

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VITOR VILAVERDE DIAS

**O MOVIMENTO DO PROCESSO CRIATIVO DE  
OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE**

SÃO CARLOS  
FEVEREIRO 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VITOR VILAVERDE DIAS

**O MOVIMENTO DO PROCESSO CRIATIVO DE  
OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), na linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens, como exigência para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

SÃO CARLOS  
FEVEREIRO 2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

D541mp

Dias, Vitor Vilaverde.

O movimento do processo criativo de *Os famosos e os duendes da morte* / Vitor Vilaverde Dias. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

105 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Roteiros cinematográficos. 2. Cinema brasileiro. 3. Literatura brasileira. 4. Internet. 5. Processos criativos. I. Título.

CDD: 791.437 (20ª)




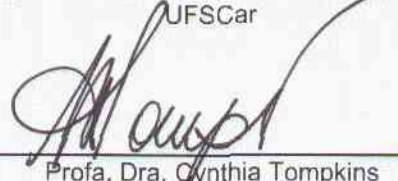
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Vitor Vilaverde Dias, realizada em 24/02/2015:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Cynthia Tompkins  
ASU

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira  
UFSCar

Aos meus pais e aos meus dois avôs Pedro, por dizerem que eu podia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFSCar, que foi minha casa pelos últimos oito anos, desde a graduação, que me formou a pessoa que sou hoje, por todas as oportunidades e todos os amigos que me apresentou.

À FAPESP que foi fundamental em todo processo com o financiamento da pesquisa.

À minha orientadora Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani por acreditar em minha pesquisa, dedicar-se e doar seu conhecimento.

Ao PPGLit, pela maneira séria que amparou minha pesquisa durante esse tempo, à todos os professores e colegas, em especial à Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira pelas opiniões e ensinamentos. Ao PPGIS por me amparar indiretamente, todos os professores, em especial ao Prof. Dr. João Carlos Massarolo.

A todos da Arizona State University, que me acolheram tão calorosamente e possibilitaram que essa pesquisa tomasse corpo e fosse finalizada. À Profa. Dra. Cynthia Tompkins por doar parte de seu incrível conhecimento, à Profa. Dra. Ísis Costa McElroy pela generosidade.

Aos que fizeram essa obra que estudo e colaboraram sempre que puderam, sobretudo ao Ismael Caneppele, autor que vira amigo, e ao Esmir Filho por emprestar sua sensibilidade sob a forma de imagens.

Às parcerias de mestrado e de vida Cristina, Marina e Vinícius e todos os amigos que me acompanharam durante esse tempo, que me abrigaram em São Carlos por algumas noites, que compartilharam momentos, em especial as colegas de orientação Daniela e Júlia.

Solem e Jorge por me tratarem tão bem e dividirem sua casa. Agradeço minha amiga e roteirista Ludmila pelas conversas e filmes vistos, lidos e feitos juntos. Ao meu grande companheiro Eduardo por me aguentar e entender.

Por fim, meus pais por tudo, sem exceção. Aos meus dois avôs Pedro por sempre me dizerem que eu seria capaz e que valeria a pena, assim como sempre fez toda minha família; em especial meu irmão Heitor e minha prima Carolina; e à Tammy, por ser a fada madrinha que me introduziu o cinema na vida.

A obrigação de escrever todos os dias, é um jeito que encontrei de obrigar os outros a respeitar meu espaço. Sou escritora, *do not disturb*. Algumas pessoas precisam de filhos, outros de mau humor. Há quem precise de uma profissão. Todos nós precisamos de um escudo que nos proteja dos convites inesperados. Para um passeio, para uma perdição, para uma cerveja fatal.

(Ismael Caneppele, 2014)

## ÍNDICE

Introdução.....	09
Capítulo I – <i>Da Escrita Do Roteiro a Criação Posta em Constelação</i> .....	13
Capítulo II – <i>O Processo de Autoria, Dylan e a Temporalidade</i> .....	46
Capítulo III – <i>O Corpo na Contemporaneidade</i> .....	85
Considerações Finais .....	99
Bibliografia .....	101
Ficha Técnica do Filme .....	105



## O movimento do processo criativo de Os Famosos e Os Duendes da Morte

### RESUMO

O trabalho proposto consiste inicialmente na compreensão do diálogo de diferentes linguagens durante o processo criativo de “*Os Famosos e Os Duendes da Morte*”, que é filme, livro, roteiro, música, fotografia e internet. Leva-se em conta o fato da narrativa ser desenvolvida para diferentes suportes e toma-se como ponto de partida o roteiro cinematográfico, que é parte de um movimento maior e deve ser encarado como uma peça dentro da rede. Assim, o processo de criação estudado deixa de ser apenas o do roteiro, para ser o de toda essa rede, ou movimento.

A intenção é perceber como esta ideia pode agregar significados ou potencializar aspectos da narrativa. Usando como base o roteiro, entende-se este como um “entre lugar”, uma plataforma híbrida com aspectos literários e indicações para uma obra cinematográfica e consideramos o objeto roteiro como Literatura e Cinema ao mesmo tempo. Seguiu-se uma análise comparativa, na qual diferentes instâncias identificadas foram postas em evidência na tentativa de compreender o percurso criador. A análise então englobou literatura, cinema, roteiro, vídeos para internet, fotografias e música; compreendendo que vários autores estão envolvidos no processo, diretor e roteirista encabeçando o movimento em questão, estabelecendo correlações de choque e aproximação no que diz respeito à autoria, atentos à busca daqueles por um aspecto sensorial mais evidente na obra.

**Palavras-Chave:** processo de criação, roteiro cinematográfico, cinema brasileiro recente, literatura brasileira.

## The movement of the creative process of The Famous and the Dead

### ABSTRACT

The proposed work consists primarily in understanding the different languages dialoguing in the creative process of "The Famous and The Dead", that is film, book, script, music, photography and internet. It is considered the fact that the narrative is developed for different media and we assume as a starting point the screenplay, which is part of the larger movement and should be seen as a piece within the network. Thus, the creative process is no longer just the script, but all of this network, or movement.

The intention is to see how this idea can add meanings or enhance aspects of the narrative. Using as a base the script, it is understood this as a "place between", a hybrid platform with literary aspects and indications for a cinematographic work. We consider the script an object that is Literature and Cinema at the same time. After that, a comparative analysis takes place, in which the different "bodies" were put in evidence in trying to understand the creative movement. The analysis then encompassed literature, film, screenplay, videos to internet, photos and music; we realize that several authors are involved in the process, director and screenwriter leading the movement, and setting correlations of shock and approach in what regards to the authorship.

**Keywords:** creative process, screenplay, recent Brazilian cinema, Brazilian literature.

## INTRODUÇÃO

Pesquisar a criação de roteiro no cinema brasileiro contemporâneo trata-se de uma tarefa ampla, e possível de ser realizada através de muitas frentes. Mas o primeiro aspecto a ser compreendido ao se estudar um roteiro é a sua mutabilidade, um objeto que nunca pode ser considerado fixo e que, a cada novo olhar nos apresentará uma informação passível de ser interpretada de maneira diferente. Será assim tanto para sua análise, quanto para sua leitura técnica durante a fase de produção de um filme.

Ao propor esse estudo, então, se fez necessário a escolha de um objeto que contemplasse toda essa gama de possibilidades e que, ao mesmo tempo, trouxesse elementos condizentes com uma análise contemporânea de narrativas. A pesquisa que se seguirá nas próximas páginas, tratará então do processo de criação em movimento a partir do roteiro do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009), buscando compreender o diálogo de diferentes linguagens. E ao compreender esse diálogo das diferentes linguagens, a pesquisa tal como a leitura de um roteiro, admite muitas frentes e passa a englobar um objeto muito maior do que o roteiro cinematográfico. Para isso, é preciso levar em conta o envolvimento de vários atores criativos no processo que tem diretor e roteirista como centrais. Esses dois últimos estabelecem correlações de choque e aproximação no que diz respeito à autoria, atentos a uma busca por um aspecto sensorial que será explicado ao longo do texto e pela experimentação na obra.

O cineasta paulista, Esmir Filho, é formado pela FAAP e, em meados de 2006, rodou despreziosamente o vídeo *Tapa na Pantera*, que foi recorde de visualizações no *Youtube* e se tornou viral por conta de seu conteúdo polêmico: uma senhora interpretada pela atriz Maria Alice Vergueiro, que afirma consumir *cannabis* todos os dias e não se considera viciada na droga. Falseando um depoimento verdadeiro, a atriz conta isso para a câmera com naturalidade, o que levou muitos internautas a comprarem o depoimento como um registro de um acontecimento real, como um documentário, confundindo para alguns a imagem da atriz com a de sua personagem. Depois do sucesso deste vídeo, Esmir Filho realizou outros curtas-metragens de sucesso, como *Saliva*, que estreou no Festival de Cannes de 2007 e recebeu o prêmio de melhor direção no Festival de Gramado de 2007; e *Alguma Coisa Assim*, que conquistou o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cannes em 2006 e também o de Melhor Filme nos Festivais de Cinema de Biarritz e Gramado. Ainda antes de iniciar sua

empreitada em *Os Famosos e Os Duendes da Morte*, seu primeiro longa-metragem, Esmir dirigiu seis episódios da série *Tudo que é sólido pode derreter* (2009), pela TV Cultura. O diretor assina também o roteiro do filme, junto do escritor gaúcho Ismael Caneppele.

Considerado uma importante revelação da literatura brasileira contemporânea, Ismael Caneppele tem um primeiro romance chamado *Música para quando as luzes se apagam* (São Paulo, Editora Jaboticaba, 2009), que narra em forma de diário o cotidiano de um jovem adolescente em suas descobertas sobre amizade e sexualidade, permeadas por citações que compõem uma trilha sonora significativa. Ismael morou na Alemanha e na Croácia, onde foi assistente de direção em ópera e ator de teatro, recentemente trabalhou junto de Esmir Filho no espetáculo *Kollwitzstrasse 52* (2012), encenado no Museu da Imagem e Som em São Paulo como uma experiência audiovisual que mistura realidade e ficção ao contar episódios de uma viagem à Berlim. *Os Famosos e Os Duendes da Morte* (São Paulo, Editora Iluminuras, 2010) é seu segundo livro, lançado após ter sido transformado em longa-metragem, e seu terceiro livro, *Somente a exaustão traz a verdade* (Porto Alegre, Editora Pergamus, 2014), acaba de ser lançado.

Para contar a história de *Famosos*, estão junto de Esmir Filho e Ismael Caneppele, artistas como: Nelo Johann, um compositor e produtor musical gaúcho, multi-instrumentista com mais de vinte álbuns e EPs publicados gratuitamente na internet para *download*; e Tuane Eggers, fotógrafa que nasceu na pequena cidade de Lajeado, no interior do Rio Grande do Sul, cidade na qual se passa a história de *Famosos*, onde registra coisas de beleza rara com um olhar próprio e peculiar. Ao lado deles, ainda estão pessoas como Henrique Larré, ator protagonista do filme; Samuel Reginatto, ator que interpreta Diego no filme; Aurea Baptista, no papel da mãe do adolescente principal; Mauro Pinheiro Júnior, o diretor de fotografia; Caroline Leone, a montadora do filme; Marcelo Escañuela, o diretor de arte; e uma série de outros 'duendes' que plantaram e espalharam as sementes para que a narrativa pudesse ser contada nos mais diferentes suportes, através de formas de arte e escrita diferentes, germinando numa história singular e extremamente rica para ser analisada.

Numa pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, mora um garoto sem identidade, sem nome próprio, que aqui chamaremos de 'Garoto Sem Nome', tal como é identificado nas primeiras páginas do livro, quando conhece a 'Garota Sem Pernas' e ambos passam a conhecer o mundo tal como lhes é possível. A cidade possui uma ponte de ferro da qual as pessoas se atiram quando não encontram mais motivos para continuarem vivos. Ao passar os dias acessando a internet, o garoto de dezesseis anos admite para si o pseudônimo de *Mr. Tambourine Man* e é na tela do computador que conhece o mundo enquanto vê o tempo

passar naquela cidade que outrora fora colonizada por alemães. Se no dia-dia tudo parece complexo demais para ele, no ambiente virtual há muita verdade e ele divide segredos com “E.F.”; escreve em seu *blog* e assiste aos vídeos de Jingle Jangle, alguém que parece estar viva somente na memória e nos códigos binários traduzidos em *pixels* nas imagens vistas no computador. Compartilhando angústias, os dois buscam respostas diferentes, ela indo atrás de Julian, um rapaz que se assemelha ao jovem Bob Dylan e que retorna à cidade após uma falha tentativa de se jogar da ponte e, ele, indo atrás do próprio Dylan, que fará um show em alguma cidade distante dali.

Essa narrativa íntima do adolescente em busca de respostas que seu tempo não consegue oferecer é permeada por informações advindas de diferentes lugares e pessoas e, por conta disso, a questão do processo deixou de seguir uma ordem cronológica de tradução de um suporte para outro e tenta dar conta dos aspectos narrativos de espaço, tempo e interferências e é adotada uma metodologia capaz de compreender as relações dos artistas envolvidos nas obras em todas as instâncias: filme, livro, música, internet, roteiro, fotografias e ainda contando com a forte ‘presença’ de Bob Dylan influenciando em todos os aspectos.

Nos três capítulos que temos a seguir, procurou-se dar em cada um deles um peso diferente para um determinado aspecto do processo. Assim, no primeiro capítulo, partimos do roteiro para compreender o processo como algo em movimento e aberto. Neste primeiro capítulo, a literatura é posta em centro e com isso trazemos alguns dos principais autores sobre o processo de escrita de roteiros como Robert McKee, Syd Field e Michel Chion para problematizar algumas discussões contemporâneas da indústria audiovisual brasileira; ao mesmo tempo, apropriamo-nos de teorias literárias como a de Terry Eagleton e de parte do estruturalismo, para aprofundarmos questões de suporte, prática literária e de escrita. Baseando-se em preceitos históricos e teóricos, é discutido o papel do roteiro, e também do roteirista na concepção de filme e, se esta peça pode ou não ser considerada como literatura. Compreendido o roteiro como um objeto híbrido de lugar entre a literatura e o cinema, é possível então entender o objeto de análise da pesquisa como algo em movimento e discutirmos como se dá a constituição total do movimento analisado. São identificadas as instâncias presentes e o tipo de relação que estas constituiriam entre si. Com a definição dessas instâncias, é possível iniciar uma primeira reflexão, ainda tendo a literatura como centro, entre ‘literatura’ e ‘vídeos na internet’, evidenciando aspectos textuais de aproximação e conflito. Tanto para a análise como para a base teórica, alguns conceitos de Deleuze foram extremamente importantes para que pudéssemos compreender o movimento, o rizoma em formação e o devir possibilitado a cada novo encontro entre artistas e entre artes, de modo a

refletir se a narrativa é potencializada e como as práticas de assimilação do conteúdo são modificadas pelos diferentes suportes.

Após isso, é possível seguir para um segundo capítulo em que o caráter audiovisual é colocado em centro e, iniciamos as discussões sobre a autoria dentro do processo. Nesse ponto, podemos nos ater a Barthes e a Foucault e recuperar as ideias de Deleuze já trabalhadas no capítulo anterior para entender a autoria também como um conceito navegável e que leva em consideração a instância, a plataforma e o momento analisado. Ao mergulhar no ambiente das imagens e sons, podemos notar as concepções que transbordam de um suporte para outro potencializando o aspecto sensorial e os significados da narrativa. Há uma ênfase na análise fílmica e em como a presença lírica de Bob Dylan é um guia fundamental para as escolhas dos artistas. São destacadas algumas passagens do roteiro e visto como estas são transcritas para a tela. Também são comentados aspectos da música composta por Nelo Johann como narrativas paralelas. Por fim, o que se destaca então é a articulação das diferentes temporalidades propostas a indiciar diversas formas de perceber a si mesmo e o mundo.

Levando em conta o caráter de rede e toda a problemática do virtual presente na análise e na obra, o último capítulo analisa os personagens centrais da trama e como estes se relacionam e se identificam com os próprios artistas criadores. Nesse ponto, o virtual é posto em centro e a figura da atriz e personagem Tuane Eggers é essencial para a compreensão das ideias de corpo virtual e corpo carnal pensadas a partir de conceitos elaborados por Lucia Santaella.

Para a conclusão da análise de *Famosos*, colocamos os personagens adolescentes em evidência. Assim, finalizamos o capítulo entendendo o retrato de uma juventude cheia de particularidades e pouco vista em obras televisivas ou em grandes produções do cinema nacional. O estudo proposto ao final do trabalho abre os olhares para o objeto dessecado nos capítulos anteriores e nos faz enxergar a forma de representação proposta por Esmir Filho, Ismael Caneppele e os demais artistas como uma representação de um processo cheio de afeto, sensibilidade e inovação.

## - CAPÍTULO I -

### DA ESCRITA DO ROTEIRO A CRIAÇÃO POSTA EM CONSTELAÇÃO

Entender o roteiro de um filme é, além de entender de crítica e teoria literárias e cinematográficas, analisar um único documento de um processo maior. Tal documento, o roteiro, não possui caráter fechado, não se constitui como uma obra de arte completa. Mas, para iniciar a discussão que deu origem a esse trabalho, cujas análises tomaram um corpo muito maior que será desenvolvido nos capítulos seguintes, é preciso compreender algumas questões que envolvem a criação de roteiros como um todo, sobretudo no Brasil e no atual contexto de produção audiovisual.

Com o aumento da produção nacional nos últimos anos, o mercado vem enfrentando o que muitos analisam ser uma crise na criação. Ou seja, faltaria conteúdo de qualidade, a demanda estaria maior que a remessa de bons produtos e, dessa forma, produtores em geral evitam se arriscar investindo em obras que não tenham um retorno garantido. Assim, a ‘culpa’ dessa falta de um bom conteúdo recairia na falta de roteiristas, de responsáveis pela criação, ou, pelo menos assim concluem alguns profissionais, como Andrea Barata Ribeiro, sócia da produtora O2 Filmes, responsável por sucessos de crítica e público como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). A ausência de mão de obra é explicada por Andrea Barata Ribeiro em reportagem recente da *Revista de Cinema*<sup>1</sup>, do Portal UOL, como uma questão central no mercado: “Temos vários bons roteiristas, mas na maioria das vezes ou são contratados fixos de alguma emissora ou muitas vezes estão ocupados em outros trabalhos. Ser um bom roteirista exige, além do talento, bastante trabalho e estudo”.

A produtora aponta ainda, na mesma entrevista, problemas na formação profissional, que considera ser recente no país, e identifica que há problemas nos roteiros por conta disso: “muitos projetos, inclusive alguns que produzi, têm problemas no roteiro. A experiência, bem como a formação acadêmica, pode ajudar bastante” (2013). Essa discussão tomou maior corpo com a criação da Lei 12.485/2011, conhecida como a Lei da TV Paga, que entre outras atribuições prevê que um mínimo de três horas e trinta minutos semanais dos conteúdos

---

<sup>1</sup> Reportagem publicada no *site* da **Revista de Cinema** em 11/09/2013.

<sup>2</sup> Texto publicado originalmente no *site* da **Revista de Cinema** e republicado no *site* **Cultura e Mercado** em 13 de janeiro de 2012.

<sup>3</sup> Texto publicado originalmente no *site* **Autores de Cinema** em 30/11/2011.

veiculados em horários nobres, deve ter sido produzido no Brasil, sendo que metade por produtora independente. A partir dessa exigência, ocorre uma maior procura por empresas produtoras, por parte dos canais de televisão que precisam veicular conteúdo; e de profissionais de roteiro, por parte das produtoras que visam suprir esse conteúdo demandado pelos canais. Apesar do recente quadro agravado pela lei, de alguma maneira em parte da história, sempre que há uma dificuldade na produção de conteúdo audiovisual, a primeira explicação recai sobre as falhas de roteiro e a pouca criatividade de conteúdo.

Porém, essa explicação da suposta crise não é consenso, e o trabalho do roteirista é discutido por diversos profissionais, como Newton Cannito, para quem o problema maior está em como o trabalho é desenvolvido, e não em uma suposta falta de talento. Na mesma reportagem citada da *Revista de Cinema*, o roteirista afirma que: “Se o problema fosse falta de talento, faltariam autores/roteiristas para tudo. Se a falta existe apenas na produção de cinema e de séries realizadas pelas mesmas produtoras que fazem os filmes, talvez a explicação esteja no modelo de produção” (2013). Cannito defende uma maior autonomia do roteirista, como irá afirmar em texto de sua autoria publicado no *site Cultura e Mercado*<sup>2</sup>: “Um criador pode e deve ouvir o produtor/distribuidor. Mas criação artística não é um bom lugar para fazer “política” de consenso. Arte não é como um projeto de lei do Congresso, que naturalmente vai ter emendas”(2012). Do mesmo lado de Cannito, a roteirista Ana Paul, afirma a necessidade de um produtor também mais criativo quando comenta a atividade do roteirista na já citada reportagem da *Revista de Cinema*: “Historicamente, a atividade foi relegada no Brasil a uma série de procedimentos pragmáticos e burocráticos, nos quais lidar com planilhas, calendários, orçamentos, leis, captações e prestações tomava todo o tempo. Não existia, até pouco tempo atrás, a figura de um produtor mais criativo” (2013).

Com esse breve resumo da situação, podemos inferir que boa parte desse embate se deve a uma não compreensão exata do papel que este profissional exerce, assim como afirma Thiago Dottori, em texto publicado no *site Autores de Cinema*<sup>3</sup>: “Parece que ao ser convidado para um trabalho, o roteirista chega com sua régua de precisão para medir o tamanho dos atos e com seu compasso para averiguar o grau do arco da curva dramática do herói”.

Assim, nessa primeira parte do trabalho, procuraremos esclarecer essa nuvem que cobre tanto a atividade do roteirista, quanto o próprio documento que serviria no período da produção do filme, para a equipe técnica debruçar-se em cima de um texto que revela as

---

<sup>2</sup> Texto publicado originalmente no *site* da **Revista de Cinema** e republicado no *site* **Cultura e Mercado** em 13 de janeiro de 2012.

<sup>3</sup> Texto publicado originalmente no *site* **Autores de Cinema** em 30/11/2011.



necessidades para cada área (direção, fotografia, som, arte, edição, etc.). Assim como um escritor de romances, o roteirista se utiliza das palavras para contar uma história, desenvolve personagens e, dentro de uma estrutura estabelecida, trama uma arquitetura de cenas, eventos e sequências para que o filme aconteça nas telas. Além de um trabalho técnico, a atividade se apresenta como um trabalho criativo e quase imprescindível na realização de projetos audiovisuais. Todos esses conceitos, porém, poderão variar de acordo com o artista, com o filme, ou pelas situações de mercado, políticas e etc. Um roteiro está sempre sujeito ao que ambições maiores (o filme, no caso) permitem. Isso porque, como explicam Bonitzer e Carriere, quando comentam sobre o trabalho do roteirista:

Ele não trabalha no vazio. Trabalha com um objetivo concreto, bem definido: a existência de um novo filme. Aí é que está o problema: passar do virtual ao real. Daquilo que é possível àquilo que é. Do mesmo modo, deve saber como proceder, e não escrever o impossível (BONITZER; CARRIERE, 1996, p. 27).

Porém, escrever o impossível é sempre uma questão de ponto de vista, e dependerá da criatividade que diretor e equipe empregarão para representar visualmente as palavras contidas no roteiro, além é claro, do orçamento do filme. Dessa forma, torna-se muito difícil definir um método de criação, ou regras para o que seria um bom roteiro e como escrevê-lo. Assim, a suposta crise mencionada anteriormente, não teria sua solução apenas com a obediência aos manuais de roteiro disponíveis no mercado. A incansável definição de preceitos para a construção da narrativa cinematográfica parece estar sempre passando por divergências, sejam dos que tentam na construção desses preceitos, mas também pelas intenções dos diferentes diretores.

A partir de agora tentarei exprimir as ideias de alguns autores que teorizam sobre roteirização, o que seria a essência desse texto híbrido, para que, identificando um elemento comum ausente nos manuais trabalhados, possa partir para a análise do objeto principal dessa dissertação, que consistirá na compreensão do diálogo de diferentes linguagens durante o processo de criação a partir roteiro cinematográfico, e também as diferentes obras que resultam deste, do filme brasileiro *Os Famosos e Os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009).

Uma das recorrentes afirmações é a que diz que um roteirista deve necessariamente nascer com o talento para contar histórias. Robert McKee faz voz a esse coro e adota uma diferença entre “princípios” e “regras” na tentativa de ensinar a escrita do roteiro. Os princípios propostos por ele são indicações de passos, de forma a construir um bom roteiro. McKee está sempre em busca de uma boa história, que agrade ao público, mesmo listando uma série de “amores” que o roteirista deve possuir para se tornar competente: amor ao

dramático, à verdade, à humanidade, à sensação, à singularidade etc. Mas, para além do romantismo dos diversos amores, a busca pela concisão seria o desejo de todo o bom roteirista, contar uma história que emocione, de maneira bem estruturada e sintética, ou seja: realizar “uma seleção de eventos da estória (sic) da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2010, p. 45). A concisão, a busca pelo específico, então, talvez possa ser compreendida como a tentativa de tradução das palavras do roteiro em imagens que a sintetizem e que irão compor a narrativa descrita através dos eventos (que implicam mudanças e transformações).

A brecha aberta, caso levemos essa única teoria em consideração, está na visão predominantemente mercadológica (de público, sobretudo, quando fala em “histórias que ficam”), que acaba por colocar a história como elemento de central importância na construção de um roteiro, sendo que este irá necessariamente ser transformado em imagens. Nesse sentido, teríamos que partir do pressuposto que todos os filmes são iguais, e descartaríamos suas especificidades caso uma análise fosse feita. Essa visão mercadológica e metodológica, por mais eficiente que possa parecer, traz riscos para sua própria indústria de produção, como afirmam Adorno e Horkheimer:

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornou-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmou-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.59).

Ao admitir a construção da história como única base para um bom roteiro, com o privilégio da visão mercadológica da criação, McKee reduz a estética como sendo meramente “o meio de expressar o conteúdo vivo da estória (sic), mas nunca deve tornar-se um fim em si” (MCKEE, 2010, p. 37). O que faz essa hierarquia que trata a estética como meio de expressão da história e não como desejo da mente criadora é de certa forma, ignorar nuances do processo criativo, sobretudo no cinema que tem na junção de imagem e som sua essência. Essa junção, portanto, não pode levar em conta uma visão hierarquizada que privilegia um ou outro elemento: a composição da obra deve estar preocupada com todos os seus aspectos. Tal observação de McKee é, porém, compreensível num ambiente que tem as funções da indústria cinematográfica bem definidas e tratadas como tarefas quase que exclusivamente técnicas (como, por exemplo, em Hollywood), onde fotógrafo, diretor, roteirista, técnico de som, montador e etc. possuem visões ‘compartmentadas’ de suas próprias áreas e, nesse caso, um

roteirista se preocupa muito mais com o que estaria sendo contado, do que qual a estética será adotada nas gravações pelo diretor e pelos outros membros da equipe. Mas é preciso estabelecer que o cinema, o filme, não se fará sozinho ou segregado, enquanto arte. Como afirma Ismail Xavier:

A intricada relação entre o cinema e as outras artes, num mundo em que a interpretação de experiências estéticas mostra que não é mais possível montar um sistema das artes distintas, específicas, como se fez durante algum tempo e como tentaram fazê-lo os primeiros defensores do cinema como arte autônoma (XAVIER, 2005, p.09).

Assim, para fazer-se compreensível, a escrita de um filme não pode levar em conta apenas a sucessão de eventos, nem também a estrutura da história. Antes de avançar para mais problemas que essa definição pode trazer, é preciso trabalhar o conceito de estética que iremos adotar. Para além da compreensão básica de estética, que seriam os elementos estilísticos presentes na escrita e que transparecem no filme, é preciso estabelecer um diálogo filosófico que pautará não somente as definições de conceito, mas também a compreensão do processo criativo.

Quando escreve um filme, um roteirista está, na maioria das vezes, por meio das palavras, iniciando o processo de fazer um filme. A realização de um filme, porém, como foi mencionado acima, não é a apenas contar uma história, suceder eventos. As tarefas de selecionar e dispor os acontecimentos são comuns para artistas que trabalham com a narratividade, que é o caso de todos os cineastas, e o roteirista, que é um literato e cineasta, não está sozinho nessa atividade, pois “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, 2005, p. 32). Mas a criação filmica deve ir além, e nesse momento é preciso fazer uma primeira aproximação filosófica, que pautará boa parte deste trabalho. Com essa aproximação, poderemos compreender as questões que pautam a criação e entender que não é sensato depositar a culpa das questões de produção no ato criador, uma vez que a criação filmica deverá fabricar o que Deleuze chama de bloco de movimento/duração:

Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não vejo tantas oposições entre as ciências e as artes (DELEUZE, 1999, p.03).

