, num solavanco.

Quadro 4

Éder fica caído, meio sentado, com as costas apoiada no muro.

Quadro 5

Plano subjetivo de Éder. Imagem sem foco. À sua frente, um policial (o que matou o homem de calça jeans com a faca) olha pro leitor, com o dedo em riste, e diz:

VAMOS MATAR ESSE VAGABUNDO!

Quadro 6

Plano objetivo. Mostra três policiais debruçados sobre Éder, bastante agressivos. Um deles cospe em Éder. Dizem:

TRAFICANTE TEM QUE MORRER!

JÁ ERA, MANÉ!

Quadro 7

O policial com a faca (ensanguentada e erguida numa ameaça) diz:

VAMOS RECORTAR O CORPO DO CARA PROS COLEGAS DELE VEREM E
NÃO BRINCAREM MAIS COM A GENTE...

Quadro 8

Plano subjetivo de Éder. Ele está com a mão erguida, com muita
dificuldade. Imagem desfocada.

Quadro 9

Plano objetivo. Um dos policiais, com o ouvido perto de Éder,
diz:

OLHA AÍ, O MANÉ TÁ QUERENDO DIZER ALGUMA COISA...

Página 62

Quadro 1

Éder diz, com muita dificuldade:

EU... NÃO SOU... TRAFICANTE.

Quadro 2

Os policiais, falsamente interessados em Éder (pois dão
risada), escutam-no dizer:

SOU...

MORADOR...

DA FAVELA...

Quadro 3

O policial com a faca irrita-se e dá um chute em Éder:

CALA A BOCA!

Quadro 4

Éder está desacordado no fundo do quadro. Em primeiro plano, um dos quatro policiais, com uma mecha de cabelo grisalho, diz pro soldado com a faca, que agora demonstra surpresa:

É MELHOR IR COM CALMA, NOVATO!

Quadro 5

Os outros dois policiais, ao fundo, viram-se para o de cabelo grisalho, argumentando:

ESSE AÍ É DO TRÁFICO, COMANDANTE, TÁ NA CARA!

ELE TAVA LÁ DENTRO DO QUARTEL GENERAL DO MOVIMENTO.

Quadro 6

O comandante:

MESMO ASSIM, NOVATOS! VÃO POR MIM QUE SEI O QUE TÔ DIZENDO.

SE FOR MORADOR, A GENTE ARRANJA INCOMODANÇA QUE NÃO PRECISA...

Quadro 7

O comandante, não menos truculento que os demais, puxa Éder pelos cabelos (ele recobra um pouco da consciência com o susto e avança aos tropeços), enquanto diz:

MELHOR CHECAR.

Quadro 8

A câmera mostra um armazém do outro lado da rua. Éder está sendo puxado pelo comandante até lá.

Página 63

Quadro 1

Quadro grande, plano aberto. O ângulo muda e a cena passa a ser vista de dentro do armazém. O comandante está puxando Éder na entrada do estabelecimento (onde já se encontram outros dois policiais bastante calmos, vigiando - um deles olha com muita surpresa para a cena: ele voltará a aparecer em seguida). Atrás do comandante, vê-se a entrada da Fazenda do Viegas.

Quadro 2

Mostra o balcão, em vista lateral. Há bancos giratórios na frente. O dono do armazém - um senhor de cabelo cinza, mais ou menos 50 anos - está atrás do balcão, com sua esposa mais jovem e três crianças. Todos estão assustados, espremendo-se de encontro a prateleiras com os produtos à venda, logo atrás deles, à direita do leitor.

Quadro 3

O comandante joga Éder de encontro ao balcão, com truculência.

Quadro 4

O comandante aponta um dedo para Éder, enquanto olha feio para o dono do armazém e pergunta:

QUEM É?

Quadro 5

O dono do armazém aproxima-se cauteloso do rosto inchado de Éder, virado de lado sobre o balcão, inconsciente.

Quadro 6

O dono diz:

É O ÉDER, MEU SENHOR. ELE É FOTÓGRAFO, ENSINA A MENINADA AÍ...

NÃO FAZ MAL PRA NINGUÉM!

Página 64

Quadro 1

O comandante demonstra estar contrariado.

Quadro 2

O comandante faz sinal para os outros três policiais.

Quadro 3

Esses policiais arrastam Éder pelas pernas em direção à rua, sob o olhar surpreso de um dos policiais que estava no armazém.

Quadro 4

Plano aberto, grande. Mostra o grupo na rua, diante de Éder. Um dos policiais ainda está soltando a perna dele, o outro já soltou. Ao fundo, vemos corpos de traficantes junto ao muro. Outros três foram colocados de joelho contra o muro, sendo preparados para a execução. A intenção, ao colocar isso em segundo plano, é propositalmente banalizar o conteúdo violento da cena.

Quadro 5

O comandante passa a mão pela testa, para limpar o suor, enquanto diz:

NÃO TÔ CONVENCIDO NÃO!

ESSE AÍ TEM CARA DE TRAFICANTE!

Quadro 6

Ele olha para Éder, como se falasse com ele, mas Éder está inconsciente:

OS MORADORES TEM A MANIA DE PROTEGER VOCÊS, MAS EU RECONHEÇO UM TRAFICANTE SÓ PELO CHEIRO PODRE...

Quadro 7

Ele aponta a arma em direção à cabeça de Éder.

Página 65

Quadro 1

Outro policial, mais cauteloso (que estava dentro do armazém, de vigia), se aproxima, colocando a mão no antebraço do comandante que segura a arma.

MAS COMANDANTE...

Quadro 2

O comandante passa a mão na testa, ainda com a arma.

Quadro 3

O comandante diz pros outros três soldados do início da cena:

OK, REVISTEM O CARA ANTES.

Quadro 4

Plano aberto. O grupo debruça-se sobre Éder, metendo-lhe a mão por tudo. Um deles abre o zíper do colete de Éder. A cena é mostrada de cima.

Quadro 5

O policial que abriu o colete aparece agora em plongê, mostrando pro comandante a máquina fotográfica de Éder, toda quebrada.

OLHA ISTO...

Quadro 6

O comandante abaixa a cabeça, desapontado, enquanto o policial torna a enfiar a mão dentro do colete de Éder. A máquina foi jogada no chão.

Quadro 7

O policial, com a mão dentro do colete, faz cara de que encontrou algo.

Página 66

Quadro 1

Close no peito de Éder, com a mão do soldado puxando algo de um bolso.

Quadro 2

Mesmo enquadramento. A foto do traficante começa a aparecer.

Quadro 3

A foto aparece inteira. O soldado olha para cima, para o comandante, e diz:

MAS OLHA SÓ...

Quadro 4

O comandante está pegando a foto:

AH...

Quadro 5

O comandante olha para a foto e fala alto:

ENTÃO ESSE AÍ É FOTÓGRAFO A SERVIÇO DO TRÁFICO...

Quadro 6

O comandante dá um chute em Éder. Diz:

EU SABIA...

Quadro 7

O policial com a faca diz:

EU NEM TINHA IDEIA DE QUE EXISTIA ISSO.

Quadro 8

O policial cauteloso diz para o comandante, que olha para ele pensativo:

COMANDANTE, ALGO ME DIZ QUE É MELHOR CHECAR ESSA HISTÓRIA AÍ.

Quadro 9

O comandante está pensando.

Página 67

Quadro 1

Os outros dois policiais dizem pro colega cauteloso, com os balões intercalando-se:

VOCÊ TÁ MALUCO, CARA! VOCÊ NÃO VIU A FOTO?

E A EQUIPE LÁ DO MORRO INFORMOU QUE TINHA DOIS TRAFICANTES PERTO DO RIO, UM DE METRALHADORA E OUTRO DE COLETE.

ESSE AÍ TÁ DE COLETE.

E VEIO LÁ DE DENTRO.

Quadro 2

O policial cauteloso:

MAS E SE ELE É FOTÓGRAFO E TAVA SÓ FALANDO COM O TRAFICANTE? AÍ NÃO É MOTIVO PRA FAZER ALGO CONTRA ELE.

Quadro 3

Um dos policiais pergunta, debochando:

AH, TÁ. E ELE TAVA FALANDO O QUE COM O TRAFICANTE? CONVENCENDO O CARA A LARGAR A VIDA DO CRIME?

O policial cauteloso responde:

UÉ, POR QUE NÃO?

OU FALANDO QUALQUER OUTRAO ASSUNTO. ELES PODEM SER AMIGOS, OU VIZINHOS OU SEI LÁ O QUÊ.

NEM TODA RELAÇÃO COM O TRÁFICO É CRIMINOSA.

Quadro 4

Todos olham para o comandante, esperando sua decisão. Ele coça o queixo.

Quadro 5

O comandante diz, olhando para Éder:

É, PIOR QUE ISSO JÁ DEU PROBLEMA MAIS DE UMA VEZ.

AGORA A MÍDIA TÁ EM CIMA. SE FOR MORADOR...

Quadro 6

O comandante olha para o policial cauteloso.

BEM, CHECA ISSO DIREITINHO, ENTÃO, PRA NÃO DEIXAR DÚVIDA!

Quadro 7

O comandante olha para os outros três:

ENQUANTO ISSO, O CARA VAI FICAR EM QUARENTENA.

Página 68

Esta página, com vários quadros, revisita o cenário mostrado na página 41 (em ângulos e enquadramentos levemente alterados, é claro, para evitar a mesmice). O que será mostrado aqui, como narrativa principal, é que os quatro soldados carregam Éder pela subida localizada logo após o portão da Fazenda do Viegas. Ele é carregado pelos braços e pelas pernas. No caminho, vê-se o rastro de destruição da invasão policial: corpos de traficantes na trilha que sobe o morro e na piscina (agora rubra de sangue), cápsulas de balas... No meio do mato, entre as árvores, vê-se uma execução (sempre colocada em segundo plano). Enquanto isso, ouve-se o som de tiros, aqui e ali: RÁ-TÁ-TÁ. RÁ-TÁ. TUM.

Página 69

Quadro 1

O grupo chegou ao pátio circular, diante da construção principal da Fazenda do Viegas.

Quadro 2

Agora eles estão diante da segunda alcova. Um dos soldados largou o braço de Éder para abrir a porta. Som de tiros ao fundo. RÁ-TÁ-TÁ.

Quadro 3

Eles jogam Éder lá dentro, sem nenhum cuidado.

Quadro 4

Agora passamos a ver a cena pelo lado de dentro: o corpo de Éder jogado no chão, recortado em perfil pela luz do sol que entra pela porta da alcova. Pela porta podemos ver também os policiais. Um deles olha para o alto, distraidamente. Sons de tiros: TUM. RÁ-TÁ-TÁ.

Quadro 5

Mesma cena do quadro anterior, com a porta sendo fechada. Assim, boa parte do quadro está imersa na escuridão.

Quadro 6

O quadro todo imerso na escuridão.

Página 70

Página toda negra.

PARTE 2

Página 71

Esta página brinca com os manuais de roteiro. É toda em negro, mas recortada em quadros. O primeiro quadro é grande, ocupando a maior parte da página - o leitor imagina que, se houvesse luz, seria um plano aberto, para situar o local da história. Os outros quadros têm diferentes tamanhos. Em quase todos os quadros, aparece a onomatopeia de tiros: RÁ-TÁ-TÁ. TUM. TUM. RÁ-TÁ. No último quadro da página, um balão de fala com borda

estilizada (para marcar que é uma voz diferente das que foram ouvidas até aqui) diz:

SENHOR?

Página 72

Quadro 1

A estética da página anterior continua. Ouve-se o som de tiros: RÁ-TÁ-TÁ. E a voz estilizada diz:

O SENHOR ESTÁ BEM?

Quadro 2

Apenas a onomatopeia de tiro: TUM.

Quadro 3

Quadro negro. Um balão de fala não estilizado - o de Éder - diz:

OS POLICIAIS ME BATERAM...

Quadro 4

A voz estilizada:

TUDO BEM, SENHOR. EU ESTOU AQUI.

Ao fundo, o som de tiros: RÁ-TÁ-TÁ.

Quadro 5

A voz estilizada:

DEIXA EU AJUDAR O SENHOR A SE SENTAR.

Quadro 6

Quadro todo negro, mas maior que os demais, ocupando o resto da página. O leitor imagina a ação dita no quadro anterior.

Página 73

Quadro 1

Som de tiro: RÁ-TÁ-TÁ e TUM. A voz estilizada pergunta:

O SENHOR QUER ÁGUA?

Quadro 2

A onomatopeia que aparece aqui é de alguém bebendo água: GLUB GLUB GLUB.

Quadro 3

A voz estilizada:

O SENHOR PRECISA DESCANSAR. MELHOR DORMIR UM POUCO.

Quadro 4

Quadro negro, silencioso.

Quadro 5

Muitos tiros, ocupando quase todo o quadro: RÁ-TÁ-TÁ-TÁ-TÁ.

Quadro 6

Outros tiros: TUM. RÁ-TÁ-TÁ.

Quadro 7

Silêncio.

Quadro 8

RÁ-TÁ.

Página 74

Quadros 1, 2 e 3

Silêncio.

Quadro 4

Éder:

HÁ QUANTO TEMPO ESTAMOS AQUI?

Quadro 5

A voz estilizada:

NÃO SEI DIZER, MEU SENHOR.

MAS É MUITO TEMPO.

Quadro 6

Quadro com uma única onomatopeia - TUM.

Quadro 7

Quadro negro e silencioso.

Página 75

Quadros 1 e 2

Silêncio

Quadro 3

Éder:

OS TIROS PARARAM. A INVASÃO PROVAVELMENTE TERMINOU.

Quadro 4

Éder:

TALVEZ OS POLICIAIS JÁ TENHAM IDO EMBORA. VEM, VAMOS SAIR.

Quadro 5

A voz estilizada:

EU NÃO POSSO SAIR DAQUI, MEU SENHOR.

Éder questiona:

COMO ASSIM?

Quadro 6

Éder:

A PORTA ESTÁ ABERTA...

Quadro 7

Uma fresta de luz invade o quadro, indicando que Éder está abrindo a porta. Nesse momento, porém, não se vê nada da rua nem do local em que eles estão.

Página 76

Quadro 1

Quadro grande. Mostra a Fazenda do Viegas vista de dentro da alcova, como nos últimos quadros da página 69. A porta está entreaberta. Vê-se o ambiente semi-iluminado. O verde lá fora é mais verde do que aparecia nas outras cenas, mas a paisagem não é muito diferente. Dentro, é quase a mesma coisa. Vemos apenas uma mão (o leitor conclui que é de Éder) junto à porta, abrindo-a devagar. A ideia aqui é fazer com que a câmera assuma os olhos da personagem.

Quadro 2

Mesmo enquadramento, porém com a porta agora toda aberta. A iluminação é maior. O sol brilha entre as árvores. Uma mão

coloca-se diante da câmera, para sinalizar que a personagem está protegendo os olhos contra o sol.

Quadro 3

Mesma cena, porém agora sem a mão diante da câmera.

Página 77

Quadro 1

Quadro grande. A câmera mostra a mão de Éder junto ao batente da porta. É como se ele tivesse colocado a cabeça pra fora. O pátio da Fazenda do Viegas aparece como se fosse uma dessas câmeras que fotografam 180°, de tal modo que, tanto à direita quanto à esquerda, o limite da imagem são as paredes da construção (para que possam aparecer as duas mãos).

Quadro 2

Éder aparece na porta, pelo lado de fora. Sua cabeça está na contraluz, então não é possível identificar as feições do rosto. Em outras palavras: o leitor não poderá reconhecer Éder na imagem. Ele diz, olhando para dentro da alcova:

TÁ LIMPO. VEM.

Quadro 3

A câmera, posicionada do lado de fora da alcova, mostra o interior. Um dos cantos permanece fora do alcance da luz. Há uma figura lá dentro, mas não dá para distingui-la muito bem. A voz estilizada diz:

NÃO POSSO.

Quadro 4

Repete o quadro 2. A cabeça de Éder afasta-se um pouco da trajetória da luz do sol, mas ainda está em contraluz, de modo a não poder ser identificado pelo leitor.

Quadro 5

Mostra novamente o interior da alcova. Agora entra um pouco mais de luz, o suficiente para mostrar uma parte do quadro que antes não estava iluminada. Vê-se que a figura na sombra tem os braços e os pés presos em longas correntes, fixadas nas paredes. São longas, permitindo que essa figura possa se movimentar dentro da alcova, mas não que saia. Não é possível distinguir com perfeição a pessoa ali dentro. Vê-se apenas que é uma pessoa negra, com a roupa em frangalhos. Um balão de fala não estilizado diz:

BEM, VOU TER QUE BUSCAR AJUDA ENTÃO...

Página 78

Quadro 1

Mostra o pátio vazio. Vê-se uma paisagem semelhante ao tempo contemporâneo da narrativa, porém muito mais preservada. A ideia também é mostrar que não há ninguém na rua.

Quadro 2

Plano detalhe na mesa no centro do pátio. As cadeiras que a cercam são de ferro.

Quadro 3

Plano detalhe na pequena escada de pedra que conduz do caminho na entrada da Fazenda do Viegas até o pátio da edificação principal. Está toda limpa e mais nova.

Quadro 4

Plano detalhe na mureta que cerca o pátio, em perspectiva, para dar a ideia de que o leitor está percorrendo toda a extensão da mureta com os olhos.

Quadro 5

Grande. Mostra o prédio principal da Fazenda do Viegas. Está lindo, como deveria ser no início do século 19. Pode-se ver também um pedaço do pátio na parte inferior do quadro, pois é como se a câmera, que nos quadros anteriores estava junto à escada de pedra e à mureta, apenas tivesse sido girada sobre o próprio eixo.

Quadro 6

Close na parte esquerda do prédio, para mostrar um sino grande, do século 19, novo.

Quadro 7

Close na varanda, para mostrar o parapeito, com detalhes entalhados na madeira.

Quadro 8

Close nos detalhes da janela.

Página 79

Quadro 1

Close na escada que conduz à varanda. Do canto inferior direito do quadro, vem um pequeno e discreto balão de fala preenchido com notas musicais. A ponta do balão de fala aponta para a lateral do prédio.

Quadro 2

A câmera agora está posicionada mais próxima à escada que conduz à varanda. O balão de fala com as notas musicais está maior e aponta para os fundos do prédio.

Quadro 3

Em primeiro plano, ocupando um grande pedaço do quadro à esquerda, aparece a parede da Fazenda do Viegas. É como se o leitor estivesse encostado ali para espiar. À direita, vemos o balão de fala ainda maior, com as notas musicais escritas em negrito, para demonstrar intensidade. Enxerga-se ainda, no terreno ao lado, uma vara de madeira de pé, com uma corda estendida.

Quadro 4

Mesmo enquadramento, porém com a parede ocupando agora menos espaço do quadro. Nesse espaço que ficou livre, vemos uma mulher jovem negra, curvada sobre uma bacia, pegando dali uma roupa molhada. É ela quem está assobiando, por isso o balão de fala com as notas musicais liga-se a ela. Usa saias largas.

Quadro 5

Não há mais a parede. O leitor enxerga a mulher estendendo roupa na corda. Sempre assobiando. Ela está de costas para o leitor, em plano aberto. É muito bonita.

Quadro 6

Close no rosto da mulher, que virou-se para o leitor, percebendo-o pela primeira vez.

Quadro 7

Plano americano. Ela leva as mãos à cintura e diz, para o leitor:

POIS OLHA QUEM ESTÁ AÍ!