Sendo assim, a fabricação desse bloco de movimento/duração depende de escolhas, que levarão em consideração a estética empregada na obra de arte, bem como a técnica dos profissionais do cinema. Tratarei dessas escolhas mais adiante quando abordar a autoria e durante a análise da obra, porém, agora é preciso compreender que o critério para a realização fílmica não segue um paradigma que se repete em todos os filmes. Claro que os modos de dramaturgia se repetem, por serem os artifícios da linguagem narrativa, mas cada diretor poderá realizar seu filme de acordo com seu repertório, seus gostos e suas paixões, e assim também o roteirista; a única regra que o criador deverá seguir é a da sua própria ideia ou intenção, pois:

O gosto é sentimento da imaginação, não do coração. É uma regra. O que funda uma regra em geral é a distinção do poder e de seu exercício, distinção que só a imaginação pode fazer, pois ela reflete a paixão e seu objeto, separando-os de sua atualidade, retomando-os no modo do possível. A estética é a ciência que considera as coisas e os seres sob essa categoria do poder ou da possibilidade (DELEUZE, 2001, p. 50).

Com isso, é difícil pensar numa escrita de roteiro que não leve em consideração essas possibilidades. Num ambiente em que o roteirista participa ativamente da concepção estética do filme, é questionável que seu texto seja meramente técnico e indicativo da história, ou que este seja o principal desejo do criador. Quando falo em um texto exclusivamente técnico, me refiro àquele que segue a risca um paradigma, pautado quase numa régua medidora. A teoria de Syd Field, por exemplo, tem esse método quase matemático para analisar o que para ele seriam bons roteiros: os atos se enquadram num determinado número de páginas e cada um tem sua função pré-estabelecida. Como numa equação, você só conseguiria chegar ao segundo ato se somasse previamente, e da maneira correta, todos os elementos do primeiro ato. Ainda que esse paradigma não se constitua como uma fórmula, toda a base de sua argumentação está na repetição desta forma que soma ação, cenas, sequências, personagens, três atos, episódios, eventos, incidentes etc. O autor propõe uma estrutura que sustente e unifique o roteiro e o relacionamento entre esses elementos que, somados, seriam “o paradigma da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 12). Field chega a comparar seu paradigma com o paradigma de uma mesa, que seria composto pelas quatro pernas e um tampo, variando na altura, formato e material; porém não é difícil imaginar uma mesa com um *design* mais moderno que contrarie esse paradigma, e da mesma forma podemos aplicar isso na construção do roteiro de um filme.

Construir um roteiro apenas baseado em sua estrutura em atos com tempo definido milimetricamente, criando uma dramatização, é cair no pensamento egoísta de sua função técnica no filme, ainda que possa ser funcional. Nem sempre as dez primeiras páginas corresponderão aos dez primeiros minutos, e estas definirão a qualidade final do filme, como defende o autor. Inúmeras vezes pode ser possível que uma obra conquiste o espectador no final, com alguma revelação impactante. E o mesmo pode ocorrer de maneira inversa, com um início arrebatador e um final medíocre. Com isso, ao escrever um roteiro parece que é preciso ter em mente que sua leitura será uma busca por respostas, mas muitas vezes essas respostas só se materializarão fisicamente através das imagens criadas. Nesse sentido, Cannito e Saraiva se aproximam dessa ideia, quando falam da necessidade de se pensar as possibilidades visuais já no roteiro, quando, por exemplo, definem em seu livro:

Em termos conceituais, a presença dessa mediação da câmera torna a narrativa audiovisual uma combinação das formas dramática, lírica e épica. Em termos práticos, nosso livro incorpora essas especificidades da linguagem audiovisual, não como “ferramenta a mais”, como um tópico entre outros (algo do tipo: “o uso da iluminação”), mas como um jeito visual de pensar e escrever, que deve estar presente para o roteirista o tempo todo (CANNITO; SARAIVA, 2009, p.24).

Assim, os dois talentos fundamentais mencionados por Robert McKee serão sempre dependentes do que poderíamos aproximar de um terceiro talento. Para McKee, um bom roteirista precisa ter o “talento literário”, que consiste em converter a linguagem cotidiana numa forma mais expressiva que descreva o mundo e capture a voz humana; e também o “talento para a estória (sic)”, que tem como matéria prima a vida humana. A pessoa com esse talento, segundo McKee, é capaz de traduzir a vida de uma forma mais poderosa, clara e com experiências significativas. As características desses talentos serão sempre pautadas pelo que McKee sugere ser um poder de percepção sensorial e imaginação; esse poder que aqui poderemos chamar de um ‘terceiro talento’, voltado para a estética conforme já definida por Deleuze e citada nesse trabalho, a escolha das possibilidades definidas pelo gosto do artista. Esse terceiro talento torna-se mais fundamental num modelo de produção como o estabelecido no Brasil, no qual nos aprofundaremos mais adiante, pois antes se faz necessária a discussão sobre o que foi chamado de *talento literário*.

A discussão sobre o valor literário de um roteiro é algo que vem se arrastando há certo tempo, sobretudo depois que estes passaram a ser publicados sob a forma de livros impressos. Qual o espaço que cabe ao roteirista cinematográfico e à sua obra? Qual a função desse texto

que muitas vezes não é considerado literatura, mas que também é publicável? Para responder essas perguntas, tomemos como partida a afirmação de Figueiredo:

No início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da sequência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem (FIGUEIREDO, 2010, p. 25).

Essa troca entre cinema e literatura se intensifica durante todo o século, enquanto a literatura, já consolidada, se renova através das possibilidades apresentadas pela narrativa cinematográfica, o cinema vai se consolidando e tem cada vez mais os artificios de sua linguagem imersos num inconsciente coletivo que é diariamente bombardeado por imagens. Por conta disso, a literatura se permite modificar seus códigos, ou como afirma Tânia Pellegrini:

Em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar a substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Pensando aqui, rapidamente, não são raras as vezes que nos deparamos com livros extremamente imagéticos, nos quais a narrativa parece ser completamente estruturada em cenas e sequências, ou até mesmo divididos em planos, muitos desses são frequentemente transpostos para as telas do cinema. Isso, para ficarmos apenas nos aspectos estruturais das obras, mas podemos também mencionar a capacidade de representar o instante que a literatura incorporou da imagem. Ao mesmo tempo, roteiros cinematográficos passam a ser publicados como livros e lidos por leigos, sem a intenção de transformar aquele documento num filme. Retomando a citação de Pellegrini, é interessante notar nestes roteiros publicados: a forma como utilizam os acessórios qualificadores para descrever as características dos espaços, personagens e iluminação das cenas e ações. Aqui, é válida uma primeira citação do roteiro de *Os Famosos e Os Duendes da Morte*; trata-se de um trecho que não aparece no filme, e são destacadas as palavras que poderíamos considerar qualificadoras. Nota-se que essas dão todo um tom de como a cena deverá ser construída:

Plano da rua principal da *pequena* cidade do interior, *deserta e silenciosa*. Tudo está *escuro*. A cidade está *vazia* neste horário, quando todos os habitantes já se recolheram. Ouvimos as 11 badaladas da noite. Vemos casas *fechadas* e a praça com a igreja. Vemos os fios de eletricidade ligando os postes *amarelados* que iluminam as ruas. Vemos o rio que cruza a cidade, o horizonte com as árvores e algumas torres de alta tensão. Enquanto vemos os diferentes pontos da cidade, ouvimos alguns trechos de músicas *alternativas* e voz de um locutor de rádio, falando *rapidamente* em um inglês *complicado* de se entender, com um tom de narrador de futebol. Ele está improvisando *poeticamente* sobre alguma música que irá tocar (CANNEPELE; FILHO, 2010, p. 37).

Por esse trecho percebe-se a importância da descrição dos espaços, personagens e ações para a compreensão visual do filme, por outro lado, poderemos notar mais a frente quando analisarmos o livro, que os acessórios de qualificação quase desaparecem quando a narrativa torna-se completamente literária. A escolha das palavras que compõem um roteiro é então tão precisa quanto a escolha daquelas que compõem um romance, ainda que possam caminhar no sentido oposto: um optando por suprimir os acessórios descritivos e outro optando por utilizá-los constantemente. Trata-se de um constante jogo de valores sobre o que deve ou não ser escrito, pois “nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível, de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros” (EAGLETON, 2003, p.19).

Também é importante ressaltar que as publicações de roteiro vêm muitas vezes acompanhadas de mais informações sobre os filmes, como fotos, depoimentos e relatos de bastidores, numa espécie de *making of* textual<sup>4</sup>. Surgem então obras sobre o processo de outras obras que derivaram de uma anterior, que pode ou não ter derivado de uma primeira, ou seja, um livro com o roteiro (uma obra), derivado de um filme (outra obra), que em alguns casos pode ter surgido a partir de um romance, um conto, ou outra fonte de inspiração (mais uma obra), formando um movimento em que o artista, na maioria das vezes o diretor do filme, amparado pelo roteirista, torna-se responsável por fazer dialogar a criação de diferentes artistas. Ou como explica Figueiredo:

As instâncias intermediárias do processo construtivo dão origem a produtos que se equiparam à obra final, porque esta servirá de base a uma outra obra e assim sucessivamente, num constante movimento de remissão, que reafirma a vocação para o comentário, para a metalinguagem, que caracteriza a contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2010, p. 46).

---

<sup>4</sup> Usualmente um *making of* é compreendido como uma espécie de documentário que relata os bastidores da produção de algum produto audiovisual: série, filme, programa de televisão, novela etc. Ele registra através de imagens e sons a realização e a repercussão deste produto. Nesse caso, ao invés de um documentário, as informações estariam contidas em um livro.

O interessante de se notar é que mesmo que essas instâncias tenham se originados em momentos diferentes, o roteiro num momento antes do filme, por exemplo, elas irão dialogar dentro do movimento de criação proposto, e sempre terão como elemento comum a narrativa na qual se inserem. Explicaremos melhor essa noção de movimento nas próximas páginas, bem como analisaremos como essas instâncias intermediárias se comportam diante da construção narrativa. Atendo-se agora ao roteiro, suponhamos que este não tivesse sido filmado, o que pode ocorrer por diversas razões, “meses de trabalho podem então ser aniquilados por uma hora de leitura rápida. O filme vai para o cesto. Acabou-se” (BONITZER; CARRIERE, p. 50, 1996). Assim, todo um trabalho, que já é do filme, passa a ser considerado apenas como um pedaço de papel jogado no lixo. Parece que é necessário que um roteiro seja filmado para que se legitime enquanto obra, o que de alguma forma reduz um intenso trabalho de criação e estruturação de uma linha dramática, de uma narrativa. Essa linha de raciocínio enxerga no roteiro apenas sua característica funcional e deixa de lado o talento e a criatividade empregada na sua concepção, por isso, é preferível entender que um roteiro, mesmo que não seja filmado, constituir-se-á como uma obra dentro de um processo inacabado numa rede de criação. Claro que, em certa medida, ele perde a força de trânsito, deixa de ressignificar e gerar novas obras (o filme e o que pudesse derivar deste), torna-se uma instância paralisada no meio do processo, mas pode a qualquer momento retornar ao movimento de criação. Ainda que não resulte num filme, podemos considerar que um roteiro já é cinema e literatura juntos, isso porque, para constituir-se enquanto obra, precisamos levar em conta que um roteiro se constrói através da apropriação dos códigos tanto do cinema (através das imagens, da linguagem visual, ainda que descrita), quanto da literatura (através das palavras, da linguagem verbal). Ele é, ao mesmo tempo, o documento de um processo em desenvolvimento, o processo de construção do filme, e uma obra em trânsito com características literárias, pois constrói uma narrativa com um discurso através do uso de narrador, personagens e estruturas dramáticas trabalhadas no tempo e no espaço. Ainda que dentro de um processo incompleto, e “para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento e incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos” (SALLES, 2006, p. 36).

Por ser inacabado em sua essência, compreenderemos aqui o roteiro como o *entre-lugar* da literatura e cinema, habita este espaço híbrido e, por isso, é de se esperar que um roteiro exija transformação. Ele nunca será completo, pois se admite como um texto de perguntas e respostas sobre o que deve ser filmado, respostas que muitas vezes só são materializadas após a realização do filme, através das imagens. E, mesmo depois de filmado



pode, por exemplo, sofrer alterações devido a limitações do processo de produção do filme, como variação climática, atraso na produção, interferências externas, imprevistos com atores ou técnicos, e etc, que podem acabar condensando ou eliminando cenas que já estavam escritas, ou mesmo a inversão da ordem dessas cenas durante o processo de montagem. Assim, um roteiro é essencialmente um texto feito para ser transformado e isso deve ser sempre levado em conta durante a sua escrita, o que não exclui as possibilidades de gosto do criador, pois o “trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (SALLES, 2011, p. 34). Ao transformar um roteiro, tanto aquele que o escreve, quanto aquele que o modifica está em constante trânsito, nada é definitivo e ele tem “de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis” (SALLES, 2011, p. 34).

Entendendo esse aspecto transitório do roteiro, que possibilita o acontecimento do filme, podemos discutir agora, o aspecto literário. A intenção de um roteirista é, por essência, persuadir seu leitor para que este produza algo, que nem sempre é seguir à risca aquilo que está escrito no papel. Um leitor de roteiro, na maior parte das vezes o diretor e os técnicos, são persuadidos a modificar, a transformar as palavras em imagens geradas a partir das possibilidades de seus pensamentos. Nessa linha de pensamento, tomando o receptor como ponto de análise, um leitor de romance que seja considerado como literário, também estará sujeito a modificar-se por consequência da leitura. Ou nas palavras de Welles e Warren:

A linguagem literária está longe de ser meramente referencial. Ela tem o seu lado expressivo; ela comunica o tom e a postura do falante ou escritor. E ela não apenas formula e expressa o que diz, mas também quer influenciar a postura do leitor, persuadi-lo e, por fim, modificá-lo (WELLES e WARREN, 2003, p. 15).

Assim, temos os aspectos literários do roteiro não só em sua construção dramática e sua estrutura que se utiliza de códigos da linguagem verbal, mas também por semelhanças na forma como o leitor recebe este texto. Vale ressaltar que, a leitura de um roteiro por alguém que não seja técnico ou que pertença ao meio cinematográfico também poderá causar mudanças e transformações neste leitor. Isto porque, o texto será sempre escrito de modo a levar o pensamento do leitor para certo ponto, seja traduzindo a história em imagens ou modificando-se a partir dela. É nesse sentido que o lado estético da escrita, ignorado por McKee que busca a concisão, faz-se necessário, pois através das possibilidades selecionadas pelo gosto de quem escreve é que se chegará à melhor forma de contar uma história, ou

melhor, “a arte dos grandes roteiristas e dos grandes cineastas é, muitas vezes, tanto uma arte da concentração, da simplificação e da redução, quanto uma arte do inesperado, do volteio, da floração das ideias” (CHION, 1989, p.98).

Um roteirista não apenas escreve uma boa história, mas também convence a quem lê seu texto a contar essa história sob a forma de imagens, ele provoca em seus leitores associações e novas ideias. E essa provocação que o roteirista faz a seus leitores não é feita apenas de forma técnica, indicando como deve ser filmado ou o quê deve ser filmado, essas escolhas serão feitas por diretores, fotógrafos, *designers* de som, diretores de arte e músicos inseridos no processo. Portanto, resumir a atividade da escrita aos dois talentos já citados, que povoarão os personagens de desejo, histórias progressas, premissas e ideias governantes, como ensinam McKee e Field em seus livros, não parece suficiente. O poder de persuasão do roteirista passará pela forma como este escreve, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis. Além disso, sempre haverá também a decisão sobre o foco narrativo e o ponto de vista pelo qual se acompanha a história; tal decisão é comum a qualquer forma de narrar, trata-se de uma escolha primária e “essa questão do ‘foco’ do qual emana a ‘voz narrativa’, envolve uma descrição de formas e procedimentos que, até um certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema” (XAVIER, 2003, p.67). Tal escolha também passará pela estética empregada no texto, pelas paixões daquele que escreve, uma vez que “na estética, é através dos princípios de associação que a paixão se reflete, de modo que esses princípios fornecem um detalhe das regras da composição” (DELEUZE, 2001, p. 54). Assim, para além de sua função referencial, um roteiro é também literatura, por ser um texto, ainda que não tenha essa concepção em seu nascimento, ou como diz Eagleton:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2003, p.12).

Fazendo coro a essa linha de pensamento, poderíamos resumidamente dizer que o roteiro é cinema e literatura, e entender por “*literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 1996, p. 08). Então, neste trabalho partir-se-á do pressuposto, já explicado, que o roteiro é este *entrelugar*, pois ele admite uma função estética, mas também é encarado como um documento técnico que serve para ser transformado num filme. A busca pela concisão, as estruturas dramáticas seriam obtidas

pelo caráter documental, que impõe as suas convenções e metodologias de escrita: como o uso de verbos apenas no tempo presente e a divisão em cenas e diálogos, mas essas convenções podem e devem ser quebradas de acordo com a necessidade da obra em construção e das pessoas que o escrevem, pois, como já foi dito, um roteiro se constrói através de linguagem, e essa “consiste de uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo classe, região, gênero, situação, etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade linguística homogênea” (EAGLETON, 2003, p.06).

Partindo da ideia de desenvolvimento, de processo de criação na qual o roteiro se insere como objeto híbrido, pautado pelas sensações e gosto do artista, tentaremos responder o questionamento inicial desse capítulo sobre uma possível crise na criação analisando a complexidade da construção narrativa em *Os Famosos e Os Duendes da Morte*. Tal construção não ocorre somente nos suportes que se referem ao uso da linguagem através da palavra escrita (livro e roteiro), ou à linguagem cinematográfica (filme), mas em suportes como música, internet e fotografias que serão analisados nos próximos capítulos. Ao longo do trabalho, perceberemos a dificuldade de compreender esse trânsito enquanto processo linear, tanto da criação quanto da própria narrativa que começamos a analisar pelo roteiro cinematográfico.

Publicado no ano de 2010, após o lançamento do filme, o roteiro de *Os Famosos e Os Duendes da Morte* foi escrito em conjunto por Esmir Filho (diretor do filme) e Ismael Caneppele (autor do livro). Ambos contam a história de um adolescente solitário, inspirado em Bob Dylan, que vive numa cidade no interior do Rio Grande do Sul, a qual ele considera no ‘fim do mundo’ e se conecta ao resto dos lugares através da internet. A trama será analisada ao longo deste trabalho e nos aprofundaremos calmamente em cada um de seus aspectos principais. Por hora se faz necessário entender o roteiro como objeto híbrido descrito nas páginas anteriores e sua publicação, que conta não somente com o texto levado para as gravações, mas também com depoimentos dos realizadores e imagens do filme. É de se presumir então que essas informações extras carreguem de sentido aquilo que é descrito nas cenas e conduzam a imaginação do leitor. Nota-se, ao ler o roteiro que a maior aproximação com o filme é de questão estrutural, da divisão das cenas, dos diálogos e de algumas indicações de enquadramentos. Porém, o que posteriormente analisaremos no livro e no filme, que diz respeito ao estilo, ainda parece um esboço. Tal característica talvez se explique pela utilização que a equipe fez do roteiro como instrumento técnico:

O roteiro serviu como um guia para a decupagem de planos feita junto do fotógrafo Mauro Pinheiro e o diretor de arte Marcelo Escañuela, meus grandes amigos e parceiros. Mas foi o livro que serviu como base para pensar no filme, pela riqueza de detalhes da subjetividade do garoto. Nós líamos e relíamos trechos do livro juntos e os sentimentos viravam planos, objetos, olhares e gestos (FILHO, 2010, p. 20).

O que encontramos no roteiro então é a tradução desses gestos e planos subjetivos sob a forma de descrição. É a busca por elementos que indiquem o estilo que o filme irá apropriar do livro. Nesse sentido, é de se imaginar que informações pouco relevantes não tenham sido passadas do roteiro para as telas, como o nome do protagonista. Enquanto no roteiro ele se chama Bernardo, uma informação que pouco acrescenta para sua personalidade, no filme, tal como no livro, o personagem não possui nome, o que acaba por contribuir para a sensação de insignificância deste diante do mundo, para seu isolamento em meio à sociedade. Também são descartadas do roteiro quaisquer formas de identificação que o garoto irá ter com a cidade e com as pessoas ao redor.

Um exemplo desse procedimento acontece com as cenas 34, 35 e 36 do roteiro. Bernardo, no texto, acaba de fugir do jogo de futebol durante a aula de educação física. A cena está presente no filme e termina com um plano do gol vazio, onde o garoto deveria estar. Em seguida, vemos uma borboleta no chão, o animal parece estar agonizando e o vento dificulta seu voo. Abaixo, é possível ver as imagens dos momentos mencionados:



(Figura 1 – Plano do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)



(Figura 2 – Plano do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)

Enquanto no filme temos dois planos nos quais não há presença de personagens, no roteiro temos cenas indicando parte da rotina do garoto. A primeira cena, que seguiria do jogo de futebol, é mais um momento no qual o garoto escreve no computador:

CENA 34 – INT. TELA DO COMPUTADOR – NOITE.

Tela do computador. Ouvimos o barulho do teclado à medida que o seguinte texto vai sendo escrito:

*Era uma vez um menino sem nome que queria mais. Não gostava das coisas que os outros gostavam. Andava sozinho no frio. Já não tinha a garota sem pernas, já não tinha trilhos. Só restava música e toda a vergonha diante do espelho. Que deforma o rosto. Que expõe as cicatrizes todas.*

*Ele está em mim. Como eu nunca estive nele.*

*Nunca estarei.*

*Pelo menos aqui eu existo (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 102).*

Analisando a sequência do filme, e sabendo que a aula se passa durante o dia, essa cena seria um salto no tempo narrativo para algum tempo indeterminado, do futuro ou do passado. O texto que o garoto escreve relata seus conflitos existenciais e podemos supor que a ausência dessa cena se deve a ela não informar ao espectador novas características do garoto que já não sejam informadas em outras cenas, o que seria uma repetição desnecessária. Ao mesmo tempo, a quebra do tempo narrativo nesse momento poderia confundir mais do que ajudar. Assim, todas as sensações descritas pelo personagem em seu texto são substituídas por um único plano de uma borboleta agonizando e abre a interpretação para os variados sentidos e metáforas que a imagem oferece.

Em seguida, o roteiro continua com o garoto ainda nas proximidades da escola, como se ele aguardasse o horário de saída para que o tempo de sua ausência na aula de educação física fosse justificado. Nesse momento, ele interage com um personagem diferente dos que vemos no filme. Enquanto no filme, o protagonista interage apenas com a mãe, Diego, Julian, os avós, Jingle Jangle e a professora (mãe de Diego); no roteiro existem outras pessoas que no filme são praticamente transformados em fantasmas, em presenças. Na cena em questão, que foi suprimida, Bernardo se identifica com alguém do lugar que ele chama de “cu do mundo” e talvez por isso, tenha sido retirada do filme:

CENA 35 – EXT. MURO – DIA.

Bernardo está sentado na frente do muro de uma casa perto da escola, esperando o sinal tocar, comendo fandangos. Uma menina de 10 anos está encostada no muro ao lado dele. Eles não conversam, ficam em silêncio, ambos olhando para um ponto fixo na rua. De vez em quando, ele oferece salgadinho para ela e ela pega.

Em detalhe, vemos que eles observam uma borboleta no chão, abrindo e fechando as asas lentamente, como se agonizasse ao fim de sua vida.

Um vento bate forte, arrastando a borboleta para longe. Ouve-se um barulho de trovão. Bernardo olha para cima e vê uma nuvem negra cobrindo o céu. O vento balança seus cabelos e o da menina ao seu lado.

## VOZ FEMININA (GRITANDO EM OFF)

*Franciele!*

A menina se levanta e corre para dentro de casa ao ouvir sua mãe chamar (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 104).

Toda interação entre o garoto, a menina e o espaço ao redor é substituída apenas pelo único plano da borboleta, que ambos estariam observando. Na montagem, o plano descontextualizado funciona também como uma passagem de tempo entre a saída do garoto da aula e a volta para casa e, num sentido maior, também é o tempo que o garoto precisa para amadurecer a ideia de ir embora. Como já foi dito, o roteiro publicado vem acompanhado de imagens e textos dos realizadores e, por conta dessa informação é possível saber que a cena mencionada muito provavelmente chegou a ser gravada:



(Figura 3 – Fotografia de cena publicada junto com o roteiro de *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)

Mesmo sofrendo alterações ao ser filmado, a compreensão do roteiro como entre-lugar permanece, o que se modifica da passagem do roteiro escrito para a tela diz respeito a estrutura na qual a trama é contada, não a seu conteúdo referencial. O que é suprimido ou colocado em outra ordem não modifica o sentido original do filme, que é escrito no roteiro. Isso se comprova ainda, por exemplo, ao sabermos que tanto a cena inicial quanto a cena final do filme diferem da que está escrita no roteiro. Enquanto no texto saberíamos da morte dos personagens Jingle Jangle e Julian logo na primeira cena, durante a montagem do filme, esta cena foi transportada para o meio, mantendo um suspense mais interessante. Essa possibilidade já era prevista no texto, mas ainda de forma pouco concreta, como podemos perceber:

CENA 1 – EXT. PONTE DE FERRO – DIA.

Fim de tarde em uma pequena cidade do interior do Sul do Brasil. Em um plano fixo e geral, vemos o sol se pôr atrás das montanhas, sob o rio que divide a cidade. A pequena balsa atravessa o rio, vazia. Bem acima do rio, com uma altura de 20 metros, há uma ponte de ferro. Ouvimos o barulho das águas e ruídos típicos de cidade do interior junto à paisagem bucólica e erma. Na ponte, vemos o close de uma menina, Jordana, 18 anos. Ela olha para o horizonte. O sol bate em seu rosto. Ela se vira e vai até o outro lado da ponte.

Na contraluz, ela se aproxima do parapeito ao lado de um rapaz, que não conseguimos ver direito. Ambos estão silhuetados. Eles ficam em silêncio, um ao lado do outro. De uma tomada debaixo, vemos dois corpos caindo no rio quase ao mesmo tempo. O rio continua a correr.

(Possibilidade de iniciar com um vídeo de Jordana e Julian na ponte de ferro, reflexivos sobre o que a ponte significa para cada um deles. Closes em Jordana, momentos dos dois. Madeiras e estruturas de ferro. Clima misterioso, onde nada ainda é revelado, a não ser a ligação forte entre esses dois personagens) (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 31).

O trecho revela também todo o estilo que Caneppele e Esmir Filho adotarão para a escrita do roteiro, como por exemplo, a indicação de enquadramentos e iluminação quando sugerem uma contraluz, os personagens silhuetados ou uma tomada debaixo. Mas o mais interessante é notar a indicação de outra possibilidade muito mais livre, que chega a mencionar que os personagens estão “reflexivos sobre o que a ponte significa para cada um deles” (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 31). Tal informação notadamente não serve para um leitor que busque no roteiro apenas um documento técnico, pois está não poderá se traduzir em iluminação, som ou enquadramento, não indica posicionamento de ator ou de câmera. O que a informação em parênteses sugere diz respeito ao comportamento dos personagens e influencia a forma que atores buscarão para sua interpretação, mas não a determina, uma vez que um personagem reflexivo pode demonstrar isso de inúmeras maneiras. A informação se faz importante, pois sabemos que indica o tom do vídeo publicado na internet, que será improvisado pelos atores e que extrapolará os suportes livro, roteiro e filme, o que analisaremos mais adiante.

Na outra ponta da história, a cena presente no final do roteiro é quase uma transcrição literal da última página do livro. A carta de despedida do garoto para sua mãe é uma síntese que o próprio personagem faz de toda sua existência, é uma reflexão sobre as próprias atitudes e vontade, é a crise da fase adolescente exposta sem meandros. Ainda que haja todo um tom depressivo e pessimista, é possível também enxergar certa esperança, uma esperança típica de um personagem adolescente que ainda acredita em suas utopias de vida, que mesmo diante de todas as mortes da Ponte de Ferro, decide trilhar seu próprio caminho. Nesse momento, o personagem admitiria plenamente sua função de narrador, compartilha diretamente com o espectador e leitor o seu ponto de vista sobre si mesmo, olhando diretamente para a câmera:

Plano fixo. A tela do computador. Vemos um vídeo de webcam. Bernardo olha para a câmera e fala, tentando conter a emoção.

BERNARDO

Mãe, não fica triste. Não te desespera. Não pensa que eu não te amo. Não pensa que eu sou egoísta e que eu não penso em ti. Não pensa que eu não imagino quanto tu sofre com todas as coisas ruins que parecem que só acontecem contigo.

Às vezes eu queria que tu fosse mãe de qualquer outro menino dessa cidade. Acho que tu teria mais chances de ser uma mãe feliz. Nada é para sempre. Se eu tô indo, não é culpa tua. Eu sei que eu faço um monte de coisas que tu não acha legal. Eu também não acho legal, mas eu faço. Ninguém sabe tudo sobre ninguém. Nem sei se algum dia tu vai achar esse vídeo, perdido aqui no infinito. Mas se tu tiver me assistindo e sentir saudade, deita na minha cama e olha para o teto do meu quarto. Tu vai ver, talvez pela primeira vez, que as estrelas que o pai colou não estão mais lá.

Faz tempo que isso aconteceu. Chove em algum lugar toda vez que eu sinto saudade, mas algumas coisas ficam mais bonitas quando viram lembrança. A última estrela eu levo comigo até quando eu voltar e te abraçar de um jeito mais forte do que tu vai poder entender.

Cuida bem da Inês, tá? Eu já sei que ela cuida bem de você.

Se tu quiser entender mais sobre mim, senta no chão do meu quarto, encoste na minha cama e escuta essa música. Essa música que eu vou tocar para ti. Não sei se tu já ouviu ela. É do teu tempo. Ela diz muita coisa, muita coisa sobre mim.

Emocionado, Bernardo sorri com lágrimas nos olhos. A música *Mr. Tambourine Man*, de Bob Dylan começa a tocar. Bernardo continua na tela, sorrindo.

Fade out.

A música continua até o fim dos créditos finais.

FIM (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 184-187).

A conversa entre filho e mãe, apesar de não estar presente dessa forma no filme pode ser lida como um abraço de paz, um selamento de perdão sobre tudo que o filho fez de errado e sobre toda negligência da mãe. É um abraço de cumplicidade pela falta do pai que tanto modifica o comportamento dos dois personagens. O desabafo do garoto emocionado é a autorização que ele busca para partir, para não se jogar da ponte. Essa intenção estaria de alguma forma também presente em outra cena do filme, que ficou de fora no corte final. Após voltar da subestação, o garoto se encontra com sua mãe na festa. A cena acontece no filme quase que da mesma maneira que no roteiro e o encontro físico, que resulta num abraço entre mãe e filho, elimina a necessidade da carta final gravada pelo garoto em seu computador.

Neste momento, sua mãe aparece e o pega pelas mãos. Começa a dançar com ele a música. Enquanto dança com o filho, girando sobre si mesma, lágrimas saem dos seus olhos, ao mesmo tempo que leva consigo um sorriso. Bernardo dança, sem saber direito como reagir.

Vagarosamente, ele se solta da mãe e vai andando pelo salão. A mãe continua dançando ao fundo, sozinha. A câmera continua passeando pela festa, mostrando todos ao redor, perdendo Bernardo de vista (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 182-184).

Pelas informações extras contidas no DVD do filme, é possível saber que a carta gravada pelo garoto chegou a ser gravada pela equipe de filmagem e também acabou sendo cortada no processo de montagem. Mas, como foi dito, a emoção do encontro físico entre mãe



e filho na festa, descarta a necessidade de um futuro encontro virtual caso a mãe viesse a assistir a gravação do filho.



(Figura 4 – Plano de cena excluída do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)



(Figura 5 e 6 – Planos do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)

Dessa forma, concluímos a análise do roteiro reforçando sua condição híbrida e transformável e sabendo que essa transformação levará em conta as necessidades da obra em construção. Ainda assim, é possível considerar o roteiro como instância intermediária no objeto em movimento em questão. Apesar de ainda não termos apresentado o arco narrativo necessário para a compreensão dos aspectos de estilo e escolhas de estruturas da própria narrativa, é possível ter uma primeira noção da relação entre os personagens que também será devidamente analisada ao longo das próximas páginas. O conceito de roteiro como entre-lugar e com suas particularidades é que permitirá a forma como a análise será feita e como a história do filme será exposta ao longo do trabalho.

O primeiro desafio ao se encarar um processo de elaboração de um roteiro a partir de suas versões preliminares até sua versão final na tela pode parecer suficiente e produtivo para compreender parte da atual produção do cinema brasileiro. Contudo, a dificuldade de ler e compartilhar o que ainda não está inteiro, a procura de pistas e o recorrente paradigma do

lugar do texto literário acabam por levar a questionamentos maiores a respeito da condição ocupada pelo escritor na construção de uma obra de arte fílmica, baseada principalmente em imagens e não nas palavras. Nesse sentido, essa busca pelos elementos recorrentes durante todo o processo, pelos indícios para a análise ganha um segundo plano quando o trabalho de pesquisa amplia seu olhar para todas as partes que constroem *Os Famosos e Os Duendes da Morte*, que, a partir desse momento, não pode mais ser considerado livro ou filme.

Para este trabalho, se roteiro é entre-lugar, *Famosos* será entendido como um ‘movimento’, que entende o processo criativo como uma constelação, pois estes nos pareceram termos adequados para definir o objeto a ser analisado. Como base para esse conceito, utilizaremos ainda das ideias de Deleuze, explicando a heterogeneidade que esta palavra pode carregar e que nos parece aplicável ao modo como se desenvolveu a criação em *Famosos*:

O movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão (DELEUZE, 1985, p.09).

Isso significa dizer que, assim como o roteiro é objeto transformável, as demais obras também o serão quando colocadas em relação umas com as outras, ao mesmo tempo em que os artistas que as desenvolvem também se transformam a cada encontro. Assim, o processo ao qual se refere esta pesquisa não é especificamente o do filme, ou do livro, ou do roteiro, apesar deste ser a chave central para grande parte dos questionamentos presentes. É a partir do roteiro que ocorre grande parte dos caminhos percorridos nessa análise. Mas, o movimento *Famosos* engloba diferentes instâncias e, por movimento, entende-se um conjunto de diferentes obras em diferentes suportes que, em algum momento, dialogam e contribuem para que os significados da narrativa em questão sejam potencializados; tais obras, porém, não são desenvolvidas a partir de uma experiência coordenada e unificada, com uma mídia central que demandaria os conteúdos das demais, resultando numa narrativa transmidiática, conforme proposto por Henry Jenkins (2009). A questão da narrativa central, nesse movimento, é transitória e pode ser deslocada, pois ora podemos admitir a literatura como centro, ora o cinema, a fotografia etc., de acordo com a abordagem que a análise crítica pretende seguir. Tais combinações também não podem ser entendidas como únicas ou cronológicas, isto é, seguindo exclusivamente um movimento do roteiro para filme, de livro para roteiro, de *internet* para livro ou outra combinação; os movimentos se ligam constantemente e a todo tempo, de um suporte ao outro sem cronologia específica, uma vez que “o movimento se fará

sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas” (DELEUZE, 1985, p.09). Por isso a ideia de constelação, aqui proposta.

Contudo, mesmo não pensando em uma ordem cronológica, é possível partir do pressuposto de que o movimento desenvolvido por diversos autores em *Famosos* procura sempre um ponto de convergência diante dos diferentes suportes nos quais a narrativa se desenvolve, tratados aqui como instâncias de um projeto artístico. Procura-se esse ponto não apenas para ampliar o universo narrativo, mas também como forma de potencialização de uma trama que vem sendo desenvolvida em determinado suporte, ou de uma sensação trabalhada por uma das instâncias principais. E, por convergência, podemos nos aproximar do pensamento de Jenkins e compreender que se trata de um:

Fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, p. 29).

Ainda em se tratando dos diferentes suportes, das instâncias desse movimento, assim como não será definido um centro, também não será possível uma exata definição de um ponto de partida gerador, uma gênese, diante do qual o restante se desenvolveria. É possível sim, deduzir pontos chave ou germinações, porém estes sempre remetem a um momento anterior que serve como influência, ou é apropriado. E nesse sentido, cada suporte, cada instância serve como influência da outra e a análise empregada aqui será “um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influencias” (SALLES, 2011, p. 44), e para esse pensamento é que nos aproximamos das teorias da crítica genética, ou crítica de processo criativo. Irá se fazer uso das vozes internas do processo, uma vez que no movimento analisado teremos diversas vozes se relacionando e criando ao mesmo tempo.

Podemos inferir que um primeiro ponto chave para surgir o movimento que analisaremos aqui é a parceria entre o escritor Ismael Caneppele e o cineasta Esmir Filho que, a partir de um primeiro contato com um livro ainda não finalizado e editado de Caneppele, decide fazer um filme, e faz com que a narrativa passe a se desdobrar em diferentes meios. Conforme esses desdobramentos ocorrem, novos artistas surgem e incluem elementos trazidos de encontros e influências anteriores, o que ressalta a descentralização mencionada. Porém, se pensarmos em termos de um primeiro surgimento da narrativa, da história principal, irá se fazer referência a algum momento do passado de Caneppele, quando este começou a esboçar seu livro. Mas o que interessa a este trabalho é quando o esboço passa a ter um corpo, e isto

vai acontecendo na medida em que novos suportes, artistas e processos entraram em movimento.

Um exemplo desses encontros com novos artistas ocorre durante a seleção de elenco para o filme; buscando os atores na internet, os realizadores acabam encontrando Tuane Eggers, que empresta para o filme suas fotografias e sua própria imagem quando estreia como atriz no papel da garota que perambula pela cidade de forma fantasmagórica através dos vídeos assistidos pelo protagonista e pela memória deste. Tuane acaba também desenvolvendo, junto com Ismael Caneppele, que passa a ser ator no filme, vídeos que são incorporados ao filme como cenas, ao livro na forma de *links* escritos no meio do texto, e num canal do *Youtube*.

O trabalho de Tuane será analisado no terceiro capítulo após darmos conta da parte audiovisual do movimento no segundo capítulo, quando analisaremos as canções de Nelo Johann que, somadas ao conteúdo desenvolvido pelo diretor, pela atriz/fotógrafa e pelo ator/escritor converge nas telas, através do filme; nas páginas dos livros (tanto do romance quanto do roteiro publicado) e também na internet para ser acessado, uma vez que as fotos, os vídeos e as músicas permanecem disponíveis para o acesso do público – assim como estão presentes na memória do garoto protagonista da história.

De certa forma, essa produção em movimento, onde a obra está sendo constantemente reescrita e complementada por uma nova mídia, através de um novo suporte e um novo artista, torna-se possível por causa das novas tecnologias de criação e reprodução, o que afeta diretamente a maneira como 'o todo', o conjunto será recebido. A questão tecnológica então não pode ser ignorada na análise de nosso objeto, uma vez que esta interfere diretamente no conteúdo criado e em como este se faz presente em seu tempo, ou como afirma Walter Benjamin:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1995, p. 169).

A percepção e a recepção do movimento desenvolvido estão dessa forma diretamente relacionadas com a maneira como este é criado e distribuído pelas novas tecnologias. *Famosos* se aproveita dessa tecnologia não apenas na proposta de sua construção, mas faz com que esta se incorpore na história, em seu conflito principal quando trata de jovens no interior de uma cidade do Rio Grande do Sul que vivem na angústia de 'pular fora' daquele lugar e fazem isso por meio da *internet*, por onde também se expressam para o mundo. Essa

expressão dos personagens é intrínseca à trama e influenciará, por exemplo, quando o roteiro for transcrito para as telas. A simultaneidade da *internet* irá caracterizar a decupagem e a montagem do filme, como explica Esmir Filho:

A antiga ideia que consta do roteiro de mostrar a relação do menino e da menina feito *flashback* tornou-se tola e foi descartada. Ficou atemporal, assim como a internet: passado, presente e futuro, tudo junto. Sem falas, sem lembranças, uma eterna menina virtual em seu manifesto silêncio (FILHO, 2010, p. 27).

E é essa força da tecnologia, da *internet* como eternização dos instantes, espaço no qual passado, presente e futuro se juntam que faz encararmos nosso objeto como um constante movimento e buscar em cada suporte, cada instância, o estilo, a tradução do momento narrativo em suas singularidades. Sendo assim, como forma didática e pela necessidade de se estabelecer momentos concretos para o estudo proposto e não nos basearmos apenas nas relações entre os suportes, como um recorte dessa complexidade desenvolvida, é preciso caracterizar seis principais instâncias permeadas por uma forte influência que as rege. Para isso, entende-se cada relação entre uma e outra instância como um encontro, um devir que modifica os dois lados; assim como propõe Deleuze, não se trata apenas de uma tradução entre linguagens ou de uma adaptação, a proposta não é entender o transporte das palavras para imagens como imitações, pois “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). Ou seja, à medida que entramos em contato com a narrativa desenvolvida em um suporte, quando voltamos a olhar o anterior, este já estará modificado. Construiremos então uma complexa rede, e não uma linha linear do processo, em que cada instância se desenvolve em paralelo umas com as outras se aproximando do que poderíamos entender como um rizoma na constituição dos atos criativos:

Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 22).

Trata-se do mesmo pensamento que nos fez entender o roteiro como o entre-lugar de cinema e literatura e nos ajudará a pensar cada instância como um entre do movimento que é desenvolvido e não como um ponto final e fechado de um processo homogêneo. Dessa forma, teremos um livro que foi publicado no ano de 2010, pela editora Iluminuras, SP e de autoria de Ismael Caneppele: destacaremos para esse livro algumas características como a narração

em primeira pessoa, aspectos autobiográficos, frases fragmentadas e cortadas antes do que seria convencional, a valorização das sensações no lugar das ações. Temos também um roteiro publicado pela editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, escrito por Esmir Filho e Ismael Caneppele, do qual já destacamos aqui as cenas excluídas, sobretudo aquelas que valorizam a poesia e a interpretação do espectador, como no caso da borboleta morta observada pelo garoto. Há ainda o filme dirigido por Esmir Filho, lançado em 2009 e distribuído comercialmente pela Warner. Para a reflexão e análise do filme que se desenvolverá no próximo capítulo, levar-se-á em conta sobretudo o olhar da direção, a escolha dos planos, a articulação desses e a interpretação dos atores, bem como a inserção da música em dados momentos e questões de foco e iluminação. É pensado em como todos esses pontos mencionados contribuem ou afastam o espectador do foco narrativo casual. Além disso, não é possível ignorar o contexto de produção, tendo sido levantados aspectos das políticas e do mercado cinematográfico, chegando a trazer no último capítulo uma comparação com outras obras que foram desenvolvidas no mesmo período e se aproximam de alguma maneira desse fazer e dessa estética.

As três últimas instâncias desse movimento são a música, as fotografias e os vídeos. Para a música, leva-se em conta a presença da trilha musical composta por Nelo Johann, sobretudo a canção *Pidgeon Suicide Squad*. Contudo, entende-se a mesma como um elemento de potencialização de aspectos já trabalhados nas demais instâncias. As fotografias são as da também atriz Tuane Eggers, disponíveis em sua página no *Flickr* e estas também serão entendidas como aspectos de potencialização da narrativa, de reforço aos aspectos trabalhados. Devido à grande quantidade de imagens postadas em sua galeria, que renderiam uma dissertação exclusiva sobre a obra da artista, irá se buscar aqui uma compreensão mais geral, sobretudo daquelas imagens que aparecem em destaque no filme. Por fim, os vídeos em questão são os disponíveis no canal do *Youtube* /*JJingleJangle*. São ao todo dezenove vídeos de curta duração e com poucas ações. Os vídeos também estão presentes nos extras do DVD do filme. A questão da escolha do *Youtube* como plataforma de divulgação e a inserção de alguns *links* no livro impresso são pontos a serem também levados em conta nessa análise.

Como mencionamos, essas instâncias formariam uma rede em movimento, um rizoma regido pelas exigências da narrativa, mas também fortemente influenciado pela presença lírica do cantor e compositor norte-americano Bob Dylan. Essa influência demanda que olhemos para questões de intertextualidade entre as canções citadas e a narrativa e também se levará em conta as características da geração *beat* que reforçam mensagens e sentimentos presentes nos personagens da trama.

Assim, não é pensado um ponto de partida ou centralidade e sim a possibilidade de se passar de uma instância para a outra, dentro de uma narrativa que tem constantemente seus significados sendo reescritos. Também podemos ter em mente que essa forma proposta pelos artistas em questão surge num contexto no qual as novas experiências são possibilitadas pelo fluxo constante de informações sendo trocadas, pelas novas tecnologias, como já mencionado. Ao expandir a criação para a internet, por exemplo, os artistas mergulham mais profundamente no ciberespaço e em todas as possibilidades amplas e inesgotáveis da “infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga” (LÉVY, 2008, p. 17). A experimentação no ambiente virtual é aqui considerada, então, como um dos pilares para compreender *Famosos* como movimento e como forma de ampliar as maneiras de se navegar na rede, expandindo cada vez mais as possibilidades associativas, uma vez que “o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de jovens ávidos para experimentar, coletivamente, formas de comunicação diferentes daquelas que as mídias clássicas nos propõem” (LÉVY, 2008, p.11).

No caso em questão, o interessante é notar justamente a experimentação das diferentes formas de comunicação juntamente com as ditas tradicionais, ou seja, a junção do todo virtual ao conteúdo clássico realizado no cinema e na literatura. Assim, ao mesmo tempo em que a tecnologia empregada condiciona a forma de produção, as novas demandas e anseios dos artistas em questão podem condicionar uma nova maneira de lidar com e de perceber a tecnologia, e o universo digital.

Diante do quadro exposto, é possível partirmos para a análise da relação de duas instâncias mencionadas: livro e vídeos. Mas antes de observarmos esse encontro, se faz necessário expor algumas ações principais e o arco narrativo, uma vez que estas geram as ligações necessárias para a expansão e potencialização da história em diferentes instâncias. Nesse momento, tomaremos como base as ações ocorridas no livro. Esse comentário se faz importante, pois as ações descritas diferem um pouco das ocorridas no filme e que serão levadas em conta no próximo capítulo.

O Garoto Sem Nome vive numa pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul na qual os moradores cometem suicídio pulando de uma Ponte de Ferro sobre um rio. A cidade sufoca o adolescente que quase não tem amigos, tem uma relação complicada com a mãe e passa as tardes assistindo a vídeos, vendo fotografias na Internet ou conversando com amigos que vivem longe dali. A possibilidade de ir a um show de Bob Dylan desperta no garoto a vontade de fugir e, o retorno da figura misteriosa de Julian e a constante memória de Jingle Jangle, fazem o garoto procurar um futuro diferente para si. Na história, a *internet* é não só a

válvula de escape do protagonista, como também o lugar por onde ele acessa as memórias eternizadas de Jingle Jangle, e é também onde ele consegue adquirir uma identidade, ainda que virtual, quando usa o pseudônimo *Mr. Tambourine Man*.

Toda essa trama apresentada se desenvolve no livro, sem que haja a necessidade de um suporte externo para a sua compreensão; contudo, é sabido da existência das demais instâncias e ainda, dentro do próprio corpo do texto impresso é possível encontrar *links* que levam ao canal do *Youtube*. Dessa maneira, é importante ressaltar qual é o lugar da literatura no movimento, ou melhor, se há ou não um lugar exclusivo para a literatura diante da problemática apresentada, uma vez que já compreendemos que na instância roteiro a literatura se divide com o cinema no que chamamos de espaço híbrido, de *entrelugar*. Se partirmos do conhecimento prévio que o movimento *Famosos* germina num esboço de um livro, escrito, e que para ele retornará quando todas as demais instâncias estiverem, de certa forma, concluídas, podemos inferir que a literatura nesse caso se sobressai em três momentos diferentes: o primeiro deles, na expressão do pensamento, quando o artista ainda está no nível da ideia. Aqui, vale a ressalva que não estamos tratando o livro como ponto de início do processo, mas como germinação do que chamamos anteriormente de rizoma, do movimento que estamos analisando; é um encontro precedido por outros desconhecidos e que gerou outros encontros, posteriores, por conta de uma ideia.

Mas, o que viria a ser a ideia e como podemos compreendê-la em relação ao sujeito? Não é um autor que tem uma ideia? De acordo com os estudos sobre a obra de Deleuze e o cinema, mas que também podemos aplicar ao caso da literatura e a outras expressões artísticas acredita-se que a ideia pode partir de uma gênese e:

Essa gênese deve implicar alguma coisa que violente o pensamento, que o retire de seu natural estupor, de sua imobilidade, de suas abstrações. Pensar é romper com a passividade, é sofrer a ação de forças externas que o mobilizem. Pensar é, além disso, interpretar. Dito de outro modo, pensar é explicar, desenvolver, decifrar, traduzir signos (VASCONCELLOS, 2006, p.05).

Ainda podemos afirmar que, para escapar desse estado de passividade, é preciso uma interferência e assim, considera-se que “O intercessor é qualquer encontro que faz o pensamento sair de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação” (VASCONCELLOS, 2006, p.07). Dessa forma, o esboço de Ismael parte de uma primeira interferência, motivada talvez pelo desejo de retratar algo próximo do que via em sua adolescência, ou por observar a rotina vivida na cidade de Lajeado, mas ao encontrar com Esmir Filho e a possibilidade de realização cinematográfica, e aqui vale lembrar que a estética é a ciência dessas possibilidades, um passa a ser intercessor do outro na criação. O que o



cinema possibilita para a narrativa literária influenciará nas escolhas de seus artifícios. E aqui não são os artistas que estão em foco, os dois sujeitos desaparecem e o que está em foco é a narrativa, que está sempre convidando o leitor (e também o espectador) a transitar pelas diferentes instâncias, pelas multiplicidades de significações e de discursos, e uma vez que estamos levando em consideração o texto desenvolvido por Ismael e não sua pessoa enquanto criador, podemos nos aproximar novamente das ideias de Barthes ao dizer que:

Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia (BARTHES, 1988, p. 70).

E quando caminhamos no sentido dessa multiplicidade, das inúmeras apropriações presentes numa única narrativa, seja ela qual for, é que se torna complicado definir onde começa e onde termina a literatura em *Famosos*, mas podemos afirmar que ela surge no esboço, passará pelo roteiro e se transformará, retornando com outra forma na instância livro que aqui será analisada. Ao mesmo tempo em que a literatura está presente em todo movimento, no espaço que aparentemente seria reservado a ela, ela estará a todo tempo contaminada – em ampliada em sua natureza – pelas influências das demais instâncias (e também por toda carga simbólica da influência já mencionada de Bob Dylan).

Por não possuir um ponto de partida, é possível entender tanto o processo de construção da obra, como seu resultado final dentro dessa multiplicidade como uma rede em constante diálogo entre as mídias. Esse constante diálogo das linguagens ocorre através dos encontros mencionados, e nesse sentido, podemos nos aproximar novamente do pensamento de Deleuze e Parnet quando comentam sobre os sucessivos encontros durante um processo, ou nesse caso, numa obra em constante movimento:

Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer ou jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas tem nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como uma diferença de potencial (DELEUZE e PARNET, 1998, p.14).

Assim, essa relação de ziguezague está sempre em transformação, em contaminação ou “o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.10) e, no momento em que a literatura retorna com mais força, como livro publicado, ela já não é

mais a mesma, sofreu as interferências e influências se apropriando de elementos inseridos no movimento, e traduz esses elementos através de recursos estilísticos na forma da escrita ou inserindo diretamente alguns deles em seu interior, como os *links* para vídeos do *Youtube*.

Numa primeira leitura, os aspectos do texto literário chamam mais atenção e os vídeos para os quais os *links* nos levam podem ser encarados apenas como uma ilustração, inclusive há de se pensar a hipótese de substituí-los por fotografias, gravuras etc. Mas se atentarmos para essa situação, veremos que a questão é um pouco maior. Se não tratarmos a escolha do *Youtube* como aleatória, e essa certamente não existia antes da narrativa passar por roteiro e filme. O *Youtube* deve ser entendido mais do que simplesmente como uma plataforma de armazenamento de vídeos, o que conferiria o caráter de ‘ilustração do texto’, mas como uma rede social, inserida dentro do contexto contemporâneo no qual antigas mídias parecem estar constantemente se reformulando, assim:

O *Youtube* tem seu lugar dentro da longa história e do futuro incerto das mudanças da mídia, das políticas de participação cultural e no crescimento do conhecimento. Claramente, é tanto um sintoma como um agente das transições culturais e econômicas que estão de alguma maneira atreladas as tecnologias digitais, à internet e à participação mais direta dos consumidores; mas é importante ser cuidadoso em relação às afirmações que são feitas sobre o *status* histórico dessas transições (...) o *Youtube* ilustra as relações cada vez mais complexas entre produtores e consumidores na criação do significado, valor e atuação. Não há dúvidas de que se trata de um *site* de ruptura cultural e econômica. Entretanto, esses momentos de transição de mídia não deveriam ser classificados como rompimentos históricos radicais, mas sim como períodos de turbulência crescente, que se tornam visíveis conforme as várias práticas, influências e ideias preestabelecidas competem com as emergentes como parte da longa história da cultura, mídia e sociedade. O *Youtube* não representa uma colisão e sim uma co-evolução aliada a uma coexistência desconfortável entre “antigas” e “novas” aplicações, formas e práticas de mídia (BURGESS; GREEN, 2009, p.32).

Ao inserir no livro impresso não só *links* para um suporte externo, mas um suporte externo que carrega todos esses significados, Ismael está, conscientemente ou não, estabelecendo uma relação de intimidade e introspecção, dentro dos limites da literatura no livro impresso e uma abertura cruel para a realidade, que potencializa os espaços abertos da narrativa. Isso porque levamos em conta a experiência daquele que entra em contato com a obra em suas diferentes plataformas, uma vez que, durante a leitura, o leitor está solitário em sua relação com o livro impresso, íntimo das palavras de um único autor, ainda que sujeito a tudo que acontece ao seu redor e, enquanto navega pelos vídeos da *internet* está imerso em uma rede social povoada por milhares de usuários. Ao mesmo tempo, o narrador personagem do livro se expõe de forma introspectiva e quase sempre fechado no espaço de seu quarto, contando suas subjetividades, enquanto os personagens nos vídeos se abrem para aqueles que os assistem vagando pelas paisagens da cidade de Lajeado. Essa abertura acontece, num

primeiro momento, com o caráter independente do canal de vídeos, que pode ser aproximado inclusive de uma vídeoarte, mas que no fundo revela mais as características de rede social que o *site* possui e certa instabilidade para a narrativa. Essa abertura para uma rede, na qual estão presentes milhares de usuários, expõe ao infinito os personagens fictícios. Dessa forma, o autor mais uma vez se retira do foco, quem está lá em evidência são figuras criadas e assim:

Apartes, interjeições de terceiros, anotações, hiperlinks e assim por diante, todos eles inerentes ao *Youtube*, somam credibilidade, riqueza e valor crítico a um arquivo publicado na *web*, que surge não como um desempenho linear do eu autoral, mas como um desempenho em consonância e de conectividade, de inteligência coletiva e de modos de narrativas orais (HARTLEY In: *BURGESS*, 2009, p.179).

Mas, ao deparar-se com uma narrativa em primeira pessoa, que acontece sabidamente na cidade em que o escritor viveu sua adolescência, podemos admitir, já de início, características autobiográficas ainda que inconscientes. Atendo-se somente ao uso do narrador em primeira pessoa, podemos inferir que esta característica estilística se faz não somente pelas semelhanças que encontramos na vida do escritor e seu personagem, mas pela própria temática da narrativa: um jovem que está na fase de uma fuga iminente e por conta de suas aflições acaba compartilhando com o leitor suas subjetividades. O ‘Garoto Sem Nome’ se sente aprisionado numa cidade à qual ele sente não pertencer. O frio corta sua pele e as pessoas passam os dias como fantasmas de um lugar habitado por memórias que o jovem rejeita, ou ao menos com as quais não se identifica. A lembrança de um pai, de um passado mítico que ficou em sua mente é o combustível para que o protagonista busque mudanças. Logo, essa escrita pessoal, intimista, pautada por muitas sensações em detrimento das ações, justificaria a escolha de um narrador em primeira pessoa, como podemos perceber no trecho no qual o Garoto Sem Nome está voltando para casa, depois de uma madrugada com o amigo Diego, e descobre que Julian (uma figura misteriosa) voltou para cidade:

O fogo se apagava para acordar uma outra vez, quebrando o frio da noite mais fria de todos os tempos. Depois o calor desapareceria por completo até que um vento vindo de algum lugar distante, talvez o Minuano, voltava para convocar as brasas a serem labaredas mais uma vez. Minha boca sorria. Meus olhos ardiavam. Meu peito doía. O barulho do rio ficou mais forte e não foi preciso olhar para saber que a ponte estava muito mais perto de mim do que jamais havia estado. Não foi preciso lembrar para saber que eu teria que atravessá-la sozinho se ainda quisesse voltar para casa. Eu queria. Para a minha cama. Eu queria. Para o meu quarto. Não foi preciso prever o medo antes de. Sufocando minha. Dilatando as pupilas. Suando (CANEPPELE, 2010, p.35).