Quadro 8

A câmera segue mostrando a mulher, que voltou a estender roupas. Ela aparece porém mais afastada. É como se o leitor recuasse, de susto. A mulher diz, distraidamente:

O SENHOR NÃO QUIS DORMIR NÃO?

Página 80

Quadro 1

Mostra a mulher estendendo roupas no varal, assobiando. Um balão de fala vem da parte de baixo do quadro, como se fosse o leitor quem dissesse:

CADÊ TODO MUNDO?

Quadro 2

A mulher responde, sem parar o que estava fazendo:

É HORA DA SESTA, MEU SENHOR. AQUI TODO MUNDO DORME A ESSA HORA.

Quadro 3

A mulher terminou de estender todas as roupas e, por isso, pegou a bacia.

Quadro 4

A mulher caminha em direção à trilha que leva ao rio, afastando-se da câmera.

Quadro 5

A câmera volta a se aproximar da mulher, significando que o leitor a segue.

Quadro 6

A mulher vira-se, olhando com cara estranha para o leitor, que falou:

CADÊ OS POLICIAIS?

Quadro 7

A mulher apoia a bacia na cintura e, com a mão livre, faz um gesto abrangendo a paisagem ao seu redor. Diz para o leitor:

DÁ UMA OLHADA NA TRANQUILIDADE DESTES LUGAR, MEU SENHOR.

Quadro 8

Ela continua descendo a trilha. Diz:

AQUI NÃO PRECISA POLÍCIA NÃO.

Página 81

Quadro 1

A partir de agora e nos próximos quadros, a câmera mantém-se a uma distância fixa da mulher, para significar que ela está sendo seguida pelo leitor. Ela chega perto do rio, onde há um pequeno morro de roupas sujas jogadas sobre uma pedra. O leitor ficou parado na trilha, observando-a.

Quadro 2

A mulher agacha-se e começa a lavar a roupa suja. A câmera mudou de posição, para mostrar que o leitor caminha em direção ao rio, sempre olhando para a mulher, com a distância mantendo-se fixa entre eles.

Quadro 3

Plano aberto. Quadro grande, ocupando uma boa parte da página. A mulher segue lavando roupa. Destaque para o cenário, para mostrar o rio fazendo a curva brusca. O leitor percebe que, no

lugar onde, no tempo contemporâneo, havia uma construção de madeira lembrando uma oca, agora não há nada.

Quadro 4

Mostra a água parada entre algumas pedras, enquanto, ao fundo, o rio corre com força. Esse pequeno trecho de água parada reflete o terreno acima dele.

Quadro 5

Mesmo enquadramento. Agora, porém, aparece em primeiro plano a mão da personagem-câmera, apoiando-se sobre uma pedra.

Quadro 6

Mesmo enquadramento. Agora aparece um pouco mais do corpo da personagem, para mostrar que ela está se debruçando sobre a água parada. A câmera está deixando de ser subjetiva, para assumir total objetividade.

Página 82

Página inteira mostrando Éder-Debret observando a sua própria imagem refletida na água. Nesse momento, não há necessidade de usar mais a câmera subjetiva. A personagem aparece ocupando um canto da página, apenas para que seja possível destacar, como componente principal da imagem, o reflexo na água do rio. A expressão facial e a roupa da personagem são as mesmas do famoso autorretrato de Debret.

Página 83

Quadro 1

Plano americano. Sentado sobre uma pedra com o rio ao fundo, Éder-Debret leva uma mão ao rosto. Está tentando assimilar o que acabou de ver. Um balão de fala surge da direita:

SENHOR DEBRET! SENHOR DEBRET!

Quadro 2

Éder-Debret avista um homem, com trajes nobres, descendo a trilha em direção ao rio. Ele vem apressado, acenando com o braço.

Quadro 3

Esse homem, parado diante de Éder-Debret, enxuga o suor com um lenço. Diz:

FINALMENTE ENCONTREI O SENHOR!

Quadro 3

Esse homem pega Éder-Debret pelo braço.

VAMOS LOGO QUE SUA MAJESTADE ESTÁ ESPERANDO.

Quadro 4

Debret é praticamente arrastado através da trilha, em direção à edificação principal da Fazenda do Viegas.

Quadro 5

Os dois caminham na varanda, rumo à porta maior no fim.

Quadro 6

Eles entram num grande aposento, uma sala de jantar com uma grande mesa.

Quadro 7

Param diante da porta do quarto onde, na parte contemporânea da narrativa, estava o chefe do tráfico. O homem da corte, parado ereto junto ao batente, bate levemente na porta, semi-aberta.

Quadro 8

O homem diz:

ELE ESTÁ AQUI, MAJESTADE!

Do lado de dentro, sai um balão de fala pela porta:

PODEM ENTRAR.

Página 84

Quadro 1

Ocupando dois terços da página. Vemos Dom João VI sentado em seu trono. A personagem, a roupa e o cenário são parecidos com os do famoso retrato de Dom João VI pintado por Debret. Parecidos, não iguais, porque o pintor sempre acrescenta elementos épicos à imagem.

Quadro 2

O homem aproxima-se de Dom João e, inclinando-se cerimoniosamente, diz:

VOSSA MAJESTADE, PEÇO DESCULPAS PELA DEMORA. NOSSO AMIGO PINTOR ESTAVA OCUPADO A FAZER A CORTE A UMA BELA MOÇA NA BEIRA DO RIO...

Quadro 2

O homem completa, com um sorriso malicioso:

COM CERTEZA VOSSA MAJESTADE PODERÁ ENTENDER E PERDOAR.

Ao que Dom João diz, rindo:

É CLARO QUE ENTENDO.

Quadro 3

Debret lança um olhar confuso para a dupla, que riem do que acabaram de falar.

Página 85

Quadro 1

Dom João levanta-se ao fundo do quadro. No primeiro plano, o homem da corte olha para Debret e diz, irônico:

SENHOR DEBRET, HÁ HORA PARA TUDO NESTA VIDA.

AGORA É A HORA DE PINTAR O RETRATO DE VOSSA MAJESTADE DOM JOÃO VI, REI DO REINO UNIDO DE PORTUGAL, BRASIL E ALGARVES, QUE É QUEM ESTÁ CUSTEANDO SUA ESTADA POR ESTAS TERRAS!

Quadro 2

O homem aponta para um cavalete com uma tela, num dos cantos do aposento. Diz:

ESTÁ TUDO MONTADO ALI PARA O SENHOR.

Quadro 3

O homem sai, fechando a porta do aposento, não sem antes dizer:

AO TRABALHO!

Quadro 4

Dom João VI já está fazendo pose diante do seu trono.

Quadro 5

Debret olha para a tela vazia e o material de pintura à sua frente.

Quadro 6

Vagarosamente, Debret pega um lápis.

Quadro 7

Debret fica encarando esse lápis.

Quadro 8

Dom João VI lança um olhar de impaciência para Debret.

Quadro 9

Debret, ainda segurando o lápis, olha, por sobre a tela vazia, para Dom João VI e diz:

EU NÃO SEI PINTAR...

Página 86

Quadro 1

Dom João VI sorri, sem se mexer. Diz:

SENHOR DEBRET, SAIBA QUE EU APRECIO SEU BOM HUMOR.

Quadro 2

Close em Debret, segurando o lápis:

É SÉRIO. EU TRABALHO COM FOTOGRAFIA. NÃO SEI O QUE FAZER COM ESTA TELA.

Quadro 3

Dom João, ainda sem se mexer, muito sério:

SENHOR DEBRET, QUANDO O SINO TOCAR, EU TEREI QUE SAIR PARA UMA REUNIÃO. ENTÃO, POR FAVOR, COMECE LOGO.

Quadro 4

Debret olha para a tela vazia, com Dom João ao fundo.

Quadro 5

Debret arrisca um traço com o lápis. Não é possível ver o que ele desenhou.

Quadro 6

Debret olha para Dom João, analisando sua forma.

Quadro 7

Debret arrisca outro traço.

Quadro 8

Mais um traço. É um movimento circular com a mão.

Quadro 9

Debret olha para o que desenhou, positivamente surpreso com o resultado. O leitor ainda não pode ver o que ele fez.

Quadro 10

Ele volta a desenhar, agora animado.

Página 87

Quadro 1

Ocupando a maior parte da página. Composição mostrando planos alternados. A sequência principal de planos mostra diferentes etapas do desenho feito por Debret: de um pequeno rascunho da personagem, passando por esboços do cenário, até finalmente um rascunho mais detalhado a lápis. Intercalam-se imagens de Dom João fazendo pose e Debret debruçado sobre o quadro, empolgado e concentrado.

Quadro 2

Debret olha para a palheta de cores.

Quadro 3

Plano detalhe mostrando o pincel sendo passado na tinta.

Quadro 4

Plano detalhe mostrando o sino tocando. BLÉM.

Quadro 5

Mostra Debret diante do quadro, com o pincel na mão. Ele não teve tempo de pintar nada. Dom João olha para ele com cara de "lamento muito".

Página 88

Quadro 1

Dom João foi para junto de Debret e está olhando o desenho.

Quadro 2

Dom João VI olha para Debret e pergunta:

QUANTAS SESSÕES SERÃO NECESSÁRIAS PARA TERMINAR O QUAD...?

Ao fundo, o homem da corte escancara a porta, entrando ruidosamente e dizendo:

HORA DA REUNIÃO, MAJESTADE!

Quadro 3

O homem da corte observa o quadro, franzindo o cenho. Pensa em voz alta:

ISSO VAI DEMORAR...

Quadro 4

Ele olha para Debret:

BEM, DE QUALQUER FORMA, O SENHOR PODERÁ PERMANECER CONOSCO O TEMPO QUE PRECISAR.

Quadro 5

Ele sai pela porta, puxando Debret pelo braço.

AGORA VAMOS DEIXAR NOSSA MAJESTADE A SÓS.

Quadro 6

Eles estão na sala de jantar. Por eles passa um grupo de políticos, indo em direção à porta onde está o rei.

Quadro 7

Parado bem em frente de uma porta fechada (é a mesma onde, no tempo contemporâneo da narrativa, Éder viu o homem amarrado à cadeira), o homem da corte faz um sinal indicando o caminho para os homens seguirem:

POR ALI, SENHORES. O REI JÁ ESTÁ A VOSSA ESPERA.

Página 89

Quadro 1

Ocupando uma linha. Os políticos já passaram, por isso o homem da corte virou-se para a porta atrás dele e, com a mão na maçaneta, diz a Debret:

PROVIDENCIEI UM QUARTO CONFORTÁVEL, COM TUDO QUE O SENHOR PRECISA PARA PODER APROVEITAR BEM OS DIAS NO RIO DE JANEIRO.

Quadro 2

Quadro grande. Dentro do quarto, há uma cama de solteiro, uma janela e uma escrivaninha com uma cadeira. É um quarto simples, porém confortável.

Quadro 3

Debret e o homem da corte estão junto à escrivaninha, onde há livros e material de desenho. O homem diz:

TAMBÉM PROVIDENCIEI BASTANTE MATERIAL DE DESENHO, COMO O SENHOR PEDIU. SE PRECISAR DE ALGO MAIS, É SÓ ME CHAMAR.

Quadro 4

O homem abre a cortina da janela, deixando entrar um sol lindo. Diz:

AQUI É UM BOM LUGAR PARA DESCANSAR, TRABALHAR, DORMIR, LER. ENFIM, O QUE SE QUISER FAZER.

Quadro 5

Ele vira-se para Debret:

HOJE A AGENDA DO REI ESTÁ CHEIA, ENTÃO O SENHOR PODE APROVEITAR O DIA COMO BEM ENTENDER.

Quadro 6

Debret diz:

ACHO QUE VOU PEGAR UM POUCO DE AR FRESCO.

O homem responde:

COMO PREFERIR. O DIA ESTÁ MESMO LINDO. CONTINUAMOS AMANHÃ CEDO!

Quadro 7

O homem da corte atravessa a sala de jantar, sendo seguido por Debret.

Quadro 8

Debret para, estupefato, na porta que dá para a varanda.

Páginas 90 e 91

Página dupla mostrando Éder na varanda, e a vista que ele tem dali. Agora o pátio da Fazenda do Viegas está cheio de gente, todos cavalheiros e damas do século 19. No centro do pátio, um grupo toma chá na mesa circular. Há jovens flertando na varanda. Crianças brincam no pátio. A Fazenda do Viegas esbanja conforto e beleza. Enfim, a vida da corte do século 19, em plena força, num cenário de tirar o fôlego.

Página 92

Quadro 1

Close no rosto de Debret, deslumbrado com o que viu.

Quadro 2

O rosto de Debret virou-se, porque o homem da corte se aproxima dele pela varanda, trazendo duas senhoritas, uma de cada lado. Ele diz a elas:

MADMOISELLES, EIS O FAMOSO PINTOR JEAN-BAPTISTE DEBRET.

Quadro 3

As duas aproximam-se de Debret, pegando-lhe pelo braço. Falam:

O SENHOR VEIO DA FRANÇA? DEVE TER SIDO UMA LONGA VIAGEM...

É VERDADE QUE O SENHOR ESTÁ PINTANDO O RETRATO DO REI?

O SENHOR GOSTA DE CAVALOS?

Quadro 4

As duas mulheres arrastam Debret em direção à escada da varanda. Ao fundo, o homem da corte ainda diz:

SENHOR DEBRET, APROVEITE TUDO QUE A FAZENDA DO VIEGAS TEM A LHE OFERECER, NA COMPANHIA DESSAS LINDAS SENHORITAS. MAS NÃO ESQUEÇA DO NOSSO COMPROMISSO AMANHÃ.

Quadro 5

Debret e as duas jovens passeiam pelo pátio. A câmera está um pouco mais afastada, mas dá para ver que Debret já está falando e está bastante orgulhoso.

Quadro 6

O trio caminha pela estrada que leva à entrada da Fazenda do Viegas, com a escada de pedras ao fundo. Conversam animados.

Quadro 7

Os três estão diante do local onde, na parte contemporânea da narrativa, há uma piscina. Agora vê-se que é um tanque para dar água aos cavalos. Há 4 ou 5 cavalos de raça, alguns bebendo água. Um funcionário da Fazenda está por ali. Negro.

Quadro 8

Mostra o funcionário encilhando um cavalo, com outros dois já encilhados ao lado.

Quadro 9

Debret segura na mão de uma das moças, ajudando-a a montar. A outra já está em cima do cavalo.

Página 93

Quadros 1, 2, 3, 4 e 5

Mostra flashes de Debret cavalgando com as senhoritas pelos lindos caminhos da Fazenda do Viegas. Algumas vezes, o trio

vai a trote, outras a galope. Eles se divertem pra caramba. Em algum momento, param para descansar na relva. Há animais aqui e ali. Bucólico, esta sequência representa um dia bastante divertido na vida de Debret.

Quadro 6

Mostra a lua.

Quadro 7

Mostra a cama de Debret.

Quadro 8

Mostra Debret se deitando.

Quadro 9

Mostra Debret deitado na cama e sorrindo.

Páginas 94 e 95

Estas duas páginas servem para representar um longo arco de passagem de tempo. É como a técnica do sumário, na literatura. Vemos aqui o encantamento de Éder com a Fazenda do Viegas. Afinal, ele tinha o sonho de revitalizar o local, transformar num centro cultural, então é como se ele visse esse sonho realizado. Ele aproveita bastante o fato de estar lá, e isso tem que ser mostrado de forma sucinta. A sequência a seguir representa flashes de suas atividades desenvolvidas durante vários dias na Fazenda do Viegas. Ele faz trilhas com cavalheiros, lê à sombra de uma árvore, participa de saraus noturnos animados, nada no rio, pratica esportes da época, participa de um grande banquete com o rei, debate algum assunto intelectual com outros cavalheiros, toma chá com senhoras na mesa no centro do pátio etc. E, claro, aparece algumas vezes pintando o quadro de Dom João VI, além de desenhando, muito orgulhoso, cenas da aristocracia. Esses

flashes se alternam com um quadro fixo, que representará a passagem do tempo. Nesse quadro fixo, veremos as etapas do quadro sendo pintado - é um recurso criativo, que funciona como folhas do colendário passando ou ponteiros de um relógio girando.

Página 96

Quadro 1

Voltamos a ter uma cena. Quadro grande. Mostra Éder dormindo.

Quadro 2

Agora o rosto de Debret é iluminado por intensos raios de sol. Seu rosto está contraído em função de a luz estar atrapalhando seu sono.

Quadro 3

Debret senta-se na cama, esfregando os olhos.

Quadro 4

Ele olha para a janela, cujo sol entra pelas cortinas abertas. No colchão, há um quadrado de luz exatamente sobre os travesseiros.

Quadro 5, 6 e 7

Debret veste-se.

Quadro 8

Antes de sair, ele pega seu material de desenho sobre a escrivaninha.

Página 97

Quadro 1

Debret agora está sentado perto do rio, com seu material de desenho ao lado. Está parcialmente encoberto pela vegetação

atrás dele. Ele faz algum desenho, por isso está concentrado na prancheta.

Quadro 2

Debret levanta a cabeça, surpreso, pois atrás dele surgiu um assobio, representado por um balão de fala preenchido com notas musicais.

Quadro 3

Debret vira-se para olhar atrás de si. O balão de fala com notas musicais ainda está no quadro.

Quadro 4

Debret vê a lavadeira, a que ele encontrara logo que chegou na Fazenda do Viegas. Ela está agachada junto ao rio, lavando roupa e assobiando. De onde está, não pode ver Debret. Ela está de pés descalços e o cabelo solto.

Quadro 5

Close no rosto de Debret, admirado.

Quadro 6

Debret está agora sentado em posição de lótus, a prancheta sobre as pernas, virado para a lavadeira, num ângulo em que ela ainda não pode vê-lo. Ele está desenhando.

Quadros 7, 8 e 9

Estes quadros mostram a prancheta de Debret. No primeiro quadro, vemos um desenho com um detalhe do torso da lavadeira, o cabelo caindo sobre os ombros nus. No segundo, foco nas mãos esfregando o tecido. No terceiro, o pé tocando na água discretamente, enquanto ela lava roupa. Todos esses três desenhos são esboços simples, de poucos traços, representando que Debret desenha rapidamente o que vê.

Página 98

Quadro 1

Volta a mostrar o cenário real. A lavadeira está olhando por sobre o ombro, como que checando ao redor antes de tramar alguma coisa.

Quadro 2

Ela olha para o outro lado.

Quadro 3

Ela levanta-se.

Quadro 4

Volta a mostrar a prancheta de Debret. Nesse rascunho rápido, vemos a mulher de pé, diante do rio, prendendo os cabelos.

Quadro 5

Prancheta de Debret. Ela ergueu a barra do vestido e entrou na água, até as canelas.

Quadro 6

Prancheta de Debret, close no rosto da mulher, olhando sobre o ombro. Dá a entender que ela pode ter lançado um olhar malicioso para Debret (para o leitor), como que sabendo que ele está ali observando, porém o objetivo não é deixar isso claro. Afinal, o próprio Debret pode ter desenhado esse olhar, por ser algo que ele desejasse que tivesse ocorrido.

Quadro 7

Close no rosto de Debret, que está com os olhos arregalados.

Quadro 8

Quadro grande, ocupando o resto da página. A mulher está totalmente nua na beira do rio. A pose, num primeiro momento,

não é anatomicamente sensual: ela virou-se sobre os calcanhares para colocar o vestido sobre uma pedra, para não molhá-lo. Portanto, a mulher está toda torcida.