Ao abrir essa ponte virtual, tanto para o personagem, quando esse dialoga com “E.F.” e Jingle Jangle, tanto para o leitor, *Famosos* vai para além do que é previsto e tem seus

elementos bucólicos e regionais potencializados. Como rede social, o canal do *Youtube* permite traçar o perfil dos personagens, através de seus vídeos e *links* relacionados. Contudo, ao mesmo tempo em que serve como ponte emergente para adentrar no universo diegético de *Os Famosos e Os Duendes da Morte*, também serve como afastamento, quando, no *site*, também se encontram *links* relacionados com a realização do filme e a seus autores. A escolha por hospedar os vídeos no *Youtube* confere uma cruel realidade aos ‘duendes virtuais’ da trama, o que faz com que espectador/leitor/internauta possa estabelecer com os vídeos quase o mesmo tipo de relação direta que o personagem Garoto Sem Nome. Essa relação entre figuras e personagens e como estes se comportam diante do universo de possibilidades do virtual será explorada a seguir, como por exemplo a presença do diretor Esmir Filho dentro de sua própria obra através do personagem “E.F.”, que leva suas iniciais.

O primeiro *link* para o *Youtube* aparece na página 53 do livro e leva ao canal no qual se encontrarão disponíveis todos os vídeos. Como a primeira edição do livro foi lançada no ano de 2010, e a última atualização do canal foi em novembro de 2009, acredita-se que o leitor/internauta já teria disponível todo o conteúdo conforme lê o livro. O segundo *link* que temos leva ao vídeo intitulado *New Morning*, com duração de 36 segundos, que não é o primeiro vídeo postado no canal. *New Morning* foi colocado em 12 de agosto de 2009, enquanto o primeiro vídeo data de 24 de junho de 2009. Como o livro data de 01 de fevereiro de 2010, a primeira coisa que podemos concluir é que se abre a possibilidade para a descoberta de parte da narrativa literária, uma vez que os *links* estão no livro, já oito meses antes do lançamento do livro impresso.

*New Morning* aparece num momento em que o Garoto Sem Nome acabou de conversar com seu amigo virtual “E.F.”. O Garoto está confuso com a possibilidade, que acaba de ser apresentada, de ir a um show de Bob Dylan, o que desperta a lembrança de momentos que passou com Jingle Jangle e o garoto diz:

O meu rosto trancado dentro dessas fotografias. As cicatrizes expostas no computador. No site. No diálogo com o desconhecido. Na mensagem que chega para contar a novidade sobre os lugares onde não. Onde nunca. Como aceitar ao reconhecer o inimigo, arrastei a seta sobre o terreno e avancei sinais compreendendo o que não entendia. Entrei na tela sem ser convidado.

<http://www.youtube.com/JJingleJangle>

Dentro do computador vocês

<http://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdfE>

De vez em quando a câmera iluminava um.

<http://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc>

Falavam uma língua que eu não.

<http://www.youtube.com/watch?v=M7QTfT-8Vvw>

Arrastei o *mouse* e fechei a janela. O quarto ficou em silêncio (CANEPPELE, 2010, p.53).

Após esse trecho, os vídeos voltam a aparecer na página 62, também novamente após o Garoto Sem Nome conversar com “E.F.” pela internet. Dessa vez, o Garoto desistiu de ir ao show, terminam a conversa e ele abre o vídeo que tem o mesmo título do livro e do filme:

<http://www.youtube.com/watch?v=w3nn0qoEQH0>

Deitei na cama e dormi sem pegar no sono. As horas avançando rápido demais. O mundo girando numa velocidade que eu ainda não. A tarde caía para o outro lado do morro e novos pastos veriam o seu final. Outros garotos correriam o pôr-do-sol. Outros velhos chorariam de saudade vendo a plantação escurecer diante dos seus olhos. Longe de mim, todos os sóis que partiram. Que partiriam sem eu. Que sangrariam sem que percebêssemos. Todas as noites que chegariam, depois iriam. Nós dois e todas as músicas que tu colocaria em mim se ainda estivesse. As paisagens se misturando à tela do computador que penetrava um terreno estranho sobre os meus olhos para que eu pudesse fugir.

<http://www.youtube.com/watch?v=Ldl-gur3AR4>

Meus olhos fechavam bem devagar até sobrar apenas a última estrela no centro da escuridão, flutuando no teto vazio do meu quarto (CANEPPELE, 2010, p.62).

Os vídeos constituem uma instância própria dentro do movimento e não apresentam características de narratividade muito bem definidas. O canal de Jingle Jangle existe por si só. Porém, em alguns deles é possível adquirir informações sobre os personagens que não estão presentes em nenhuma outra instância. Sua presença no *Youtube* desperta curiosidade e acessibilidade a qualquer um que se interesse ou que acabe chegando aos vídeos através de mecanismos de busca aleatórios. O acesso aos vídeos é democrático, como ocorre a grande parte das coisas que estão na internet, mas, ao mesmo tempo em que é democrático, trata-se de uma obra frágil uma vez que pode ser excluída da rede em um único clique, feito pelos autores do vídeo ou pelos moderadores da plataforma, caso estes venham a julgar o conteúdo como inadequado. A existência das imagens que apresentam mais sobre o universo dos personagens, contudo, é um trabalho fechado que, como foi dito, poderia ser aproximado de algumas experiências da vídeoarte. O que confere potência à extensão da narrativa é a sua relação com o suporte e não apenas seu conteúdo.

Dessa forma, a ligação com elementos em um suporte externo ao livro impresso nos faz concordar com a afirmação de Reinaldo Laddaga quando diz que: “nenhum texto em rede pode solicitar um espaço próprio para si. A literatura não se distancia das ‘tarefas cotidianas’, não há lugar para um ‘espaço literário’” (LADAGGA, 2002, p. 24). Isso porque esse espaço

literário, que é aberto e/ou invadido pelo ciberespaço, pelo virtual, coloca a literatura ligada por uma ponte na qual passam informações a todo o tempo e essas informações estão a todo o momento transformando a maneira pela qual o leitor se relaciona com o livro e, no caso de *Famosos*:

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro (DELEUZE e PARNET, 1998, p.11).

Então, poderíamos concluir que, não existe nesse movimento criativo um espaço reservado unicamente para a literatura, assim como não existe espaço reservado para cinema, fotografia, música e etc. quando a criação é posta em constelação. Tudo pertence a uma frágil combinação de suportes em torno de uma narrativa e todas as instâncias existem em constante correlação e se sobressaem em diferentes momentos, sobretudo com a participação do leitor/espectador/internauta.

A escolha pela publicação em livro impresso, mesmo diante de um quadro no qual parece que o virtual é que está em evidência, não deve ser considerada de forma gratuita. O livro enquanto suporte se diferencia e se afasta do digital e permite que a relação livro/*Youtube* ou literatura/*internet* seja mais ampla, pois modifica também a prática de leitura. Basta pensar que, caso o texto *Famosos* estivesse publicado num *blog*, ou num espaço digital para ser mais exato, o espaço da literatura (no que diz respeito à prática de leitura, ao suporte) estaria ainda mais reduzido se levamos em conta a tradição e, a navegação seria mais evidente do que a leitura, pois certamente o específico da *internet* se associaria mais tranquilamente, no caso de *Famosos*, à linguagem audiovisual, aos vídeos do *Youtube*, do que à palavra, como no livro impresso.

Contudo, por *Famosos* ser ‘movimento’, ou seja, instâncias que se encontram em diferentes momentos abrindo possibilidades e não as contrapondo ou estabelecendo relações de derivação, a obra é: livro e filme, e internet, e música e fotografias... Um constante somatório que “está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.11), e assim também é possível pensar que características do ambiente digital, do ciberespaço, como procedimento, participação, espacialização, caráter enciclopédico e mobilidade ecoam no impresso ampliando aspectos da

narrativa, como a essência dos personagens já mencionada, devido a maior informação contida nos vídeos, por exemplo.

E ainda podemos dizer que a imersão, a agência (no sentido do verbo agir) e a transformação, tão caras à literatura veiculada em ambiente digital, são pontos fundamentais dessa obra, veiculada de forma tradicional, num livro impresso que carregaria muitas das tradicionais práticas de leitura, e assim, “muitas vezes enquanto discutimos sobre os possíveis usos de uma dada tecnologia, algumas formas de usar já se impuseram. Antes de nossa conscientização, a dinâmica coletiva escavou seus atratores” (LÉVY, 2008, p.26). Ou seja, as formas como os suportes e as instâncias serão interpretadas e manipuladas tanto por aqueles que criam a narrativa quanto por aqueles que a recebem, está também em constante movimento, independentemente da conscientização ou da intenção de seus autores.

Ao mesmo tempo em que Ismael, Esmir e os demais artistas envolvidos no movimento, experimentam novas formas de criação, imersos no ambiente digital, criando um novo mundo para o Garoto Sem Nome a partir de elementos do nosso próprio mundo, eles parecem dominar aspectos e influências desse ambiente, que não é externo a nenhum de nós nem aos personagens, mas é sim universal e “aceita a todos, pois se contenta em colocar em contato um ponto qualquer com qualquer outro, seja qual for a carga semântica das entidades relacionadas” (LÉVY, 2008, p. 111), e não-totalizável, pois “trata-se de um universo indeterminado e que tende a manter sua indeterminação, pois cada novo nó da rede de redes em expansão constante pode tornar-se produtor ou emissor de novas informações” (LÉVY, 2008, p. 111). E assim, conseguem construir uma narrativa que muitas vezes prescinde das ações para valorizar as sensações humanas.

Por não ser possível reservar um espaço único para a literatura dentro do movimento, percebem-se apenas momentos em que as instâncias literárias se sobressaem e, com isso, abrem-se mais questões para compreender esse processo artístico em movimento.

## - CAPÍTULO II -

### O PROCESSO DE AUTORIA, DYLAN E A TEMPORALIDADE

Num movimento onde diferentes sujeitos criam e contribuem para obras criadas dentro de um mesmo universo narrativo, fica difícil a definição do autor criador e responsável pelo todo, porém é possível esboçar a ideia que um artista se correlaciona com o pensamento e as ideias do outro, sobretudo no que se refere ao cineasta Esmir Filho e ao escritor e roteirista Ismael Caneppele, mas também se levarmos em conta as fotografias de Tuanne Eggers em relação à direção de fotografia de Mauro Pinheiro Júnior no filme, ou a música de Nelo Johann com a influência de Bob Dylan que permeia todas as instâncias.

Para entender a questão da autoria em *Famosos*, então, é preciso alguns cuidados. Aqui o que se faz necessário é tomar como base todo o movimento e, não apenas livro, filme ou fotografias. Outro aspecto é também sempre ter em mente outras obras realizadas pelos autores, ainda que estas não venham a ser analisadas. Essa linha de pensamento nos fará compreender a autoria dentro do movimento, e não como um título, ou um cargo fixo e imutável. Nesse sentido, teremos a necessidade de examinar o processo, para compreender e referenciar a autoria. Contudo, como todo processo está envolvido em seu contexto social e político, é preciso um breve comentário sobre o atual modelo de produção no Brasil.

Salvo raros casos, sobretudo aqueles que se utilizam de novas tecnologias “as leis de incentivo continuam sendo utilizadas por grande parte dos produtores profissionais que desejam realizar projetos com maior escopo, orçamento e qualidade” (NUDELIMAN; PFEIFER, *In*: MELEIRO, 2010, p. 110). Dessa forma, como não se estabelece uma indústria produtora, uma vez que os filmes são financiados pelo Estado e não pelo lucro da produtora em realizações anteriores, indiretamente acaba-se por dar preferência a projetos que partem de iniciativas pontuais, nas quais diretores e roteiristas buscam a realização de seu projeto pessoal e não o inverso, quando diretores seriam contratados por produtores com a verba de realização. Isto é, após ter seu projeto aprovado pelas leis de incentivo, realizadores buscam a verba para sua produção, diferentemente do que aconteceria caso tivéssemos uma indústria estabelecida, aonde provavelmente a verba viria antes e o projeto seria desenvolvido posteriormente. Vale mencionar que não existe um modelo padrão no processo de produção dos filmes, aqui se apresenta um quadro geral e bastante resumido, pois para tratar dessas questões seria necessário todo um extenso trabalho a parte. Com isso, não se quer dizer que o



atual modelo de produção seja falho, uma vez que existem inúmeros filmes sendo produzidos ao ano, trata-se, porém de um desacerto, pois “grande parte dessas produções não encontra abertura nas mídias consideradas tradicionais, gerando um descompasso entre o volume de filmes produzidos e a distribuição e exibição desse conteúdo” (NUDELIMAN; PFEIFER, *In: MELEIRO*, 2010, p. 110). *Famosos*, por exemplo, utiliza-se dessas leis de incentivo e foi realizado num esquema de coprodução com a França, no qual a distribuidora Warner esteve presente todo o tempo, o que não facilita o sucesso do filme quando este chega ao mercado. Somadas as dificuldades da ocupação das salas cinematográficas por produtos norte-americanos, há de se ter em mente também o fato do filme ser dirigido por um estreante em longas-metragens e recém-formado numa faculdade de cinema.

O filme se encaixaria então, num conjunto de outros filmes tido como independentes, ou seja, deixando de lado alguns filmes lançados pela Globo Filmes e poucas grandes produções, além de criações partindo de novas tecnologias, salvo raras exceções, a maioria dos filmes produzidos no Brasil faz uso das chamadas Leis de Incentivo, o que não é diferente com os chamados independentes, como afirma Sara Silveira em entrevista publicada por Jean-Claude Bernadet em seu livro:

Esse cinema da Dezenove, que é o cinema dito independente, sem estúdios e tevês, mas que é dependente do Estado. E nele eventualmente você pode ter a participação das *majors*, dos distribuidores internacionais que atuam no Brasil. Mas em geral o dinheiro é todo das Leis de Incentivo (SILVEIRA *In: BERNADET*, 2009, p.277).

Entre outras características que esse modelo de produção gera, uma delas é que parte desses filmes tente se aproximar do que outrora fora chamado de cinema de autor, sobretudo as iniciativas individuais de diretores e roteiristas que buscam nas leis de incentivo a realização de um projeto próprio e pessoal. Resumidamente, pode-se dizer que o termo ‘cinema de autor’ surge na década de 1960 com os textos publicados na revista francesa *Cahiers du Cinema*, mas encontra aproximação com o movimento do Cinema Novo no Brasil. Além de retratar uma realidade social, o cinema de autor imprimiria características pessoais do estilo dos autores às suas obras, e essas características seriam recorrentes em outros de seus trabalhos. Tratava-se de um cinema feito por jovens diretores que, nas palavras de Antônio Costa:

[Esses filmes] Prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema, portanto, espontâneo, imediato e com custos baixos, que pudesse evitar os

complicados procedimentos dos estúdios e o artificial cuidado formal da produção francesa “de qualidade”. (COSTA, 1985, p.116)

São essas características do cinema pessoal e da simplicidade que importamos para a análise da autoria em *Famosos*, porém, enquanto a política dos autores da década de 1960 “apresenta um novo modo de ver o cinema, tendo por finalidade a valorização do diretor-autor” (COSTA, 1985, p. 117), aqui identificamos *Famosos* como um movimento com diversos artistas inseridos e, sabendo que o cinema é uma arte essencialmente coletiva, acredita-se que o autor, enquanto função “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a varias posições-sujeitos que classes diferente de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009, p.279). Dessa forma, admitimos que não só esse coletivo pode ser centralizado na figura de um diretor cujo nome ocupa essa função, mas também que o nome de um grupo, ou de um coletivo pode ocupá-la. E por poder também ser ocupada por vários egos de maneira simultânea, é preciso admitir a função autor como transitória, ou seja, ela será ocupada pelo sujeito de acordo com a posição em que a obra for encarada.

Na verdade, o que se quer dizer com isso é que esse espaço poderia ser ocupado por qualquer nome que venha no início dos créditos, por exemplo, sem a noção de um indivíduo. Um exemplo disso é o filme brasileiro *Estrada Para Ythaca* (2010, Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti), que tem em sua cartela inicial “Irmãos Pretti e Primos Parente”. Nesse caso, a função autor da obra pode ser atribuída ao que os artistas chamam de coletivo ‘Alumbramento’, ao qual pertencem os irmãos e os primos citados. Apesar de não se definirem exatamente como um coletivo, uma vez que o grupo afirma que apenas trabalha em conjunto na realização de filmes – com o desejo de criar artes juntos, e não com uma voz uníssona, e consideram-se cineastas vivendo uma utopia, a forma de produção do grupo apresenta diferenças em relação ao cinema tradicional, com a figura de um diretor responsável pelas escolhas. Contudo, atribuir a uma obra de arte o caráter de autoria coletiva, sobretudo no caso de um filme, parece simplório e pouco suficiente, uma vez que todo filme surge de um trabalho coletivo, independentemente se esse é identificado nos créditos com um único nome ou com os nomes divididos por funções. Em filmes em que, por exemplo, a direção seja assinada por dois nomes, a função autor seria ocupada pelos dois diretores do filme, sem que cada um perca sua individualidade, se analisarmos a autoria sob o ponto de vista exclusivo da direção, sem deslocá-la.

Assim sendo, é possível diferenciar uma produção das demais, pela maneira como a função autor se manifesta, ou seja, quando ligamos essa função a um nome, seja de um coletivo, uma dupla ou um indivíduo, esse nome, como afirma Foucault:

Não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (Foucault, 2009, p.273)

Isso nos permite, portanto, destacar em *Famosos* a dificuldade de associar exclusivamente a função autor à figura de um sujeito com um nome próprio, uma vez que mesmo Esmir Filho assinando como diretor do filme e suas características pessoais e escolhas sendo mais evidentes, quando olhamos para o movimento, para todas as instâncias vemos em primeiro plano as fotografias de Tuanne Eggers, textos de Ismael Caneppele, músicas de Nelo Johann; e, se nos detivermos em camadas menores, veremos objetos de cena e figurinos escolhidos pelo diretor de arte Marcelo Escañuela, a iluminação proposta pelo diretor de fotografia Mauro Pinheiro Jr, os cortes e alterações realizados na montagem de Caroline Leone, entre outras participações. Podendo, infinitamente, buscar apropriações e influências de cada artista/autor em sua área; inclusive características pessoais encontradas em trabalhos anteriores. Ou seja, mesmo que a função autor seja deslocada para o nome de um único sujeito, o trabalho de criação do filme e do movimento em si parte de uma autoria coletiva e colaborativa.

Sabemos que *Famosos* narra sobre um indivíduo, um jovem e seus sentimentos e, dessa narrativa individual é que irão surgir as associações e identificações que os leitores terão com a obra e seus personagens, ou seja, cada leitor, espectador ou internauta, quando entra em contato com essa história singular, deve ser capaz de externar no personagem suas próprias frustrações, suas angústias, e sentimentos pertencentes a todos os humanos. A curiosidade desse olhar subjetivo da narrativa, da individualidade é contraposta justamente com seu processo em movimento, pois trata-se de uma complexa rede, na qual uma nova realidade está sendo construída, ainda que carregue os traços subjetivos de cada artista, transformados ou não, ou seja “as construções de novas realidades pelas quais o processo criador é responsável, se dão, portanto, por meio de um percurso de transformações, que envolve seleções e combinações” (SALLES, 2006, p.35). Ao final do processo, o movimento criado além de não possuir, como já mencionado, um ponto de partida, também não possui um resultado final único e fixo, pois todo o processo está em evidência num constante ir e vir, em que significados apreendidos nas imagens podem retornar às palavras e assim o livro é

modificado, e vice-versa. Apesar dessa complexidade inicial, “para nos aproximarmos dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos” (SALLES, 2006, p. 36), ou seja, à medida que interagimos com nosso objeto, em constante movimento, cada nova leitura será mais permeada por incertezas, uma vez que todas as tendências e acasos utilizados na construção da rede mencionada, do movimento em questão, são pautados não apenas por ocasiões indeterminadas, mas também por escolhas que precisam ser feitas. Muitas dessas escolhas são feitas pelos sujeitos inseridos na criação, sujeitos esses que buscam a total consciência dessas escolhas e de seus significados. Voltando o olhar para o livro escrito por Caneppele, podemos considerar algumas delas. No trecho em questão, uma festa acontece na cidade, todos estão participando exceto pelo Garoto Sem Nome e Julian. Eles passeiam de moto e sofrem um acidente:

Julian sentou ao meu lado. Pelo brilho dentro dos seus olhos ele poderia ter encontrado a. Como se estivéssemos na pista certa, ele respirava calmo e o som dos seus pulmões se enchendo e depois me esvaziando era forte e. Meu pai estava perto de. Ele sabia aonde devíamos. Eu também. Talvez já estivéssemos no. Sempre haverá uma nova estrada, por mais presente que seja o. Ele levantou a motocicleta e ligou os faróis. A estrada estava limpa e a neblina parecia ter ficado para trás. Novos campos pareciam se abrir no caminho e o ar estava leve como há tempos não sentia. Como antes de tu partir. Ao longe, em um quarto onde nunca mais estaremos, tu cantaria *Mr. Tambourine Man* e todas as vezes seriam a primeira. Em algum lugar do mundo minha mãe dançava, sem saber que era pra mim, pela última vez. Do outro lado do mundo meu pai esperava, sabendo que nunca mais estaríamos. Estendido no chão o meu corpo parecia suar e talvez fosse. Os sinos nunca mais tocariam e as horas nunca mais correriam por dentro de nós. Finalmente fez silêncio. (CANEPPELE, 2010, p.85)

No trecho selecionado é possível notar claramente uma escolha pela fragmentação, pelas frases incompletas nas quais o leitor é convidado a quase que intuitivamente preencher o final da sentença com suas próprias suposições, suas próprias escolhas para as frases inacabadas. “Sempre haverá uma estrela, por mais presente que seja o”... céu, chão, fim, destino. São inúmeras as palavras que completariam a sentença e certamente ela não termina bruscamente por mero acaso, é uma escolha proposital do escritor para instigar o leitor a interagir com a obra e, de certa forma, por que não interferir no próprio texto? Ao mesmo tempo, essa fragmentação também transmite a incerteza que habita o pensamento do protagonista, sua busca por algo que ele mesmo desconhece.

Se projetarmos esse mesmo trecho da narrativa, ou melhor, esse mesmo momento da narrativa, perceberemos que tais escolhas são feitas de diferentes maneiras: traduzindo-se os mesmos sentimentos para outros códigos imagéticos e agregando-se ainda mais significados a eles. Ao invés do passeio de moto, o filme de Esmir Filho opta por um passeio de carro, um

fusca antigo; uma música no rádio quebra o gelo entre os personagens que tentam sintonizá-la e fazê-la durar mais tempo. Ao invés do acidente com a moto, o passeio termina numa estação de luz, onde há o encontro de Julian, *Jingle Jangle* e o Garoto Sem Nome numa das sequências mais bonitas do filme. A cena pode ser notada nos fotogramas a seguir: as primeiras quatro fotografias se referem à chegada de Julian e o Garoto Sem Nome na estação de luz e o começo do encontro com o ‘fantasma’ *Jingle Jangle*. Na estação, os personagens se eletrificam, o tempo da narrativa parece se deslocar para algum momento suspenso em que passado e presente se encontram. O encontro dos três personagens é o momento em que as lembranças do garoto são refeitas e não apenas revividas como quando ele acessa os vídeos na internet, ou como afirma Cecília Almeida Salles quando trata da importância da memória na construção do movimento criador: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (SALLES, 2011, p. 105). A energia derivada dos sentimentos dos personagens se torna o condutor da narrativa nesse momento, não mais suas ações. O segundo grupo de quatro fotografias mostra o encontro do Garoto Sem Nome com *Jingle Jangle* e, nesse momento, a morte ultrapassa a barreira do virtual, da internet que a eternizou, e a personagem se faz presente na frente do adolescente:



(Figura 7 – Imagens do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: chegada à estação)



(Figura 8 – Imagens do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: encontro com Jingle Jangle)

Enquanto no livro temos a opção pelo fragmentado das frases, no filme, Esmir escolhe o desfoque e os planos próximos para representar e mergulhar nas sensações do Garoto Sem Nome, na sua subjetividade e insegurança, o que pode ser notado na figura oito. No trecho destacado, temos no filme a eletricidade e, no livro, há a germinação, personagens praticamente brotam da terra aproximando-nos da explicação mais racional que poderíamos associar ao título da obra. Os duendes, que poderiam ser associados ao elemento terra, estão aqui tendo uma relação direta com a experiência da morte. Contudo, qualquer explicação racional para o título da obra estará também sempre sujeita a incertezas, a suposições e opiniões feitas a cada análise, assim, parece justo que a melhor definição seja a de Luís Augusto Fischer em sua crônica sobre o livro, ao dizer que o título é uma escolha “à maneira de uma senha para iniciados” (FISCHER, 2010).

Porém, mesmo sabendo que cada um desses aspectos mencionados, referentes ao estilo, são escolhas dos artistas, muitas vezes pessoais e propositais, podemos dizer que são escolhas feitas no nível da linguagem, e assim nos aproximamos das ideias de Barthes ao dizer que “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista - atingir aquele ponto em que só a linguagem atua” (BARTHES, 1988, p. 66).

O que nos transmite as impressões mencionadas é a ausência das palavras e não o fato de alguém tê-las escrito, não a intenção do autor, mas sim a sua linguagem que traduz as

sensações de incompletude, fragmentação e dúvida para o nível do texto. É a linguagem atuando em nossa inferência. O discurso parte da ideia de um sujeito, com nome próprio, mas o que vemos é o discurso e não o nome próprio a quem poderemos atribuir a autoria da obra; pelo menos num primeiro nível de leitura. Ou seja, ao transformar suas ideias em linguagem, o artista cria uma obra e esta, no caso de *Famosos*, “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Assim, o caminho de todo o movimento em questão segue essa mesma linha de pensamento, ou seja, a autoria passa primeiramente pelo discurso, uma vez que a escrita é a chave de compreensão para os significados atribuídos e que a obra transmite, ou como afirma Barthes mais radicalmente: “a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores” (BARTHES, 1988, p. 67). Mas a autoria retorna ao nível do sujeito quando o processo da obra é colocado em evidência, pois será possível sempre encontrar uma relação justificada da escolha de como a linguagem é utilizada, isto é, cada artifício de linguagem pode ser relacionado com algum fato, com alguma hipótese que apareça durante o estudo do processo. E, por processo não se entende apenas as diferentes etapas da construção, mas também seu contexto, de onde parte o discurso enquanto meio histórico e social. A obra desenvolvida a partir do projeto de um artista que, como afirma Cecília Almeida Salles:

Está localizado em um espaço e tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista com o mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 2011, p. 45)

Com isso, o que se quer dizer é que as ideias e artifícios usados através da linguagem, do discurso contido na obra são condicionados não apenas pelos sujeitos, pelos criadores, mas também pelo contexto histórico e social em que surge. Um escritor dos anos 1960, por exemplo, poderia utilizar-se da linguagem escrita para evidenciar as angústias e dúvidas de um adolescente, como acontece na literatura de *Famosos*. E isso certamente aconteceu, com Bob Dylan, influência sabida do objeto em análise neste trabalho, ao escrever os versos da canção *Blowing in the wind*, por exemplo, o cantor que lança o álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* em 1963 se torna através da canção um porta voz de movimentos e de protestos de grupos de jovens. Naquela época, recém-chegado em Nova Iorque, o cantor interpreta a canção na peça televisiva da BBC *The Madhouse on Castle Street*, em 13 de janeiro, ainda no

ano de 1962, ano que também apresenta seu primeiro concerto solo. Suas apresentações passam a repercutir em jornais famosos como o New York Times que considera seu primeiro show como “uma noite memorável de novas canções por um compositor incrivelmente dotado” (CRAMPTON; REES, 2009, p.45), e a *Bilboard* que já prevê seu futuro ao afirmar que “Dylan é do material de que se fazem as lendas. Aos 21 anos ao assinar composições suas, Dylan acaba por não ser apenas um indivíduo; ele é um original absoluto... Prevejo que o seu talento por aqui perdure por muito tempo” (CRAMPTON; REES, 2009, p. 47). A obra de Dylan, que analisaremos mais profundamente ao longo desse trabalho, é sem dúvida uma influência legítima para compreender anseios e protestos da juventude não só de seu tempo; o que fazem Ismael Caneppele, Esmir Filho e os demais artistas envolvidos no movimento em questão é trazer novas escolhas, incorporando referências e atualizando discursos.

Assim sendo, pareceu interessante que os próprios artistas compartilhassem o que entendiam diante da problemática da autoria no movimento em que diversos artistas estão inseridos e, numa troca de e-mails com o escritor Ismael Caneppele, quando questionado sobre essa problemática, o escritor respondeu que:

No caso de *Famosos* a questão da autoria transbordou muitos limites. Todos os envolvidos transformaram-se em criadores. Nelo com suas canções, Tuane com suas imagens, Mauro Pinheiro com sua fotografia... Por ser um movimento nos reconhecemos na obra do outro. O olhar do outro engendra-se no meu e me transforma. Quando isso acontece em um grupo criando uma obra, o resultado é forte. Trata-se de uma simbiose. De uma contaminação com múltiplas vias.<sup>5</sup>

Em *Famosos*, quando se trata de movimento, vemos a função autor espalhada em diversos artistas, como bem afirmou Ismael, dependendo do momento que olhamos para a instância em questão, para o suporte que estará em evidência na narrativa naquele instante. Esmir Filho ocupa, majoritariamente, a função autor no que se refere ao filme, mas seu filme agrega a música de Nelo Johann e as fotografias de Tuane Eggers, que ocupam a função autor no que se refere à música e a fotografia, respectivamente; e assim se sucede com cada artista envolvido nessa complexa rede de criação.

Podemos também olhar para as obras anteriores dos artistas, por exemplo, numa tentativa de compreender melhor a obra em questão. Isto por que, ao fazer esse percurso, estamos estendendo a ideia de processo não somente com relação ao movimento que existe em *Famosos*, mas entendendo que este se deixa influenciar pelo contexto histórico e social no

---

<sup>5</sup> Resposta dada pelo escritor Ismael Caneppele para o autor deste trabalho em 14 de janeiro de 2013, numa troca de e-mails salva em arquivo pessoal.



qual se desenvolveu, e também que os artistas carregam influências de trabalhos anteriores, pois estes fazem parte da história daquele que está criando e assim, como afirma Cecília Almeida Salles:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2011, p. 44)

Cada artista inserido no movimento possui, então, seu próprio projeto poético que “está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo” (SALLES, 2011, p. 45). Esmir Filho problematizou questões de gênero, de descoberta da sexualidade em seus curtas *Saliva* (2007) e *Alguma Coisa Assim* (2006); Ismael Caneppele escreve de forma subjetiva, e usou também um narrador em primeira pessoa no seu romance anterior *Música Para Quando as Luzes se Apagam* (2007). Do contato, há a troca e os dois se contaminam e trabalham juntos todos os aspectos mencionados e muitos mais. Um interrompe o pensamento do outro e gera novas ideias e vontades a serem representadas através dos artifícios de linguagem da literatura, do cinema, da fotografia ou da música, e colocam questões e problemas para leitores decifrarem dentro de seus próprios domínios.

A magia de tal obra, portanto, não está restrita a função do autor em determinado meio, mas na complexidade da rede que se constrói e que aponta para sentimentos coletivos. O interessante é também notar que os significados não estão acorrentados, ou seja, os significados estão disponíveis para que o leitor, o espectador ou o internauta não precise da informação de um meio para compreender a mensagem no outro. É possível compreender a literatura e a fragmentação proposta; sendo apenas leitor, mergulhamos na subjetividade com a mesma intensidade que admiramos as fotografias propostas por Tuane na internet. A noção cíclica presente no filme, o eterno ir e vir que analisaremos mais adiante também pode ser apreendido ao se ouvir as músicas de Nelo Johann; não somente aquelas presentes na trilha musical do filme, mas também em toda sua obra, em seu projeto poético.

O que esses artistas criam são blocos de afeto, ideias que extrapolam seus meios de expressão e buscam atingir a intimidade de seus receptores, ao mesmo tempo em que se imprimem em outros meios através de outros artistas, nesse sentido, nos apropriamos do pensamento do filósofo Gilles Deleuze mais uma vez, quando este afirma que:

As impressões de sensação são apenas a origem do espírito; as impressões de reflexão são a qualificação do espírito, são o efeito dos princípios no espírito. O ponto de vista da origem, segundo o qual toda ideia deriva de uma impressão preexistente e a representa, não tem certamente a importância que se pretendeu atribuir-lhe: ele somente dá ao espírito uma origem simples, evita que as ideias tenham que representar coisas, coisas com as quais se compreenderia mal a semelhança das ideias. A verdadeira importância está do lado das impressões de reflexão, porque elas qualificam o espírito como um sujeito. (DELEUZE, 2001, p. 15)

A singularidade está, então, não no sujeito ou na originalidade de uma obra, mas em como esta reflete em seu conteúdo, através de um processo as impressões de uma ideia crítica, “a ideia da arte são blocos de afectos e perceptos, blocos de sensações, criados pelos artistas” (VASCONCELOS, 2006, p, 11). Talvez possamos dizer, sobre o movimento *Famosos*, é que a obra nunca estará completa, apesar de seus vários blocos serem suficientes em si para a compreensão da narrativa. Essa sensação que não é de inacabamento, porém de inconstância e de um constante eco de ideias que vai de Bob Dylan a subjetividades e temáticas sociais, que se desenvolvem na construção de um processo rico em imagens que representam muitas sensações e imprimem reflexões num espírito, que não se trata de um sujeito fixo, mas alguém que reage mediante aquilo que lê, assiste e se deixa afetar. Um sujeito que cria quando está inserido no movimento enquanto artista, ao qual se pode eventualmente atribuir uma função autor ou receptor.

Com isso, podemos continuar a discussão para entender qual narrativa está sendo criada e como ela se desenvolve nos suportes e instâncias que priorizam as imagens, sobretudo. O Garoto Sem Nome conhece a Garota Sem Pernas numa pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, Lajeado, o que seria o primeiro *plot* do filme, ou seja, o primeiro tema e conflito que dá origem a história de *Os Famosos e Os Duendes da Morte* como já apontamos. Nessa cidade, retomando, descendentes de alemães parecem viver deslocados de seu tempo, isolados do mundo e perdidos num espaço que se conecta com o restante do mundo através de uma Ponte de Ferro que fica sobre o Rio Taquari. Diante de tamanho bucolismo, a saída para essas pessoas, na maior parte das vezes, é atirar-se da ponte, dando adeus a todo o resto, pois como diz o protagonista: “depois dali não tem mais nada”. As constantes mortes da história mantêm no ar uma sensação de falta na atmosfera da narrativa, que no livro se materializa na fragmentação das frases, como mencionamos, e no filme na escassez de informações, uma vez que nem tudo é dito e muito fica subentendido. Há sempre algo obscuro, uma informação faltando que ou será explicada em alguma parte posterior, ou num segundo suporte para o qual a narrativa se desloca, ou ainda poderá ficar sem explicação evidente, a critério da interpretação do espectador. O Garoto Sem Nome e a

Garota Sem Pernas, enquanto um foge através do mundo virtual, a outra acaba por atirar-se da ponte física presente na cidade.

Antes de entender como essas mortes são construídas dentro do filme, podemos esquematizar a construção do todo no filme que, como vimos, não está limitado apenas ao que é visto na tela durante os cento e um minutos de projeção. Quando falamos em construção, estamos lidando não apenas com a estrutura narrativa, mas também com o percurso dos criadores. Buscamos entender que a linha de análise aqui adotada não percorre uma linearidade de processo, como já foi explicado anteriormente; mas também não segue a linha cronológica da narrativa. Adota-se uma linha de pensamento que é fluída através das demandas da narrativa e como esta se apresenta quando com ela entramos em contato. Não é possível compreender a construção proposta sem que trabalhem com essa noção de uma obra de arte aberta e, ao falar em abertura, nos aproximamos aqui das ideias de Umberto Eco. No movimento analisado, podemos entender cada suporte como parte de uma narrativa que se equivaleriam às partituras analisadas por Eco que se organizariam à medida que o intérprete fluísse com a música, sem uma estrutura pré-estabelecida e assim:

Não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 1991, p.39)

Essa abertura é fundamental para que continuemos entendendo nosso objeto de estudo inserido em um movimento, como definido por Deleuze no capítulo anterior, mas também que sigamos com a ideia que *Famosos* por ter uma “capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como ‘obras em movimento’” (ECO, 1991, p. 51). Esta obra em movimento passará por etapas e momentos até ser entregue ao público, não significando, porém, que ela estaria pronta nesse instante, mas teria chegado num estágio satisfatório para os artistas em questão que entregam suas criações às possibilidades de combinações e interpretações. “Todo acontecimento, toda palavra, encontra-se numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais” (ECO, 1991, p. 48), e, no caso de *Famosos*, os significados semânticos, as interpretações são atribuídas tanto às informações que a narrativa oferece visualmente, ou pela palavra escrita, mas também àquelas informações ‘ocultas’.

Assim, com a ideia de realizar o filme, ou o livro, em mente, supomos aqui que tenha acontecido uma ampliação para as possibilidades que a história pretendida permitiria e, para tal, os artistas debruçam-se na construção de um roteiro cinematográfico, já analisado no capítulo anterior, de modo que as ideias passam a se estruturar e fluir para os diversos outros suportes, as ampliações surgem novamente, para internet, temática central da narrativa e de onde surgirão encontros com outras ideias que vinham sendo desenvolvidas. Podemos dizer que as instâncias fotografias e músicas existem também independentes do movimento como um todo; elas são apropriadas para as instâncias filme e livro, que estão vinculadas ao roteiro, mas continuam se desenvolvendo paralelamente. Como vimos, a instância livro é completamente narrada em primeira pessoa e tem o narrador no tempo presente da história, o Garoto Sem Nome nos conta, sob seu ponto de vista, os acontecimentos, suas sensações e suas opiniões sobre os fatos narrados. Por outro lado, a instância filme, apesar de do ponto de vista principal também pertencer ao Garoto, em determinados momentos, o ponto de vista é deslocado para um narrador neutro, onipresente, capaz de transitar entre os diversos tempos da história: o presente, o passado nos *flashbacks* e um tempo indeterminado, condicionado pelo ambiente virtual, pela instância vídeos na internet, já previamente comentados. São através dos vídeos incorporados ao filme que a Garota Sem Pernas, ou *Jingle Jangle*, que no livro está presa ao ponto de vista do narrador, consegue se desgrudar desse olhar *voyeur* em alguns pequenos instantes, através dessas micronarrativas a personagem assume o ponto de vista e o tempo narrativo é deslocado, para retornar quando o corte nos leva novamente para o ponto de vista do protagonista. Essa apropriação dos vídeos para o filme se difere dos *flashbacks* convencionais que remetem ao passado, mas, para que possamos entender melhor, é preciso dissecar a maneira como os personagens se relacionam com o presente, o passado, o futuro e esse tempo indeterminado.

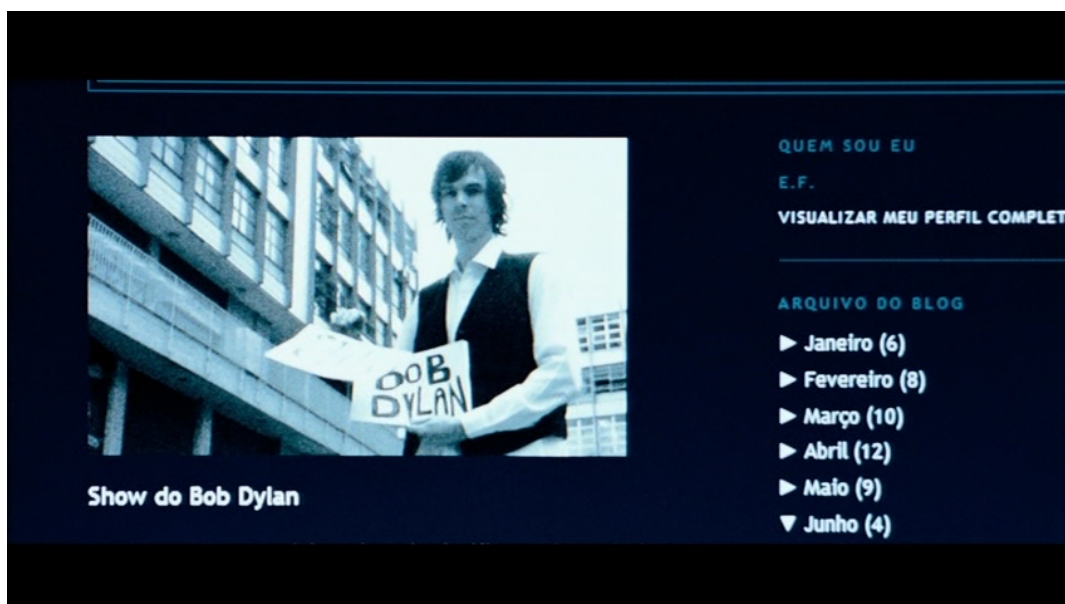
Lajeado é a cidade na qual se passa a história, e possui uma atmosfera própria, que parece não agradar ao adolescente protagonista que, através da internet, acaba por fazer contato com um mundo que não o seu. Através do avatar *Mr. Tambourine Man*, o garoto descobre Bob Dylan e flerta com as fotos e vídeos de *Jingle Jangle*, a Garota Sem Pernas que foi levada do tempo real ao jogar-se da Ponte de Ferro como muitos moradores já haviam feito naquele lugar em que cada um sonhava em segredo, mas ela permanece viva no tempo virtual. É o conflito do deixar esse lugar, do atravessar a ponte que move a história. O retorno de Julian para a cidade – uma figura misteriosa, única pessoa a permanecer viva depois de ter se atirado da ponte – fornece combustível para o desejo de *Mr. Tambourine Man* de realizar sua travessia.

Logo nos primeiros minutos do filme, temos resumido todo o universo principal da narrativa. *Mr. Tambourine Man*, o protagonista na internet, conversa com “E.F.”, um amigo virtual que o chama para um show de Bob Dylan, que se daria num local distante dali. Porém, o que move o filme é a afirmação que “estar perto não é físico” e, pela tela do computador, conhecemos Julian e *Jingle Jangle* através de fotos e vídeos. Estão dados os personagens centrais da narrativa e do próprio movimento *Famosos*. Julian é interpretado por Ismael Caneppele, escritor, roteirista e ator. “E.F.” é interpretado por Esmir Filho, interlocutor de sua própria criação, é personagem e diretor: é imagem e criador. A Garota Sem Pernas, ou *Jingle Jangle*, é atriz e fotógrafa de si mesma, faz as fotos e se deixa fotografar como ela mesma e como personagem. *Mr. Tambourine Man* é o personagem do personagem, mas é, sobretudo, a canção de Bob Dylan que movimenta a história: a representação temporal. E, por fim, Bob Dylan é, na história, a influência do todo, mas é também materializado na imagem de Esmir Filho ou “E.F.”, e Ismael Caneppele ou Julian.

Quando o Garoto Sem Nome conversa com “E.F.” pela internet, ainda utilizando o findo programa de mensagens instantâneas da Microsoft, o MSN, os dois comentam uma postagem recente no *blog* do adolescente. “E.F.” elogia o texto que fala sobre a relação entre o Garoto Sem Nome e a Garota Sem Pernas e envia um *link* para seu próprio *blog*, ao clicar, a tela revela uma imagem em formato “.gif”, isto é, uma sequência de fotos que sugerem movimento, nessas imagens, o diretor Esmir Filho está caracterizado da mesma forma que Bob Dylan e reproduz o mesmo ato do cantor ao gravar um clipe promocional para o *single Subterranean Homesick Blues*: enquanto Dylan mostrava cartazes de protesto numa viela cheia de andaimes próxima ao Hotel Savoy em Londres, o clipe também pode ser visto no documentário *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967), que mostra os bastidores da turnê do cantor pela Grã-Bretanha, Esmir convida seu próprio personagem para um show de Dylan que ocorrerá nos próximos dias. As imagens podem ser vistas e comparadas abaixo:



(Figura 9 – Bob Dylan em cena do documentário *Don't Look Back*, 1967)



(Figura 10 – Esmir Filho reproduz a cena feita por Dylan no filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*)

O Garoto Sem Nome acessa o *link* enviado por “E.F.” e responde que vive muito longe para ir ao show. Se digitarmos em algum navegador o mesmo *link* enviado ao personagem, somos direcionados a um *blog* com uma única postagem datada de 9 de junho de 2008, data anterior aos lançamentos do filme, livro e vídeos no *Youtube*. O *blog* de “E.F.” pode ser considerado como mais uma instância do movimento que aqui analisamos, porém sua única postagem: um trecho de uma letra de outra música de Dylan, uma instância muito vaga, mas que reforça aspectos de *Famosos*. “E.F.” é personagem e criador, seu *blog* talvez possa ser entendido como uma anotação, como uma pista ou senha de significados invisíveis

em todo o resto. Abaixo é possível conferir a página visualizada ao digitarmos o endereço que “E.F.” envia para o Garoto Sem Nome:



(Figura 11 – Captura de Tela do blog de “E.F.”)<sup>6</sup>

Da mesma maneira, no blog de “E.F.” temos um link para o blog do Garoto Sem Nome, no qual os textos postados são ainda mais antigos: entre março e abril de 2005; período no qual a ideia de *Famosos* estava, possivelmente, germinando. O texto narrado pelo personagem na sequência inicial do filme, que se aproxima do texto da primeira página do livro, é a última postagem do *blog* do adolescente e parece ainda estar incompleto. Vejamos primeiro o texto como é postado no *blog* do personagem, assinado com o pseudônimo *Mr. Tambourine Man*:

<sup>6</sup> O blog pode ser acessado através do endereço [minhapagina-ef.blogspot.com.br](http://minhapagina-ef.blogspot.com.br). O acesso mencionado nessa análise foi feito em 28 de outubro de 2014.

Na cidade fantasma, cada um sonhava em segredo. O menino que não tinha nome conheceu a garota sem pernas. Ela não esperava o menino que não tinha nome. Ela não tinha pernas. E eles tentaram. Ela mostrou a ele o mundo que ela conhecia e ele se interessou. E ela se surpreendeu quando o menino que não tinha nome se interessou pela garota sem pernas. Eles caminharam pelo mesmo trilho. Mas ela não lhe deu um nome. E ele não lhe trouxe pernas. Aquilo que para ele era sina, para ela era um dom. Eles poderiam andar juntos pelo mesmo trilho, mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem. (MR. TAMBOURINE MAN, 05 de abril de 2005)<sup>7</sup>.

Podemos ver que, anos antes do lançamento do livro e filme, já temos quase definida a relação entre o Garoto Sem Nome e a Garota Sem Pernas, ou *Mr. Tambourine Man* e *Jingle Jangle*, ou Bernardo e Jordana: os personagens centrais do filme, que possuem diversas identidades. Vejamos agora como esse mesmo trecho aparece no roteiro do filme:

Naquela cidade, cada um sonhava em segredo. O menino sem nome conheceu a garota sem pernas. Ela não tinha pernas e, mesmo assim, não precisava de ninguém para ir embora. E eles tentaram. A garota sem pernas mostrou a ele o mundo como conhecia. Ele, que não tinha nome, embarcou. Como quem nunca mais quer voltar. Por um tempo, olharam para a mesma direção. Ela nunca lhe deu um nome. Ele nunca lhe trouxe pernas. E ela se surpreendeu quando o menino que não tinha nome se interessou pela garota sem pernas. O que para um era sina, para outro era o mistério. Eles poderiam andar juntos sobre o mesmo trilho, mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem. (FILHO; CANEPPELE, 2010, p. 32)

Notamos a primeira diferença no comentário acerca da cidade, que deixa de ser descrita como fantasma, mas certamente mantém essa atmosfera ao longo da narrativa. Outra diferença é fato do segundo texto já revelar sobre a vontade de ir embora, dizendo que a garota não precisaria de ninguém para isso, quase num indício de que posteriormente ela irá se jogar da ponte. Um terceiro ponto é a mudança de ‘dom’ para ‘mistério’ e a indeterminação de para quem é ‘sina’ e para quem é ‘mistério’. Apesar das duas palavras possuírem significados diferentes, ambas carregam a sensação do oculto, da origem indeterminada, o mistério é um segredo guardado, enquanto o dom seria uma aptidão inata, uma habilidade herdada ou dada por alguma divindade misteriosa. Vejamos agora como esse mesmo trecho é escrito no livro:

Naquela cidade cada um sonhava em segredo.  
 O menino sem nome conheceu o garoto sem pernas. Ele não tinha pernas e, mesmo assim, não precisava de ninguém para ir embora.  
 Eles tentaram.  
 O garoto sem pernas mostrou o mundo como conhecia. O que não tinha nome, embarcou.  
 Como quem nunca mais quer voltar.  
 Por um tempo eles olharam para a mesma direção  
 Ele nunca lhe deu um nome.  
 Ele nunca lhe trouxe pernas.  
 O que para um era sina, para o outro era o mistério.

<sup>7</sup> O blog pode ser acessado através do endereço [garotosemnome.blogspot.com.br](http://garotosemnome.blogspot.com.br). O acesso mencionado nessa análise foi feito em 06 de novembro de 2014.



Por algum tempo, eles poderiam ter andado juntos sobre o mesmo trilho. Mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem. (CANEPPELE, 2010, p.05)

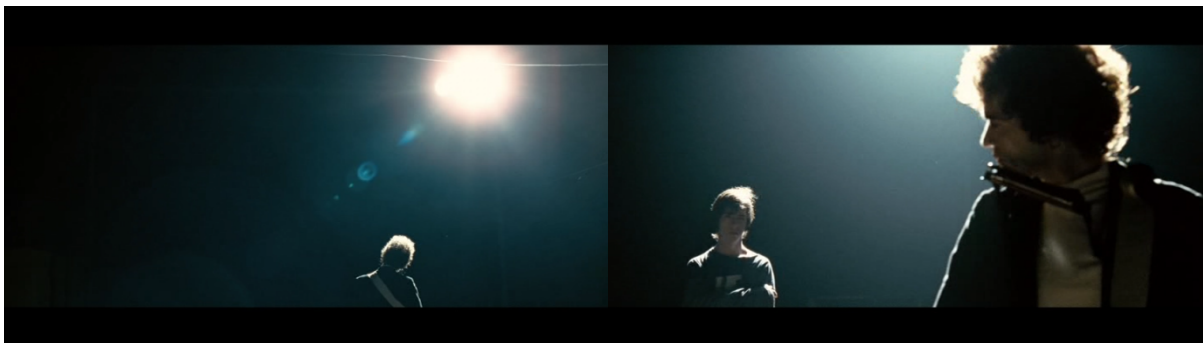
Notamos que se trata praticamente do mesmo texto no roteiro e no livro, porém há uma diferença crucial que percorrerá todo o livro, muitas vezes sem que o leitor se dê conta dessa problemática. O personagem sem pernas, que associamos com *Jingle Jangle*, a menina que perambula por Lajeado, tira fotos e posta vídeos na internet, com a qual *Mr. Tambourine Man* interage virtualmente é, no livro, um garoto. Em todo o movimento, somente no suporte livro é que o gênero da personagem será masculino e não há nenhuma alteração no percurso narrativo por conta disso, não há uma adaptação para o fato, exceto a troca no gênero das palavras. Como em boa parte do livro o narrador parece conversar diretamente com a personagem morta, os pronomes não possuem gênero definido, como podemos notar no trecho abaixo, quando o protagonista reflete após ocorrer mais uma morte de alguém que se joga da ponte:

O cheiro do baseado chegou até mim e o Diego me olhou com o seu sorriso abrindo o sol. Meu peito pegou fogo porque, pela última vez, eu não estaria mais sozinho.

Ficamos sentados no meio da ponte, no mesmo lugar onde a mãe do Ândreo tinha deixado os sapatos. No mesmo lugar onde tu e o Julian se. (...)

Sobre a ponte, do lado do teu irmão, talvez eu fosse vocês. Tu, e todo o teu medo de abrir os olhos. O vento ficou mais forte no começo daquele dia quando Julian apontou o caminho sem saber que ele não. (CANEPPELE, 2010, p. 58)

A memória é o que move o adolescente em seu dia-dia. Todas as lembranças deixadas da relação entre o garoto sem nome e a garota sem pernas; relação essa da qual Julian e Bob Dylan são o combustível, duas figuras que se misturam da mesma forma que “E.F.” e o cantor. Na primeira noite da história, após descobrir que Julian está de volta à cidade, o garoto tem um sonho em que está no palco do show de Dylan, para o qual “E.F.” o convidou, mas quem se apresenta é Julian, personificado como o ídolo do garoto. O sonho continua com a imagem de *Jingle Jangle*, sozinha à noite, na beirada da ponte. A seguir, podemos ver imagens que mostram Julian como Bob Dylan.



(Figura 12 – Imagens do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: sonho com Julian)

Bob Dylan é o combustível do Garoto Sem Nome, é Julian e é também “E.F.” que também são muitos, Ismael e Esmir, autores e artistas. Dylan é a indefinição, Dylan também nunca é um só, está sempre se reinventando, a exemplo do aponto no filme *I’m not there* (Todd Hynes, 2007), no qual diferentes atores interpretam diferentes fases do cantor norte-americano. Com isso em mente, percebemos que no movimento *Famosos*, nota-se certa dificuldade para se definir as figuras centrais da narrativa entre personagem e personagens de si mesmo, representações e representados. Diante desse impasse, faz-se necessário um aprofundamento nas estruturas presentes para se identificar as personagens dentro do todo e prosseguir com a análise. Para isso, tomaremos o conceito definido por Barthes, quando diz que as personagens “formam um plano de descrição necessário, fora do qual as pequenas ações narradas deixam de ser inteligíveis, de sorte que se pode bem dizer que não existe uma só narrativa no mundo sem ‘personagens’ ou ao menos sem ‘agentes’” (BARTHES, 2011, p.44).

Com essa definição, admitimos o Garoto Sem Nome como o principal agente narrativo do filme. É ele quem digita no computador, quem conversa com “E. F.” e encontra o amigo Diego durante a madrugada, é ele ainda quem ‘anuncia’ a volta de Julian, é quem assiste aos vídeos na internet. O Garoto Sem Nome não só executa as principais ações da trama, como também é através de seu ponto de vista que acompanhamos grande parte dos acontecimentos, sejam eles no tempo presente da narrativa, ou nos *flashbacks*. Nesse caso, vale ressaltar que a escolha do ponto de vista em um único protagonista no filme casa com o texto literário do livro de Ismael, narrado em primeira pessoa.

É o Garoto Sem Nome que dá para si mesmo o pseudônimo de *Mr. Tambourine Man* e, dessa forma, a mesma figura do adolescente admitirá dois personagens diferentes, um personagem físico, existente na cidade de Lajeado, que observa os suicídios na ponte de ferro, e um personagem virtual que conhece o mundo através da ponte que é a internet, meio pelo qual ele se torna interlocutor de “E.F.”, um também personagem, embasado na figura do

diretor do filme, como vimos anteriormente. E quando os principais personagens do filme admitem para si mesmos os nomes de “*Mr. Tambourine Man*” e “*Jingle Jangle*” é inevitável não estabelecer relações entre ele, Dylan e a canção, até porque a ida para o show do cantor é, como já foi dito, o principal elemento motivador do personagem, ou seja, é o que faz as ações se desencadarem e revela as diversas outras camadas da trama.

Ao se pensar em Bob Dylan, vai-se percorrer um extenso caminho que pode ter como marco inicial o movimento de contracultura dos anos 1960, o movimento beat. É claro que contracultura é um termo amplo e que pode ser largamente discutido, se este fosse o objetivo deste trabalho, mas estamos aqui pensando numa geração que ainda influencia diversos artistas da contemporaneidade e que assumia uma postura contra o sistema ideológico vigente na época. Podemos aqui ter em mente, nas palavras de Gisele Pacola que:

As contraculturas são “movimentos de vanguarda transgressivos”, e a necessidade de mudança leva o indivíduo naturalmente a uma ampliação dos limites da estética e das visões de mundo convencionais. As inovações sejam elas políticas, filosóficas ou artísticas, são difundidas em meio a um grupo contracultural, e é pela comunicação aberta – troca de arte e pensamento entre semelhantes - que ela se espalha por outras comunidades contraculturais (PACOLA, 2007, p.13).