Página 99

Quadro 1

Debret está embasbacado, admirando. A mão está suspensa no ar, segurando o lápis. No seu colo, na prancheta, há o esboço de um desenho da mulher tirando o vestido por sobre a cabeça.

Quadro 2

Debret decidiu colocar o material de desenho ao seu lado, ou seja, ele não quer desenhar a cena, quer apenas aproveitar a beleza do que vê, só para ele.

Quadro 3

De costas para o leitor, a mulher vai entrando aos poucos na água. Neste quadro, está com água até os joelhos.

Quadro 4

Ela joga um pouco de água sobre o tronco.

Quadro 5

Ela se atira corajosamente na água, até o pescoço.

Quadro 6

Ela nada um pouco.

Quadro 7

Ela começa a sair da água, caminhando em direção à margem. A água vai pela sua cintura.

Quadro 8

Ela inclinou-se para pegar uma toalha em meio às roupas por lavar.

Quadro 9

Ela está se secando com essa toalha. A câmara mostra a mulher de longe, em plano aberto, para indicar que a cena acabou.

Página 100

Quadro 1

Mostra um céu estrelado e uma lua brilhante surgindo entre galhos de árvores.

Quadro 2

Debret está sentado na mureta da escada de pedras, olhando para o céu. Ele é iluminado pela luz do luar. Ao mesmo tempo, descasca uma laranja com um canivete. Está vestindo um casaco.

Quadro 3

Mesma cena. Porém, enquanto ele está concentrado cortando a casca com o canivete, passa alguém ao seu lado, descendo a escada.

Quadro 4

Surpreso, Debret vê a lavadeira à sua frente, se afastando.

Quadro 5

Ele fica parado, mastigando sua laranja.

Quadro 6

Ele levanta-se.

Quadro 7

Mostra Debret descendo o caminho até a entrada da Fazenda do Viegas. A lavadeira vai alguns metros à sua frente, sem perceber que é seguida.

Quadro 8

Debret para junto a uma árvore.

Quadro 9

Mostra o que Debret vê. A lavadeira se aproxima do portão de entrada da Fazenda do Viegas. Ali já a espera um pequeno grupo de pessoas, 4 ou 5, todos negros.

Página 101

Quadro 1

O grupo, ao qual se juntou a lavadeira, esgueira-se para fora da Fazenda do Viegas, passando pelo portão.

Quadro 2

Mostra Debret observando tudo.

Quadro 3

Agora é Debret quem sai pelo portão.

Quadro 4

Fora da Fazenda do Viegas, Debret avista o pequeno grupo se esgueirando por uma trilha no meio do mato. Ninguém o percebe. A ideia aqui é que a trilha seja na direção onde, no tempo contemporâneo, está localizada a favela.

Quadro 5

Debret aventura-se pela trilha, com o mato fechado à sua volta.

Quadro 6

Debret está no fim da trilha, e uma clareira com uma construção aparece à sua frente. Com o braço, ele afasta uns galhos.

Quadro 7

Quadro grande. Mostra a senzala à noite. A iluminação vem da lua e de algumas tochas espalhadas aqui e ali. É o mesmo terreno onde, no cenário contemporâneo, está localizada a quadra de futebol. A senzala é um prédio baixo e pequeno, com um largo descampado em toda a sua volta. No meio do pátio há uma pilastra de madeira.

Página 102

Quadro 1

De longe, Debret avista o grupo passando ao lado da senzala, em direção aos fundos da construção.

Quadro 2

Debret esgueira-se pela margem da clareira, junto a um matagal fechado.

Quadro 3

Ainda esgueirando-se, porém já perto da senzala.

Quadro 4

Debret para, olhando em direção ao prédio.

Quadro 5

A câmera mostra o que Debret observa, ou seja, o interior do prédio, visto por uma janela aberta, na lateral. Não se pode ver nada do que há lá dentro, porque está imerso na escuridão.

Quadro 6

Close em Debret, que vira o rosto para o outro lado, em direção aos fundos do prédio.

Quadro 7

Debret avista ali uma pequena trilha em meio ao mato fechado.

Quadro 8

Debret enfia-se pelo mato.

Quadro 9

Mesma cena. O mato agora é ainda mais denso.

Página 103

Quadro 1

Grande, em plano aberto. Debret parou e podemos ver, por entre os galhos, um grupo grande numa clareira, sentado no chão, em volta de uma fogueira. Todos negros.

Quadro 2

Por entre os galhos, Debret avista a lavadeira.

Quadro 3

Ainda por entre os galhos, Debret percebe um homem fazendo um primeiro som num berimbau. Não se pode ver o homem por inteiro.

Quadro 4

Entre os galhos, Debret vê que dois homens agacharam-se um diante do outro, apertando-se as mãos.

Quadro 5

Ocupando o resto da página. Ainda por entre os galhos, com um plano aberto. Dá para ver que o grupo inteiro começou a cantar, e que há três homens de pé, um com o berimbau e dois

com batuques. Dois homens estão no meio da roda, gingando. Sem camisa. Nesta sequência, será escolhida uma letra de música conhecida da capoeira para aparecer sobrepondo-se aos quadros.

Página 104

Quadro 1

O rosto de Debret é parcialmente iluminado pela fogueira. As sombras dos galhos projetam-se no seu rosto.

Quadro 2

Plano detalhe, mostra o pé de um dos capoeiristas passando por cima da cabeça do outro.

Quadro 3

Plano detalhe na mão de um dos batuqueiros batendo no couro.

Quadro 4

Plano detalhe na lavadeira cantando, eufórica.

Quadro 5

Plano detalhe em um dos capoeiristas, de ponta cabeça, apoiado sobre uma única mão.

Quadro 6

Plano detalhe no rosto de Debret, observando tudo atentamente.

Quadro 7

Plano detalhe na fogueira.

Quadro 8

Plano detalhe num capoeirista dando o golpe da arraia.

Quadro 9

Plano detalhe no cabaço do berimbau.

Página 105

Quadro 1

Plano detalhe na boca do homem com o berimbau, cantando.

Quadro 2

Plano detalhe em Debret, que agora ostenta um sorriso de orelha a orelha, fascinado como uma criança.

Quadro 3

Debret tira do bolso do casaco um pequeno bloco de folhas e um lápis.

Quadro 4

Debret começa a desenhar, de pé, no meio do mato.

Quadro 5

Close na lavadeira, que olha para o leitor, sorrindo.

Quadro 6

Close em Debret, surpreso por ter sido descoberto.

Quadro 7

Ainda sorrindo, a lavadeira faz um gesto com a mão, sinalizando para Debret se aproximar.

Quadro 8

Repentinamente, a música cessou e toda a roda está olhando ou na direção de Debret, ou para a lavadeira. Uns aparentam medo, outros estão brabos. Suspense.

Página 106

Quadro 1

A lavadeira diz para as pessoas na roda:

NÃO PRECISA TER MEDO, PESSOAL. ELE SÓ QUER DESENHAR A GENTE.

Quadro 2

Debret sai timidamente do meio das folhagens.

Quadro 2

Ele passa discretamente por fora da roda, como que pedindo desculpas.

Quadro 3

Debret está sentando-se ao lado da lavadeira. Ela olha para ele enquanto isso.

Quadro 4

Mesma cena, porém agora Debret já sentou e a lavadeira está olhando para o trio com o berimbau e o batuque.

Quadro 5

Plano detalhe no berimbau, que volta a ser tocado.

Quadro 6

Ocupando o resto da página. Mostra o grupo jogando capoeira e cantando. Éder está desenhando. A cena é mostrada em plano aberto, vista de cima.

Página 107

Quadro 1

Plano aberto mostrando a edificação principal da Fazenda do Viegas. Está amanhecendo.

Quadro 2

Debret está dormindo pesado na sua cama, roncando, num ângulo em que se veja a porta do quarto. Alguém bate: TOC TOC TOC.

Quadro 3

Debret abre os olhos, com muita dificuldade.

Quadro 4

Sonolento, Debret vai até a porta.

Quadro 5

À sua frente, está o homem da corte. Ele diz, muito animado, em contraste com o cansaço de Debret:

BOM DIA, SENHOR DEBRET!

Quadro 6

O homem da corte diz, olhando para o estado de Debret (que boceja):

PELO JEITO, A NOTÍCIA QUE EU TENHO A DAR É MUITO BOA PARA O SENHOR.

Quadro 7

O homem da corte continua:

O REI ACORDOU SENTINDO-SE INDISPOSTO, POR ISSO TRANSFERIMOS NOSSA SESSÃO DE PINTURA PARA O INÍCIO DA TARDE. AGORA O SENHOR TEM A MANHÃ LIVRE.

Quadro 8

Novamente sozinho no quarto, diante da porta fechada, Debret espreguiça-se.

Página 108

Quadro 1

Ainda bocejando, Debret aparece na varanda. O cabelo está desalinhado e ele segura desajeitadamente o bloco de desenhos.

Quadro 2

Ele desce a escada de pedras.

Quadro 3

Agora Debret passa pelo portão de entrada da Fazenda do Viegas.

Quadro 4

Debret esgueira-se pelo mato da noite anterior.

Quadro 5

Grande. Debret chega novamente à senzala, que agora está movimentada, com escravos indo pra lá e pra cá, muitos deles com carregamentos, e alguns patrões circulando.

Quadro 6

Debret senta-se sobre uma pedra, enquanto olha ao redor.

Quadro 7

Debret desenhando.

Página 109

Quadro 1

Debret ergue a cabeça.

Quadros 2, 3 e 4

Mostram pequenos detalhes do que Debret está vendo. São imagens derivadas das imagens reais que Debret fez, por exemplo: escravos carregando sacos, escravas costurando etc.

Quadro 5

Debret desenhando, de cabeça baixa.

Quadro 6

Debret levanta-se.

Quadro 7

Ele caminha com o bloco de desenho em direção à senzala.

Quadro 8

Debret, diante da porta, cede espaço para um escravo que sai lá de dentro carregando um saco.

Quadro 9

Debret entra.

Página 110

Quadro grande, ocupando toda a página. Mostra o interior do edifício. É o mesmo cenário de um famoso desenho de Debret, um que mostra dois escravos em pé girando a hélice de um moedor. É a mesma cena desse desenho, porém aqui estará integrada à narrativa. Debret inclusive está sentado a um canto, desenhando o que vê.

Página 111

Quadro 1

Quadro grande. Mostra Debret desenhando. Vemos a personagem de perfil. Atrás dele, em destaque no quadro, há uma grande janela dando para o pátio. Dali vê-se a pilastra de madeira. Vamos reproduzir aqui o cenário de outro famoso desenho de Debret. Um soldado da guarda do rei conduz quatro homens negros em direção à pilastra.

Quadro 2

Mesmo enquadramento, só que agora Debret olha pela janela, ainda tentando entender o que vê. Ao fundo, vê-se que o soldado aponta uma espada para um dos escravos, que veste uma camiseta azul, uma calça amarela dobrada até os joelhos e um gorro vermelho. Esse escravo está acorrentado e carrega um chicote. Ao lado dele, no chão, três homens negros estão sentados.

Quadro 3

Mesmo enquadramento, só que agora Éder leva as mãos ao rosto, absurdamente chocado. Ao fundo, o escravo de gorro ergue um chicote contra outro escravo (de camisa branca), que foi amarrado à pilastra com as calças abaixadas. Ele sangra. Ao lado, os outros dois negros (um deles, de camisa amarela listrada) esperam sua vez.

Página 112

Quadro 1

Quadro de passagem de cena. Mostra o retrato de João VI, em processo de finalização. No quadro, o homem em si já está praticamente pronto, faltando poucos detalhes para concluir a pintura. Já o cenário está ainda só a lápis.

Quadro 2

Debret pintando o quadro, dentro da Fazenda do Viegas.

Quadro 3

Debret lança um olhar por sobre o quadro, para Dom João VI, que está fazendo pose.

Quadro 4

Plano detalhe na coroa do rei posta sobre o banco.

Quadro 5

Plano detalhe nos bordados em ouro da roupa real.

Quadro 5

Plano detalhe no trono luxuoso.

Quadro 6

Plano detalhe mostrando um chicote atingindo as nádegas de um negro. Ou então mostrando as mãos amarradas com uma corda a uma pilastra. Algo que remeta imediatamente à cena que Debret viu pela manhã.

Quadro 7

Dom João VI está olhando sem entender para Debret, que levou as mãos ao peito, comovido. Debret diz:

MAJESTADE...

Página 113

Quadro 1

Dom João VI, agitado:

O SENHOR ESTÁ SE SENTINDO BEM? QUER QUE EU CHAME UM MÉDICO?

ESPERE AÍ, VOU CHAMAR UM MÉDICO.

Quadro 2

Debret, de olhos fechados, erguendo o braço:

NÃO.

ESTOU BEM.

Quadro 3

Debret abre os olhos.

Quadro 4

Debret, olhando para o rei, começa a dizer algo que, pela seriedade de Debret, o leitor pode concluir que é algo solene.

MAJESTADE... EU GOSTARIA DE LHE FALAR SOBRE UM ASSUNTO MUITO IMPORTANTE.

Quadro 5

O rei, curioso:

VÁ LÁ, DIGA.

Quadro 6

Debret, sério.

É SOBRE A SITUAÇÃO DAQUELES HOMENS... OS NEGROS NAQUELE PRÉDIO FORA DA FAZENDA DO VIEGAS.

Quadro 7

O rei:

O SENHOR ESTÁ SE REFERINDO AOS ESCRAVOS E À SENZALA?

Debret:

SIM.

Quadro 8

Close em Debret:

HOJE DE MANHÃ VI QUATRO ESCRAVOS SEREM CASTIGADOS.

ELES SÃO SERES HUMANOS, MAJESTADE. COMO NÓS. E SÃO TRABALHADORES. SIMPLEMENTE NÃO SE PODE ADMITIR QUE SEJAM TRATADOS ASSIM.

Página 114

Quadro 1

Debret, ousado e acusativo:

VOSSA MAJESTADE TEM DE FAZER ALGO POR ESSA GENTE.

Quadro 2

Dom João VI faz cara de amuado.

SENHOR DEBRET...

Quadro 3

Dom João, mudando um pouco o tom:

O SENHOR É UM ARTISTA E POR ISSO É MUITO SENSÍVEL. EU APRECIO A SUA SENSIBILIDADE. CONFESSO QUE EU MESMO, APESAR DA MINHA FUNÇÃO DE REI QUE ME OBRIGA A PARTICIPAR DE CERTAS COISAS QUE NÃO ME AGRADAM, EVITO ACOMPANHAR ESSAS CENAS DE CASTIGO. POR ISSO ENTENDO MUITO BEM O QUE O SENHOR SENTE POR ESSA GENTE.

PORÉM...

Quadro 4

O rei continua:

PORÉM, COMO REI EU TAMBÉM SEI QUE HÁ COISAS QUE NÃO ESTÃO A MINHA ALÇADA.

ESSES ESCRAVOS DEVEM TER FEITO ALGO ERRADO. DIGO, ALGO PREJUDICIAL PARA OS INTERESSES DOS SEUS PATRÕES. E AÍ ESTAMOS FALANDO DE NEGÓCIOS, SENHOR DEBRET. EU NÃO POSSO INTERFERIR NESSA PARTE.

Quadro 5

Debret:

MAS, MAJESTADE, ESSE TIPO DE PRÁTICA VAI TER QUE ACABAR UM DIA.

Quadro 6

Dom João VI, solene e paternal:

QUALQUER POLÍTICA DE ESTADO SEMPRE ESTÁ MUITO ATRASADA EM RELAÇÃO ÀS MUDANÇAS SOCIAIS. E, NESSE CASO, A MUDANÇA SOCIAL AINDA NEM ACONTECEU.

EU DUVIDO QUE ISSO VÁ ACABAR UM DIA, SENHOR DEBRET, MAS PODE SER QUE SIM. DE QUALQUER FORMA, AINDA NÃO ACABOU.

Quadro 7

Mostra Debret de cabeça baixa, frustradíssimo. Entra no quadro o balão de fala de Dom João VI:

NADA POSSO FAZER. LAMENTO.

Página 115

Quadro 1

Mostra Dom João VI olhando solidário para Debret.

Quadro 2

Dom João VI:

FUI INFORMADO DE QUE O SENHOR FEZ DESENHOS NA SENZALA ESTA MANHÃ. EU NÃO TENHO NADA CONTRA ISSO. O SENHOR PODE DESENHAR TUDO QUE QUISER ENQUANTO ESTIVER CONOSCO NESTAS TERRAS DO RIO DE JANEIRO...

PORÉM...

Quadro 3

Dom João VI, refletindo.

COMO DIZER ISSO SEM OFENDER...?

Quadro 4

Dom João VI, voltando a olhar para Debret, cujo rosto não aparece no quadro:

NADA CONTRA *DESENHAR* OS ESCRAVOS, MAS O SENHOR PRECISA TIRAR DA CABEÇA A IDEIA DE *LIBERTAR* OS ESCRAVOS.

MESMO UM REI PRECISA TER CONSCIÊNCIA DO SEU PAPEL E PRECISA SABER ATÉ ONDE PODE IR. NENHUM PODER É ILIMITADO. IMAGINA ENTÃO UM ARTISTA!

Quadro 5

Debret lança um olhar enigmático para o rei. O rei completa:

O SENHOR TEM QUE ENTENDER QUAL É A SUA FUNÇÃO E SE ATER UNICAMENTE A ELA.

Quadro 6

Debret mantém o olhar enigmático, o olhar de alguém que toma uma grande decisão. Ao fundo, o rei diz:

BEM, VAMOS VOLTAR AO TRABALHO, NÃO?

Quadro 7

Plano aberto, mostrando o lado de fora da edificação principal da Fazenda do Viegas. Transição de cena. Balões de fala saem do prédio, dizendo:

SENHOR DEBRET, AGORA SOU EU QUE TENHO UMA PERGUNTA.

OUTRO DIA O SENHOR FALOU SOBRE FOTOGRAFIA...

EU JÁ TINHA OUVIDO FALAR DESSAS EXPERIÊNCIAS QUE ESTÃO OCORRENDO NA EUROPA...

O SENHOR DIGA LÁ: ENTÃO AGORA JÁ É POSSÍVEL FIXAR IMAGENS?

Página 116

Quadro 1

Mesma situação do primeiro quadro da página 112. Agora, porém, o retrato de Dom João VI está terminado, ficando faltando apenas o cenário. Um balão de fala sobrepõe-se à imagem:

ESTÁ PRONTO, MAJESTADE.

Quadro 2

Dom João VI está olhando o quadro, junto com o homem da corte. Eles coçam a cabeça, incrédulos. Debret está ao lado, guardando os pincéis.

Quadro 3

Dom João VI cochicha (balão de fala seccionado) para o homem da corte:

QUE TIPO DE ESCOLA ARTÍSTICA É ESSA EM QUE NÃO SE PINTA O CENÁRIO?

O homem da corte diz, irônico:

ESSES ARTISTAS DE VANGUARDA...

Quadro 4

Debret coloca-se entre os dois homens e o quadro, dizendo:

COM LICENÇA...

Quadro 5

Debret segura o cavalete com uma mão e o quadro embaixo do braço. Diz:

O RETRATO ESTARÁ PRONTO EM BREVE. FALTA POUCO PARA TERMINAR, E AGORA JÁ NÃO É MAIS NECESSÁRIA A PRESENÇA DE VOSSA MAJESTADE.

Quadro 6

Sendo observado, em primeiro plano, por Dom João VI e o homem da corte, aliviados, Debret dirige-se à porta, enquanto diz:

VOU PINTAR O RESTO NO MEU QUARTO, POIS LÁ É MAIS CONFORTÁVEL.

Quadro 7

Debret passando pela sala de jantar com o quadro, em direção à porta do seu quarto.

Quadro 8

Debret está sentado diante da escrivaninha, de costas para o leitor, desenhando em folhas de papel. Em primeiro plano, vemos o quadro no cavalete, que foi colocado próximo à porta. Ou seja: Debret não está trabalhando no quadro. O sol do meio da tarde entra pela janela com intensidade.

Página 117

Quadro 1

Debret está pendurando uma folha de papel na parede sobre a cama.

Quadro 2

Mostra Debret com as mãos na cintura, olhando a folha de papel na parede. O desenho que ele fez é o famoso desenho de Debret, retratando os escravos em pé, girando as pás de hélice no moedor, na senzala (é a cena que ele vira pela manhã). O desenho aqui precisa ficar facilmente reconhecível para o leitor, mas não ampliado em detalhes, porque na página seguinte o leitor poderá admirá-lo melhor.

Quadro 3

Ainda de pé, Debret olha pensativo para as folhas de papel soltas sobre a escrivaninha.

Quadro 4

Repete o último quadro da página anterior. Debret está desenhando, e o quadro de Dom João VI permanece intocado em primeiro plano. O sol que entra pela janela está agora mais suave, representando o fim do dia. Debret está em mangas de camisa.

Quadro 5

Debret está pendurando uma folha de papel ao lado da anterior.

Quadro 6

Debret admira o desenho. O que o leitor verá é o famoso desenho de Debret mostrando um escravo chicoteando outros três, ou seja, a cena que ele vira pela manhã.

Quadro 7

Debret desenhando à noite, com o quadro de Dom João VI intocado em primeiro plano.

Quadro 8

Debret de perfil, pendurando outro desenho na parede, ao lado de muitos outros. Pela iluminação, percebe-se que é dia e está ensolarado. Ele está com outra roupa. A barba está por fazer.

Quadro 9

Debret desenhando sobre a escrivaninha. Está com roupas quentes, por causa do frio. Vê-se a chuva na janela. A barba agora é comprida.

Quadro 10

Debret pendurando outro desenho, vestindo outra roupa. Cabelos e barba ainda mais compridos.

Páginas 118 e 119

Composição em página dupla mostrando a parede sobre a cama de Debret. Está preenchida com desenhos de Debret retratando os escravos. Embaixo de cada desenho (que será uma reprodução da obra real, ou seja, um elemento híbrido trazido do mundo extradiegético), há um papelzinho onde foi rascunhado o título do trabalho. O objetivo aqui é fazer um paralelo e, em consequência, uma metáfora visual, temporal e espacial com as fotografias de *pin-hole* que apareceram nas páginas 24 e 25. Como ficou sugerido lá, pode-se também aqui inserir outra dupla de páginas, para mostrar mais desenhos. O importante é que todos os desenhos que apareçam aqui sejam de escravos, não da aristocracia.

Página 120

Quadro 1

Debret jogado sobre o espaldar da sua cadeira, exausto, com o retrato de Dom João VI em primeiro plano, intocado.

Quadro 2

A câmera muda de posição e mostra Debret de boca aberta, cochilando todo torto em sua cadeira, com a porta ao fundo. Ouve-se o barulho de alguém batendo. TOC TOC TOC.

Quadro 3

Mesmo enquadramento. Outras batidas. TOC TOC TOC TOC.

Quadro 4

A porta é entreaberta pelo homem da corte, que, enfiando a cabeça para dentro do quarto, diz:

SENHOR DEBRET?

Quadro 5

O homem da corte está dentro do quarto, a porta escancarada atrás de si. Ele olha para o retrato inacabado de Dom João VI.

Quadro 6

Agora o homem da corte percebe os desenhos pendurados na parede sobre a cama de Debret.

Quadro 7

Ele olha para Debret, que está em primeiro plano, dormindo. O homem da corte leva as mãos à cintura, brabo.

Quadro 8

O homem da corte está diante da janela, cujas cortinas estão fechadas.

Quadro 9

O homem da corte abre as cortinas da janela abruptamente, fazendo Debret levantar de um salto da sua cadeira. A luz que entra pela janela é aquela quase horizontal, de final de tarde.

Página 121

Quadro 1

Debret, gaguejando:

S-SIM?

Ao que o homem da corte diz, brabo:

EU VIM AVISAR O SENHOR DE QUE O JANTAR SERÁ SERVIDO EM MEIA
HORA.

Quadro 2

O homem da corte olha para o quadro. Diz:

NO ENTANTO, ESTOU SURPRESO COM O QUE ACABO DE VER.

Quadro 3

Close no rosto do homem da corte, brabo:

ENTÃO O SENHOR NÃO ESTÁ TRABALHANDO NO RETRATO DO REI? COMO
PODE, AFINAL? EM VEZ DISSO, FICA FAZENDO DESENHOS DE
ESCRAVOS!

Quadro 4

Close no rosto de Debret, que escuta, também com raiva, o
balão de fala que entra pelo quadro:

O SENHOR SABE POR QUE ESTÁ AQUI, NÃO SABE?

Quadro 5

Os dois se encaram em silêncio por alguns instantes.

Quadro 6

Debret diz, com muita convicção, ao homem da corte:

EU SEI EXATAMENTE POR QUE ESTOU AQUI.

Quadro 7

Novo silêncio entre os dois. Eles avaliam um ao outro.

Página 122

Quadro 1

O homem da corte caminha até a cama de Debret.

Quadro 2

Ele olha as imagens expostas ali.

Quadro 3

O homem da corte finalmente diz, com as imagens ao fundo:

SENHOR DEBRET, EU ACHAVA QUE A DEMORA EM CONCLUIR O QUADRO SE DEVIA AO INTERESSE DO SENHOR EM PERMANECER MAIS TEMPO NA FAZENDA DO VIEGAS.

ISSO SERIA COMPREENSÍVEL, MAS DESNECESSÁRIO, POIS JÁ DISSEMOS QUE O SENHOR PODE PERMANECER AQUI O TEMPO QUE QUISER.

Quadro 4

Ele continua:

NO ENTANTO, HÁ BASTANTE TEMPO OUÇO COMENTÁRIOS DE QUE O SENHOR CORTOU AS RELAÇÕES COM OS MEMBROS DA CORTE, QUE

PASSA A MAIOR PARTE DO TEMPO NO QUARTO E QUE SÓ SAI DAQUI PARA COMER E VISITAR A SENZALA.

Quadro 5

O homem da corte lança outro olhar para os desenhos, com desprezo.

Quadro 6

O homem da corte diz:

SEJA HONESTO CONSIGO MESMO E ADMITA QUE O SENHOR PERTENCE À ARISTOCRACIA.

DO CONTRÁRIO, SE GOSTA TANTO DOS ESCRAVOS, QUE VÁ VIVER COM ELES.

Quadro 7

O homem da corte torna a olhar para o Debret (que parece não se importar) e diz, ameaçador.

QUERO AVISAR AO SENHOR QUE A PACIÊNCIA DO REI ESTÁ SE ESGOTANDO.

Quadro 8

O homem da corte dirige-se calmamente para a porta.

Página 123

Quadro 1

Antes de sair, o homem da corte ainda diz, austero:

ESPERAMOS O SENHOR DAQUI A MEIA HORA.

Quadro 2

A porta se fechou e Debret está sozinho no quarto com o retrato do rei.

Quadro 3

Debret lança um olhar de fúria para o retrato, enquanto veste seu casaco.

Quadro 4

Debret atravessa a sala de jantar em direção à sacada.

Quadro 5

Quadro grande. Debret está debruçado na varanda, observando o movimento aristocrático no pátio. Agora tudo soa hipócrita pra ele, em contraste àquela primeira cena de encantamento, logo que ele chegara na Fazenda do Viegas. Essa mudança de olhar do deslumbramento para a hipocrisia será representada pela postura corporal e as expressões faciais das personagens, agora afetados, além da expressão facial de asco de Debret.

Página 124

Quadro 1

Plano detalhe no sino tocando.

Quadro 2

Mostra o pátio da Fazenda do Viegas, com as pessoas se retirando.

Quadro 3

O pátio está vazio.

Quadro 4

Close em Debret, na varanda, pensativo.

Quadro 5

Mesma cena, porém Debret faz uma cara de surpresa, pois aparece um balão de fala, representando gritos. Esse balão vem de baixo do quadro.

ENTRA AÍ, Ô, VAGABUNDA.

Quando 6

Grande. Debret inclinou-se sobre a varanda, e a cena, vista de cima, mostra dois soldados da corte escoltando esta mulher:

Figura 30 - Escrava por Jacques Étienne Victor Arago



Fonte: Banco de dados da internet.

Eles estão diante da porta da segunda alcova, logo abaixo de Debret. A porta está escancarada para fora.

Página 125

Quadro 1

Close no rosto da mulher, de uma forma que evoque a famosa versão da escrava Anastácia, feita por Jacques E. V. Arago.

Quadro 2

Um dos soldados empurra a escrava lá para dentro, com violência, enquanto diz:

EU DISSE PRA ENTRAR!

Quadro 3

Cena vista de cima, de onde Debret está. Um dos soldados olha para dentro da alcova. Deduz-se que o outro está lá dentro com a escrava.

Quadro 4

Saindo da alcova, o soldado que estava lá dentro diz, apontando o dedo:

É PRA FICAR AÍ PENSANDO BEM, PORQUE A PRÓXIMA VEZ QUE TENTAR FUGIR O CASTIGO VAI SER MUITO PIOR.

Quadro 4

Eles fecham a porta da alcova com violência.

Quadro 5

Debret acompanha com o olhar os dois homens, que se afastam, comentando:

ESSA AÍ É BEM REBELDE, NÃO?

NEM TANTO. É QUE AINDA ESTÁ SENDO DOMADA...

Quadro 6

Close no rosto de Debret, triste.

Quadro 7

Debret avança de cabeça baixa pela varanda, em direção ao interior do edifício.

Página 126

Quadro 1

Grande. Mostra a mesa da sala de jantar. Luxuosa. Dom João VI está sentado numa ponta, com o homem da corte ao lado. Debret está na outra ponta. Há criados negros circulando com pratos de comida.

Quadro 2

Dom João VI olha para Debret enquanto dá uma dentada numa coxa de frango.

Quadro 3

Debret está com os braços cruzados sobre a mesa, cabeça levemente baixa. O seu prato está vazio e limpo à sua frente.

Quadro 4

Dom João VI mastiga. Ao seu lado, o homem da corte pergunta, irônico:

ESTÁ SEM FOME, SENHOR DEBRET?

Quadro 5

Debret ergue a cabeça, como se fosse um ato que exigisse muita força.

Quando 6

É como se assumíssemos o olhar de Debret. Ele enxerga o rei comendo com sofreguidão, na outra ponta da mesa.

Página 127

Quadro 1

Quadro pequeno. O rei, visto agora de perto, respinga gordura no guardanapo preso ao seu pescoço.

Quadro 2

Pequeno. O rei olha contrariado pro pano sujo.

Quadro 3

Pequeno. Ele arranca o pano.

Quadro 4

Pequeno. Faz sinal para alguém atrás dele.

Quadro 5

Pequeno. Uma empregada se abaixou diante do rei, trazendo um pano limpo. Sabemos que é a lavadeira.

Quando 6

Grande. Plano aberto, objetivo. Mostra os três homens na mesa. A lavadeira vai embora levando o pano sujo, enquanto o rei crava o garfo numa asinha de frango. O homem da corte está olhando para Debret, que está olhando para o rei e a lavadeira.

Quadro 7

Pequeno. Close nos olhos do homem da corte. Perspicaz.

Quadro 8

O homem da corte comenta para o rei, irônico:

MAJESTADE, CREIO QUE NOSSO AMIGO PINTOR TROCARIA A NOSSA
COMPANHIA PELA DOS ESCRAVOS NUM PISCAR DE OLHOS.

O rei diz, sorrindo:

PELAS ESCRAVAS, O SENHOR QUER DIZER. AÍ EU ENTENDO PERFEITAMENTE. ESSAS ESCRAVAS SÃO BEM MAIS BONITAS QUE NÓS DOIS JUNTOS.

QUEM NÃO TROCARIA?

Quadro 9

Os dois gargalham, sob o olhar de censura de Debret.

Página 128

Quadro 1

Debret está deitado na cama, os olhos arregalados, sem conseguir dormir.

Quadro 2

Ele vira de lado.

Quadro 3

Agora ele enxerga o retrato inacabado do rei.

Quadro 4

Debret volta a ficar de barriga pra cima.

Quadro 5

Debret senta-se na cama.

Quando 6

Debret está parado diante da janela. É uma noite estrelada.

Quadro 7

Debret acende uma vela junto à sua escrivaninha.

Quadro 8

Ele senta-se desenhando.

Página 129

Quadro 1

Mostra o desenho da escrava Anastácia pendurado na parede - o escravo que Debret viu antes do jantar. Será o desenho original do artista viajante Jacques E. V. Arago, ou seja, um elemento híbrido em meio à narrativa.

Quadro 2

Debret está novamente deitado na cama, com olheiras, porém acordado.

Quadro 3

Éder está na mesma posição, com olhos muito abertos.

Quadro 4

Mostra a cama vazia.

Quadro 5

A sequência a seguir faz um jogo de planos remetendo à página 43, quando Éder estava visitando a Fazenda do Viegas para falar com o chefe do tráfico. Aqui temos uma vista em perspectiva da varanda, que, apesar da luz da lua que vem da esquerda do quadro, jaz praticamente na escuridão no lado direito, com as janelas todas fechadas. Ao fundo, há a porta grande, imersa no breu. Debret caminha em direção ao leitor.

Quadro 6

Este quadro fica ao lado do quadro anterior, completando a linha. Debret começa a descer a escada de madeira.

Quadros 7, 8 e 9

Estes três quadros brincam com a ordem de leitura, porque serão lidos da direita para a esquerda. O efeito será natural devido à arquitetura da Fazenda do Viegas. No quadro anterior,

vimos Debret descendo a escada, à direita, portanto agora ele caminha para a esquerda. Estes três quadros são construídos como se, no que diz respeito ao cenário, fossem um a continuação do outro. Juntos, ocupam uma linha. Cada um dos quadros mostra a porta de uma das alcovas. No segundo quadro, Debret está diante da segunda porta, abrindo-a.

Página 130

Quadro 1

Grande. A câmera está posicionada o interior da alcova, com boa parte imersa na escuridão. Dá para ver apenas a mão de uma escrava acorrentada na parede. Debret aparece na porta, com o céu estrelado ao fundo. Ele diz, ainda do lado de fora:

POSSO PASSAR A NOITE AQUI?

Quadro 2

Grande. Repete o enquadramento, com Debret esperando a resposta. Silêncio.

Quadro 3

Grande. A voz estilizada (com o balão de fala personalizado) responde na escuridão:

SIM.

Página 131

Quadro 1

Grande. Debret está dentro da alcova, fechando a porta.

Quadro 2

Grande. A porta está praticamente toda fechada. Só entra um fiapo de luz.

Quadro 3

Grande. Escuridão total.

Página 132

Quadros 1, 2, 3 e 4

Todos ocupando a mesma linha. São quadros totalmente escuros. A forma do quadro indicará a passagem de tempo. No terceiro quadro, aparece a onomatopeia de alguém batendo na porta: TOC, TOC, TOC. No quarto quadro não há nada escrito.

Quadro 5

A porta começa a ser aberta, por isso entra um fiapo de luz. A câmera está posicionada dentro da alcova.

Quadro 6

O fiapo de luz virou um quadrado grande. Já podemos ver um pedaço do cenário da Fazenda do Viegas contemporânea.

Quadro 7

Grande, ocupando o resto da página. O policial cauteloso está junto à porta da alcova. Éder aparece em primeiro plano, caído junto à parede. O policial diz:

EI, CARA! TÁ VIVO AINDA?

Página 133

Quadro 1

Mostra Éder com os olhos semicerrados.

Quadro 2

Éder, que naturalmente está inchado de tanto apanhar, abre os olhos.

Quadro 3

O policial cauteloso ajuda Éder a se sentar.

Quadro 4

O policial cauteloso diz para Éder:

TÁ TUDO CERTO AGORA.

Quadro 5

O policial cauteloso explica:

CONSEGUI CONVENCER O COMANDANTE DE QUE VOCÊ NÃO TRABALHA PRO TRÁFICO. MAS OLHA, DEU TRABALHO...

Quadro 6

O policial, para Debret:

EU TENTEI ALEGAR QUE A FOTO QUE VOCÊ FEZ PODIA TER SIDO POSADA, QUER DIZER, QUE NÃO ERA UM TRAFICANTE QUE APARECIA ALI, QUE PODIA SER SÓ UM ATOR OU ALGUÉM DA COMUNIDADE, MAS AÍ TROUXERAM O CORPO DO CARA LÁ DO MORRO E EU ME VI EM MAUS LENÇÓIS...

Quadro 7

Ele continua, visto em contra-plongê:

CARA, VOCÊ DEU MUITA SORTE.

Página 134

Quadro 1

O policial:

SABE O QUE FOI QUE TE SALVOU? A LUCIANA, TUA ALUNA, DÁ AULA DE FOTOGRAFIAS PRA MINHA FILHA.

AÍ FOMOS FALAR COM ELA E ELA CONTOU PROS MEUS COLEGAS QUE TINHA FEITO AQUELA FOTO.

Quadro 2:

Éder, agitando-se:

A LUCIANA... COMO ELA TÁ?

Ao que o policial cauteloso responde:

CALMA, CALMA. TÁ TUDO BEM COM ELA.

FOI TUDO CONVERSADO E RESOLVIDO. A MENINA FOI LIBERADA

Quadro 3

O policial leva a mão a um bolso na parte interna da farda.

Quadro 4

Ele diz, mostrando a foto do traficante para Éder:

MAS É MELHOR SUMIR COM ESTE NEGÓCIO AQUI, PRA EVITAR MAIS PROBLEMAS.

Quadro 5

O policial cauteloso olha para a foto por um tempo. O leitor tem a sensação de que ele está apreciando o resultado.

Quadro 6

Ainda segurando a foto, diz para Éder:

PIOR QUE A FOTO É BOA MESMO, NÉ? DÊ OS PARABÉNS PRA LUCIANA.

Quadro 7

Ele acende um isqueiro.

É UMA PENA, MAS...

Página 135

Página inteira mostrando a foto do tráfico queimando. O fogo está recém no início, e atinge apenas um dos cantos da fotografia.

Página 136

Quadro 1

Plano americano no policial cauteloso, que diz (a foto não aparece) para Éder:

AGORA TENHO QUE SAIR, PORQUE O BATALHÃO TÁ ESPERANDO NA ENTRADA DA FAVELA PRA GENTE IR EMBORA.

Quadro 2

O policial diz, espiando por sobre o ombro:

É MELHOR VOCÊ FICAR AQUI MAIS UM TEMPO. NÃO VAI PEGAR BEM VEREM A GENTE SAINDO JUNTOS...

Quadro 3

Éder vê o policial se afastando. A foto queima no chão à frente de Éder.

Quadro 4

Éder pisa desesperado sobre a foto para apagar o fogo.

Quadro 5

Éder está pegando o que sobrou da foto. Não podemos ver o conteúdo da imagem.

Quadro 6

Éder está olhando para o que sobrou da foto, apenas um único canto. O leitor só consegue ver o verso da foto e o rosto de Éder.

Quadro 7

Éder guarda o que sobrou da foto no bolso do colete.