Assim, esse movimento era composto, sobretudo por jovens que conseguem afastar-se dos padrões da academia para admitir uma estética mais livre, “jovens que não queriam mudar o mundo, e muito menos fazer uma revolução. Eles só queriam o direito de extravasar sua liberdade criativa e interligar seus conhecimentos em comum” (PACOLA, 2007, p. 16). Um exemplo disso é o escritor Jack Kerouac, que será um notório influenciador das músicas de Dylan. Kerouac escrevia num fluxo de pensamento, no qual o narrador segue contando a história sempre inserindo impressões pessoais sobre os fatos. Mas, diferente de Caneppele, Jack Kerouac traz um ritmo acelerado e constante que conta muitas ações num trecho curto de texto, como podemos observar a seguir:

Aquela noite todos nós bebemos cerveja e eu fiquei bêbado e num lero-lero qualquer, dormi no outro sofá, e de manhã, enquanto fumávamos em silêncio baganas dos cinzeiros na luz opaca de um dia sombrio Neal levantou-se nervosamente, andou em círculos, pensativo, e decidiu que a melhor coisa a fazer era mandar Louanne preparar o café e varrer o chão. Aí eu caí fora. Isso era tudo que de início eu sabia de Neal. Durante a semana seguinte contudo ele confidenciou a Hal Chase que tinha que aprender a escrever com ele de qualquer jeito; Hal disse que eu era escritor e que ele deveria me procurar se quisesse algum conselho. (KEROUAC, 2011, p. 126-127)

Essa divagação de um pensamento corrido será também característica de algumas canções de Dylan que, além disso, terá um estilo de compor próximo ao das baladas

modernas, mas que tem em suas letras “uma poesia elaborada num eterno jogo de palavras, sendo o hermetismo uma característica em toda sua obra” (CESAR, 1993, p. 13). Num primeiro momento, Dylan foi tido como ícone de uma geração, ao compor músicas nas quais se utilizava de formas quase literárias para demonstrar sua preocupação com questões sociais, tendo sido a música *Blowing in the Wind* (1963) quase um hino para aqueles jovens, quando o cantor se apresentou ao final da marcha por direitos civis em Washington D.C., em 28 de agosto de 1963, na qual Martin Luther King fez seu famoso discurso. “Depois que a marcha se dispersou, tinha se tornado oficialmente ‘a voz de uma geração’ – pelo menos para os manifestantes brancos de classe média, se não para o contingente militante de jovens negros” (WILLIAMSON, 2011, p. 42). Por não ser diretamente uma música de protesto, com versos claros que abordem temas específicos, *Blowing in the Wind* passou a servir para todos aqueles que gritavam e almejavam liberdade.

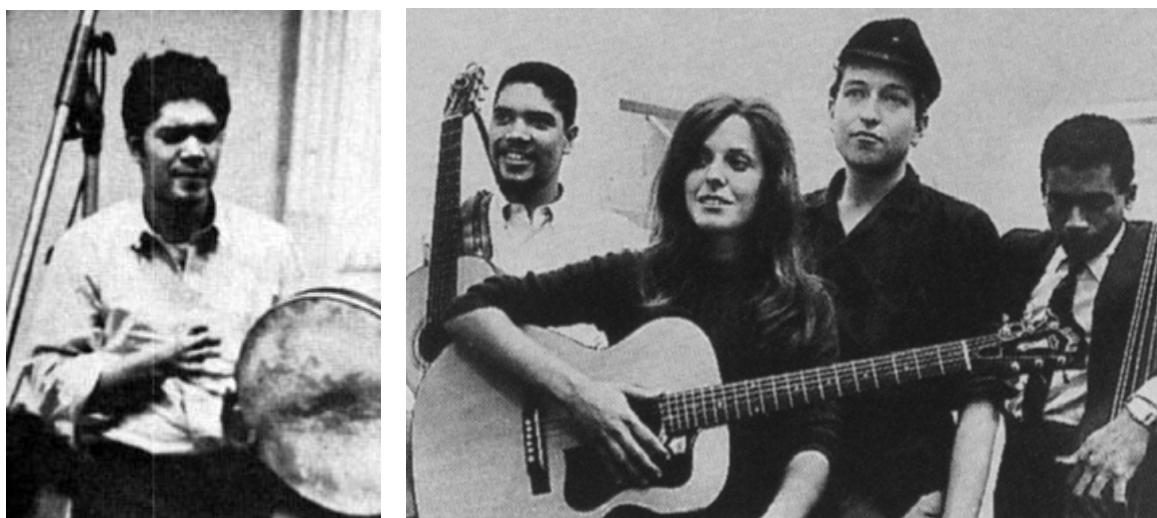
Mas o rótulo de porta-voz de uma geração que protestava por diversos direitos nunca caiu bem ao próprio Dylan que, aos poucos vai se aproximando de questões mais existencialistas. Essa mudança é acompanhada por “evoluções estilísticas, religiosas, filosóficas e musicais, mais notoriamente evidenciadas pela tão divulgada mudança da atuação acústica para elétrica em 1965” (CRAMPTON; REES, 2009, p.18) e, talvez, o disco onde essa mudança pode ser mais bem observada é em *Bringing it All Back Home*, de 1965, no qual *Mr. Tambourine Man* abre o lado B, apesar de originalmente composta para o álbum *Another Side of Bob Dylan*. O álbum de 1965 mostra as diferenças que Dylan vinha trabalhando nos ritmos *folk* e *rock* desde o ano anterior, e talvez por isso tenha sido tão atacado pela crítica. O músico “aproveitou os dois lados do disco para “separar” os estilos que pretendia mostrar. O lado um do álbum é puro rock (...). Apesar dos acordes *folk* sutis em um violão elétrico em *Mr. Tambourine Man*, o lado dois do disco é inteiramente acústico” (PACOLA, 2007, p. 61).

A música em si é carregada de subjetividades e seria resultado de uma noite na farra e o “turbilhão imagético dos versos reflete a mente de Dylan naquele momento, cheia de imagens e sons do *Mardi Gras* que tinham acabado de experimentar” (WILLIAMSON, 2011, p. 213). Além da nítida influência das drogas, ainda que omitida por Dylan, pode-se dizer que a canção “está mais para um hino à transcendência artística, conforme o autor (o ‘palhaço esfarrapado’) alegremente se rende à liberdade oferecida pelo ‘feitiço dançante’ de sua musa” (WILLIAMSON, 2011, p. 214). Essa transcendência mencionada e elemento forte da canção é elemento apropriado para toda atmosfera narrativa do personagem *Mr. Tambourine Man*, o adolescente que perambula às vésperas de um importante rito de passagem, que se deixa

contaminar pelos feitiços de *Jingle Jangle*. Quanto à identidade de *Mr. Tambourine Man*, na canção, podemos tomar como fonte a resposta do próprio autor, revelada por Nigel Williamson:

‘*Mr. Tambourine Man*, acredito, foi inspirado por Bruce Langhorne’, afirmou. ‘Bruce estava tocando violão comigo em vários dos primeiros discos... e ele tinha esse tamborim gigante. Era, tipo, muito grande. Grande como roda de carroça. Ele tocava, e essa visão dele tocando esse tamborim ficou na minha cabeça’ (WILLIAMSON, 2011, p. 214).

Bruce Langhorne foi um músico da cena *folk* norte-americana durante os anos 1960, responsável por tocar a guitarra na versão de *Mr. Tambourine Man* que foi para o disco de 1965 e que ficou mais famosa. No *site* do músico, é possível ver algumas imagens de Langhorne gravando com Dylan, inclusive o famoso tamborim que inspirou a canção. Mas para além de Langhorne, *Mr. Tambourine Man* é o interlocutor de alguém que busca uma saída, é quem escuta as viagens de uma mente aprisionada em anéis de fumaça, é quem teria o poder de salvação que o eu-lírico tanto busca. A seguir as fotos retiradas do site oficial de Bruce Langhorne:<sup>8</sup>



(Figura 13 e 14 – Bruce Langhorne com o tamborim na primeira foto. Bruce Langhorne, Corolyn Hester, Bob Dylan e Bill Lee, nesta ordem, na segunda foto.)

Assim, numa tentativa de identificar os principais elementos apropriados pelo narrador de *Famosos*, derivados do eu-lírico de *Mr. Tambourine Man*, é possível através de uma análise da letra da canção identificar elementos que remetem sobretudo ao texto fílmico e à intenção da narrativa, sugerindo assim uma relação de intertextualidade. E dessa forma, entenderemos que, conforme propõe Jenny, “a intertextualidade designa não uma soma

<sup>8</sup> O endereço do *site* oficial é [brucelanghorne.com](http://brucelanghorne.com) e foi acessado em 10 de novembro de 2014.

confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Contudo, é preciso ressaltar que, em *Famosos*, o texto centralizador aqui mencionado estaria dividido em livro, filme, roteiro e todo o movimento comentado, nos quais as apropriações e influências são assimiladas. Para aprofundar tal análise comparativa, olhemos então a letra de *Mr. Tambourine Man*, transcrita do site oficial do cantor:<sup>9</sup>

*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there is no place I'm going to  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
In the jingle jangle morning I'll come followin' you  
Though I know that evenin's empire has returned into sand  
Vanished from my hand  
Left me blindly here to stand but still not sleeping  
My weariness amazes me, I'm branded on my feet  
I have no one to meet  
And the ancient empty street's too dead for dreaming  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there is no place I'm going to  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
In the jingle jangle morning I'll come followin' you  
Take me on a trip upon your magic swirlin' ship  
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip  
My toes too numb to step  
Wait only for my boot heels to be wanderin'  
I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade  
Into my own parade, cast your dancing spell my way  
I promise to go under it  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there is no place I'm going to  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
In the jingle jangle morning I'll come followin' you  
Though you might hear laughin', spinnin', swingin' madly across the sun  
It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run  
And but for the sky there are no fences facin'  
And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme  
To your tambourine in time, it's just a ragged clown behind  
I wouldn't pay it any mind  
It's just a shadow you're seein' that he's chasing  
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there is no place I'm going to*

---

<sup>9</sup> O endereço do site oficial é [bobdylan.com](http://bobdylan.com), acessado em 10 de novembro de 2014. Copyright © 1964, 1965 by Warner Bros. Inc.; renovado 1992, 1993 by Special

*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*  
*In the jingle jangle morning I'll come followin' you*  
*Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind*  
*Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves*  
*The haunted, frightened trees, out to the windy beach*  
*Far from the twisted reach of crazy sorrow*  
*Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free*  
*Silhouetted by the sea, circled by the circus sands*  
*With all memory and fate driven deep beneath the waves*  
*Let me forget about today until tomorrow*  
*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*  
*I'm not sleepy and there is no place I'm going to*  
*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*  
*In the jingle jangle morning I'll come followin' you*

Ao se aprofundar na letra da canção, encontra-se como um dos primeiros elementos de aproximação, o eu-lírico, o narrador em primeira pessoa: “*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me / I'm not sleepy and there is no place I'm going to*”.<sup>10</sup> Esses primeiros versos constituem-se também como parte do refrão e que estará em constante repetição, trazendo a impressão de algo que não sai do lugar, não sai do mesmo tempo. Essa sensação é intensificada se levarmos também em conta uma grande presença dos verbos no gerúndio: “*Though you might hear laughin', spinnin', swingin' madly across the sun*”.<sup>11</sup> O poeta também enxerga em *Mr. Tambourine Man*, como foi dito, seu primeiro interlocutor, um salvador capaz de transportá-lo do tempo presente para outro tempo, onde o amanhã parece ser mais otimista: “*Let me forget about today until tomorrow*”.<sup>12</sup>

Apesar da negação de Bob Dylan, como mencionado, a canção expõe nesses versos, alguns indícios da relação que a juventude da época fazia com o uso de drogas, pois nelas moraria a chave central para a transcendência, o esquecimento dos problemas por alguns momentos: “*Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind / Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves*”.<sup>13</sup> E, por fim, vale também ressaltar a relação com o esquecimento da memória, uma memória naufragada de um passado idealizado: “*With all memory and fate driven deep beneath the waves*”.<sup>14</sup> As memórias profundas e o destino são, para Dylan, um mistério, porém um mistério com certo otimismo, ou melhor:

<sup>10</sup> Tradução livre: “Hey! Mr. Tambourine Man, toque uma canção para mim / Eu não estou com sono e não há lugar onde eu possa ir”.

<sup>11</sup> Tradução livre: “Ainda que você possa me ouvir rindo, girando, dançando loucamente através do sol”.

<sup>12</sup> Tradução livre: “Deixe-me esquecer de hoje até amanhã”.

<sup>13</sup> Tradução livre: “Então me faça desaparecer através dos anéis de fumaça da minha mente / Debaixo das ruínas nebulosas do tempo, passando ao longe das folhas congeladas”.

<sup>14</sup> Tradução livre: “Com toda memória e destino navegando nas profundezas das ondas”.

O culto ao passado (não a um passado histórico, mas místico), o horror ao tempo real, ao presente que lhe é inaceitável. O poeta, ocultando a realidade social, busca a liberdade (utópica) num outro tempo/espaço através de imagens que conseguem apagar de sua memória tudo que lhe é triste... (CESAR, 1993, p. 47).

Com esses elementos evidenciados, faz-se agora o caminho de volta à narrativa fílmica, sempre sendo amparado pelo movimento como um todo: livro, fotos, música, vídeos e roteiro. Procurar-se-á identificar na estrutura do filme, os elementos que remetem a: um aprisionamento no tempo presente, à sensação de algo que não sai do lugar; um amanhã mais otimista, um futuro utópico; o interlocutor como salvador; drogas como transcendência, como suporte para o esquecimento dos problemas momentâneos; e o passado mítico, idealizado na memória.

Para retomar a narrativa em busca desses aspectos presentes na canção de Dylan, é preciso entender essa narrativa de forma mais ampla, ou melhor, de forma a contemplar não apenas o que se passa na tela, mas também as informações que podem ser recuperadas pela associação com os demais suportes de cada instância. Sendo assim, podemos admitir a narrativa como, nas palavras de Jenny, “o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social, e escusado é dizer que qualquer leitura pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social, o que ultrapassa em geral a ambição do poeticista” (JENNY, 1979, p. 13).

A primeira parte da narrativa é aquela que acontece no tempo presente e, ao falar de tempo presente no filme, é preciso identificar os três tempos existentes. Nesse momento, admite-se “que a temporalidade não é mais do que uma classe estrutural da narrativa (do discurso), tudo como se na língua o tempo não existisse a não ser sob a forma de sistema” (BARTHES, 2011, p. 38). Assim, o presente no filme se dá nas principais ações do Garoto Sem Nome, são os três dias em que ocorre a história: a noite em que ele sai com o amigo Diego e os problemas começam a aparecer na imagem de Julian retornando; o dia seguinte em que ele vai para a escola e começa a planejar sua passagem; e o último dia, quando a mãe de Paulinho se joga da Ponte, o encontro com os avós e a dificuldade de lidar com o passado, com a memória do pai, há a festa anual que acontece na cidade e o já mencionado encontro na estação de luz, seguido de sua despedida da mãe.

Essas ações seguem uma ordem cronológica e são justamente as ações que acontecem nesse presente, aquelas nas quais o Garoto Sem Nome não se identifica, as ações que ele critica e às quais parece não pertencer. Mas que tem sentidos simbólicos para o personagem.



Isso pode ser evidenciado, por exemplo, numa conversa que ele tem com a mãe, aqui transcrita do roteiro:

CENA 67 – INT. SALA DE BERNARDO – NOITE

Bernardo está sentado no sofá da sala comendo arroz e feijão, assistindo à novela com a sua mãe. Ela está superinteressada na TV, com a cadela no colo.

MÃE (OLHANDO PARA A TV)

Queria nossa sala assim, ó. Mais colorida. O que que tu acha?

Bernardo está ausente.

BERNARDO (OLHANDO A TV)

Bonito.

MÃE

(olhando a TV)

Mas também não vou deixar tudo moderno igual a essa aí, porque nem é do meu estilo essas coisas assim berrantes. E, também, depois tu cresce e nem vai poder mostrar pros teus filhos a casa onde tu cresceu.

BERNARDO (COMENDO)

Que filhos?

MÃE (CONT.) (OLHANDO A TV)

É. Eu acho que eu tenho que ter casa de avó, se eu vou ser avó. Não agora, claro. Mas quando tu vier aqui, quero que tu lembre do teu tempo.

BERNARDO (FALA DE BOCA CHEIA)

O meu tempo é agora.

MÃE (CONT.)

Hoje sim. Mas daqui a alguns anos, tu vai entender que teu tempo ficou aqui. Nessa casa.

BERNARDO (PARA SI MESMO)

Tomara que não.

Entram os comerciais. A mãe abaixa o volume.

Bernardo continua comendo, olhando para a tela.

MÃE (CONT.)

Tu vai na festa junina comigo?

BERNARDO

Claro que não.

MÃE (CONT.)

Vai a cidade toda.

BERNARDO

Bando de colono! Mais uma se joga da ponte e todo mundo só pensa nessa festa.

A mãe não diz nada (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 159-160).



(Figura 15 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: mãe e filho conversam sobre o tempo)

É nesse tempo presente, rejeitado pelo protagonista, que temos a sensação da repetição, daquilo que não sai do lugar. Isso é evidenciado tanto pela repetição dos vídeos de *Jingle Jangle*, uma constante interrupção do fluxo temporal, mas também através de um dos mais belos planos do filme: quando Diego e o garoto Sem Nome voltam da ponte de ferro, logo após a mãe de Paulinho ter se jogado dela e morrido. Eles andam numa estrada de terra, carregada com a presença fantasmagórica de *Jingle Jangle*, e estão vindo em direção à câmera. Enquanto o Garoto Sem Nome anda, Diego dá voltas em torno dele, orbitando, com sua bicicleta. Diego é, para o protagonista, o melhor amigo, mas também é o personagem que não questiona o seu tempo, que está satisfeito naquela cidade de ‘colonos sonhando em segredo’, está aprisionado nesse tempo que não sai do lugar e circunda o Garoto Sem Nome, que é quem possui as angústias dessa constante repetição de pessoas se jogando da ponte, é ele quem, nesse e em outros momentos, não tem um lugar para ir e está sem sono. É quem percebe que, depois dali, não tem mais nada, quando observa o rio abaixo da ponte.

A cena acontece num plano sequência, ou seja, sem cortes, o giro de Diego em volta. Vale ressaltar também o uso da trilha de Nelo Johann nesse trecho. A música *Pidgeon Suicide Squad* trabalha a repetição não só na letra, mas também nos acordes, trazendo mais uma vez essa sensação de algo que volta sempre para o mesmo lugar, como Diego andando com a bicicleta, e aumenta a inquietude do protagonista. Enquanto Diego se movimenta sempre no mesmo lugar, a mente do Garoto Sem Nome parece caminhar por diversos espaços e tempos, pois não se reconhece naquele que está, como se aquele lugar pertencesse a outro tempo que não o dele, talvez o tempo em que *Jingle Jangle* gravou os vídeos ali, talvez o tempo em que

seu pai estivesse vivo, ou o tempo em que os avós estrangeiros chegaram ao Brasil. A cena mencionada pode ser notada nas imagens a seguir:



(Figura 16 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: Diego orbitando o Garoto Sem Nome)

A música *Pidgen Suicide Squad*, usada na trilha do filme, e que também tem um videoclipe presente nos extras do DVD lançado, é nitidamente permeada por influências de Dylan. Com sons distorcidos, sintetizados, e um violão, o músico brasileiro canta em inglês uma letra despreziosa sobre pombos suicidas. Apesar dos versos simples, há na composição uma lágrima, um lamento próprio do personagem do filme que também possui uma amizade leve e quase inocente com Diego, o que também transparece em parte da canção. Os ‘ratos alados’ ou ‘pombos suicidas’ que atormentam o eu-lírico da canção são, de certa forma, os mesmos que atormentam o Garoto Sem Nome em Lajeado. Deixar que os pombos se matem, ou deixar que as pessoas tirem suas vidas é um alívio para quem canta, ou para o adolescente do filme, que enxerga na morte uma passagem, a transcendência necessária em sua busca utópica e otimista por um destino desconhecido, não previsto, mas talvez melhor. Vejamos a transcrição da letra da música:

*ow that, winged rats  
they prowl above our dizzy heads  
spreading good diseases with paranoia eyes  
let people shoot'em, let people shoot'em  
pigeon suicide squad  
we hope you'll end successfully dead  
never really liked birds or feather or flights  
we wish you success, we wish you success*

*pigeon suicide squad  
three cheers for pigeon suicide squad  
me and my friends  
want to see you all dead  
three cheers for pigeon suicide squad*

A música de Johann compõe uma instância a parte no movimento, incorporada ao filme, ela também consegue existir por si e pertence a um conjunto de outras canções que formam a obra do compositor gaúcho. Disponível ao público pelo site *Myspace* e por uma série de outros endereços na internet, o trabalho do músico incorpora-se ao movimento *Famosos* como mais uma potencialização de sentidos. A morte é comemorada com um brinde junto a seu melhor amigo: “*three cheers for pidgen suicide squad*”<sup>15</sup>, pois talvez não haja realmente o que se lamentar numa morte, quando a vida parece ser muito mais angustiante. No fundo, a vida é angustiante, pois eles esperam ansiosos pela próxima morte: “*we hope you'll end successfully dead*”<sup>16</sup>.

É importante ressaltar que a música não deve ser compreendida, sobretudo nesse caso, como apenas uma forma de sublinhar ou funcionar como um plano de fundo da ação principal do filme. Ao mesmo tempo em que agrega significados na narrativa, ela se sustenta paralelamente no universo ficcional criado pelos artistas, ou nas palavras da autora Hilary Lapedis, parafraseando Royal S. Brown, em artigo publicado pela Cambridge Press:

A música no filme não é mais um meio secundário que apenas fornece apoio para um momento chave emocional, mas sim existe "como uma espécie de paralelo do universo estético/emocional" (BROWN, 1994, p. 239), além de fornecer pistas sonoras para significados em narrativas visuais. A música, portanto, assume um papel e função paralela ao visual. É um "fragmento artístico separado expressando em um meio diferente o que o filme expressa em termos visuais e narrativos" (LAPEDIS, 1999, p. 368).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Tradução livre: “Três brindes para o pelotão de pombos suicidas”.

<sup>16</sup> Tradução livre: “Esperamos que vocês terminem mortos com sucesso”.

<sup>17</sup> Tradução livre de: *Film music is no longer a secondary medium which merely provides backing for a key emotional moment but rather exists 'as a kind of parallel emotional/aesthetic universe' (BROWN, 1994, p. 239) in addition to providing aural clues to visual narrative meanings. Music, therefore, assumes a role and function*

Além de *Pidgeon Suicide Squad*, também aparecem na trilha de *Famosos* as músicas: *Girl Called Itch*, *Elope*, *Thee* e *A Comet on Unbeliver's Forehead*. Na primeira, podemos notar uma mensagem que remete à Garota Sem Pernas, ao encontro e amizade entre ela e o Garoto Sem Nome, que agora ficam condicionados à existência da garota nas telas dos computadores e na memória do garoto. Podemos ter essa relação resumida na primeira estrofe da canção:

*I met her at her place  
and under glass she stands  
a silent scream from the black of her gaze  
they told me to forget  
she'd never leave the glass  
she'd never say a word till her death.*<sup>18</sup>

O eu-lírico conta que a conheceu em sua casa, que ela fica sob o vidro, um grito silencioso que viria direto do olhar, assim como acontece com o olhar penetrante da personagem que, tal como na canção, nunca deixará o vidro, a tela do computador e morrerá sem dizer uma palavra sequer. Na canção *A Comet on Unbeliver's Forehead* fica mais evidente a melancolia e o questionamento do tempo presente, em versos como: “*And you are dizzily falling from grace / You should question your time and space*”<sup>19</sup>. Já em *Thee*, o que estaria em questão são as inquietudes particulares do garoto, de quando ele está sozinho em seu quarto; por vezes conversando com os amigos na internet, outras conversando e conhecendo a si mesmo, como quando posta em seu *blog* um texto sobre sua infância para em seguida explorar o próprio corpo através da câmera do computador. Os versos da canção também retratam esses acontecimentos:

*have you ever layed down in your room  
and cried alone  
have you ever waited to love just someone  
to forget someone  
have you ever written a song in the dark  
and felt it strong  
cause you're alone.*<sup>20</sup>

Apesar de toda a angústia e insatisfação trabalhadas no filme, o amanhã é sempre mais otimista, assim como na canção de Dylan. O tempo que não o hoje é sempre visto como

---

*parallel to the visual. It is a 'separate artistic fragment expressing in a different medium what the film express in visual and narrative terms'* (LAPEDIS, 1999, p. 368).

<sup>18</sup> Tradução livre: “Eu a conheci em seu lugar / e sob o vidro ela fica / um grito silencioso desde o preto do seu olhar / eles me disseram para esquecer / ela nunca iria deixar o vidro / ela nunca disse uma palavra até a sua morte”.

<sup>19</sup> Tradução livre: “E você está caindo tonto de carência / Você deveria questionar o seu tempo e espaço”.

<sup>20</sup> Tradução livre: “você já deitou em seu quarto / e chorou sozinho / você já esperou amar apenas alguém / para esquecer alguém / você já escreveu uma música no escuro / e sentiu isso forte / porque você está sozinho”.

positivo, de mudança, ou melhor, de certa esperança. E isso se traduz na canção *Elope*, que serve como trilha para a abertura da segunda sequência do filme e traz versos como: “*We have chosen for hope / They just tell you elope / Don't know what is going on*”<sup>21</sup>. Ainda que essa esperança possa ser traduzida como a morte (na diegese).

Temos na primeira sequência do filme uma predominância do escuro, não só pelo fato de ser noite, mas também pelas escolhas da fotografia. O Garoto Sem Nome, antes de sair à rua, usa o computador no escuro, com a luz apagada. Depois ele sai para seu passeio com Diego, encontram Julian, ele atravessa a ponte de ferro, retorna para casa e tem o sonho onde a figura de Julian, e também a de Ismael Caneppele, se misturam com a figura de Bob Dylan. Todas essas ações, que vão até aproximadamente vinte e dois minutos de filme, são trabalhadas com pouca iluminação, ou melhor, com uma iluminação que privilegia as sombras, o escuro perante o claro. Esse é o primeiro momento do filme; depois do sonho, chegará o amanhã, um dia diferente do sofrimento trabalhado durante toda uma noite, durante o sonhar.

Nesse momento, quando o dia amanhece, há uma mudança, a luz começa a entrar no filme evidenciando um sinal de otimismo, ainda que marcado pela neblina que deixa o tempo em ruínas. O dia que segue para o Garoto Sem Nome não será fácil, ele terá que enfrentar os problemas do mundo concreto ainda que sua mente esteja povoada pelos tormentos do passado que sobrevoam seus pensamentos. Mas enfrentar a realidade, o cotidiano, parece mais fácil do que se perder nas questões existencialistas, obscuras do anoitecer, como podemos notar na comparação dos quadros abaixo, nos quais os três primeiros fotogramas à esquerda referem-se à parte escura que retrataria a angústia do mundo escuro, as ações proibidas e escondidas do personagem. São algumas das válvulas de escape do adolescente: o computador, as drogas, seu melhor amigo, os passeios sozinhos pela cidade vazia. Enquanto isso, os três fotogramas à direita referem-se à parte clara que transmite o otimismo do mundo concreto, ainda que nebuloso e incerto: a rotina com sua mãe, mesmo sendo uma relação complicada, o caminho para a escola e as tarefas relativas à mesma, como uma prova de química aplicada pela mãe de Diego, que está visivelmente abalada e sua mente habita outro lugar. O Garoto Sem Nome, também não consegue se concentrar naquele espaço, o papel da prova serve para que sua mente viaje em pensamento e se traduza sob a forma de desenhos e versos da canção de Bob Dylan:

---

<sup>21</sup> Tradução livre: “Nós escolhemos a esperança / Eles apenas dizem que você fuja / Não sei o que está acontecendo”.