Quadro 8

Éder levantando-se.

Página 137

Quadro 1

A sequência a seguir tem o objetivo de fazer um contraste com a página 41. Éder está atravessando o pátio da edificação principal da Fazenda do Viegas, em direção à escada de pedras. A mesa no centro do pátio está deteriorada.

Quadro 2

Éder está descendo a escada de pedras, olhando para os degraus cheios de sujeira.

Quadro 3

Éder está descendo o caminho que leva até a entrada da Fazenda do Viegas. Olha para o mato ao seu lado, cheio de corpos e lixo.

Quadro 4

Ele olha para o outro lado, enquanto caminha. Vê a placa e a piscina ainda suja de sangue e imunda como antes.

Quadro 5

Éder chega diante do portão da Fazenda do Viegas, caindo aos pedaços.

Quadro 6

Ele abre o portão.

Quadro 7

O portão cai, assustando Éder.

Quadro 8

Éder passa por cima do portão no chão, saindo da Fazenda do Viegas.

Página 138

Composição em página inteira mostrando Éder caminhando de cabeça baixa em direção ao leitor. Aqui será feito um fluxo de consciência visual. O quadro será preenchido por imagens de sonhos, fantasias, delírios e lembranças de Éder-Debret. Exemplo de imagens que podem fazer parte dessa composição: Luciana chorando, o retrato de Dom João VI, a lavadeira, o escravo falando com um policial, o traficante sentado no trono do rei, pessoas da comunidade admirando fotografias na construção junto ao rio etc. É bom ter muitas imagens mostrando uma Fazenda do Viegas do futuro, ou seja, reformada e aberta para a comunidade, já que esse é o grande sonho de Éder.

Página 139

Quadro 1

Plano aberto, grande, ocupando dois terços da página. É uma panorâmica mostrando a área em volta do campinho de futebol. Aqui a geografia é muito importante, pois dela depende o jogo cênico. Em um ponto da imagem, vemos os três meninos do tráfico, aqueles que apareceram no início da história, sobre uma laje, atrás de um muro. Na direção onde eles estão olhando, o leitor percebe um grupo de policiais. Eles conversam, com as armas baixas, não muito longe de onde os meninos estão. Porém, numa pequena rua perpendicular (a rua da

Fazenda do Viegas), Éder vem se aproximando de cabeça baixa, sem ser visto.

Quadro 2

Mostra os três pares de olhos em contra-plongê, espiando por entre os vãos da mureta baixa de tijolos de seis furos. Há espaços livres entre os tijolos, por isso eles conseguem ver.

Quadro 3

Agora o quadro mostra os três meninos que trabalham pro tráfico, de perfil. O menino de boné diz:

OLHA OS CARAS LÁ.

Quadro 4

Agora o quadro mostra a visão que os meninos teriam, ou seja, por entre os furos dos tijolos dá pra ver o grupo de policiais conversando numa rua da favela. Entre eles estão os agressores de Éder e o policial cauteloso.

Página 140

Quadro 1

Os três meninos estão espiando, de joelhos junto à mureta. O de boné, sem camisa, traz a arma junto ao calção, presa apenas pelo elástico.

Quadro 2

Close nos três meninos, vistos por entre os vãos dos tijolos. O menino viciado diz:

VAMOS ATIRAR.

Quadro 3

O menino de boné vira-se para o outro e diz, agitado:

TÁ MALUCO! AÍ ELES VOLTAM E COMEÇA TUDO DE NOVO!

Quadro 4

O viciado diz:

VAMOS MATAR PELO MENOS UM.

O de boné retruca:

VOCÊ QUER FERRAR A GENTE, MANÉ?!

Quadro 5

Close no menino viciado, que diz pra si mesmo, delirando:

UNZINHO SÓ! NINGUÉM VAI NOTAR...

Quadro 6

O de boné empurra o viciado de encontro ao muro, dizendo:

FECHA ESSA MATRACA.

Quadro 7

O viciado está com as costas apoiadas no muro, olhando para o de boné, que voltou a espiar por entre os furos.

Quadro 8

O viciado olha para a arma junto ao calção do menino de boné.

Quadro 9

Close no rosto do viciado, cuja expressão facial denuncia que vai aprontar algo (que o leitor deduzirá).

Quadro 1

Éder vem caminhando de cabeça baixa, com um leve sorriso no rosto.

Quadro 2

Mostra o grupo de policiais, todos olhando na mesma direção, em algum ponto na altura dos olhos deles, pois acabaram de ouvir o barulho de um tiro: TUM.

Quadro 3

Os três meninos estão paralisados, amontoados um por cima dos outros na laje, indicando que houve uma briga e que eles se engalfinharam na tentativa de tirar a arma do menino viciado. Não dá pra ver quem deu o disparo, apenas que sai fumaça da arma.

Quadro 4

Mostra novamente os policiais. Vários deles estão correndo armados em direção ao local do disparo. Em primeiro plano, o comandante e outros policiais olham agora para cima, na diagonal, em direção à laje.

Quadro 5

O menino de boné diz, erguendo-se rapidamente:

XI, SUJOU.

Quadro 6

Plano aberto ocupando o resto da página. Uma panorâmica mostrando os três meninos fugindo por cima dos telhados, enquanto embaixo vemos policiais correndo em direção à laje. O corpo de Éder está no chão, na entrada da rua. Outro grupo de policiais apenas observa, enquanto os agressores de Éder e o policial cauteloso caminham em direção ao corpo.

Página 142

Quadro 1

Plongê mostrando o corpo de Éder com os policiais em volta, olhando para baixo.

Quadro 2

Contra-plongê mostrando os agressores de Éder e o policial cauteloso olhando para o corpo no chão. O policial que tinha a faca comenta:

EU NÃO FALEI QUE ERA DO TRÁFICO? APAGARAM O CARA. QUEIMA DE ARQUIVO.

Outro dos agressores acrescenta:

NA CERTA SABIA DEMAIS...

Quadro 3

Mesma cena, com o grupo se retirando. Só ficou o policial cauteloso, que olha triste para o corpo.

Quadro 4

Mesma cena, agora o policial cauteloso também se afasta.

Quadro 5

Panorâmica. Mostra o grupo de policiais se afastando em direção ao fim da favela. Nesse mesmo tempo, os moradores abrem suas janelas para espiar, e outros saem pelas portas das casas, olhando para todos os lados, por precaução.

Quadro 6

Agora os moradores já estão na rua e um pequeno grupo se formou em redor do corpo de Éder.

Página 143

Quadro 1

Mostra o grupo de jovens fotógrafos correndo em direção ao leitor. Alguns deles têm máquinas à tiracolo. Logo atrás de Luciana, um menino está em destaque, segurando a máquina na mão.

Quadro 2

Luciana abre caminho em meio à roda.

Quadro 3

Ela se debruça sobre Éder, pegando-lhe o pulso para sentir os batimentos.

Quadro 4

Ela tenta fazer massagem cardíaca, enquanto algumas pessoas na roda tiram o chapéu, já decretando o luto. A cena é melancólica. Apesar disso, mais pro lado de fora da roda, o menino que apareceu em destaque no primeiro quadro desta página ergue uma máquina fotográfica por sobre as cabeças. É o aluno de Éder que no início do álbum se arriscou numa encosta, no topo do morro, pra fazer uma foto.

Quadro 5

Luciana debruça-se sobre o peito de Éder, chorando entre os próprios braços, com seu cabelo caindo sobre o corpo do mestre. Com a massagem cardíaca, o que restou da foto do traficante acabou saindo para fora do colete.

Quadro 6

Plano detalhe nas mãos de Luciana. Seus dedos encostam na foto do pássaro recortado contra o céu claro.

Quadro 7

Luciana pega a foto.

Quadro 8

Close no menino erguendo a máquina fotográfica sobre as cabeças.

Página 144

A página final do álbum confundirá todas as relações entre mundo diegético e extradiegético, ficção e realidade. A cena que será mostrada será esteticamente incrível: Luciana sobre o corpo do mestre, em plongê, segurando com uma mão a foto do pássaro (que o leitor verá com nitidez), enquanto leva a outra mão ao peito, representando uma dor emocional horrível. Porém, o diferencial é que esta imagem aparecerá como forma de pintura hiper-realista, colorida, ou seja, queremos passar a sensação de que a imagem que vemos é a foto tirada pelo aluno de Éder (e agora pode ser colorida porque é uma foto digital, enquanto a do traficante, tirada por Luciana, teve revelação analógica). Se for ficar mais claro para o leitor, pode-se mostrar a imagem no visor da máquina digital. O importante a ressaltar é que aqui Luciana deixará de ser um desenho, para adquirir uma feição próxima a de uma fotografia real. Talvez a cena possa até mesmo ser feita com atores.

FIM

CONCLUSÃO

Comecei a ler através dos quadrinhos. Foi graças aos gibis que desenvolvi o gosto pela leitura e, em seguida, pela literatura. Ainda criança, surgiu em mim o desejo de ser escritor. Não queria ser astronauta, bombeiro ou piloto de corrida. Queria criar histórias, trabalhar com narrativas. Mas, quando pensava em escrever, pensava em escrever literatura, não quadrinhos.

Na adolescência, parei de ler gibi e entrei para valer no mundo da literatura. Decidido a ser escritor, optei por cursar Jornalismo, e não Letras, porque queria conhecer o ser humano e o mundo para poder escrever histórias. E foi assim que me tornei jornalista.

Na faculdade, integrei um grupo de pesquisa sobre teorias da imagem. Eu já estava inclinado a trabalhar com Jornalismo Cultural e sentia que essa era uma área na minha formação que precisava de investimento. No grupo, cada aluno pesquisava uma linguagem visual. Eu não sabia o que pesquisar. Ninguém pesquisava quadrinhos, então eu decidi trabalhar com aquilo de que ainda me lembrava bem. Foi assim que retornei o contato com essa área de expressão, agora com um olhar adulto e pesquisador.

No fim da faculdade, veio a grande crise: porque trabalhar com quadrinhos se quero ser jornalista? De que forma conciliar as duas coisas? Então descobri o Jornalismo em Quadrinhos, e um novo campo de atuação apareceu na minha frente. De lá para cá, comecei a trabalhar profissionalmente com o tema. Organizei dois encontros internacionais de Jornalismo em Quadrinhos, em Porto Alegre e em Curitiba, e fiz três reportagens nesse formato. Tornei-me um divulgador da área. Mas o desejo de trabalhar com literatura continuava.

Em 2007, logo após terminar a faculdade de Jornalismo, fiz a Oficina de Criação Literária da PUCRS. Três anos depois, decidi tentar minha sorte na seleção para o Mestrado em Escrita Criativa. Dentro da Teoria da Literatura, três vagas eram destinadas a quem quisesse produzir um livro de contos, uma novela ou um romance em vez de uma dissertação teórica. Minha pontuação não foi alta o suficiente para almejar uma dessas vagas, mas fui aprovado para o Mestrado em Teoria da Literatura. Decidi ir em frente. A partir disso, repensei os planos e resolvi fazer uma dissertação teórica sobre narrativas híbridas, devido a uma reportagem longa que eu havia feito recentemente sobre o tema. Não queria trabalhar com quadrinhos, pois eu tinha o objetivo de me envolver novamente com literatura, agora de uma forma profissional.

Quando estava na metade do Mestrado, a PUCRS lançou a nova área de concentração em Escrita Criativa, com mais vagas do que no ano anterior, quando ainda era uma subdivisão

da Teoria da Literatura. Foi ofertada a mim a possibilidade de migrar de área, o que era muito bom, pois me permitiria retomar os planos de quando fiz a seleção para o Mestrado.

Na época em que decidi migrar para a Escrita Criativa, eu recém tinha voltado do Rio de Janeiro, onde fui fazer a reportagem em quadrinhos *Inside the Favelas*. Dúvidas começaram a surgir: por que, afinal, não desenvolver um projeto de quadrinhos como dissertação? Por que não assumir minha atuação numa área que estava chamando por mim e na qual eu já estava me sentindo tão à vontade? Qual a necessidade de ignorar esse chamado? Para que apressar os passos na literatura?

A resposta a todas essas perguntas foi o roteiro de *Fazenda do Viegas*.

Fazenda do Viegas é ficção. É ficção mesmo? Sim, é ficção. Apesar de haver muitos paralelos com experiências pessoais e com relatos ouvidos na favela, para mim é muito claro que produzi algo muito diferente de um trabalho jornalístico. Aqui pude manipular enredo e personagens, com uma liberdade que não existe quando estou exercendo o papel de repórter.

Mas... por que trabalhei com ficção se sou jornalista?

Sim, teria sido muito interessante produzir um trabalho de não ficção, uma reportagem em quadrinhos. Mas isso eu já faço profissionalmente: eu queria testar algo novo. Além de quê, percebi que poderia, através de um roteiro ficcional, abarcar temas que nenhuma das reportagens que fiz na favela permitiram explorar. Temas que sempre surgiam durante a apuração, dramas pessoais, grandes histórias, mas que tinham que ficar de fora da reportagem em função da delimitação da pauta ou por questões éticas.

Ter feito essa incursão na ficção foi muito importante para mim. Agora eu percebo que há temas que podem ser muito melhor abordados no mundo ficcional. Seguirei trabalhando com reportagem e seguirei trabalhando com ficção, seja em prosa, seja em quadrinhos, mas agora com uma compreensão mais sólida de cada uma das áreas. É muito bom criar – e o Augusto de 7 anos já sabia disso. Mas também é muito bom apurar e contar o que se viu – foi o que o Augusto dos 20 anos me ensinou.

Fazenda do Viegas representa para mim uma amarração. Uma amarração dos meus desejos infantis e primordiais de me tornar um escritor, um narrador, um contador de histórias, uma amarração desses desejos com os percursos que a vida me proporcionou. Uma amarração do mundo do jornalismo com o dos quadrinhos e da literatura. Da ficção com a não ficção, como duas lanternas perscrutando a mesma escuridão.

Nestas páginas confluíram minhas trajetórias, expectativas e experiências. Devo muito a

esta dissertação e fico orgulhoso de defendê-la como trabalho final rumo ao diploma de Mestre em Escrita Criativa.

Em junho de 2012, na qualificação desta dissertação, um professor da banca fez um comentário que não saiu da minha cabeça. Ele disse que faltava mostrar o lugar do Augusto neste trabalho. Ou seja: quem é o Augusto? Qual é a relação dele com o tema? Por que decidi escrever sobre isso e não outro assunto?

Para responder a essas perguntas, tive que fazer reflexões que provocaram *insights* reveladores.

Ponderei principalmente sobre o papel das duas personagens deste livro, Éder e Debret. Em comum entre eles, o fato de retratarem a periferia. Mas que diferenças há?

Uma é bastante clara: Éder *pertence* à periferia, Debret não.

Todas as vezes em que faço uma reportagem, eu me sinto um pouco como Debret. Isso tem a ver com minha profissão. O jornalista sempre será alguém que vem de fora, observa e depois conta aos outros o que viu. O jornalista é como o arquétipo do marinheiro, do famoso ensaio de Walter Benjamin *O narrador*. A sua matéria narrativa deriva da aventura e da experiência.

É assim que me sinto na maioria das reportagens que faço, mas, no entanto, na favela, eu tenho a sensação de ao mesmo tempo ser de fora e de dentro. Isso eu compreendi recentemente, olhando para trás. Fui criado na periferia de Porto Alegre, um lugar chamado Vila Petrópolis, onde morei até os 15 anos de idade. Uma vila não é uma favela, porém creio que o cenário cultural contemporâneo provocou mudanças instigantes, que problematizam a hierarquia entre os dois tipos de periferia. A cultura da favela tem sido muito valorizada no Brasil e no mundo nos últimos anos, principalmente no cinema e na televisão. Ainda que uma favela tenha mais carência de estruturas básicas de vida que uma vila, há hoje inúmeros projetos socioculturais que beneficiam essa população. Esses projetos chegam a ocorrer dentro da favela, de tal forma que o morador hoje tem acesso a oportunidades de trabalho, à arte, esporte, lazer e cultura. Também a autoestima do morador da favela tem sido abertamente estimulada na contemporaneidade.

Quando visito a Vila Petrópolis, percebo que lá o cenário é outro. A contradição social, talvez a grande característica identitária do Brasil, está muito mais evidente na vila que na favela. Na vila, um sobrado pode estar ao lado de um barraco. Uma derivação desse fato é que as tensões sociais são permanentes e desdobram-se em violência – física e simbólica. Por outro lado, como a estrutura da vila é menos precária que a da favela (porém, ainda precária),

a vila acaba ficando num lugar intermediário, pois não merece a mesma atenção governamental de bairros de regiões centrais, nem gera mobilização do restante da cidade (como acontece com as periferias mais carentes).

Tenho uma convicção: que, num futuro próximo, a vila terá o mesmo destaque na cultura brasileira que a favela tem hoje.

Tudo isso para dizer que essa vivência numa vila explica o porquê de eu sentir que pertenço à favela quando estou fazendo uma reportagem. De fato, o que vejo lá não é muito distante da experiência que tive durante a minha formação. De certa forma, quando entro na favela para escrever uma reportagem, eu me torno o arquétipo do camponês do já citado ensaio de Walter Benjamin, pois estou escrevendo sobre pessoas e costumes que conheço. Sou como Éder, retratando a cultura da favela de dentro para fora, porém sem deixar de ser como Debret, observando de fora.

Éder e Debret são, portanto, dois modos de se relacionar com o sujeito-objeto. São dois tipos de narradores, ou, mais do que isso, dois tipos possíveis de mediação cultural. Éder e Debret são *yin* e *yang*. E, por outro lado, *Éder é Debret*.

Como relatei há pouco, eu queria estudar hibridismo em uma dissertação teórica, e acabei estudando mesmo, na prática, através de *Fazenda do Viegas*. No fundo, Escrita Criativa é isso: uma forma de pesquisar um tema usando métodos da arte. Em alguns lugares, já se usa o termo *artistic research* para se referir a essa modalidade – e o termo é melhor que *creative writing*, porque não coloca a palavra no topo da pirâmide.

Para quem trabalha com linguagens visuais, isso é muito importante. Um texto literário trabalha seus sentidos principalmente através de figuras de linguagem. A obra de quadrinhos joga com o visto e o não visto, o que aparece em cena e o que está entre um quadro e outro. Em *Fazenda do Viegas*, muitos dos efeitos de sentido afloram através de jogos mnemônicos, noções de espaço, metáforas visuais e planos que se repetem. São as figuras de linguagem dos quadrinhos.

Não há hierarquia entre literatura e quadrinhos. São duas linguagens diferentes, que exigem conhecimentos de criação diferentes.

O que eu quis com este trabalho? Que objetivos quis alcançar?

Por um lado, há o processo de produção da obra, que obedece a anseios e metas pessoais, anseios e metas do Augusto pesquisador e criador. Nesta dissertação (e especialmente nesta conclusão), precisei tratar disso, de como a obra se relaciona com a

minha própria subjetividade. Como já mencionei, faço isso atendendo a um pedido da banca de qualificação, muito embora também seja uma satisfação, para mim, escrever sobre esse tema.

Porém, chegará o tempo de se desprender de *Fazenda do Viegas*. Ela será lida sem as minhas instruções, sem os meus desejos, sem o meu consentimento. Algo do que projetei nela permanecerá lá, provocando sentidos. Mas, de resto, ela será uma obra aberta, e poderá ser esmiuçada, reinterpretada, consumida. Quando chegar a essa fase, eu só desejo a *Fazenda dos Viegas* aquilo que se espera da ficção e da arte: que seja capaz de fazer sentir e pensar. Nada mais – nem menos – do que isso.

BIBLIOGRAFIA

Ensaio Filosofia prática da composição:

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador : Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALEMDJRODO, Kangni. **Escravos**. Tradução de Laura Alves e Aurélio Barroso Rebelo. Rio de Janeiro : Pallas, 2011.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O pintor de retratos**. 6ª edição. Porto Alegre : L&PM, 2008.

BANDEIRA, Julio. **Debret e o Brasil : obra completa, 1816-1831**. 3ª edição. Rio de Janeiro : Capivara Ed., 2009.

BENJAMIN, Walter. **Der Erzähler**. Disponível em <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Der_Erzaehler.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2011.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: *Coleção Os Pensadores – Volume XLVIII*. São Paulo : Abril Cultural, 1975.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Cadernos de viagem**. Texto e organização Julio Bandeira; pesquisa Leny Werneck. Rio de Janeiro : Sextante, 2006.

DINIZ, André. **Morro da favela**. São Paulo : Barba Negra, 2011.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro : G. Ermakoff, 2004.

ERMAKOFF, George. **Paisagem do Rio de Janeiro - aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes 1790-1890**. Rio de Janeiro : G. Ermakoff, 2011.

KEHL, Maria Rita. **18 Crônicas e mais algumas**. São Paulo : Boitempo, 2011.

KEHL, Maria Rita. **Sobre o livro “18 crônicas e nada mais”** [26/12/2011]. Entrevistadora: Áurea Lopes. São Paulo : Brasil de Fato. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/8544>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

PAIM, Augusto; GONÇALVES, Maurício. **Inside the Favelas**. Amsterdã : Cartoon Movement, 2011. Disponível em <<http://cartoonmovement.com/comic/18>>. Acesso em 24 dez. 2012.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Disponível em <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index64.html>. Acesso em 27 dez. 2012.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos>. Acesso em: 26 dez. 2012.

RIPPER, João Roberto; GASTALDONI, Dante; MAZZA, Joana [orgs.]. **Imagens do Povo**. Rio de Janeiro : Nau, 2012.

SABATO, Ernesto. **Heterodoxia**. 1ª ed. Buenos Aires : Seix Barral, 2006.

SHERIFF, Robin E. **Dreaming equality: color, race, and racism in urban Brazil**. Rutgers University Press, 2001.

SOUZA, Jessé [org.]. **A ralé brasileira : quem é e como vive**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009.

Ensaio A fotografia na história em quadrinhos:

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP : Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa : 70, c1980.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O pintor de retratos**. 6ª edição. Porto Alegre : L&PM, 2008.

BRASSAÏ, Gilberte. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.

DINIZ, André. **Morro da favela**. São Paulo : Barba Negra, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo : Editora Perspectiva, 2011.

FOER, Jonathan Safran. **Extremamente alto & incrivelmente perto**. Tradução de Daniel Galera. Rio de Janeiro : Rocco, 2006.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. **Valsa com Bashir**. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre : L&PM, 2009.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris : PUF, 1999.

KELLER, Ulrich. **Images of War, War of images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War**. Disponível em <<http://meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=10&language=English>> Acesso em 19 jun. 2012.

LEFÈVRE, Didier; GUIBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo : vol. 1**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo : Conrad Editora do Brasil, 2010.

MCCLOUD, Scott. **Desenhando Quadrinhos**. São Paulo : M. Books, 2008.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo : M. Books, 2005.

PAIM, Augusto. **Os filhos de Joe Sacco**. In: Revista da Cultura, edição 43, fevereiro de 2011. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc43/index2.asp?page=capa>> Acesso em 13 jun. 2012.

PAIM, Augusto. **Inovações no velho suporte**. In: Revista da Cultura, edição 44, março de 2011. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc44/index2.asp?page=materia1>> Acesso em 19 jun. 2012.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos>. Acesso em: 26 dez. 2012.

RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo : Cosac Naify, 2008.

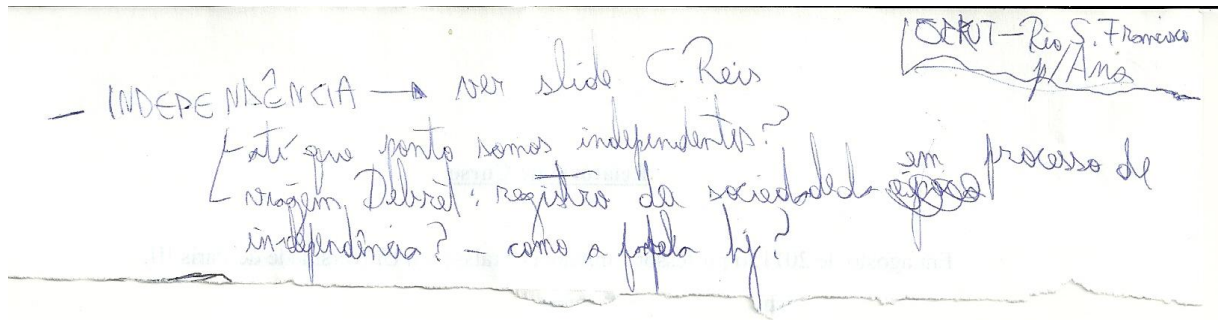
SACCO, Joe. **Palestina**. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo : Conrad Editora do Brasil, 2011.

SPIEGELMAN, Art. **Maus – a história de um sobrevivente**. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

ANEXO A – Passos da criação

Figura 31 – Anotações

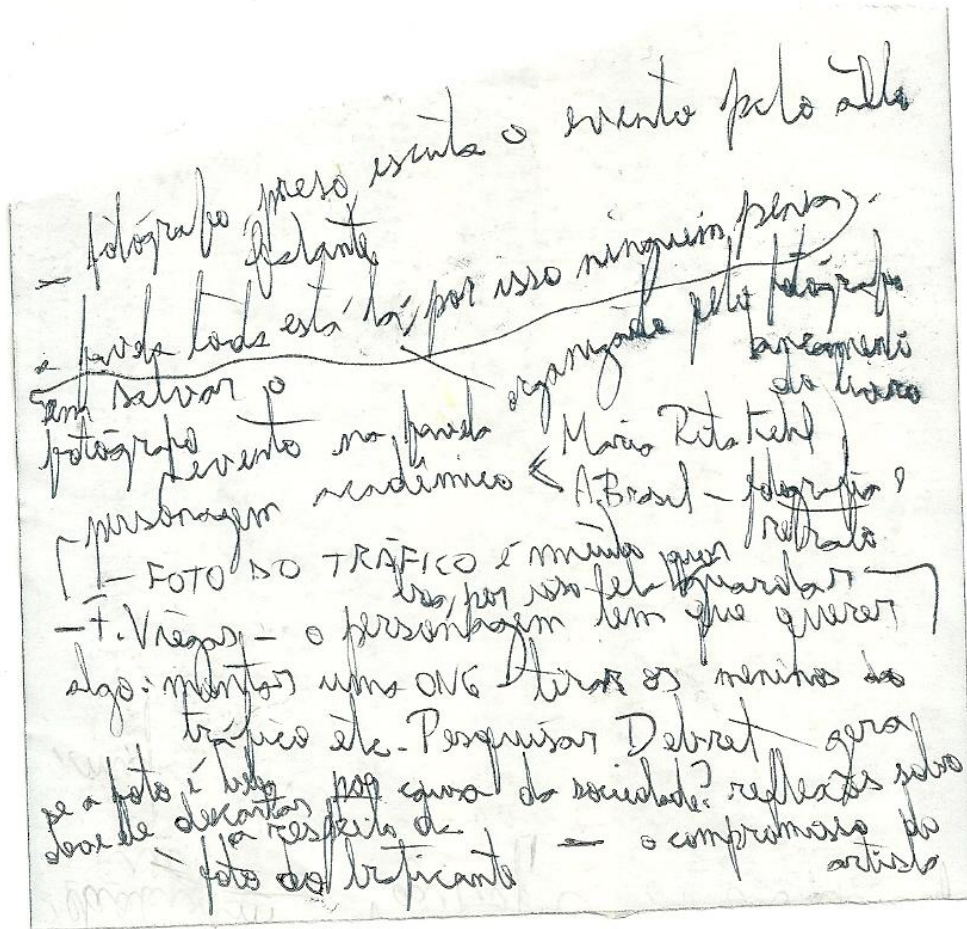


Fonte: O autor (2012).

Esse é o primeiro registro que encontrei, na pasta onde guardo minhas anotações, da história em quadrinhos *Fazenda do Viegas*. Pelo que me lembro, escrevi esse lembrete logo após uma aula do professor Carlos Reis na cadeira sobre Eça de Queirós e Machado de Assis, na Especialização em Literatura Brasileira da PUCRS, no segundo semestre letivo de 2011. Eu estava na fase de refletir sobre as possíveis relações entre a época de Debret e a da favela contemporânea, com o objetivo de estabelecer conexões entre os dois tempos diegéticos. O professor Carlos Reis havia falado em aula sobre (e mostrado em slide) um desenho de Debret registrando a sociedade brasileira em pleno processo de independência. Nesse momento, me fiz a pergunta se os fotógrafos da periferia estariam registrando a independência da favela hoje...

A anotação no canto superior direito diz respeito a uma referência visual para outro trabalho de quadrinhos que eu estava concebendo na época.

Figura 32 – Anotações (2)



Fonte: O autor (2012).

Esse registro confuso foi feito logo no início do primeiro semestre letivo de 2012. É confuso justamente porque é intenso: demonstra um processo errático de *brainstorming* de onde tirei muitas soluções para problemas narrativos da história em quadrinhos. Ao que me lembre, tudo isso foi anotado durante o workshop Figuras da Ficção, no dia 7 de março, na PUCRS. Percebo que descartei muitas das ideias que diziam respeito à organização do enredo, mas outros pontos fundamentais que estão ali, sobre as motivações da personagem principal e a discussão do valor estético versus questões morais da Arte, foram elaborados pela primeira vez nesse dia e permaneceram no roteiro.

Como curiosidade, decidi escanear também o verso do papel em que fiz essa anotação:

Figura 33 – Anotações (3)



Fonte: O autor (2012).

(Um comentário fortuito: definitivamente, a obra de arte é um circuito fechado e organizado que não reflete, de modo algum, o confuso processo criativo que a origina.)

Figura 34 – Anotações (4)

- o que queremos mostrar, **OBJETIVO PRINCIPAL**
 + p. de: o meio condicional: o q nos mostra? - **FORMULAR e PERSEGUIR**
 2 tomos de 48 a 52 páginas, colorido, formato álbum, 3 a 4 bandas

- inserir alguns desenhos
 Quadrantes:

Mulher – os papeis da mulher
 Negro – escravidão – resquícios da escravidão hoje
 Morte – morte como evento público (Benjamin)
 Debret - fotografia – visibilidade

* **A CASA e o mote**
 Presente e passado – História do Brasil + cultura da favela contemporânea (herança desse passado)

A casa como cenário de elo entre presente e passado

Dois personagens: 1) fotógrafo da favela (Ratão – Maurício Hora)
 2) jovem aprendiz mulher

O fotógrafo morre no fim do primeiro tomo. No início do segundo, a personagem mulher vira protagonista.

Conflitos: O fotógrafo é chamado pra fazer uma foto de um traficante (pro Orkut, como o Ratão relatou, por exemplo) ou alguma outra situação arriscada. Tensão. Ele sobrevive ao risco, mas bem no fim do capítulo, na última ou penúltima página, ele morre de bala perdida. A morte como evento inesperado.

Debret – registro da morte dos negros (ler mais sobre isso)

Como entra o passado (século 19)? Como uma história paralela ou como devaneio?
 Como a casa entra na história como elemento fundamental da narrativa?

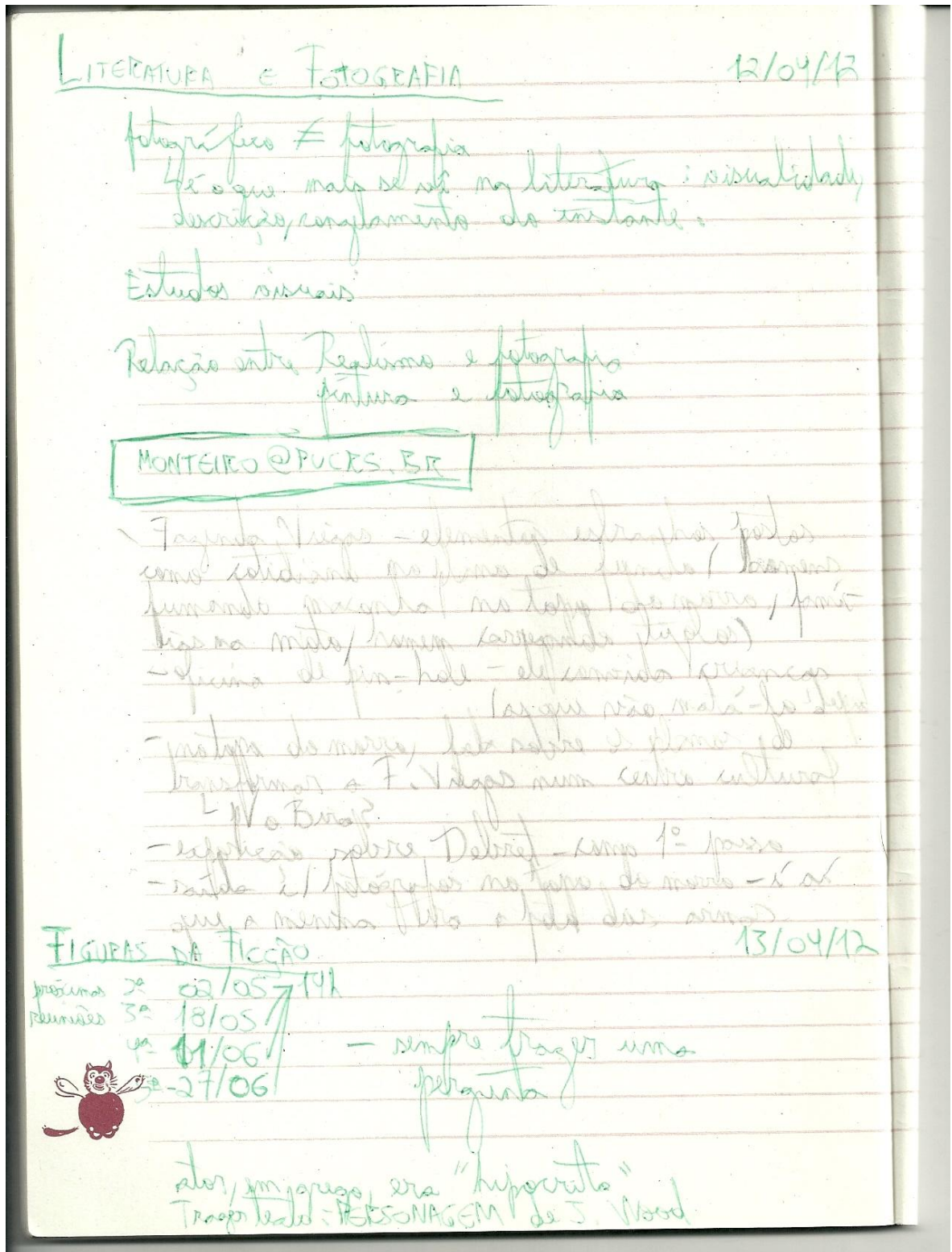
Sensualidade.

Fonte: O autor (2012).

Essa folha contém duas camadas: 1) o texto digitado é uma sistematização das ideias para a história em quadrinhos, que eu organizei para apresentar na primeira reunião com o orientador, no início do segundo semestre de 2011; 2) as anotações à mão, em vermelho, são

as minhas notas pessoais a partir das observações feitas pelo orientador. Percebe-se aí algumas questões que mencionei no ensaio sobre o processo de criação de *Fazenda do Viegas*. Em primeiro lugar, eu tinha um excesso de temas para abordar no primeiro tomo, o que naturalmente seria impossível de realizar no tempo disponível para se fazer um curso de Mestrado. O professor Assis Brasil me orientou a escolher o tema principal através da pergunta: “o que te move?”, ou seja, o que movia a mim a desenvolver esse projeto? A resposta se tornou meu tema principal.

Figura 35 – Anotações (5)

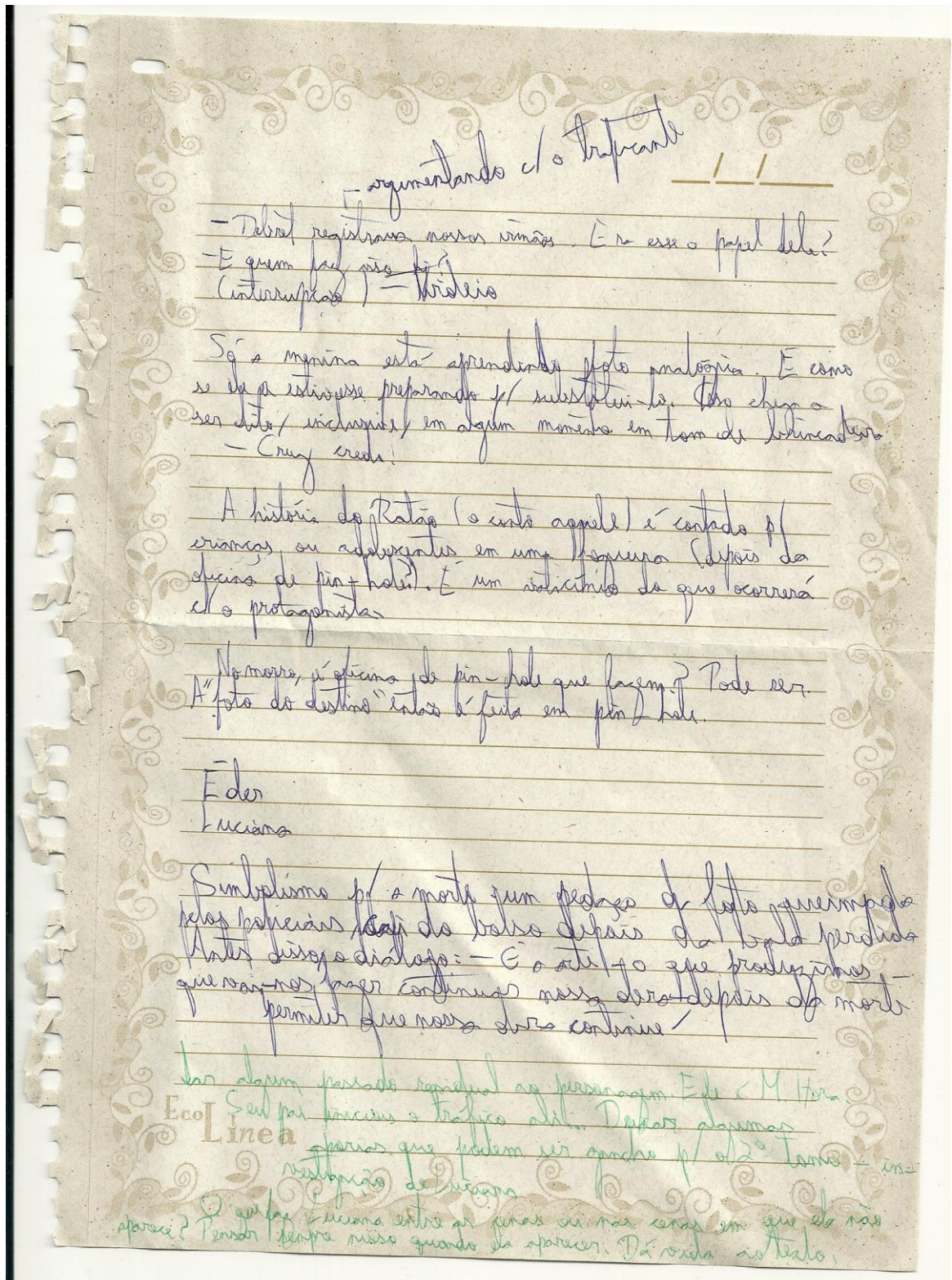


Fonte: O autor (2012).