(Figura 17 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: oposição noite e dia)

Voltando nosso olhar para a instância literatura, nessa mesma parte da narrativa, o livro de Ismael Caneppele também possui esse olhar para um novo dia com otimismo e pode ser observado no trecho a seguir. O longo espaçamento e a troca de assuntos com uma indicação de mudança de dia contribuem para essa virada no tom da narrativa:

Dormi com a luz e os dentes sujos. Dormi segurando os dedos dentro das mãos. Quase sem me. Quase sem saber que, do outro lado do monitor, todos estavam. Cada vez mais.

*[troca de páginas]*

Amanheceu.

O dia estava diferente dos outros.

*[longo espaçamento]*

Não foi preciso acordar para perceber que os sonhos daquela noite haviam me levado longe demais para dentro de mim mesmo. Eu nunca mais fumaria maconha. Eu nunca mais desobedeceria minha mãe. Meu nome pararia de acumular sujeiras. Julian estava na cidade e eu precisava me segurar se não quisesse ser o próximo a cair (CANEPPELE, 2010, p. 38 e 39).

Como é possível notar, apesar de toda “escuridão” da noite anterior, o Garoto Sem Nome enxerga um dia diferente, um dia com uma nova atitude. Essa mudança de postura é, na maior parte das vezes, incentivada por um interlocutor, seja ele Julian (Ismael Caneppele), através de conversas presenciais, ou com “E. F.” (Esmir Filho), através de conversas pela

internet. Nesse sentido, há mais uma aproximação com a música de Dylan: o *Mr. Tambourine Man* do filme é não apenas interlocutor dos personagens, mas também dos próprios criadores e vice-versa. É numa conversa pela internet com “E. F.” que o garoto parece tomar sua maior decisão, a de fugir, assunto recorrente em todo o filme, quase um comando do diretor para que seu personagem percorra outros espaços:

Mr Tambourine Man: Às vezes eu tenho nojo de mim  
 | E. F. |: Eu também já senti isso  
 Mr Tambourine Man: Queria que tudo acabasse de uma vez  
 | E. F. |: Como? A ponte?  
 Mr Tambourine Man: Tu é quem manda!  
 | E. F. |: Voe para longe!

O que num primeiro momento pode parecer como um incentivo ao suicídio, posteriormente vai revelar que é essa conversa, esse acesso que o garoto tem ao mundo externo através da ponte virtual que é a internet que irá possibilitar que ele “voe para longe” e ultrapasse a ponte de ferro no mundo físico, na última cena do filme. Ao invés de se jogar para a morte como tantos naquela cidade fizeram, ele cruza a ponte e segue rumo ao novo, ao destino otimista que navega nas profundezas das ondas, como na canção de Dylan.

Ainda no primeiro tempo narrativo do filme, podemos encontrar mais um ponto de aproximação entre a música de Dylan e *Famosos*, agora no que se refere ao uso das drogas como modo de atingir a transcendência. Na canção: “utilizando-se da técnica surrealista de misturar e confundir o tempo convencional, faz parar o tempo, evocando o passado em imagens anacrônicas”. (CESAR, 1993, p. 47). Deixando de lado os vídeos de *Jingle Jangle* e a fantasia erótica do Garoto Sem Nome no banheiro, os momentos do filme em que há alguma associação com o uso de drogas são também aqueles em que a narrativa torna-se mais surrealista e sensorial. Logo na primeira sequência, quando o garoto sai com Diego pela madrugada e os dois fumam um 'baseado', é possível notar a diferença na velocidade das imagens (que parece não estar aos 24 quadros por segundo, como de costume); contribuindo para essa sensação, há também o uso da fumaça contra a luz, evocando a canção quando esta fala em “desaparecer através dos anéis de fumaça em sua mente”, explorando esse lado sensorial próprio da imagem que coaduna com a transcendência presente na canção através da droga: “*Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind / Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves*”.

Mais à frente no filme, isso volta a ser trabalhado por Esmir Filho, quando o garoto está perambulando pela praça na noite da festa. Apesar da cena presente no roteiro, na qual o Garoto Sem Nome entrava num banheiro público e fumava novamente ter sido cortada do



filme, pelo modo como a cena do 'gira-gira' é construída, e se levarmos em conta a reutilização do recurso da velocidade da imagem, é possível aproximar também esse trecho com a questão das drogas na canção de Dylan. O próprio enquadramento e o movimento dentro do plano sugerem uma transcendência, que será confirmada pelo diálogo seguinte do garoto com Julian, transcrito do roteiro:

JULIAN

Eu tava te olhando... Parecia que tu tava em um outro tempo.

BERNARDO

Eu parecia uma criança idiota.

JULIAN

Tu parece mais velho.

Julian olha para Bernardo. Bernardo fica olhando para as próprias mãos enquanto as esfrega.

JULIAN (CONT.)

Tá nervoso?

BERNARDO

Tô com a garganta seca...

Julian tira uma garrafa sem rótulo de dentro do Fusca e oferece a Bernardo.

JULIAN

Quer?

Bernardo levanta-se do banco e vai até Julian. Pega a garrafa da mão dele, dá um grande gole e encosta-se no Fusca ao lado dele. Sente um gosto amargo. Devolve a garrafa a Julian que também bebe.

BERNARDO (REFERINDO-SE À GARRAFA)

Que que tem aí?

JULIAN (RINDO)

Felicidade...

Bernardo dá risada. Julian ri com ele. Ele oferece mais uma vez a garrafa para Bernardo, que dá outro grande gole. O celular de Bernardo apita. Ele checa a mensagem e olha para Julian (CANEPPELE; ESMIR, 2010, p.167-168).

A cena em si é uma experimentação bem sucedida da equipe de fotografia. O giro visto em quadro é feito maquinalmente, ou seja, a imagem foi gravada com a câmera girando e não através de manipulação digital. Câmera e 'gira-gira' rodam em sentido oposto ao mesmo tempo traduzindo uma sensação de envelhecimento e amadurecimento presentes no diálogo dos personagens e descrita no livro. Vemos a seguir o trecho descrito no livro, que antecede o diálogo entre o garoto e Julian e, em seguida, imagens da cena no filme:

Meu corpo girava sobre a roda e era só por ele que eu ainda tentava me agarrar à realidade. Era só por ele que eu não caía. Meu corpo um ano mais velho a cada volta do gira-gira. Meus dedos um ano mais fracos a cada fim. Os círculos fechando idades. Avançando o limite de uma vida. Para ficar sozinho é preciso abrir os olhos, segurar firme no que nos manterá desperto e suportar os olhos bem abertos dentro de todos os estragos que o tempo faz. Que o tempo fez. Que o tempo fará. A roda adquiria tonturas e talvez eu tenha caído. Talvez tu não tenha notado, mas Julian estava lá (CANEPPELE, 2010, p. 72).



(Figura 18 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: o tempo girando)

Para compreender o último elemento de aproximação entre a música de Dylan e a narrativa fílmica, é preciso explicar o segundo tempo presente no filme. Esse tempo refere-se aos *flashbacks*, ao passado sempre evocado pela memória, que acontece antes de Julian e *Jingle Jangle* se jogarem da ponte de ferro. É o tempo idealizado que, no filme, é evidenciado por duas cenas específicas, mas está constantemente presente nos diálogos. O primeiro *flashback* acontece depois que o Garoto Sem Nome está voltando para casa e cruza com Julian de carro; há um corte seco para uma cena em que o Garoto Sem Nome e *Jingle Jangle* estão juntos num quarto, eles escutam música e é o único momento em que ouvimos a voz de *Jingle Jangle*, quando ela canta junto com o disco de Dylan a canção problematizada nesse texto. Em seguida, a câmera torna-se subjetiva (assume ora o ponto de vista dela, ora o ponto de vista dele), assim como na maior parte dos vídeos, porém aqui essa câmera subjetiva não está deslocada de seu tempo dentro da narrativa: o *flashback*. O foco passeia pelos dois personagens evocando também a característica sensorial já mencionada, entretanto, aqui não há como afirmar a questão da transcendência, apesar de, pelo roteiro e pelo livro, termos a informação do hábito de uso de drogas pelo grupo. A câmera passeia pelo quarto, entre espelhos, ora mostrando o garoto, ora a garota, até terminar no adolescente observando-a para novamente haver um corte para o vídeo na internet, que está sendo visto pelo Garoto Sem Nome em seu quarto, no primeiro tempo da narrativa fílmica, fora do *flashback*.

O segundo *flashback* presente na memória do Garoto Sem Nome é, na verdade, produto da sua imaginação, uma vez que ele não estava presente no momento em que a cena

acontece e é narrado por Diego: trata-se do caminho percorrido pela mãe de Paulinho até se atirar da ponte. Após isso, numa conversa com Diego, o garoto diz que gostaria de ver o rosto das pessoas enquanto estão na queda, para saber se elas se arrependem de seu ato. Novamente temos um corte seco para o terceiro *flashback*, e vemos *Jingle Jangle* e Julian na ponte, porém o pensamento do Garoto Sem Nome permanece na cena em *voz over*. Não há diálogo entre o casal na ponte, é como se os dois já tivessem planejado aquela ação há muito tempo e agora conversassem apenas através de seus pensamentos.

Essa cena, que no roteiro era escrita como a primeira do filme, aparece apenas nesse momento, revelando grande parte da melancolia e da angústia vivida pelo protagonista. É possível também notar como os amigos reagem de formas diferentes ao lembrar-se da morte de *Jingle Jangle*. Diego está desconfortável, ao mesmo tempo em que sente saudades, ele culpa a irmã por ter mudado com a vida de todos ao redor, culpa também Julian, talvez por acreditar que ele tenha influenciado sua irmã a se jogar da ponte, ampliando ainda mais, e talvez Diego culpe a si mesmo por não ter percebido o que sua irmã estava prestes a fazer. Vemos o casal se jogando pelo reflexo na água, seguido de outro corte seco e voltamos para a cena dos amigos conversando na ponte, no primeiro tempo da narrativa, onde Diego irá contar para o amigo como se sente. Ao ouvir as lamentações do amigo, o Garoto Sem Nome parece não se sentir confortável, como se Diego tivesse mais direito de sofrer pela morte da irmã do que ele por sua amiga; ao mesmo tempo, é um dos últimos momentos dos dois amigos juntos e eles não permitem que a tristeza tome conta da relação dos dois. Em seguida, eles voltarão para casa de bicicleta e, num ato de despedida, Diego fotografa o amigo para guardá-lo na sua ‘memória digital’, tal como *Jingle Jangle* está guardada nas fotos postadas por ela e arquivadas na internet.

A cena em *flashback* na qual Julian e *Jingle Jangle* se jogam da ponte pode ser acompanhada a partir dos quadros congelados nos fotogramas a seguir:



(Figura 19 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: flashback da morte na ponte)

Esse passado, evocado pelos *flashbacks* da memória do protagonista, também está sempre presente nos diálogos, como foi dito. É o passado mítico que atormenta e confere à ponte de ferro a atmosfera assombrosa, é o passado do pai que morreu deixando a relação entre mãe e filho tão conturbada, como foi comentado no primeiro capítulo. É o passado do pai que se foi deixando apenas uma estrela pendurada no teto do quarto e é lembrado no texto que o adolescente publica em seu *blog*, transcrito da locução no filme:

O dia em que nós éramos três. Ele, ela e eu. Ele me empurrava forte no balanço do parque. Minhas costas. Um coração batendo lento. Minhas mãos assimilando todas as ferrugens. Todos os choros. Todos os tombos. Todos os joelhos para sempre ralados. Nossos cabelos grudando na testa. Todas as estrelas grudadas no teto. Infância. Nossas bocas sorrindo até o fim. Como o que ficou pra trás. Como o que nunca será redescoberto. Como o que nunca mais voltará a ser três.

E além de ser lembrado nos *flashbacks* e nos diálogos, o passado aparece em mais uma forma dentro do filme, é o passado eternizado na internet e que remete ao terceiro tempo dentro da narrativa do filme. Os vídeos gravados pelos personagens estão não apenas

disponíveis para a memória na ficção, mas também para o acesso dos espectadores, como foi comentado no capítulo anterior, fora do filme - em uma espécie de arquivo de acesso ao tempo mítico - assim, o tempo ao qual eles pertencem acaba extrapolando o conceito de temporalidade narrativa proposta por Barthes e mencionada no início desse capítulo. O tempo dessas imagens é outro, pois se liberta da narrativa principal, “a imagem se faz sozinha, segundo o princípio de uma “gênese automática”, da qual o homem estaria praticamente excluído” (DUBOIS, 2005, p.40).

Nesse sentido, não há como diretor ou roteirista articularem a relação que o espectador/leitor estabelece com esses curtos trechos do *Youtube*, o processo se abre para um acaso eterno e o movimento *Famosos* é potencializado. Assim, *Famosos* acaba questionando a temporalidade, pelo instante eternizado na internet e, se a música *Mr. Tambourine Man* funciona quase como um espelhamento do que os personagens estão sentindo, a primeira canção de Dylan escolhida por Esmir Filho, mas que acabou sendo trocada posteriormente, evidencia esse caráter do instante, pois “*Don't Think Twice It's Alright*”, mantém a impulsividade aliada com o existencialismo.

Assim, como diz Francisco Bosco em crítica publicada pelo Jornal *O Globo*, “todo o filme transcorre no além da superfície. Sua questão é a angústia, a inconsistência da realidade e a experiência de uma travessia existencial. A ponte, a um tempo o que permite uma passagem e o que nos suspende sobre o nada, é a imagem símbolo disso” (BOSCO, 2009).

Se no filme os dois personagens, Julian e *Jingle Jangle*, aparecem como figuras misteriosas, que habitam o imaginário do Garoto Sem Nome, e da cidade como um todo, nos vídeos do *YouTube* somos levados a conhecer o íntimo do casal. Ao passo que vamos descobrindo todo o conteúdo do canal, as sensações vividas pelos personagens vão sendo mais exploradas. Como exemplo, temos os vídeos “*Rio Taquari – ELE*” e “*Rio Taquari – ELA*”, e, em cada um deles somos levados a compartilhar um momento vivido pelos personagens/atores, que somado ao que conhecemos da trama, faz com que novas suposições sejam criadas, ou seja, ampliamos o passado da narrativa já conhecida através do contato com essa nova obra registrada em outra mídia.

Dessa maneira, personagens se ampliam dentro e fora das telas e das páginas, o que implica também na construção de personagens em constante recriação, conforme transitam entre um suporte e outro. Tornamo-nos mais íntimos das personagens a partir desse recurso, o que implica dizer que somos levados a sentir emoções intensas relacionadas a esses simulacros, de um canal do *YouTube* surgem mais significados para o universo de *Famosos*.

A criação não é fixa e torna-se mais ampla, o caminho a ser percorrido excede as instâncias se vistas isoladamente. Fica entendido, como mencionado no capítulo anterior, que não há como se pensar numa narrativa fechada, e assim como nos diz Carriere, “o cinema jamais caminhou sozinho. Ninguém, por mais que esteja absorto na solidão, mesmo convencido de que está só, jamais se desloca sem companhia. Intencionalmente ou não, o cinema coexistiu, às vezes do modo mais ávido, com todas as outras formas” (CARRIERE, 1994, p.32).

Assim, o que se destaca é a articulação das diferentes temporalidades propostas a indiciar diversas formas de perceber a si mesmo e o mundo. Destacam-se os personagens por trás dessa complexidade e são estes que devem ser mais bem compreendidos no próximo capítulo, quando iremos analisar os corpos presentes na criação e no filme e colocá-los em comparação com o contexto em que todo esse amplo objeto se desenvolveu.

### - CAPÍTULO III -

## O CORPO NA CONTEMPORANEIDADE E ALGUMAS COMPARAÇÕES

Um adolescente navega na internet, sozinho, à noite, em seu quarto. A internet é a única ponte que o jovem tem para acessar o restante do mundo, uma vez que a outra ponte, a de Ferro, que leva para fora da cidade, é assustadora. É na internet também que o Garoto adquire uma identidade, passa a se chamar *Mr. Tambourine Man*, remetendo à música de Bob Dylan como tratado no capítulo anterior. Porém, esse movimento do 'Garoto Sem Nome' não se limita apenas à personagem, acontece também nos diferentes suportes nos quais a narrativa foi desenvolvida pelos seus realizadores, em uma complexa rede de produções que dialogam em diferentes instâncias. Trata-se, portanto, de uma obra em constante e múltipla criação, em que a troca de informações será essencial para atribuir significados e, dessa forma: “as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca” (SALLES, 2006, p.32).

É evidente que tais interações não se limitam apenas à intenção dos autores da obra, dos artistas, mas também à complexa relação estabelecida entre personagens e *personas*, quando as figuras e personagens passam a adquirir significados em múltiplas plataformas. A identidade do Garoto Sem Nome entraria em conflito se comparados livro e filme. Enquanto no filme temos a clara figura do adolescente interpretado por Henrique Larré, no livro, o narrador em primeira pessoa confunde-se com a figura de Ismael Caneppele, autor do livro que sabidamente inspirou-se em acontecimentos de sua própria adolescência, ou ainda de qualquer adolescente que vivesse em cidades com condições semelhantes a de Lajeado. Essa pequena tensão aumenta quando lembramos que, além de autor, Ismael também interpreta outro personagem no filme: Julian, um rapaz misterioso que retorna à cidade no tempo presente em que a história se passa. Diante desse complexo quadro que, como mencionado, se estende à figura do diretor Esmir Filho misturando-se à do personagem “E.F.”, interlocutor do Garoto Sem Nome, precisamos partir para uma distinção clara entre corpo, figura e personagem e, para isso, podemos retomar o pensamento de Barthes, como já trabalhamos anteriormente. Barthes irá dizer que: “uma mesma figura pode absorver personagens diferentes” (BARTHES, 2011, p. 46). Contudo, se analisarmos o ambiente virtual presente na

obra, veremos que nesse caso a noção de figura é limitada para definir as relações presentes na obra; personagens, seus corpos e sujeitos por trás deles estão em constante multiplicação e aproximação.

O Garoto Sem Nome e *Mr. Tambourine Man*, por exemplo, partiriam de uma mesma figura, teriam um único sujeito por trás que se desdobraria em dois personagens diferentes, mas enquanto o garoto age na cidade de Lajeado, observando os suicídios que ocorrem na ponte de ferro, *Mr. Tambourine Man* atua na internet e não necessariamente temos sua imagem virtual diretamente associada com aquela que possui no universo concreto da narrativa. Com isso, entendemos que sua figura difere, dependendo do espaço em que atua, mas o personagem compartilha, então, de um mesmo corpo, mantendo uma coerência proprioceptiva com o que explica Lucia Santaella:

(...) mesmo quando acessa as redes, o corpo mantém a propriocepção de sua existência carnal no espaço em que existe. De outro lado, as interfaces transportam o aparato sensorial e perceptivo aumentado do corpo para uma jornada imersiva em um mundo espectral. Isso significa que, para o julgamento de percepção, há duas distintas e simultâneas representações do corpo: aquela do corpo carnal e aquela dos corpos alternativos, não importa quantos sejam, nas projeções desencarnadas (SANTAELLA, 2009, p. 126).

Assim, entendemos que o sujeito, personagem do movimento *Famosos*, que identificamos como Garoto Sem Nome, tem seu corpo representado em dois diferentes espaços: o concreto, no qual não possui nome; e o virtual, quando se identifica como *Mr. Tambourine Man*. Podemos estender essa interpretação à personagem *Jingle Jangle* e a Garota Sem Pernas. Assim como o protagonista, ela também cria para si um avatar como identidade, enquanto que no mundo concreto não possui um nome. A garota posta na internet fotos e vídeos nos quais percorre diferentes lugares da cidade, por vezes acompanhada de Julian, por vezes do Garoto Sem Nome, em seu quarto. Como mencionado nos outros capítulos, as micronarrativas dos vídeos são bastante simples e, dentro da narrativa maior, elas exploraram o caráter sensorial da obra abrindo possibilidades de interpretação sobre o passado dos personagens, ao mesmo tempo em que interagem com o espectador através da rede social que é o *Youtube*. Seguindo a ideia do corpo virtual e do corpo carnal como um só, poderíamos então distinguir entre *Jingle Jangle*, a artista de quarto, autora de vídeos e fotos, e a Garota Sem Pernas, personagem frágil, irmã de Bernardo, presente apenas nos *flashbacks* da narrativa, uma vez que seu corpo carnal atirou-se da ponte de ferro. Ora, se estabelecemos que os corpos tenha origem num único sujeito e a figura é mútua; uma vez que o corpo carnal está morto, o corpo virtual também não existiria mais e a eternização proposta pela internet fica restrita ao âmbito das imagens, isto é, à medida que, com a morte física, a figura relacionada



ao corpo físico desaparece, a figura relacionada ao corpo virtual, que não necessariamente é a mesma, pode existir por muito tempo através das imagens registradas.

Seguindo esse pensamento, ainda podemos dizer que a imagem eternizada na internet, mesmo com a personagem morta na narrativa, adquire mais força quando ampliamos a visão para os múltiplos suportes em que a obra atua nas instâncias diferentes. O canal no *Youtube*, por exemplo, é considerado como um desses ambientes de expansão, no qual são possíveis experiências individuais, não apenas acrescentando informações a uma narrativa, mas mantendo a vida cotidiana do mundo ficcional. Trata-se de uma migração natural do filme para a internet, onde podem ser introduzidos novos pontos de vista.

Dentro da narrativa, a ponte de ferro é o elemento que liga fisicamente a cidade isolada ao resto do mundo, e a internet conecta virtualmente os jovens da cidade com o fora dali. Se as pessoas se jogam da ponte quando não enxergam mais um motivo para a vida, se o suicídio é o caminho de fuga para muitos dentro da história, o mundo virtual é o correspondente para a identidade aprisionada do Garoto Sem Nome, *Mr. Tambourine Man*, o que nos faz contrapor os espaços de ‘lugares’: que seriam os físicos, as cidades habitadas do mundo concreto; e os espaços de ‘fluxo’: ou os lugares habitados no virtual, o ciberespaço mencionado no primeiro capítulo. Para isso, podemos nos aproximar novamente do pensamento de Santaella e dizer que:

Sob esse ponto de vista, portanto, não há oposição, mas sim intensificação das ligações entre o espaço de fluxos e o espaço de lugar. Ruas, monumentos e praças são interfaciados pelo espaço de fluxo por meio dos diversos dispositivos de conexão às informações digitais. Como se pode ver, tanto as redes telemáticas sempre se instalaram em lugares físicos, quanto as comunidades virtuais eletrônicas nunca deixaram de viver em áreas limítrofes entre a cultura física e a virtual, de modo que o crescimento dos espaços eletrônicos nunca caminhou na direção de uma dissolução das cidades, dos corpos, do mundo físico, mas sim para a intersecção do físico com o ciberespacial (SANTAELLA, 2009, p. 131).

Com isso, um único corpo é capaz de percorrer todo o espaço de fluxos, ou o ciberespaço dentro e fora da narrativa desenvolvida nos suportes livro e filme, esse mesmo corpo é capaz de extrair-se da história contada nas diversas instâncias afirmando a característica que a internet possui de reinventar diferentes figuras para um mesmo corpo, ou como explica Erick Felinto ao analisar as questões da construção da identidade, e por consequência da imagem, da figura de si, no ambiente virtual:

(...) a identidade passa a ser fruto de um processo de construção intencional e, desse modo, os sujeitos teriam total liberdade na reelaboração de suas *personas*. Se no universo “real” X é tímido e introspectivo, no universo virtual ele pode ser ousado e decidido. O sujeito passa, então, a ser o *criador* de si mesmo; demiurgo que produz não apenas novos mundos e seres, mas que também pode se recriar indefinidamente (FELINTO, 2005, p. 48).

O que se pretende dizer então é que o corpo do sujeito que caminha livremente pelo ambiente virtual cria novas identidades para si e faz isso no mundo externo da narrativa e também na própria diegese de *Famosos*, caminhando para a ideia de uma virtualização do sujeito, que se constitui em rede, própria da contemporaneidade. É isso o que faz a atriz Tuane Eggers ao gravar vídeos e tirar fotografias postadas em sua página da internet e apropriadas para o movimento *Famosos* aqui analisado.

Nunca antes tendo interpretado um personagem para o cinema, Tuane foi descoberta na internet, através das fotografias postadas da mesma maneira que a personagem faz no filme. Sua aparição para a equipe, sobretudo para o diretor, modifica a maneira como a personagem era pensada; a morte que ela carrega enquanto sensação, passa de sombria para leve, para algo mais claro, como retrata Esmir Filho:

Antes de conhecer Tuane, a personagem era mais *dark* no roteiro. Eu a visualizava mais escura, mais depressiva, cores escuras, atitudes mais intempestivas. Mas depois de conhecer Tuane, eu me encantei com o universo da garota, que trazia em seu olhar uma melancolia diante de tudo que era etéreo. A morte virou branca, doce e de cores suaves. A beleza fria de olhar melancólico trazia mais incerteza às angústias da personagem (FILHO, 2010, p. 26).

O filme empresta do universo já construído pela artista, para incorporar na personagem, características próprias dos mundos concreto e virtual, existentes fora da narrativa. Numa das cenas em que o adolescente navega pela galeria de fotos de Jingle Jangle em seu computador, por exemplo, ele se depara com uma foto da garota, de olhos fechados, com os cabelos pendurados com pregadores numa espécie de varal de roupas. A mesma foto também pode ser encontrada na galeria de Tuane, postada em maio de 2008, antes do lançamento oficial do filme.<sup>22</sup> Enquanto o Garoto Sem Nome acessa as fotos da amiga que se jogou da ponte e se recorda dos bons momentos que viveram juntos, o espectador e internauta que conhecem o trabalho de Tuane podem, ao mesmo tempo, apreciar sua obra e entrar em contato indireto com o movimento *Famosos*. Nesse caso, a figura se divide entre duas personagens: uma ficcional e uma real, *Jingle Jangle* e a fotógrafa Tuane Eggers com seus autorretratos. Já o corpo virtual é multiplicável e incalculável, já que as imagens de Tuane podem ser emprestadas a inúmeras identidades presentes no ciberespaço, apesar de conhecermos duas: a da própria fotógrafa, e a criada pela personagem do filme. A seguir,

---

<sup>22</sup> A galeria virtual com os trabalhos de Tuane Eggers pode ser encontrada em [flickr.com/photos/uncolorstv/](http://flickr.com/photos/uncolorstv/). O acesso mencionado nessa análise foi feito em 14 de novembro de 2011.

podemos observar algumas fotografias postadas na galeria *online* e a página observada pelo protagonista do filme:



(Figura 20 – Cena do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: galeria de Jingle Jangle)



(Figuras 21 e 22 – Fotografias “*Há algo que nos segura*”, postadas na galeria da artista, em maio de 2008)

Tanto nas fotografias mostradas no filme, quanto nas postadas na galeria online, a legenda “*Há algo que nos segura*” descreve as imagens. A posição da fotógrafa, de olhos fechados, suspensa apenas pelos cabelos, nos remete a uma sensação de levitação, na qual a personagem parece sobrevoar o espaço em que se insere além de trazer a questão metafísica do sentido da existência às fotos.