Essa é uma página do caderno que uso para as aulas do Mestrado. No dia 12 de abril de 2012, aparentemente durante ou logo após uma aula do professor Charles Monteiro na cadeira de Literatura e Fotografia, eu tive *insights* sobre o tom narrativo, o enredo e o clima

da obra. Todas as ideias anotadas ali foram aproveitadas na escaleta e no roteiro. De fato, eu decidi utilizar os elementos estranhos ou exóticos (o tráfico, a violência) de forma banal, uma maneira de se causar um choque paradigmático; inseri uma passagem em que acontece uma oficina de *pin-hole*; elaborei uma cena em que a personagem fala dos seus planos de transformar a Fazenda do Viegas num centro cultural; e optei por, no mesmo cenário da saída dos fotógrafos, fazer a cena da foto com o traficante.

Figura 36 – Anotações (6)



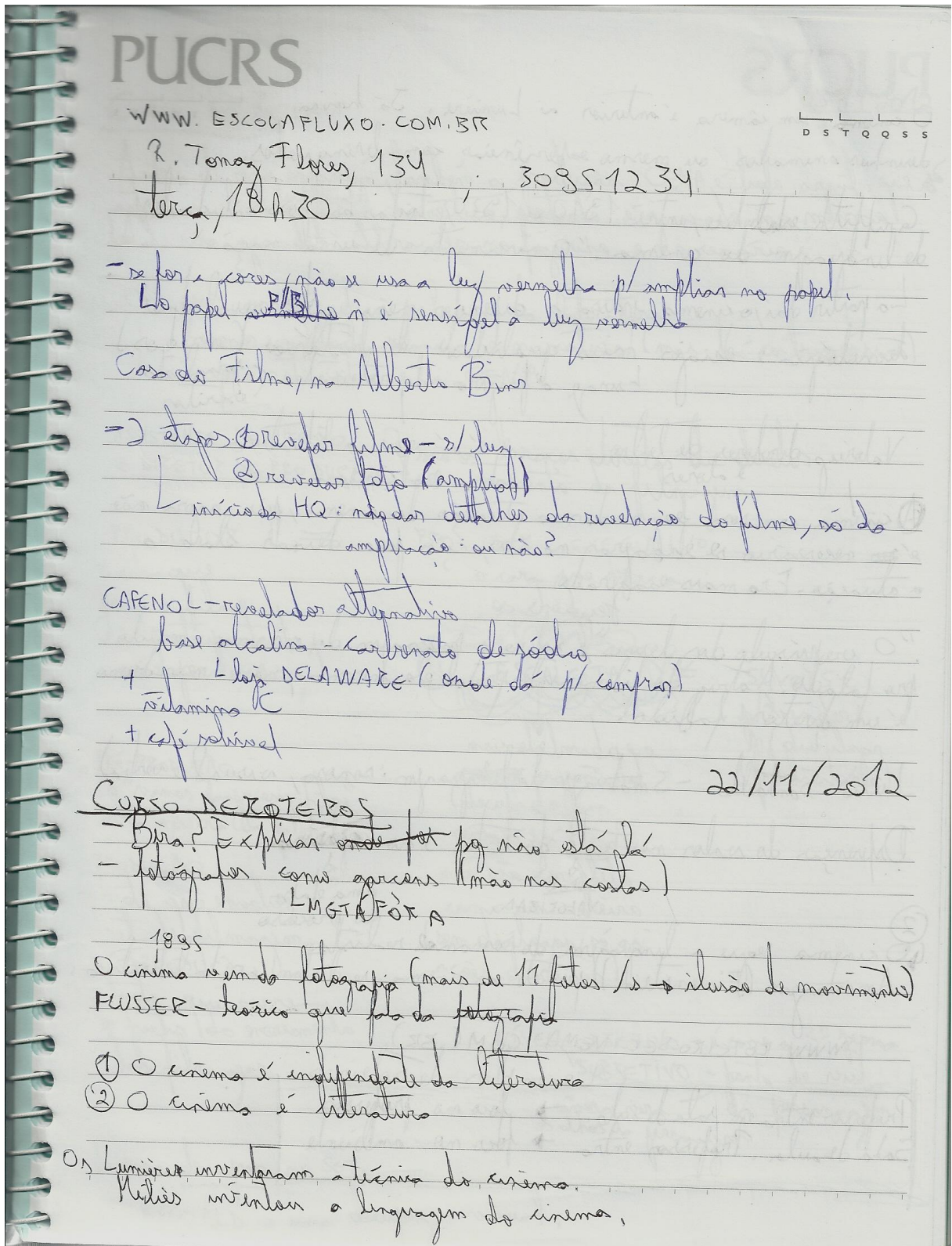
Fonte: O autor (2012).

A página acima é o registro de uma etapa mais avançada da elaboração da escaleta (nesse momento eu já a estava escrevendo). São todos registros do mesmo dia, mas em dois

momentos diferentes (fato evidenciado pelo uso de canetas diferentes). Foi um dia muito produtivo para a história, aliás. Ali tive ideias para passagens específicas do enredo, ideias essas já decupadas em forma de cenas encadeadas. Ali também surgiu o nome das personagens principais – Éder e Luciana (fato banal: lembro que a ideia surgiu enquanto eu corria na esteira da academia...). E, principalmente, a cena final do álbum ficou delineada visualmente ali, a partir da ideia da foto queimada do traficante.

Nas anotações em verde, eu já me refiro às personagens pelos nomes.

Figura 37 – Anotações (7)



Fonte: O autor (2012).

Acima está outra página do meu caderno. Durante o segundo semestre de 2012, eu fiz apenas uma cadeira no Mestrado, pois queria focar toda a minha atenção na escrita da

dissertação. Essa cadeira foi o Curso de Roteiros, ministrada pelo professor Carlos Gerbase. No dia 22 de novembro, eu já havia entrado de cabeça na redação da história em quadrinhos, por isso eu ficava o tempo todo pensando em ideias para partes específicas do enredo. As duas primeiras anotações dessa aula, antes da entrada no conteúdo sobre cinema, são sobre *Fazenda do Viegas*: primeiro eu faço um lembrete pra mim mesmo sobre uma questão de verossimilhança da narrativa; depois, anotei a ideia metafórica e visual, recém surgida, de transformar os alunos de Éder em garçons, na festa da comunidade, após a oficina de *pin-hole*.

Curiosamente, as anotações da parte de cima da folha também têm a ver com *Fazenda do Viegas*. Nos dias 10 e 11 de novembro, eu frequentei, no Museu do Trabalho, o curso “Oficina de construção de câmera pinhole com revelação em solução caffenol-C”. O meu objetivo era ter um contato com a técnica da revelação analógica, principalmente para a cena inicial da história em quadrinhos. Devo dizer que essa decisão de fazer o curso foi fundamental. Ali aprendi questões importantes, como o fato de a técnica de revelação que citei no álbum ser específica para fotos em preto e branco (a revelação colorida é mais complexa). Resultado disso é que as fotos iniciais do álbum, além da foto do traficante, necessariamente teriam que ser em preto e branco (na escaleta, elas são coloridas). Outra situação é que a luz vermelha, que é essencial na abertura do álbum, não é usada para revelações a cores. Também aprendi sobre as duas etapas de revelação (primeiro o filme, depois a foto), de modo a narrar a sequência corretamente. No fim, essa oficina acabou sendo tão boa, que no roteiro decidi inserir um grande infográfico para mostrar, na prática, como se faz uma câmera *pin-hole* com uma caixa de fósforos, que foi exatamente o que eu aprendi nesse curso (geralmente a fotografia *pin-hole* é feita com uma lata).

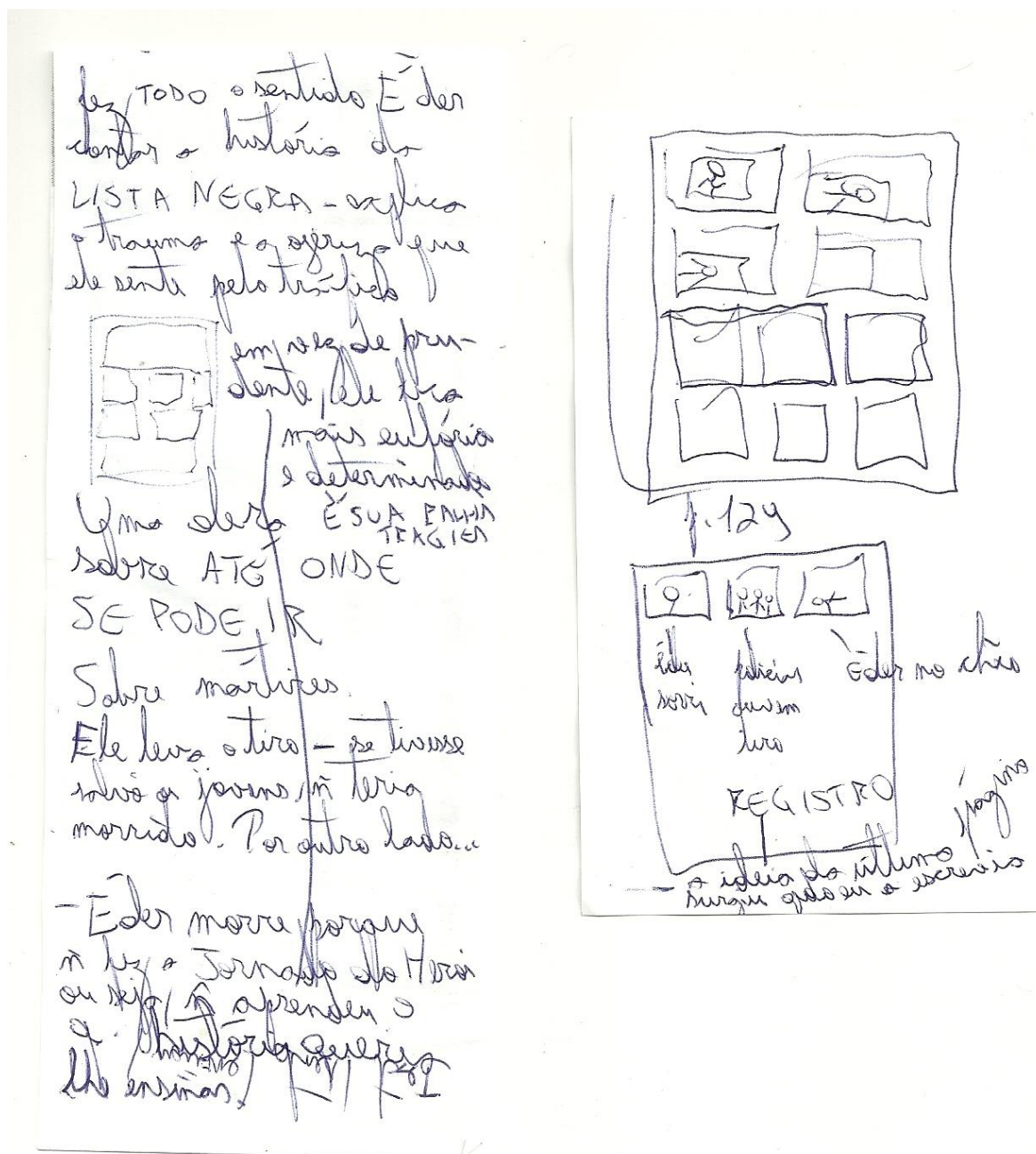
Detalhe: para aprender tudo isso que usei no álbum, precisei eu mesmo colocar a mão na massa e fazer minha própria foto:

Figura 38 – Foto feita com caixa de fósforos



Fonte: O autor (2012).

Figura 39 – Anotações (8)



Fonte: O autor (2012).

Aqui estão duas tiras de papel onde fiz anotações rápidas enquanto escrevia o roteiro. Eu queria apenas registrar algumas inquietações que me ocorriam, por isso anotava no papel e deixava sobre a escravinha para olhar depois, pois não queria interromper o fluxo da escrita. À esquerda, estão minhas dúvidas sobre verossimilhanças na personalidade de Éder – uma personagem que, embora eu já tivesse estabelecido os traços gerais da sua subjetividade,

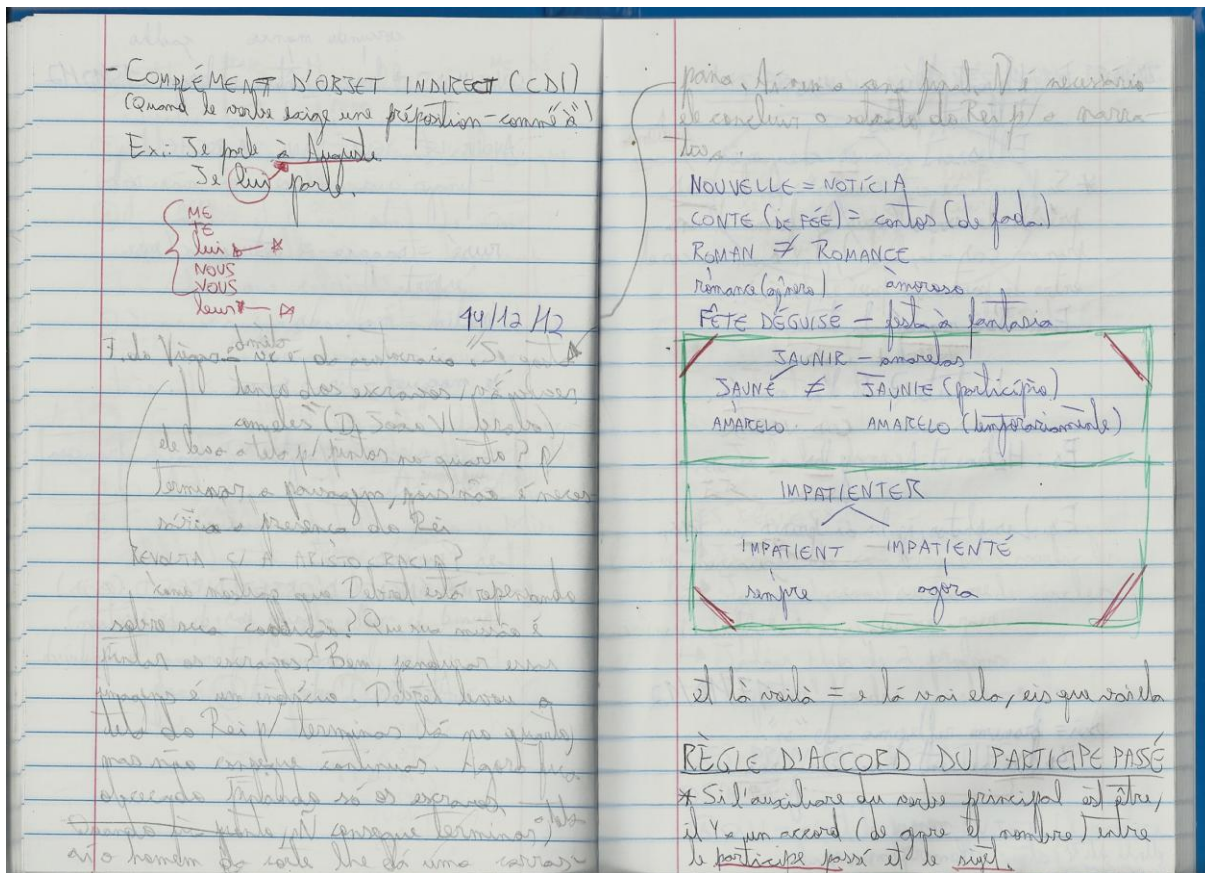
começou a me surpreender conforme suas ações iam evoluindo no roteiro. Eu queria entender exatamente suas motivações para não haver furos na história. E devo dizer que precisei passar muito tempo pensando sobre as emoções de Éder – o que, me parece, demonstra seu poder como personagem.

Já a página da direita traz inquietações sobre a noção de espaço. Para mim, é difícil escrever sem imaginar a distribuição da história em quadros. Especialmente na página 129, eu tive dúvidas se a ideia que tive funcionaria na prática, então fiz uma breve tentativa de colocar isso no papel. Pela imagem, pode-se perceber porque sou roteirista e não desenhista...

A sequência que vai da página 138 à 144 (ou seja, as últimas páginas do álbum) foi certamente uma das mais difíceis de realizar, por era necessário manter uma tensão que não prejudicasse a sequência de ações. Tive que rascunhar uma ideia para a cena do tiro no papel. Ali, eu estava pensando na alternância de planos como uma forma de dar impacto à cena sem precisar ser explícito. No fim, optei por outra solução.

No papel da direita ainda está registrado que a ideia para a última página do álbum surgiu imediatamente antes de eu a escrever. Isso já havia acontecido em outras cenas, claro, pois é natural que vão surgindo novas ideias enquanto se escreve, solucionando questões práticas que só surgem nessa hora. A particularidade aqui é que se tratava da última página, justamente aquela que já estava fixa e resolvida na minha cabeça há muito tempo, desde quando escrevi a escaleta. Não achei que haveria alguma modificação aí, mas de repente me ocorreu a ideia de inserir um novo elemento híbrido – e, no meu ver, isso funcionou bem.

Figura 40 – Anotações (9)

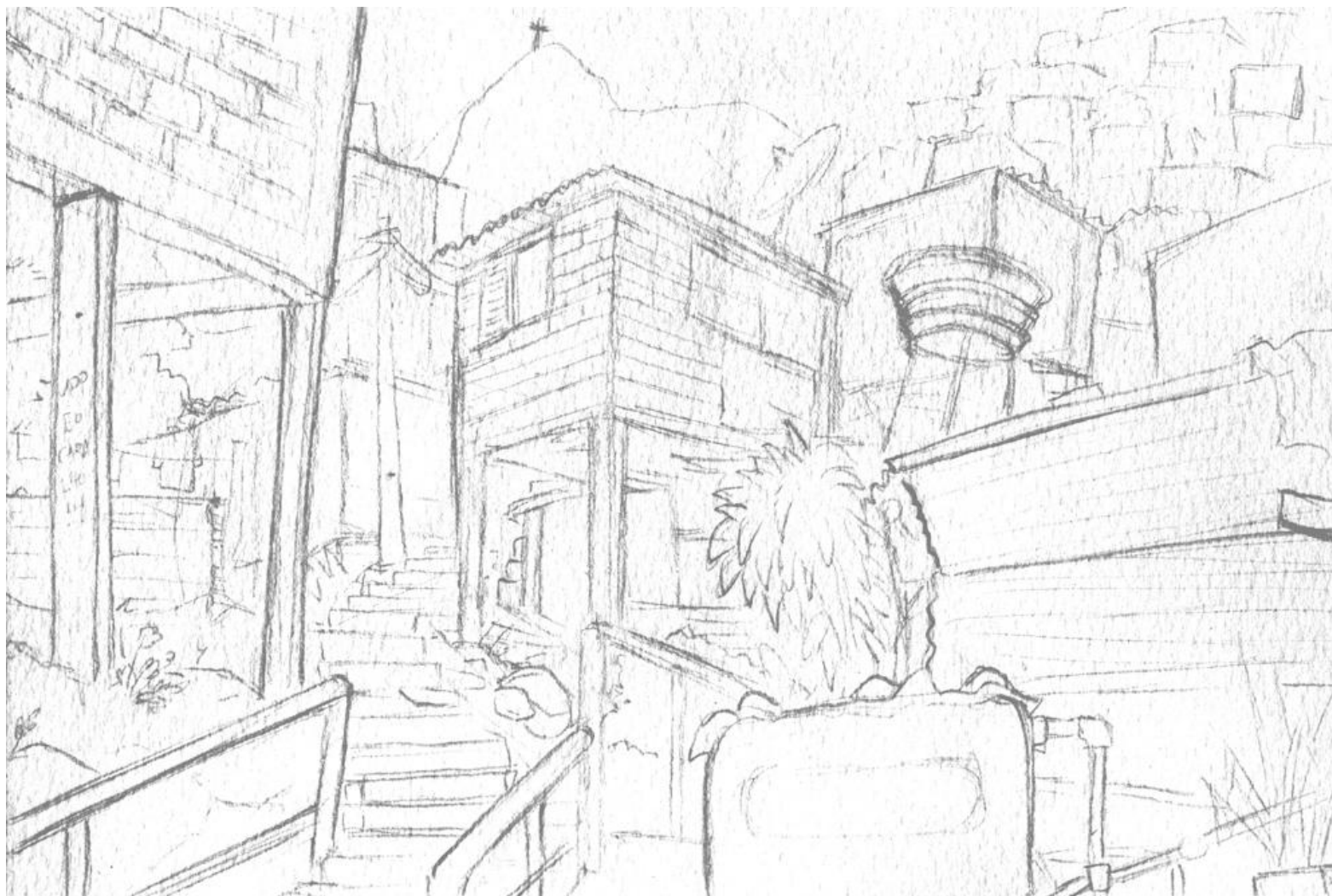


Fonte: O autor (2012).

Tenho muitas ideias quando estou no caminho de um lugar para outro, especialmente no ônibus. O resultado é que, quando chego ao meu destino, preciso imediatamente anotar o que pensei. A imagem acima mostra meu caderno de francês. Tudo aquilo que está anotado a lápis, com a data de 14 de dezembro de 2012, são soluções narrativas para *Fazenda do Viegas* que elaborei quando o roteiro já estava quase finalizado. Faltavam algumas pontas para resolver, e essas anotações solucionaram muitas delas. Ali registrei novas reflexões sobre a personalidade de Éder-Debret, bem como uma ideia de sequência de ações e diálogos para realizar a retransformação de Debret em Éder. Digamos que esses dez minutos fazendo anotações rápidas, antes do início da aula, resolveram muita coisa...

ANEXO B – *Fazenda do Viegas* por Bruno Ortiz

Figura 41 – Rascunho de cenário



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 42 – Cenário com nanquim e aquarela



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 43 – Rascunho de cenário (2)



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 44 – Cenário com grafite e aquarela



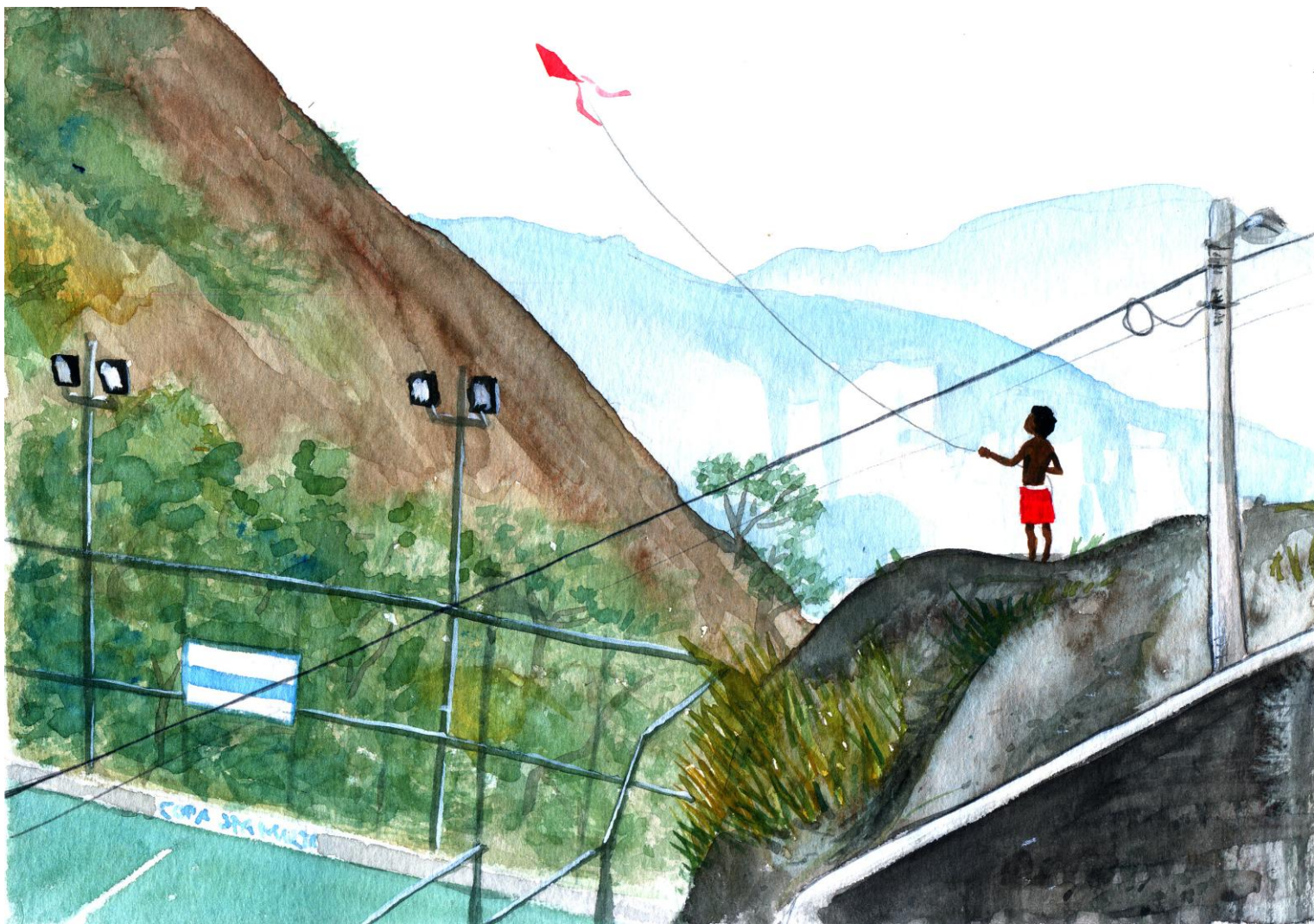
Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 45 – Rascunho de cenário (3)



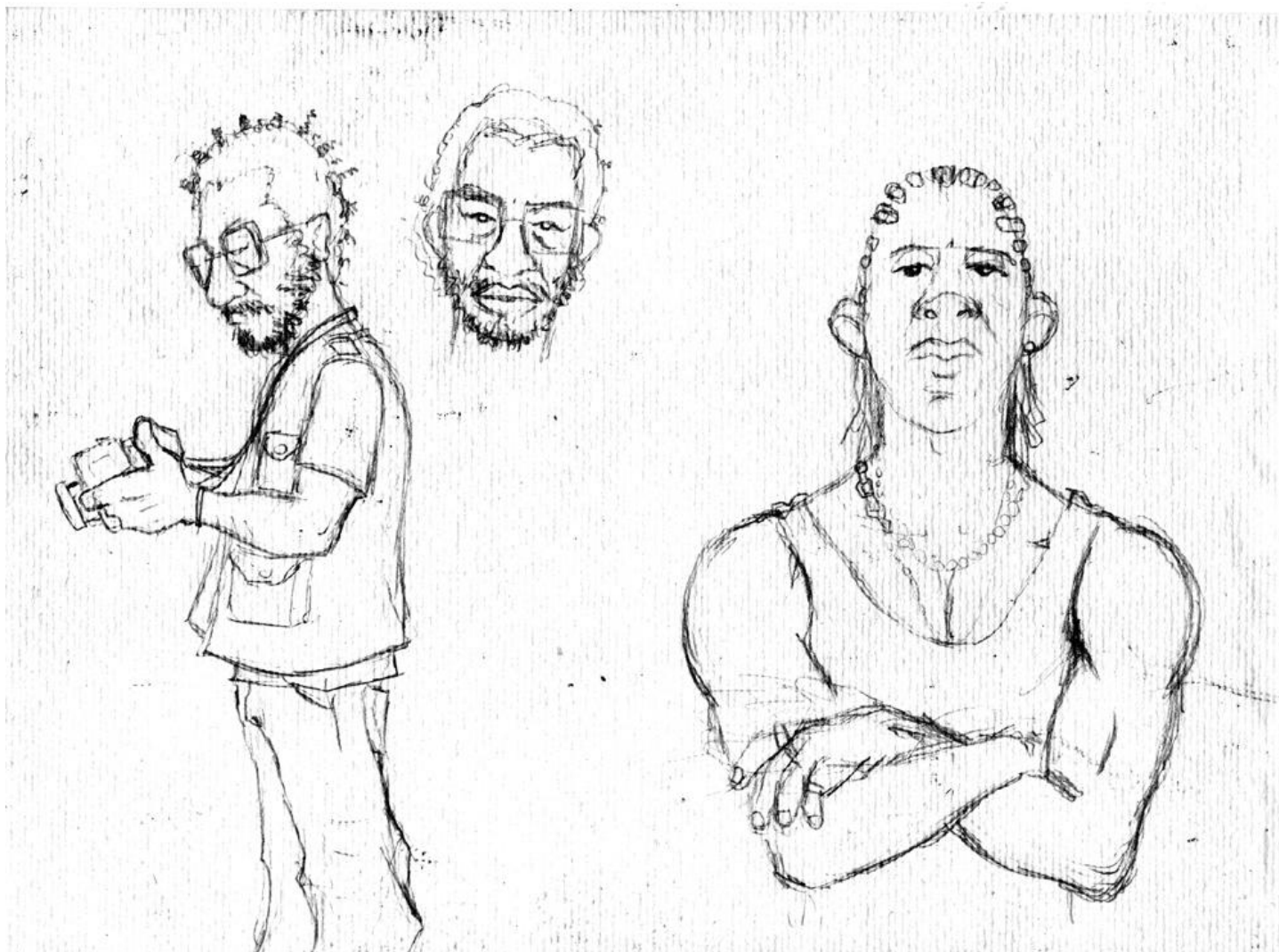
Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 46 – Cenário com aquarela



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 47 – Rascunho de personagens



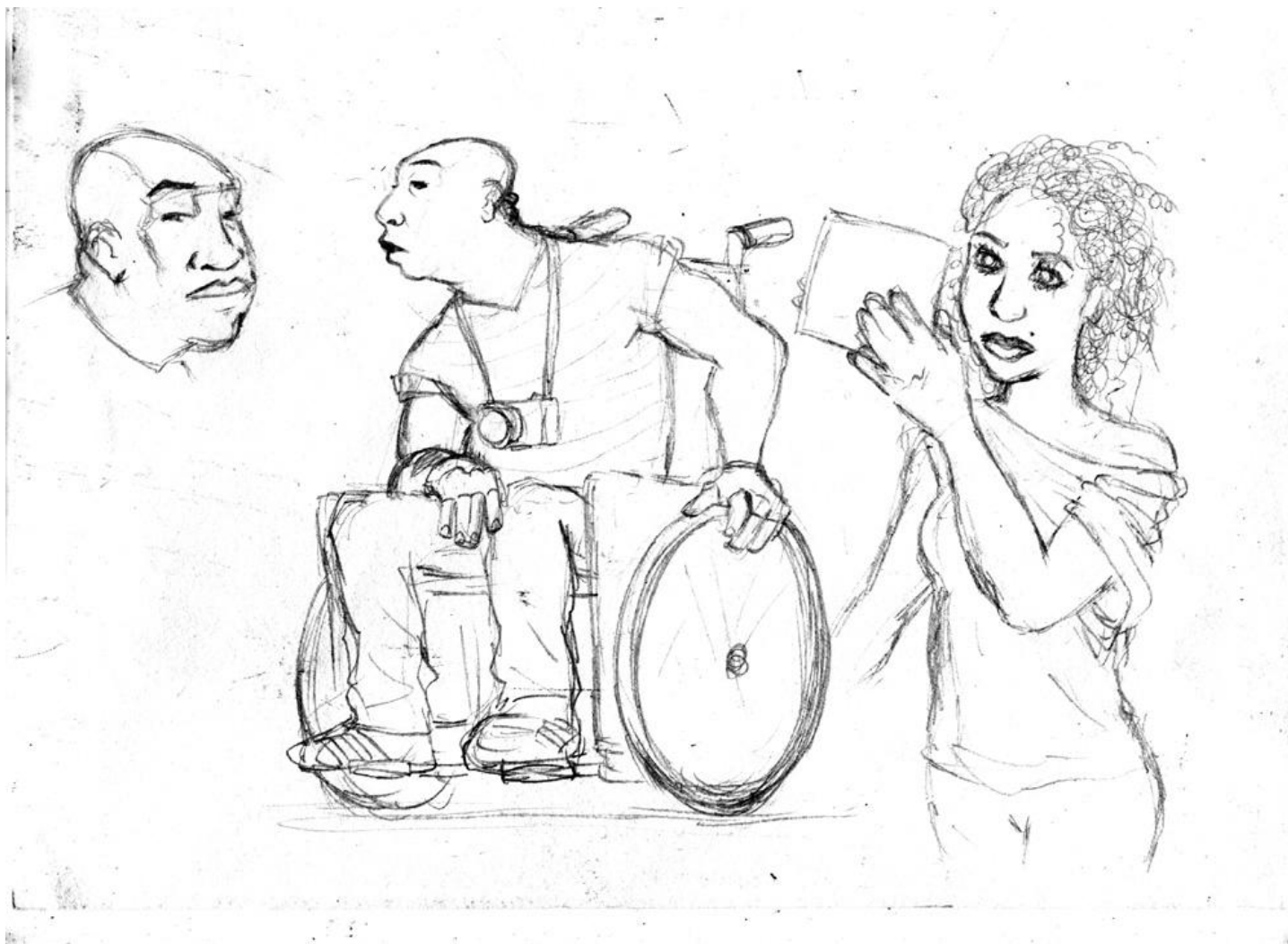
Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 48 – Personagens com nanquim e aquarela, nanquim e caneta pincel



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 49 – Rascunho de personagens (2)



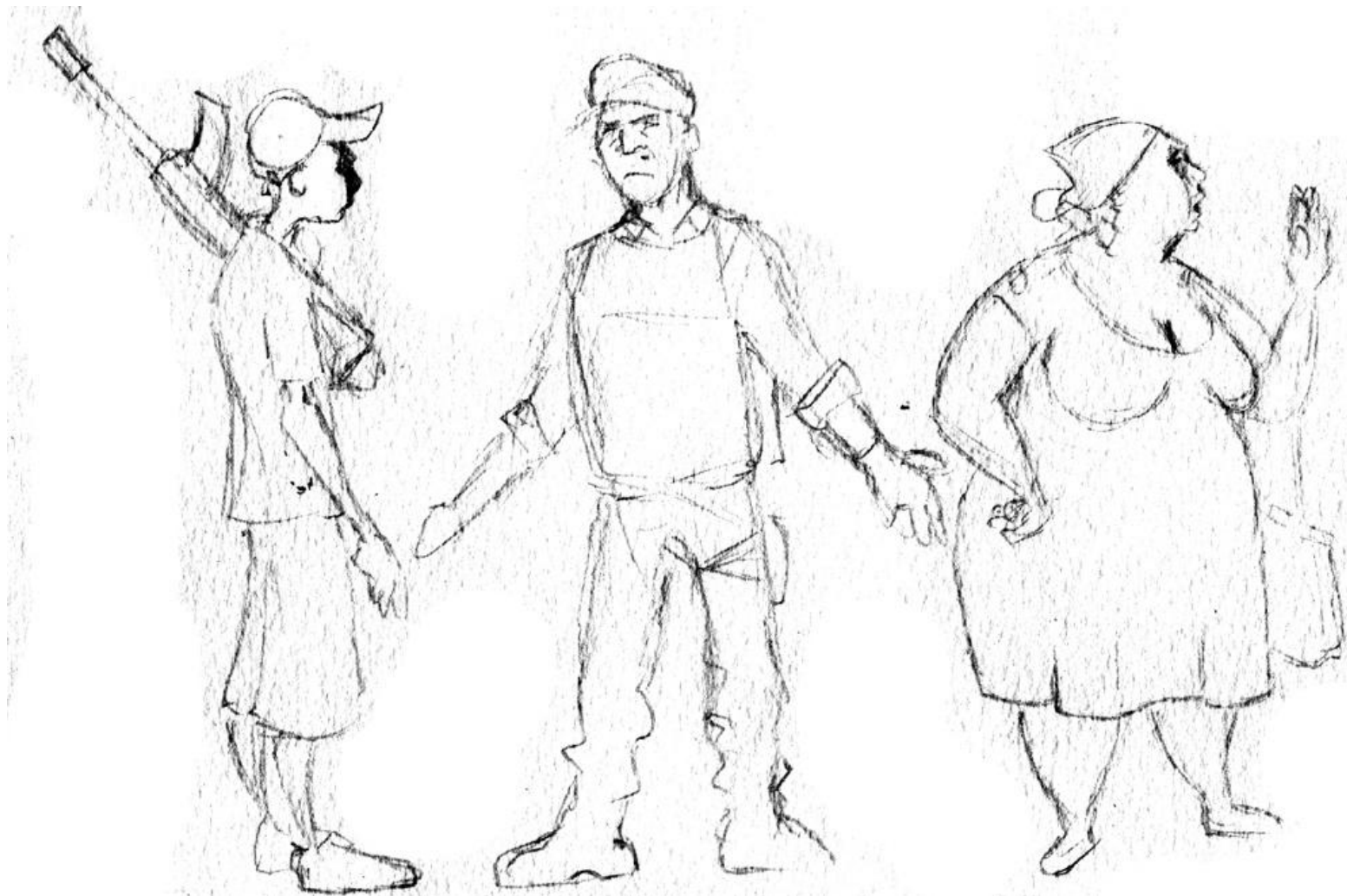
Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 50 – Personagens com grafite, nanquim e aquarela



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 51 – Rascunho de personagens (3)



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 52 – Personagens com aquarela



Fonte: Arte de Bruno Ortiz (2012).

Figura 53 – Página quadrinizada



A imagem anterior é um exemplo de como o roteiro será quadrinizado. Bruno Ortiz escolheu uma página aleatória – a 27 – e a desenhou usando quatro diferentes técnicas, com o intuito de mostrar o processo de fabricação de uma história em quadrinhos. A primeira linha de quadros representa o desenho colorido e finalizado em nanquim e aquarela. A segunda mostra uma etapa anterior, a da arte-final, feita com nanquim. A terceira linha mostra o desenho definido a lápis. E a quarta é apenas um esboço feito com grafite. Na prática, isso significa que a primeira linha passou por todas as etapas exemplificadas nas demais, ou seja, foi esboçada com grafite, depois definida a lápis, a seguir ganhou arte-final com nanquim e, finalmente, foi finalizada em cores com aquarela.