O personagem do filme segue observando as fotografias até que, ao clicar em uma delas, a imagem se expande para toda a tela e, por alguns instantes o filme se transforma numa apresentação em *slides* das fotografias de Tuane, apropriadas para *Jingle Jangle*. A singularidade do trabalho da fotógrafa e atriz dispensa maiores informações sobre a personagem, tudo já está ali, em suas fotografias: a melancolia, o grito sufocado, a saudade e o não pertencimento, a estranheza e pequenez da cidade, da terra e de seus elementos esmagadores e opressores aos duendes virtuais. A agonia e o hábito de se registrar, também presentes nas imagens do filme e da galeria. Tal como ocorre com a música de Nelo Johann, as imagens se desenvolvem paralelamente ao todo, possuem narrativa própria, mas se aproximam do universo diegético e são apropriadas, de forma a potencializar a mensagem, construindo uma narrativa muito mais rica de significados. Na imagem a seguir, Tuane Eggers expressa no olhar penetrante seu sentimento e também o de sua personagem: <sup>23</sup>



(Figura 23 – “*Cosmia*”: o olhar revelador de artista e personagem)

Enquanto no livro a personagem de Tuane Eggers está presa ao ponto de vista do garoto que é também narrador, no filme, e à medida que as imagens são expandidas para internet, ela consegue se desgrudar desse olhar *voyeurista* em seus pequenos instantes, e assume suas próprias ações. É justamente por conta disso que temos a certeza diegética de sua morte carnal e de sua imagem eternizada num ambiente virtual. No trecho que segue logo após testemunharmos pela primeira vez uma morte da Ponte de Ferro, por exemplo, depois da

<sup>23</sup> A fotografia recebe a legenda “*Cosmia*”, que pode remeter tanto a um gênero de mariposas, quanto a uma canção de Joanna Newsom, em ambos os casos, poderíamos percorrer um caminho de interpretações coerentes sobre o trabalho de Tuane Eggers, mas não seria o caso desta pesquisa. Fotografia tirada em 11 de junho de 2009.

mãe de Paulinho se atirar, e o Garoto Sem Nome conversar com Diego sobre os acontecimentos, os dois amigos andam de bicicleta pela estrada de terra, mesmo lugar em que *Jingle Jangle* eternizou sua figura ao gravar-se perambulando por aquele espaço. O vídeo em sequência da cena dos dois garotos confere o ar fantasmagórico que a personagem agrega ao ambiente, ainda que repleto de leveza. Abaixo é possível notar as imagens capturadas do filme:<sup>24</sup>



(Figura 24 – Cena de *Famosos e Os Duendes da Morte*: Jingle Jangle passeia pelo campo aberto)

A eternização do corpo virtual de *Jingle Jangle* no ciberespaço é uma das questões mais contemporâneas retratada em *Famosos*. Quando o Garoto se questiona sobre o que passa na cabeça das pessoas quando elas se jogam na Ponte, ele questiona justamente uma das problemáticas atuais: a consciência perante uma expansão iminente do ambiente virtual, isto é, como permitir-se sair deste mundo sabendo que essa parte virtual do corpo continuará existindo? A morte, então, não parece ser o caminho mais consciente para os problemas do mundo contemporâneo com os quais não se sabe lidar, pois a consciência já não descansará em paz, como explica Erick Felinto:

A consciência já não será mais limitada pelos entraves do tempo e do espaço, mas poderá se expandir livremente pelo infinito espaço virtual das redes. Ela passará a ser ubíqua, como uma divindade que ultrapassa todas as barreiras espaço-temporais (FELINTO, 2005, p. 48).

<sup>24</sup> A cena também pode ser assistida, com alguns outros detalhes, no canal do *Youtube* de *Jingle Jangle*, o vídeo está com o título “Altar” e, além da perambulação mostra alguns objetos. O link em que o vídeo foi visto é: <https://www.youtube.com/watch?v=g9CxAYiAt8> e acessado em 14 de novembro de 2014.

E quando afirmamos que esta se torna capaz de ultrapassar as barreiras espaciotemporais, assim como faz *Jingle Jangle* nos vídeos da internet, estamos afirmando que ela se eterniza, adquire a imortalidade no consciente de quem a assiste. Diferentemente do que ocorre com seu corpo carnal, quando a mesma se atira da ponte. Ao cometer o suicídio, a garota fica impossibilitada de ultrapassar qualquer barreira física de espaço ou tempo. Cabe lembrar que a apropriação ou reutilização por terceiros desse material também implicará nesse renascimento ou imortalização da imagem, ou do ser retratado que é constantemente relembrado.

Sabemos que *Jingle Jangle* e *Mr. Tambourine Man*, ou melhor, o Garoto Sem Nome e a Garota Sem Pernas eram confidentes, melhores amigos. Ela foi capaz de realizar as duas viagens possíveis para seus corpos (carnal e virtual): a eternização e a morte; enquanto ele vive no impasse, cercado de dúvidas próprias da sua idade. Rodeado pelos fantasmas das pontes, o Garoto Sem Nome busca a eternização através de seu *avatar*, posta textos e vídeos em seu *blog* e conversa à procura de soluções. É pela motivação da eternização que o garoto encontra Bob Dylan, pela incerteza de seu papel em seu tempo e espaço, motivo analisado capítulo anterior. Ele transita na ambiguidade entre a morte e a eternização, ambos, uma passagem dolorosa para um personagem em fuga de si mesmo.

Ao despedir-se da mãe com um abraço na festa que ocorre na cidade, e em seguida atravessar a ponte de ferro, o garoto parte para o desconhecido, provavelmente o show de Bob Dylan. Ele sai andando até a câmera ficar desfocada, levando um pouco de seu tempo passado no bolso: a estrela que ficava grudada no teto, e vencendo a barreira espaciotemporal que é continuar vivo e transformar-se. É de se acreditar que, para o protagonista, mas também para espectador que compartilha desse mundo, a noção de futuro não é mais uma “possibilidade aberta e animadora, mas como algo a ser temido. O presente torna-se *onipresente* e, mais que isso, as possibilidades técnicas de reprodução de cenários e ambientes do passado mobiliaram a atualidade de diversos passados artificiais” (FELINTO, 2001, p.09). Mesmo que temido, o futuro habitado por esses passados artificiais parece otimista, pois, caso contrário, o garoto não teria atravessado a ponte, a rebeldia adolescente serve de combustível para o enfrentamento do medo do mundo.

*Famosos* retrata um universo jovem, melancólico e inseguro, tal como se constitui para grande parte dos adolescentes. Trata-se de um objeto singular justamente pelo fato de incorporar à sua narrativa elementos que pertencem ao universo melancólico desses adolescentes e conseguir trabalhar esses elementos incorporados de forma ampla e complexa. Ou seja, se estabelece uma intersecção entre mídia e narrativa, entre mídia e mídia e entre

narrativas, pois a criação circula em todos os suportes quase que simultaneamente. A nuvem que aparece diante da identidade dos protagonistas é justamente a dúvida do adolescente que procura estabelecer-se num mundo, seja ele físico ou virtual. E o trânsito que ocorre entre cinema, internet, fotos, canções e literatura é mais um elemento que corrobora para a complexidade dessa problemática do jovem na trama.

Se por um lado, *Famosos* reflete em cima das possibilidades da internet não apenas como veículo de criação artística, mas também como ambiente de representação humana, como já vimos discutindo; os artistas preferem não se aproveitar desse potencial para a comercialização da narrativa nos suportes livro e filme. O acesso ao mundo diegético que não está na internet fica restrito a quem vai às salas de cinema ou à compra dos DVDs e do livro, preservando questões de prática de leitura e do hábito de ir ao cinema, numa sala escura, com todo um ambiente preparado. Todavia, em um mundo em que a mobilidade prevalece, onde é possível o acesso à internet através de um *smartphone* em qualquer lugar do mundo, esse certo aprisionamento de uma obra em seu suporte de origem pode ser questionável e talvez explique a fraca trajetória comercial do filme nos cinemas.

*Famosos* como um filme independente, que se aproxima mais das características de cinema de autor, teve que sujeitar-se as “salas de ‘cinema-de-arte’, o que as remete a uma participação de quase 10% do mercado” (LUCA In: MELEIRO, 2010, p.68), e essa participação das salas de arte não necessariamente significa sucesso de público ou renda para o filme. Grande parte dessas salas é concentrada em poucas cidades, sobretudo nas capitais e com um público selecionado.<sup>25</sup> Com isso, o filme procurou investir em festivais nacionais e internacionais, mas ainda assim, trata-se de um setor que serve mais como vitrine (sobretudo de curta-metragens e seus diretores) do que como forma de comercialização do produto que é o filme.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> O filme de Esmir Filho, lançado com dez cópias, conseguiu atingir 7.747 espectadores, obtendo uma renda de R\$ 64.897,00 com ingressos, no ano de 2010, que em comparação com os anteriores pode ser considerado um ano bom para o cinema brasileiro, que ocupou 18,78% do mercado interno, o maior número desde 2003. (Os dados de bilheteria e público, com relação ao lançamento comercial, referenciados nesse trabalho são retirados do Informe de Acompanhamento de Mercado, Superintendência de Acompanhamento de Mercado, Coordenação de Cinema e Vídeo (CCV), referentes aos relatórios de Informes Anuais de 2010 e 2011, e Informe Mensal de Abril de 2010. Todos disponíveis no endereço eletrônico [oca.ancine.gov.br](http://oca.ancine.gov.br) acessados em janeiro de 2013).

<sup>26</sup> O filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte* participou de uma série de festivais pelo mundo, obtendo diferentes prêmios, entre eles: *Competição Oficial do Festival Internacional de Cinema de Locarno 2009* (Suíça), *Competição Oficial na Mostra Generation do Festival de Cinema de Berlim 2009* (Alemanha), *Festival Internacional de Cinema de Valdivia* (Chile) – no qual recebeu o prêmio de Melhor Direção, *Festival de Cinema de Havana 2009* (Cuba) – levando o prêmio de Melhor Contribuição Artística, *XXV Festival Internacional de Cinema de Guadalajara* (México) – vencendo a Escolha do Público de Melhor Filme, Melhor Fotografia e Escolha da Crítica, *XIII Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este* (Uruguai) – também levando como Melhor Filme, *Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires / BAFICI* (Argentina) – onde

Mesmo com as pequenas chances de se estabelecer no mercado nacional e como este se apresenta e atraindo pouca bilheteria, a universalidade do tema retratado cativa a um público amplo, quando este entra em contato com a obra, e o conteúdo será compreendido em diferentes culturas. *Famosos* recupera elementos mundializados como a figura do cantor Bob Dylan e faz referências tanto a elementos presentes na estrutura das canções, quanto parte de um “imaginário coletivo mundial. Neste sentido pode se falar de uma memória cibernética, banco de dados de lembranças desterritorializadas dos homens” (ORTIZ, 1994, p. 126), correspondendo-se com valores do senso comum que recuperam ou não aqueles estabelecidos na década de 1960 pelo músico, mas, sobretudo questões existencialistas próprias do jovem se adaptando a seu meio, tema universal para qualquer cultura.

A adaptação do jovem ao seu meio, retratada em *Famosos*, é a representação de um jovem em busca de sua identidade e do conhecimento de seu próprio corpo. Sexualidade é subtexto latente em *Famosos*, permeado por melancolia e insegurança. Se olharmos para as fotos de Tuane Eggers ou para o roteiro de *Famosos*, quando *Jingle Jangle* ainda tinha uma voz, podemos ler uma conversa na qual diz: “Tu nunca sentiu saudade de uma coisa que tu nunca viveu? (...) Uma vez eu me olhei no espelho e não era eu.” (CANEPPELE; ESMIR, 2010, p. 90). Mais uma evidencia da forma melancólica de enfrentamento dos problemas que, enquanto no livro de Ismael encontramos um texto denso, no filme de Esmir nos deparamos com escolhas estéticas que privilegiam a sensibilidade dos personagens para causar a identificação do espectador. Dessa diferença de representação, podemos trazer a afirmação de Robert Stam:

Diferente do cinema, a literatura está direcionada a um plano mais alto, mais cerebral, além do sensorial e fora do corpo. Enquanto os romances são absorvidos durante a leitura através da imaginação, os filmes captam diretamente os diferentes sentidos. Como dizem os teóricos cognitivistas, os filmes tem impacto no estômago, no coração e também na pele (STAM, 2009, p. 17).<sup>27</sup>

---

ganhou Melhor Fotografia, *Cines del Sur: Festival de Granada de Cine 2010* – recebendo o prêmio Alhambra de Oro. E também alguns festivais Nacionais: *VII Prêmio FIESP/SESI-SP do Cinema Paulista 2011* – recebendo prêmio de Melhor Roteiro, *33ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* e *Festival do Rio 2009* – recebendo o prêmio da noite de Melhor Filme.

(A lista com os festivais que o filme participou está disponível no site da produtora Dezenove, [dezenove.net](http://dezenove.net), e no site oficial do filme, [www.br.warnerbros.com/osfamososeosduendesdamorte](http://www.br.warnerbros.com/osfamososeosduendesdamorte), ambos acessados em 14 de novembro de 2014).

<sup>27</sup> Tradução livre de: A diferencia del cine, la literatura está dirigida a un plano más alto, más cerebral, más allá de lo sensual y fuera del cuerpo. Mientras las novelas son absorbidas durante la lectura a través de la imaginación, en cambio las películas captan directamente los diferentes sentidos. Como señalan los teóricos cognitivistas, las películas tienen impacto en el estómago, el corazón y la piel (STAM, 2009, p.17).



Com isso, não se quer dizer que a literatura não provoque sensações como as descritas por Stam, mas que o caminho percorrido para atingir o leitor passa por lugares de diferentes origens. O impacto inicial pode ser diferente, porém as inúmeras aproximações das sensações experimentadas são infinitas. A angústia é tema frequente na vida do Garoto Sem Nome, enquanto se toca no banheiro, está lotado de culpa e solidão, pensando em Julian e *Jingle Jangle*.

Os sentimentos do Garoto Sem Nome podem ser traduzidos em cores frias e claras, em imagens desfocadas e próximas. As experiências dele são todas virtuais; elas não acontecem no presente, são sempre momentos de memória e pensamento. O corpo virtual que percorre o ciberespaço ao interagir com os vídeos de *Jingle Jangle* parece mais livre e com menos incertezas do que o corpo carnal que sofre com as obrigações de uma rotina indesejada numa cidade pequena e sem afetos. As válvulas de escape são as comuns da maioria dos adolescentes: a ajuda de um amigo próximo e a música sempre presente nos fones de ouvido. Elementos de uma jornada universal, na qual os conflitos internos sempre aparecem e são eles que movem a narrativa adiante, não apenas as ações dos personagens. A seguir, imagens do Garoto Sem Nome, enquanto pensa em Julian e *Jingle Jangle* no banheiro:



(Figura 25 – Cenas do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*: cores frias)

Enquanto o Garoto Sem Nome descobre seus sentimentos e atração por *Jingle Jangle* e Julian, ele sente a falta dela e tem que lidar com a ausência e a saudade, somadas a estranha presença de Julian, que o lembra de todas as coisas que os três compartilharam. Nunca sabemos ao certo se há ou não uma relação sexual que envolve os três personagens, se as

imagens sugerem um desejo virtual ou uma memória. Em outras palavras, em *Famosos*, a sexualidade é aberta para a interpretação. O Garoto Sem Nome parece precisar de um tempo para refletir e fazer suas escolhas, mas o tempo continua sem parar, e não há nada que ele possa fazer para trazer seu pai, ou sua infância de volta, para trazer *Jingle Jangle* ou as outras pessoas que se jogaram da ponte.

A complexa rede, e a representação singular da narrativa desenvolvida em *Famosos* se faz original ao representar uma juventude que escreve sua própria história num ambiente virtual e está emprenhada em “desenhar linguagens adequadas para mostrar e narrar um contexto próprio” (JABLONSKA, p. 134, 2011). Os adolescentes do filme buscam o crescimento, querem construir uma identidade e se afirmar diante do todo, ainda que eles mesmos não conheçam completamente nem seus próprios corpos. Através dos acontecimentos naturais do cotidiano da juventude, eles aproximam-se do espectador e este “compartilha das alegrias, das tristezas, das angústias de determinado personagem da tela, será por ver nele refletidas as alegrias, tristezas e angústias de toda a sociedade, e, por conseguinte as suas próprias” (BUÑUEL In: XAVIER, 1983, p. 335). E essa talvez seja uma das muitas possibilidades de uma obra cinematográfica, como afirma Dubois:

O cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. A máquina do cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado da assinatura do artista (DUBOIS, 2004, p.48).

Os adolescentes enfrentam seu próprio crescimento, mas também enfrentam um tempo que lhes é imposto por muitos: o tempo suspenso nos vídeos do *Youtube*, ou a suspensão da Garota Sem Pernas pendurada num varal de roupas, como um passado virtual. Essa suspensão no tempo nos faz focar a atenção nos personagens e em suas relações com o lugar em que vivem, mas também a imensidão e monotonia desse espaço representado na tela por longos planos abertos. Esses planos eventualmente configuram ações da narrativa, ao invés de ser uma simples descrição do lugar em que a ação está acontecendo. Isto é, um enquadramento do filme que serviria apenas como espacialização, também traz significados para a narrativa. Um desses planos acontece logo após a sequência na ponte, em que a mãe de Paulinho se joga. Após todo o diálogo, a câmera começa a subir, se afastando da ponte e mostrando o rio que isola a cidade em seu espaço-tempo.

Na versão do roteiro, o plano em questão estaria a abertura do filme, mas acaba por aparecer somente no meio, e faz parte da cena que também revela a tentativa de suicídio de *Jingle Jangle* e Julian, já analisada, mas também abre a possibilidade, indicada entre parênteses, de cenas que permitiriam uma leitura guiada mais sobre sentimentos do que sobre as ações, como pode ser notado no seguinte trecho:

Fim de tarde em uma pequena cidade do interior do Sul do Brasil. Em um plano fixo e geral, vemos o sol se pôr atrás das montanhas, sob o rio que divide a cidade. A pequena balsa atravessa o rio, vazia. Bem acima do rio, com uma altura de 20 metros, há uma ponte de ferro. Ouvimos o barulho das águas e ruídos típicos de cidade do interior junto à paisagem bucólica e erma.

Na ponte, vemos o close de uma menina, Jordana, 18 anos. Ela olha para o horizonte. O sol bate em seu rosto. Ela se vira e vai até o outro lado da ponte. Na contraluz, ela se aproxima do parapeito ao lado de um rapaz, que não conseguimos ver direito. Ambos estão silhuetados. Eles ficam em silêncio, um ao lado do outro. De uma tomada debaixo, vemos dois corpos caindo no rio quase ao mesmo tempo. O rio continua a correr.

(Possibilidade de iniciar com um vídeo de Jordana e Julian na ponte de ferro, reflexivos sobre o que a ponte significa para cada um deles. Closes em Jordana, momentos dos dois. Madeiras e estruturas de ferro. Clima misterioso, onde nada ainda é revelado, a não ser a ligação forte entre esses dois personagens) (CANEPPELE; FILHO, 2010, p. 31).

Como se pode notar no trecho, a ponte é tratada como personagem, ao passo que também são apresentadas informações que dificilmente as imagens traduzem, por não serem ações: “clima misterioso, onde nada ainda é revelado, a não ser a ligação forte entre esses dois personagens”. Informações que atuam como um reflexo do que a ponte significa para cada um dos personagens. Ou seja, como não é possível traduzir as imagens formadas na mente dos personagens, o que se pode, é entender o que a cena precisa traduzir: uma sensação de mistério ao apresentar o objeto e também personagem que é a ponte, através de seus cabos e estrutura de ferro. A forte presença do ‘personagem Ponte’ nos faz acreditar que o garoto protagonista de *Famosos* caminha para uma eventual morte, vivendo seus últimos dias naquele lugar. A sociedade coloca para ele uma escolha, que ele acaba por vencer ao continuar vivo.

Como vimos aqui, *Famosos* é uma tentativa bem sucedida de representação da realidade de seus criadores, que ao invés de seguir modelos de narrativa pautados como sequências de ações, parece ter modelos imagéticos, no qual cada plano é fundamental para carregar a história para frente. As ações deixam de ser o elemento principal na composição do filme, do livro e, sobretudo, do roteiro. Pelo contrário, elas compartilham espaço com informações sensoriais, as quais objetos, personagens e paisagens somam-se a narrativa.

Trazem-se os elementos subjetivos da literatura para esse modelo de representação cinematográfica, que é potencializado com a abertura para diferentes mídias.

O que se percebe ao percorrer o movimento *Famosos* é uma busca de representação do afeto da juventude, a rede construída pelos duendes virtuais pode ser compreendida como uma rede afetiva e, nesses blocos que se desenvolvem, moram a especificidade e a originalidade do filme, como afirma Laura Podalski: “alguns filmes nos conectam dentro de subjetividades emergentes que vibram pulsações de um presente globalizado, enquanto outros ajudam a iniciar novas sensibilidades comunitárias estabelecendo alianças afetivas” (PODALSKI, 2011, p.08).<sup>28</sup> Trata-se de uma força sensorial carregada, que cria significados conforme os personagens buscam por novas experiências em suas jornadas reais ou virtuais, mesmo quando estes caminham em direção à morte.

---

<sup>28</sup> Tradução livre de: “some films plug us into emergent subjectivities that vibrate with the pulsations of the globalized present while others help to instantiate new communitarian sensibilities by establishing ‘affective alliances’” (PODALSKI, 2011, p.08).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de análise da obra estudada neste trabalho procurou estabelecer conexões entre os diversos elementos presentes nessa complexa rede. Por vezes, um determinado fio condutor parecia orientar o trabalho para uma via e, quando se notava, já estava outra vez nas angústias íntimas e pessoais de um garoto sem identidade que explora o mundo através de seu computador. A busca por seguir este caminho deixado por Esmir Filho e Ismael Caneppele, articulando teorias de roteiro com a crítica do processo criativo permitiu colocar em diálogo diversas outras teorias e pensamentos, da mesma maneira que o trabalho dos dois artistas colocou em jogo a arte em suas diversas formas de expressão e combinação na contemporaneidade.

Há uma recorrente atualização de dados, documentos e informações que torna este trabalho constantemente atual. Cada registro aqui utilizado é fruto da análise de um momento, de um encontro e das significações permitidas pela obra naquele instante e meio. A fluidez de uma instância analisada para a outra é também notada por diversas vezes: seja a fugacidade e a fragmentação do texto de Ismael, a subjetividade e densidade do filme de Esmir, a condução particular dos acordes arrastados no violão de Nelo Johann ou a aparente inocência das fotografias de Tuane Eggers, que se mesclam entre si e aos ecos de Bob Dylan.

O trabalho desses ‘jovens duendes’ ávidos em fazer arte permitiu uma pesquisa que procurou respeitar essa forma de sentir e lidar com o mundo e, com isso, foi possível conduzir uma linha de pensamento que engloba a teoria e a prática: uma forma de representar o afeto e contar uma história. Ao final, lançamos uma hipótese ainda primária, que relaciona a avidez do jovem protagonista com sua crença numa utopia, que o torna personagem ativo de mudanças e gerador de devires, como propõe Deleuze. O personagem da narrativa aqui analisada desloca-se de seu meio em busca de respostas, e faz isso, inclusive, aventurando-se para fora do mundo diegético, ao notarmos a expansão provocada da literatura e do cinema para internet.

Esse jovem em busca de suas utopias não é um sujeito qualquer, não é apenas o personagem ou seu criador, mas uma soma de todos eles, um sucessivo encontro que chega também a teoria e permite que esta análise seja feita. Ou como explicam Deleuze e Parnet:

Não há sujeito, mas agenciamentos coletivos de enunciação; não há especificidades, mas populações, música-escritura-ciências-audiovisual, com suas substituições, seus ecos, suas interferências de trabalho. O que um músico faz em um lugar servirá para um escritor em outra parte, um erudito faz domínios bem diferentes se moverem, um pintor tem sobressaltos com uma percussão: não são encontros entre domínios, pois cada domínio já é feito, em si mesmo, de tais encontros (DELEUZE; PARNET, 1998, p.38).

Possibilitar o encontro e uma visão do filme, do livro, das músicas, fotografias, vídeos e *internet* a partir da proposta teórica de análise do processo criativo e o encontro de seu 'movimento' foram os objetivos norteadores deste trabalho. Percorrer o mesmo trilho a bordo de um diferente trem. A frase que define a relação entre os protagonistas da obra analisada poderia também definir a relação que se tem ao estudar o processo dela. A cada nova viagem embarcando no trem que guia os duendes e os famosos ao sul do Brasil, busca-se iluminar um diferente aspecto, ou sonorizar algum trecho com uma canção. Ao se fazer esse percurso novamente, a cada nova leitura, espera-se que outras pistas deixadas pelo caminho sejam encontradas e postas na constelação formada pelo movimento *Famosos*.

**BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética Do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos, 1947**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. Et alii. **Análise Estrutural da Narrativa**. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. (segunda edição revista e ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BONITZER, Pascal; CARRIERE, Jean Claude. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN, 1996.

BOSCO, Francisco. Duas Pontes. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 30 de outubro de 2009.

BURGESS, J; GREEN, J. **Youtube e a revolução digital**. São Paulo: Aleph, 2009.

CANEPPELE, Ismael. **Música para quando as luzes se apagam**. São Paulo: Editora Jaboticaba, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os Famosos e Os Duendes da Morte**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Só a Exaustão Traz a Verdade**. Porto Alegre: Editora Pergamus, 2014.

CANEPPELE, Ismael; FILHO, Esmir. **Os Famosos e Os Duendes da Morte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CANNITO, Newton. **Do cinema de egos ao cinema da briga de egos**. Associação dos Roteiristas. Disponível em: <www.artv.art.br>. Acessado em 04/09/2014.

CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manual de roteiro - ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema & TV**. São Paulo: Editora Conrad, 2009.

CARNEIRO, Gabriel. Reportagem especial sobre a falada crise na criação. **Revista de Cinema**, UOL. Disponível em: <revistadecinema.uol.com.br>. Acessado em 04/09/2014.

CARRIERE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CESAR, Lígia Vieira. **Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1993.

CHION, Michel. **O roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. São Paulo, SP: Editora Globo, 1985.

CRAMPTON, Luke; REES, Dafydd (org). **Music Icons: Dylan**. Italy: Taschen GmbH, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ato de criação**. São Paulo: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

\_\_\_\_\_. **A Imagem Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DOTTORI, Thiago. **O problema do Brasil é que falta (quem defenda) roteirista**. Disponível em: <autoresdecinema.zip.net>. Acessado em: 20/08/2014.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.



FELINTO, Erick. **A Religião das Máquinas, ensaios sobre o imaginário da cibercultura**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2005.

\_\_\_\_\_. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. UFF, RJ: **Revista Ciberlegenda**, nº5, 2001.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro, Os Fundamentos do Texto Cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC / 7letras, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. **Nova Danação**. Republicado na Internet e disponível em: <<http://entrelacos.blogspot.com.br/>> 31 de agosto de 2010. Acessado em: 20/10/2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2009.

JABLONSKA, A. A Câmara autoconsciente e a função das repetições em *Lake Tahoe* de Fernando Eimbcke. *In: CÂNEPA, L. MÜLLER, A. SOUZA, G. VIEIRA, M (Org). XII Estudos de Cinema e Audiovisual, Volume II*. Socine. São Paulo, 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

KEROUAC, Jack. **On the Road – O Manuscrito Original**. São Paulo: Editora LPM, 2011.

LADAGGA, R. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. *In: OLINTO, H.K; SCHOLLAMMER, K. E. (org) Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO/Loyola, 2002.

LAPEDIS, Hilary. **Popping the Question: The Function of Popular Music in Cinema**. *In: Popular Music*, Vol. 18, No. 3, pp 367-379. Cambridge University Press, 1999.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

MCKEE, Robert. **STORY: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2007.

MELEIRO, Alessandra (org). **Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Vol III: Cinema e Mercado.** São Paulo: Iniciativa Cultural, 2010.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo, Brasiliense, 1994.

PACOLA, Gisele. **A influência de Jack Kerouac na transição musical de Bob Dylan em 1965.** Curitiba: UFPR, 2007.

PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARAES, Hélio; AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PODALSKI, Laura. **The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico.** New York: PalgraveMacMillan, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística. 5ª edição.** São Paulo: Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Redes da Criação.** Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. Revisitando o corpo na era da mobilidade. *In*: LEMOS, André. JOSGRILBERG, Fábio. (Org.). **Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil.** Salvador: EDUFBA. 2009

STAM, Robert. *Teoría y Práctica de la Adaptación.* Cidade do México: UNAM, 2009.

TOMPKINS, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema – History and Aesthetics.* Austin, University of Texas Press. 2013.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema.** Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Definições e Distinções. Teoria da Literatura e metodologia de estudos literários.** São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 3-57.

WILLIAMSON, Nigel. **O guia do Bob Dylan.** São Paulo: Editora Aleph, 2011.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

**FICHA TÉCNICA DO FILME**

**Título:** Os Famosos e Os Duendes da Morte

Dezenove Som & Imagens e Warner Bros, 2010.

Colorido / 101 Minutos.

**Direção:** Esmir Filhos c

**Produção:** Sara Silveira e Maria Ionescu

**Roteiro:** Esmir Filho e Ismael Caneppele

**Elenco:** Henrique Larré, Samuel Reginatto, Ismael Caneppele, Tuane Eggers, Aura Baptista e Adriana Seiffert

**Fotografia:** Mauro Pinheiro Jr., ABC

**Montagem:** Caroline Leone

**Direção de Arte:** Marcelo Escañuela

**Música Original:** Nelo Johann

**Direção de Som:** Martin Grignaschi

**Som Direto:** Geraldo Ribeiro

**Produtora de Elenco:** Patrícia Faria

**Figurino:** Andrea Simonetti

**Maquiagem:** Danilo Mazzuca

**Direção de Produção:** Eliane Bandeira

**Produção de Finalização:** Gustavo Ribeiro

**Produtores Associados:** Casa de Cinema de Porto Alegre, Ioiô Filmes Etc, Patrick Siaretta, Dueto Filmes.